

2

2024

irodalomtörténet

iit

Márton-Simon Anna:
A Hét költészeti ideálja
és a hangulat
századvégi fogalma

B. Kiss Mátyás:
Az irodalomtörténet
mint lidércnyomás

Imre Zoltán:
A nemzetiszínház-
elképzelés
újrágondolásai
a 21. században

irodalomtörténet

105. ÉVFOLYAM (CV.) • 2024 • 2. SZÁM

Főszerkesztő: Kulcsár Szabó Ernő

Szerkesztőbizottság: Gintli Tibor, Stephan Krause (Lipce), Margócsy István,

Guillaume Métayer (Párizs), Nicolas Pethes (Köln), Szilágyi Márton

Szerkesztők: Pataky Adrienn (pataky.adrienn@btk.elte.hu),

Reichert Gábor (reichert.gabor@btk.elte.hu)

Kritika: Bartal Mária (bartal.maria@btk.elte.hu)



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

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 Kultúraért 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**MÁRTON-SIMON ANNA**

A Hét költészeti ideálja és a hangulat századvégi fogalma 131

B. KISS MÁTYÁS

Az irodalomtörténet mint lidércnyomás
Szilágyi Domokos Petőfi-variációi 163

SCHEIN GÁBOR

A magyarországi cigány irodalom mint a magyar irodalomtörténet-írás
rendszerszintű problémája 189

URBÁN PÉTER

Az arc mint konstrukció és interpretáció Lakatos István *Száz arcod* című
költeményében 215

IMRE ZOLTÁN

A nemzetiszínház-elképzelés újragondolásai a 21. században 233

KRITIKA**KISS JÚLIA**

„Az egész földnek pedig egy nyelve és egyféle beszéde vala”
*Külföldi könyvespolcokon. Tanulmányok Esterházy Péter idegen nyelvű
receptójáról*, szerk. Görözdi Judit – Balogh Magdolna 249

SZILÁK FLÓRA

„Boldognak kell elképzelnünk Sziszüphoszt”
Szabó Gábor: *Kilátás az utolsó hajóról. Krasznahorkai László prózavilága* 256

KONDOR PÉTER JÁNOS

Minek a vége?
László Laura: *Vég és végtelenség. A narratív lezáratlanság posztmodern motívuma* 262

A Hét költészeti ideálja és a hangulat századvégi fogalma

MÁRTON-SIMON ANNA

Szegedi Tudományegyetem, Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola

PhD-hallgató

marton.simon.panna@gmail.com

A B S Z T R A K T

A Kiss József által szerkesztett A Hét (1890–1924) a modern irodalom sajtóorgánumaként prezentálta magát a 19. század végén. A főszerkesztő a „Heti posta” rovatban a lap olvasóival és szerzőivel nyilvánosan kommunikálva fogalmazta meg poétikai elvárásait. A szerkesztői üzenetekben használt kritikai szótár ismeretében válik egyértelművé, hogyan képzelte el Kiss József az új, magát modernnek valló költészetet. A tanulmány Kiss poétikai reflexióinak egyik központi fogalmával, a hangulattal foglalkozik. A „hangulatköltészet” jelentésének átalakulását vizsgálja, figyelembe véve annak magyar- és világirodalmi kontextusait, valamint Kissnek a formáról és a költői nyelvről vallott nézeteit. A Hét által modernként bemutatott, mára feledésbe merült költő, Szalay Fruzina *Hintán* című versének értelmezése esettanulmányként szolgál. Arra mutat rá, hogyan olvasható A Hét líraanyaga a korábbi, biedermeier költői világtól és a 20. század eleji poétikáktól egyaránt eltérő, sajátosan századvégi költészetfelfogás felől, különösen a hangulat századvégi fogalmának tükrében.

*A Hét, a modern költészet lapja
Hangulatköltészet és modernség*

A Kiss József által szerkesztett A Hét az 1890-es évek egyik legnagyobb befolyással bíró irodalmi lapja volt, szemléletét és kivitelezését tekintve egyaránt unikális jelenség a századvégen.¹ A Hét a modern és az új irodalom sajtóorgánusaként tekintett magára. Már az első előfizetési felhívásában „érdekes, modern, eleven heti szemleként”² mutatkozott be. A „modern” jelző a későbbi előfizetési felhívásokban is szerepelt, általában a lap egészére vonatkozva, nem kizárólag a benne közölt szépirodalmi szövegekre: „A Hét a legváltozatosabb, legélénkebb és legmodernebb összes hetilapjaink között”,³ majd később: „moderne akarunk lenni, a modernség kinövései, nemzeties sallangosság nélkül.”⁴ A Hét kritikái és a „Heti posta” szerkesztői üzenetei a lapban közölt (vagy valamilyen módon a szerkesztőséghez kötődő) szépirodalmat is modernnek minősítették. A korra jellemző szóhasználatától eltérően a modern itt nemcsak kortársat jelentett, hanem egy új költészeti irányt is kijelölt. A lap saját retorikája szerint A Hét publikálni, méltatni és létrehozni kívánta az új – vagyis az akadémiai-konzervatív értékrenddel szakítani vágyó – költészetet.

A kilencvenes évek első felében A Hétben publikáltak mindazok, akik modern költőként akartak bemutatkozni az irodalmi nyilvánosság előtt. A *Kiss József és kerek asztala* című emlékkötet⁵ több felkért szerzője beszámolt első, A Hét-beli versközléséről⁶ (a legtöbb belső munkatárs először verssel mutatkozott be az olvasóközönségnek), amit egyfajta küszöbként, a modern költészetbe történő beavatodásként írtak le.⁷ A fiatal költőkkel a lap szerkesztősége (anonim módon ugyan, de maga Kiss József) közvetlenül is kommunikált, a „Heti posta” rovaton keresztül. A rovat több funkciót is betöltött: egyrészt az előfizetőket vagy szerzőket érintő logisztikai kérdésekkel foglalkozott (előfizetés számlázása, bekötési táblák megrendelése, kéziratok közlése stb.), másrészt az olvasóközönség szórakoztatására a beküldött amatőr szövegeken élcelődött (olykor hosszabb-rövidebb részletet is közölt a „közölhetetlen” versekből), harmadrészt – és jelen tanulmány szempontjából ez a leglényegesebb – a „Heti postában” Kiss közvetlenül és nyilvánosan kommunikált A Hétben publikálni vágyó költőkkel, egyértelműen tanári, mentori pozícióból szólalva meg. Ezekben a szerkesztői üzenetekben fejtette ki költészeti felfogását, a lap által várt és támogatott, modernként elképzelt líra ars poeticáját.

¹ DERSI Tamás, *Századvégi üzenet. Sajtótörténeti tanulmányok*, Szépirodalmi, Budapest, 1973, 240.

² *Előfizetési felhívás*, A Hét 1889/Mutatványszám, 20.

³ *Előfizetési felhívás*, A Hét 1891/13., 212.

⁴ *Előfizetési felhívás*, A Hét 1902/49., 773.

⁵ *Kiss József és kerek asztala*, szerk. Kiss Géza, Kiss József prózai munkáinak kiadványai, Budapest, 1934.

⁶ Csak néhány példát említve: Ignotus (Uo., 126.), Heltai Jenő (Uo., 134.), Kosztolányi Dezső (Uo., 137.), Balázs Mária (Uo., 182.), Kárpáti Aurél (Uo., 167.) stb.

⁷ Rédey Tivadar ténylegesen a küszöb metaforáját használja. Lásd RÉDEY Tivadar, *Egy régi küszöb körül = Kiss József és kerek asztala*, 181.

Kosztolányi Dezső visszaemlékezése szerint Kiss „elvit soha nem vetette papírra. Az elméletek nem érdekelték. Gyakorlatban mutatta meg, mi a teendő.”⁸ Ennek a gyakorlaton keresztüli tanításnak egyik médiuma és módszere volt a „Heti posta” rovat. Ugyanebben a visszaemlékezésben Kosztolányi a jó intuíciókkal bíró, de tájékozatlan géniusz alakjaként írja le a szerkesztőt, aki „nyelvismeret, világirodalmi tájékozódás nélkül biztosan rátapintott arra, ami fontos s már e század első éveiben érezte azt, amit a franciák és az angolok csak most tisztáznak.”⁹ Valójában Kiss több nyelven jól beszélt és/vagy olvasott: elég csak Max Nordau-val folytatott német nyelvű levelezésére,¹⁰ vagy angol regényfordításaira¹¹ gondolnunk. Szerkesztői üzeneteit vizsgálva egyértelművé válik, hogy franciául is szívesen és gyakran olvasott. Rendszeresen ajánlott szerkesztői üzeneteiben francia lapokat,¹² illetve hivatkozott francia nyelvű szakmunkákra.¹³ A Hétben közölt világirodalmi anyag gyűjtésekor is a francia – és az orosz – irodalmat részesítette előnyben.¹⁴ Nyelvhasználata tobzódik a germanizmusokban és a francia szóátvételekben, különösen akkor, amikor költészeti kérdésekről ír. Poétikai tájékozódása részint német és francia nyelvű szövegekre épült, még ha formális oktatásban nem is részesült.

Abban azonban igaza van Kosztolányinak, hogy Kiss József nem tartozott A Hét kritikarovatában közlő szerzők közé, nem írt sem elemző tanulmányokat, sem esszét – vagyis poétikai nézeteit nem rögzítette az erre kijelölt szövegtípusok keretei között. Amit elméleti tájékozódásáról és poétikai elveiről tudunk, az a „Heti posta” üzeneteiből rekonstruálható.¹⁵ A másik lehetséges forrás kiterjedt és részben feldol-

⁸ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Arcképvázlat Kiss Józsefről = Kiss József és kerek asztala*, 141.

⁹ Uo., 140.

¹⁰ A levelezésről írt hiánypótló tanulmányt, amely Kiss életrajzának vakfoltjait pótolja a levélváltás tanulságai alapján: UJVÁRI Hedvig, *„Csak bátorság, kitartás és akarat!” Adalékok Kiss József vándoréveiből a Max Nordauval folytatott levelezés alapján*, ItK 2021/1., 83–102.

¹¹ A Deutsch Nyomda és Kiadóvállalat alkalmazásában Kiss két regényt – és feltehetően számos rövidebb terjedelmű szöveget – fordított. Az egyik Mary Elizabeth Braddon *Amit az éj betakar* című regénye, mely a Képes Világ 1871-es évfolyamában jelent meg folytatásokban, a másik a Képes Regénytár utolsó folytatásos kiadványa, az *Éva leánya* szintén Braddontól, 1874–1875-ben. Az általa szerkesztett (és nagyrészt általa írt) Képes Világ rengeteg angol nyelvű forrást használt, az átvételek, cikkk fordítások többsége valószínűsíthetően angolszász forrásra vezethető vissza – és feltehetően Kiss József fordításában jelent meg a lapban.

¹² „Ajánlhatjuk Önnek a *La lecture* című folyóiratot, továbbá az *Illustration* és a most megindult *Revue de Paris*, mely érdekesnek ígérkezik.” A Hét 1894/16., 255. „*Revue bleue, Illustration, Revue des deux mondes*. Ezek a legjobbak.” A Hét 1895/17., 276. „Járassa Nagysád a párizsi *Figarót*, az szellemes is és meg van az a nagy előnye, hogy nem – német.” A Hét 1892/33., 532.

¹³ Például Raul Chélar *La Hongrie Contemporaine* című könyvét említi a magyar dekadencia kapcsán. Vö. A Hét 1890/40., 224. Kiss feltehetően azért ismerte a kötetet, mert a kortárs magyar irodalom kiemelkedő képviselői közt elsőként őt említi. Raul CHÉLARD, *La Hongrie Contemporaine*, J. Kugelmann, Paris, 1891, 188.

¹⁴ DEDE Franciska, *„Szerzők a lámpa előtt” A Hét és az Új Idők szerzői 1895–1900*, ItK 2005/2–3., 295.

¹⁵ Hasonló munkára vállalkozom, mint amit Kosztolányi Tibor végzett a fiatal Osvát Ernő poétikai és szerkesztői elveinek áttekintése során. Azonban Osvától eltérően Kiss József nem írt kritikákat, esszéket és tanulmányokat. Vagyis nincsenek olyan kifejtett érvelésű, komplex szövegek, melyeknek többé-kevésbé következetes fogalomhasználata, valamint a bennük érvényre jutó elvi és poétikai meggyőződés eligazítást nyújthatna Kiss lapszerkesztési gyakorlatának és ízlésvilágának vizsgálata során. Ezek híján

gozatlan magánlevelezése. Jelen tanulmányban ezekkel a levelekkel nem foglalkozom, hanem a szerkesztői üzenetekből indulok ki. Ezek a lap nyilvános kommunikációjához tartoztak, többet jelentenek egy-egy költő konkrét javaslatok mentén történő mentorálásánál: A Hetet olvasó összes, magát modernnek valló fiatal költőhöz és a lap szélesebb olvasóközönségéhez egyszerre szólnak, az új irodalom szerzőit és olvasóit egyszerre tanítják. Ami Kiss (szerkesztői) ars poeticájából feltárható, az „pozíciófelvételek” sora, egy „nem tudatos poétika”, vagyis részleteiben soha ki nem fejtett elvárásrendszer. Ennek feltérképezése mindössze egy részleges és óvatos rekonstrukciókísérelt lehet, hasonló ahhoz, amit Pierre Bourdieu Flaubert esztétikai programjának vizsgálata során végez.¹⁶ A szerkesztői üzenetekből egy olyan kritikai szótár körvonalazódik, melyben az őszinteség, bensőségesség, hangulat és közvetlenség fogalmi egy – a korábbi romantikus és biedermeier metaszövegekben érvényes fogalomhasználatól eltérő – modernként értett elváráshorizontot alkotnak.

A továbbiakban Kiss kritikai szótárának és a századvég líráról való gondolkodásának egyik alapfogalmával, a hangulattal foglalkozom. A hangulat a század első felében is központi fogalom volt. A hangulatlíra (*Stimmungslyrik*) Hegel esztétikai írásaira alapozva a 19. századi német költészet értelmezésének egyik népszerű kategóriájává vált, a terminus a 20. század közepéig általánosan elterjedt volt.¹⁷ Hegelnél a bensőségesség (*Innerlichkeit*) és a hangulat (*Stimmung*) a líra alapvető működését leíró, egymással szorosan összefüggő fogalmak: a műalkotást tulajdonképpen a hangulat hozza létre, vagyis a szubjektum öntükrözése a külvilágban, belső és külső találkozása.¹⁸ Erre a hegelianus költészetfelfogásra épül a *Stimmungslyrik* fogalma is, mely a 19. század poétikai diskurzusaiban főszerepet kapott, sőt Burkhard Meyer-Sickendiek szerint a 20. századi líraelméletek nagy többségében is ez vált meghatározóvá,¹⁹ nem mindig értéksemleges kategóriaként. Paul Böckmann például a német romantikus költészet képhez és hangzáshoz való viszonyát a *Stimmungslyrik* keretei közt értelmezi, amit határozottan modernség előtti líratípusként fog fel.²⁰ A *Stimmungston* (hangulati tónus) mint költészeti állandó meghaladását a modernség győzelmeként mutatja be, amelynek sikerét Rilkének és Stefan Georgénak tulajdonítja. Értelmezése szerint a *Stimmungslyrik* a nyelvet még áttetszőnek, immateriálisnak tekintő költészeti felfogás terméke.²¹

a „Heti posta” rovat bizonyult a vizsgálódás szempontjából legtermékenyebb szövegcsoporthoz. Vö. KOSZTOLÁNCZY Tibor, *A fiatal Osvát Ernő*, Universitas, Budapest, 2009, különösen: 45–77.

¹⁶ Pierre BOURDIEU, *A művészet szabályai. Az irodalmi mező genezise és struktúrája*, ford. SEREGI Tamás, Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Budapest, 2013, 112–115.

¹⁷ Burkhard MEYER-SICKENDIEK, *Zur Kategorie der Stimmungslyrik im 19. Jahrhundert = Handbuch Literatur und Emotionen*, szerk. Martin von KOPPENFELS – Cornelia ZUMBUSCH, De Gruyter, Berlin, 2016, 461. DOI: 10.1515/9783110303247-017

¹⁸ Uo., 462

¹⁹ Meyer-Sickendiek többek közt Killyt, Böckmann, Jürgen Linkst és Dieter Lampingot említi. Lásd Uo., 461–464.

²⁰ Paul BÖCKMANN, *Formensprache, Studien zur Literarästhetik und Dichtungsinterpretation*, Hoffmann und Campe, Darmstadt, 1966, 425–442.

²¹ Uo., 452.

A magyar biedermeier költeményeket és a népszerű helyzetverseket a hangulatlírához soroló elemzések a *Stimmungslyrik*hez hasonló jelentésmezőben mozognak. Németh G. Béla szerint magyar viszonyok között olyan biedermeier-szentimentális verstípusként él tovább ez a német mintára létrejött hagyomány, amelyre „intim-atmoszferikus hangnem”, „természeti-biografikus jelenetezés”, „morfondírozó-didak-szisos meditáció” jellemző, s „amely távol a tragikus meghasonlástól vagy kétségbeeséstől s távol a himnikus életékszázistól vagy megvilágosodás-mámortól, lágy és langy, halk és harmóniás melankóliába vagy örvendezésbe oldotta vágyát, bánatát, boldogságát.”²² S. Varga Pál az 1849 utáni költészeti tendenciákat elemezve a hangulat fogalmát „a szubjektum (objektivitás által előidézett) lélektani adottságaként” értelmezi, amely nem „a világban-benne-lét osztatlan keretminősége”, hanem az objektívként értett külvilághoz igazodó szubjektív állapot.²³ Az erre épülő – hatvanas évek utáni – szentimentális-biedermeier poétikák értelmezésekor a fokozatos szubjektívizálódást emeli ki,²⁴ tehát ugyancsak a hegeli esztétikán alapuló hangulatfogalmat használja és árnyalja.

Az 1880-as években a hangulatdal és a hangulatvers kategóriáit kifejezetten a *Stimmungslyrik* keretei között, műfajmegjelölésként használták. Palágyi Menyhért például Endrődi Sándor költészetéről írt kritikájának már nyitó mondatában kiemeli a kritikát szervező alapfogalmat: „Endrődi első tekintetre igen *hangulatos* költőnek tetszhetik. Egész lényege zsong.”²⁵ Akkor válik egyértelművé, hogy a hangulatdal a *Stimmungslyrik*hez kapcsolódó műfaji kategória, amikor Palágyi verstípusként kezdi használni azt: „Endrődi apró szerelmi hangulatdala (*Tücsökdalok*) általában gyenge Heine-utánzatok.”²⁶ A fogalomhasználat azonban radikálisan megváltozik a kilencvenes években. 1896-ban a Fővárosi Lapok egyik, Paul Verlaine költészetét ismertető cikke a szimbolista lírát hangulatköltészetként írja le: „A szimbolista költészet tehát a személytelen, festői költészet ellenfele. Amaz meghatározott, festői, biztos, szabatos képeket fest, ez változó, elmosódó, hullámzó hangulatokat. Amaz az egyes tárgyat is egyéníti, ez az érzéseket is általánosítja. *Hangulatköltészet*, ime ez a szimbolizmus lényege.”²⁷ A hangulatköltészet itt a parnasszista költészeti ideál ellentéte, a modern, pontosabban a szimbolista líra szinonimája. A Magyar Szemle 1898-ban Reviczky Gyula költészetéről közöl egy cikket, *Hangulatköltészet* címmel. A kritikus Reviczky ars poeticáját parafrazálva a hangulat fogalmából indul ki: „Az eszmei tartalom fölösleges a dalban, juttassa azt érvényre más műfaj. Elég, ha a dal hangulatos, ha hangulat járja át, mert a *hangulat a dal tartalma*.”²⁸ A cikk írója,

²² NÉMETH G. Béla, *A személyiség mint érték a századvég magyar lírájában = Uő., Századutóról – század-előről. Irodalom- és művelődéstörténeti tanulmányok*, Magvető, Budapest, 1985, 87.

²³ S. VARGA Pál, *A gondviseléstől a vitalizmusig. A magyar líra világgépének alakulása a XIX. század második felében*, Csokonai Könyvtár, Debrecen, 1994, 99. (Bibliotheca Studiorum Litterarium)

²⁴ Uo., 101, 159–161.

²⁵ PALÁGYI Menyhért, *Endrődi Sándor*, Koszorú 1885/26., 401. (Kiemelés tőlem – M. S. A.)

²⁶ Uo., 402.

²⁷ DR. LÁZÁR Béla, *Paul Verlaine, jan. 11.*, Fővárosi Lapok 1896/11., 5. (Kiemelés tőlem – M. S. A.)

²⁸ KEMÉNYFI János, *Hangulatköltészet*, Magyar Szemle 1898/42., 493.

Keményfi János Baudelaire-től (és közvetve Poe-tól) eredezteti ezt a költészetfelfogást. A Magyar Szemle katolikus-konzervatív kritikái pozíciója ismeretében²⁹ nem meglepő, hogy Keményfi a hangulatköltészetet ártalmas dekadens nyugati hatás eredményeként értelmezi. Szerinte a hangulatköltészet határozottan modern (és francia) jelenség: „Ugyde a modern franczia líra képviselőinek sem valamire való gondolata, sem mélyebb érzésre képes szíve nem lévén, a hangulatot nem ezzel, hanem tisztán a nyelvvél kívánják fölkelteni.”³⁰

A hangulat fogalma itt már nem a német Stimmungsslyrik eredeti jelentésének, vagy a magyar divatlapokban népszerű, atmoszférikus helyzetverseknek a kontextusában kerül elő, hanem egészen újszerű, a századvégen felbukkanó jelentéssel bír. A hangulat jelentésének megváltozása nem sajátosan magyar jelenség. Meyer-Sickendiek a Stimmungsslyrik tulajdonképpeni fénykorát a századvégre teszi, a szimbolista, naturalista, esztétista poétikákat éppen a hegeli költészetfelfogás kritikájaként értelmezi.³¹ Hofmannsthal, Stefan George, sőt a korai Rilke líraelméleti szövegeiben is egy újfajta megközelítést látja a hangulat fogalmának.³² Kulcsár Szabó Ernő Kosztolányi *Ha negyvenéves...* című versét elemezve az „egyszerű hangulatvers”, a „privatizáló romantika” hagyományától különbözteti meg azt a hangulatképzetet, amely a versben egy prereflexív, nyelvileg létrejövő, komplex viszonyrendszert konstruál.³³ A „hangulatvers” belső kedélyállapotával szemben ez a modern hangoltság vonatkozathatatlan, folyamatos feszültség, amely „nem tud arról, honnan származik és van-e egyáltalán feloldása.”³⁴ A 19. század végén megváltozó fogalomhasználat fényében úgy vélem, Kiss József már a kilencvenes években ehhez hasonlóan gondolkodik a hangulatról, eltávolodva a belsőként értett, egyéni érzékelést és a szubjektum környezetét harmóniába rendező összhang képzetétől. Kiss már a kilencvenes évek elején a modern költészet alapvonásaként beszél a hangulatról mint újszerű elvárásról: a hangulat nála egy nyelvileg megképződő, folyamatos diszharmónia- és veszteségtapasztalatként érthető. A „Heti posta” rovatának üzenetei alapértelmezettnek tekintik, hogy a fiatal költők pontosan tudják, hogyan is kell érteni ezt a mára egészen kiüresedett, emiatt homályossá vált fogalmat.

Hangulat, hangolat, Stimmung

A 19. század végének magyar poétikai szótárában egyértelműen a hangulat volt a főszereplő. A kilencvenes években az élclapok glosszáitól kezdve szépirodalmi lapok kritikáin át közéleti-politikai cikkekig mindenhol idézték Reviczky Gyula *Magamról* című versének zárósortát: „A világ csak – hangulat.” Olyannyira emblematikussá vált

²⁹ DERSI, I. m., 108.

³⁰ KEMÉNYFI, I. m., 494.

³¹ MEYER-SICKENDIEK, I. m., 472.

³² Uo., 477–479.

³³ KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, *Tapasztalat és hangoltság = Uő., Költészet és korszakküszöb. Klasszikusok a modernség fordulópontján*, Akadémiai, Budapest, 2018, 24. DOI: 10.1556/9789634543091

³⁴ Uo., 28.

ez a sor, hogy 1891-ben állított síremlékén is ez olvasható.³⁵ A Petőfi Társaságnak Reviczky halálát követő első nagygyűlésén Palágyi Menyhért mondott emlékbeszédet, amelyben a költő portréját szintén ebből a verszárlatból kiindulva rajzolta meg:

Mert ha vannak emberek, kikre nézve az egész mindenség csak azért létezik, mert fölötte töprenghetnek és törvényeit fürkészhetik, – és ezek filozófok, – mennyivel érthetőbb, hogy vannak ismét mások, kiket az egész világ csak azért érdekel, mert szívüket édes hevületre, ihletre gerjeszti, – s ezek a költők. [...] Reviczky ezt a maga módja szerint így fejezte ki: „A világ csak hangulat.” Igenis, mert neki a világ csak akkor birt értékkel, midőn költői hangulatot keltett benne. És mondhatta volna bátran: a világ csak szomorú hangulat, mert az ő életének a szomorúság volt jóformán egyetlen nagy gyönyöre.³⁶

A *Magamról* verszárlata szállóigévé vált, amelynek a kortársak számára jól érthető jelentései mára már egészen elkoptak. Nem Reviczky használta először a hangulat fogalmát világ- és művészetmagyarázó kategóriaként, de az ő költészetén és kritikáin, illetve a hozzá hasonló, európai műveltségű, új lírai megszólalásmóddal kísérletező költők munkásságán keresztül kezdett meghonosodni a hangulatnak az a mára nehezen érthető jelentése, amely a századvégi olvasó számára olyan egyértelmű volt, hogy köznapi metaforaként teljesen uralni tudta a közbeszédet.

Míg Széles Klára Reviczky költészetét a szentimentalizmus örökségéhez visszanyúló, „szentimentális-modern áthajlasként” értelmezi,³⁷ Németh G. Béla ezt a benyomásból építkező költői világot „lírai impresszionizmusként” írja le.³⁸ Tulajdonképpen mindkét értelmezés Reviczky költészetének prereflexív, a hangoltságot előtérbe helyező működését emeli ki. A *Magamról* című 1883-as verset, mely a szállóigévé vált sorral zárul, Széles a „filozofikus líra határán” helyezi el,³⁹ mely egyértelműen megidézi (formailag, hangütését és gondolatmenetét tekintve) Kölcsey *Vanitatum vanitasát*. Azonban ettől eltérő módon Reviczky versében nincs objektív világ, amelyhez viszonyulni lehet, hanem kizárólag a „személy számára adott világ” létezik.⁴⁰ Az objektív megismerhetőség illuzórikus voltának belátása (mely a századvégen alapkérdéssé vált) Reviczky költészetében a hangulat fogalmán keresztül artikulálódik. A hangulat tehát itt – ahogy azt Széles Klára is jelzi – nem belső tapasztalat, de nem is a külső világ része, hanem a kettő különös kölcsönhatása. Reviczky *Magamról* című verse „már nem szól igazán a világról, de nem szól még igazán a külön, belső világról sem,

³⁵ A verszárlat sokáig működött Reviczky életművét – és életrajzát – értelmező mottóként. Ennek szemléletes példája Koroda Miklós 1939-es, Reviczky életrajzát feldolgozó regénye. A könyv címében is felidézi a *Magamról* zárlatát, mely már a költő halálakor a rá való emlékezés alapmotívumává vált. Lásd KORODA MIKLÓS, *A világ csak hangulat. Reviczky Gyula életének regénye*, Singer és Wolfner, Budapest, 1939.

³⁶ PALÁGYI MENYHÉRT, *Emlékbeszéd Reviczky Gyula fölött*, Pesti Hírlap 1890/6., 2.

³⁷ SZÉLES KLÁRA, *Reviczky Gyula poétikája és az új magyar líra*, Akadémiai, Budapest, 1976, 42.

³⁸ NÉMETH, I. m., 87.

³⁹ SZÉLES, I. m., 164.

⁴⁰ Uo., 165.

csak e kettő új, vibráló viszonyáról, a »hangulatokról.«⁴¹ Az objektív megismerés kudarca és az érzékelésen alapuló, labilis világtapasztalat tehát mind a hangulat századvégi fogalmába sűrűsödik, ebből fakad a fogalom világ- és énmagyarító potenciálja.

A német *Stimmung* mintájára képzett *hangolat* ('hangoltság')⁴² még a fonetikai változás után is őrzi a hangzás, zene, hangolódás jelentéskörét, bár sokkal kevésbé komplex a használata, mint a német eredetinek. Átfogó fogalomtörténeti áttekintés nélkül is érzékelhető, hogy a magyar *hangulat* szó jelentése a *Stimmung* jelentésváltozásával⁴³ egyszerre kezd megváltozni a 19. század derekán, ahogy azt már a hangulatdal, hangulatköltészet és hangulatlíra fogalmak használatán láthattuk. Bármennyire tartózkodik a századvégi értelmiség a germanizmusoktól, a német nyelv hatása elvitathatatlan. Egy olyan kulturális közegben, amelyben a német és a magyar nyelv egymás mellett, egymással szoros kapcsolatban létezik, nem meglepő, hogy a *Stimmung*hoz kapcsolódó jelentések bizonyos fokig a magyar hangulatban is benne foglaltatnak. A *Stimmung* eleve metafora, Gerhard Thonhauser (Blumenberg fogalmával élve) „abszolút metaforának” nevezi,⁴⁴ mivel nem magyarázható nem-metaforikus nyelven. David Wellbery két aspektusát emeli ki az esztétikai fogalomként értett *Stimmung*nak: (1) sem szubjektív, sem objektív kategória, (2) jelentését és használatát alapjaiban meghatározza a szó metaforikus eredete.⁴⁵

A *Stimmung* eredetileg hangszerek hangolására vonatkozott, sokáig megőrizte a szó eredetéből fakadó jelentésrétegeket. Wellbery a zenei szakszóként használt *Stimmung* objektív, szubjektumtól független jelentését emeli ki:⁴⁶ előírt mozdulatok eredménye (például egy hegedű húrjainak feszítése/lazítása) és ellenőrizhető kritériumokhoz kötött (a hangolás eredményeként igazodik-e a hangszer a megadott alaphanghoz). Kanttól kezdődően az esztétikai gondolkodásnak állandó komponense a *Stimmung*, fokozatosan változó jelentéssel; a 19. század végéig az eredeti szakszó objektív aspektusát (változó intenzitással) minden variációja megőrizte: a hangolás mindig egy adott létező (objektív) eredőhöz viszonyítva történik, egy elérendő és elérhető harmónia érdekében.⁴⁷ A *Stimmung* fogalma a századvégen kezd radikálisan elszakadni az eredeti metafora által implikált létező és fellelhető (kommunikálható) harmónia jelentésrétegétől. Az 1890-es évek *Stimmung*-fogalma új, temporális dimenziót nyer: a hangulat immár nem fellelhető összhang, hanem benyomások, érzetek és érzelmek komplex hálózata.⁴⁸

⁴¹ *Uo.*, 168.

⁴² Német mintára képzett tükörszó. Lásd *Új magyar etimológiai szótár*, szerk. GERSTNER Károly, MTA Nyelvtudományi Intézet – ELKH Nyelvtudományi Kutatóközpont, Budapest, 2011–2022.

⁴³ A *Stimmung*nak mint esztétikai, poétikai fogalomnak az alakulástörténetét Wellbery összegezte 2003-as tanulmányában. Lásd David WELLBERY, *Stimmung*, ford. Rebecca POHL, *New Formations* 2018/93., 6–45. DOI: 10.3898/NEWF:93.02.2017

⁴⁴ Gerhard THONHAUSER, *Beyond Mood and Atmosphere: a Conceptual History of the Term Stimmung*, *Philosophia* 49, 2021/3., 1249. DOI: 10.1007/s11406-020-00290-7

⁴⁵ WELLBERY, *I. m.*, 7.

⁴⁶ *Uo.*, 10.

⁴⁷ *Uo.*, 13–16.

⁴⁸ *Uo.*, 22.

A hangulatnak ez az új, pillanatnyiság és állandóság ütközésében gyökerező jelentése már Nietzsche egy korai (még diákkorában írt) esszéjében felbukkan. Bár ez a szöveg nyomtatásban csak a 20. század második felében jelent meg,⁴⁹ a *Stimmung* fogalomtörténetével foglalkozó szakirodalom – elsősorban Wellberynek köszönhetően – alapszövegnek tekinti.⁵⁰ Az esszében használt hangulatfogalom megfeleltethető a pár évvel később írt, *A tragédia születésében*, majd később az *Emberi – túlságosan is emberiben* használt fogalommal.⁵¹ Ami Nietzschét a hangulat poétikai lehetőségeiben foglalkoztatja, az éppen annak temporális jellege. Az 1864-es *Über Stimmungen* című esszé szerint a hangulat a régi és az új találkozásánál születik – az esszé a *Stimmung* és *Laune* fogalmakat kezdetben egymásnak megfeleltetve használja.⁵² A lélek mindig az ismerthez hasonló tapasztalatokra vágyik, de mivel minden új tapasztalat eltér az előzőtől, valójában csak a folyamatos súrlódást (az emlékezet és a tapasztalat ütközését) érzékeli.⁵³ Nincs két egyforma hangulat, mindegyik felfoghatatlanul fiatal, a pillanat szülte.⁵⁴ A hangulatok Nietzsche értelmezése szerint egyszerre mutatnak rá a régi, már meglevőre, illetve az újra, a pillanatnyira.⁵⁵ Ez a temporális aspektus – jelen és múlt, pillanatnyi és konstans keresztmetszetének megtapasztalása – az, ami később a századvégi *Stimmung*-fogalom legalapvetőbb vonásává válik.

Wellbery Nietzsche hangulatértelmezésének két – látszólag egymással ellentétes – vonását emeli ki, amelyek a későbbi fogalomhasználatnak is fontos részét képezik: egyrészt időbeliségük és leköthetlenségük a lélek instabilitásába, folyamatos átalakulásába enged betekintést, másrészt éppen amiatt, ahogyan a hangulatok efemer voltuk ellenére mindig ismerősként, felismerhetőként mutatkoznak meg, kommunikálható közös nevezőként működnek.⁵⁶ Wellbery szerint Nietzsche számára éppen

⁴⁹ Friedrich NIETZSCHE, *Ueber Stimmungen* [1864] = *Uö.*, *Frühe Schriften II.*, szerk. Hans Joachim METTE, Beck, München, 1994, 406–408.

⁵⁰ Wellbery tanulmánya a hangulat kérdésével foglalkozó újabb kutatásoknak alapvető hivatkozási pontjává vált, akkor is, ha ezek nem fogalomtörténeti, kritikátörténeti vagy eszmetörténeti érdeklődésűek. Ezek közül talán a legjelentősebb Hans Ulrich Gumbrecht irodalom-ontológiai megközelítése. Gumbrecht érvelése szintén a Wellbery által felvázolt fogalom- és eszmetörténeti ívre épít. A nyelvi fordulat hagyományának újragondolásaként „hangulatorientált” befogadást javasol. Elsősorban a hangulat és a hangzás (tónus) összefüggéseire figyel, a hangulatokat „anyag fenomeneknek” tekinti, „az egzisztencia jelenlétet adó részéhez” sorolja ezeket. Bár a hangulati tónusnak, illetve a hangulatnak, mint a műalkotás prereflexív sajátosságának és időbeliségének problémája kapcsolódik a jelenlegi kérdésfelvetéshez, ezek gumbrechtli továbbgondolása messzire vezetne a tanulmány tulajdonképpeni tárgyától. Vö. Hans Ulrich GUMBRECHT, *Hangulatokat olvasni. Hogyan gondolhatjuk el az irodalom valóságát napjainkban?*, ford. CSÉCSEI Dorottya, Prae 2013/55., 9–25, különösen 9, 11, 14.

⁵¹ Stanley CORNGOLD, *Nietzsche's Moods*, *Studies in Romanticism* 1990/26., 79–81. DOI: 10.2307/25600822

⁵² „Sagen wir es offen, unsre Gemüthsverfassung ist durch den Streit jener alten und jungen Welt bestimmt.” NIETZSCHE, *I. m.*, 406.

⁵³ „Das Gleichartige also sucht die Seele an sich zu ziehen, und die vorhand[en] Masse von Empfindungen drückt die neue[n] Ereignisse, die das Herz treffe[n] aus wie eine Citrone, doch imme[r] so, daß nur ein Theil des Neue[n] sich mit dem Alten vereinigt.” *Uo.*, 406–407

⁵⁴ „Keine einzige gleicht einer andern genau, sondern jede ist unergründlich jung und die Geburt des Augenblicks.” *Uo.*, 408.

⁵⁵ *Uo.*, 408.

⁵⁶ WELLBERY, *I. m.*, 22.

azért érdekes – és hasznos – a Stimmung fogalma, mert felfedi azt, amit a sematizáció elfed.⁵⁷ Az *Emberi – túlságosan is emberiben* a (vallási, morális, pszichológiai és poétikai) hagyomány egyszerűsítő szótárait éppen kumulatív aspektusuk miatt tekintni menthetetlennek, a hangulat az, ami ezek helyére tud lépni, és képes láthatóvá tenni a létnek egy olyan vonatkozását, amelyet a sémák elfednek – vagyis az idő tapasztalatát.⁵⁸

A fogalmak „elhasználódása” alapvető probléma a modern költői nyelv lehetőségeit kereső Kiss számára. A „Heti posta” rovatüzenetei szerint a formulákat használó, a nyelvi és kulturális sémákat kritika nélkül átvevő költő képtelen az önismeretre és az értékkel bíró új költészet létrehozására: „Aki először elmondta, annak a szájában tényleg őszinte és igaz volt, aki tizedszerre mondta el, az már csak képzelte magáról, hogy őszinte és a századik, az ezredik ajkán nem egyéb mint – banalitás!”⁵⁹ A „képzelt őszinteség” gondolata rendszeresen visszaköszön Kiss „Heti postájában”. Azért van szükség a konvenciók lerombolására, mert ezek közé a keretek közé szorítva, bár elhiszi magáról a költő, hogy őszintén nyilatkozik meg, képtelen túllépni a banalítások, klisék lehetőségein, lehetetlen számára az egyéni önkifejezés: a tapasztalat tehát Kissnél mindig nyelvi, mindig a rendelkezésre álló szótár által meghatározott. A rögzült jelentésű, és éppen emiatt kiüresedett szavak verbális (és tapasztalati!) gátként működnek, sőt, a tényleges önismeretet is ellehetetlenítik. Egy új költői nyelv keresése így tehát Kiss számára létkérdés: a modern élet őszinte megtapasztalásának feltétele.

Amit Kiss A Hét szerkesztői üzeneteiben „képzelt őszinteségnek” nevez, valójában ez a nyelvi és ennél fogva érzékelésbeli sematikusság. Úgy válik egy sokszor megírt tapasztalat banalitássá, ha a hangulat (vagyis séma és újdonság súrlódása, különbsége) hiányzik belőle. Innen érthető, miért éppen ez a fogalom vált a modern költészet lehetőségeiről folyó diskurzus alapkövévé: a hangulat nemcsak külső és belső, objektív és szubjektív határvonala,⁶⁰ de egy sajátosan modern időtapasztalat is. A hangulat apró különbségekben érhető tetten, Nietzsche esszéjének matematikai metaforájával élve emlékezet és tapasztalat kivonásának „maradék.”⁶¹ A Hét ezt a finom, apró gesztusokban létező, a régítől felismerhető módon különböző újszerűséget kultiválta. A versek azért modernnek, mert a költészeti mintákat jól ismerő olvasó érzékeli, miben különböznek a korábbiaktól – minden vers egyedi, egyszeri hangulatot hordoz, az új esztétikai tapasztalatát.

Hogy a Stimmung – és a hangulat – fogalma a századvégre valóban megváltozott aszerint, amit Nietzsche korát megelőző szövege előrevetített, leginkább Hofmannsthalnál érhető tetten. Wellbery szerint Hugo von Hofmannsthal használja a legkövetkezetesebben a fogalom századvégi variációját. Az 1896-os *Poesie und Leben* szerint

⁵⁷ Uo.

⁵⁸ Uo.

⁵⁹ A Hét 1890/12., 196.

⁶⁰ Kulcsár Szabó Ernő korábban idézett elemzése szerint a hangoltságnak ez a rögzítetlensége teszi lehetővé, hogy a külsőként adott világ és a belső érzékelés kettőse által implikált „izolált személy” helyett folyamatosan elmozduló beszédzerepként jöjjön létre a vers szubjektuma. Lásd KULCSÁR SZABÓ, *Tapasztalat és hangoltság*, 24.

⁶¹ CORNGOLD, I. m., 70.

a versben a szavak súlytalan hálója, a kompozíció, valamint a vizuális és auditív emlékekből építkező tartalom együttesen egy jól körvonalazható, éber, pillanatnyi lelkiállapotot, vagyis hangulatot (Stimmung) alkot.⁶² Hofmannsthal tehát a modern költészetet magával a hangulattal azonosítja, melyben nyelv és forma az emlékezet és új tapasztalat ütközéséből létrejövő struktúrába rendeződik. A századvégen – már Dilthey, majd Heidegger meghatározó Stimmung-fogalma előtt⁶³ – a modern lírát a hangulaton keresztül lehetett a legpontosabban leírni.

Bár a szó magyar szövegkörnyezetben folyamatosan billegő jelentésű (egyresen elemzők tollából még mindig inkább a korábbi Stimmungslýrik vonatkozásában értendő), a német Stimmung jelentésmezéjével együtt értve rávezethet számos, magát modernnek valló kritikus nyelvhasználatának pontosabb megértésére és a századvégi versek értőbb olvasására. Baudelaire *A modern élet festőjében* a szépséget hasonlóan írja le, mint a korábban tárgyalt Nietzsche-esszé az emlékezet és pillanat ütközéséből születő hangulatot. Baudelaire-nél a szépség (és a művészet) két tényező találkozásánál jön létre; az egyik az átmeneti, múló, kontingens modernitás, a másik az elmozdíthatatlan, az örökkévaló.⁶⁴ Innen olvasva világosabb, miért nevezték hangulatköltészetnek a korábban idézett kritikák Verlaine, valamint Reviczkyn keresztül Baudelaire líráját.

Birgit Breidenbach a modernitást olyan meghatározó páneurópai jelenségként fogja fel, amelyben a társadalmi szerveződést, a filozófiai gondolkodást és a művészi alkotást egyaránt a jelenre irányított figyelem határozza meg.⁶⁵ A modern léttapasztalatból születő művészetnek ezért alapvető része a Stimmung, pontosabban ennek a temporalitást előtérbe helyező jelentésváltozata. Breidenbach szerint a világharmóniát elveszítettnek nyilvánító modernitásban a pillanatról pillanatra történő hangolódás kerül a művészi alkotás és a filozófia fókuszába, ezt a folyamatos disszonancia-tapasztalatot pedig a Stimmung teszi kommunikálhatóvá. Értelmezése szerint a Stimmung az a találkozási pont az én és a másik, az egyén és a csoport között, amely lehetővé teszi, hogy nagyon különböző szubjektumok valamilyen tapasztalatban osztozhassanak – pszichológiai és esztétikai értelemben egyaránt.⁶⁶ A hangulat fogalma tehát egyszerre hordozza a temporalitást (tapasztalat és emlékezet, pillanatnyi és örökkévaló) és a személyköziség (külső és belső találkozási) jelentésrétegeit. Breidenbach elemzése kizárólag elbeszélő szövegekre irányul,⁶⁷ kifejezetten regényekkel foglalkozik, pedig

⁶² WELLBERY, I. m., 22.

⁶³ Bővebben lásd: WELLBERY, I. m., 32–39; Illetve Birgit BREIDENBACH, *Aesthetic and Philosophical Reflections on Mood. Stimmung and Modernity*, Routledge, New York, 2020, 5–15. DOI: 10.4324/9780429296574

⁶⁴ Charles BAUDELAIRE, *A modern élet festője*, ford. CSORBA Géza = *Charles Baudelaire válogatott művészeti írásai*, szerk. VAYER Lajos, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1964, 131.

⁶⁵ BREIDENBACH, I. m., 2., 7.

⁶⁶ Uo., 7.

⁶⁷ Kulcsár Szabó Ernő már idézett tanulmánykötetének kifejezetten a hangulat kérdéssel foglalkozó fejezete ugyancsak elbeszélő szövegeket elemez. Az itt tárgyalttól eltérő módon használja a fogalmat, Heideggerre alapozva. Elemzésében a hangulat „a nyílt feltárulás tapasztalati »színhelye«. A századvégen érvényes fogalomhasználatról eltérő, „szétterjedő” hangoltságról beszél. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Hogyan történik a hangulat? = Uő., Költészet és korszakküszöb*, 201, 209.

a líra az, ahol az általa is kiemelt interszubbektivitás a szöveg alapvető működését, létmódját meghatározza,⁶⁸ ahol a Stimmung valóban a művészi alkotás kiindulópontjává válik.

Mint láttuk, a fogalom nem rögzítetlen, hanem jól követhető módon változó jelentésű – a hangulat fogalma lehetővé teszi Kiss József és kortársai számára, hogy kifejezésre juttassanak egy alapvetően modern elvárás a lírával szemben. A fogalom századvégi variációja segíthet megérteni, miért és hogyan érzékelték modernnek A Hét szerkesztői és olvasói a lapban megjelenő lírai szövegeket, amelyek az utókor számára A Hét „legromlékonyabb anyagának”⁶⁹ tűnhetnek.

Pillanatnyi és állandó

A Hét formafogalma, periodikus közlés és a Le Parnasse contemporain

Kiss a „Heti postában” olyan versekről ír, amelyek nem kötetben, hanem hetilapban jelentek meg. A hetilapos közlés magát az időt is tagolja, A Hét már névválasztásában is ráerősít erre. A név a megjelenés gyakoriságát és a lap fókuszát, illetve alapvető szervezőelvét egyaránt jelezte: (1) heti egyszer (vasárnap) jelent meg, vagyis egy rövidtávú retrospektívát nyújtott, a napári héttel egy időben zárta a kulturális, irodalmi élet hetét;⁷⁰ (2) fókuszába a hét eseményeit, történéseit helyezte, nem kívánt szélesebb narratív kerettel operálni, a lap tartalmi válogatását is a heti aktualitás szervezte;⁷¹ (3) a periodikus közlés révén mindig az újdonság, az éppen történő irodalom fóruma kívánt lenni.

Dersi Tamás a lapalapítás körülményeiről írva kiemeli a névválasztás körüli vitát. Eredetileg a lap az Ifjú Magyarország nevet viselte volna,⁷² amely egyszerre utal vissza a Petőfi köré csoportosuló *Ifjú* vagy *Fiatal Magyarország*ra és a század első felének több, hasonló néven működő európai mozgalomára, köztük a *Junges Deutschland*ra,⁷³ utóbbi egyik központi alakját, Heinrich Heinét Kiss személyes és költői példaképének tekintette. Érthető, miért lehetett előkép A Hét alapítói számára a Fiatal Magyarország, amelyet Petőfi is a „valódi szabadelvűek” és merész újítók csoportjaként írt le.⁷⁴ Az 1880-as évek végén újabb, magát Ifjú Magyarországnak nevező irodalmi-politikai mozgalom indult. Ekkor Justh Zsigmond kapcsán került elő a név aktuális jelentéssel,

⁶⁸ Jonathan CULLER, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge, 2015, 116. DOI: 10.4159/9780674425781

⁶⁹ FÁBRI Anna, *Előszó = A Hét I–II. (Politikai és irodalmi szemle 1890–1907) Válogatás*, szerk. FÁBRI Anna – STEINERT Ágota, Magvető, Budapest, 1978, 6.

⁷⁰ A Hét egy-egy lapszáma szerdától szombatig készült. Vö. Kiss József és kerekasztala, 170.

⁷¹ Kiss József A Hét feladatát úgy értelmezi, hogy nem beszámolnia kell a hét eseményeiről (melyekről a napilapokat is olvasó közönség már értesült), hanem szelektálnia kell közülük és értelmeznie őket: „Nekünk meg kell elégednünk azzal, hogy, mint a tő felett elszuhanó fecske, csak röptiben érintjük a vizek felszínét, de mindig ott, a hol azok legmélyebbek, a hol a hét eseményei örvénylenek.” A Hét 1891/27., 440.

⁷² DERSI, I. m., 168.

⁷³ A két mozgalom kapcsolatáról lásd: ERDÉLYI Ilona, *A Junges Deutschland és az Ifjú Magyarország = Uő., Az Ifjú Magyarország és Kazinczy Gábor*, Akadémiai, Budapest, 1965. (Irodalomtörténeti füzetek 48.)

⁷⁴ TAMÁS Anna, *Az Életképek 1846–1848*, Akadémiai, Budapest, 1970, 9. (Irodalomtörténeti füzetek 68.)

aki később, A Hét indulásakor főmunkatársként kapcsolódott a laphoz. Alexander Bernát Justh halála után nem sokkal, 1894-ben írt a magukat az Ifjú Magyarországhoz soroló fiatalokról. Alexander szerint Justh „hazatérve külföldről, hét-nyolc évvel ezelőtt néhány lelkes társával egy ifju Magyarországról álmodott, melynek tüzét ő is akarta szítani.”⁷⁵ Ez alapján elképzelhető, hogy A Hét alapításánál nemcsak Petőfiék Fiatal Magyarországa, hanem Justh akkoriban szerveződő köre is példaként működött. Alexander Bernát, aki kritikusan, egyenesen elítélően írt az Ifjú Magyarországhoz tartozó szerzőkről, a modern irodalom képviselőit látta bennük. A modern magyar irodalmat pedig nyugat-európai alapokon nyugvó, idegen (és ezért befogadhatatlan) művészetnek tekintette: „Van ifju Magyarország, [...] de sem egymást nem értik, sem őket nem igen érti a magyar közönség. Vannak köztük, akik talán saját magukat sem értik. Nem a hazai földből hajtottak ki.”⁷⁶

Ákár a harmincas-negyvenes évek Fiatal Magyarországa, akár a Justh Zsigmond körül alakuló Ifjú Magyarország ihlette A Hét alapítóit, a név nyilvánvaló politikai erővel bírt, és bár hordozza a hagyományrombolás és a forradalom univerzális jelentésrétegeit, túlságosan is felismerhető, történetileg lehorgonyzott: hagyományrombolás helyett hagyományvidézésre invitált volna. Az Ifjú Magyarország nevet Dersi szerint azért vetik el, mert „nem érzik elég eredetinek”; a hagyomány megidézése helyett az újdonság, aktualitás jelentéstartalmát hordozó nevet választják: „Szellemében és formájában újszerű orgánomot akarnak írni és szerkeszteni.”⁷⁷ Az egyértelmű történeti és politikai vonatkozású elnevezés helyett egy olyan lapnevet választottak, amely teljesen unikális volt a korabeli magyar sajtópiacon, ugyanakkor nem kapcsolódott konkrét mozgalmi közeghez.⁷⁸

A választott név által implikált aktualitást az induló A Hét szerkesztői nem szezonális, alkalmi versek megrendelésével és közlésével próbálták elérni, nem is a folytatásos regények biztos sikerére hagyatkozva. A pillanatnyiság érzetét a rövid szöveg és az új szöveg felértékelésével keltették. A hetilap szövegei természetükből fakadóan a jelenbe ágyazottak, átmenetiek, ugyanakkor mindig egy folyamathoz kapcsolódnak. A periodikák pontosan datált, történetileg kontingens „tárgyak”, minden bennük megjelenő szöveg egyszerre lép párbeszédbe a környezetében megjelenő más szövegekkel, illetve az előző és a következő lapszám szövegeivel.⁷⁹ A jelenidejűség értékét előtérbe helyező szerkesztés magyarázhatja, miért tartott Kiss a terjedelmes folytatásos regények közlésétől, vagy bármilyen hosszabb, ötnél több folytatásból álló (vagyis több mint egy hónapon át futó) projekttől. Ambrus Zoltánnal folytatott levelezéséből tudjuk, hogy a hosszú folytatásos regényt egyenesen „károsnak” gondolta.⁸⁰

⁷⁵ ALFA [Alexander Bernát], *Ifju Magyarország*, Budapesti Hírlap 1894/282., 1.

⁷⁶ Uo.

⁷⁷ DERSI, I. m., 168.

⁷⁸ LENGYEL András, „Minden forradalom elfeledi megindítóit”. *Ignotus és A Hét alapító közös másfél évtizedéről = Uő., Irodalom és modernizáció – kollíziós szerkezetben*, Quintus, Szeged, 2017, 141.

⁷⁹ Marianne VAN REMOORTEL, *Women, Work and the Victorian Periodical. Living by the Press*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2015, 5. DOI: 10.1057/9781137435996

⁸⁰ Kiss József – Ambrus Zoltánnak, 1903. május 8–9. körül = *Ambrus Zoltán levelezése*, s. a. r. FALLENBRÜCHL Zoltán, Akadémiai, Budapest, 1963, 81.

Az újszerűség érzetét garantálta a szárnyaikat bontogató, kísérletező fiatal szerzőkre irányuló fokozott figyelem is. A Hét az új tapasztalatát a fiatal, alakulóban levő modern költészet képviselőinek bemutatásával hangsúlyozta. A sajtótörténet ritkán fókuszál a periodikában közölt versekre.⁸¹ Elhanyagolható, mellékes tartalomnak tűnhetnek, amivel a szerkesztők egyrészt „feltölteni” próbálták az óriási szövegegségű lapok üres helyeit, másrészt kiadványaik kulturális relevanciáját és presztízsét törekedtek bizonyítani.⁸² Ez az utólagos leértékelődés érezhető a Fábri Anna és Steinert Ágota által szerkesztett válogatáskötetben is. A kiadvány A Hét anyagából „fiktív lapszámokat” állít össze,⁸³ amelyekből ugyan nem hiányoznak teljesen a versek, de a lap eredeti szerkesztési logikájához képest jelentősen alulreprezentáltak. Megjelenésük idején azonban a periodikában közölt versek a lap modernségét erősítették: a folyamatos közléssel a haladás, újdonság érzetét keltették, ugyanakkor az aktualitás sodrásában egy művészeti állandó jelenlétét hangsúlyozták⁸⁴ – tulajdonképpen szintén jelenidejűség és állandóság keresztmetszetében léteztek.

A Hét számára az alkalmi versek aktualitása – bár gyakran találunk rájuk példát a lapban – mindig másodlagos a Kiss által értékesebbnek ítélt hangulat és őszinteség mérőíhez képest: „Mi a költeményeket nem saison szerint választjuk, a hogy a női kalapokat szokás. Lám a Szalay Fruzina bájos verse, melyet mai számunkban közlünk, egész nyári hangulatot költ a bálók évadjában.”⁸⁵ A kezdő költők felkarolása és bemutatása mintegy folyamatában mutatja meg a tehetség kibontakozását. Kiss nem állítja, hogy egy-egy fiatal költő bemutatkozó verse kiforrott műalkotás lenne, inkább a költői hang alakulásának egy fázisa: munkaszakasz. A Hét olvasói abban a privilégiumban részesülhettek, hogy a modern költészet kialakulását valós időben tapasztalhatták meg: a publikált szövegek vállalt átmeneti jellegét az is hangsúlyozta, hogy Kiss József maga nyúlt bele, írta át vagy szerkesztette a beküldött verseket, ezekről a szerkesztői változtatásokról gyakran a „Heti postán” keresztül tudósított. Az, hogy jelöletlen szerkesztés helyett kritikáit és javaslatait a „Heti postában” közzé is tette, arra enged következtetni, hogy célja nem kizárólag a lap minőségének javítása volt, hanem ennek a munkafolyamatnak, fejlődésnek a publikussá tétele: „Megjegyezzük, hogy így is ki lehetne adni, amint van, de az ismeretlen poéta érdekében kívánatosnak tartjuk, hogy kifogástalan dresseben mutassa be magát.”⁸⁶ Ez a szövegmunkát leleplező gesztus szinte létrejötté közben mutat rá a versre, nem zárt műalkotásként, hanem írási és olvasási folyamatként prezentálva azt.

⁸¹ Linda Hughes szerint a sajtóban közölt versek (utólagos) leértékelését bizonyítja, hogy a viktoriánus periodikák katalógusából, a *Wellesley Index*ből (mely a periodikakutatás egyik alampunkája) teljesen hiányoznak a verses szövegek. Lásd: Linda HUGHES, *What the Wellesley Index Left Out: Why Poetry Matters to Periodical Studies*, *Victorian Periodicals Review* 2007/2., 91. DOI: 10.1353/vpr.2007.0034

⁸² *Uo.*, 94.

⁸³ FÁBRI, I. m., 8.

⁸⁴ Vö. HUGHES, I. m., 103.

⁸⁵ A Hét 1890/5., 84.

⁸⁶ A Hét 1891/38., 616.

Lengyel András A Hét szerkesztőségében zajló színvonalas szöveggondozást „gondolkodástörténeti jelentőségűnek” nevezi. A nyilvánvalóan túlzó, A Hét megkerülhetetlensége mellett érvelő értelmezés szerint a szerkesztőség formakultusza és művességigénye „kiszabadított egy csomó új tapasztalatot az inadekvát nyelvi klisékből”, és ez tette lehetővé, hogy az ekkor alakuló modern habitus, a modernitás közös tapasztalata artikulálódni tudjon.⁸⁷ Kiss formakultuszát azonban nem szabad előírászerű verstani és nyelvhasználati iskolaként értelmeznünk. Költészeti iskolája nem normatív formakultusz, hanem a modern látás- és megszólalásmód keresésére invitáló műhely, ebben a tekintetben saját korában egészen páratlan vállalkozás: „Már pedig a költészet nem afféle íróasztali nipp, amely elég ha kelletti magát, ha szemnek tetsző, ha formás; a költészet mindenekelőtt igazság.”⁸⁸ Az, aki „csak a mások formáját és mondandóját lesi el és kavarja el ügyesen, formásan, hogy szinte egyéninek és jelentékenynek tetszik: az az ügyes rutinier, aki semmivel sem több, mint ügyes rutinier. Az ilyenek sem értéktelenek; kitűnő mesteremberek, akik a legszebb műipari dolgokat csinálják a napi divat számára.”⁸⁹

Kiss Józsefnek ezzel a meggyőződéssel magyarázható egy Magyar Szalon által kitűzött költői pályázat keltette felháborodása, amelynek a „Heti posta” rovatban ad hangot. A szerkesztői üzenet egy rosszul címzett levélre válaszol, ezt a válasz felvezetése szerint véletlenül a Magyar Szalon helyett A Hét szerkesztőségéhez küldték.⁹⁰ Az üzenet azon ritka szerkesztői válaszok egyike, amely nem jelíggel indul, hanem feltünteti a beküldő teljes nevét, így pontosan azonosítható az elsődleges megszólított: Hazafi Verai János vándorköltő.⁹¹ A széles körben ismert, „okosbolondnak” gúnyolt Verai Lukácsi András megfogalmazásában „a dilettáns népköltők koronázatlan királya” volt,⁹² Kiss retorikájában az általános dilettantizmust testesíti meg. Valójában lényegtelen, hogy a helyzet fiktív vagy valós. A misszilis levél narratív kerete alkalmas ad Kissnek, hogy kifejtse a Magyar Szalon pályázatával – és ezen keresztül az összes hasonló pályázattal – szembeni fenntartásait:

A mi nem jutott soha eszébe se Petőfinek, se Aranyinak, se Vörösmartyknak, se Madáchnak, se Vajdának: ime megcselekszi Fekete József ur. Versenyre idézi a magyar

⁸⁷ LENGYEL, I. m., 145.

⁸⁸ A Hét 1899/2., 31.

⁸⁹ A Hét 1899/19., 307.

⁹⁰ Ebben az évben, 1892-ben a Magyar Szalon kiadóhivatala és levelezési címe a Főherceg Sándor utca (Bródy Sándor utca) 9. volt, míg A Hét az Erzsébet körút 6-ot tüntette fel a szerkesztőség és kiadóhivatal címeként. Bár nagyon közel volt egymáshoz a két szerkesztőség, véletlen elírásról aligha lehet szó.

⁹¹ Szinnyei a *Magyar írók élete és munkái*ban (tőle szokatlan módon) egy kifejezetten komikus szócikket szentel Verainak: „ez az okosbolond a 80-as évek elején bukkant fel; [...] lobogós ingben, gatyában járta meg Páris és megrovási kalandot írt az Eifel-torony második emeletén. Lakása mindig volt (nem úgy mint Reviczky Gyulának, akit Kiss József nyirkos téli hajnalkor az utcán szedett föl).” SZINNYEI József, *Magyar írók élete és munkái*, XII., Hornyánszky Viktor Akad. Könyvkereskedés, Budapest, 1908, 1074–1075.

⁹² LUKÁCSI András, *Megrovási kalandok, avagy néhány okosbolond költő = Uő., Kiment a ház az ablakon... Költészet és játék*, Gondolat, Budapest, 1981, 310.

parnassust, felhíván a magyar poétákat, hogy írjon neki a „Margit” névre egy verset és küldje be azt saját becses arcképe kíséretében a Magyar Salon szerkesztőségéhez. Hogy miért választotta ép a „Margit” nevet ehhez a reclam-művelethez, mely szomorúan illusztrálja egy elterjedt szépirodalmi vállalat szerkesztőjének alantjáró, banális, minden önérzetes poétára nézve sértő felfogását a költői alkotásról s a költészet céljairól, arra csak Fekete ur adhatná meg a magyarázatot. Valóban boszszantó volna, ha nem volna annyira korlátolt. Talán a költészet discreditálására nem elegendő tett már eddigelé a magyar Akadémia, hogy Fekete ur is beleavatkozik?⁹³

Kiss „alantjáró, banális, minden önérzetes poétára nézve sértő felfogásnak” nevezi a pályázat alap gondolatát. A téma (a „Margit” név) és a forma (egyszerűen: vers) kijelölése által a pályázat kizárólag a „jó rutiniereket” tudja jutalmazni. A magyar Akadémia említése ebben a kontextusban egyértelműen az akadémiai pályázatokra utal, melyeket A Hét amúgy is gyakran illetett éles kritikával (hiszen az Akadémiával szemben igyekezett pozicionálni magát). Ebből a szerkesztői üzenetből is látszik, hogy Kiss nem az Akadémia által, vagy egy-egy folyóirat ítélőbizottsága által kitüntetett költőket utasította el,⁹⁴ hanem magát a pályázati rendszert. Egy témát és formát előíró pályázat kiírója egészen másként gondolkodik a költészet céljáról és az alkotás mikéntjéről, mint A Hét szerkesztősége. Az örökös epigonszerepből, amelyet a kortársak (és az utókor is) a nyolcvanas-kilencvenes évek költőinek szánt, Kiss szerint emiatt a költészetfelfogás miatt nem lehetett kitörni. Kisst éppen azért idegeníti el és sérti a Magyar Salon pályázata, mert a megadott témának megadott műfajban történő feldolgozása soha nem lehet több formabravúrnál, bármilyen mesteri a kivitelezés. A Hétben valójában a forma fogalmának újraértelmezésére tesznek kísérletet. A forma nem egy témához illő keret, nem a kifejezésmód és tartalom harmóniája, hanem a hangulat része, hagyomány (emlékezet) és modernség (tapasztalat) szintézise.

Kiss József szerint a formatökély önmagában nem lehet mértéke a költészetnek. A líra igazságfeltáró, megismerést segítő erővel kell bírjon, minden más egyszerű „mesterség”, tekhné: művészi, de nem művészi alkotás. A Hét különböző rovataiban találkozunk verses formájú szövegekkel, azonban ezek nem egyenértékűek. A rovatba sorolás arra enged következtetni, hogy csak bizonyos verses szövegeket kell szépirodalomként olvasnunk. Több népszerű kabaréköltő műveit fordítják, köztük Léon Xanrof vagy Aristide Bruant szövegeit, ám ezeket a könnyed, humoros, slágerekre emlékeztető verseket nem a szépirodalmi, hanem a publicisztikai rovatokban találjuk.⁹⁵ A kabaré, amely egyszerre könnyed, szórakoztató és aktuálpolitikai,⁹⁶ közelebb

⁹³ A Hét 1892/38., 612.

⁹⁴ Szalay Fruzina is ír Margit-verset, vö. SZALAY Fruzina, *Margit (A Magyar Salon Margitjaiból)* = Uő., *Versek*, Singer és Wolfner, Budapest, 1894, 66–69.

⁹⁵ Xanrof verse például a „Színházi krónika” rovat betétszövegeként szerepelt. [Léon] XANROF, *Sarah kigyója*, A Hét 1893/15., 243.

⁹⁶ Angela BROWN, *A Brief History of Arnold Schönberg's Brettli-Lieder = Fin de Siècle. 19th and 20th Century Comparisons and Perspectives*, szerk. Jürgen KLEIST – Bruce A. BUTTERFIELD, *Plattsburgh Studies in the Humanities*, Vienna, 1996, 27.

áll a lap művészi kivitelezésű sajtóműfajaihoz, mint a Kiss által modern költészetként felmutatott versekhez. Ez érvényes Heltai Jenő aktuális, közéleti témájú verseire, amelyek a „Krónika” rovatban jelentek meg, illetve az alkalmi versekre és versparódiákra is, amelyek vagy az „Innen-Onnan” rovatban, vagy valamely másik, nem szépirodalmi rovatban olvashatóak. Esetükben a verses forma a magas presztízssű költészet és a köznap sajtóműfajok disszonanciáját hangsúlyozza, vagyis A Hét közéleti szövegeire amúgy is jellemző irónia eszközeként működik.

Ez a politikai töltetű, de alapvetően könnyed, ironikusan távolságtartó verstípus nagyon népszerű volt a századvégi Európában. A versek nem a poétikai értelemben vett jelenre, hanem a közéleti, hír értékű aktualitásra koncentráltak.⁹⁷ A kabaréversek annak a sajtóorgánumnak a megjelenési gyakorisága által kijelölt közelmúltról szóltak, amelyben megjelentek. Bár politikai természetűek, nem mutatnak túl konkrét kontextusukon, inkább az aktuálpolitikai történésekkel lépnek humoros párbeszédbe – akárcsak az élclapok gúnyversei. Valamennyi az „ügyes rutinier”, a jó zsurnaliszta műve. A Hét a verses szövegek ilyen szétszalazásával elkülöníti a verses formájú publicisztikai szövegeket a lírától. Amikor Kiss költészetéről ír és az őszinteség, intimitás és hangulat mércéi mentén bírál, nem a kabaréversekről vagy az alkalmi versekről beszél, hanem a lapon belül tipográfiailag is elkülönített lírai, illetve balladaszerű szövegekről.⁹⁸

Kiss értelmezése szerint tehát egy vers modernségét nem a téma aktualitása adja. A referencialitás vagy aktualitás (bár nem kizáró körülmény) önmagában nem hordoz „őszinte” hangulatot: „Regények az utcáról. Egy kerek tuczat egyszerre. Voltaképpen e regények csak rímbe szedett napiújdonságok és rendőri hírek. Valami intimebb vonásnak, poézisnek, kifejezésbeli sajátosságnak semmi nyoma.”⁹⁹ Az intimebb vonás tehát „kifejezésbeli sajátosság”, a hangulatot a nyelv, a forma hozza létre. Bednancs Gábor szerint a kezdődő modernség megítélésekor nemcsak a modern élettapasztalat reprezentációit, tematikus feldolgozását kell keresnünk, hanem azt is észre kell vennünk, hogyan kezdenek másként gondolkodni magáról a költői nyelv lehetőségeiről.¹⁰⁰ A „Heti posta” üzenetei alapján maga Kiss is elsősorban a lírai szövegek nyelvében kereste azok modern jellegét, nem témaválasztásukban. Szerinte a nagyváros verses reprezentációja, ha a szöveg nyelvilleg nem képes hangulatot teremteni, publicisztikai szöveg marad, „rímbe szedett” újsághír: nem modern vers, hanem verses formával játszó sajtószöveg.

Kiss formafogalmát (valamint forma és hangulat kapcsolatát) leginkább A „Heti postában” közölt, fordításról alkotott nézetei alapján lehet megérteni. A Hét számos

⁹⁷ Marion THAIN, *Poetry = The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, szerk. Gail MARSHALL, Cambridge University Press, Cambridge, 2007, 234. DOI: 10.1017/CCOL9780521850636.013

⁹⁸ Ezeket a verseket a megszokottnál nagyobb, dőlt betűkkel szedték, gyakran díszes szövegszegmentáló grafikák választják el a verset az előtte és utána olvasható prózai szövegektől. Két verses formájú szöveg általában akkor kerül egymás mellé, ha ciklust vagy sorozatot alkotnak, vagy az aforizmak közt szerveződnek tematikus, motivikus kapcsolatok szerint összeállított szövegmontázssá. Leggyakrabban viszont prózai szövegek közt szerepelnek, így vizuálisan is kiemelkednek a folyóiratoldalról.

⁹⁹ A Hét 1892/51., 820.

¹⁰⁰ BEDNANCIS Gábor, *Kerülőutak és zsákutcák. A modern magyar líra kezdetei*, Ráció, Budapest, 2009, 36.

versfordítást közölt, de ezeket inkább átíratoknak, az idegen nyelvű műalkotás által megteremtett hangulat magyar rezonanciájának tekintette: a fordított szöveg szerzőjeként a műfordítót tüntették fel, az eredeti szerző neve alcímként, apró betűs szedéssel (gyakran zárójelben) szerepelt. A Hét kezdeti évfolyamaiban egészen más státusza volt egy versfordításnak, mint egy prózai szöveg fordításának. Utóbbi esetében gyakran jelöletlen a fordító (a ritka kivételek egyike Ritoók Emma Kielland-fordítása).¹⁰¹ A fordítók általában belső munkatársak, például Tóth Béla (jelöletlenül), majd később Veigelsberg (Véghelyi) Viktor (Viktor néven). A keresztnévnek (mint álnévnek) a használata még inkább erősíti azt a képzetet, hogy a fordító ezekben az esetekben inkább a szerkesztő funkcióját betöltő „munkás”.

Ezzel szemben a versfordítások esetében nem szerkesztőként, tolmácsként, hanem szerzőként jelenik meg a fordító. Ez a századvégen általánosan elterjedt, hosszú múlttal rendelkező gyakorlat nem egyszerűen a műfordító szerepének korabeli megítélését tükrözi. Jelen tanulmány szempontjából A Hét fordítási gyakorlata nem fordításelméleti vagy komparatistikai szempontból érdekes, hanem annak a megértését segíti, hogyan tekintett Kiss a formára a „Heti postában” közölt szerkesztői javaslataiban. Kiss szerint a prózai szöveg fordításával ellentétben a versfordítás eleve kudarcra ítélt vállalkozás: „Az ilyen finoman csiszolt filigrán dolgokat egyszerűen lefordítani nem – csak utánköltetni lehet.”¹⁰² A Hétben közölt versfordítások tehát eredeti műalkotások, utánköltések. A versfordítások sajátos státuszát jelzi, hogy a Hét által felfedezett költők műfordításaikat is felveszik versesköteteikbe, ezek nem különálló korpuszként, hanem a „saját” szövegek közé keveredve szerepelnek.¹⁰³ Az alkotómunkaként elképzelt fordítást igazolja egy Henri Sorséne-vers esete, amelyhez kontextualizáló lábjegyzet kapcsolódik:

E hangulatos kis vershez fordítója a következő megjegyzéseket füzi: Egy képkiállítási katalogus akadt a kezembe Cognacból, a katalogust lapozva, egy versre és egy régi ismerős – egy ami d'enfance nevére akadtam. Ez a név nem lesz ismeretlen Ön előtt, – Rippl-Ronayé, kit a francziák elneveztek Rippe-Ronainak, ő az a fiatal magyar festő, kinek az osztrák-magyar nagykövet palotájában külön pavillonja volt, hol Rippl-Ronay külön kiállítást rendezett saját képeiből. Cognacban is képkiállítás volt a nyár elején s Rippe-Rónai egyik képe megkapta Henri Sorséne fantáziáját, egy arckép az, halvány beteges leányfej s Sorséne költeményébe átvadt annak a lankadt arcznak tompaszínü bagyadt szépsége. Lefordítottam Henri Sorséne versét, s itt küldöm A Hét-nek.¹⁰⁴

¹⁰¹ [Alexander] KIELLAND, *Báli hangulat*, ford. RITOÓK Emma, A Hét 1893/9., 137–138.

¹⁰² A Hét 1892/4., 64.

¹⁰³ Például Szalay Fruzina *Versek* (1893) és *Egy marék virág* (1898) című kötetében számos versfordítás szerepel saját versei közé keverve, melyek esetében a cím után zárójelben jelzi a forrásszöveg szerzőjét (Guy de Maupassant, Immermann, Armstrong, François Coppée stb.), vagy csak a forrásnyelvet (románból, németből, angolból stb.).

¹⁰⁴ A Hét 1892/40., 634.

A verset Szalay Fruzina fordította, aki a lábjegyzet alapján Henri Sorséne versét a Rippl-Rónai-festmény keltette hangulat nyelvi megvalósulásaként érti, saját fordítását pedig a festmény és a francia vers összjátéka által kiváltott saját hangulatának a szövegeként. A lábjegyzetben nem az eredeti versről beszél, hanem a verssel való találkozás pillanatáról, arról a hangulatról, amely „Sorséne költeményébe átvadt”, s amely őt egy katalogust lapozgatva fordításra (versírásra) készítette.

Kiss kétféle fordíthatatlanságról beszél. Szerinte a lírai megszólalásmód és a humor egyaránt lehetetlenné teszik a nyelvek közti transzfert: „Eredetiben szép lehet; a humor is különös egy nedv. Ha egyik edényből, mondjuk: nyelvből a másikba átűritjük, ürités közben elszellen a zamata. Voltaképpen humoristát ép oly kevéssé lehet fordítani, mint poétát.”¹⁰⁵ Hogy éppen a humoros szövegeket és a költői szövegeket tartja lefordíthatatlannak, azt mutatja, hogy egyszeri, megismételhetetlen nyelvi képződményeknek tekinti ezeket. Az üzenet metaforikája szerint a nyelv tartóedény (amely a vers vagy a humoros szöveg formáját adja), de mégsem külső, a tartalomtól független tényező, hiszen a forma megváltozásával (az egyik nyelvből a másikba „öntve”) megváltozik a szöveg íze és zamata; vagyis az a sajátossága vész el, amelyet Kiss máshol a hangulat fogalmával ír le.

Érdeemes összevetni ezt a fordításképzetet a századelő műfordítóinak gyakorlatával. Rába György a témában alpműnek számító könyvében Babits, Kosztolányi és Tóth Árpád műfordításait az önálló költői nyelv kialakulásának elengedhetetlen állomásaként értelmezi. Rába György a versforma, képalkotás, hangzásvilág (és hangulat) szempontjából is jelentékeny, vállaltan önkényes változtatásokat az „alkotó folyamat kifejeződéseként” olvassa,¹⁰⁶ a fordító által alkalmazott szokatlan szókapcsolatokat és a hangszimbolikát – különösen Babits Baudelaire-fordításaiban – a szóhangulat költői eszközeiként értelmezi.¹⁰⁷ Babits maga is gyakran ír szó- illetve nyelvhangulatról, amelyet részben a hangzás, a nyelv inherens zeneisége teremt, részben pedig az újszerű, szokatlan szótársítások. Egy 1907-es, Kiss József költészetéről szóló cikkében a „nyelvhangulat” költőjének nevezi Kisst, akinek „a modern magyar költői nyelv legtöbbet köszönhet”, hiszen költészetében „a szavak új illesztésekben új életet nyernek.”¹⁰⁸ A hangulat fogalma, úgy tűnik, a 20. század legelején őrzi azt a jelentést, amelyet Kiss a „Heti posta” üzeneteiben használt.

Kiss úgy gondolkozik az irodalmi szövegekről (különösképp és elsősorban a lírai szövegekről), mint amelyek nem az előre kijelölt téma vagy tartalom művészi kifejezései, hanem egyszeri nyelvi konstrukciók. Felismeri a szójáték és a költői szöveg közötti párhuzamot: mindkettő elidőzésre, értelmezésre, „a szavak többértelműségének és polivalenciájának” tudatosítására készlet – bár a beszéd egységét szétvető szójáték „funkciója összeférhetetlen a költői szó sokat mondó többértelműségé-

¹⁰⁵ A Hét 1892/30., 484.

¹⁰⁶ RÁBA György, *A szép bútlének. Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai*, Akadémiai, Budapest, 1969, 12. (Irodalomtörténeti könyvtár 23.)

¹⁰⁷ *Uo.*, 36–38.

¹⁰⁸ BABITS Mihály, *Negyven év = Kiss József és kerek asztala*, 148–149.

vel.¹⁰⁹ A szó önreprezentációja megcsillan a szójátékban, de az irodalmi szövegben tud igazán kiteljesedni.¹¹⁰ Az irodalmi szöveg „sem egy eredeti beszédre, sem a beszélő szándékára nem utal vissza, hanem önnönmagából fakad [...] Egy ilyen szöveg nem egy beszéd pusztá rögzítését fejezi ki, hanem saját autenticitással rendelkezik.”¹¹¹ Kiss meggyőződése, hogy a humoristát és a poétát lehetetlen fordítani, azt igazolja, hogy a nyelvet nem áttetszőnek, és nem is külső hordozónak tekinti egy művészi szöveg esetében, hanem a műalkotás tartalmát és formáját létrehozó anyagnak.

A Hétben közölt versfordításokat tehát azért tartja Kiss utánköltésnek, mert a fordítás során éppen az vész el, ami az eredeti szöveg hangulatát adta, vagyis a nyelv; a műfordító által létrehozott szöveg nem azonos az eredetivel, ehelyett visszautal rá, új hangulatot teremt. Érdekes visszatérni a tanulmány elején idézett kritikára, melyben a Magyar Szemle bírálója, Keményfi János a modern lírát hangulatköltészetként értelmezte: „Ugy de a modern francia líra képviselőinek sem valamire való gondolata, sem mélyebb érzésre képes szíve nem lévén, a hangulatot nem ezzel, hanem tisztán a nyelvel kívánják fölkelteni.”¹¹² Keményfi ítélete szerint a modern költő számára a hangulat nem eleve adott („jó gondolat”, „mélyebb érzés”), amelyhez a költő találó formát keres, hanem a nyelv által történik: a vers maga hozza létre. Kiss egyetért Keményfi állításával, de ezt nem hiányosságként, vagy a modern líra csődjeként, hanem annak feladataként és alapvető működésekként érti.

A Hétben számos Heine-, „Mirza Saffy-”,¹¹³ Burns- és Byron-fordítás olvasható. Ezek legtöbbször egy éppen megjelenés előtt álló kötet „mutatványai.”¹¹⁴ Kiss kitaró vállalkozása mellett, hogy A Hét kortárs szövegeket közöljön, ennek azzal sem mond ellent, amikor a klasszikussá vált versek fordításait publikálja: a fordító előtérbe helyezésével a versfordítások modern magyar versekként jelennek meg. Új formát és új hangulatot hoznak létre: így egyszerre utalnak vissza a forrásszövegre és működnek önálló műalkotásként. Ha nem közkedvelt, kanonizált szerzők munkáit fordítják, akkor kortársak, vagy lassan klasszikussá váló, az európai modern lírához kapcsolódó költők kerülnek elő. A klasszikusok mellett leggyakrabban parnasszista költők nevei ismétlődnek. A Hétnek a parnasszista költészethez való kötődése nem csak a lehetséges poétikai párhuzamok szempontjából izgalmas. A parnasszizmus

¹⁰⁹ Hans-Georg GADAMER, *Az „eminens” szöveg és igazsága* [1986], ford. TALLÁR Ferenc = Uő., *A szép aktualitása*, szerk. BACSÓ Béla, T-Twins, Budapest, 1994, 35.

¹¹⁰ Uő., 34.

¹¹¹ Uő., 33.

¹¹² KEMÉNYFI, I. m., 494.

¹¹³ A korabeli magyar sajtóban „Mirza Saffynak” tulajdonított versek Friedrich Martin von Bodenstedt *Lieder des Mirza-Schaffy* sorozatából származnak. A versek szerzőjének identitása a 19. század folyamán sokak számára kérdéses. A jelenlegi filológiai kutatások alapján nem szerepvekről, hanem tényleges fordításokról van szó. Lásd HÁSZ-FEHÉR Katalin, *A kulturális tájékozódás természetrajza és a Plevna nemzetiségi kontextusa* = Uő., „...hogy Kegyed észre nem vette, csodálom...”: Arany János és a filológiai perspektíva. *Tanulmányok*, Kortárs, Budapest, 2019, 372–373, 766. lábjegyzet. A Hétben olvasható fordítások feltételezhetően Bodenstedt kiadása alapján készültek. A „Mirza Saffy” versek ugyanakkor reprezentatív példái A Hét orientalista érdeklődésének. Egyszerre tekinthetőek kanonizált versek magyar fordításainak és egy orientalista esztétika jellegzetes kifejeződésének.

mint előzmény magának a lapnak is előképet jelenthetett, hiszen nem irodalmi irányzatként, hanem irodalmi periodikaként indult.

Catulle Mendés és Louis-Xavier de Richard 1866-ban *Le Parnasse contemporain* címen indított periodikája kizárólag kortárs lírai szövegeket tervezett közölni.¹¹⁵ A vállalkozás eredeti formájában nem volt fenntartható. Ami később a parnasszistáknak nemzetközi láthatóságot és sikert biztosított, az nem Mendés és de Richard költői programja volt, hanem a Lemerre kiadó luxuscikként forgalmazott kiadványai.¹¹⁶ Lemerre az ötödik lapszám után részlegesen, majd egy idő után teljesen átvette a parnasszista kiadványok kiadási jogát.¹¹⁷ A költői antológiák a harmadik kötet megjelenésével váltak olyan széles körben ismertté, hogy a magyar olvasóközönség is már a modern (abban az értelemben, hogy kortárs) költészet alapszövegeinek tekintette őket, illetve a kiadvány számos magyar díszkiadáshoz is mintául szolgálhatott.¹¹⁸ A harmadik kötet, amely 1876-ban jelent meg, programszerűen élő költők műveiből válogatott, a bírálóbizottság Anatole France, Copée és Banville ítélete alapján állította össze az ismert és egészen kezdő szerzőket egymás mellett prezentáló kiadványt.¹¹⁹

A parnasszizmus tehát, minden az irányzatról alkotott sztereotípiá ellenére, nem egy statikus, időtől és világtól távoli, klasszikus formakultusszal operáló mozgalom volt, hanem egy jelenbe ágyazott, időhöz kötött, periodikus megjelenése által meghatározott költői program. Anatole France *Az irodalmi életben* Verlaine-ről írva maga is elutasítja a parnasszizmus korai önleírásait:

Nem igen tudom miért, de azt állítottuk magunkról, hogy érzéketlenek vagyunk. Az iskola nagy filozófusa, Xavier de Richard hevesen bizonygatta, hogy a művészetnek jégből kell lennie és mi észre sem vettük, hogy az érzéketlenség elméletének ez a hangoztatója egy verssort sem írt le, mely heves kifejezése ne lett volna politikai, szociális, vagy vallási szenvedélyeinek. [...] Szép idő volt ez, amikor még egyikünknek sem volt józan esze.¹²⁰

Nem egyszerűen utólagos eltávolodását jelzi a mozgalomtól, hanem a parnasszizmus ars poeticái és tulajdonképpeni működése közötti disszonanciára mutat rá.

¹¹⁴ Ha nem mutatványok, akkor az aforizmák közt szerepelnek, melyek vagy egyszerűen a hely kitöltését szolgálták, vagy az egymás mellé helyezett idézetek montázsán keresztül egy aktuális problémát értelmeztek. Minden esetben apró betűkkel szedve, mintegy „vendégszöveggként” jelentek meg a lap hasábjain.

¹¹⁵ AARON SCHAFFER, *The Genres of Parnassian Poetry. A Study of the Parnassian Minors*, The John Hopkins Press, Baltimore, Maryland, 1944, 20.

¹¹⁶ ROBERT F. BYRNES, *The French Publishing Industry and Its Crisis in the 1890's*, The Journal of Modern History 1951/3., 235. DOI: 10.1086/237428

¹¹⁷ SCHAFFER, I. m., 21.

¹¹⁸ Kiss József költeményeinek második, „amateur”, vagyis műkedvelők és gyűjtők számára készült díszkiadása is a parnasszista kiadványok mintáját követi: „Valódi amateur-kiadás a francia Lemerre-féle díszkiadások hű mása.” A Hon (Esti kiadás) 1881/169., 2.

¹¹⁹ SCHAFFER, I. m. 23.

¹²⁰ ANATOLE FRANCE, *Verlaine* = Uő., *Az irodalmi élet*, ford. BENEDEK Marcell, Révai, Budapest, 1920, 100.

De Richard, aki köré a parnasszista mozgalom szerveződött, maga is politikai jelentőséget tulajdonított a költészetnek. A Le Parnasse contemporain megelőző vállalkozásai vállaltan és kimondottan politikai természetűek voltak. La Revue du progrès című lapja miatt három hónap börtönbüntetést is kapott (ateizmussal vádolták); később, Lemerre-rel együtt alapított folyóirata is, amely l'Art néven működött, s amelyet a parnasszista lap közvetlen előzményének tekinthetünk, a költészet politikai jelentőségét hangsúlyozta.¹²¹ De Richard *Le Poète* című esszéjében megkülönbözteti a valódi költőket a „rímfaragóktól”, a költőket a haladás közvetítőiként/hordozóiként („conduits par le Progrès”) írja le, akik a művészet autonómiájára törekedve valójában az egyéni kiteljesedést elhozó igazságot keresik.¹²² Ezt a politikai és poétikai programot örökölte a Le Parnasse contemporain is. Kiss formakultusza, a tiszta művészetbe vetett hite sok szempontból állítható párhuzamba a parnasszisták elveivel. Hitt a szó erejében, a nyelv felszabadító potenciáljában; lapja feladatának többek között azt tekintette, hogy a folyamatos szövegek közlés által az irodalom „történést”, alakulását elősegítse.

Anatole France, a Le Parnasse contemporain bírálóbizottságának elnöke az *Irodalmi élet* című sorozat egy magyarul sajnos nem elérhető esszéjében ennek az egymásmellettiségnek a fontossága mellett érvel. A „nagy költők” szerinte egyetlen nemzethez és korhoz sem tartoznak. A „kis költők” azok, akik teljes egészében a jelenbe ágyazódnak, saját koruk érdekei, törekvései és közvetlen környezetük által meghatározottak.¹²³ E kétféle hang együttes vizsgálata elengedhetetlen ahhoz, hogy igazán értsük egy korszak költészetét. Anatole France állítása összecseng azzal, amit Bourdieu állít az irodalmi mező kialakulásáról:

A leértékelt szerzők is hozzátartoznak az irodalmi mezőhöz, és ők biztosítják számunkra a mező hatásainak, s ezzel együtt határainak megragadását, bukásukkal vagy rossz ízű sikerükkel, továbbá pusztán csak az irodalomtörténetből való eltűnésre ítéltetésükkel is módosítják a mező működését a pusztán létükön és a létezésükre jövő reakciókon keresztül.¹²⁴

A jelenidejűség, mely a parnasszista kiadványok számára ugyanannyira fontos tényező volt, mint később A Hétnek, leginkább ebben a heterogenitásban megragadható, ahol az univerzális és lokális értékű szövegek egymás mellett jelennek meg. A parnasszista antológiák ennek a jelenidejűségnek az érzékeltetésére törekedtek, költészeti programjukat szintén a pillanatnyiség és az állandó kölcsönhatására építették, a szövegek ebben az értelemben éppen a periodikus közlésből kifolyólag „működtek”.

¹²¹ SCHAFER, I. m., 121.

¹²² Uo., 122.

¹²³ „Les grands poètes sont pour tout le monde; les petits poètes jouissent d'un sort bien enviable encore: ils sont destinés au plaisir des délicats.” Anatole FRANCE, *Jules Tellier* = Uő., *La Vie littéraire*, IV., Calmann-Lévy, Paris, 1921, 185.

¹²⁴ BOURDIEU, I. m., 91.

A Hét számára a Lemerre luxuskiadványai után a parnasszistákat mintaként választani: egyszerre volt modern és biztonságos irány. Coppée, Sully Prudhomme és Leconte de Lisle eléggé népszerűek voltak ahhoz, hogy fordításuk ne okozzon felháborodást. A parnasszizmus alapjaira épített modern költészet befogadható volt, ugyanakkor nyugat-európai örökséget jelölt ki követendő mintaként. A parnasszista ideál egyszerre jelentett világtól elzárkózó, időn kívüli, eszményítő művészetfelfogást és programszerűen jelenidejű, a költészet alakulását szinkronmetszetekben megmutató modellt. Olyan mintaként működhetett A Hét számára, amely nem kötődött egyértelműen politikai mozgalmakhoz (bár láthattuk, hogy korántsem volt apolitikus), s amely formakultuszt hirdetett (utóbbi Kiss értelmezésében egészen mást jelentett, mint elődjei és konzervatívabb értékrendű kortársai számára). A Hét a parnasszista versek fordítóit egyszerre egy nyugat-európai költészeti hagyomány magyar tolmácsaiként és ezt a hagyományt felforgató modern magyar költőkként tudta felmutatni.

Szalay Fruzina, „a legtisztább, legdallamosabb lírai versek költője”

A parnasszista antológiák szerzői közül Baudelaire, Bourget, Coppée, Theuriet, Ratisbonne, leggyakrabban pedig Sully Prudhomme és Leconte de Lisle neve ismétlődik A Hétben. Verseik közül a legtöbbet Radó Antal, Endrődi Sándor és Szalay Fruzina fordította. Hármójuk közül utóbbi képviselte mindazt, amit Kiss József a modern magyar költészetől elvárt. Komlós Aladár Szalayt azok közé a költők közé sorolja, akiket „nem társadalmi vagy filozófiai problémákon való töprengés tölti meg izgalommal, [...] ők töprengés nélkül átadják magukat álmaiknak vagy elringatnak hangulataikban.” Akik „a vers újszerű festőiségét és zeneiségét teremtik meg.”¹²⁵ A *hangulat* fogalma Szalay verseinek értelmezésénél szinte állandóan jelen van: egyszerre utal a formára (pontosabban a vers zeneiségére) és Szalay költői alkatára, világlátására. Komlós Aladár például Endrődi Sándorhoz hasonló „neoromantikus hangulatköltőként” értelmezi: Szalay lírája szerinte „bágyadt és szűk, de finom hangulat-költészet”, amely „a századvégen épp határozatlan hangulataival és zeneiségével modern és népszerű.”¹²⁶ Szalay költészetét Kiss hangulatfogalma felől olvasva úgy tűnik, versei nem sorolhatóak egyszerűen a Stimmungslyrik kategóriájába (ha eszerint értjük Komlós Aladárnál a „neoromantikus hangulatköltő” fogalmát), bár valóban jellemző rá az erőteljes zeneiség és (látszólagos) könnyedség.

Szalay Fruzina nemcsak fordítóként, vagyis a nyugati költészet magyar rezonanciájának költőjeként jelenik meg a lapban, de ez a szerepköre is beszédes. Makai Emil után ő a leggyakrabban publikáló költő A Hétben, összesen hatvanöt versét közölték.¹²⁷ A kortársak is egyértelműen Kiss József (és A Hét) felfedezettjének tartották, és az irodalomtörténet is így őrizte meg – annak ellenére, hogy más lapokban is

¹²⁵ KOMLÓS ALADÁR, *A magyar költészet Petőfitől Adyig*, Gondolat, Budapest, 1980, 279.

¹²⁶ Uo., 333.

¹²⁷ DERSI, I. m., 181.

gyakran közölte verseit.¹²⁸ Dede Franciska idézi Kissnek egy Czóbel Minkához írt levelét, amelyben a szerkesztő Szalay Fruzináról írva a költő és A Hét kapcsolatát külön kiemeli, saját mentoráltjaként, felfedezettjeként beszél róla: „Ezt a kis zengő fülemilét [Szalay Fruzinát] nagyon szeretem, talán azért, mert én vezettem be az irodalomba és tényleg népszerűségét A Hétnak köszönheti.”¹²⁹ Kiss rendezte sajtó alá Szalay első verseskötetét,¹³⁰ a második kötet mottója és címe is Kiss József *Tüzek* című verséből származik,¹³¹ pártfogása tehát nem kizárólag A Hétnél való közlésre terjedt ki.

Ez a mentor–mentorált dinamika a Szalay-imázs fontos része volt. Szomaházy István, A Hét belső munkatársa írt Szalayról a Pesti Naplóban a *Versek* megjelenésekor.¹³² Nem kritikát írt, hanem a költő „felfedezésének” történetét beszélt el. A történet az éppen induló A Hét szerkesztőségében kezdődik, ahol az idegességében „harminckilenc fokos lázzal” küzdő Kiss a szerkesztőtársak (köztük Szomaházy) rémületére egészségével nem törődve, kétségbeesetten próbálja kiadhatóvá szerkeszteni a következő heti lapszámot: „szomorú kedvvel bontogattuk föl a beérkezett leveleket, amelyek közt hétszám sem lehetett fölfedeznünk valami használható kéziratot. Micsoda borzalmas novellákat és verseket kaptunk!” A silány szövegek tengeréből kerül elő „egy apró nőies levél”, amelyben Szalay *Hintán* című versét küldte. Szomaházy elbeszélése külön hangsúlyozza, hogy a vers olvasásakor Kiss József és az egész szerkesztőség számára a Szalay Fruzina „ismeretlen női név” volt. Csak a vers publikálása után tisztázódott számukra, hogy Kisfaludy Atala lányáról van szó. Az ismeretlen név A Hét retorikája szerint azért fontos, mert a költő személyéről (vagyis kapcsolatairól, társadalmi státuszáról) magára a szövegre, a műalkotás önértékére tereli a figyelmet.

A Hét is ír Szalay Fruzina és Kisfaludy Atala kapcsolatáról, de csak az első versek publikálása után, mintegy visszaigazolásként, hogy „született költőről” van szó:

A véletlen, melyet ez uttal Csató ur, „a Hét” metteur-en-page-a dirigált, úgy akarta, hogy a Kisfaludy Atala költeménye szomszédságába Szalay Fruzina egy kedves kis impromptuje kerüljön. Ennek a találkozásnak a költemények értékes voltán kívül, sajtóságos pikáns érdeket kölcsönöz az, hogy mind a kettő úgy szólván egy bokornak a hajtása, mert Szalay Fruzina, a legtisztább, legdallamosabb lírai versek költője vérszerinti kedves lánya Kisfaludy Atalának.¹³³

¹²⁸ Szalay Fruzina rendszeresen publikált a *Margit*-versek kapcsán már említett Magyar Szalonban, az Ország-Világban, a Fővárosi Lapokban, a Pesti Naplóban, az Új Időkben – és sok más, egymás riválisanak is tekinthető századvégi lapban. A Kert című kertészeti szaklapban tárcákat és elbeszéléseket is közölt. Ezzel együtt, legtöbb verse valóban A Hétnél jelent meg.

¹²⁹ DEDE, I. m., 308.

¹³⁰ Például a Pécsi Napló egy személyesen Szalaynak címzett szerkesztői üzenete külön felhívja a figyelmet a várható kötet szerkesztőjére: „Szalay Fruzina urnó Kaposvárott. Legközelebb levél megy, addig is köszönet a szívélyes buzdításért. A Kiss József által sajtó alá rendezendő kötetet nagy érdeklődéssel várjuk.” Pécsi Napló 1893/117., [sz. n.]

¹³¹ A mottó a *Tüzek* „Az én gyönyöröm az álomlátások...” kezdetű szakasza, melyből a kötet címéül szolgáló sor is származik. Vö. SZALAY Fruzina, *Egy marék virág*, Athenaeum, Budapest, 1898.

¹³² SZOMAHÁZY István, *Szalay Fruzina*, Pesti Napló 1893/339., 2.

¹³³ A Hét 1891/35., 568.

A rokoni kapcsolat „leleplezését” is a véletlen műveként írják meg A Hétnél, mint mellékes körülményt, amely nem változtat sem Kisfaludy, sem Szalay költői megítélésén. A Hét szerkesztősége (érthető okokból) Szalay Fruzina családi háttéréről más nem is árul el. Szalay Fruzina apja ugyanis az a Szalay Károly volt, aki a tiszaezlári perben Solymosi Jánosné jogi képviselőjeként, magánvádlóként szerepelt, politikai befolyását és ismertségét ennek a pernek – és a vádlóként gyakran használt zsidóellenes retorikának – köszönhetette,¹³⁴ „a somogyi antiszemitizmus vezéralakja” volt,¹³⁵ számos antiszemita perben vállalt ügyvédként szerepet,¹³⁶ illetve a Népjog című (antiszemita körökben elterjedt) lap szerkesztője volt.¹³⁷ Mindez A Hét szerkesztői és a zsidó származású Kiss számára nem jelentett akadályt Szalay Fruzina támogatásában. Kiss egy idő után személyes jó viszonyba kerülhetett a családdal. 1899-ben a Szalay család (Kisfaludy Atala és férje, Szalay Károly szervezésében) díszvacsorát is tartott a tiszteletére, köszönetképpen lányuk költői pályájának támogatásáért.¹³⁸ Azonban a kilencvenes évek első felében, Szalay Fruzina költői mentorálásának legintenzívebb időszakában semmilyen publikus kapcsolat nem állt fenn Kiss és a Szalay család közt – A Hét hasábjain a költő származása és összeköttetései helyett teljes egészében költészetére irányult a figyelem.

A Hét munkatársai, köztük Szomaházy István és Kóbor Tamás is vállaltan elfogultak voltak Szalay Fruzina költészetével szemben, ám hangsúlyozták, hogy pártfogásukat a szövegek magas színvonalával érdemelte ki: „Lehet, hogy elfogultabbak is voltunk a kelletténél, de bennünket minden újabb küldemény még inkább elragadott. Mennyi finomság, az érzések mennyi aprólékossága, milyen könnyed, édes kristály tiszta verselés!”¹³⁹ Illetve:

Akinek éppen tetszik, az ránk foghatja, hogy mi Szalay Fruzinával szemben elfogultak vagyunk. Ez igaz is. Szalay Fruzina irodalmi pályáját mi egyengettük, mi adtuk ki első költeményét, biztattuk további munkálkodásra és ő azontúl legörömbesebb bennünket keresett föl verseivel. De ez a mi elfogultságunk velejében a mi kritikánk is, mert semmiféle személyes okokból nem fakad (azt se tudtuk: valódi név-e, vagy álnév, asszony viseli-e, vagy leány), tisztán költeményei teremtették meg, melyeket mi szépeknek, kedveseknek, poétikusnak találtunk.¹⁴⁰

Ahogy az eddig idézett szövegrészletek is előrevetítik, Szalayt gyakran dalművészként, a líra zeneiségét ösztönösen érző énekesmadárként, a verszene mestereként és

¹³⁴ KÖVÉR György, *A tiszaezlári dráma. Társadalomtörténeti látószögek*, Osiris, Budapest, 2011, 547–548.

¹³⁵ Uo., 647.

¹³⁶ Védőügyvédként lépett fel például egy 1883–1884-es perben. A tiszaezlári vérvádat követő zavarások egyikének, a csurgói zsidóellenes tüntetésnek a felbujtóit képviselte. Uo., 646.

¹³⁷ PAPP Viktor, *Fösvény és tékozló dzsentrik? Egy Somogy megyei nemesi familia története a 19. században*, Aetas, 2020/1., 82–83.

¹³⁸ Uo., 85–86.

¹³⁹ SZOMAHÁZY, I. m., 2.

¹⁴⁰ K. T. [KÓBOR Tamás], *Szalay Fruzina (Versek. Budapest, 1894. Singer és Wolfner könyvkereskedése.)*, A Hét 1893/50., 383.

a hangulat költőjeként írták le. „Ha poéta volnék, őszinte irigység fogna el e *hangulattal* teljes, külső formájukban is tökéletes versek olvastára [...] Ebben az asszonyban a régi, nyomtatás előtti korszakok költőinek ritmusérzéke, könnyűsége, tarka *hangulatai* hullámzanak. [...] Nem az akadémiai versírók rideg technikája.”¹⁴¹ Amit kiemelnek tehát költészetében, az a versek zeneisége, hangulata, könnyedsége. Versei szinte mind könnyeden sodró jambikus lejtésűek, ám nem lehet népszerűségüket (és Kiss József párfogását) pusztán a formai sikerültség alapján magyarázni – különösen Kiss költészeti elveinek ismeretében.

Kóbor Tamás elismeri, hogy Szalay versei tartalmi szempontból nem sokban különböztek azoktól, amelyeket A Hét visszautasított: „Már most honnan van az, hogy az ezekről szóló más versek mind a papirkosárba kerülnek, míg a Szalay Fruzináét előkelő cursiv betűkből szedjük? [...] Vajjon nem különböznek-e a Szalay Fruzina versei amazoktól tisztán csak a tökéletesebb verselésben és a takaros rimekben?”¹⁴² A különbséget a versek intimitásában és őszinteségében látta. Kóbor kritikai pozícióját nem azonosíthatjuk a főszerkesztő ítéletével, az viszont tagadhatatlan, hogy Kiss József Szalay Fruzinánál látta a legpontosabban kirajzolódni – a kilencvenes évek elején legalábbis – azt a hangulatköltészetet, amely felé a modern magyar lírát terelni próbálta.

Szalay *Hintán* című verse A Hét első évfolyamának második lapszámában jelent meg először nyomtatásban. Már a vers látványa is kitüntetett figyelmet irányít rá: a szokásos két hasábos tördelés helyett az öt szakasz középre igazítva, közvetlenül a vezércikk-ként funkcionáló „Krónika” után szerepel, fél oldalnyi terjedelmű, „előkelő cursiv betűkből” szedve, ahogy Kóbor Tamás is fogalmazott. Ez az elrendezés tükrözi az első lapszámban közölt Endrődi Sándor-vers (*Egy magyarfaló sirjánál*) nyomdaképet, így a lap a tipográfiával is kiemeli a két vers együvé tartozását. Lényeges különbség azonban, hogy Endrődivel szemben Szalay neve gyakorlatilag ismeretlennek számított 1890 elején. Szalay versei különös melankóliát árasztanak, egyszerre jellemző rájuk a sóvárgás, elvágódás, illetve a pillanat elmúlására rádöbbenő hangulat.

A *Semper Altius* mottó már a vers elolvasása előtt felkészít arra a fokozatos eszkalációra, ami a *Hintánt* jellemzi. Az, amit Nietzsche a Stimmung kumulatív természetéről írt, Szalaynál az egymással asszociatív módon összekapcsolódó, hasonló hangulatú képek egymásra épülésén keresztül valósul meg. A vers szabályos, egyenletes jambikus lejtésű, keresztrímes. Ez a hangzásbeli és tipográfiai ritmikusság a hintázás bódulatát hordozza, és éppen változatlansága miatt a folyamatos gyorsulás érzetét kelti. A hintázás azért tud hangulatként megképződni a versben, mert egyszerre emlék és tapasztalat. Az emlék és vágy egymásra íródása már az első szakaszban megtörténik:

Szeretek – most is úgy mint régen –
A suttogó, zöld lomb alatt

¹⁴¹ SZOMAHÁZY, I. m., 3. (Kiemelés tőlem – M. S. A.)

¹⁴² KÓBOR, I. m., 383.

Hintázni, ez a kedvtelése
A gyermekkorból megmaradt.

A „most is úgy mint régen” közbevetés a hangulatot úgy teremti meg, hogy egyszerre emlékként és jelenvalóként beszél valamiről, ugyanakkor késlelteti a tárgy tulajdonképpen megnevezését. Az első sort külön olvasva nem a hintázás, hanem a *szeretek* ige különállósága által implikált vágyódás kerül középpontba. A jelentést újból eltolja a második sor, mely pontosan azt az érzéki tapasztalatot teremti meg, amit Kiss intimitásnak hív. A lebegés, súlytalanság képze (Lebegni, mintha volna szárnyam, / Az üde, tiszta légen át”) felfüggeszti az időt, de éppen ezáltal a hintázás idődimenzióját helyezi előtérbe. Az egyenletes lejtésű szöveg szabályozza a befogadó időérzékelését, ugyanakkor kiterjeszti a felidézett pillanatot egy ringó, hintázó állandóvá.

A hintázás testi tapasztalata felidézi a tenger által ringatott csónak – szintén tapasztalatban gyökerező – képét:

A nap aranyszikrákat hint rám,
Lágy szellő csókol szeliden,
Oly zajtalan jár könnyű hintám,
Mint csónak, sima, kék vizen.
Halk-csendesen, suhanva szállok,
igy suhant, így repült velem
– Mig körülem a hab csillámlott –
Gyors gondolám a tengeren.

A hangulat, amelyet benyomások ismerőségének és idegenségének felismerése teremt, az értelmezés, reflexió által oszlik szét. A „Heti postában” Kiss gyakran magyarázza ezzel kevésbé sikerült versek visszautasítását: „Elég kellemesen simulnak a kadenciák egymáshoz, de helyenként, mint valami száraz ág belenyúlik a próza a poézisbe és tönkreteszi a hangulatot.”¹⁴³ A próza – vagyis az értelmezést irányító hang – megtöri a hangulatot, kiránt abból a pillanatra koncentráló időtapasztalatból, amelyet Kiss a költészet lényegének tekint. Jó példa erre az alábbi üzenet, melyben Kiss idézi a beküldött verset, hogy konkrétan rámutathasson a hangulat megtörésének mozzanatára:

Kedves keresetlen sorok, sok őszinteség, de mégis csak dilettáns munkája. Milyen szépen indult például a második vers:
Csak egy sugárt az őszi napból,
Egyetlen sugárt még nekem...
De nyomban kiesik a hangulatból és száraz prózába csap át:
Igy fohászkoztam, könyörögtem
Álmatlan, hosszú éjeken.¹⁴⁴

¹⁴³ A Hét 1891/52., 854.

¹⁴⁴ A Hét 1892/51., 820.

Az idézett versben a hangulat ott veszik el, ahol a beszélő kilép a megszólalói pozícióból és kívülről értelmezi, elbeszéli a vershelyzetet. Szalay az itt idézett negatív példával ellentétben úgy lép át egyik emlékből a másikba, hogy megőrzi a hangulati folytonosságot. A csónak suhanása és az első szakasz nyitóképében felidézett lomb-susogás hasonlóságán keresztül a két tapasztalat egymásra íródik. A tengeren ringó csónak képénél már az éles, szinte fájdalmas (szikrákat szóró) fény benyomása kerekedik fölül a ringó mozgáshoz képest, és ez a fényélmény válik a vers további részének központi mozzanatává. A mozgó vízen csillámló fényt már képtelen teljes egészében felidézni, csak a hangulatára, pillanatnyiságára emlékszik:

Ah, mind e fény úgy tűnt tova.
Mint egy mulékony, édes álom,
Mint egy elszálló gondola.

A gondola, mely ugyan mozgásában hasonlít a hintára, éppen abban különbözik tőle, hogy szabad. Az asszociációs lánc a következő: hinta – gondola (amelyek mozgásukban hasonlítanak egymáshoz); gondola – tenger (amelyek metonimikus viszonyban állnak egymással); tenger – fény; fény emléke – elszálló gondola. A paronomáziával, a hangzásában a *gondolat* szót idéző *gondola* ismétlődésével a kialakult hangulat hatására megváltozott jelentésű hintázáshoz jutunk vissza. A hintázás, amely korábban gyermeki játékként jelent meg, a negyedik szakaszban eszkalálódik, egy vergődő, vágytól terhes (és egészen erotikus) tapasztalattá alakul:

A hinta mind gyorsabban lebben,

És visz magával engemet,
Sebesen s egyre sebesebben
Repülök el a föld felett.
Minő gyönyör: lélegzetvesztve,
Merészen, fennen, szabadon –
Repülni, feljebb, messze, messze,
Gyors, szélvész-adta szárnyakon.

A szakasz két utolsó sorában a felsorolás és ismétlés felgyorsítja a korábban ringatásként elképzelt hintamozgást. Éppen a szabad gondolával való hasonlóság miatt jön létre a hintázásnak ez az új jelentésrétege: a korlátozott mozgású hinta keretei között a repülés csak illúzió, de a gyorsulással mégis létrehozza a szabadság testi tapasztalatát. A hintázás gyakorlatilag a szabad repülés szimulákrumaként jelenik meg. A pillanatnyi, érzéki tapasztalat csak hangulatában osztozik az olaszországi nyár emlékével, egyszerre játék és testi gyönyör; úgy a felidézett képekben, mint a verszenében megteremti a vágyat: a hiány érzékelését. Ami az idézett szakaszt és számos más Szalay-verset olyan fojtóan erotikussá tesz, az a vágykeltésnek nem tematikus, hanem

poétikai, nyelvi megvalósulása. A hangzás és ritmus hangulatteremtő erejével kitarlja, elnyújtja a megteremtett feszültséget, a vágyódás formáját hozza létre.

Kiss formafogalma nagyon közel áll az esztétizmus *l'art pour l'art* megközelítéséhez. Angelina Leighton szerint az esztétizmus számára a forma mindig testi, tapasztalati jelenség (a szó etimológiája is erre mutat).¹⁴⁵ Wilde és Pater szóhasználatában a forma egyszerre stílus, modor és gyönyör. Az önmagáért – semmiért – való művészet az üzenet, eszme, cél és jelentés gyakran politikailag telített rétegeit igyekszik kiiktatni; mintegy védekezésként, hogy ne valamiért legyen (történelem, politika, morál szolgáltatásban), a művészet a művészetért lesz.¹⁴⁶ Kiss az egyszerűség, közvetlenség poétikai elvárásain keresztül tulajdonképpen szintén a célulvű művészettől igyekszik elhatárolódni. Walter Pater *Reneszánsz*ában a művészet a művészetért egy idő után művészet a pillanatért jelszavá változik.¹⁴⁷ Az éppen elmúló pillanat tudatosítása, az ebben felismert veszteség az, ami egy grandiózus jelentés megképződését aláaknázza. Pater esztétista felfogásában a díszítés és a részletező, elidőző érzékelés éppen a jelentés eltolásán keresztül irányítja a figyelmet a formára, a nyelv által megteremtett vágyra (*desire*). A célzás (*innuendo*), kibillentés, eltolás, a hangzás erotikája, a ritmus zeneisége alkotja Paternél a művészi szöveg testét.¹⁴⁸ Szalay versében ez a jelentéseltolás hozza létre a vágyódás, várakozás érzetét.

A negyedik szakaszban eszkalálódó vágyódás az ötödik szakaszban is érzékelhető. A hinta látszólagos kötöttsége megszűnik, nemhogy a gyorsulás mértéke nem csökken, de a térbeli korlátok is eloszlanak:

A földet messze, messze hagytam,
Csodás erő sodor, ragad,
Itt a szabad határtalanban
Köszöntelek, oh sugarak!

A sugár Szalaynál visszatérő motívum, amelyet a századvégi magyar lírában amúgy is gyakran használtak, de nála sajátosan sűrűsödik. A *sugár* szó nem a napfény rokonértelmű megfelelője, hanem egy optikai fogalom, absztrakció: a sugár a fény minden mást kitakaró érzékelése, amely magát a fényt és nem a fény által megvilágított környezetet teszi láthatóvá. A szó már hangzásában is megteremti azt az éles, szűrő hatást, amelyre Szalay a leírás egészében törekszik. A sugár mindig elvakító, fájdalmas. *Rossz óra* című versében¹⁴⁹ a tavaszi fény fizikai fájdalmat okoz: „Gyötör ez a zsongás a remegő légből, / A ragyogó, éles tavaszi fény!” Később a nap „aranyos sugári” „lángnyilakként” jelennek meg. A *sugár* szó, amely már akusztikájában is éles, fájdalmas, itt erőteljesen

¹⁴⁵ Angelina LEIGHTON, *On Form. Poetry, aestheticism, and the Legacy of a Word*, Oxford University Press, Oxford – New York, 2007, 36. DOI: 10.1093/oso/9780199290604.001.0001

¹⁴⁶ Uo., 35.

¹⁴⁷ Uo., 38.

¹⁴⁸ Uo., 30.

¹⁴⁹ SZALAY Fruzina, *Rossz óra* = Uő., *Versék*, 58.

érzéki jelentést kap. A *Rossz óra* a változás fájdalmát testi érzeteken keresztül beszéli el (a levegő „zsong”, a szél „fuvallata láz”, a kikelet „gyötör, kimerít”), ezeknek a hangzásukban is nehézkes vagy éles és szemantikájukban is betegséget idéző szavaknak az áradata képezi meg azt a hangulatot, amelyben a vers csúcspontjaként működő sor („Megöl e hatalmas tavaszodás!”) „hiteles” és „őszinte” tud lenni. Grandiózus képek helyett Szalay költészetét gondosan megválasztott, egymáshoz a hangulat által megkívánt módon kapcsolódó alakzatok és képek uralják.

Szalay Fruzinának A Hét indulásakor fontos szerepe van a lap költészeti programjának és ízlésvilágának megalapozásában. Ugyanabban a lapszámban, ahol a *Hintán* is megjelent, a következő üzenetet olvashatjuk a „Heti postában”: „Kaposvár. F. Ne vegye zokon azt a nyolcz sort. Ott erősen érezhető zökkenés volt, a melyet egy tollvonással szerencsésen elsimitottunk.”¹⁵⁰ Az üzenet egyértelműen a kaposvári származású Szalay Fruzinának szól, és arról tanúskodik, hogy Kiss szerkesztőként drasztikusan belevált a versbe: nyolc sort (egy szakaszt) törölt belőle, a költővel való egyeztetés nélkül, a szerkesztői módosításokkal adta ki a verset. Kiss ezzel a szerkesztői üzenettel deklarálja a költészeti ideáljaként felmutatott vers létrejöttében betöltött szerepét: nemcsak Szalay felfedezője, de a *Hintán* szerkesztője is. A szerkesztés oka megint csak beszédes: a hangulati zökkenés, a drasztikus váltás kiküszöbölése miatt nyúl a szöveghez. Nem A Hétben jelentkezett először Szalay Fruzina, viszont a „Heti postán” keresztül Kiss úgy prezentálja saját magát, mint mentorát, a *Hintánt* pedig mindannak tökéletes kivitelezéseként mutatja fel, ami a modern költészettől elvárható. Egy olvasói levélre válaszolva a *Hintánt* nagy feltűnést keltő versnek nevezi, „melyről irodalmi körökben is nagy dicsérrel beszéltek.” Szalayt „formatökélyben” és a „gondolatok választékoságában” felülmúlhatatlan tehetségként méltatja.¹⁵¹

Szalay, aki később állandó szerzője lett (költőként és műfordítóként) a lapnak, már az első évfolyamban címlapra került. A Hét tizedik évfordulóján megjelent jubileumi lapszámban Szalay a *Hintán* átíratával és a vers mellett új arcképével szerepelt¹⁵² mint Kiss József felfedezettje és sztárköltője. Az átírat több egyszerű alkalmi versnél: az új szöveg a pályáját és A Hét poétikai programját egyaránt elindító vers „lefordítása” egy tíz évvel későbbi jelenre. A mottót *Semper Altius*-ról *Semper idemre* cseréli, fokozatos eszkaláció helyett állandóságot implikálva. Ezáltal ismét az állandó és változó együttesére mutat rá: az új mottó nem önmagában, hanem az előző versváltozat mottójával együtt működik. Az új vers a gyorsulás, emelkedés helyett a rezignált állandóság képzetével indul:

Szeretek most is úgy mint régen,
– Bár alkonyulni kezd a nap –
Lebegni, át a könnyű légen,
A suttogó akác alatt.

¹⁵⁰ A Hét 1890/2., 36.

¹⁵¹ A Hét 1890/3., 52.

¹⁵² A Hét 1899/52., 847.

Bár lombja hervadt s a fuvallat
A fák között sóhajtva jár,
S a fűvet is az őszi harmat
Ezüst dere belepte már.

Az első szakasz szerkezetében felidézi a tíz évvel korábbi verset és a nyári idilltől való elmozdulással (amelyet a *bár* szó ismételt használata különösen hangsúlyossá tesz) egyértelművé teszi, hogy nem ugyanannak a hangulatnak a megismétléséről van szó, hanem egy egészen új vershelyzetről, amely ugyanakkor szorosan összekapcsolódik az előző versváltozattal. Utánköltésként A Hétben közölt versfordításokhoz hasonló módon működik.

Az 1899-es *Hintán* emlékként és vendégszöveggént felidézi ugyan az 1890-es verset, de ettől független hangulati képződményt hoz létre. A verszárlat megismétli az első változat zárósort, de az ott működő fokozatos eszkaláció nélkül ez a köszöntés itt inkább emlék, mint tapasztalat. Az első versváltozat zárósortjának pontos ismétlésével nem aktuálisként, hanem rutinként, rítusként működik; nem első találkozás, hanem viszontlátás:

A hinta még repülve lebben,
Lelkem még szárnyas és szabad,
S fenn a tündöklő végtelenben
Köszöntelek oh sugarak!

Az élménytől való eltávolodást az *itt* szónak a *fenn* szóval való helyettesítése is erősíti. A repülés testi élménye az első változatban a „földet messze hagytam”, majd a jelenidejű, elsőprő erejű *sodor* és *ragad*, illetve az *itt* szavak egymásmellettisége által nyelvi-viesül. Ez a közvetlenség az új változathoz hiányzik. A hinta repül, nem a hintázó, a megszólaló lelke *szárnyas* ugyan, de nem szárnyal. A *még* ismétlésével a mottó által is jelzett állandóságot hangsúlyozza a szöveg, ugyanakkor egy végpontot is implikál: ebben a szóban benne rejlik a jövőbeli változás ígérete. Az állandóságban feloldódik a szubjektum, nincs egységes élmény. A vers az örökkévalóságot implikáló mottó ellenére éppen a pillanat elvesztésének tapasztalatát hozza létre. Ami a két versváltozatban közös, az a veszteségnek, a hiánynak a tapasztalata. A hangulatban csak megidéződik valami ismerős, de mindig csak hiányként, elérhetetlenként, különbségként. Szalay erős zeneiségű költészetével kapcsolódik a század első felének hangulat-lírájához, épít erre a hagyományra, de nála a hangulat nem a belső–külső, szubjektum–objektum határvonalaként képződik meg, hanem egy nyelvi-életrejtő, időbeli súrlódásélményként, egy prereflexív, lekötötten, efemer komplexitásként.

Konklúziók

A hangulat századvégi fogalmának pontosabb megértésére azért van szükség, mert A Hét szerkesztői üzeneteiben érvényes kritikai szótár felől ragadható meg igazán, miért és hogyan modernnek a lapban közölt versek. A kilencvenes években – és a 20. század első évtizedében – A Hét a modern költészet fóruma volt. A lap egészének modernségéről csak úgy tudunk képet alkotni, ha megpróbáljuk megérteni, hogyan is értik saját modernségüket. Ehhez pedig közel kell mennünk a szövegekhez, és Kiss József főszerkesztői ítéleteivel együtt kell olvasnunk azokat. Ahogy azt Szalay Fruzina példája is mutatja, ezeket a verseket a „Heti postában” használt hangulatfogalommal együtt olvasva nyilvánvaló, hogy nem egyszerűen egy korábbi költészeti hagyomány továbbéléséről van szó.

Mint láttuk, ez az új típusú hangulatlíra a korábbihoz hasonlóan erőteljes zeneiségű, azonban harmónia helyett a veszteség, diszharmónia alapvető tapasztalatát teremti meg. A századvégen a hangulat a külvilágra hangolódó (és azt interiorizáló) szubjektum létállapota helyett egy sajátos időtapasztalat nyelviesüléseként értendő: a fogalom egyszerre alkalmas a formához való viszony újragondolására, illetve jelenidejűség és örökkévalóság súrlódásának (vagyis a modernitás tapasztalatának) kifejezésére. A Hétben megjelent lírai szövegek jól értelmezhetőek a hangulat fogalmának századvégi variációja felől – és így beilleszthetőek egy egész Európában végbemenő esztétikai, poétikai fordulatba: Kiss József Walter Paterrel és Hofmannsthallal egy időben és hozzájuk nagyon hasonló módon gondolkodik a nyelv elsődlegességéről, performatív, teremtő erejéről, a forma újszerű felfogásáról, a lírai szöveg időtapasztalatáról, hangulat és lírai szubjektum kérdéséről. A kilencvenes évek költészetének modernségét nemcsak egy-egy költő életművében, hanem a magát modernnek valló, és ezt az úttörő szerepet vállaló A Hét válogatásában, szerkesztésében és metaszo-vegeiben érdemes keresni.

Ha A Hétben publikált versek ma nem is tűnnek olyan merésznek, felforgató erejűnek, mint a 20. század elejének költészeti fordulatként felfogott szövegei, a poétikai forradalom igénye és kísérletei megtalálhatóak a lapban. Kosztolányi Dezső a korábban idézett visszaemlékezésében ezt a lázadó, a változást váró és sürgető légkört új rendként írja le: „Azonnal éreztük, hogy itt más rend van, mint egyebütt. Éreztük, hogy ez a rendtelenség egy más élet rendje, s az az erkölcs, mely ott künn szinte korlátlanul uralkodott, a józanság és szorgalom ezen a küszöbön megszűnt.”¹⁵³ A Hétben közölt versek modernsége éppen ezért szorososan a laphoz kötődik. A versek apró változások sorozatát alkotják, kísérleti jellegük csak egymáshoz való viszonyukban érzékelhető, ezek A Hét poétikai forradalmának „pillanatfelvételei”: a jelenidejűség és állandóság súrlódásában létrejövő hangulatnak a nyelvi alakzatai.

¹⁵³ KOSZTOLÁNYI, I. m., 138.

Az irodalomtörténet mint lidércnyomás

Szilágyi Domokos Petőfi-variációi

B. KISS MÁTYÁS

Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Irodalomtudományi Doktori Iskola
PhD-hallgató
matyasbkiss1993@gmail.com

A B S Z T R A K T

Dolgozatom célja Szilágyi Domokos Petőfiről szóló költeményeinek *kisebbségi irodalomként* való olvasata. Az értelmezés során két fő szempontot szeretnék érvényesíteni: a kultusz kutatását és a *littérature mineure* elméletéből fakadó belátásokat. Kiindulópontom szerint a határon túli magyar irodalmi kultuszokat a kisebbségi irodalom Deleuze–Guattari-féle teóriája felől érdemes megközelíteni. Dolgozatom ezért Petőfi erdélyi magyar kultuszának alakulására is kitér. Az elemzések középpontjában (*Őrültek*), valamint a *Szemből, halál* című versek állnak, a dolgozat emellett olyan műveket is kontextusba emel, mint a *Héjjasfalva felé*, valamint a *Kortársunk*, *Arany János* című esszé. Az (*Őrültek*) elemzések a *hantológia* derridai fogalma felől vizsgálom meg a versben megjelenő irodalomtörténeti kísérletjét. A *Szemből, halál* esetében Petőfi alakjának kultikus beállítását helyezem a fókuszba, arra a kérdésre keresve a választ, hogy milyen *kisebbségi* többletjelentéssel bírhatott ez a Petőfi-ábrázolás az 1970-es évek erdélyi kontextusában.

„Egy kis nemzet emlékezete nem kisebb, mint egy nagyé, ezért a rendelkezésre álló anyagot alaposabban dolgozza fel. Kevesebb irodalomtörténész foglalkoztat ugyan, ám az irodalom nem annyira az irodalomtörténet ügye, mint inkább a népe, és ezért ha tisztán nem is, de biztosan őrzik. Ugyanis azok a követelmények, amelyeket egy kis nép körében a nemzeti tudat állít az egyes ember elé, azzal járnak, hogy mindenkinek mindig készen kell lennie, hogy ismerje, hordozza és megvédje a rá eső irodalomrészt, síkraszálljon érte akkor is, ha nem ismeri és nem hordozza.”

Franz Kafka¹

„– Petőfinek a feleségét hogy hívták?
– Petőfi Sándorné.
(Diadalmas kis nevetés.)”

Sütő András²

Kultusz és kisebbség

Tanulmányom Szilágyi Domokos Petőfiről szóló költeményeinek *kisebbségi irodalomként* való olvasata. Az értelmezés során két fő szempontot szeretnék érvényesíteni: a kultusz kutatását és a *littérature mineure* elméletéből fakadó belátásokat.³ Feltevésem szerint a határon túli magyar irodalmi kultuszokat érdemes a kisebbségi irodalom Deleuze–Guattari-féle teóriája felől megközelíteni. Ezekben az esetekben is tetten érhetők a kisebbségi irodalom alapelvei: a nyelvi deterritorializáció, az individuális közvetlen kapcsolódása a politikához és az irodalom kollektív megnyilatkozás-elren-

¹ Franz KAFKA, *Naplók*, ford. GYÖRFFY Miklós, Európa, Budapest, 2008, 240.

² SÜTŐ András, *Anyám könnyű álmot ígér. Naplójegyzetek*, Európa, Budapest, 1996, 164.

³ Deleuze és Guattari sokat idézett elméletével kapcsolatos kritikai meglátásaim részletes kifejtésére, noha készülő disszertációmban ez a kérdés hangsúlyosan szerepel, most nincs mód. Ezért csak röviden szeretném jelezni, hogy értelmezésem a Kafka-könyv mellett a következő szövegekre támaszkodik: Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *Kisebbségi nyelv, kisebbségi politika*, ford. LOSONCZ Márk, Híd 2012/11., 73–86.; Gilles DELEUZE – Claire PARNET, *Párbeszéd*, ford. KARÁCSONYI Judit – LIPTÁKPIKÓ Judit – GYIMESI Tímea, L'Harmattan, Budapest, 2016.; Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *Postulates of Linguistics = UőK., A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, ford. Brian MASSUMI, University of Minnesota, Minneapolis–London, 2005, 75–110.; Gilles DELEUZE, *Levél Unonak a nyelvről*, ford. GYIMESI Tímea, Tiszatáj 2016/9., 43–44.; Gilles DELEUZE, *Egy kiáltvánnyal kevesebb*, ford. IVACS Ágnes – JOÓ Vera, Gondolat-Jel 1994/1–2., 73–87. A Deleuze–Guattari-féle Kafka-olvasat filológiai kritikájához lásd még: Stanley CORNGOLD, *Kafka and the Dialect of Minor Literature*, *College Literature* 1994/1., 89–101.; Lowell EDMUNDS, *Kafka on Minor Literature*, *German Studies Review* 2010/2., 351–374.; Anne JAMISON, *Kafka's Other Prague. Writings from the Cheslovak Republic*, Northwestern University Press, Evanston, 2018, 28–42. DOI: 10.2307/j.ctv4cbgwr. Az elmélet romániai magyar kontextusban való alkalmazásához: BALÁZS Imre József, *A hatalmi beszéd az erdélyi magyar irodalomban a második világháború után = A sztálinizmus irodalma Romániában*, szerk. BALÁZS Imre József, Komp-Press – Korunk, Kolozsvár, 2007, 15–20. Vö. GYÖRGI Péter, *Állatkert Kolozsváron – Képzelt Erdély*, Magvető, Budapest, 2013, 29–33.

deződésként való megközelítése.⁴ E szimptóma utóbbi két elemére Szilágyi Domokos saját kultusza jelenti a legerősebb példát: 1976-os öngyilkossága után széles körben elterjedt értelmezési alakzatban a költő egyéni tragédiája a kisebbség elnyomása elleni tiltakozásként jelenik meg. Noha már Cs. Gyimesi Éva is jelezte, hogy e „legenda” ellentmond az életrajz tényeknek,⁵ a Szilágyiról alkotott kultikus-heroizáló portré csak akkor omlott össze végérvényesen, amikor nyilvánosságra került, hogy a költő „Balogh Ferenc” fedőnéven jelentett a Securitaténak.⁶ Az erdélyi köztudatot mélyen megrázó esemény következtében megkérdőjeleződtek a kollektív megnyilatkozás-elrendeződésben korábban rögzült értelmezési alakzatok.⁷ Ám a költő szerepének újraértékelésére irányuló erőfeszítésekben ugyanakkor kezdettől fogva a műtfeldolgozás közösségi igénye volt érzékelhető.⁸ Petőfi vagy Bartók Béla erdélyi kultusza nem szembesít ilyen nehéz morális dilemmákkal – vonzerejét éppen abból meríti, hogy a kultikus figurából világosan megragadható, közösségi érvényű erkölcsi példát lehet faragni. Amint Takáts József írta: „[a] tisztelet kifejezésekor a közösség kulturális emlékezete lép működésbe, olyan nyelvi-viselkedési készleteket, »szótárakat« mozgósítva, amelyek a kulturális emlékezet szerint valaha döntően szakrálisak voltak.”⁹ Szilágyi esetében ilyen tiszteletadás már nem lehetséges.

A kisebbségi kultuszok központi kérdése a deterritorializációra adott válaszlehetőség: a kultusz jellemzően a szimbolikus reterritorializáció irányába halad, az önazonosság kifejezésére ad lehetőséget, s az anyaországi „kis nemzet” kultúrájához való kapcsolódásra. Ám ez egy mélyebb szinten, a nyelvhez való viszonyban is megnyilvánul: a régi nagyok, Csokonai, Vörösmarty, Petőfi és Arany emlegetésével (ami Szilágyi Domokosnál e költők stílusának és nyelvének imitációját is jelenti) egy olyan nyelvi gazdagság is felidéződik, amely – látszólag – menedéket kínál a kisebbségi közösségeket fenyegető nyelvi leépüléssel szemben.

Hasonló a helyzet az autentikus népi kultúra értékeit képviselő Bartók Bélával is: az Amerikába szakadt Bartók alakja tette lehetővé Szilágyi számára, hogy a kisebbségi léttapasztalat élményét szóltassa meg.¹⁰ A *Bartók Amerikában* összetett, a neoavantgárd felé mutató kompozíciójának népzenei és klasszikus zenei kódokat megmozgató, a quodlibetre emlékeztető népdalkollázsával és többféle nyelvi réteg ütköztetésével teremt valódi *minor* megszólalást. A *Bartók Amerikában* nemcsak azért

⁴ Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *Mi a kisebbségi irodalom?*, ford. KARÁCSONYI Judit = UőK., *Kafka. A kisebbségi irodalomért*, Quadmon, Budapest, 2009, 33–56.

⁵ Cs. GYIMESI Éva, *Álom és értelem. Szilágyi Domokos lírai létértelmezése*, Kriterion, Bukarest, 1990, 5–7.

⁶ Ezzel kapcsolatban lásd: BORBÉLY András, *Visszateremtés. Esztétika és politika Szilágyi Domokos korai költészetében*, Kijárat, Budapest, 2017, 67–90.

⁷ Vö. KORPA Tamás, *Textuális tükrök. Közelítések Szilágyi Domokos levelezéséhez*, Bárka 2011/4., 83–87.

⁸ Amint erről a *Magány és árnyék* című konferenciakötet írásai tanúskodnak: *Magány és árnyék. Egy Szilágyi Domokos nevű ember a Securitate hálójában*, szerk. SELYEM Zsuzsa, Láthatatlan Kollégium – Transzít alapítvány, Kolozsvár, 2008.

⁹ TAKÁTS József, *A kultusz kutatás és az új elméletek = Az irodalmi kultusz kutatás kézikönyve*, szerk. Uő., Kijárat, Budapest, 2003, 291.

¹⁰ LÁNG Gusztáv, *A költő és a szövegek*, Helikon 2001. december 25., 16.

jelent fordulópontot, egy pályaszakasz határát az életműben, mert ez a kompozíció viszi sikerre, és teljesíti ki a költő első korszakának poétikai kísérletezéseit, utat nyitva a következő kötetek neoavantgárd költeményei számára, hanem azért is, mert Szilágyi Domokos korábbi alkotásaiban a kisebbségi lét témája nem kaphatott hangot.¹¹ A Bartók-vers nyelvi szerkezetével kapcsolatban is elmondható, hogy a népdalszövegek töredékeinek beemelése a szöveget a nyelv „gazdagítása”, a szimbolikus reterritorializáció irányába mozdítja el.

Nehezen érthető, hogy két olyan kreatív gondolkodónak, mint Deleuze és Guattari, semmi érdemleges mondanivalója ne legyen arról a nagyon is mindennapi jelenségről, hogy az általuk is *kiszáradt* jelzővel felruházott¹² nyelvhez egy kisebbségi író számára az identitásvesztéstől való félelem, egy sajátos *kisebbségi szorongás* társuljon. Az erdélyi irodalomban korántsem voltak ritkák az olyan nézetek, melyek a deterritorializált nyelvet egyenesen *betegnek* fogták föl. De hol a gyógyszer, a nyelv védőoltása?

A kezelési módok dolgában hasznos útmutatást nyújt az orvosi tudomány, amikor himlő, paralízis és más nyomorúságok megelőzése végett *vakcinációt* alkalmaz. Naponta kidoboltatva, kötelezővé kell tennünk az anyanyelv védőoltásait: példának okáért két fiola Petőfi a szabadság szeretetének koronaerébe, tíz köbcenti Tóth Árpád jelzősorvadás ellen, az egyenes tartás védelmére nem is szólva. Mens sana... Ép testben ép nyelv.¹³

Sütő András sorait olvasva nem kétséges, hogy az 1970-es évek erdélyi magyar Petőfi-kultuszát a kisebbségi irodalom kontextusában kell megértenünk. Annál is inkább, hisz másutt Petőfit egyenesen a nemzeti kultúra „gyűjtőfogalmaként” említi, hisz legalább nevét – s egy-egy verscímét – mindenütt ismerték.¹⁴ De vajon elegendő ez ahhoz, hogy teljesüljön a kultúraőrző feladat, amelyet az irodalom el kellene, hogy lásson? Sütő András az *Anyám könnyű álmot ígér* egyik ironikus betéjtében maga szembesít a kultusz határaival: a hat elemit végzett rokon a költő nevének kívül mást nem is tud. Sütő ezzel az ironikus ellenponton saját retorikájának pátosát árazza be. A valóságban – hiába a kisebbség irodalmi életének minden belső „elevenése”, még-

¹¹ Szilágyi Domokos életművét három pályaszakaszra osztom. Az első 1965-ig tartott, ennek az időszaknak a központi problémája az volt, hogy úgy alakítson ki saját líranyelvet (a klasszikus modernség és a történeti avantgárd mintáit követve), hogy közben a szocreál külső keretrendszerének is meg kellett felelnie. Második pályaszakasz 1965 és 1971 közé tehető, ekkor születő kötetekben egymás mellett érvényesülnek a neoavantgárd és a későmodern poétikai kódok. Életművének utolsó periódusában a neoavantgárd poétika már nem érvényesül, ugyanakkor – és jelen tanulmány szempontjából ez különösen lényeges – regisztrálható a kisebbségi témák előtérbe kerülése.

¹² Vö. DELEUZE–GUATTARI, *Kafka*, 39, 42.

¹³ Sütő András, *Engedjétek hozzám jönni a szavakat*, Kriterion, Bukarest, 1977, 58–59.

¹⁴ „A nemzetek másodvirágzásának korszakában, a létnek azon a szintjén, ahol most éppen a tűzbe bámulok, Petőfi – a nemzeti kultúra gyűjtőfogalmaként is – oly titokzatos fényforrás, mint a vacsoracsillag: hunyt pillák alatt is jelen van, de mérhetetlen távolságban, egyetlen ittragadt verscímével, talán kettővel, némely könyvesebb házban hárommal-négyel. A dalban, miszerint befordultunk a konyhára, s rágyújtottunk a pipára, a szerző neve éppúgy nincs jelen, mint az Irinyi Jánosé a fellobbanó gyufaszálban.” SÜTŐ, *Anyám könnyű álmot ígér*, 162.

sem áll készen a közösség minden tagja, hogy „ismerje, hordozza és megvédje a rá eső irodalomrészt”¹⁵ (habár Sütő elbeszélője épp emiatt kéri számon rokonát). S ha ez így van, az irodalom szükségszerűen kudarcra ítéltetett. Ezzel a kudarcral szembesítenek Szilágyi Domokos kései korszakának nagy versei is. Mert itt már nem pusztán arról van szó, hogy a „[...] közösség objektív feltételei az irodalmi megnyilatkozás keretein kívül még nem adtak”,¹⁶ hanem arról, hogy többé nem is lehetségesek: az irodalmi beszédnek saját hatástalanságával, a kisebbségi kultúra objektív feltételeinek beszűkülésével kell számot vetnie. Ám ahhoz, hogy az irodalom végső kudarcát a szabadságharcban elbukó Petőfi alakján keresztül vihesse színre, Szilágyi Domokosnak nemcsak a szocialista realizmus terhes örökségétől kellett elszakadnia, hanem a Petőfi-kultusz államilag jóváhagyott formáitól is.

„hős Petőfi harcos hódolói” – a szocreál kultusz

Abban az időszakban, amikor Szilágyi Domokos első irodalmi próbálkozásai születnek, Romániában is a szocialista realizmus keretrendszer volt érvényben, az erdélyi magyar irodalomban is annak helyi változata érvényesült.¹⁷ A Magyarországon kialakított Petőfi – Ady – József Attila szentháromságra alapozott szocreál kánon az erdélyi irodalompolitika számára is használhatónak bizonyult. A Petőfi-centenáriumot Románia területén is széles sajtónyilvánosság kíséretében ünnepelték, a magyar kisebbség felé ekkor még gesztusokra törekvő román felső vezetés is képviseltette magát: 1949-ben Miron Constantinescu (a Központi Vezetőség tagja, későbbi miniszter) jelenlétében avatták a költő emléktábláját Fehéregyházán.¹⁸ Természetesen a korabeli romániai sajtóban is a szocializmus előfutárként beállított Petőfi a fő irányvonal, még az olyan szelídebb hangvételű cikkekben is, mint Nagy István gyerekkori emlékeket idéző *Petőfi elvtárs* című írása. A harciasabb lelkületű olvasó olyan publikációkból meríthetett éberséget, mint Robotos Imre cikke, melyben Petőfit egyenesen „az osztályharcos gyűlölet költőjeként” mutatja be.¹⁹

Horváth Márton, a magyarországi irodalompolitika fontos szereplője, nem pusztán forradalmisága miatt avatta Petőfit az írók példaképévé, hanem azért is, mert „témáit a nép életéből vette, nyelvét a néptől vette, szeme a nép szemével nézte a világot”, és ezzel „demokratikussá tette költészetét”.²⁰ Horváth Petőfi költészetének (állítóla-

¹⁵ KAFKA, *Naplók*, 240.

¹⁶ DELEUZE–GUATTARI, *Kafka*, 164. (Kiemelés tőlem – B. K. M.)

¹⁷ Ezzel kapcsolatban lásd *A sztálinizmus irodalma Romániában* című tanulmánykötetet, különös tekintettel Balázs Imre József hivatkozott tanulmányára.

¹⁸ Lásd: KÁNTOR Lajos – LÁNG Gusztáv, *A romániai magyar irodalom 1944–1970* Kriterion, Bukarest, 1973, 96–97. oldalak közötti fényképes betét. A román írók és politikusok Petőfi-megemlékezései kapcsán lásd még: *Romániai magyar irodalmi lexikon*, főszerk. DÁVID Gyula, IV., Erdélyi Múzeum Egyesület – Kriterion, Bukarest–Kolozsvár, 2002, 495–497.

¹⁹ ROBOTOS Imre, „...ne ismerjünk könyörületet”. *Petőfi, az osztályharcos gyűlölet költője*, Romániai Magyar Szó 1949. július 31., 5.

²⁰ HORVÁTH Márton, *Lobogóink: Petőfi = Petőfi Sándor emlékezete*, szerk. MARGÓCSY István, Osiris, Budapest, 2022, 308.

gos) egyszerűségét és érthetőségét teszi meg a szocreál stíldemokratizmus alapjául, tökéletes összhangban a zsdanovi művészetfelfogással.²¹ (Am Horváth beszédében ott a fenyegetés is: akinek nem Petőfi a lobogója, az a nép ellensége lesz – és magával Windisch-Grätzcel kerül egy sorba!)

A fenti szocreál séma szerint konstruált Petőfi-figura lesz a romániai magyar irodalom bálványává is. Csakhogy ebből a szocreál költészetből is éppen az hiányzott, amit Petőfi utánczóik sosem tudtak utolérni: az életmű egészét átítató, képalkotását és látásmódját mélyen meghatározó szubjektivizmus.²² E sztálinista Petőfi-kultusz legmegkapóbb példája Kiss Jenő *Riporton Petőfi élő emléke körül* (1948) című költeménye. *Riportversről*, azaz rímekbe szedett publicisztikáról²³ van szó: Segesváron ünneplik a forradalom századik évfordulóját. Magától értetődik, hogy a tömeg ugyanolyan lelkesedéssel hallgatja a magyar és a román szónokot, s természetesen éjfélutáni sem fáradnak bele a beszédekbe. Bár Kiss Jenő költeménye lelegején megpróbálja Petőfi játékos-szubjektív beszédmódját utánozni, ezt nem viheti végig: az egyéni nézőpontot meg kell szüntetnie, mihelyt rátér a *riport* tulajdonképpeni tárgyára, a felvonulásra. Ezen a ponton a személytelen tudósító szerepét veszi föl, és feloldódik a közösségben:

AZ UTCÁKON kint egész Segesvár,
sűrűg-forog, mint ki vendéget vár.
Mindenfelé jelszavak, plakátok,
sőt nem egy szép díszkaput is látok.
Kit várnak így? Ki ma itt a vendég?
A szabad, a jogába emelt nép!
Városok és falvak dolgozói,
hős Petőfi harcos hódolói.²⁴

A sztálinista Petőfi-kép és a szocreál petőfieskedés 1956 után egyre kevésbé bizonyult vállalhatóknak. Nem meglepő, hogy az első Forrás-nemzedék képviselői számára nem Petőfi az elsődleges orientációs pont. Amint Kántor Lajos megállapította: „már nem Petőfi az elsődleges eszményük, hanem József Attila, de éppen a hangadó egyéniségek, Lászlóffy Aladár és Szilágyi Domokos, felismerik Szabó Lőrinc ugyan-csak korszakos jelentőségét, s odafigyelnek Juhász Ferenc, Nagy László kísérletére is.”²⁵ Ez az esztétikai értékrend érvényesül Hervay Gizella költészetében is, s mind-

²¹ „Nem minden zseniális, ami érthető, de minden érthető, ami valóban zseniális, és annál zseniálisabb, minél érthetőbb a nép széles rétegei számára.” A. A. ZSDANOV, *A művészet és a filozófia kérdéseiről*, ford. GYÁROS László, Magyar Könyvbarátok Kultúregyesülete, Budapest, 1949, 76.

²² MARGÓCSY István, *Petőfi-kísérletek. Tanulmányok Petőfi Sándor életművéről*, Kalligram, Pozsony, 2011, 160–161.

²³ Kántor és Láng már a hetvenes évek elején – meglehetősen bátorrággal – hangot adtak annak, hogy nem is olyan rég, a szocreál irodalomban, „[a] termelés, a közélet aktuális feladatait őszinte pátozzsal megéneklő versek mellett a jellegtelen riportversek is elárasztják a lapok, a folyóiratok hasábjait...”. KÁNTOR–LÁNG, *I. m.*, 173.

²⁴ *Hazánk magyar költői*, szerk. SZÉKELY János, Állami Irodalmi és Művészeti, Bukarest, 1953, 130.

²⁵ KÁNTOR–LÁNG, *I. m.*, 135.

hármuknál kimutatható – különösen Lászlóffy-nál – az avantgárd hagyomány (újra)-felfedezése. Az irodalmi minták keresése szorosabb összefüggésben állt az új nyelv megteremtésére irányuló törekvéssel, melyet a szocreál „stíldemokratizmus” helyett a klasszikus modernség és avantgárd beszédmódjai inspiráltak.²⁶ Bár Szilágyi korai költészetében kimutatható néhány Petőfi-intertextus,²⁷ Pécsi Györgyi pontos észrevétele szerint *poétikai* hatása elsősorban Szilágyi zsenéiben mutatható ki, későbbi költészetében viszont a költőszerep újraértelmezéséhez válik fontossá Petőfi alakja.²⁸ Petőfi viszonylagos háttérbe szorulása utólag szinte törvényszerűnek látszik. Másfelől viszont éppen ez adott lehetőséget a kultusz megújítására: arra, hogy a szocreál petőfieskedés helyett olyan szövegek szülessenek, amelyek ma is számot tarthatnak az olvasók érdeklődésére – mint például Szilágyi Domokos Petőfi-versei, a *Héjjasfalva felé* és a *Szemből, halál*.

Petőfi komolyabb újraértékelésére Szilágyi Domokos második pályaszakaszában került sor: ekkor kapott lehetőséget egy Arany Jánosról szóló „kismonográfia” megírására. A *Kortársunk, Arany János* törzsszövegét 1967-ben fejezi be, a könyv 1969-ben jelent meg. Az anyaggyűjtés során extenzíven tanulmányozza a szakirodalmat (többek közt Gyulai, Riedl, Hatvány és Barta klasszikusait), a legnagyobb hatással azonban Illyés Petőfi-víziója volt rá. Sokakkal együtt ő is megfellebbezhetetlen tekintélyként hivatkozik Illyésre, Petőfi-könyve egyszerre minta és forrás számára. Csakhogy míg Illyés állításait vitathatatlan történelmi igazságként prezentálja,²⁹ addig Szilágyi tudatosan szubjektív és provokatív. Gondolatmenete vállaltan csapongó – e kifejtésmód egyszerre erőssége és gyengesége.³⁰ Nem egészen jogosulatlan az a kortárs kritika, mely szerint Arany ürügyén önmagáról beszél³¹ – az utókor szempontjából ezért is válhatott érdekessé.

Kétségtelen, hogy poétikai és nyelvi szempontból Arany sokkal mélyebb hatást gyakorolt Szilágyira, mint Petőfi.³² S ez nem pusztán abban mutatkozik meg, hogy őt választotta e szabálytalan „kismonográfia” tárgyául, hanem abban is, hogy míg Petőfi

²⁶ Annak ellenére, hogy erős kapcsolatok fűzik őket Kosztolányi, Szabó Lőrinc és különösen József Attila költészetéhez, a nyelv *későmodern* tapasztalatának valódi tudatosításához bemutatkozó kötetekben még nem juthatnak el. A hatvanas évek közepén azonban mindhármuknál sor kerül erre a tényleges és mélyreható poétikai fordulatra.

²⁷ Az *Alom a repülőtéren* ciklus szabadságimádata hordoz Petőfi-párhuzamokat: BERTHA Zoltán, *Szilágyi Domokos = Uő.*, *Gond és mű*, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1994, 192. A kéziratban maradt *Bájjengzet-koszorú* pedig *A helység kalapácsa* játékoságából merít: PÉCSI Györgyi, *A hosszúversek Szilágyi Domokos korai költészetében*, Új Hegyvidék 2008/1–4., 192.

²⁸ *Uo.*, 191–192.

²⁹ MARGÓCSY, *Petőfi-kísérletek*, 380–381.

³⁰ Kántor Lajos egykorú cikke szerint a könyv egyszerre elragadó és bosszantó: KÁNTOR Lajos, *A költő másképp tanul*, Utunk 1969. augusztus 29., 2.

³¹ Muzsnay Árpád szigorú kritikájával Szilágyi Júlia szállt vitába a könyv védelmében: MUZSNAY Árpád, *Tanári szemmel*, Ifjűmunkás 1969. augusztus 28., a; d. [Az oldalmegjelölések szám helyett betűvel szerepelnek a lapban.] Vö. SZILÁGYI Júlia, *Nem mind kismonográfia, ami fénylik*, Ifjűmunkás 1969. augusztus 28., a; d.

³² Vö. PÉCSI Györgyi, *Korszerűbb versnyelv és forma felé = „Határcidens”*. *Tanulmányok Szilágyi Domokosról*, szerk. PÁLKÓ Gábor – SZILÁGYI Zsófia Júlia, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2016, 120.

az öt felidézõ emlékkersek sorában elsõsorban életével-halálával (és nem költészetével) van jelen, addig Arany páratlan nyelvi gazdagságával, mûvészi erejével. *Föltámadás* címû verse ezt nyomasztó örökségként – hantologikus dimenzióban – mutatja föl, amely elõtt az utókor poétájának el kell nemulnia:

Megölték bennem a költõt.
Egy költõ ölte meg.
Holt volt, de testet öltött.
No, nem mondok nevet.

Ne pletykáljunk. A holtak
se szeretik. *Arany*
nevüket, a csiszoltat
ne illesse korom.

Élegetem korom,
s talán – ha akarom –
föltámasztom magam.³³

Petőfi-hantológiák: az irodalomtörténet mint rémlátomás

Ha ilyen mélységû hatásról nem is beszélhetünk, felettébb különös volna, ha Szilágyi, akinek a költészete nem szûkölködik 19. századi intertextusokban (Berzsenyitõl és Csokonaitól Vörösmartyt át Aranyig), éppen Petõfit mellõzte volna. A Petõfivel kapcsolatos állásfoglalás – ahogy ezt Margócsy István megjegyezte – szinte kötelezõvé vált: alig akad olyan magyar költõ, aki valami módon számot ne adott volna Petõfi-élményérõl.³⁴ Utóbbi persze a kultusz nehézkedésének is betudható, hisz jelentõsebb évfordulók alkalmából a nevesebb alkotók menetrendszerûen kapják a nagy elõd-höz kapcsolódó kérdéseket, felkéréseket. Ezt Szilágyi Domokos sem kerülhette el: 1969-ben a Bukarestben szerkesztett Elõre emlékezett meg halálának százhuszadik évfordulójáról kortárs irodalmárok Petõfi-vallomásaival (Erdélybõl Méliusz József és Domokos Géza, román részrõl pedig Alexandru Andriþoiu költõ). Szilágyi természetesen saját irodalmi értékrendjének elõzményét látja *Az apostol* szerzõjében: „az elsõ modern magyar szabadvers” alkotóját.³⁵

³³ SZILÁGYI Domokos, *Tengerparti lakodalom. Hátrahagyott versek*, szerk. H. NAGY Mária, Dacia, Kolozsvár, 1978, 31.

³⁴ MARGÓCSY, *Petőfi-kísérletek...*, 18.

³⁵ SZILÁGYI Domokos, *Petőfi*, Elõre 1969. július 27., 3. (*Az apostol* „modern” mûként való feltüntetése viszont Pándi értékelésére emlékeztet: *A magyar irodalom története*, III., szerk. SÖTÉR István, Akadémiai, Budapest, 1965, 789.) *Az apostol* csakugyan olvasható szabad verselésû költeményként: KECSKÉS András, *A magyar vers hangzás szerkezete*, Akadémiai, Budapest, 1984, 213. Vö.: MARGÓCSY, *Petőfi-kísérletek...*, 288. Riedl Frigyes viszont nem a szabad formát emeli ki: RIEDL Frigyes, *Petőfi Sándor*, Franklin Társulat, Budapest, 1923, 173. Megjegyzendõ, hogy a Forrás-nemzedék pályakezdése idején az erdélyi kritikában még vádpontnak számított a szabadvers, s Márki Zoltánnak még 1965-ben is

A rövid cikk azon a ponton válik számunkra izgalmassá, amikor a költõi szerepek változására, a költõ cselekvési lehetõségeinek átalakulására tér ki:

Petőfi vagy Byron, Eminescu, Botev, Whitman nem kerekasztal-értekezleteken feszegette, hogy a költészet szolgálat-e, s ha igen, kit kell szolgálnia és hogyan. A XX. század, mint annyi másban, a költõi hivatás kérdésében is összemosta-zavarta a fogalmakat. Mégis, a nemzetek tudatában, a *Költõ* fogalma XIX. századi névhez kapcsolódik, szinte kivétel nélkül. Nekünk a Petõfiéhez.³⁶

A költészet szolgálatelvûsége e kontextusban neotranszilvanista toposzként, azaz egy kisebbségi irodalmi értékrend felõl értelmezendõ. Csakhogy – mint Szilágyi ironikusan utal erre – a huszadik század második felében költõ és közösség viszonya egyre problematikusabbá válik. Fonák helyzet, hiszen a cikk egyszerre sugallja a következõket: (a) a költészet: szolgálat; (b) nem egyértelmû többé, kit és hogyan szolgál; (c) az errõl szóló diskurzus jobbára terméketlen. Ez az ellentmondásosság teljes mértékben jellemzi Szilágyi ekkori poétikáját, elég csak a *Búcsú a trópusoktól* kötetre utalni, különösen a transzszilvanista toposzokat (is) újrairó *Ez a nyár* zárlatára. (Megjegyzendõ, hogy a nyelv válságát tudatosító *minor* poétika a legkevésbé sem áll ellentétben a kisebbségi irodalom fogalmával, azonban egy ilyen líra nagy kihívást jelentett a kollektív megnyilatkozás-elrendezõdés kanonikus, rögzült formái számára.) Szilágyi Domokos ekkori költészetének legfõbb problémája azonban, hogy a költészet maga is *cselekvés* kellene legyen: a „tett értékû szó” keresése.³⁷ A költõ szereplehetõségei és a költészet társadalmi hatása – legalábbis Szilágyi szemszögébõl így látszott – Petõfi számára sokkal egyértelmûbbek voltak, mint az 1960-as évek diktatórikus körülményei között lehettek. Ám e kérdés igazi tétje csak a *kisebbségi irodalom* keretrendszerében válik láthatóvá: ha a költészet nem tudja, hogyan és kit kellene szolgálnia, s e problémát még csak megfogalmazni sem tudja, az azt jelenti, hogy az élõ irodalom nem válhat „a nép ügyévé”, hogy a kollektív megnyilatkozás-elrendezõdést a széthullás fenyegeti. „És nem tudom kinek írok” – áll Szilágyi 1974-ben Méliusz Józsefnek szóló levelében, melyben megküldte neki *Magyarok* címû friss versét.³⁸ Kafka felõl nézve ez a legszomorúbb mondat, melyet kisebbségi szerzõ leírhat. Mutathatott-e számára kiutat Petõfi alakja ebbõl a kilátástalan helyzetbõl?

Ha Petõfi neve nem is, alakja már-már kísértetiesen bukkan föl Szilágyi utolsó pályaszakaszának két versében. A *Sorok egy tébolyda falára* (1973) nem szerepelt konkrét neveket, ám az utalásokból összetéveszthetetlenül kiderül, hogy a Döblingben betegeskedõ Széchenyirõl van szó. A szövegnek két beszélõje van, a versbéli

Petőfi tekintélyére támaszkodva kellett érvelnie a szabad forma jogosultsága mellett. MÁRKI Zoltán, *Levélváltás*, Utunk 1965. január 29., 2.

³⁶ SZILÁGYI, *Petőfi*, 3. (Kiemelés az eredetiben.)

³⁷ Vö. BALÁZS Imre József, *Hervay Gizella*, Kriterion, Kolozsvár, 2003, 64.

³⁸ SZILÁGYI Domokos, *Visszavont remény. Szilágyi Domokos levelei Méliusz Józsefhez*, szerk., jegyz. ÁGOSTON Vilmos, Szépirodalmi, Budapest, 1990, 131.

Széchenyi-figura, valamint az ő szavait kommentáló külső hang. A vers kezdetén szereplő Széchenyi-parafraíz („Tudjátok meg mindannyian: / fiam volt Ó! az én fiam!”)³⁹ a gróf egyik levelét fogalmazza át, melyben Széchenyi Petőfíre saját fiaként utal – bár ezt feltehetően ő sem szó szerint értette.⁴⁰ E levél adta az alapját a széles körben elterjedt városi legendának, mely szerint a költő vér szerinti apja Széchenyi István volna.

Hasonló a Vörösmarty születésének 175. évfordulója alkalmából született, de a cenzúra által nem engedélyezett – a Securitate figyelmét is felkeltő⁴¹ – *Apokrif Vörösmarty-kézirat 1850-ből* című költemény Petőfi-utalása: „Lelked fia elátkozott, / s eltűnt Erdélyben valahol; talán / még most is temetetlen.”⁴² Ezúttal Vörösmarty tűnik föl a költőfigura megtagadott „atyjaként”, s a célzás Petőfi *Vörösmartyhoz* című 1848-as versére vonatkozik. E vers, mint ismeretes, egy hadügyi szavazás után született, ám a politikai nézetkülönbséget Petőfi nem vitával, hanem „lyrai megtorlással” intézte el,⁴³ korábbi elveinek elárulásával vádolva az „irodalmi apjaként” tisztelt Vörösmartyt.⁴⁴ Petőfi maga is apafiguraként hivatkozott Vörösmartyra (s így a vers már-már szimbolikus apagyilkosságnak tetszik): „Brutus talán sírva szúrta le jötevőjét, apját, Caesart, de leszúrta. Hogy Vörösmartyt elítélem, nagy áldozat, melyet szívem tesz elveimért, de bármily nagy ez áldozat, kész vagyok és mindenkor kész leszek sokkal nagyobbakat is tenni értetek, szentséges elveim!”⁴⁵ Szilágyi versében a „leked fia” megfogalmazás szintén erre a költeményre utal vissza: „Hallgassak-e, mivel szeretlek, / miként atyámat szeretem? / Hallgassak-e mert teneked sem / Fáj majd úgy a szó, mint nekem?... / Hogy is tehetted, amit tettél, / Az isten szent szerelmeért! – Nem én tépem le homlokodról, / Magad tépted le a babért.”⁴⁶

Petőfi alakja ezekben a Szilágyi-versekben – paradox módon – éppen hiányával van jelen: ő a türelmetlen, lázadó fiú, akinek a történelem adott igazat, halálában dicsőült meg. Széchenyi és Vörösmarty a nemes lelkű, de megtört apák, akik túlélőként hordozzák a nemzeti tragédia terhét. Az 1849-es tragédia megjelenítésmódja

³⁹ SZILÁGYI Domokos, *Kényszerleszállás. Összegyűjtött versek*, szerk. KÁNTOR Lajos, Kriterion, Bukarest, 1978, 298. (Kiemelés az eredetiben.)

⁴⁰ „A Felhők legnevesebb kortárs olvasóját Széchenyi Istvánnak hívták. Döblingből, 1851. március 14-én írta titkárának, Tasner Antalnak: »Petőfi – der mein Sohn ist, (...) hat mich in den ‚Felhők‘ genau portätirt!« Egyetérthetünk a sajtó alá rendező Károlyi Árpáddal, hogy Széchenyi alkalmasint a LXV. darabra gondolt, a *Fejemben éj van...* kezdetűre.” KERÉNYI Ferenc, *Petőfi Sándor élete és költészete*, Osiris, Budapest, 2008, 235.

⁴¹ TÓFALVI Zoltán, *Szilágyi Domokos és a Securitate*, Korunk 2014/1., 65–66.

⁴² SZILÁGYI, *Kényszerleszállás*, 357.

⁴³ HORVÁTH János, *Petőfi Sándor*, Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, Budapest, 1922, 459.

⁴⁴ KERÉNYI Ferenc, *I. m.*, 405–406. Lásd még: OSZTOVITS Szabolcs, „Sors, nyiss nekem tért”. *Petőfi Sándor életének krónikája*, Osiris, Budapest, 2022, 113–114.

⁴⁵ PETŐFI Sándor *Összes prózai írása és levelezése*, szerk. SZALISZNYÓ Lilla – ZENTAI Mária, Osiris, Budapest, 2022, 325–326. Vörösmarty válaszcikkben reagál, ahol bár Petőfi költeményét „csinos kis versezetnek” nevezi, a vádakat mindazonáltal határozottan visszautasítja. VÖRÖSMARTY Mihály, *A magyar hadseregéről, Petőfíre = Petőfi koszorúja. Versek, vélekedések, vallomások Petőfiről*, szerk. CSANÁDI Imre, Magvető, Budapest, 1973, 145.

⁴⁶ PETŐFI Sándor *Összes versei*, szerk. KERÉNYI Ferenc, Osiris, Budapest, 2019, 963.

ugyanakkor a kortársak számára egyértelmű áthallást jelentett 1956-ra.⁴⁷ A meghasonlott apák számára – az ő egyéni sorsuk tekintetében – nem létezik feloldozás, nincs enyhülés: az egyetlen kiút a halál.⁴⁸ Másfelől viszont nehezen hagyható figyelmen kívül az az életrajzi párhuzam, hogy az elmeógyógyintézetben író Széchenyi alakját megszólaltató Szilágyi Domokos maga is visszatérő betege volt a marosvásárhelyi ideg- és elmeosztálynak (utolsó kötetét, az *Öregek könyvét* teljes egészében ott írta). Volt, hogy kezelőorvosának fordította németből az akkoriban más nyelven hozzá nem férhető pszichiátriai tesztek anyagát (köztük a Szondi- és Rorschach-tesztekét).⁴⁹ Olykor a játékra is maradt ereje, Szilágyi Kálmán szerint „volt idő, amikor a velem együtt kezelt költő- és író társaival vicclapot szerkesztett (ez volt a *The Boly*, amit Saszet Gézával és K. Jakab Antival írtak), s a főorvos ebből tájékozódott irodalmár betegek aznap lelkiallapota felől.”⁵⁰

Petőfi költészetében valósággal hemzsegnek a romantikus toposzokat (sőt, az almanachlírát) idéző temetői, kísérteties jelenetek,⁵¹ mind közül a legismertebb példa a *Szeptember végén* utolsó strófája, ahol Petőfi önmagát jeleníti meg hazajáró lélekként (eszünkbe juthat emellett a *János vitéz* vagy éppen *A hóhér kötele* temetői kísértetjárás jelenete,⁵² a *Cipruslombok...* egyes pontjai,⁵³ vagy akár az *Útirajzok* kísértete).⁵⁴ Joggal beszélhetünk tehát e kísértetieség kapcsán Petőfi költészetének *hantológiai* dimenziójáról. A *hantológia* [l’hantologie] fogalma Derridától származik, a *hantise* (kísértetjárás) és az *ontologie* (ontológia) szavak összevonásával.⁵⁵ A hantologikus közeg „[...] sem nem élő, sem nem holt, sem jelenlévő, sem távollévő, kísértetiesül. Nem rendelődik alá az ontológiának, a létező levéséről vagy az élet és a halál lényegéről szóló beszélynék.”⁵⁶ Szilágyi számára kevésbé vonzó a kísértetromantika. Mégis van olyan költeménye, ahol a horrorisztikus hantológia önálló esztétikai minőséggé lép elő – és éppen Petőfi kapcsán, bár, hozzá kell tennünk, itt egy egész másféle hantológia bontakozik ki. Petőfi kísértetei ugyanis – beleértve a könnyeit törölő Petőfi-kísértetet is – egy

⁴⁷ LÁNG Gusztáv, *A költő és a szövegek*, Helikon 2001. december 25., 16.

⁴⁸ A Vörösmarty-versben a költő temetésekor rendezett tömegtüntetés az egyetlen olyan mozzanat, ami egy jobb jövő ígérését hordozhatja – Szilágyi ezt a *Magyar Irodalmi Lexikon*ból származó vendégközvetítésben emeli be a versbe. *Uo.*, 16.

⁴⁹ SZILÁGYI Domokos *Családi levelezése*, szerk., jegyz., SZILÁGYI Kálmán, Otthonom Szatmár Megye, Szatmárnémeti 2010, 145. Ezeket a tesztekét a doktornő – megkérdőjelezhető módon – magán Szilágyin is elvégezte, aki természetesen emlékezett az általa fordított tesztek logikájára, így kedve szerint manipulálta válaszait, hogy az orvost megtréfálva mindig más betegségnél lyukadjon ki a vizsgálat.

⁵⁰ *Uo.*, 142.

⁵¹ MARGÓCSY István, *Petőfi mint hazajáró lélek = Uő., Petőfi-kísértetek*, 245, 250–253.

⁵² „A sírok megnyíltak. Mindnyájan. Egyszerre. Csak mellettem Rózám nem. A megnyílt sírokból kiléptek a halottak, ifjak, vének, hölgyek, férfiak. Csak Róza nem volt köztük. A szellemek mellettem lebegtek el. Hallottam, vétem hallani ruháik suhogását, csontjaik koccanásait.” PETŐFI *Összes prózai...*, 42.

⁵³ „Csak érintsen lehellete / Közélgő szellemednek: / A mennybe föl, vagy sírba le, / Mindenová követlek!” (*Ha ébren meg nem látogatsz...*) PETŐFI *Összes versei*, 322.

⁵⁴ PETŐFI *Összes prózai...*, 254.

⁵⁵ Jacques DERRIDA, *Marx kísértetei. Az adóállam, a gyász munkája és az új Internacionálé*, ford. BOROS János – CSORDÁS Gábor – ORBÁN Jolán, Jelenkor, Pécs, 1995, 20.

⁵⁶ *Uo.*, 60.

romantikus-szентimentális horrorapparátus szereplői. Szilágyi Domokosra nem igazán jellemző a romantikus temetői romantika; (*Őrültek*) című gigantikus haláltánc-versében a költészet elkerülhetetlen társadalmi kudarcra válik hantologikussá. (Megjegyzendő, hogy a kudarc ebben a szövegben még nem a kisebbségi irodalom szemszögéből vetődik fel.)

A *láz enciklopédiája* című kötet (1967) kompozíciójában az egyes versek betétként ékelődnek egy monumentális keretversbe, s a keretvers maga is párbeszédbe lép velük. Ez történik meg az (*Őrültek*)-et felvezető sorban is: „és ímé a sír megnyílt vala:” A megnyíló sír képe előzetes magyarázatként funkcionál, előrevetítve a feltámadó halottak képét:

Micsoda örült forгатag!
 álarcos farsangi menet!
 az álarc itt az igazi!
 Szabad az út – jöhet, mehet –
 jöhet – honnan? – mehet – hova?
 a föld alól a föld alá!
 Kupával kezében, nyakában
 kötéllel, slattyog François;
 itt egy püspök, száz-egynehány
 gyermek apja; egy lord biceg:
 ízekre szedik szavait
 írástudatlan kibicek;
 amott, a hideg és hülye
 síneken kúszik egy halott,
 ruhája térkép, sebeiből
 szivárognak a csillagok;
 jövőbe-látó szemüregel,
 szilárdan lépdél itt e vak:
 írjad leányom! – hömpölyögnek
 makacs ajkáról a szavak;
 itt illeg a kötélverő
 szerelemre-szomjas neje;
 egy londoni komédiás
 kopaszodó tojásfeje;
 tengeriföld: egy verselő
 kamasz – szegény – hogy búvik a
 mocsok, mocsok halál elől!
 de megtalálja a pika – – –
 Mit akartok? örült bagázs?
 fejetekre csak újra bajt?

menjete vissza! föld alá!
 trágyázni tovább a talajt!
 Mit akartok? örült bagázs!
 hisz ez a világ semmitek!
 vagy ha anyátok: mostoha!
 ki hintette el a hitet
 belétek: hogy még akkor is!
 úgy is érte, ha ellene!
 csókolni, becézni – ajaj,
 mikor rugdosni kellene!
 hisz arany helyett álmod ad,
 mustárgázt, ciánhidrogént
 ibolya helyett! – És ti csak
 suttogjátok: – Ne bánts szegényt. –
 Mit akartok? örült bagázs!
 hisz ez a világ semmitek!
 kéz a kézről – váltófutók –
 veszitek által a hitet:
 azt, melyet nem szolgálnak – á,
 egy fenét! – énekes misék:
 hogy jó – hogy megjavul talán
 ez a koszos emberiség,
 rövidnadrágját – csupa vér! –
 kinövi, és, és, és – mi lesz?
 – Tombolj csak, örült forгатag!
 nem értesz máshoz semmihez –

Kinövi, és – – ó, istenem.
 Kavarogj, holdas forгатag!
 Vonítok én is teveled
 a csillagzó egek alatt.

Első olvasatra is nyilvánvaló, hogy ebben a kulcsversben Szilágyi visszavonja az *Álom a repülőtéren* optimizmusát, hisz a haláltánc-költemény a felvilágosodás kanti definícióját függeszti fel: nem látszik a jövő, amikor az emberiség kilépné önmaga okozta kiskorúságából (s amíg ez nem történik meg, a történelem megmarad – a hegeli szállóige értelmében – mézarszéknek). A felvilágosodás nagy ígéretében – az ész diadalában – bízni, a cím értelmében: örültség. Radikális tagadása ez a Szilágyi első köteteire jellemző észak-kultusznak. Ezt a végletes pesszimizmust csak részben ellensúlyozhatja a *A láz enciklopédiája* kötet pozitív végkicsengése, melyet Pécsi Györgyi (poétikai szempontból) kissé erőltetettnek érzett – teljes joggal.⁵⁷

⁵⁷ PÉCSI Györgyi, *Kísérlet a világ rendszerbe foglalására. Szilágyi Domokos: Emeletek vagy a láz enciklopédiája*, Forrás 2006/12., 87.

Ha viszont a felvilágosodás beteljesülését a verszárlat a bizonytalan jövőbe utalja, a költő kényszerhelyzetbe kerül: a haladás mellett kell állást foglalnia, akkor is, ha ez a szerep szükségszerűen az ő egyéni kudarcához vezet. A József Attilát parafrázáló⁵⁸ verszárlatban nem a remény, hanem az ironia győzedelmeskedik, hisz a József Attila-intertextus („Ős patkány terjeszt kört...”) is a költészet hatástalanságát domborítja ki: „S mint sakál, mely csillagoknak / fordul kihányni hangjait, / egünkre, hol kinok ragyognak, / a költő hasztalan vonit...”⁵⁹ Ám a „koszos emberiség” történelmi vérengzéssorozatában paradox módon mégis az „őrült” költők, Villon, Shakespeare, Byron, József Attila és Petőfi képviselik a racionalizmus és a remény szavát. Mert remény nélkül élni nem lehet, hiszen maga Szilágyi írta nagy Bartók-versének – később kihúzott – zárlatában, hogy a remény „az élettel ekvivalens”.⁶⁰ Így hát a lírai én számára sem marad más erkölcsileg igazolható út, mint csatlakozni az őrült forgataghoz, akkor is, ha tudja, hogy ezzel ő is a szenvedést választja.

Derrida a *hantológia* kísértő dimenzióját a shakespeare-i *kizököknt idővel* kapcsolja össze, Marx és Hamlet kísérteteiről szólva.⁶¹ Továbbá: „[...] igaz, hogy a kísértetjárás történelmi, de nem *datált*, soha nem datálódik engedelmesen a jelenek napról napra, nap-tári rendben sorakozó láncolatában.”⁶² A haláltánc hantológiája Szilágyi Domokosnál kétszeresen is kizököknti az időt: egyrészt a holtak visszatérése szükségképp „out of joint” időviszonyt tételez, másfelől a vers történetfilozófiai kételye a történelem nagy narratíváinak linearitását billenti ki a végső cél képzetének felfüggesztésével. Itt merül föl Szilágyi életművében először komolyan az a lehetőség, hogy az idő nem tolható helyre. Ami Szilágyi hantológiáját Petőfétől megkülönbözteti, az egyrészt a korporeális, másrészt – ezzel szoros összefüggésben – a testábrázolás groteszk módja. S bár a tragikum és a groteszk test⁶³ (a halállal és az öregséggel összefüggésben) már első kötetében is megjelenik, ráadásul olyan kulcsszövegben, mint a *Halál árnyéka* ciklus, a tragikumot ott még a reménytelen feloldás, s a groteszket a szép/ifjú/egészséges (*Az öz-szemű lány*) ellensúlyozza. Ilyen feloldást ebben a versben nem is remélhetünk.

A feltámadó halott – hisz teste van – nem kísértet, csupán kísérteties. E kísérteties látomással szemben is érvényben marad viszont az az ellentmondásos viszony, amelyet Derrida a francia *conjuratió* kapcsán fejt ki: a szó egyszerre jelent *szellemidézést* és *szelleműzést*, *exorcizmust*.⁶⁴ Az (*Őrültek*) beszélője számára – látszólag – csupán a második jelentésrétteg jöhet szóba, amikor megpróbálja (sikertelenül) elűzni a kellemetlen látomást: a holtakat a föld alá parancsolni vissza. Csakhogy végül ő maga

⁵⁸ Vö. Cs. GYÍMESI, *Álom és értelem*, 50.

⁵⁹ JÓZSEF ATTILA *Köteményei*, szerk. STOLL Béla, Helikon, Budapest, 1990, 456.

⁶⁰ SZILÁGYI Domokos, *Szerelmek tánca*, Irodalmi, Bukarest, 1965, 83.

⁶¹ DERRIDA, *Marx kísértetei*, 87.

⁶² Uo., 14.

⁶³ Vö. MIHAIL BAHTYIN, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. KÖNZCÖL Csaba – RAINCSÁK Réka, Osiris, Budapest, 2002, 35–36.

⁶⁴ DERRIDA, *Marx kísértetei*, 50, 57. A francia kifejezés emellett *összeesküvést* is jelent, ám ez a jelentésrétteg érvelésünk számára nem gyümölcsöző.

kényszerül csatlakozni hozzájuk, s ezzel maga is kívül reked az élet és halál rendjéről s az időről szóló „beszélyen”, a lét hantologikus dimenziójába átlépve. A lírai én ezzel önmagát is ironikusan, groteszkként ábrázolja (a József Attilától vett „vonítok” kifejezéssel önmagát is dehumanizálva), másrészt meg is dicsőül, hiszen Villon, Shakespeare, Byron, Milton, Labé, Petőfi és József Attila nem épp rossz társaság egy íróember számára. Ez az irodalomtörténeti rémlátomás olyan hantologikus teret nyit, melyben – mondhatnánk Derridát parafrázálva – a kísértetjárás magának a *költészetnek* a létezését jelöli.⁶⁵

Maga az irodalomtörténet jelenik meg itt rémlátomásként (bár a holtak nem időrendben vonulnak föl). „Valamennyi holt nemzedék hagyománya mint lidércnyomás nehezedik az élők agyára” – írta a kísérteteiről híres filozófus.⁶⁶ Épp ilyen lidércnyomásról szól a vers is. Csakhogy míg a hivatkozott közgazdász-gondolkodónál a múlt szellemeit a jelen szolgálatába állító önértelmezési kísérletekről van szó, a versben az előbbieket győzik le a jelent. A versen belül ugyan a múlt szellemei mondják ki a „tanulást”, ám a költemény mint költemény maga is egy kizárólag történetileg szituált „tanulást” adhat át. A felvonuló hullák mi mást is közölhetnének, mint egy, az 1960-as évek közepén húsba vágó és aktuális irodalmi önértelmezést? Így lesz a költemény – mint kompozíció – maga is „világtörténelmi halottidézés”.⁶⁷

De nemcsak egy költői szerep- és önértelmezés kiküzdéséről van itt szó, hanem egyszersmind az irodalom *történetiségének* elgondolásáról. Az irodalomtörténeti rémlátomás a maga hantologikus történelemfelettségében teszi láthatóvá a haladáselví irodalomtörténet-írás meta-historiográfiai fikcióját, mely szerint a jó irodalom egyszersmind *haladó* is, azaz valamiképp előreviszi az emberek közösségét. Ez a felfogás részben érvényben is marad: a történelmi haladás zárójelbe kerül ugyan, de a vers *szereplőinek* közös szövege szerint továbbra is szeretni kell az „emberiséget” – a fogalomnak olyan értelmében, mely a felvilágosodás előtt nem létezett. A feltámadó költők maguk is e hantologikus, történelemfeletti perspektívából „suttognak”. Ez a perspektíva teszi lehetővé, hogy Villon, Byron, Shakespeare és társaik számára az *emberiség* fogalma mint közös alap merülhessen föl. A költőszereplők siron túli tudás birtokában vannak – s a beszélő maga is pokoli látomás keretében kap ízelítőt ebből a belátásból. A vers tétje ezért a költőszerep kritikai újragondolása – a megnyíló hantologikus perspektíva felől. A pozitív konjurációt éppen a szerepújraértelmezés elkerülhetlenné válása helyettesíti: vagyis maga a *költészet* válik szellemidézéssé, a lírai én tudtán kívül idézi meg a holtakat. Lírai alanyunk ugyanis költőként pozicionálja magát – ez a voltaképpeni oka annak, hogy a holt költők társasága megtisztelt látogatásával a kései szaktársat, akinek szüksége lett egy történelmi leckére.⁶⁸

⁶⁵ Vö. Uo., 14.

⁶⁶ KARL MARX, *Louis Bonaparte Brumaire tizennyolcadikája*, [ford. n.], Kossuth – Magyar Helikon, Budapest, 1960, 11.

⁶⁷ Vö. Uo.

⁶⁸ Itt a *szövegen belüli* költőszerepre vonatkozik a reflexió, ezzel szemben az előző fejezetben a *szövegen kívüli* halottidézésről beszéltem. Hiszen a szövegen belüli „én” és a hozzá kapcsolódó költői szerep-értelmezés nem azonos és nem is keverendő össze azzal a szövegen kívüli, életrajzi szerzővel.

Jellemző, hogy József Attila és Petőfi haláluk pillanatában kerülnek egymás mellé (éppen úgy, ahogy később a *Héjjasfalva felé* zárlatában, ahol József Attila *Ódájából* származó idézetet ad a versbéli Petőfi szájába).⁶⁹ Csakhogy míg az (*Örültek*) az öngyilkos József Attila szenvedéseit nagyítja kozmikussá, a nagy irodalmi példakép képalkotását is parafrázeálva, addig Petőfi alakját ironikusan kicsinyíti: a „verselő kamasz” megjelölés inkább illik egy diákköltőre (vagy ifjú fűzfapoétára), semmint a nemzeti irodalom halhatatlan klasszikusára. A póz hangsúlyosan *nem* hősi: a versbéli Petőfi menekül, bújna a halál elől. A *tengeriföld* helyszíne Illyés *Segesváron* című költeményét juttathatja az olvasó eszébe, a *kamasz* jelző pedig valószínűleg Illyés Petőfi-könyvére vezethető vissza, ahol a *kamasz* vagy legalább *kamaszos* címke már-már epitheton ornans (noha korábban Ady is a „kamasz Vulkan” megjelöléssel illette Petőfit).⁷⁰ E provokatív megoldás nemcsak Petőfi – a házasember és az apa! – önképével áll ellentétben (elég csak *Itt benn vagyok a férfikor nyarában...* című versére utalni), de a kortársak ítéletével is, akik közül sokan már 1847-ben Vörösmarty méltó utódjaként, a következő irodalmi vezérként kezelték őt.⁷¹ E nyilvánvalóan eltúlzott fiatalító-kicsinyítő gesztus arra szolgál, hogy a nemzeti költő alakját emberközelve hozza. Nyilvánvaló az ellentét az olyan heroikus beállításokhoz képest, mint Madarász Viktor festménye, melyen „a csatateren magánosan haldokló, egzaltált arckifejezésű Petőfi saját vérével rajzolja, szép kalligráfiával, a földre e szót: *Hazám*.”⁷² József Attila öngyilkosságának megütközötten groteszk ábrázolása szintén a megszokott sémák kimozdítására tör (a síneken kúszó halott képe önmagában véve leginkább horrorfilmbe kíváncskozna). Ám a versben nemcsak József Attila-parafrazis van, hisz az „akkor is! / Úgy is...” ritmusából a *Szeptember végén* utolsó sorának visszhangja hallik, a síron túl is tartó, reménytelen szerelmet az egész emberiségre terjesztve ki. Ezzel egyszersmind az első két kötet *Szerelmet, szabadságot és rációt* egymásra író poétikai kódjait⁷³ is érvényteleníti: *Szerelmek tánca* helyett haláltánc.

Petőfi mint tragikus hős: Szemből, Halál

A halállal szembesülő Petőfi alakja az (*Örültek*)-hez nagyon hasonló módon, csak hogy ezúttal hősiesebb pózba állítva tűnik föl Szilágyi *Héjjasfalva felé* és *Szemből, Halál* című, 1973-as verseiben. A négy részből álló *Héjjasfalva felé* és a *Szemből, Halál* ugyanarra a témára (és ötletre) írott variációknak tekinthető. Mindkét költemény a költő születésének százötvenedik évfordulója alkalmából készült, ám a *Szemből, Halál* Erdélyben jelent meg, az Utunkban 1973. április 20-án,⁷⁴ a *Héjjasfalva felé* viszont

⁶⁹ Vö. KERÉNYI Grácia, „El vagyok veszve, azt hiszem”, *Élet és Irodalom* 1979. augusztus 4., 3.

⁷⁰ ADY Endre, *Petőfi nem alkuszik = Petőfi Sándor emlékezete*, 167.

⁷¹ KERÉNYI Ferenc, *I. m.*, 295.

⁷² MARGÓCSY, *Petőfi-kísérletek*, 382.

⁷³ Itt azonban továbbra is fontos szem előtt tartani, hogy „szerelem” és „politika” viszonya *nem* teljesen azonos az első két kötetben.

⁷⁴ A *Szemből, Halál-t* – bizonyára Szilágyi tudta nélkül – másodközli az amerikai emigráns lap, a *Katolikus Magyarok Vasárnapja* 1973. augusztus 5-i száma.

Magyarországon, a Tiszatáj Petőfi-számában (1973/7.). A két vers közül a *Héjjasfalva felé* az ismertebb, elsősorban Spira Veronika alapos hermeneutikai elemzésének köszönhetően.⁷⁵ Mivel Spira elemzése nagy figyelmet irányított a másik ciklusra, most a tömörebb – és talányosabb – *Szemből, Halál* című versre szeretnék fókuszálni.

A költemény a meneküléstől a szembefordulásig tartó ívet rajzol fel. Már a verscím is a végső szembefordulást előlegezi – szemben a *Héjjasfalva felé* címmel, mely a menekülés mozzanatát emeli ki (persze a szembefordulás ebben a ciklusban is meg kell, hogy történjék). Már a *Szemből, Halál* verscím is olvasható Petőfi-parafrazisként: „Itt harcolánk, itt vett körül / Az ellenség hada, / Elöl halál, hátul halál, / Ez rémes nap vala!”⁷⁶ Akárcsak az (*Örültek*), ez a költemény is a költői szereplehetőségeket, a művész–társadalom viszonyt tematizálja:

Öt óra. Itt a végső pillanat.
Héjjasfalva felé szaladva szalad
ki lovon, ki az apostolokén –
mint e huszonhat és fél éves legény.

– Potomság! – mondja. – Vagy talán nem is?
Hisz fut bálvány, az öreg Bem is,
aki szíve felől hordotta volt,
bár nem értett egy sort se soha, sort,
verssort, amelyet „oh, mon fils” rovott –
nem harci dobot
helyettesítőt – éppen csak a tett
váltott igévé. S elvégeztetett.

Mert tett a szó, ó, tett, igen,
csak orra bukik macskaköveken,
s nem fegyver, csak fegyvernyi gondolat
buktatja orra jobb egek alatt.

S akkor a fiú hirtelen megáll
(a civil őrnagy) –: Hát szemből, Halál!

A Petőfiről szóló versek (a gigászi szövegtörzsből utaljunk itt csak Arany, Kosztolányi, Babits, Illyés, Jékely, Petri műveire) kivétel nélkül az olvasó Petőfi életéről és/vagy költészetéről való ismereteire apellálnak. Ám a szövegek befogadásához szükséges minimális tudással jóformán minden olvasó rendelkezik, „Van-e, ki e nevet nem ismeri?”⁷⁷ (A falubeli rektor, az *Úti jegyzetekből*.)

⁷⁵ SPIRA Veronika, Szilágyi Domokos *Héjjasfalva felé című költeményének hermeneutikai értelmezése*, *It* 1992/2., 313–327.

⁷⁶ PETŐFI *Összes versei*, 1106. (Kiemelés tőlem – B. K. M.)

⁷⁷ PETŐFI *Összes versei*, 236.

Ám a kérdés nem az, hogy a Petőfi-émlékvers mennyire „hiteles” Petőfi-alakot rajzol, vagy mennyire sokrétű intertextuális hálót mozgat meg, hanem hogy a kultikus tiszteletadás „kötelező” gesztusain túl mennyiben minősül önállóan, a saját jogán is megálló, esztétikailag is érvényes műalkotásnak. Természetesen – amint lenni szokott – a Petőfi előtti tisztelgéseknek csupán kisebb része valóban jelentős alkotás. Ám az utóbbi kategóriába eső művek legalább annyira szólnak alkotójuk (esztétikai, társadalmi, morális stb.) értékrendjéről, mint Petőfiről. (Illyés Petőfi-könyvéről már a harmincas években elhangzott, hogy Petőfi alakjába saját „önarcképét” is belerajzolta.)⁷⁸ Ha tehát azt vizsgáljuk, hogy miként bánik Szilágyi Domokos Petőfi-émlékverse az életrajzi adatokkal, nem az a célunk, hogy mint ügyes diákot megdicsérjük, mert sikeresen ollózza össze a hiteles adatokat kézikönyvek garmadájaiból – sem pedig az, hogy „hamisításon” kapjuk. A pontos adatok sorolása itt inkább egy bűvészmutatványhoz hasonlít: a biografikus „hitelesség” képzetét kelti, hogy annál nagyobb meggyőző erővel fogadtassa el az olvasóval Szilágyi saját Petőfi-vízióját. Az először emberközelinek, esendőnek láttatott, végül hőssé váló Petőfit kezdetben szelíd, megértő ironiával mutatja be. A Petőfi-alak felrajzolásokor pergőtűzként lövi az olvasóra az életrajzi adatokat, s ez a gyors ütemű sorjázás csak fokozza az amúgy is zaklatott szöveg egzaltáltságát. A befogadáshoz mégsem szükséges minden adat háttérrel tisztában lenni: elég, hogy Petőfiről van szó, ezen kívül a tér- és időmegjelölés önmagában is ki tudja váltani a meggyőző hatást.

A vers még úgy is hatásos lehet, ha az olvasó nincs tisztában vele, hogy Bem apó csakugyan francia nyelven üdvözölte és szólította fiának; hogy 1849. július 31-én a végső csatában Petőfi – bár őrnagyi rangban volt –, egyenruhát nem viselt, s csak délután öt óra után indult Héjjasfalva felé szaladva, mikor Bemet is menekülni látta.⁷⁹ Ám a „civil őrnagy” oximoron nem öltözet és rang különbsége (e tulajdonképp mellékes életrajzi tény) miatt telitalálat: sokkal fontosabb, hogy mennyire jól érzékelteti azt a mentalitásbeli különbséget, ami miatt az öntörvényű, lázadó Petőfinnek oly sok konfliktusa volt a hivatalos hadseregvezetéssel, s ami miatt csak Bem tábornok oldalán találta meg a helyét. Azt sem muszáj tudni, hogy a Szilágyi Domokos által idézett „Potomság” megszólalás Lengyel József orvos (Petőfi utolsó óráinak nagyon fontos tanúja) 1860-ban papírra vetett emlékezéséből származik: „Rákiálték Petőfire, odamutaték az eseményre. Ő oda maradt, s csak annyit mondott: »potomság«. – Csakhamar az egész arcvonal megfutott. Én rá mutaték [!] a balszárnynya, hol a tábornok is futott. Petőfi szemét odaveté, szónéklül megfordult s futni kezdett.”⁸⁰

⁷⁸ MARGÓCSY, *Petőfi-kísérletek...*, 378. (Ezt elsőként Schöpflin Aladár írta le a Nyugatban.)

⁷⁹ OSZTOVITS, *I. m.*, 134–136. „Öt órakor az orosz ellentámadás menekülésre készíteti a magyar sereget. A cári lovasság gyűrűjéből kitörni csak annak van esélye, aki lóval vagy kocsival rendelkezik. A hatalmas káoszban Petőfi elutasítja Gyalóky segítségét, csak akkor kezd saját mentésére gondolni, mikor Bemet is látja a menekülők között. Átjut a falun, Héjjasfalva felé. Utoljára a faluban látják hat óra körül, utána csak látni vélik. Valószínűleg félúton eshetett az üldöző Nassau-dzsidások áldozatául.” *Uo.*, 135–136.

⁸⁰ Lengyel írását teljes terjedelmében közli: DIENES András, *Petőfi a szabadságharcban*, Akadémiai, Budapest, 1958, 293–294. Vö. KERÉNYI Ferenc, *I. m.*, 460. Ugyanez a jelenet Illyés stilizációjában:

Az adatokkal való zsonglörködés elvonja a figyelmet arról, hogy hogyan téríti el a szöveg a versbéli Petőfi-karakter beállítását és jellemzését a valahai, életrajzi Petőfi Sándor – verseiből, leveleiből kiolvasható – önértelmezéseitől. Itt azonban nem „hamisításról” vagy kisajátításról van szó, hanem egy olyan művészi beállítás, drámai hatás kereséséről, amelyet nem lehetne elérni bizonyos fokú *poetica licentia* nélkül. Bár a költemény pontosan közli a „huszonhat és fél éves *legény*” korát, mégis ismét épp ez az a pont, ahol a művészi stilizáció – szinte észrevétlenül – elkezd leválni az életrajzról. Bár itt már nem „verselő kamasz”, a szöveg továbbra is ki-, sőt túlhangsúlyozza ifjúságát. A *legény* és a *fiú* megjelölések ismét eltakarják azt biográfiai tényt, hogy az életrajzi Petőfi ekkor már *férj* és *apa*. A Szilágyi-féle költői fikció Petőfit kizárólag *fiúként* hajlandó kezelni, s ennek rendkívül komoly poétikai és kompozicionális tétje van, hiszen a *fiú* mellé mindig lehet *apát* (pontosabban: *apákat*) rendelni. Szilágyi Domokos – ha nem is teljesen úgy, ahogy Pilinszky⁸¹ – *fiúként* jeleníti meg Petőfit, mindig egy atyával kontrasztba állítva. Ilyen apafiguraként jelent meg az említett versekben Széchenyi és Vörösmarty (akit egyébként Pilinszky is atya típusú költőnek lát). A *Szemből, Halál* című versben ezt a szerepet Bem tölti be (jól illeszkedve Petőfi saját retorikájához). A Szilágyi-féle megfogalmazás („szíve felől hordotta volt”) már-már anyai vonásokkal ruházza föl a kemény katonát. Ám ez az asszociáció az olvasatot tévútra vinné: inkább a Bem tábornokot bal oldalról kísérő Petőfi őrnagy képe hoz közelebb a szöveg megértéséhez.⁸²

Szilágyi Domokos maga is a szakralitás mezejéhez köti Petőfit, a költő („a fiú”) alakja (akárcsak Pilinszky cikkeiben) nála is Krisztushoz hasonul. Igaz, Szilágyinál a vallásos kód csupán áthallásos formában van jelen (nem pedig a költői világkép alapjaként, miként Pilinszkyknél). Ez Szilágyinál a következő megfogalmazásból hallható ki: „éppen csak a tett váltott igévé”. E megfogalmazás egyértelmű utalás a János-evangélium nyitányára (az Ige *testté* lett), a Szilágyi számára legkedvesebb⁸³ Károli-féle fordításból idézve: „És amaz Ige testté lőtt, és lakozott mi közöttünk...” (Jn 1,14)⁸⁴ A Petőfi és Krisztus közötti hasonlóság Szilágyi versében sokkal áttételesebb, mint Pilinszkyknél. Itt ugyanis nem a művész személye áll a középpontban, hanem a költői szó és az isteni Ige közötti megfelelés lehetősége.

„»Potomság« – feleli a költő. Az orvos bal felé mutat. [...] A költő balra pillantott; futott a vezérkar, maga a merész kis öreg is; erre szó nélkül megfordult és ő is futni kezdett.” ILLYÉS Gyula, *Petőfi Sándor*, Szépirodalmi, Budapest, 1971, 629.

⁸¹ Hasonló retorika jelenik meg Pilinszkyknél is, ugyanakkor nála jóval hangsúlyosabb a keresztény párhuzam: PILINSZKY János, *Publicisztikai írások*, szerk. HAFNER Zoltán, Osiris, Budapest, 1999, 596–597, 694–695. A „fiúként” ábrázolt Petőfi és az életrajzi alak között húzódó ellentmondások Adynál éleződnék ki a legjobban: „És apa volt, apa volt ez a gyermek, aki a szülő-tiszteletet illedelmes, agyonfélemlített, iskolás fiúcska módjára komolyabban vette, mint Mózes tízparancsolata kívánja. Petőfinnek fia volt, halottai voltak, kétségei, egy aggasztó asszonya, neve és hite, de mindenekfölött: fia.” ADY, *I. m.*, 167.

⁸² Eszünkbe juthat Petőfi cikke: „Saját kezével tűzte mellemre az érdemjelt Bem, bal kezével, mert jobbja még föl van kötve, s ezt mondá: »bal kézzel tűzöm föl, szívem felől kezemmel!« [...]” PETŐFI *Összes prózai...*, 342. (Kiemelés tőlem – B. K. M.)

⁸³ Vö. SZILÁGYI Domokos, *Élnem adjatok*, szerk., jegyz., tan. KÁNTOR Lajos, Kriterion, Bukarest, 1990, 310.

⁸⁴ Az idézet forrása: *Biblia*, ford. KÁROLYI Gáspár, Magtár Művészeti Alapítvány, 2008 (hasonmáskiadás).

S ez a bizonyos Logosz Szilágyi ekkori költői felfogása szerint a cselekvéértékű szóval válik azonossá. Szilágyi első költői korszakában a Logosz nem volt más, mint a szabadság–szerelem költői egysége. Az életmű második és harmadik szakaszában, a szabadság–szerelem, közösség–egyén egység végzetes széthullása után a Logosz érvénye sokkal szűkösebben fogalmazható csak meg, s ekkoriban csupán a tettértékű szó visszaállítására való törekvésekről beszélhetünk. Ezért is érthetünk egyet Balázs Imre József állításával: a trópusoktól vett búcsú, a költőiség hagyományos eszköztáratól való búcsú a szó tettértékűségének visszaállítására való kísérlet volt.⁸⁵ Ez a megfogalmazás összhangban áll Szilágyinak a hatvanas évek második feléből származó önértelmezésével, az Arany-esszéiből: „[...] márpedig mit ér a szó, ha nem tett?”⁸⁶

A – szakrális felhangokkal rendelkező – *igét* Szilágyi költeménye a harci dobót helyettesítő *propagandával* állítja szembe. S a vers nemcsak azt hívja elő az olvasó ismereteiből, hogy Petőfi néhány hazafias verse röplapokon szolgálta a forradalmi propagandát,⁸⁷ a sor konkrét utalásként olvasható egyik ilyen művére, a *Csatadálra*: „Trombita harsog, dob pereg, / Kész a csatára a sereg. / Előre! / Süvít a golyó, cseng a kard, / Ez lelkesíti a magyart. / Előre!”⁸⁸ A Szilágyi-féle megfogalmazás a Petőfi-vers ritmusának, hangulatának pontos jellemzése. Horváth János szerint a mozgalmas csataképben fokozatosan növekvő indulattal bontakozik ki a küzdelem, s a refrénszerűen felhangzó *Előre!* felkiáltás is mintha a csatájában szólalna meg. A versben fokozatosan válik egyre tisztábbá a felező nyolcas ütem, hisz a „csatadalban mindig van valami indulószerű jelleg, mi igen pontos, éles ütemezésű ritmust kíván.”⁸⁹ Horváth szigorú ítélete szerint viszont Petőfi politikai és harci dalai még politikai költészetén belül sem adják a legjelentősebb alkotásait.⁹⁰ Talán Szilágyi is osztotta ezt az ítéletet. Legalábbis hasonló következtetésre juthatunk, ha figyelembe vesszük, hogy a harci dobót helyettesítő líra státusza kétszeresen is másodlagos: egyrészt mint a szó a katonás ütemek hanghatásához képest; másrészt pedig mint *propaganda* az Igéhez képest. Ez a kettős leértékelődés, s a propaganda ↔ ige ellentét elsősorban Szilágyi saját költészetszemlélete felől bírhat megvilágító erővel, figyelembe véve Szilágyi és a Forrás-

⁸⁵ BALÁZS, *Hervay Gizella*, 64.

⁸⁶ SZILÁGYI, *Élnem adjatok*, 311. (Kiemelés tőlem – B. K. M.) A költészet *tettként* való meghatározását olvasva azonban észrevehető, hogy az Arany-esszéiben egy másfajta költészetmeghatározás is olvasható: a vers „gondolkodásmód”. (Uo., 309.) Ennek továbbgondolásaként olvashatók a következő mondatok: „Egy Newton, egy Bolyai János, egy Einstein új utakat szab az emberi gondolkodásnak. Egy Arany, egy Petőfi is” (Uo., 316.). Szilágyi Domokos – mivel nem szisztematikus líraelméletet ír – nem ad közelebbi magyarázatot a két költészetmeghatározás egymáshoz való viszonyára. *Gondolkodás és cselekvés* eltérő asszociációkat von maga után: előbbi Szilágyi a nagy tudósokhoz köti (Newton, Bolyai, Einstein), utóbbit viszont a nép ügyéhez, tehát egy közösségi-felszabadító ügyet kapcsol hozzá. Gondolkodás és cselekvés kettősét természetesen a legkevésbé sem kell ab ovo egymást kizáró ellentétként kezelni (hisz még a XI. Feuerbach-tézisben is ott az a bizonyos, gyakran figyelmen kívül hagyott „csak”). Szilágyi ugyanakkor – mivel nem szisztematikus líraelméleti összefoglalót ír – nem reflektál a kétféle meghatározás feszültségére – így pedig az esetleges szintézis lehetősége is a levegőben marad.

⁸⁷ MARGÓCSY, *Petőfi-kísérletek*, 77–78. Lásd még: OSZTOVITS, *I. m.*, 118–119, 127, 131.

⁸⁸ PETŐFI *Összes versei*, 1076.

⁸⁹ HORVÁTH, *Petőfi Sándor*, 473.

⁹⁰ Uo., 471.

nemzedék pályakezdésének körülményeit, s a romániai magyar szocreál esztétika elvárásrendszerével való ellentmondásos és konfliktusos viszonyukat.

Az *ige* motívuma továbbá autotextuális utalásként hívja elő Szilágyi korábbi, *A próféta* című művét (a *Búcsú a trópusoktól* kötetből). *A próféta* olvasható a nyelv-válság nagy költeményeként, a Logosz, a tettértékű szó elvesztésének önironikus monológjaként: „Pedig én tudtam a szót, az Igét!”⁹¹ Az Ige elvesztése a költészet társadalmi hatóerejének végzetes beszűkülését eredményezi: a nyelv általános válsága teszi lehetetlenné, hogy a költői szó társadalmi érvényű tetté válhasson. S mint K. Jakab Antal is felvetette: lehetséges, hogy maga a nyelv sem alkalmas már a „megismételhetetlen” kifejezésére.⁹² A *Szemből, Halál* egyszerre olvastatja magát *A prófétában* kifejeződő nyelv-válság-tapasztalat kontrasztjaként és igazolásaként. Kontraszt, hisz Petőfi, a romantikus-heroikus költő számára egyértelmű volt a szó tettértékűsége, másfelől viszont igazolása a nyelv válságának, hisz a költemény nyomatékosítja, hogy ez a cselekvés szükségszerűen kudarcra ítéltetett.

A tragikus világegyetelmést éppen az alapozza meg Szilágyi ekkori költészetében, hogy – hiába kárhóztatott kezdettől fogva kudarcra – a „tett” az egyetlen erkölcsileg vállalható út. Ez a tragikus világlátás fejeződik ki olyan műveiben, mint az *Apokrif Vörösmarty-kézirat 1850-ből*, a *Sorok egy tébolyda falára*. Utóbbi vers azért különösen fontos számunkra, mert ez a vers is a *tett* és az *elvégeztetett* szavakat rímelteti össze, már az akusztikum szintjén helyezve hangsúlyt a tragédia elkerülhetetlenségére: „Nem kiút – épp csak út a tett. / Finita. Elvégeztetett.”⁹³ S ennek párja a *Héjjjasfalva felé* IV. darabjából: „Van út – kiút nincsen. – Ha már / halni kell: hát szemből, Halál!”⁹⁴ A hősi halált haló fiú s a meghasonlott atyák (Vörösmarty és Széchenyi) eltérő módon bár, de mind tragikus hősök. (Itt rajzolódik ki a különbség a Vörösmarty–Széchenyi-típusú apafigurák, valamint Bem között: ő nem válik tragikus hőssé.)

Az olvasat e pontján szükséges áttekinteni a költemény időkezelését és szerkezetét:

1. A menekülés (1–4. sor)
2. Retrospekció
 - 2.1. A menekülés előtti pillanat: „Potomság!” (5–6. sor)
 - 2.2. Távolabbi visszatekintés Petőfi múltjára és költészetére (7–12. sor)
3. Filozófiai konklúzió: a költészet sorsa (13–16. sor)
4. Szembefordulás (17–18. sor)

⁹¹ SZILÁGYI, *Kényszerleszállás*, 202.

⁹² Vö. K. Jakab Antal érzékeny meglátásaival: „A próféta sohasem mondta ki az Igét, mert sohasem volt rá kíváncsi senki. De vajon kimondhatta volna-e egyáltalán? Vajon nem azért hullott-e ki emlékezetéből, hogy ne kelljen kimondania? Vajon alkalmasak lettek volna-e a szavak, mindannyiunk szavai, hogy kifejezzék a megismételhetetlent?” K. JAKAB Antal, *Búcsú az előjogoktól. A beszéd mint költészet*, Korunk 1970/5., 717.

⁹³ SZILÁGYI, *Kényszerleszállás*, 299.

⁹⁴ Uo., 357.

Szembetűnő, hogy Szilágyi milyen finom játékkal csúsztatja egymásra a különböző idősíkokat. Először a *menekülés* → *szembefordulás* eseménysor leírásának jelenidejűsége tűnhet föl: csakhogy Szilágyi már itt is felbontja az időrendet. Hisz Lengyel József visszaemlékezésének ismerete nélkül is nyilvánvaló kell legyen, hogy a „potomság” megszólalás csupán a menekülés előtt hangozhatott el. Petőfi – úgy a versben, mint a csata rekonstruált történetében – Bem menekülése után ered futásnak. Első időpillanatunk a menekülő Petőfit mutatja, ehhez képest a második nagy szövegegység első két sorára átlépve *visszafelé* haladunk az időben: egyelőre csupán néhány perccel. Ám ezután újabb idősíkváltás történik: még hátrébb lépünk, Petőfi és Bem múltjának rövid felvillantása, valamint Petőfi költészetének lírai bemutatása felé. Az idősíkváltást nyomtatékosítja, hogy a jelent a befejezett múlt („hordotta volt”), valamint az egyszerű múlt váltja föl (értett, rovott, válott). A régies – de tájnyelvi elemként még mindig élő – szóalakok használata ismét jellegzetesen *minor* nyelvi elem. A Petőfi életére és költészetére visszatekintő egységet a biblikus „Elvégeztetett!” zárja be: Krisztus kereszthalála előtti utolsó szavát vetíti rá Petőfire. „Mikor azért el vette vólna Jézus az etzetet, monda: El végeztetett minden, és le hajtván fejét, ki botsáta lelkét” (Jn, 19,30).⁹⁵ Ez a súlyos mondat egyúttal előkészíti a következő idősíkváltást: a költészet sorsáról szóló, általános érvényű – jelen idejű – filozófiai következtetésekre. Ám erre csak azért van lehetőség, mert Petőfi bukásával a költészet kudarca mondatik ki.

Ezt a konklúziót húzza alá a legutolsó szövegegység, a halállal való szembefordulás gesztusával a filozófiai szentencia történelemfelettségétől a „végső pillanat” idejéhez térünk vissza. Míg Petőfi forradalmi látomásköltészetében Szörényi László megállapítása szerint az *apokaliptikus* időszemlélet (így például az *Egy gondolat... végső*, nagy csatajelenetében) volt a meghatározó, költészetében egy másik tendencia is jelen volt, mely a történelmet beteljesítő apokalipszis helyett egy végső, minden célokági logikát nélkülöző *kataklizmában* látta a véget – ezt a történelemszemléletet mutatja ki legutolsó költeményében (*Szörnyű idő...*).⁹⁶ Bizonyos értelemben Szilágyi Domokos költészetében is hasonló mozgás érhető tetten.

Az első pályaszakasz *ráció=szerelem=szabadság=jövő* mágikus egységére alapozott történelemfelfogása és költői világgépe nem apokaliptikus abban az értelemben, ahogy Petőfié volt, inkább *posztapokaliptikus*: a második világháború volt a jók és a rosszak „végső” csatája (*Álom a repülőtéren*), s a történelem beteljesülése most már úton van, „és önműködő gépsorok / gyártják már az üdvözülést”.⁹⁷ Ez a történelemfelfogás fokozatosan bomlik le, a történelmi katasztrófákkal való – egyre mélyebb és mélyebb – számvetések során. Ha a Petőfiéhez hasonló végső, nagy kataklizma nem is, 1973–1974-ben született verseiben a történelem *irracionalitására* építő időszemlélet fejeződik ki: a história nem más, mint értelmetlen katasztrófák sorozata, s e katasztrófák felmorzsolják a *kis nemzeteket*. E felfogás előzménye már az Arany-esszében kitapintható: „Deák Ferenc, a hazának akkor még legifjabb bölcse fölhaborodva

⁹⁵ Az idézet forrása a korábban hivatkozott hasonmás kiadás.

⁹⁶ SZÖRÉNYI László, *Apokalipszis helyett kataklizma. Petőfi utolsó verse = Petőfi Sándor emlékezete*, 526–545.

⁹⁷ SZILÁGYI, *Kényszerleszállás*, 40.

nyilatkozta ki az országgyűlésben, 1832-ben, hogy mégsem lehet elnézni tétlenül, amint Európa szívében legyilkolnak egy nemzetet. A lengyelt tudniillik, az 1831-i fölkelés megtorlásaként. Kiderült, hogy de bizony el lehet nézni. Mint ahogy Világos után is el lehetett.”⁹⁸ Ennek párja a Vörösmarty-palimpszesztből, de ismét Petőfi-parafrazissal: „*Európa látta. / És fejet hajtott. / És aztán mást nem is tett: / lehajtott a fejét.*”⁹⁹ (Vö. *Európa csendes...*) Az Arany-esszé kortárs olvasója számára ezúttal is kézenfekvő volt az 1956-párhuzam, s ez ebben a kontextusban kisebbségi szemszöveget jelentett. A Héjjasfalva felé szaladtában visszaforduló Petőfi halálával – ami a köztudatban magától értetődően íródott egybe a nemzeti tragédiával¹⁰⁰ – a *jövő* és a *szabadság* szenved megsemmisítő vereséget. Erre az időszemléletre is érvényes Szörényi László megállapítása: a tragédia a jövő elvesztése, a kataklizmatikus „megkövült” jelen önmagára záródása.¹⁰¹ „Itt a végső pillanat.” A kataklizma túlélői, a Vörösmarty- és Széchenyi-karakterek (a tragikus apafigurák) számára nem marad más, mint a teljes meghasonlás – és a halál. A jövő, apák és fiúk számára egyaránt, végérvényesen bezárult.

A vers retorikai és tropikus szerkezete a menekülés → szembefordulás ívet építi fel, középpontba beiktatva egy hosszabb, kontemplatív gondolati egységet, mely történelemfilozófiai és művészetmetafizikai távlatot ad a versbéli eseménysorozatnak. Így a szöveg három nagyobb gondolati egységre osztható:

1. Menekülés (1–6.)
2. Átértékelő visszatekintés (7–16.)
3. Végkifejlet (17–18.)

A – feltűnően gyors és zaklatott – menekülés tételben Petőfi még nem emelkedik ki a tömegeből: egy a menekülő katonák közül, azt teszi, amit az önmagát menteni akaró élet racionalitása diktál. A „szaladva szalad” figura etymologica – épp úgy, ahogy a halál bevárása – Ady híres Petőfi-cikkének befejezését hívja elő:

Úgy látták, hogy a veszített csata után még inálva inalt magát menteni egy nagy kukoricásba. Nem hiszem, megállott biztosan a kukoricás előtt, mely jelképe a magyar életnek, a magyar rengetegnek. Nem, ide már nem volt semmi kedve újra bemenni, kétszer nem történik csoda, életnek itt az ő élete több volt a többinél. Megvárta, míg sírba tapossák megvadult szláv katonák, kikhez az ő vére hasonló volt, s akik tudnak ölni, élni és meghalni nagyszerűen.¹⁰²

⁹⁸ SZILÁGYI, *Élnem adjatok*, 333.

⁹⁹ SZILÁGYI, *Kényszerleszállás*, 360. (Kiemelés tőlem – B. K. M.)

¹⁰⁰ Margócsy István kiemeli, hogy Petőfi legnagyobb sikerének és tragikus halálának pillanata olyan pontosan egybeesett a magyar nemzet sikerével és bukásával, hogy alakjának mitikussá és szimbolikusá növelése szinte kézenfekvő volt. MARGÓCSY, *Petőfi-kisérletek*, 50.

¹⁰¹ SZÖRÉNYI, *Apokalipszis helyett kataklizma*, 545.

¹⁰² ADY, *I. m.*, 170.

Szembetűnök a párhuzamok – csakhogy Ady Petőfije szomorú rezignációval néz szembe a véggel, Szilágyi Petőfije zaklatottabb, hirtelen, de félreérthetetlen határozottsággal cselekszik. A menekülés Adynál szinte komikus, gyáva tett: a komikus „inalva inal” töisméltást használja, hogy annál hevesebben utasíthassa el. Szilágyi ezt a semleges stílusértékű, de a szöveg zaklatottságát és gyors tempóját sikeresen fokozó „szaladva szalad” alakzatra cseréli. Lényeges különbség, hogy a meneküléshez Szilágyi Petőfi-verseiben sehol sem kapcsolódik negatív értékítélet, a menekülést nem látta a mitikus Petőfi-alakhoz méltatlan tettek. Sőt, mindhárom versében az élethez való ragaszkodást tekinti a magát menteni akaró ember egyetlen és szűz lehetőségének. S éppen arról van szó, hogy Petőfi ezt a hétköznapi racionalitást meghaladva nőhet erkölcsi szempontból is az átlagemberek fölé, a menekülés értelmetlenségét felismerve és a halállal bátran szembefordulva válhat példászerű személyiséggé. Adynál tehát a keserű ironia, Szilágyinál viszont a pátosz jellemzi Petőfi halálának ábrázolását.

A második nagyobb logikai egységet *átértékelő visszatekintésnek* neveztem: a retrospekció Petőfi életéről költészetére helyezi át a fókuszot, hogy aztán történelem- és művészetfilozófiai szentenciákhoz jusson (kategorialis ugrás az egyesből az általánosba). Ahogy ezt már az igeidőkkel, az egymásra csúsztatott idősíkokkal való finom játék során is észrevehettük, nem éles váltásokról (kivéve a legutolsó szövegegység előtti *hirtelen* váltást), hanem szinte észrevétlen átmenetéről van itt szó: az élettörténet megágyaz a költészet újraértelmezésének, hisz *tett* és *ige* egysége Petőfi esetében (a Petőfi-kultusz alapvető logikájának megfelelően) automatikusan magával hozza *élet* és *mű* egységének gondolatát. *Tett* és *szó* egysége azonban mindezen túlmutat: olyan művészetmetafizikai kérdés, amely az eggyel magasabb absztrakciós szinten megfogalmazott filozófiai szentenciára vezet át.

Szem előtt kell tartanunk viszont, hogy a bölcséleti téziseket *nem* Petőfi mondja ki: ő nem kategorikus végig gondolója, hanem *megtestesítője* az igazságnak. Csakhogy itt olyan általános történelmi – és művészetfilozófiai – ítéletről van szó, melyre nem juthatunk *kizárólag* Petőfi személyes sorsának tanulmányozása felől. Az elvont, történelemfilozófiai következtetés a forradalmi művészet kudarcáról – jobb és rosszabb egek! – a huszadik századi történelem nélkül nem érthető. A *tett* és *ige* egységére vonatkozó állítás Petőfi költészetét jellemzi, de nem a Petőfi-életmű első érték-kategóriái – más szóval nem Petőfi „önideológiájának” elemei –, hanem ahhoz képest külsődleges fogalmak felől. (Magyarázatot rájuk, mint láthattuk, Szilágyi Domokos más verseinek és esszéinek olvasásával kaphatunk.) *Tett* és *ige* – történelemfölötti kategóriák, melyek egyszersmind *megelőzik* a konkrét költői szövegeket. Észrevehetjük, hogy *tett* és *szó* egységének nyomatékosításakor („ó, tett, igen”) a korábbi szelíd ironia erős pátosznak adja át a helyét – hogy aztán a következő sorral, az orra bukással ismét az ironia térjen vissza.

Lírai beszélőnk végig kívülről látja a versbéli Petőfit, bemutatja, kommentálja, értelmezi tetteit és művészetét. Olyan tudással rendelkezik, amivel a szövegbeli Petőfi nem. Jellemző, hogy Petőfi csupán egyszer szólal meg a szövegben, az egyetlen idézett

mondat szól csak tőle – ám a vers zárata is felfogható a szövegbeli Petőfi mondataként/gondolataként. Hiába van viszont a beszélőnek többlettudása – a konklúzióhoz Petőfi segíti hozzá. Az (*Örültek*)-hez hasonlóan az egyéni költősors felől ezúttal is egy történelemfölötti tudáshoz jutunk, mely rácáfol történelmi szereplőnk reményeire. Ha viszont *élet* és *mű* egységének kultikus feltételezéséből indulunk ki, ahhoz a – szintén mélyen kultikus – következtetéshez jutunk, hogy Petőfi költői és emberi nagyságának végső garanciája épp a tragikum vállalása. Szilágyi költeménye pedig – a „Nem kiút – épp csak út a tett” logikájának megfelelően – *tett* és *szó* egységét eleve tragikusnak feltételezi.

Ha pedig ez így van, a versbéli Petőfi nagysága abban áll, hogy az ő esetében a költői szó bukása nem egy reményvesztett, roncsolt egzisztenciát hagy maga után – mint ahogy az (*Örültek*) beszélőjével történik –, tragikus hősként, méltósággal tud meghalni. Az utolsó két sor éles szerkezeti, tematikus és idősíkbéli váltással zárja a szöveget. Ám a „S akkor...” sorkezdetben megjelenő kötőszó grammatikailag a korábbi mondatok folytatásaként rendezi el a szöveget. Az időhatározó pedig a szerkezetben „valami utániságot” fejez ki: mintha a szövegbeli Petőfi a bölcséleti eszme-futtatás „tanulmányának” *birtokában* cselekedne. A szöveg elrendezése folytán az olvasóban az a benyomás alakulhat ki, mintha a versbéli Petőfi egy magasabb belátásból részesülve – nem pedig valami pillanatnyi elhatározás *hirtelenségéből* fakadóan – vállalná a halált. Ez a felsőbb *belátás* hasonló a platóni *phronészisz*¹⁰³ természetéhez: egyszerre filozófiai és morális természetű tudás, melyhez csak felemelkedni lehet, s melynek *birtokában* a bölcsesség szerelmese a haláltól sem retten vissza (*Phaidón* 68a–69c). Petőfi persze nem a *bölcsesség*, de nem is a *test* szerelmese – hanem a *költészeté*. S bárha Platón szerint ilyesmi nem is lehetséges, mégsem zárható ki egy olyan olvasat lehetősége, amely szerint Petőfi a költészet révén jut a *phronészisz* (belátás) és a belőle fakadó *areté* (erény) *birtokába*.

S akárcsak Szókratész esetében, Petőfinél is a méltóképp vállalt halál *hitelesíti* a szót, csak a szembefordulás gesztusa által nőhet tragikus hőssé. A költemény egész retorikai és tropikus építkezése ezen az íven halad végig: a meneküléstől a végső szembefordulásig.¹⁰⁴ A párhuzam persze csak részleges lehet, mert Szókratész számára adott volt a menekülés lehetősége, a Szilágyi-féle Petőfi számára nem. Ez a *Héjjasfalva felé* című szövegéből válik nyilvánvalóvá: „Ha már / halni kell: hát szemből, Halál!”¹⁰⁵ A szembefordulás drámai kiélezése hasonló Bereményi Géza *Petőfi halála* című dalához¹⁰⁶ – ám Szilágyi verse jóval korábbi keletkezésű.

¹⁰³ Ezen a ponton hangsúlyosan a *phronészisz* Platón-féle, nem pedig az arisztotelészi értelmezésére támaszkodom.

¹⁰⁴ A holttest, melyet a már idézett szemtanú, Lengyel József, s az ő vallomása nyomán Dienes András is Petőfiének vélt, a mellén kapott dzsidaszúrást. Dienes szerint a döfés felülről lefelé kellett, hogy érkezen. DIENES, *Petőfi a szabadságharcban*, 294, 453. Kerényi Ferenc szerint viszont nem teljesen biztos, hogy a Lengyel által látott holttest csakugyan Petőfié volt (legalábbis a hajsza nem stimmel). KERÉNYI Ferenc, *I. m.*, 464–465.

¹⁰⁵ SZILÁGYI, *Kényszerleszállás*, 356.

¹⁰⁶ Ezt a párhuzamot emelte ki Kerényi Grácia: KERÉNYI Grácia, *I. m.*, 3.

Az egyéni hősiesség azonban a legkevésbé sem feledtetheti, hogy ebben a tragikus folyamatban minden egyéni, erkölcsi és művészi kiválóság, a kis nemzetekkel és nemzeti kisebbségekkel együtt, a történelem Dzsagannáth-szekere alatt végzi. Szilágyi Domokos költészetében a hatvanas-hetvenes évek fordulójától egyre inkább – és hangsúlyozottan kisebbségi szemszögből – kerül előtérbe az a történelemszemlélet, melyet Hegel a következőképp fogalmazott meg:

A rossz konkrét képe legnagyobb egzisztenciájában a világtörténetben tárul szemünk elé. Ha a megtörtént részletek tömegét tekintjük, a világtörténet úgy tűnik, mint egy *vágóhíd*, amelyen egyéneket és egész népeket áldoznak; a legnemesebbnek és legszebbnek pusztulását látjuk. Mintha semmiféle igazi nyereség nem származott volna s legfeljebb ez meg az a mulandó mű maradt volna meg, amely az enyészet bélyegét hordja homlokán és nemsokára éppoly mulandó műnek adja át helyét.¹⁰⁷

¹⁰⁷ G. F. W. HEGEL, *Előadások a világtörténet filozófiájáról*, ford. SZEMERE Samu, Akadémiai, Budapest, 1966, 751. (Kiemelések az eredetiben.)

A magyarországi cigány irodalom mint a magyar irodalomtörténet-írás rendszerszintű problémája*

SCHEIN GÁBOR

Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet

egyetemi tanár

schein.gabor@btk.elte.hu

A B S Z T R A K T

A magyarországi cigány irodalom az 1970-es évektől kezdve mind nyilvánvalóbban fogalmazta meg magát kisebbségi irodalomként. A tanulmány azt követi nyomon, miként jött létre a magyar nemzeti irodalom homogenitásának terében a cigány kisebbségi irodalom, és hogy milyen szökésvonalakat dolgozott ki magának a többségi homogenitás kontrolláló, felügyelő működése mellett. A 19. századból örökölt többségi államszervezet, nemzeti önértelmezés célja mindmáig a szökésvonalak, a homogenitással szembeni alternatívák eltüntetése. A homogenitást az irodalomtörténet-írás intézményi és narratív hagyományai is leképezik. Ronald Bogue nyomán megállapítható, hogy a kisebbségi irodalom nem termék, inkább a kisebbségivé válás folyamatoként értelmezhető. A folyamat minden szintjén ambivalenciákat foglal magába, amelyek a magyar irodalom szereplőinek identifikációjában is jól megfigyelhetők. A tanulmány kitüntetett figyelmet szentel a cigány polgárjogi mozgalom kialakulásának, illetve Choli Daróczi József és Bari Károly életművének, de más írók műveit is vizsgálja. Elemzi továbbá a magyarországi cigány irodalom fogalmának eddigi meghatározási kísérleteit. Legfontosabb következtetése az, hogy a magyar irodalomtörténeti kánonok nincsenek felkészülve a cigány kisebbségi irodalom integrálására, mert ez az explicit nyelvi és implicit nyelvi-etnikai homogenitás tézisének feladását várná el tőle, amelyre mindmáig a politikai nemzet képzetei is épülnek. A kisebbségi irodalom lényegét azonban nem a többséggel való szembenállás adja, hanem a rések, a közties terek, az eldöntetlenségek helyeinek kialakítása. A 19. századból eredő kanonikus szerkezeteken belül erre nincsen mód. A magyarországi cigány irodalom ilyen feltételek mellett addig képes deterritorizáló jellegének megőrzésére, ameddig nem kíván kánonokat vagy kanonikus szerkezeteket alkotni. A többségi szerkezetek kontrolláló erejükkel mintha éppen erre akarnák rákényszeríteni. A cigány irodalom diffúz nyelvjátékainak erősítésére, láthatóbbá és hallhatóbbá tételére viszont feltétlenül szükség van ahhoz, hogy a többségi homogenitás – a maga politikai kényszereivel – fenntarthatatlanságában lelepleződjék. Így válhat a szerkezet a többségi és a kisebbségi perspektívából nézve egyaránt inspirálóbbá, ami elvezethet a 19. századi nemzeti irodalomfelfogás felbomlásához és más elvek szerinti újjászerveződéséhez.

* A tanulmány megírásához nyújtott segítségért köszönetet mondok Murányi Gábornak.

A magyarországi cigány irodalom az 1970-es évektől kezdve mind nyilvánvalóbban fogalmazta meg magát kisebbségi irodalomként. A „kisebbségi irodalom” fogalmának Kafka nyomán Deleuze és Guattari tulajdonított a lényegétől elválaszthatatlan politikai tartalmakat. Náluk is nyilvánvalóbban fogalmaz Verena Conley, aki szerint a kisebbségi irodalom hordozza „a képességet, hogy szubjektív földrajzában meggrajzolja a maga szökésvonalait, amelyek szakadékot nyitnak, és elválasztják a redundáns többséget alkotó axiómáktól”.¹ Az alábbiakban azt követem nyomon, miként jött létre a magyar nemzeti irodalom homogenitásának terében az így értett cigány kisebbségi irodalom, és hogy milyen szökésvonalakat dolgozott ki a maga számára, miközben a többségi homogenitás mindvégig kontrollálni, felügyelni igyekezett. A többségi irodalom kontrolláló, felügyelő szerepe ma is rendkívül erős. A célja mindmáig a szökésvonalak eltüntetése, a homogenitással szembeni alternatívák lehetlenségként való feltüntetése.

Ebből a szempontból különösen fontos észben tartanunk Ronald Bogue megállapítását, aki szerint „a kisebbségi irodalom nem annyira termék, mint inkább a kisebbségivé válás folyamata maga, amelyen keresztül a nyelv azonnal deterritorializálódik, társadalmi és politikai kérdések kerülnek terítékre, és a kimondás kollektív összessége lehetővé teszi egy eljövendő nép feltalálását.”² A magyar irodalomtudományban uralkodónak számító szemlélet a kisebbségi irodalmat terméknek tekinti, amelynek létrejötté egy kisebbség objektív létére vezethető vissza. A kisebbségi irodalomhoz, amennyiben elfogadja a létét, ez a szemlélet automatikusan kánont rendel. Bogue megállapítása ezzel szemben azt jelenti, hogy a deterritorizáló kisebbségi nyelv megszólalása az, ami megteremti nem csupán a kisebbségi irodalmat, hanem az eljövendő népet is. Úgy látom, a magyarországi cigány irodalom mint szökésvonalakat termelő nyelv kiváló példája az így értett kisebbségi irodalom megszületésének, egyszersmind a politikai-kulturális mező átformálásának.

Cigány származású írók és irodalmárok a 19. századtól jelen voltak a közép-kelet-európai térség irodalmaiban. Ilyen volt Ipolysági Balogh János és Nagyidai Sztojka Ferenc. Rajtuk kívül is többen munkálkodtak a cigányságra vonatkozó, tudományos megalapozottságú társadalmi tudás megteremtésén és elmélyítésén. Közülük kiemelendő Brassai Sámuel, Henrik Wislocky vagy a később József Attilát is tanító Herrmann Antal. Mindnyájan etnográfiai adatok sokaságát gyűjtötték, és azon dolgoztak, hogy létrehozzák az egységes írásbeliség feletételeit. Szótárt írtak, nyelvtani szabályokat rögzítettek, nyelvjárásokat azonosítottak. Az írástudás tartósan alacsony foka miatt munkájuk gyümölcse nem, vagy csak lassan érhetett be. A karkai, deleuze-i értelemben vett kis irodalom megszületéséig még hosszú út vezetett. A magyar irodalomban ez a folyamat az 1970-es években zajlott le. Ehhez egyfelől szükség volt olyan jelentős alkotók színrelépésére, mint Lakatos Menyhért, Choli Daróczi József és Bari Károly, akik cigányként identifikálták magukat, és műveikkel a teljes magyar

¹ Verena CONLEY, *Minoritarian = The Deleuze Dictionary. Revisited Edition*, szerk. Adrian PARR, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2005, 167.

² Ronald BOGUE, *Minoritarian + literature = The Deleuze Dictionary*, 171.

szellemi élet elismerését kivívták, sőt Lakatos Menyhért *Füstös képek* (1975) című regénye fordítások révén nemzetközi figyelmet is kiváltott. Ennél azonban fontosabbak azok az önszerveződő közösségek, amelyek célja kimondva-kimondatlanul az önálló cigány kulturális identitás alapjainak megteremtése volt. Ez a törekvés nyilvánvalóan szembehelyezkedett a kádári állam cigánypolitikájának alapvetésével. Az MSZMP KB Politikai Bizottságának 1961. június 20-án kelt határozata „a cigány lakosság helyzetének megjavításával kapcsolatos egyes feladatokról” kiindulásképp leszögezte, hogy a cigányok nem tekinthetők nemzetiségnek. Nemzetiséggé fejlődése „mesterséges” folyamat lenne, amelyet az állam nem kíván támogatni, sőt minden eszközzel akadályozza, „asszimilációját” viszont előmozdítja.³ A kádári állam a cigányságot népcsoportnak tekintette, amellyel éppen ezért csak szociálpolitikai és rendőrhatalmási aspektusból érdemes és szabad foglalkozni. A „cigánykérdés” egyértelműen szociálpolitikai kérdéssé vált a korban, a szociálpolitikai diskurzus viszont ellenhatásképpen etnikus jelleget öltött, és eszközévé vált a diszkriminációnak. A cigány közösségekben ezzel szemben már az 1950-es években megjelent a konkrét célokat megfogalmazó kulturális és etnikai identifikációhoz kötődő diskurzus igénye. László Mária 1954 augusztusában levelet írt a Budapesti Pártbizottságnak, amelyben egy cigány nemzetiségi szervezet megalapítását követelte.⁴ Ugyanő már az 1950-es években fellépett a cigány nyelvek hivatali használata, a cigány nyelvű óvodai és iskolai nevelés bevezetése és a cigány nyelvű sajtó létrehozása érdekében. 1957 nyarán létrehozták a Művelődésügyi Minisztérium Nemzetiségi Osztályát, majd nem sokkal később az állam engedélyezte a Magyarországi Cigányok Kulturális Szövetségének (MCKSZ) megalapítását. Ezek a lépések a hivatalos cigánypolitika változásának ígéretét hordozták. Az MCKSZ vezetője László Mária lett. Az MCKSZ így határozta meg céljait: „Minden eszközzel harcolunk az előítéletek teljes felszámolásáért. Célunk, hogy végre megteremtjük az eredeti cigány irodalmat, zenében, prózában egyaránt. Eredeti és helyes nyelvünket, szótárunkat, ha nem is kívánjuk ezt tanítani, de a tudományos intézmények számára elkészítjük. Szeretnénk a cigány tehetségeket bemutatni, és zenénket közkinccsé tenni, mely eddig – miután cigány ellenőrzés nem volt – majdnem minden esetben hamis képet nyújtott.”⁵ A változás reménye azonban gyorsan kihuny. A kádári állam visszatért az 1956 előtti szemlélethez. Az 1958-as letartóztatási és internálási hullám nagy számban érintette a cigány lakosságot is. László Mária érdekvédőként a letartóztatottakat is védelmébe vette, ezért 1958-ban őt magát is meghurcolták. A Művelődésügyi Minisztérium 1959-ben menesztette az MCKSZ éléről. Az 1961. június 20-án kelt PB-határozat magát az MCKSZ-t is feloszlatta, mondván, „tévés elvi álláspontból kiindulva működött”.

Az MCKSZ története alátámasztja Majtényi Balázs és Majtényi György megállapítását: „Az államszocialista rendszerek hol nyíltabb, hol rejtettebb módon, de

³ Vö. MAJTÉNYI Balázs – MAJTÉNYI György, *Cigánykérdés Magyarországon 1945–2010*, Libri, Budapest, 2012, 35.

⁴ SÁGHY Erna, *Cigánypolitika Magyarországon az 1950–1960-as években*, Múltunk 2008/1., 276.

⁵ Uo., 282.

sajátos nemzetépítő politikát valósítottak meg: a vulgármarxista ideológia leple alatt tudatosan törekedtek a társadalom nyelvi-kulturális homogenizációjára. Az egységes nemzetállam eszméje Magyarországon sem tűnt el. Hivatkozási alapként ugyan már nem létezett, ám mint rendezési elv, társadalomszervező erő a párt stratégiai érdekeinek szolgálatában továbbra is érvényesülhetett.”⁶ Michael Stewart egyszerű képlettel írta le a szocialista állam cigánypolitikájának elgondolását: a cél a cigány munkaerő integrálása volt a szocialista nagyipar rendszerébe, és a cigányság áttelepítése, elhelyezése alacsony komfortú lakótelepi lakásokban. Ennek eredményeképp megszületik a cigány háttérű magyar dolgozó, aki szabadidejében ellenőrzött keretek közt foglalkozhat akár a cigány folklórral is.⁷ A cigány folklór ilyen módon nem tartozik szervesen az életéhez, ahogyan nem cigány munkatársa életéhez sem tartozik szervesen, hogy népdalkörbe jár. A folklór mint művelődési házakba helyezett, normalizált és ellenőrzött gyakorlat valójában a távolságot jelöli. Ez a gyakorlat nem része többé a hétköznapi életnek, színpadi produkcióvá kezd válni. Michael Stewart az 1980-as évek közepén végzett kutatásaira alapozva állapította meg, hogy az asszimilációnak ez a változata kontraproduktív bizonyult. Kívülről a munkaerő- és a szociálpolitika – még csak rejtettnek sem nevezhető – diszkriminatív diskurzusa,⁸ belülről a cigány társadalom lokális közösségeinek összetartozásérzése átfogalmazva, újradefiniálva megőrizte és megerősítette a cigányság etnikai, közösségi identifikációjának igényeit.⁹ Az államhatalom az elgondolás sikertelenségéért, az úgynevezett beilleszkedés elmaradásáért a cigányokat tette felelőssé. A többségi és a kisebbségi társadalom közti hierarchikus viszony az oktatás, az egészségügy és a szociális ellátás területein csakúgy, mint a hatósági ellenőrzések során, a rendőrség, valamint a büntetésvégrehajtás működésének rendszerében újra és újra megerősítést nyert.

A legfontosabb pozitív változás, amely az 1950-es, 1960-as évek folyamán végbe ment, az írni-olvasni tudás arányának jelentős növekedése volt a magyarországi cigány társadalomban. Az 1970-es években napirendre kerülhetett a cigány származású értelmiség kialakulásának lehetősége, ami többek között a cigány irodalom létrejöttének is fontos feltétele volt. Az azonban föl sem merülhetett, hogy a pártállam cigány származású értelmiségiek kezébe adja a cigánysággal foglalkozó társadalmpolitika koncepcionális vagy operacionális igazgatását. A helyzetre jellemző, hogy az MCKSZ 1961-es feloszlása után csak 1986-ban jöhetett létre ismét a Magyarországi Cigányok Kulturális Szövetsége, de nem önálló szervezetként, hanem a Művelődési Minisztérium Nemzetiségi Osztályának alárendelve azzal a céllal, hogy a cigányság kulturális érdeképviseletét lássa el az MSZMP politikája alapján.

⁶ MAJTÉNYI Balázs – MAJTÉNYI György, *I. m.*, 37.

⁷ Michael Sinclair STEWART, *Daltestvérek. Az oláhcigány identitás és közösség továbbélése a szocialista Magyarországon*, ford. Sajó Tamás et al., T-Twins – MTA Szociológiai Intézet – Max Weber Alapítvány, Budapest, 1994, 71.

⁸ A hivatalos szociálpolitika úgy tekintett a cigányokra, mint akik nem képesek gondoskodni magukról. Hivatalos pártdokumentumokban az 1960-as és az 1970-es években rendre felmerült a gondolat, hogy a szociális juttatásokat a cigányok ne pénzben, hanem élelmiszer formájában kapják meg. Vö. MAJTÉNYI Balázs – MAJTÉNYI György, *I. m.*, 73.

⁹ STEWART, *I. m.*, 252–254.

A politikai rendszer, mint minden területen, a cigánypolitika területén is sokkal heterogénebbnek bizonyult a gyakorlatban, mint ahogy azt a párthatározatok, hivatalos diszkurzusformák, hatósági eljárások mutatják. Az újraalapított MCKSZ ügyvezető titkára 1987–1988-ban Choli Daróczi József volt. Az értelmiségi létet rendkívüli erőfeszítések árán kiküzdő,¹⁰ majd az irodalmi pályán az 1970-es évek elején elinduló Choli Daróczi ezt megelőzően a Csavargár utcai munkásszállás kulturális igazgatójaként sok cigány fiatal beiskolázását segítette, és cigány értelmiségiek kis csoportjával a cigány politikai aktivizmus első körét szervezte meg. Choli Daróczi meggyőződése volt, hogy csak a cigányság nemzeti ébredése kölcsönözhet identitást a magyarországi cigányságnak. Az alapvető mintát a magyar kulturális nemzet 19. századi születése jelentette számára. A nemzet az ő tudatában is eminensen a nemzeti irodalomban fogalmazza meg önmagát, amihez cigány nyelvművelésre, nyelvújításra és minél kiterjedtebb fordításirodalomra van szükség. A kulturális-nyelvi alapú nemzetfogalom megképzése előtt jelentős akadályként tornyosult a Magyarországon beszélt cigány nyelvek dialektológiai sokfélesége és esetenként a nagyobb nyelvjárások közötti távolság. Az egységesítés szükségességét már többen szóba hozták, amely immár a kisebbségi kultúrán belül ismételné meg a 19. századi nemzetépítés homogenizáló gyakorlatát. A nyelvi homogenizáció mellett szállt síkra Choli Daróczi József is, aki elsőként fordította le az Újszövetséget a lovári Magyarországon használt változatára. Emellett neki köszönhetjük a klasszikus magyar költészet számos remekének lovári fordítását. A Csavargár utcai munkásotthonban végzett munkáját feljelentések övezték, és besúgókon keresztül folyamatos ellenőrzés alatt állt. A magyarországi cigány értelmiség szerveződésének kezdeteire Choli Daróczi József 2010-ben így emlékezett:

Nem voltunk sokan! 1968-ban ismerkedtem meg Lakatos Menyhérttel, aki ugye Vésztőről, Békés megyéből jött Budapestre. Hasonló módon jött, mint én a korábbi felmeneküléseimkor. Törvényszerű volt, hogy jelentkezett. Összeakadtunk.

¹⁰ Choli Daróczi József élettörténete külön is figyelmet érdemel, mert az 1970-es és az 1980-as években meghatározó szerepe volt a cigány értelmiségi attitűdök kialakításában, és mert az 1980-as években egyre erőteljesebben polarizálódó értelmiségi társadalom egészében nagy tekintélyt volt képes kivívni magának. Choli Daróczi József apai családja a Máramaros környéki Királydarácra származott. A nagyanyja a lovári, a nagyapja a patrinár közösségi hagyományt és nyelvet hozta magával. A család Magyarországra menekült, Choli Daróczi József már itt született 1939-ben. Az első két általános iskolai osztályt román nyelven, a továbbiakat magyar nyelven osztályokban töltötte. Szülőfaluját, Bedőt, tizenévesen elhagyta. Segéd munkásként helyezkedett el az építőiparban, munkásszállón lakott. Ezt követően járnak tanult Várpalotán. Innen egyik bányász társa rábeszélésére disszidálni próbált, de a határon elfogták, és tíz hónap börtönbüntetésre ítélték. Egyik cellatársa a későbbi miniszterelnök, Antall József volt. A börtön után a Csepel Vas- és Fémműveknél lett segéd munkás. A dolgozók iskoláján fejezte be az általános iskolát. Ezután előbb gépipari technikumba járt, öntőnek tanult, majd átjelentkezett a Jedlik Ányos Gimnáziumba. Itt kezdett magyar verseket lovárra fordítani, és innen indult el az irodalmi pályán. Emellett Choli Daróczi 1972-től Újpalotán tanítóként is dolgozott, ahol jobbára cigány gyerekekkel foglalkozhatott. Elvégezte a Tanárképző Főiskolát, majd népművelőként dolgozott, amihez újabb diploma megszerzésére is szükség volt. Így került a Csavargár utcai munkásotthonba kulturális igazgatónak.

1974-ben jött haza Amszterdamból Péli Tamás. Megjelentek cikkeink, írásaink, verseink. Amikor behívtak minket a pártközpontba, s mentünk azon a sok lépcsőn, Menyhért azt mondta nekem: Choli, lehet, hogy nem jövünk ki innen? Azt hittem, hogy ott összeesek, úgy megijedtem. Tudniillik tényleg megvolt a veszélye, pedig a világon semmit nem csináltunk, csak cigány értelmiségről beszéltünk, cigány irodalomról beszéltünk, cigány művészetekről beszéltünk. Igen ám, csak hogy az akkori politika nem ismerte ezt el, nem volt szabad ezt ismerni. A cigányság társadalmi réteg, nem etnikum – mondták. 1972-ben Daróczi Ági győzött a *Ki mit tud?*-on, bekerült az egyetemre. Öt év múlva, körülbelül 1976–77-ben kapcsolódott hozzánk. Már korábban, gimnazistaként is velünk volt a kislány, de nem lehetett rá hivatkozni. 1975–76-tól vele együtt már öten voltunk. Mindig attól félték ezek a nagyon szép emberek, a legkülönbözőbb szinten és fokon, hogy miért mondjuk mi azt, hogy cigány értelmiség? Kiket értünk ez alatt? Azt hitték, hogy valóban valami nagy tömeg van mögöttünk, és valami nagy szervezkedés. Mindig konspirációt sejtettek, miközben tényleg csak öten voltunk.¹¹

Az 1970-es évek folyamán Choli Daróczi Józsefen, Lakatos Menyhérten, valamint a festőművész Péli Tamáson kívül az alkotó energiákkal teli, jövő felé forduló roma értelmiségi színtéren megjelentek olyan, az 1950-es években született, fiatal művészek, akik bár egy nemzedékkel fiatalabbak voltak, pályaindulásuk ugyancsak az 1970-es évek elejére vagy közepére esett. Közülük kiemelkednek Bari Károly, Holdosi József és Kovács József Hontalan írók, Szentandrassy István festő, Daróczi Ágnes előadó-művész (Choli Daróczi másodunokahúga) és Szecső Kovács Zoltán koreográfus. A kezdetben még igen szűk, de igen ambiciózus roma értelmiségi szerveződések törekvései egy irányba mutatnak az 1970-es évek nemzetközi roma polgárjogi mozgalmainak céljaival. 1971-ben ülésezett először a London melletti Orpingtonban az első Roma Világkongresszus. A Roma Világkongresszus létrejöttét támogatta az Egyházak Világtanácsa (World Council of Churches) és India kormánya is. Tíz ország képviselőit hívták meg (Nagy-Britannia, Németország, Finnország, Norvégia, Franciaország, Spanyolország, Írország, Csehszlovákia, Magyarország, Jugoszlávia), és végül huszonhárom értelmiségi, művész, roma polgárjogi aktivista ülésezett. A kongresszus nemzeti szimbólumként elfogadta a kék-zöld zászlót közepén vörös, tizenhat csakrára osztott körrel, nemzeti himnuszoként pedig a *Gelem*, *Gelem* kezdetű dalt, amelynek eredetije egy több változatban élő balkáni népdal volt, ezek alapján komponálta Žarko Jovanović Jagdino. Eldöntötték továbbá, hogy önmegnevezésként a „roma” szót fogják használni a gipsy és a Zigeuner különböző nyelvi változataival szemben. A háborús bűnökkel foglalkozó albizottság döntést hozott arról, hogy a második világháborúban elkövetett roma népirtás áldozatainak emléknapiját minden évben megtartják.

Magyarországról Lakatos Menyhértet hívták meg Orpingtonba, de a magyar hatóságok nem engedélyezték a kiutazását. A Genfben 1978-ban megrendezett második

¹¹ VARGA Ilona, *Gazdag falvakat adjon az Isten! A 70 éves Choli Daróczi József emlékezik*, Barátság 2010/2., 6072.

Roma Világkongresszusra, ahova huszonhárom országból érkeztek résztvevők, már Lakatos Menyhért és Choli Daróczi József együtt utazhatott. Mindketten a mozgalom meghatározó figurái lettek, ahogyan a későbbiekben Péli Tamás és Daróczi Ágnes is. 1978-ban a Roma Világkongresszus javasolta az ENSZ-nek, hogy a romákat fogadják el állam nélküli önálló nemzetnek, és ekként kérték a roma nemzet felvételét az ENSZ tagjai közé. A Szovjetunióval szövetséges kelet-európai rezsimek sértődötten reagáltak arra a világkongresszusi megállapításra, hogy hátrányosan különböztetik meg és elnyomják saját cigány népességüket.¹² A kongresszust Kelet-Európa minden országában rendőrségi vegzálás és titkosszolgálati megfigyelés követte.

A vázolt politikai folyamat Magyarországon, mint minden más országban, a művészetekben, az irodalomban vette kezdetét. Művészeti projekteken jöttek létre a deterritorizáló nyelvek változatai, amelyek a többségit mint erőszakosan homogenizálót leplezték le. A magyarországi cigány irodalom önmegfogalmazásának kezdetét Bari Károly *Holtak arca fölé* című verseskötetének 1970-es megjelenéséhez szokás kötni. A korban Tandori nagy költői fellépése után Bari Károlyé volt a következő széles körben nagy figyelmet ébresztő entrée. Az első kiadás tizenegyezer példányban jelent meg, amit 1971-ben újabb tizenegyezer utánnomott példány követett. Ha a kötetet nem poétikai szempontból vizsgáljuk, hanem a társadalmi diszkurzusminták alapján, elmondható, hogy kétféle diszkurzust vitt színre. Az egyik megfelelt a Kádár-kor hivatalos beszédmódjának, amely szociálpolitikai kérdésként kezelte a cigányság sorsát. A *Kínom indított útnak* című vers ugyan él a cigánysággal hagyományosan kapcsolatba hozott allegóriákkal, a „cigány” szó azonban nem íródik le benne, annál inkább az „idegen”, de a sors explicit alaptapasztalataként a szegénységet jelöli meg:

Kínom indított útnak,
napégett mezőkön,
a völgyek hideg mélységein át,
hogy fölmérhessem magam,
hogy csillagot fakasszak vérből, verítékből,
kírabolt tizenhat évemről letépjem
káromkodó anyám átkát.

Pokol-tüzes vérem kiégetett ingei
idegen emberré öltöztettek,
múltam szikrázásán áttetszik a ház,
ahonnan megátalkodott hitem magányba kergetett,
világba űzött címeres szegénységből, sárkányként száguldjak a héthatárba.

Ugyanezt a diszkurzust folytatja a kötet első ciklusának következő darabja, a *Reátok terítem* című vers. A kötet poétikai szempontból erősen kapcsolódik Nagy László

¹² Celia DONERT, *The Rights of the Roma. The Struggle for Citizenship in Postwar Czechoslovakia*, Cambridge University Press, New York, 2017, 214.

költészetéhez, és általában az úgynevezett népies líra hagyományához. Nem hiányozhat belőle a népies irodalom hagyományrendszerében obligátnak tekinthető anyavers, illetve szülővers, amilyen Illyés, Juhász Ferenc és Csoóri Sándor költészetében is kitüntetett helyet foglal el. A „cigány” szó, illetve a „cigányok” megjelölés először *A cigányok sírjánál* című versben bukkan fel, de hangsúlyosan a befejezett múlttal kapcsolódik össze:

Keserves gönceik rákövültek az időre,
farkas-szilaj szemükben elparázslott a tűz,
[...]
senki sem vette észre, hogy
vad cigány-sorsuk ága megroppant,
észrevétlen mentek el a világból,
görcsös fák nőttek izmos karjaikból,
száraz lábuk csillagot lépett
a zuhogó felhő-mezőkre.

Ehhez képest fordulatot jelez a kötetben a *Vándorcigányok* című vers, amely a kollektív cigánysors allegóriáját hozza létre a jelenben, mégpedig a modern európai társadalmakban alapvető emberi jogaitól sok helyütt megfosztott,¹³ a Kádár-korban letelepedésre kényszerített, a cigánygyűlöletnek fokozottan kiszolgáltatott sátoros cigányok perspektívájából teszi elgondolhatóvá az általában vett cigány identitást. A versben a szegénység csak ennek a perspektívának alárendelve jelenik meg:

Hajnalok tornyai dőlnek vállunkra: szürke ködöt ásitó
csípős szelek sörényébe fogódkodva érkező
hajnalok, a szegénység keserű füstje fojtogat
bennünket, nyikorgó szekereinken
visszük rongyokba öltöztetett, hegedűszóval cirógatott
isteneinket, csupa-tűz ölü asszonyainkat,
akik az árok szélén szülnek, tündérek ők,
az utak tündérei, harmattal mosakodnak,
gyöngyvírág-levéltre törölköznek, szemünkre
álmot énekelnek esténként
[...]
ponyvás szekereken kóborol népünk a világban
hidegen süvöltő telek, verejtékben ázó nyarak
között, tábortüzek hamuvá-rongyolódott
lángjaik alatt kincset keresnek az éveiket már nem tudó
cigányasszonyok, akik döglött macska szőrét

¹³ Vö. *Human Rights of Roma and Travellers in Europe*, Council of Europe, Strasbourg, 2012.

rakják haragosaik kenyerébe, hogy megrontsák őket,
arcunkra utak pora tapad, végtelen, csillagot-álmodó
puszták dideregnek mögöttünk, szurtos gyerekeink
az öröm piros citeráját zengetik naphosszat, gondtalanok,
nyikorgó szekereink az utak kőpadlójához nőttek,
kehes lovaink nyerítése lobog a levegőben

A vándorcigányok közösségéhez kapcsolódó identifikáció a kötetben később alkalmassá válik arra, hogy a beszéd általában is szembeállítsa egymással a cigányok marginalizált létét a várossal, vagyis a többségi társadalommal. Azokkal, akik dönthetnek arról, hogy a kapuk előtt várakozókat beengedik, vagy sem. Az *Azt hiszitek* című vers képkínálata meglehetősen egyértelműséggel mutat ebbe az irányba. A beszélő a megaláztatás és a kivetettség állapotában tudja magát, hangja modalitása a személyes és kollektív panasz regiszterében fogan. Nincs benne sem követelés, sem aktív ellenszegülés. A befogadást ajándéknak tekinti, és nem olyasminek, ami a polgári jogegyenlőség felvilágosult elvei alapján természetes jog.

Azt hiszitek, csak én
ácsorgok fényért és szeretetért
a város kapuja előtt,
csak én korbácsolom a ziháló szél
hátát átkaimmal és üvöltöm az égig
kivetettségem siralmait:
tizenhat évem nem elég
arra, hogy befogadjatok,
nem elég arra, hogy fejemről letépjétek
a megaláztatás pókhálóit?

Sokan várjuk a kapukon kívül,
hogy bizalmatok rézkrajcárjaival
megajándékozzatok!

Feltételezhető, hogy a követeléstől mentes panasz hangvétele, továbbá a többségi diszkurzus részleges elfogadása is hozzájárulhatott Bari Károly költészetének korai sikeréhez, amellet természetesen, hogy megkérdőjelezhetetlen, tizenhét évesen is elemi költői erővel, képességek birtokában szólalt meg. A közösségi életformából való kiszakadás, az értelmiségi lét magányossága, amit a versek gyakran felpanaszolnak, a se ide, se oda nem tartozás tapasztalatát mélyíti el. Így az 1973-as kötet, az *Elfelejtett tüzek* modalitását is a melankólia határozza meg. A *Hazánk* című vers „a dobravert élet” ellenpárjaként a halált nevezi hazának. A képzet mögött jól felismerhető József Attila *Íme, hát megleltem hazámat* című versének ihletése.

Ráncokkal szíjazta arcunkat
 e földhöz az idő, e csontokkal kártyázó
 temetőhöz ráncokkal kötött, nem jön
 tavasz, nem jön tél sem, hogy eloldozzon,
 szívünket éjszakánként álom-ekékkel szántja körbe
 a sötétség, ideszülettünk virággökökrek étkéül,
 megsirattatni magunkat a szélben hófehér esővé ijedt
 almafákkal, mert szeretők sincs, ki könnyet ejtsen
 értünk, elszőktek, elfutottak csalódva, hajnali füvek tornyain
 harmat-harangokat kondított halálba a léptünk, ez hát
 a hazánk, ez a káromkodásainkra feszített
 szegénység, dobravert életünkért a nyomorúságra-alkudó
 kalmár, nem rejtőzhetünk mezők vállaira taszított
 homály mögé innen, zúzmara-szőrű ágak mögé nem
 rejtőzhetünk, törvények, szerelmek vigyázzák
 szökésünk, éjszakák fekete csontjaiért marakodó
 kutyák, lobogni, zúgolódní itt tanított
 a tűz, suttogeta ragyogva, villámmá dühödve:
 hamuvá átkozlak,
 hajlongó sors!

Bari Károly nem csak azzal alkotott jelentőset, hogy elsőként szólaltatta meg a modern magyar cigány költészet érvényes beszédváltozatait, de azzal is, hogy – folytatva a 19. századi elődök, Nagyidai Sztojka Ferenc és Ipolysági Balogh János folklorisztikai gyűjtőmunkáját, egyben a 19. századi magyar népdalgyűjtők elképzeléseit követve – gyűjtőutakon módszeresen lejegyezte különböző magyarországi és romániai cigány közösségek énekelt szövegeit. A 19. századi magyar és a programszerű tartalmakat az 1960-as, 1970-es években öltő cigány nemzetépítésnek a népköltészethez fűződő viszonyában nemcsak hasonlóságok, de különbségek is megfigyelhetők. Az egyik legfontosabb különbségre Beck Zoltán is utalt már: „Míg a népi kultúrából való táplálkozás valamiféle választás (még ha történetileg indokolt és kényszerű választás is) volt a magyar irodalomban, addig a cigányban ez egyetlen lehetséges útként, illetve forrásként érvényesült. Nem volt ugyanis kimunkált cigány irodalmi előkép sem a próza, sem a líra műnemében. Saját azonosságtudat pedig nehezen építhető ki saját kulturális múlt hiányában.”¹⁴ Beck egy másik hasonlóságra és különbségre is felhívja a figyelmet: „Az 1840-es évek magyar és napjaink cigány irodalmát a tudatos szembe fordulás jellemzi: az egyik esetben a magyar irodalmi, akadémikus hagyománnyal (magyar), a másik esetben, jóval reflektívabb lévén ez irányban, az aktuális társadalmi környezettel (cigány). Itt a különbség – az előzőhöz hasonlóan – abban érhető tetten,

¹⁴ BECK Zoltán, *Egy irodalom teremtődése. Az identitásképzés problematikája a magyar nyelvű cigány irodalomban*, Iskolakultúra 1998/9., 56.

hogy a magyar népies irodalom elsősorban az irodalom közege belül, a cigány irodalom – irodalmi közege nem lévén – társadalmi közegevel opponál, tematikájában így tart fenn folytonosságot népköltészetével.”¹⁵

Egy harmadik, lényeges különbségről maga Bari Károly beszélt egy interjúban, betekintést engedve a gyűjtőmunka azon nehézségeibe, amelyek a dialektusok sokféleségéből adódnak:

Előfordult, hogy romániai adatközlőkhöz vissza kellett mennem, mert bizonyos szövegrészeket nem értettem. Az archaikus folklórszövegekben rengeteg az olyan szó, kifejezés, ami ma már nem használatos. Sok a szókölcsönzés is, mindenütt elsősorban a befogadó ország nyelvéből. Nehezíti a dolgot, hogy a romániai cigányok beszédmódja, kiejtése hasonult a román nyelv dikciójához. Az idegen fül ezt sokára szokja meg, ha egyáltalán megszokja. A pontos lejegyzés érdekében tehát ilyen esetekben tisztázom az adatközlővel a szöveget, mielőtt közzéteszem. Magyarország és Románia területén körülbelül tízféle nagyobb cigány nyelvjárás létezik, egyes csoportok teljesen önálló nyelvet beszélnek. A kutatóknak mindenesetre most már könnyebb dolguk lesz, mert sokfelé megfordultam, sok szöveget, dialektust lejegyeztem. A cigány nyelvet mindenképpen egységesíteni kellene. A túlságos dialektikus tagoltság miatt jelenleg még nem alkalmas arra, hogy kielégítő kommunikációs kapocs legyen a különböző csoportok között.¹⁶

A nyelv egységesítésének igénye, ami nagymértékű beavatkozást jelentene mind a nyelv, mind a nyelvhasználó közösségek életébe, világosan kifejezi, hogy az 19. századi cigány etnográfusokkal és folkloristákkal ellentétben Bari esetében a népi szövegek gyűjtése a nemzeté válás programjának része. Nem csupán az utal erre a kapcsolatra, hogy a gyűjtőmunka összefonódik a közös nyelvi identitás kialakításának céljával, hanem önmagában már az is, hogy a szóbeli népi kultúra anyaga megőrzendő értéknek minősül, és áthelyeződik az írásbeliségbe, módot és lehetőséget adva az archiválásra. A népi kultúra értékességének gondolata a 19. században a korábbinál szélesebb, nyelvi-kulturális alapokon nyugvó nemzetépítés alapelveihez, lejegyzésének gyakorlata pedig a praxisához tartozott. Jól látszik, hogy az írásbeliség terjedése a cigány kultúrában is nagy eséllyel a nyelvjárási sokszínűség csökkenéséhez vezet, ami azt jelenti, hogy a kisebbségi kultúrában belül is lejátszódik a homogenizálódás folyamata.

Az 1970-es évek folyamán tehát egyértelműen megfogalmazódott Magyarországon a cigányság kulturális-nyelvi alapokon nyugvó közösségi identifikációjának igénye, ezen belül a magyarországi cigány irodalom önmegfogalmazásáé. Ekképp emlékezett Bari Károly 1991-ben a magyarországi cigány irodalom önmegfogalmazásának korai évtizedeire:

¹⁵ Uo.

¹⁶ JÁVORSZKY Béla Szilárd, *A folklór a kultúra kötőanyaga. Bari Károly beszél cigány népzenei és népmesei gyűjtéseiről, versekről és az Ives Könyvekről*, Népszabadság 1997. július 12., 27.

Az elmúlt néhány évtizedben az alakuló, öntudatra ébredő cigány művészcsoporthoz tagjai közéleti szereplésekkel is próbálkoztak, hogy a többségi társadalom népiükre alkotott előítéletes, hamis képzetét megváltoztassák, de nem ismerték a közéleti megszólalás követelményeit, ezért igazságoktól izzó, hevületes megnyilatkozásaik nem segítettek az ügyet.

A hatalom ellen nyíltan támadó, nyers őszinteségük talán nem is bátorság volt, hanem ösztönös félelem. Félelem attól, hogy az előirányzott asszimiláció fölszámolja az őket őrző hagyományait. Hogy fölszámolja nyelvüket is, márpedig a nyelv minden nép kultúrájának legmagasabb csúcsa, az önazonosságtudat biztosítója, s ha az asszimiláció fölszámolja az identitást, akkor megsemmisül a népük.¹⁷

A műfaji kódok jelentőségét is figyelembe véve a közösségi identifikáció irodalmi formáját alakította ki sikerrel Holdosi József első regénye, az 1978-ban megjelent *Kányák*, amely egy többgenerációs családtörténet keretében egy cigány közösség történeti identifikációjának átfogó képét nyújtja. Holdosinál a közösségi történetmesélés a mese és a mítosz narratív sajátosságaira épül, és nem csupán ebben a regényben, hanem a *Cigánymózesben* (1987) is kitüntetetten a Bibliával, az európai kultúra egyik legfontosabb alapítósövegével tart fenn párbeszédet.

A cigány kisebbséggel és a cigány irodalommal szembeni hivatalos politikai álláspont tarthatatlansága mutatkozott meg 1981-ben a *Fekete korall* című versantológia kapcsán kibontakozott vitában. A Choli Daróczy József által szerkesztett kötetben Kovács József, Balogh Attila, Szepesi József, Osztójkán Béla, Burai Katalin és Lajkó Lakatos József versei voltak olvashatók. A *Fekete korall*ról a *Kritika* című folyóiratban Vekerdi József írt igen negatív hangú recenziót. Az írás valójában nem a könyvről szólt, amit jelez az is, hogy nem a lapszám irodalomkritikai rovatában, hanem a kulturális-politikai vitacikk között jelent meg. A versek Vekerdi szerint érdektelenek, és valójában nem a cigányság kultúráját fejezik ki. Ez utóbbit ő a folklórral azonosította, vagyis valami olyasmivel, amit a múlthoz tartozónak tudott. Egy évvel korábban az ő válogatásában és jegyzeteivel jelent meg a *Cigány népballadák és keservek* című gyűjtemény Csenki Imre és Csenki Sándor gyűjtése alapján. Vekerdi a *Fekete korall*t a párt cigánypolitikájával szembeni támadásnak érzékelte, és veszélyes tendenciák megtestesülését látta benne. Reakciója ennek megfelelő volt. Leszögezte, hogy a magyarországi cigányság nagy része nyelvileg asszimilálódott, 71 százalékuk magyarul beszél. Sérelmezte, hogy a könyv nem hangsúlyozza kellőképpen, „társadalmunk milyen nagy arányú erőfeszítéseket tett és tesz a cigány lakosság felemelkedése érdekében”,¹⁸ pedig a hátrányos megkülönböztetésük már a múlté. Majd rátért fő kifogásra. Az antológia kizárólag a szerzők származása alapján válogat. Sőt, ha jobban szemügyre vesszük, faji alapon: „Ezt az elfogadhatatlan szemléletet sugalmazza a kötet hatásvadász címe is:

¹⁷ BARI Károly, *Cigánynak lenni, költőnek lenni = Bari Károly költő, folklórkutató interjúk, recenziók és más írások tükrében*, szerk. KECSKÉS András, Petőfi Sándor Művelődési Központ, Gödöllő, 221.

¹⁸ VEKERDI József, *Fekete korall*, *Kritika* 1981/7., 6.

Fekete korall, az állítólagos cigány »faj« fekete bőrszínére célozva.” A fajelmélet Vekerdi szerint a cigány szeparatizmus szolgálatában áll. Figyelmeztetett:

A cigány szeparatista törekvések Nyugaton rendkívüli méreteket öltöttek a legutóbbi években, és hatásuk Magyarországon is egyre jobban érződik, bár ezt híveik leplezni igyekeznek. A cigány nacionalista dezintegrálódás jelenlétének bizonyítéka a szóban forgó kötet is, mint általában az utóbbi évek cigány romantikája.¹⁹

Vekerdi József a korabeli romológia vezető szakértőjének számított. Emellett nyelvész-ként és indológusként, a szanszkrit nyelv tudósaként is jelentős életművet tudhatott a magáénak. Az Eötvös Kollégiumban töltött évek után az ELTE Orosz Tanszékén kezdett oktatni, majd pályája jelentős fordulatot vett, amikor 1957-ben elítélték, és három évre bebörtönözték. Ezt követően csak nagy nehézségek árán térhetett vissza a tudományos pályára. A *Fekete korall*ról szóló vita idején, 1981-ben az OSZK csereosztályát vezette. A fajelméleti alapozottság, a nacionalizmus és a szeparatizmus olyan súlyos vádak voltak, amilyenekkel a korszak fogalmi készletében csak a legsúlyosabb esetekben lehet találkozni. Pusztán személyes indokok, például a szerkesztővel szemben érzett ellenszenv, ezek használatát semmiképp sem indokolhatta. Mivel Vekerdi-nek szakértőként volt befolyása a párt cigánypolitikájára, a *Kritika* következő számában válaszolók ennek megfelelő felháborodással utasították el Vekerdi álláspontját.

A leghatározottabb ellenvéleményt Csalog Zsolt fejtette ki. Ő 1971 óta dolgozott Kemény István mellett, majd a kutatócsoport munkájának betiltása után 1977-ben publikálta első cigánysággal foglalkozó szociográfiáját, a *Kilenc cigányt*. Csalog megszólalása azt is világgá tette, hogy vannak olyan liberális értelmiségiek, akik a nyilvánosság előtt vállalják a konfrontációt a hatalommal, és a cigányság integrálásának kérdésében gyökeresen eltérő, emancipációs nézeteket vallanak:

A cigánykérdés korunk társadalmi valóságának valóságosan létező eleme. A szociológia sok mindent tud e nem túl szívderítő témáról, tud egyet s mást a tudományok csarnokaitól távol élő közember is, ha nyitott szemmel s gondolkodva él – a tudós Vekerdi József viszont sajnálatosan keveset tud. [...] Micsoda eufemizmus, micsoda valóságghamisítás a szociológiailag létező és magát vállaló cigányt mint „cigány származásút” aposztrofálni! És miféle gesztus elvitatni tőle helyzetismeretének, identitáskeresésének, magát-vállalásának elemi jogát! Gyülekezési tilalmat kér Vekerdi a cigány költőkre – s miért is? Mert hiszen magyarul beszélnek-írnak, és – kész neveltség – arcszínük nem elég fekete, nem mind elég feketék. Elutasító ítéleteit fogalmi zavarok és tévedések sorával támasztja alá Vekerdi. A nyelvi asszimiláció, amelyen a magyarországi cigányság zömét jelentő ún. magyarcigányság már átesett, távolról sem azonos a kulturális, de különösen a társadalmi asszimilációval, amelyen a cigányságunk minden igyekezete ellenére bizony még nem esett át.

¹⁹ Uo.

A kultúra fogalma koránt sem azonos a folklór-kultúrával, amely ha nem is egészét, de nagy részét csakugyan feladta már a magyarcigányság – de ezzel együtt még súlyosan részese a magyarországi cigány szubkultúrának-szubkulturáknak. A cigányság hátrányos helyzete nem egyszerűen „múltbeli”, s „a múlt terhes öröksége”, hanem jelenünkben is reprodukálódó jelenség, s e tény felismerése nem „a szocialista társadalmat akarja vádolni”, hanem elemi feltétele minden progresszióknak, megoldásnak – míg persze ugyanakkor minden ködösítés tartósítja a problémák megoldhatatlanságát.²⁰

Vekerdi József a válaszcikkében az MSZMP KB Politikai Bizottságának 1961. június 20-án kelt határozotára hivatkozott, és megerősítette:

a párthatározat álláspontja teljes összhangban áll az idevágó tudományos kutatások eredményeivel, viszont éles ellentétben áll a burkolt szeparatista vagy nyílt fajelméleti törekvésekkel, amelyek a homályos „etnikum” megfogalmazással nem néprajzi, hanem politikai elgondolásokat lepleznek.²¹

Témánk szempontjából igen fontos Csalognak az a megjegyzése, amely a nemzetiségi irodalmak rendszertani helyét igyekszik megalapozni. Azért is fontos ez a megjegyzés, mert Csalog ehelyütt elégtelennek láttatja a nyelvi aspektus meghatározó jellegét, és erre éppen a magyarországi cigány irodalmat hozza fel szemléletes példaként: „Egy költészet hovatartozását sem »kizárólag az szabja meg, hogy milyen nyelven keletkezett«, hanem ezen túl még sok minden egyéb is; a kultúrtörténet és a huszadik század számos csoportspecifikus kultúrát ismer a nyelvi asszimiláció utáni történeti fázisban is, akár még »nemzetiségi« irodalmakat is, amelyeket a befogadó közeg nyelvén írtak az integráltak. De a tévedések, fogalmi bukfenek csúcsa az integráció fogalmának összekeverése a »szeparatizmussal«.²² Csalog megjegyzése azért is tanulságos, mert világossá teszi, hogy amikor irodalomtörténet-írásunk ragaszkodik a nyelvi homogenitás tételéhez, és a területi alrendszeren kívül nem ad helyet a társadalmi csoportok irodalmi tudatának megképzése számára, akkor akarva-akaratlan, de annál represszív módon ragaszkodik ahhoz, hogy ezen csoportok léte akkor is szociológiai képződmény, ha a kisebbségi irodalom tudata az adott csoporttal kapcsolatban már megjelent. Bármilyen kellemetlen, kijelenthető, hogy irodalomtörténet-írásunk megragadt abban a paradigmában, amelyet az idézett vitában a legsúlyosabb inszINUÁCIÓKKAL Vekerdi József képviselt.

A kialakuló magyarországi cigány irodalom legalapvetőbb vonásait Beck Zoltán hivatkozott tanulmánya kiválóan foglalta össze.²³ A teljesség igénye nélkül olyan kiemelkedő szerzők művei alkották ekkor a magyarországi cigány irodalom korpuszát,

²⁰ CSALOG Zsolt, *Nem elég fekete korall?*, Kritika 1981/11., 21.

²¹ VEKERDI József, *Válasz bírálóimnak*, Kritika 1981/11., 24.

²² CSALOG, *I. m.*, 21.

²³ BECK, *Egy irodalom teremtődése*, 55–66.

mint Lakatos Menyhért (1926–2007), Choli Daróczi József (1939–2018), Osztojkán Béla (1948–2008), Rostás Farkas György (1949), Holdosi József (1951–2005), Bari Károly (1952), Balogh Attila (1956) és Szécsi Magda (1958). Szécsi Magda kivételével mindannyian szerepeltek az *„Egyszer karolj át egy fát!”* című, Murányi Gábor által szerkesztett reprezentatív antológiában, amely 1986-ban először fejezte ki nyomtatékosan az irodalmi és a politikai tér számára a magyarországi cigány irodalom létét. Olyan cigány származású írókat és olyan szövegeket vonultatott fel az alcímében cigányalmanachnak nevezett kiadvány, akik és amelyek egyaránt a cigány identifikáció módozatait alakították ki a magyar irodalom terén belül. Külön nyomtatékot adott a könyv élén szereplő interjú, amelyet Murányi Gábor a Hazafias Népfront akkori főtítkárával, a politikai élet egyik aktuális főszereplőjével, Pozsgay Imrével készített. Az apropó az Országos Cigánytanács 1985-ös megalakítása volt. Az interjúban Pozsgay egyértelművé tette, hogy amíg korábban a cigányság ügye „lesüllyedt településpolitikai, szociálpolitikai kérdéssé, és ezzel lakásosztássá, a beilleszkedést és az asszimilációt sürgető politikai magatartássá”,²⁴ most ez már „etnikai kérdésként vetődött föl”.²⁵ Később kijelenti: „Tudom viszont, hogy van még egy kérdés, amiről feltétlenül beszélni kell. Különösen azért, nehogy félreértésre adjanak alkalmat a szavaim. Tehát arról, hogy nemzetiségi létnek tekintsük-e a cigány etnikum létét vagy sem? Ez is benne van a levegőben. Szerintem ez sem tabu. Ostobaság és szűklátókörűség lenne tabuként kezelni. Ebben a kérdésben a szociológiai és történeti tényeknek van szava, és annak, hogy a nemzetiségi kritériumoknak a Magyarországon élő cigányság megfelel-e. De a döntés ne a többségi nemzet ítélőképeségéből fakadjon, hanem az objektív és tárgyilagos vizsgálatból.”²⁶

Pozsgay tehát a kérdést nyitottnak nyilvánította, és a választ illetően nem foglalt állást. A Murányi Gábor szerkesztette almanach ebben a kontextusban helyezte el a magyarországi cigány irodalom létének kérdését. A kötet másik hangsúlyos írása Csengey Dénes *„Nehéz élet az ének”* című esszéje, melynek alcíme ez: *Cigány írók és költők a magyar irodalomban*. Csengey pozíciója, ahonnan a magyar nyelvű cigány irodalmat nézte, jellegzetesen és mai perspektívából nézve megdöbbentően kolonialista. Számára bizonyításra szorult, hogy a cigányságnak van kultúrája, és hogy alkalmas arra, hogy kultúrája az európai kultúra része legyen. Másrészt viszont annyiban pozitív attitűdöt hordozott, amennyiben egy bonyolult indázó mondatban már esszéje legelején kihirdette a bizonyítási eljárás sikerét. A mondat egyszerre tartalmaz súlyosan negatív megkülönböztetést és vállon veregetést. Ezt az abszurditást maga a nyelv is kifejezi, ám anélkül, hogy erre Csengey reflektált volna. Ugyanabban a mondatban minősítette ugyanis a magyar nyelvű cigány irodalmat bizonyítási eljárásnak és ítélet-hirdetés után elhangzó védőbeszédnek. Ez a perrendtartás szempontjából értelmet-

²⁴ MURÁNYI Gábor, *A szociológiai és a történeti tények szava. Beszélgetés Pozsgay Imrével = „Egyszer karolj át egy fát!”*. *Cigányalmanach*, szerk. Uő., TIT Országos Központja Cigány Ismeretterjesztő Bizottsága, Budapest, 1986, 5.

²⁵ Uő., 6.

²⁶ Uő., 9–10.

lenség. Másrészt a bírósági gyakorlat metaforikus megidézése a szocialista Magyarországon kellemetlen allúziókat keltett, mert olyan perekben, amelyek esetében cigányok ültek a vádlottak padján, sokszor éppen az történt, amiről Csengey akaratlanul beszélt. Az ítélet eleve megvolt, mielőtt a bizonyítási eljárás lezajlott volna:

Ha hinnék abban, hogy létezik hiteles nézőpont, amely felől a művészetre tekintve lehetséges annak működését valaminő határozott szándékkal véghezvitt műveletté, célirányos eljárássá egyszerűsíteni, azt mondanám első közelítésként: a magyar nyelvű cigány irodalom, ez a történelmi időtávlatokból vett mértékkel igen fiatal irodalom nem más, mint egyetlen és szakadatlan, olykor a bizakodó reménység hangján, de gyakrabban (és: hitelesebben) perlekedve, a megszorított reménytelenségben kihívó éllel, ítélet uráni vallomásos őszinteséggel előadott védőbeszéd, a história pulpitusá előtt lefolytatott bizonyítási eljárás. Bizonyítása annak, hogy a cigányság kultúrára, mítoszra, vallásra fogékony szellemiséget menekített át fél évezred, számára vesszőfutásos történelmén, Ázsiát és Európát bizonyítással sajátos és érdekesen merész, noha sajnos csak töredékeiben ismert rajzolatlanul ábrázoló vándorútján, hogy e nép lelkét nem nyomják történelmi büntetésre érett bűnök, hogy nem számítható habitusának állandó elemei közé a hazugságra, a lopásra és a lustaságra való, szakállas előítéletekből odakölcsonzött hajlam, hogy az időről időre megismétlődött, célirányosan elgondolt, ám a cigány identitásmozzanatokra nézve megsemmisítő következményekkel járó „felemelési kísérletekkel” szemben tanúsított ösztönös ellenállás nem jelent egyszersmind az európai kultúrába illeszkedő életmódra való eredendő alkalmatlanságot.²⁷

Hozzá kell mindehhez tennünk, hogy az esszé végén Csengey visszavonta a bírósági eljárás metaforikáját. Miután rövid vázlatban tárgyalta Lakatos Menyhért, Holdosi József, Osztóján Béla és Bari Károly alkotásait, kijelentette: „ez a fiatal irodalom nem történelmi és társadalmi folyamatok illusztrációja, semmiképpen nem bizonyítási eljárás, és nem lehet ügyészi huzakodások tárgya. Gazdag irodalom, nagykorú művészet ez. Méltó arra, hogy a magyar kultúra hozzá való viszonyát taláros önjelöltek helyett a magyar szellem legjobbjai határozzák meg.”²⁸ Csengey azt is pontosan érezte, hogy a cigány alkotók helyzetét a korban feloldhatatlan feszültség jellemezte. Ha kisebbségi alkotóknak tekintették magukat, akkor „az autonóm művészi rang esélyétől” kényszerültek eltávolodni, ha pedig elutasították a cigány irodalmiság kontextusképző létjogosultságát, akkor „a szellemi haza megteremtésére szólító kihívástól, a jószerint csak csempészárúként tovább hordható küldetésről”²⁹ kényszerültek lemondani. Ellentétbe került tehát a tisztán esztétikai alapon szerveződő

²⁷ CSERGEY DÉNES, „Nebéz élet az ének”. *Cigány írók és költők a magyar irodalomban* = „Egyszer karolj át egy fát!”, 80.

²⁸ Uo., 95.

²⁹ Uo., 82.

kánonhoz kapcsolódó irodalmi tudat a heteronóm irodalmi tudattal, amely számot vetett azzal, hogy az irodalom társadalmi, politikai fenomén is. A kisebbség–többség társadalmi, politikai problémája az esztétikai-intézményi kanonizáció szférájában centrum–periféria problémaként jelentkezett. A kisebbségi lét hibriditása ebből a szempontból is igazolható. A kétféle megközelítés homogén vagy nagymértékben homogenizált társadalmakban, amelyek a radikális többrendszerűséget³⁰ nehezen viselik el, sokszor vagy-vagy döntést igényel. Jellemző megnyilvánulása a jelenségnek Bari Károly egyik 1986-ban tett nyilatkozata: „a saját elhatározásomból soha nem szerepeltem egyetlen cigány antológiában sem. Ennek több oka van, amikből most csak kettőt említenék. Az egyik, hogy komoly esztétikai kifogásaim vannak az antológiákban szereplők legtöbbjének írásaival szemben. A másik ok pedig, hogy én a költészet szempontjából egyáltalán nem tartom fontosnak megjelölni a származásomat, sőt azt tapasztalom, hogy a származás kihangsúlyozása erősen leszűkíti a versek értelmezési lehetőségeit.”³¹ Ennél általánosabban fogalmaz Jónás Tamás 2002-ben. Az interjú készítő Kerényi György egyik megjegyzésére ezt válaszolta: „Szerintem sincs olyan, hogy cigány irodalom, de ha van, akkor sem szabad, hogy legyen.”³² Hasonlóképpen nyilatkozott Kunhegyesi Ferenc festő 2024-ben: „Abban a pillanatban, hogy cigány művészetet mondunk, már eleve szegregálunk.”³³ Mindhárom nyilatkozat, de különösen Bari Károlyé felidéri azt a közismert esetet, amikor az 1986-osnál összehasonlíthatatlanul kiszolgáltatottabb körülmények között Komlós Aladár megszerkesztette, majd 1943-ban kiadta a *Száz év zsidó magyar költői* című antológiát, és Füst Milán, valamint Radnóti Miklós visszautasították a részvételt. Erre mindkettejüknek több okuk is lehetett. Az egyik alighanem az volt, hogy számukra a „zsidó” megbélyegzettséget jelentett. És miközben az állam zsidóként megbélyegezte őket, a verseiket olyan esztétikai térben szerették volna tartani, amelyről úgy vélhették, hogy ott csak a magyar irodalom legbecsesebb alkotásai foglalhatnak helyet, az alkotók etnikai vagy vallási megkülönböztetése nélkül. Ezért nem csatlakoztak egy esztétikai színvonalát tekintve nagyon vegyes kötethez.

Csengey Dénes narratívájában a befogadás³⁴ kétségtelenül jóakarató, sőt a veszteségekkel szemben megértő megnyilvánulásai súlyosan megbélyegző, jellemzően

³⁰ Itamar EVEN-ZOHAR, *A többrendszerűség elmélete*, ford. AMBRUS Judit, Helikon 1995/4., 434–450.

³¹ BARÓ Endre, „Szeretném, ha sokan olvasnák a verseimet”. *Beszélgetés Bari Károly József Attila-díjas költővel = Bari Károly költő, folklórkutató...*, 97.

³² KERÉNYI György, *Nagyon oda kell figyelni, hogy mit miért írsz le. Interjú Jónás Tamás íróval*, Barátság 2002/6., 3770.

³³ KOCIS Katica, *Nem tudjuk, milyen cigánynak lenni, mert cigányok vagyunk. Interjú Kunhegyesi Ferenccel*, Kultúra.hu, 2024. március 24. <https://kultura.hu/ne-csak-romakrol-ne-csak-romaknak-szoljunk/> (Hozzáférés: 2024. május 28.)

³⁴ Csengey Lakatos Menyhért pályaindulását taglalva egyértelműen a nyelvi és kulturális asszimilációt tekinti a magyarországi cigány irodalom döntő, a további utat is meghatározó választásának. Lakatos Menyhértről írja: „Részéről tehát tudatos elhatározásnak, megfontolt döntésnek tekintem azt a cigány kultúra későbbi fejleményeiben meghatározó jelentőségű tény, hogy magyar nyelven kezdett írni, hogy a tradicionális cigány közösségből kiszakadt vagy tudatosan kilépett, és munkásságát a cigányság beilleszkedésnek feltételeit kialakítani igyekvő vállalkozássá tette.” CSERGEY, I. m., 86.

kolonialista diszkurzív keretbe illeszkedtek. A cigány–magyar együttélés problémáját ekképp foglalta össze, az eredeti szövegben dőltbetűvel szedve:

lehetséges-e demokratikus viszony, egyenrangú viszony az egy államiság keretei között létező, de eltérő történelmi fejlettségű, sőt nem is ugyanazon fejlődési vonalhoz rendelhető társadalomrészek között, vagy pedig az a folyamat, melynek során az alacsonyabb fejlettségű civilizáció elsajátítja a magasabb fejlettségűt, szükségszerűen antidemokratikus folyamat, esetünkben a cigányságot modernizáló intézkedések pusztá tárgyává lefokozó művelet, és kikerülhetetlenül magával hozza a cigányságnak hagyományaiból, szokásaiból, kultúrájából, nyelvéből, minden sajátosságából való adminisztratív kilakoltatását, egy ősközösségi elemeket tartalmazó közösségmodell felmorzsolódását egy önminősítése szerint közösségi társadalomban.³⁵

Csegey abban is ellentmondásosan nyilatkozott, hogy a cigány irodalom ügye a cigány értelmiségre tartozik, vagy a demokratikus viszonyok kialakításában érdekelt teljes magyar értelmiség ügye kellene, hogy legyen.³⁶ Mindeközben világosan látta, hogy a magyar értelmiség jelentős része nem vette észre, vagy nem kívánta észrevenni, hogy a cigányság önmaghatározásáért folyó kulturális küzdelem a közösségi önmaghatározásokat eltipró politikai rendszer lényegét érinti.

A rendszerváltást követően megváltozott a magyarországi cigány irodalom társadalmi és irodalmi kontextusa, de nem gyökeresen. 1989-ben, az egyesületi törvény elfogadása után cigány nemzetiségi egyesületek is létrejöttek. A következő időszakban a nemzetiségi törvény megszületését és az asszimilációs politika feladását elsősorban a Német Nemzetiségi Szövetség szorgalmazta a Német Szövetségi Köztársaság kormányának támogatásával. A nemzeti és etnikai közösségek jogairól szóló törvény ennek ellenére csak 1993-ban született meg. Ez volt az 1993. évi 77. törvény, amely deklarálja a nemzeti és etnikai kisebbségek közösségi és egyéni jogait, foglalkozik a helyi és országos nemzetiségi önkormányzatokkal, a kisebbségek művelődési és oktatási öngazdálkodásával. A nemzetiségek parlamenti képviselője megoldatlan maradt, bár az Alkotmánybíróság ebben az ügyben már 1992-ben mulasztásos alkotmány sértést állapított meg. Az 1993-as törvény a magyar jogalkotás történetében először

³⁵ Uo., 82–83.

³⁶ „A felemelkedés első lelkesedése után kiábrándult, a szellemi haza alapításának hosszú és nehéz vállalkozásába visszavonult cigány írók és költők, az új cigány értelmiség nem észlelte azt a szimbolikus erőteret, melynek akaratlanul középpontjába került ügyével, nem tudta azt kivonni a magyar demokráciáról folyó lappangó vita mezőiből, azaz nem tudta azt a maga ügyévé tenni. Ugyanakkor viszont a kulturális és politikai demokrácia szélesítése érdekében fellépő magyar értelmiség sem tudatosította azt, hogy az autonóm cigány szellemiséget ért támadások, a cigány történelem elperlésének kísérletei, a cigány népköltészet gyűjtőinek és fordítóinak sorozatos megvádolása csalással, ferdítéssel, kultúra-hamisító hazudozással egyszersmind a kulturális és politikai demokrácia egésze elleni támadások, még hozzá többnyire oly egyértelműen az ötvenes években megásott lövészárkokból induló támadások, amely árkokból más irányú vitákban évek óta nem merészt senki lövést leadni. Tehát a cigány szellemiség autonómiája ellen folyik az elvermelt ötvenes évek utóvédharca, amelynek a magyar értelmiség jobbjai nem szentelnek elég figyelmet.” Uo., 84.

államalkotó nemzetiségnek ismerte el a cigány kisebbséget is. Az első helyi önkormányzati választásokkal egyszerre lebonyolított nemzetiségi önkormányzati választáson 453 cigány önkormányzat alakult (közülük egy éven belül 32 megszűnt). Ezzel eldőlt a vita, hogy a magyarországi cigányság önálló etnikai kisebbségként tartható-e számon. A cigányság kisebbségi önrendelkezésének alapkérdései a kulturális mezőből a politikai mezőbe kerültek át, ahol azonban a messze legnagyobb lélekszámú magyarországi nemzetiségnek mindmáig nem sikerült egységes politikai szubjektummá válnia. Országos politikai szervezetei az aktuálisan hatalmon lévő pártok kliensei maradtak. A cigány irodalommal kapcsolatos kérdések azonban ezekről a folyamatokról immár leválaszthatóvá váltak.

Ez viszont nem jelenti azt, hogy a magyar nyelvű cigány irodalom egy olyan, minden társadalmi aspektustól megtisztított esztétikai térbe kerülne, ha létezik ilyen, amelyben a poétikai eljárásoknak nincs, nem szükségszerű, hogy legyen identitás-politikai jelentésük. Amikor például Kulcsár Szabó Ernő *A magyar irodalom története 1945–1991* című munkájában Balázs József epikájáról és Bari Károly költészetéről megállapítja, hogy „lényegében az irodalmi beszédmódok akkori erőviszonyainak köszönhetően a túlértékelő fogadtatást, az évtized végére olyan kevés kisugárzó ereje maradt e hagyományosan prófétikus hangoltságú, érzelmes-patetikus kifejezésformáknak [...], hogy alig kínáltak már kapcsolódási pontokat a születőfélben lévő új szemléleti tradíció számára”,³⁷ akkor ugyan megfontolandó állítást tesz, de egy lényeges dolgot nem vesz figyelembe. A prófétikusnak nevezett beszédmódot egyetlen aspektusra egyszerűsíti, arra, hogy eltörli az individuum és a kollektívum ontológiai különbségét, és a beszéd forrásaként színre vitt individuumot a kollektívum letéteményeseként, képviselőjeként tünteti föl. Bari Károly idézett versei nem feltétlenül támasztják alá, hogy nála ez az értelmezési keret fenntartható. Én magam úgy látom, hogy versei a kollektívumtól elválasztott individualitás mintázatát mutatják, ahol az írásbeliség művelése önmagában is elválaszt a szóbeliség egyszerű formáihoz, a meséhez és a meséléshez kötött kollektív létől. Az érvelés ettől függetlenül is figyelmen kívül hagyja a tényt, hogy Bari maga egy új hagyomány kezdőpontján áll, sőt ő maga létesíti ezt a hagyományt, a magyar nyelven író modern cigány költészetét. Ezt az új hagyományt Bari költészete a magyar költészet hagyományozódásán belül teszi elgondolhatóvá, vagyis az irodalmi térben készen talált minták és pozíciók közül választja ki a funkcionális és a történelmi szerkezetnek leginkább megfelelő beszédmódot.

Láttuk, hogy a cigány etnikum szimbolikus elgondolásában milyen fontos szerepet játszottak a magyar nemzetképzés 19. századi mintái és szerkezeti sajátosságai. Amikor tehát Bari költészete közvetlenül a Nagy László-i, áttételesen a József Attila-i vagy az Ady Endre-i líramodellhez kapcsolódik, olyan líramodelleket választ, amelyek hangsúlyosan utalnak népköltészeti és közköltészeti előzményekre. Azon a ponton ugyanis, ahol Bari áll a magyar nyelvű cigány költészet alakulástörténetében, szükségszerű, hogy az individuális kifejezésformák hangsúlyos és könnyen hozzáférhető

³⁷ KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Argumentum, Budapest, 1994, 145.

kapcsolatot tartsanak kollektív nyelvi formákkal, amelyeknek – mint arról már szó volt – Bari gyűjtője is volt. Ilyen értelemben egyáltalán nem szabad választás kérdése, hogy ez a költészet milyen nyelven szólalt meg. Következésképp nem állja meg a helyét, hogy Bari költészete ne lett volna hatással új szemléletformák kialakulására. Egyfelől nyilvánvalóan erős hatással volt a magyar nyelvű cigány költészet későbbi alakulástörténetére, közelebbről például Balogh Attila, Jónás Tamás vagy Rafi Lajos költészetére. Másrészt éppen a Nagy László-i líra folytathatóságának tapasztalatát közvetítve hatással volt az 1970-es, 1980-as években a magyarországi cigány irodalom kontextusán kívül álló, de bizonyos értelemben szintén periférikus pozíciójú, ámde jelentős költői pályákra, például Sziveri Jánoséra. Kulcsár Szabó Ernő kijelentésének csak akkor van értelme, ha a mindenkori irodalmat homogén és centralizált történésnek tekintjük, csak hogy a valóságban a mindenkori irodalom heterogén és többrendszerű sajátosságokat mutat.

A többrendszerűség elvét azonban eleddig egyetlen magyar irodalomtörténet sem tudta érvényesíteni. Márpedig a deterritorizáció tendenciáját csak a többrendszerűség érvényesítése mellett volna képes a mindmáig erőszakosan homogenizáló irodalomtörténeti szerkezet befogadni, amire elengedhetetlen szüksége van a homogenizációból adódó kényszeres izoláció és folyamatos (ön)csönkítés oldásához. De képes lehet-e erre a magyar irodalomtörténet szerkezete azon a fokon, hogy etnikai csoportok irodalma alrendszerként is megjelenhessen benne? Önkritikusan jelezni kell, hogy amikor én magam irodalomtörténetet írtam, az Akadémiai Kiadónál megjelent *Magyar irodalom* című kézikönyv második világháború utáni fejezeteit, fel sem merült, hogy az alapvetően esztétikai elveket követő, a műfaji innovációk történetére koncentráló tárgyalásban helyet kaphatnának ilyen alrendszerek. És amikor Osztóján Béla *Átyn Jósának nincs, aki megfizessen* című regényéről írtam, hiába jeleztem annak jelentőségét a cigány emlékezetrendszerekben, a történelmi metafikció példaként alapvetően narrációs perspektívából elemeztem a regényt. Feltétlenül érthető tehát D. Magyar Imre, a terület egyik legkiválóbb szakértőjének elégedetlensége. 2012-ben állapította meg, hogy „a magyarországi cigányság irodalmáról eddig alig, s csak röviden, s olykor ráadásul jó szándékkal bár, de szakszerűtlenül írtak, a reprezentatív irodalomtörténetekből pedig, ha egyes alkotóit megemlítik is, majdhogynem teljes mértékben hiányzik a bemutatása”.³⁸ Ehhez azt is kénytelen hozzátenni, hogy az irodalom, különösképpen a modern cigány irodalom bemutatása hiányzik a cigánysággal foglalkozó ismeretterjesztő művekből is.³⁹ A 2012 óta eltelt bő évtized ezen a területen nem hozott változást. Vajon miért van ez így? Melyek a probléma mélyebben fekvő okai?

Az elmúlt bő két évtizedben két doktori disszertáció foglalkozott a magyarországi roma irodalom rendszerszintű kérdéseivel. Az egyiket Beck Zoltán, a másikat D. Magyar Imre írta. A legalapvetőbb kérdés természetesen az, hogyan definiáljuk

³⁸ D. MAGYARI Imre, *A magyarországi cigány irodalom (hiánya) a reprezentatív irodalomtörténetekben*, Forrás 2012/9., 92.

³⁹ Uo.

a magyarországi cigány irodalmat, miként határozzuk meg a kereteit. Beck Zoltán 2003-ban közreadott *A lehetséges cigány irodalom* című disszertációjában így válaszolt erre a kérdésre: „A cigány irodalmat megkísérlem a lehető legszélesebben érteni. Nem bizonyos szövegek zárt rendszereként kívánok tekinteni rá, hanem olyan rendező elvként, amely szövegek, szöveghelyek újraértelmezésére ad lehetőséget. Így aztán a cigány irodalom részét képezik a cigány/roma szerzők szövegei, függetlenül attól, hogy beás, romani, vagy éppen magyar nyelven íródtak-e. A cigány irodalom részét képezik a cigány és nem-cigány szerzők szövegei (nyelvtől függetlenül), ha a szöveg a cigány, roma, traveller stb. lexémát – a cigányság külső vagy belső megnevezései közül bármelyiket – szöveghelyzetbe hozza. A cigány irodalom részét képezik a szépirodalom etnikus természetű reprezentációs-önreprezentációs törekvései, stratégiái: milyennek látják a romákat a nem-romák, s milyennek látják a romák önnönmagukat, mi módon és miféle sztereotípiák kiépüléseinek színtere lehet az irodalmi szöveg.”⁴⁰ Beck Zoltán valóban bő, nyitott és igen heterogén fogalomhasználatot javasol. Ezért beszél lehetséges irodalomról, aminek a lehetőségesség, a létesülés minden vizsgálati esetben létmódjának alapjaihoz tartozik, és nem valami meglévőről, faktikusan megragadhatóról, vagy valami olyasmiről, ami most ugyan még csak lehetőség, de majdan meglévő, tárgyyszerűen megragadható valósággá válik. A fogalomleírást ennek megfelelően nem meghatározott elemek egy adott halmazhoz való odatartozását szabályozó elvként kívánja alkalmazhatóvá tenni, hanem egy heterogén olvasási, értelmezési szempont bevezetését javasolja a nemzeti irodalom egészének feltárásához. Hasonló ez a javaslat a feminista irodalomtudomány azon képviselőinek megfogalmazásaihoz, akik a női irodalmat nem a látszólag gendersemleges, valójában a legutóbbi időig férficentrikusan elgondolt nemzeti irodalmak genderspecifikus alrendszereként tételezik, amelynek elsődleges alapja az odatartozó szerzők biológiai neme lenne, hanem a nő és a női reprezentációját hangsúlyos vizsgálat tárgyává tevő, átfogó elemzési szempont bevezetésére tesznek javaslatot. Ezért lehet elfogadható, hogy Beck Zoltán nem foglalkozik a nemzeti irodalmak rendszerképző eljárásaival, és legföljebb csak egy igen elnagyolt kijelentéssel utal rájuk ekképp: „A nemzeti irodalmak rendszerében a szerzői származás, a tematika, a művek nyelve hangsúlyozódik (ezek bővebb kifejtésére most nincs módunk).”⁴¹

Beck Zoltán fogalomhasználatának tisztázottsága nem éri el azt a szintet, amely a tényleges használathoz szükséges. A cigány irodalom az ő felfogásában egyfelől a cigányság reprezentációjának irodalma, függetlenül a szerző etnikai hovatartozásától vagy a mű nyelvétől. Másfelől viszont etnikai tartalma is van. Definíciószerűen ide tartoznának a cigány/roma szerzők művei. Hogy ezzel a szemponttal mi a probléma, azt majd D. Magyar Imre meghatározási kísérletével kapcsolatban fejtem ki bővebben. Itt csak annyit jelzek, hogy míg az előbbi aspektus szövegelvű, az utóbbi szerzőelvű, és míg az előbbinek nincs etnikai tartalma, az utóbbinak ez az alapja. Ez súlyos

⁴⁰ BECK Zoltán, *A lehetséges cigány irodalom*, Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Romológia Tanszék, Pécs, 2003, 19.

⁴¹ Uo., 17.

antagonizmust visz a cigány irodalomhoz tartozó fogalomkészletbe. Gondoljuk csak meg, ebben az esetben azonos rendszerbe kerül Gvadányi József *Pöstényi fürdés* című művének *Első Történet a' Czigányokkal* című fejezete, Arany János *A nagyidai cigányok* című műve és Weöres Sándor *Psychéje* Lakatos Menyhért *Füstös képek* című regényével, holott nemcsak az nyilvánvaló, hogy minden egyes mű cigányfogalma különböző, hanem az is, hogy Lakatos Menyhért nevelődésregényének egészen mások az intenciói, mint a felsorolt művek bármelyikének. Vannak a cigányság etnikai önmegfogalmazására, emlékezetkultúrájára vonatkozó intenciói, és ezek nem a szerző cigány származásából következnek, de az olvasásban nem is függetleníthetők tőle. Ha Lakatos Menyhért művét egyszerűen olyan regényként interpretálnánk, amely cigány szereplőket és csoportokat ábrázol, akkor az intenciói közül lényegeseket elnémitanánk. Ha tehát a kétféle jelenséget nem tudnánk nagyobb értelmezési veszteségek nélkül integrálni, márpedig nem tudnánk, akkor kénytelenek lennénk a cigány irodalomnak kétféle fogalmát fenntartani, amelyek közül az egyik a reprezentációs mintákra vonatkozna, a másik egy megszületőben lévő közösségi identifikációra. Ebben az esetben is a többrendszerűség mintázatának kialakítására volna szükség ahhoz, hogy az eltérő perspektívák ne kioltásák egymást, hanem egymás mellett érvényesülhessenek.

D. Magyar Imre 2013-ban védte meg *A magyarországi cigány irodalomról* című doktori disszertációját. Ebben ezt a meghatározást ajánlja: „Cigány irodalom a magukat cigánynak valló szerzők által bármilyen nyelven írt szépirodalmi szövegek összessége, mely művek ugyanakkor természetszerűen részei az adott nyelv irodalmának s az egyetemes irodalomnak is. Mivel a népköltészet a mindenkori irodalom része, a magyarországi cigányságnak mindig volt irodalma, s csak az írott irodalma, írásbelisége kezdődött későn, az 1960-as években. Ezt a kezdetet köthetjük két reprezentatív könyv megjelenésének évszámához is: Bari Károly *Holtak arca fölé* című verseskötete 1970-ben, Lakatos Menyhért *Füstös képek* című regénye 1975-ben látott napvilágot.”⁴²

D. Magyar Imre tehát a magyarországi cigány irodalmat olyan alrendszernek tekinti, amelynek az írásbeliség korában, vagyis 1970 vagy 1975 után elsősorban nem művek, hanem szerzők képezik az elemeit, olyan szerzők, akik valamiképpen magukhoz rendelik a cigány identifikáció kifejezését. Ilyesféle rendszerezést a magyar irodalomtörténet-írás ismer ugyan, de szerencsére soha nem vált ez a szemlélet uralkodóvá. Megjelenését Németh László *Kisebbségben* című esszéjéhez köthetjük. D. Magyar Imre munkája azonban Németh Lászlóéval ellentétes intenciót követ. Nem alkot genetikusan meghatározott nemzetkarakterológiát, nem keveri a leíró és a performatív retorikai gesztusokat, és nem rendel etikai tartalmakat az etnikai kategóriákhoz. A közös jegyeket Rajko Đurić-csal, a kelet-közép-európai roma irodalom legkiemelkedőbb kutatójával egyetértésben a népcsoport történeti tapasztalataival hozza összefüggésbe, és tematikus szinten tartja őket megragadhatónak. Ennek értelmében jegyzi meg, hogy „a cigány alkotók műveiben az egyik leggyakoribb motívum a más-

⁴² D. MAGYARI Imre, *A magyarországi cigányság irodalmáról*, PhD-értekezés, Debreceni Egyetem BTK, Debrecen, 2013, 143.

ság miatti kirekesztés és a kirekesztettség okozta fájdalom vagy düh”⁴³, és Djuriccsal egyetértésben ezeken kívül még felsorolja a vándoréletet, az üldözést, a társadalmi igazságtalanságokat, a romkák és nem-romák közti viszonyt, a porrajmost és a roma közösségen belüli konfliktusokat.

A 19. századi nemzettudati narratívák közül Magyarországon nem az eredetközösségi-etnikai narratíva vált a nemzetképzés alapjává, hanem az elsősorban hagyományközösségként értett kulturális narratíva. A hagyományközösségi felfogásban, amint S. Varga Pál kifejti, „az irodalom fogalma a kulturális mintázat legfőbb fenntartójához, a nyelvhez kapcsolódik, s eredendően költészetet jelent”.⁴⁴ Köz hely, hogy a hagyományközösségi elbeszéléshez tartozó irodalmiság fogalma Toldy Ferencnél érett először irodalomtörténeti koncepcióvá. A magyar irodalom domináns fogalmi keretezésében sem ő, sem később Beöthy Zsolt vagy Horváth János nem szánt struktúráképző jelentőséget etnikai, származási kategóriáknak. Mindazonáltal nem állítható, hogy az etnikai szempont semmiféle szerepet nem játszik a magyar irodalom tudományos-történeti narratíváinak alakításában. Dávidházi Péter nagyszerű tanulmányban elemezte, milyen retorikai eljárásokkal emelte be a 19. és a 20. századi irodalomtörténet-írás Toldy Ferenc német, vagy Petőfi szlovák származásának tényét a kanonikus rendszerekbe.⁴⁵ Dávidházi némiképp meglepődik az eredetközösségi narratíva jelenlétén, és látszólagosnak nevezi. Valószínűleg inkább arról van szó, hogy a hagyományközösségi szemlélet látens módon sokkal tovább őrizte az eredetközösségi szemlélet retorikai elemeit, mint azt feltételezni szokás.⁴⁶ Mégis kijelenthető, hogy olyan módon, ahogyan a magyar irodalomtörténeti gondolkodás feltételez területi alrendszereket (például erdélyi, szlovákiai, vajdasági magyar irodalom), etnikai alrendszereknek semmiféle teret nem ad. Nehéz is belegondolni, mit jelentene a gyakorlatban D. Magyar Imre javaslata, mely szerint a cigány irodalomhoz „a magukat cigánynak valló szerzők” műveit rendszerezné. Az identifikáció egy adott szerző esetében változhat az idők során. De ha ettől a problémától el is tekintünk, akkor is nehéz elképzelni, miként nyerne ki az irodalomtörténész ilyen tartalmakat a szerzői nyilatkozatokból, vagy ami még rosszabb lenne, miként kényszerítené rá a szerzőket, hogy döntsenek, cigánynak vallják-e magukat, és ha igen, miként, mit jelent ez számukra. Az identifikációs kijelentéseknek eddig nem volt ehhez hasonló következményük, és nem is kívánatos, hogy legyen.

⁴³ Uo., 93.

⁴⁴ S. VARGA Pál, *Nemzet és irodalom fogalmainak viszonya a XIX. századi magyar irodalomtörténeti gondolkodásban = Az irodalomtörténet esélye. Irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. VERES András, Gondolat, Budapest, 2004, 16.

⁴⁵ Beöthy Zsoltról írja Dávidházi: „Mint Beöthy annyira más metaforája, nála a bölcső átértelmezése is a nemzetbe tartozás eredetközösségi jogcímének metaforizálására szolgál, ezáltal a vérségi kritérium érvényének látszólagos megőrzésére, miközben ő már a nemzeti nyelv és történelem azonosuló elszajátítását, végső soron pedig a nemzetképviselési beszédmód szemléleti előfeltételezéseinek elfogadását avatja a magyarnak tekintés valódi kritériumává.” DÁVIDHÁZI Péter, „Áldjuk a bölcsőt”. Horváth János és egy beszédmód hagyományozódása = *Az irodalomtörténet esélye*, 27.

⁴⁶ S. Varga Pál a két rendszer elkülönülését hosszú és ellentmondásos folyamat végén a 18. század végére, a 19. század elejére teszi. Vö. S. VARGA, I. m., 17.

Az eddigi irodalomtörténeti gyakorlat sokat, de még távolról sem eleget tett azért, hogy a cigányság magyar irodalmi reprezentációjának mintázatait feltárja. Ez a szemléleti keret nem ütközik irodalomtörténet-írásunknak azokba a hagyományaiiba, amelyek a konstrukció szintjén érvényesülnek. A reprezentációkutatás ezért Beck Zoltán javaslatáról is leválasztható. Ami marad, az volna a magyarországi cigány irodalom története. Ennek elbeszélésére a magyar irodalomtörténet-írás a szándék megléte esetén sem lett volna eddig képes, és ennek, mint láttuk, rendszerszintű okai vannak. Visszaulva a *Fekete korall* körül kibontakozott vitára, sajnos az is nyilvánvalónak látszik, hogy a rendszerszintű okok mögött végső soron a nemzeti homogenitás politikai dogmájához való ragaszkodás húzódik meg, ami ellenáll mindenféle valós integrációnak. A nemzeti közösség szempontjából ezzel az a baj, hogy ez az erőszakos homogenizáció ugyanolyan módon dezintegrálja a nemzet politikai közösséget, ahogyan tette a 19. században, és tudjuk, ez 1849-ben és 1920-ban is traumatikus következményekhez vezetett.

Ámde ugyanilyen nyilvánvalónak látszik, hogy e pillanatban a nyelvi-etnikai homogenitás tézisének feladására és más integrációs szabályok kialakítására a magyar irodalomtörténet-írás nincs felkészülve.⁴⁷ Mi az, ami segíthet e görcs feloldásában? A térségi cigány irodalomról szóló diszkurzusnak nem csupán a térségi nemzeti irodalmak kölcsönözhetnek kereteket. Rajko Đurić 2004-ben magyarul is kiadott összefoglalása⁴⁸ nyomán megalkotható egy szélesebb keret is, egy több nyelven íródo kelet-közép-európai cigány irodalom narratív kerete. Az ilyen kereteknek tévedés volna leíró, osztályozó jelentőséget tulajdonítani, Deleuze megfontolásainak értelmében inkább a hagyománylétesítés narratív eljárásait érdemes tetten érnünk bennük. Ebben az esetben a magyar irodalomtörténet-írás nem egy etnikai alrendszer létrehozásának feladatával találná magát szemben, hanem a többrendszerűség elvét érvényesítve, az átlapolás lehetőségének széles körű elfogadásával. Annak nem alkalom-, hanem rutinszerű elfogadásával tehát, hogy egy írói életmű úgy is lehet a magyar irodalomtörténeti hagyomány része, hogy más irodalomtörténeti hagyományok is sajátjukként tekintenek rá.

A Rajko Đurić által felvázolt keret előnye az, hogy nem központosít, nem homogenizál, és megőrzi a cigány irodalom folyamatszerűségét, keletkező jellegét. Deleuze nem ok nélkül hangsúlyozta sokszor az irodalomfogalom töredékességét és befejezetlenségét. A kisebbségi irodalom lényegét nem a többséggel való szembenállás adja, hanem a rések, a köztes terek, az eldöntetlenségek helyeinek kialakítása, a keletkezés forrásainak megőrzése. A 19. századból eredő kanonikus szerkezeteken belül erre

⁴⁷ Ez nem szükségszerűen van így. Figyelmet érdemel Müllner András megállapítása a kortárs képzőművészettel kapcsolatban: „Úgy tűnik, a „roma művészet” a kortárs képzőművészeti rendszerben nagyon is megtalálja a helyét, végső soron azt sugallva, hogy nincs probléma a művészet etnikai és csoport-identitás alapján való kategorizálásával, és így a 21. századi »Roma Reneszánsz« megalapításával.” MÜLLNER András, *A zárójel mint a gettó ironikus képe. Az etnikai művészet lehetőségéről és kritikájáról a Sostar?/Why? {roma} művészcsoport akciójának tükrében*, Apertúra 2014/4., 11.

⁴⁸ Rajko ĐURIĆ, *Die Literatur der Roma und Sintí*, Parabolis, Berlin, 2002. (Magyarul: *A roma irodalom*, Pont, Budapest, 2004.)

nincsen mód, mintaképző erejük elfogadása pedig éppen a kisebbségi irodalomnak ezt a sajátosságát vonja megsemmisítő ellenőrzés alá. Ezért úgy vélem, a magyarországi cigány irodalom addig képes deterritorizáló jellegének megőrzésére, ameddig nem kíván kánonokat vagy kanonikus szerkezeteket alkotni. A többségi szerkezetek kontrolláló erejükkel mintha éppen erre akarnák rákényszeríteni. A cigány irodalom diffúz nyelvjátékainak erősítésére, láthatóbbá és hallhatóbbá tételére viszont feltétlenül szükség van ahhoz, hogy a többségi homogenitás – a maga politikai kényszereivel – fenntarthatatlanságában lelepleződjék. Így válhat a szerkezet a többségi és a kisebbségi perspektívából nézve egyaránt inspirálóbbá, ami elvezethet a 19. századi nemzeti irodalomfelfogás felbomlásához és más elvek szerinti újjászerveződéséhez.

Az arc mint konstrukció és interpretáció Lakatos István *Száz arcod* című költeményében

URBÁN PÉTER

irodalomtörténész

Piarista Gimnázium, Budapest

Sapientia Szerzetesi Hittudományi Főiskola

urban.peter@sapientia.hu

A B S Z T R A K T

Tanulmányunk középpontjában Lakatos István emblemikus költeménye, a *Száz arcod* című hosszúvers áll. Az *Élet és Irodalomban* (1970), majd az *Egy szenvedély képei* (1972) című kötetben napvilágot látott alkotás keletkezésének körülményeit a költő alaposan dokumentálta. Munkánk első egységében a költői szöveg prózai változatát, a szerző által írt levél formájú naplót mutatjuk be. A *Száz arcod*hoz az elveszített szerelem megőrzésének alapkoncepciója felől közelítünk. Interpretációnk reflektált teoretikus kereteinek megteremtése érdekében olyan irodalomelméleti konstrukciókat mozgósítunk, amelyek érdeklődése az irodalmi fikcióképzés eljárásaira irányul. A költemény nagyszabású nyitányát értelmezve már azonosíthatóvá válnak azok a mozzanatok, amelyeket a következő fejezetben az arc motívumában mint egyfajta kicsinyítő tükörben sűrítve tárunk fel. Először az arc felidézésének interszubjektív viszonyt létesítő teljesítményére mutatunk rá, majd az arc „olvasását” sajátos hermeneutikai szituációként interpretáljuk, végül pedig azt az irodalom önfeltárási jellegének megmutatkozásaként is befogadható folyamatot igyekszünk nyomon követni, ahogyan a felidézett arc maga is írássá, műalkotássá válik.

Bevezetés

Lakatos István több mint húsz éve lezárult életműve a késő modern magyar líratörténet kevéssé ismert, mindmáig alig feldolgozott részét képezi. A sokoldalú újholdas költő szakmai recepciója az utolsó, *Kései megperzselődés* című verseskötet (1999)¹ szerény fogadtatását követően lényegében megszűnt, jóllehet a költő jelentőségét még életében megjelent monografikus munka² is jelezte. Megítélésünk szerint Lakatos lírájának alaposabb feldolgozása, újraolvasása és irodalomtörténeti pozicionálása irodalmunk értékes és máig érvényes darabjainak megismerését tenné lehetővé.

Lakatos emblemikus, a kortárs kritika által is nagyra értékelt költeményét, a *Száz arcodat* vizsgáló tanulmányunk egyik nem titkolt célja e líra rekanonizációjának elősegítése. Az elsősorban nyelvi-poétikai szempontokat érvényesítő dolgozat az aposztrófikus versbeszéd azon mozzanataira koncentrálna, amelyek a felidézni, illetve megörökíteni kívánt megszólított sajátos átlényegülését, „valós” státusának elbizonytalanodását sejtetik, és így e hangsúlyosan költői vállalkozás sikerét és kudarcát egyszerre teszik megtapaszthatóvá.

A *Száz arcodat* életműbeli helyének bemutatását követően a rendkívül jól dokumentált keletkezéstörténet néhány aspektusára hívjuk fel a figyelmet. A prózai előzmények ismeretében vázoljuk a költemény imént már röviden szóba hozott koncepcióját, majd a nyitány részletesebb interpretációját végezzük el. Itt körvonalazódnak azok a problémák, amelyeket a kicsinyítő tükröként is működő arc motívumának átfogó értelmezésével járunk körül. Mielőtt azonban erre vállalkoznánk, szükségesnek tartottuk a gondolatmenetünk értelmezési kereteit jelentő irodalomelméleti konstrukciók tudatosítását is. A tanulmányt a költemény összegző funkciójú utolsó szakaszának interpretációjával zárjuk le.

Az itt olvasható munkánk szervesen kapcsolódik a Lakatos-életműre vonatkozó korábbi kutatásainkhoz. Jelen tanulmány közvetlen előzménye a *Száz arcodhoz* kapcsolódó kéziratok hagyatékáról³ és az itt is vizsgált költői programnak az *Egy szenvedély képei* című kötetben játszott szerepéről írt⁴ dolgozatok.

A Száz arcod helye Lakatos életművében

A *Száz arcod*, ez a száz négysoros, páros rímekkel építkező versszakból álló hosszúvers⁵ Lakatos *Egy szenvedély képei*⁶ című 1972-es, 1400 példányban kinyomtatott

¹ LAKATOS István, *Kései megperzselődés*, Magyar Írószövetség, Budapest, 1999.

² KABDEBŐ Lóránt, *Lakatos István*, Akadémiai, Budapest, 1986.

³ Z. URBÁN Péter, „arcod most véső veste vers”. *Lakatos István: Száz arcod = ...mi szépség volt s csoda*. Az Újhold folyóirat köre – tanulmányok és szövegközlések, szerk. BUDA Attila – NEMESKÉRI Luca – PATAKY Adrienn, Ráció, Budapest, 2015, 101–123.

⁴ Z. URBÁN Péter, „hogyan nemléjük létté determináljam”. *A megörzött szerelem fiktitívusa Lakatos István Egy szenvedély képei című kötetében = Leírás és értelmezés. Újholdas szerzők a hagyományválas közben*, szerk. BUDA Attila – NEMESKÉRI Luca – PATAKY Adrienn, Ráció, Budapest, 2016, 122–133.

⁵ Kabdebő Lóránt figyeli meg már említett 1986-os monográfiájában, hogy Lakatos költészetének legjellemzőbb darabjai a hosszúversek, amelyek minden kötetben helyet kapnak. KABDEBŐ Lóránt, *I. m.*, 39.

kötetében látott napvilágot. A terjedelmes költeményt első alkalommal az *Élet és Irodalom* közölte 1970. október 24-én egyetlen oldalon, öt hasábra szedve.⁷

A *Száz arcod* kétségkívül a Lakatos-líra egyik csúcsteljesítménye. A kötet kritikusai rendszerint külön is megemlékeznek róla. Alexa Károly szigorú kritikája,⁸ amelyben a Lakatos-recepció leggyakoribb kifogásai, a hiteltelen szenvedély és a korszerűtlenség vádjai ismétlődnek,⁹ a *Szeptember*, a *Virágének*, és főképp a *Boldogság Múzeuma* mellett „a *Száz arcod* című ciklus némely részletét” is a sikerültebb, egy „nagyformátumú tehetség”, egy „nagy líra” lehetőségének előjeleit mutató szöveggként emeli ki.¹⁰ Rónay László később még hivatkozott írása¹¹ ezzel szemben a kötetben épp „a modern költészet szikár valóság szemléletét”¹² látja az olvasó elé tárulni, aminek legjellegzetesebb példáját a *Száz arcod* nagyra tartott nyitányában találja meg. Veress Miklós¹³ az *Egy szenvedély képei*nek sok sikerületlen darabja között a *Száz arcodat* tartja méltónak az elődként és eszményként is azonosított Szabó Lőrinc-lírához: „ez legfőbb bizonyítéka Lakatos István tehetségének, indoka a könyv megjelenésének”.¹⁴ Hasonló módon fogalmaz a költő monográfusa, Kabdebő Lóránt is, amikor úgy értékeli: „Lakatos a *Száz arcod* ciklussal líránk nagy teljesítményeihez nőtt fel.”¹⁵

A vers kiemelt jelentőségének a költő is tudatában volt. Erről árulkodik például Nemes Györgynek, az *Élet és Irodalom* főszerkesztőjének a költemény közlése ügyében írt, 1970. október 14-ére datált levele is.¹⁶ Mint a dokumentumból kiderül, terjedelmi okokból korábban már több folyóirat is visszautasította a kéziratot. A levélben Lakatos a *Száz arcodat* élete alkotásaként („azt hiszem, életem legjobb munkája fekszik asztalotokon”) ajánlja Nemes figyelmébe. Amikor a költő tudomást szerez róla, hogy műveivel szerepelhet az 1973-as *Szép versek* antológiában, 1973. szeptember 20-án elsősorban ugyancsak a *Száz arcodra* mint legjobb művére hívja fel Kardos György főszerkesztő figyelmét.¹⁷ Az antológiában végül nem a Lakatos által ajánlott költemények,¹⁸ hanem a *Trisztán és Izolda*, a *Felejtteni*, az *Antarktisz* és az *Egy köre* című versek kerültek.¹⁹

⁶ *Uo.*, 281.

⁷ LAKATOS István, *Egy szenvedély képei*, Szépirodalmi, Budapest, 1972.

⁸ ALEXA Károly, *Lakatos István: Egy szenvedély képei*, *Kritika* 1972/10., 25–26.

⁹ „A lángolás, a lobogás a könyv »témája«, de ez a fény csak önmagának világít, ez a tűz csak önmagából táplálkozik. Éppen a beszűkültség lehet az oka annak, hogy a szenvedély sok helyütt érzélgősséggé, az ironia komikumává, a költői tartás pózzá deformálódik. Másrészt: mintha figyelmen kívül hagyná a ma lírai ízlését, a költőiség mai állapotát”. (*Uo.*, 25.)

¹⁰ *Uo.*, 26.

¹¹ RÓNAY László, *Lakatos István: Egy szenvedély képei*, *Tiszatáj* 1972/8., 81–82.

¹² *Uo.*, 82.

¹³ VERESS Miklós, *Lakatos István: Egy szenvedély képei*, *Kortárs* 1972/7., 1166–1167.

¹⁴ *Uo.*, 1167.

¹⁵ KABDEBŐ, *I. m.*, 233.

¹⁶ A levelet a Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattára őrzi V.5353/150/1–2. jelzet alatt.

¹⁷ A levél szintén a Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattárában lelhető fel (2010/10/423).

¹⁸ Lakatos a *Száz arcod* után másodsorban az *Egy szenvedély képei*t, harmadsorban pedig a *Herminát* ajánlja a főszerkesztő figyelmébe.

¹⁹ *Szép versek, 1973*, szerk. MÁTYÁS Ferenc – KARDOS György, Magvető, Budapest, 1974.

Előzmények, prózai változat

Lakatos István nagy gondot fordított művei keletkezéstörténetének mozzanatait is feltáró kéziratok hagyatéka rendezésére. A Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattárában őrzött és feldolgozott anyag alapján egy rendkívül precíz, tudatos és öntudatos alkotó személyiség alakja körvonalazódik. A szerző a dokumentumokat sokszor akár évekkel, évtizedekkel azok keletkezése után is utólagos értelmező, magyarázó funkciójú jegyzetekkel látta el. Ezek némelyike célzottan a hagyatéka leendő feldolgozóját megszólítva rendelkezik a kéziratok sorsáról, de olyan megjegyzéseket is találunk, amelyek egy későbbi kritikai kiadás jegyzetapparátusához kínálnak hasznos információkat, valamint adnak szigorú útmutatásokat.²⁰

A *Száz arcod* című költemény keletkezéstörténete még a fentieket figyelembe véve is kifejezetten jól dokumentálnak számít a hagyatékban. Lakatos személyesen kezdte meg a vers „genetikus dossziéjának”²¹ összeállítását, amelyben az autográf kézirat-változatok mellett a mű életrajzi vonatkozásait megvilágító és egyben első prózai megfogalmazását megőrző levélformában írt napló is fennmaradt. Az 1969. május 17-től 1970. május 14-ig vezetett levélnaplóból kiderül, hogy a szomszédságában élő címzetthez a költőt rövid szerelmi viszony fűzte, amely már a levelek keletkezési idejében, a lány szándékából véget ért. Az 1970. június 30-án kelt levélben Lakatos arról számol be, hogy az *Egy szenvedély képei* kötet új versei mögött ennek a szerelemnek az élményanyagát kell keresni, illetve a költő a kapcsolat hatására az általa szerkesztett, a Móra Kiadónál 1970-ben megjelent *Évezredek eposzai* című antológia²² anyagába is belenyúlt, és beillesztette a *Száz arcod*-ban is visszaköszönő *Őrjöngő Lóránd* nagyjelenetét.²³ A dokumentum a következő verseket cím szerint is megnevezi: *Golgota, Bereniké, Szeptember, A Boldogság Múzeuma, Egy szenvedély képei, *-nak, Utóhang (Antarktisz)*. Csaknem szó szerint szerepel a naplóban a *Változatok gyűjteményre* című versciklus harmadik darabja („Olyan vagyok, mint a késdobáló...”).²⁴

A napló nemcsak a keletkezéstörténet elsődleges kontextusának adatolása céljából bizonyul fontos forrásnak, hanem a *Száz arcod* szövegének alakulása szempontjából is. Az anyag egyes részleteiben – ahogyan erre maga Lakatos is felhívja a figyelmet – a költemény prózai előzményét, vagy másképp fogalmazva: prózai változatát találjuk meg. A költő által is használt *előzmény* szónál a *változat* megjelöléssel azt kívánjuk hangsúlyozni, hogy a napló szövegének e részletei önálló, a *Száz arcod*-tól független szépirodalmi művekként is számot tarthatnak az olvasó érdeklődésére. Ennek való-

²⁰ A hagyatékhöz lásd: Z. URBÁN Péter, *Lakatos István hagyatéka a Petőfi Irodalmi Múzeumban = Táguló körök. Tanulmányok, dokumentumok az Újholdról és utókoráról*, szerk. BUDA Attila, Ráció, Budapest, 2014, 95–106. A hivatkozott tanulmány még a Lakatos-hagyaték katalógizálása előtt készült.

²¹ Vö. BUDA Attila – MAJOR Ágnes, *A genetikus kritika Magyarországon*, Helikon 2021/1., 5–14.

²² *Évezredek eposzai. Válogatás a világirodalom nagy elbeszélő költeményeiből*, szerk. LAKATOS István, Móra, Budapest, 1970. (Kozmosz Könyvek)

²³ Z. URBÁN, „arcod most véső véste vers”, 102.

²⁴ Uo.

színűleg Lakatos is tudatában volt, és számított arra, hogy a naplót később kiadják.²⁵ A leendő kiadásnak címet is adott: *A szép szomszéd lány*.

A prózai anyag legjelentősebb részlete az 1970. április 28-án keletkezett bejegyzés, amelyet utóbb Lakatos ceruzás megjegyzéssel látott el: „Ebben van a Száz arcod c. vers prózai előzménye”. A 2015 óta nyomtatásban is olvasható²⁶ naplófejezet nyugtázza, a megszólított a visszautasítás után először végre mintha megenyhült volna iránta. Ezt követően a levélíró a címzett, illetve a kapcsolat hosszas elemzésébe kezd. Mivel a szakítás után közvetlen tapasztalat szerzésére már nincs lehetőség, az elemzés tárgya a lány arca lesz:

[N]em bírom megnyugtató magyarázatát adni, hogy láthatom beléd mindazt, amit látok; mire alapítom, hogy nekem született? Meg tudnám fejteni talán, ha szembe-síthetném magamat a valósággal. De légüres térben elmélkedem, hiányzik a mindennapi tapasztalat. Az emlék halványodik, a valóság zsugorodik, egyre sápadtabb az élmény. Csak a sejtés, az intuíció és a ritka-ritka látvány marad. Reális alkatomnak ez napról-napra kevesebb. Az egyetlen valóság: arcod. Látom, arról próbálom leolvasni, mit takar? De mit tud elárulni egy arc? Sok arcod van, ugyanaz is naponta mást mond.²⁷

Az egyre poétikusabbá váló szövegben visszaköszönnek a *Száz arcod*-ból ismert fordulatok, például: „Arcaid már rajzanak körülöttem” („arcaid rajzanak”), „Arcod hideg, merev, közönyös” („Arcod merev most, hallgatag”), „nem bírtam átlátni, miért ne ülhessek le ismét zsámolyára” („hogy szerettem zsámolyodat!”), „Ajkam fordított mosolya – te görbülsz a számon. Te csillogsz szemem sarkában. Te csikorogsz két fogsorom közt.” („legörbedő szám mostoha / fordított mosolya / a csikorgás fogam alatt, / a ki nem mondható szavak...”), „Arcod nyers, vad, vértelen” („Arcod kemény most, vézna, nyers”, „arcodon néma, vértelen, / harcban az Igen, és a Nem”).

A naplóbejegyzés lírába váltó jellegét is jól szemléltetik a hajnalokról szóló bekezdések. A levélíró emlékezteti a címzettet, többször is szeretne volna vele megénekezni a hajnali eget, de a lány végül egyszer sem vállalkozott erre. Az alábbi részlet az utolsó, harmadik ilyen kísérletet idézi fel:

Végül... az a harmadik hajnal. Fáradt vagyok már, a pirkadatot meg kell azonban várnom. Élesnek, keményrajzúnak ígérkezik. Ha látnád, kis álmodó! A horizonton piros vonal, mint korbácsütés nyoma. Erkélyed sötét.

²⁵ A napló egy pontján például a következő magabiztos mondatokat olvashatjuk: „Amit azért írtam most ide: percig se hidd, hogy előttem heverő könyvem lezárása egy folyamatnak. Nem. A sok részeredmény után csak az első összefoglalás. Amit valaha mondtam, ígértem, írtam neked, mindent valóra fogok váltani. Mindent, ami az életembe befér. Láthatod: összes versem, amit 1970-ig bezárólag írtam hozzád, megjelent. Ezentúl most már hatni és élni fog. Készülő újabb könyvemben követi a többi. Minden sor, ami hozzád szól, egyszer – előbb vagy utóbb – napvilágot lát. Még ez a levél is.”

²⁶ Uo., 117–123.

²⁷ Uo., 118.

*De csitt! Mi fény nyilall az ablakon?*²⁸

Igen, te vagy, felgyúlt váratlanul villanyod, te suhansz jólismert hálóköntösöd-
ben a korláthoz. És milyen élénken, milyen frissen! Mint aki nem is most ébred.
Mégis milyen drága vagy – hát sikerült erőt vened álmodon? Egyszer végre látni
fogod te is, amiről annyit meséltem?

*Kelj szép Nap és az irigy holdat öld meg,
mely már beteg és bűtől sápadoz,
mivel te, a szolgálólánya szebb vagy.
Ne légy cselédje hát, irigykedik rád.
Az ő avitt-zöld, Vesta-szűz ruháját
viselje a bolond, de nem te: vesd le.
Ez itt a hölgyem. Itt az én szerelmem!
Ó bár tudná, hogy az! –
Beszél, de nem hallom szavát: se baj.
Szeme beszél, majd felelek neki.*²⁹

Mégis észreveszel. Megrezzensz. Valamit mondok, valamit felelsz, valamit kérde-
zek, de mielőtt válaszolsz, hátad mögött, a szobában, a villanyt lekattintja valaki.

A horizonton a hajnal mint egy korbácsütés nyoma.
A szíven égőpiros vonal.³⁰

Az idézetet nemcsak a *Romeo és Júlia* híres jelenetére történő rájátszás és a Shakespeare-dráma elemeinek szerves beépítése miatt tarthatjuk érdeklődésre méltónak, hanem a képszerűsége, illetve a képek jelentésteremtő funkciója miatt is. Ennek különösen kifejező példája a hajnali horizonton látható, korbácsütés nyomához hasonlított piros vonal, a beszélő érzéseinek változása, valamint a megszólított szobájában égő vagy sötétben maradó lámpa bonyolult összjátéka. A szobában kigyúló villanyfény egyfajta „alternatív hajnalként” eltereli a figyelmet a horizonton látható piros vonalról, miközben a lány megjelenése izgatottá, reménytelivé, várakozóvá teszi a beszélőt. A lámpa hirtelen leoltását kísérő felismerés – a lánynak vendége volt éjszakára – után olyan variációban tér vissza az emlékezetes hasonlat, amely a korbácsütés nyomát, az „égőpiros vonalat” már a szíven láttatja.

A *Száz arcod*hoz kapcsolódó, de – mint a fenti szemelvény is jól példázza – azzal nem csupán hierarchikus vagy ok-okozati kapcsolatban álló, hanem saját jogon is figyelmet követelő napló szövegének kiadása megkerülhetetlen feladat a teljes Lakatos-életmű hozzáférhetőségének biztosítása szempontjából.

²⁸ Idézet Shakespeare *Romeo és Júlia* című darabjából (2. felvonás, 2. szín), Kosztolányi Dezső fordításában. (Kiemelés tőlem – U. P.)

²⁹ Idézet Shakespeare *Romeo és Júlia* című darabjából (2. felvonás, 2. szín), Kosztolányi Dezső fordításában. (Kiemelés tőlem – U. P.)

³⁰ *Uo.*, 122–123.

Az elveszített szerelem megőrzésének koncepciója

A *Száz arcod* szövegében és az imént a költemény prózai változataként meghatározott levélformájú naplóban is explicit formában fejeződik ki az írás célja: a visszautasított szerelem a megszólított akaratától független megőrzése.³¹ A szerelmes vers beszélője tehát nem a megszólított megnyerésére vagy egy korábbi, ideálisnak tartott állapot visszaállítására törekszik. A dacos, a „csak azért is” viszonyulását³² sem nélkülöző lírai én e célt kifejezetten költői, irodalmi ambícióvá formálja. A vágyott időállóságot és az általánosíthatóság lehetőségét³³ a művészi minőség garantálhatja, és a költőként kapott elismerés küzdheti ki a megbecsülést a megszólított részéről is.

Az elveszített és az emlékezetben felidézett szerelem megőrzésének költői programja jó okkal juttatja az olvasó eszébe Szabó Lőrinc nagyszabású lírai vállalkozását, *A huszonhatodik évet*. A párhuzamot nemcsak a megnyilvánított cél és az idősebb költő jól dokumentált mentorszerepe³⁴ miatt feltételezhetjük, hanem azt a két versbeszéd modalitásának és retorikájának szembeötlő rokonságában is megtapasztalhatjuk. Az intertextuális viszony jövőbeli feltérképezésében rejlő lehetőségeket jelzik az olyan szöveghelyek is, amelyek nagyobb fokú hasonlóságot mutatnak a Szabó Lőrinc-szöveggel. A problémafelvetés szándékával itt az emlékezetből előlépő megszólított megjelenésének mindkét esetben jellemző sorait (a versek részleteit) idézzük:

A huszonhatodik év

a nyugalom rejteget
legárulóbban, legjátékosabban,
mint most is, a meghitt perc, óh, hisz abban
volt részünk legkevésbé! *Száz alakban*
jössz ilyenkor, uj tündérem, te, régi:
fényköd leng, s tudom, *mögüle te lépsz ki...*
(Csak nem szabad egészen odanézni!)³⁵

Száz arcod

és hirtelen a csendben
csend támad, mérhetetlen,
mi sötét volt, sötétebb,
fénylőbb lesz, ami fénylett,
csupán a koffein forr
ereimben, ilyenkor
a homályból te lépsz ki,
az vagy megint, a régi

³¹ A megtalált, de elveszített boldogság megőrzésének, művészi újraalkotásának költői programja az *Egy szenvedély képei* című kötet csaknem minden darabjában kimutatható. Vö. Z. URBÁN, „*hogy nemlétiük letté determináljam*”..., 122–133.

³² Vö. például: „ha már elkezdtem, így marad, / akard vagy se, megtartalak”

³³ „Végül, elégtétel számomra annyi marad: ha kortársaink, unokáink olvassák majd verseimet, amelyek rólad szólnak s egy fiú arra a helyre lapoz, ahol leírom, milyen szép voltál, kedvese jut eszébe” – írja Lakatos 1969-ben a már hivatkozott naplóban.

³⁴ Lakatos először 16 évesen keresi fel személyesen Szabó Lőrincet a Magyarország szerkesztőségében verseivel. Néhány évvel később, 1947-ben, amikor Lakatos a Válasz szerkesztőségébe küldi költeményeit, Szabó Lőrinc komolyabban is felfigyel rá.

³⁵ SZABÓ LŐRINC, *A meghitt perc* = Uő. *Összes versei*, II., Osiris, Budapest, 2003, 233. (Kiemelések tőlem – U. P.)

A szerelemben megtapasztalt instabilitás és képlékenység – ahogyan a prózai változat bemutatása során már szóvá tettük – a megszólított arcának változásaiban válik megragadhatóvá.

A napló tanúsága szerint már a költemény alapötlete is száz versszak megírásáról szólt:

Terveztem, az lesz majd a címe: Száz arcod, és száz strófából állt volna, jusson minden arcodra egy. Nem láttam soha senkiben több színt, a kedély hullámzásának nagyobb ellentéteit, változatosabb magatartásformákat, mint benned. [...] Ha jól megfigyelünk egy másik embert, különös tekintettel viszonyára velünk, vele együtt magunkat is megismerjük, ha pedig magunkat tudjuk jól megfigyelni, tekintettel viszonyunkra egy másik emberrel, saját arcképünk mögött annak a másikkal is kirajzolódnak a körvonalai.³⁶

A vers az alábbi táblázatban látható módon 16, 1–17 versszak terjedelmű egységre tagolódik. Az egységeket a térközön túl nem jelölik sorszámok vagy alcímek, az azonosítás funkcióját az első sorok kapitálissal szedett részletei tölthetik be.

AMIKOR FÖLTESZI	15
HOL KEZDJELEK	9
DE ARCOD	5
KIBONTOTT ÁRBOCCAL	5
A LÉLEK TÁJAI	3
ARCOD NŐ MOST	3
ÉS ÚJRA TENGER	5
ARCOD MEREV MOST	4
S EMLÉKSZEL?	3
ARCOD KŐKEMÉNY MOST	1
AZ ÉJ	9
PÁRNAFEHÉR ARCOD	17
S HA SZÁZSZOR	5
ARCOD BŰNÁRNYAS	2
ILYEN MÉLYRŐL	12
EGY ÓRA	2

A Száz arcod egységei és az egységek terjedelme versszakokban

³⁶ Z. URBÁN, „arcod most véső veste vers”, 117.

A nyitány

A költemény nagyszabású, tizenöt versszakból álló nyitányában bontakozik ki fokozatosan a beszédhelyzet. Az *Egy szenvedély képei* egyik első kritikusa, Rónay László figyelmeztet, hogy a kötet fő problémáinak, a személyességnek, illetve a látvány–látomás, valóság–álom ellentétpárjainak a kérdései legintenzívebben a *Száz arcod* bevezető szakaszaiban mutatkoznak meg:

Paradox módon meg tudja valósítani a személyesség személytelenségét is, s ott, ahol leginkább jelen van, s ahol leginkább a maga világáról vall, úgy fogalmaz, hogy a modern költészet szikár valóság szemlélete tárul elénk. A *Száz arcod* kitűnő nyitánya a legjellegzetesebb példája ennek [...]. [M]ár magunk sem tudjuk, hogy a játsszi versforma andalító mese nyitánya-e, vagy a pontos képek szárnyán egy modern látomás részesei leszünk-e. Mert a váratlanság kétségtelenül lényeges összetevője e költészetnek, de úgy, hogy ellentéte, a pontos számítás is jelen van benne, s a kettő szintézisében, az ellentétek szüntelen vibrálásában építi világát a költő, aki egyetlen szenvedély képében is éreztetni tudja az egész gazdagságát és teljességét.³⁷

Az emlékezés sajátos szituációja („már te következel, tudom”, „igen, mindennap tíz után, / ha elkezd a szelídpuhán / az agy gépháza filmjét / pörgetni ismét”) egy hosszú körmondat mellékmondatait követően, jelentős késleltetéssel, csupán a hetedik szakasztól körvonalazódik.

A tudat filmjét néző, a látottakat közvetítő és interpretáló szubjektum megszólalása sejteti, az emlékezés szándéka, a megszólított kedves arcának a megörökítés céljából történő felidézése már ezen a ponton szembesül az emlékek (sőt az észlelt természeti és tárgyi környezet) megkonstruált, folyamatosan újraépülő (rekonstruálódó) és ezért instabil, rögzíthetetlen, ha tetszik, fiktív voltaival. A filmnézés szituációja ezt a paradox tapasztalatot többszörösen is a szövegbe írja. A film ugyan kétségkívül az emlékek elmúlásának, a felejtésnek az ellenszerét ígéri, ugyanakkor a megrendeztettség, a beállítás, a válogatás stb. révén meg is foszt az emlékek primer komplexitásától, és azokat egy külső akarat intenciójának veti alá. A filmnézés metaforája tehát az emlékezés egyszerre passzív,³⁸ az emlékezőt a már megtörtént tétlen szemlélőjének szerepébe szorító és aktív, az emlékek (re)interpretálandó voltát kidomborító folyamatát teszi szemléletessé.

A rögzítésnek ellenálló, megkonstruált tapasztalatra a filmmetaforán túl a látvány zenévé válása („és ahogy forog, felszakad / a hold kemény tüje alatt / valami csöndes, fekete / dodekafon zene”), megszervezettsége és megszerkesztettsége („s kezdik az árnyak és a fák / szervezni már az éjszakát, / gyepe ágakból esteli / fényrácokat

³⁷ RÓNAY, I. m., 82.

³⁸ Az emlékezőt „filmjének” a beszélőtől való függetlenségére, kontrollálhatatlanságára a versszöveg később is reflektál: „maradj még! nem, már úszik el, / már egy másik arcod figyel” (DE ARCOD).

szerkeszteni”) is utal. Ebből a szempontból válik különösen is fontossá az összegző jellegű tizenharmadik versszak:

igen, e hold-kirajzolt
szép arc *igazi arcod*,
e jó, e hű, szem ünnepe,
fénybe tévedt zene³⁹

Az idézett részlet ugyanis úgy nyomatékosítja a felidézett arc valódiságát, hogy közben mindent megtesz e valódiság elbizonytalanításáért is: az arc a sejtelmes holdfényben, fény és zene bizonytalan (*tévedt*) szinesztéziás viszonyában válik megtapasztalhatóvá. A szem ünnepe metafora amellet, hogy az arcot a szemlélő által befogadott látványként, azaz nézőjétől és a nézéstől már nem független létezőként határozza meg, e látvány „ünnepi” minőségét is állítja: a megszólított arca tehát a szemlélő számára úgy bír kiemelkedő jelentőséggel, hogy az a nézés intencióját is alapvetően meghatározza.

A valóságtapasztalat elbizonytalanodásának és átminősülésének problematikája számos további ponton is a versbe íródik. Ebből a szempontból különleges figyelmet érdemelnek a nyitány időbeli utalásai. A sokszorosán összetett mondat talán legfontosabb (tematikus) tétje, hogy a megszólítottra való emlékezést elhelyezze az időben: „Amikor fölteszi az est”, „vagy midőn hűvös ablakok”, „ilyenkor este tíz körül”, „és hirtelen a csendben / csend támad”, „igen, mindennap tíz után”, „csupán a koffein forr / ereimben ilyenkor”.⁴⁰ A stabilnak mutató idői keretek látszólag stabil realitást is biztosítanak a megszólított megjelenésének. Ezt a stabilitást kezdi ki a költemény retorikája. A két holdmetafora például sajátos módon teszi lehetetlenné, hogy a versbeli emlékezést egyetlen időpontban képzeljük el: míg a lemezjátszótűként megjelenő égitest („felszakad / a hold kemény tűje alatt / valami csöndes, fekete / dodekafon zene”) keskeny, hegyes, sarló alakú Holdat feltételez, addig a mozilámpa képe – „mikor félkörben rávetül / (vászonra mozilámpa) a hold szobám falára” – már a telihold képzetét hívja elő. Az elbizonytalanodás és az átlényegülés tapasztalatát a látvány korlátozott hozzáférhetőségének legkülönfélébb képei is megjelenítik: *sötét* („Amikor fölteszi az est, / mint sötét gramofonlemezt”), *köd* („vagy midőn hűvös ablakok / mögött pelyhes köd kavarg”), *félhomály* („bontja az égi kárpit / a félhomály csodáit”), *nyirkos üveg, hályog, dereng* („s látjuk a nyirkos üvegen / hályogosan, halhídegen / a táj arcát – mélytengeri / akvárium – derengeni”) stb.

És ebből a szempontból válik jelentéssé a dodekafon zene már idézett motívuma is. Ez a fajta zene ugyanis azáltal kínál a „hagyományos”, elsősorban a dúr és a moll hangsorokhoz szokott fül számára különleges zenei tapasztalatot, hogy – kikezdve a tonalitás nyújtotta stabil viszonyítási rendszert – a skála mind a tizenkét hangját egyenrangú elemként szerepelteti.

³⁹ Kiemelések tőlem – U. P.

⁴⁰ Kiemelések tőlem – U. P.

Bár formailag már a második, HOL KEZDJELEK kezdetű egységhez tartozik, funkcióját tekintve még a nyitányhoz köthető az alábbi, az imént vizsgált problémakör keretében is megnyíló szakasz:

HOL KEZDJELEK?
most vizsgázik a képzelet,
belső barlangfaláról
a homlok fölvarázsol

A versszak ismét látókörünkbe hozza a szándékos és uralt (*kezdjelek, vizsgázik*), valamint az esetleges és ellenőrizhetetlen (*képzelet, fölvarázsol*) korábban már megfigyelt játékát, emellett pedig a barlangfal képében jó okkal láthatunk egy olyan episztemológiai metaforát, amely Platón közismert példázatára utalva épp a valóság és megalkotottság, valamint a megismerhetőség a versben központi témaelemként megjelenő kérdéseit invokálja.

Fikcióképzés, lírai szubjektum és irodalmiság – elméleti konstrukciók

A nyitányban megelőlegezett tematikus és retorikai sajátosságok jelentésképző szerepét leghatékonyabban azok az elméleti konstrukciók nyithatják fel, amelyek az irodalmi fikcióképzés eljárásait állítják a középpontba. Az alábbiakban felidézett teoretikus megfontolások közös vonása ugyanis, hogy oly módon vetnek számot a „valós” és a fikatív viszonyával, hogy közben nem távolodnak el a legszorosabb értelemben vett irodalmi szövegtől, a vizsgált jelenséget nem alakítják át a szerző és a műve között fennálló kapcsolatok feltérképezésének alkotáslélektani problémájává. A Lakatos-líra esetében ez azért is lehet fontos és újszerű eredményekhez vezető alapvetés, mert recepciójának egy igen jelentős része épp ezt a valós viszonyt kutatja vagy kéri számon. A *Kései megperzselődés* című kötetéről írt kritikájában Keresztesi József a Lakatos-költészet újszerű, a gyakran hangoztatott „korszerűtlenséget” is új kontextusba helyező olvasatát keresve szembesül a recepció e másik ellenvetésével: „A Lakatos költészetét ért vádak közül az egyik leggyakrabban hangoztatott kifogás, hogy a verseiben megjelenő szenvedély csupán a leírás tárgyát és nem éltető erejét képezi; magyarul a szenvedély topikus leírásából többnyire maga a szenvedély hiányzik”.⁴¹ Az interpretációnk mögött álló elméleti koncepciók, illetve e fogalmi keretek tudatosítása is garantálja, hogy a vers sorai mögött ne a szerzői hangot, a szerző „hiteles” szenvedélyét keressük, hanem a fent körvonalazott költői programra sajátosan irodalmi, azaz a szöveg világában megtörténő jelenségként tekinthessünk. A „valós” és a fikatív tematikusan is megjelenő játéka így már nem a szövegen kívülre mutat, hanem – épp ellenkezőleg – a szöveg irodalmiságát, megalkotottságát nyilvánítja meg nyomatékosan.

⁴¹ KERESZTESI József, *Egy régi költő új kötetéről. Lakatos István: Kései megperzselődés – Új versek és egy régebbi kíséző tanulmányokkal, bibliográfiával = Uő., Hamis opera. Kritikák 1999–2007*, Kalligram, Pozsony, 2007, 61.

A fikcióképzés eljárásait legemlékezetesebb módon Wolfgang Iser jól ismert tanulmánya⁴² veszi számba. A német szerző a valóságos és a fiktív elavultnak és elégtelenül definiáltak tételezett dichotómiáját az imaginárius kategóriájával egészíti ki. Az így keletkező triászból bontakozik ki az irodalmi szöveg, amely nem öncélúan és automatikusan teszi fiktívvé az általa megjelenített valóság elemeit, hanem a műben újrastrukturált elemek fikcionalitása közeget biztosít a harmadik összetevő, az imaginárius számára. A fikcióképzés aktusának alapvető jellegzetessége Iser szerint a határátlépés: „[a] fikcióképző aktus a reprodukált valóságot jellel változtatja, miközben az imagináriust olyan formulaként szerepelteti, amely lehetővé teszi, hogy fölfogjuk, mire mutat a jel.”⁴³ A valóság tehát a szövegben önmagán túlmutató jellel válva átlép saját meghatározottságán, míg az imaginárius zavaros, megragadhatatlan, benyomásszerű tapasztalata sajátos meghatározottsághoz, szabatosághoz jut. A fikcióképzésen belül a szerző három funkcionális aktust különböztet meg: a selekciót, amely megnyilvánítja a szöveg intencionáltságát, a „tényszerűséget” eredményező kombinációt, valamint az önfeltárást, amellyel az irodalmi szöveg leleplezi saját fiktív voltát.

A *Száz arcod* mindvégig egyes szám második személyben megszólaló versbeszéde az aposztrophé alakzatára, pontosabban Jonathan Culler nagy hatású aposztrophé-konceptiójára⁴⁴ irányítja a figyelmünket. Culler, abból a lírai művekben feltűnően gyakori megszólítást „elfojtó” vagy azt leírással helyettesítő bevett megközelítésmóddal szembehelyezkedő alapvetésből indul ki, hogy az aposztrophét úgy kell felfognunk, „mint azt a figurát, amely a legradikálisabb, legzavarbaejtőbb, legmesterkéltbb és legmisztikusabb a lírában, sőt lehetséges lenne ezt az alakzatot magával a lírával azonosítani.”⁴⁵ A vocativus mindenekelőtt szubjektumként teszi megragadhatóvá a megszólítottat. Olyan erővel építi be a beszédbe a „potenciálisan válaszoló” létének előfeltevését, hogy azt még akkor is jelenvalóvá teszi, ha a mondat szavai egyébként épp a megszólított létét tagadják.⁴⁶ A Lakatos-vers szempontjából különösen is fontos, hogy az „aposztrophé által megvalósuló létezőség”⁴⁷ független a megszólított tényleges jellemzőitől. A megszólítást emellett arra használja a vers beszélője, hogy egy tárggyal olyan viszonyt alakítson ki, amely segít megképeznie saját magát. „Az objektum szubjektumként van kezelve, én-ként, amely viszont egy bizonyos típusú

⁴² Wolfgang ISER, *Fikcióképző aktusok = Uő., A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Osiris, Budapest, 2001, 21–41.

⁴³ Uő., 23.

⁴⁴ Jonathan CULLER, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon 2000/3., 370–389.

⁴⁵ Uő., 372.

⁴⁶ Culler többek között Lamartine sorait idézi példaként: „Objets inanimés, avez-vous donc une âme?” Széles Csongor fordításában: „Ó, élettelen tárgyak, van-e lelketek?” (Uő., 376). Jellegzetes párhuzamként kínálkozik Nemes Nagy Ágnes *Istenről* című prózakölteménye, amely hasonló módon az Isten megszólító aposztrofikus beszéd keretében tagadja több alkalommal is Isten létét („hiánybetegségünk legnagyobbika”, „Léted nem tudományos, hanem erkölcsi képtelenség. Ilyen világ teremőjeként létedet feltételezni: blaszfémia.” Vö. Z. URBÁN Péter, *Az önreflexió mintázatai Nemes Nagy Ágnes költészetében*, Ráció, Budapest, 2015, 108–114.

⁴⁷ CULLER, *I. m.*, 376.

te-t implikál.”⁴⁸ Az aposztrophé azonban az önfeltárást alakzataként is értelmezhető, amennyiben a megszólításban sajátos léthez jutott *te* státusa bizonytalanodik el: „reflektálnunk kell arra a tényre, hogy ez a figura, amely viszonyokat látszik létesíteni az én és a másik között, valójában a radikális interiorizáció és szolipszizmus aktusaként olvasható.”⁴⁹

Az aposztrophé párjaként is hivatkozhatunk az elmúlt évtizedekben újra az irodalomelméleti gondolkodás figyelmének középpontjába kerülő ekphrasiszra,⁵⁰ amelynek teljesítménye többek között ismét abban ragadható meg, hogy sajátos, átlényegített, mediális határokat átlépő létet biztosít a jelen nem lévőnek,⁵¹ miközben a szövegben verbalizálódó látvány nem nélkülözheti a leírást végző a „képen” szükségszerűen nyomot hagyó intencióját és interpretációját⁵² sem. Az ekphrasisz tehát egy az előbbivel ellentétes irányú funkciót is működtet, amikor a megszólaló szubjektumot a deskripcióba beleírva mint a kép szemléljét, befogadját és egyben alkotóját konstruálja meg. A megszólított „száz arcának” felidézésére és az emlékezésben feltáruló képek verbális rögzítésére, költői megörökítésére tett kísérletet értelmezve nem tekinthetünk el tehát az ekphrasisz e kettős határsértésétől sem. A *te* arcára óhatatlanul ráíródik az *én* arca is, miközben a valós a fikció világában válik megragadhatóvá.

Az így egyfajta önarcképpé alakuló arc megalkotásának szándéka Paul de Man jól ismert önéletrajztanulmánya⁵³ felől is megközelíthetővé válik. Interpretációnk számára a gondolatmenet azon megállapításai mutatkoznak leginkább ígéretesnek, amelyek kimutatják az arc megörökítésének műveleteiben eleve kódolt, épp az arc reális létét elbizonytalanító tendenciákat:

S minthogy az itt működni vélt mimézis csupán egyetlen figurációs mód a többi közt, kérdés, hogy a referens határozza-e meg a figurát, vagy éppen fordítva: nem lehetséges vajon, hogy a referencia illúziója a figura struktúrájának velejárója, azaz többé nem tisztán és egyszerűen referens, hanem valami olyasmi, ami közelebb áll a fikcióhoz, méghozzá egy olyan fikcióhoz, amelyik idővel mégiscsak szert tesz bizonyos fokú referenciális termelékenységre?⁵⁴

⁴⁸ Uő., 376–377.

⁴⁹ Uő., 381.

⁵⁰ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika. Nyelvszemlélet és önprezentáció a modern költészetben*, Kalligram, Budapest–Pozsony, 2007, 37.

⁵¹ Vö.: „Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy az ekphrasisz, azaz a vizuális tapasztalat nyelvi megjelenítésére tett erőfeszítés csakis a kép fizikai hiányáról képes számot adni, tehát a nyelvi közvetítésben lejártszódo torzulását, a távollevő reprezentációjának de facto eleve »kudarca« ítélt kísérletét dokumentálja, a reális és az imaginárius között adott áthidalhatatlanságot rögzíti.” Biczó Gábor, *Antropológiai tekintet, avagy a megkettőzött dokumentum = Látás, tekintet, pillantás. A megfigyelő lehetőségei*, szerk. KOVÁCS Éva – ORBÁN Jolán – KASZNÁR Veronika Katalin, Gondolat – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest–Pécs, 2009, 261–262.

⁵² A képleírás három funkcionális lehetőségéhez (deskripció, exegézis, interpretáció) lásd Biczó, *I. m.*, 258.

⁵³ Paul de MAN, *Az önéletrajz mint arcongálás*, ford. FOGARASI György, Pompeji 1997/2–3., 93–107.

⁵⁴ Uő., 94–95.

A felidézett és a saját arc egymást tükröző viszonyának megértéséhez járul hozzá továbbá, hogy a szerző az önéletrajzban kialakuló „tükrös struktúrát” kifejezetten hermeneutikai szituációként közelíti meg:

Az olvasás folyamatában érintett két szubjektum kölcsönös reflexív helyettesítés útján meghatározza egymást, s az önéletrajzi mozzanat mint kettejük egymáshoz igazodása játszódik le. [...] Ez a tükrös struktúra (*specular structure*) beépül minden olyan szövegbe, melyben a szerző önmagát avatja megértése tárgyává.⁵⁵

Az arc jelentésváltozatai

A valós és a fiktív már az elveszített szerelem irodalmi megőrzésének alapkonceptiójában kódolt problematikáját, amelynek néhány releváns irodalomelméleti vonatkozását az imént már felvázoltuk, a Lakatos-költemény az arc a cím által is kiemelt motívumában metaforizálja. Az arc így határozottan a költemény egészének *mise en abyme*-jaként olvasható. Ezt a funkciót az alábbi bekezdésekben három, egymással is összefüggő aspektusból közelítjük meg. Először az arc felidézésének interszubjektív viszonyt létesítő teljesítményére mutatunk rá, majd az arc „olvasását” sajátos hermeneutikai szituációként interpretáljuk, végül pedig azt az irodalom önfeltáró jellegének megmutatkozásaként is befogadható folyamatot igyekszünk nyomon követni, ahogyan a felidézett arc maga is írássá, műalkotássá, verssé válik.

A *Száz arcod* beszélője számára a megszólított egyénisége, személyisége az arc, illetve az arc változásainak felidézésével válhat hozzáférhetővé. Az arc ilyen módon, az emlékezésben történő megalkotása azonban nemcsak a megszólított szemlélését teszi (ismét) lehetővé,⁵⁶ hanem arra is szolgál, hogy a megszólított arcának tükrében az *én* is testet öltson. Mindez nemcsak az arcok tükrös elrendezésében⁵⁷ fejeződik ki, hanem olyan komplex képekben is, mint például A LÉLEK TÁJAI kezdetű egység harmadik versszakában:

mosolyod, mint fagyott,
rezenéstelen tó ragyog,
szívem decemberében
homlokod süt fehérén

A téli tájkép összetett képrendszerében nem választható el egymástól az *én* és a *te*. A megszólított, amely egyfelől fagyott tóként, másfelől e tó ragyogását eredményező

⁵⁵ Uo., 95–96.

⁵⁶ Vö. például: „milyen lágy, milyen eleven! / rajta a szerelem / még felismerhető, / őrzi nyomát minden redő”

⁵⁷ Például: „arcod rajza hiába / süpped vissza homályba, / vonásaid lenyomatát / mély ráncaim őrzik tovább” (AZ ÉJ); „felettem új arcod kering, / arcomba új arcod tekint” (PÁRNAFEHÉR ARCOD); „hogy pihen, hogy pihenteted / szememben most is szemedet!” (DE ARCOD). A tükrös elrendezés a vers kötetbeli környezetének is jellemző motívuma (például *Tükör*, vagy az *Egy szenvedély képei* IX. darabja).

napként jelenik meg, és így már önmagában is egy tükrös struktúrát hoz létre, a beszélő részeként áll előttünk. A napsütésben ragyogó fagyott tó az *én* tudatában („szívem decemberében”) válik érzékelhetővé. Az integratív szerepű fagyott jelző tehát nemcsak a téli táj tavának állapotára, hanem a megszólított rideg, elutasító arcára (ezt az olvasatot erősíti a *rezenéstelen* melléknév arccal kapcsolatos használat is) és a tudatban felidézett emlék fényképszerű mozdulatlanságára is utalhat.⁵⁸

Az emlékezésben felidézett arc sokszor fénykép- vagy filmszerűnek mutatkozó képei már egy olvasási folyamat eredményeképpen rajzolódnak meg a versben. Az arc mint szöveg így egy intencionált tekintet lenyomataként mindig már interpretált állapotban tudatosul és válik hozzáférhetővé a szemlélő számára. Jó okkal értelmezhetjük ezért a költeményt úgy, mint egy olyan hermeneutikai szituáció színrevitelét, ahol az arc képének kirajzolódását „olvasója” előzetes megértése alapozza meg. AZ ÉJ kezdetű szakasz első három versszaka jellemző példáját kínálja ennek az értelmezési folyamatnak:

AZ ÉJ árnylepte, síma
arcod szürkére szívta,
arcod szélfújta pusztá,
arcod ajtó, becsukva,

arcod nyugodt, szemedben ég
csak valami ugrásrakész,
mintha rácsok mögül
villogna rejthetetlenül,

a megnevezés, a szavak
ketrecébe zárt arcodat
őrzik, mint képpé változott
csodát, vonagló verssorok

A megszólított arcvonásait dekódoló, azokat megérteni törekvő beszélő a kiüresedett (színtelenség, pusztá), a közöny (síma) és az elzárttság (becsukott ajtó) metaforasorával olvassa le a látványról, vagy éppen olvassa rá a látványra a visszautasítás különféle

⁵⁸ A fényképszerűség tematikájának továbbgondolásához jó kiindulópont lehet Susan Sontag ismert esszéjének több, a *Száz arcod* koncepcióját is újszerű összefüggésbe helyező megállapítása. A szerző a fényképezés egyik teljesítményeként a lefényképezett átminősülését és „birtokba vételének” sajátos lehetővé tételét nevezi meg: „Embereket fényképezni annyi, mint erőszakot követni el ellenük, hiszen a fényképezés úgy látja őket, ahogy ők sose látják önmagukat, s olyasmiről tud meg róluk, amit ők maguk nem tudhatnak; a fénykép az embert tárggyá minősíti át, s ez a tárgy jelképesen birtokba vehető”. Egy későbbi ponton pedig Sontag a költészet és a fényképezés rokonságára utal: „Ami a költészetben a konkrétumnak és a költői nyelv autonómiájának elve, az a fényképezésben a nyers látásé. Mindkettő széttagozottságot jelent; széttördelt formákat és kárpótlásul létrehozott egységet: a művész kiragadja a tárgyat eredeti környezetéből (hogy friss szemmel láthassa), s kihagyásos módszerrel kapcsolja hozzá más tárgyakhoz, a szubjektivitás megfellebbezhetetlen, ám sokszor mesterséges parancsai szerint”. Susan SONTAG, *A fényképezésről*, ford. NEMES Anna, Európa, Budapest, 2010, 26, 145.

tapasztalatait. A látvány és a jelentéskonstruáló olvasás kétirányú viszonyát érzékletes módon teszi szemléletessé az idézet második és harmadik versszakában felépített metaforapár. Az elválasztottság jelentésmozzanatát továbbvivő kép először a „villogó” szeme révén a megszólítottat jeleníti meg ketrecbe zárt, „ugrásrakész” vadállatként, majd a következő szakaszban – szétszórva a metafora összetevőit – már mind az arcot elzáró ketrec, mind a „vonagló” vadállat szerepét a nyelv, illetve maga a vers tölti be. A ketrecbe zárt villogó szemű vadállat saját maga születését is „elbeszélő”, önreflexív funkciójú képe felidézi Rainer Maria Rilke *Párduc* című költeményét.⁵⁹ Az intertextuális utalás jelentésképző szerepe abban a körülményben is megmutatkozik, hogy a *Neue Gedichte* híres darabját a szakirodalom épp a tárgyi világ észlelésének, a szubjektum és az objektum összetett viszonyának a Lakatos-versben megfigyeltekkel is rokonítható rilkei problematikája felől közelíti meg, amelyet a *Párduc*-ban a megfigyelő beszélő és az állat tapasztalatának egymásba játszása is emlékezetes módon képvisel.⁶⁰

A látvány közvetített voltának metaforái már átvezetnek fejezetünk harmadik területére. Az imént vázolt hermeneutikai szituációban, amelyben a megszólított távolléte miatt az arc „jelentése” nem garantálható az elsődleges kontextusból, és ezért a látvány szükségyszerűen interpretációra szorul, már nem választható szét a látvány, annak befogadója, valamint az erről szóló beszéd irodalmisága, megalkotottsága. A szöveg retorikájába így több ponton íródik bele a megszólított költői, irodalmi jellege. Ennek szemléltetésére több szempontból is alkalmas ad a HOL KEZDJELEK? kezdetű egység következő részlete:

hogyan szerettem amfora-szép
testi burkod költészetét!
ahogy kezdte a hát
szárnyaló himnuszát,

ahogy elégikus karod
kitárt egy ablakot,
s átsütött kínon, gyönyörön
az ütemre tagolt öröm

A szépséget azonosító *amfora* a tárolás ('burok') jelentése mellett már azelőtt konnotálja a műalkotás szemantikai mozzanatait is, mielőtt a vers a megszólított testét a költészet metaforájával nevezi meg. A test költészetének sokrétegű képét kibontva

⁵⁹ Szabó Lőrinc fordításában: „Szeme a rácsok futásába veszve / úgy kimerült, hogy már semmit se lát. / Ugy érzi, mintha rács ezernyi lenne / s ezer rács mögött nem lenne világ. // Puha lépte acéllá tömörül / s a legparányibb körbe fogva jár: / az erő tánca ez egy pont körül, / melyben egy ájult, nagy akarat áll. // Csak néha fut fel a pupilla néma / függönye. Ekkor egy kép beszökik, / átvillan a feszült tagokon és a / szívbe ér - és ott megszűnik.” SZABÓ LŐRINC, *Örök barátaink I.*, Osiris, Budapest, 2002, 183.

⁶⁰ Vö. Wolfgang G. MÜLLER, *Rilkes Neue Gedichte und der Imagismus = Blätter der Rilke-Gesellschaft*, XXX., szerk. Erich UNGLAUB – Jörg PAULUS, Wallstein, Göttingen, 2010, 236.

a szöveg a felidézett testrészeket lírai műfajokkal azonosítja.⁶¹ A himnusz és az elégia amellet, hogy a lírai megszólalás legősibb műfajainak példájaként képviseli a költészetet, a *Száz arcod* már tárgyalt sajátosságaihoz is jól illeszkedik. Az emelkedett hangvétellű, kérő-dicsérő, főképp pedig aposztrófikus jellegű himnusz műfaji sajátosságait éppúgy magán viseli Lakatos verse, mint a vágyott állapottól való távolságot belenyugvással tematizáló elégiáit. Kérdésfelvetésünk szempontjából nem érdektelen, hogy a modern elégia műfajelméleti koncepciójában megjelenik a távol került boldogság költői felidézésének megkülönböztető jegye is,⁶² amelyet korábban a *Száz arcod* fő törekvéseként is meghatároztunk.

Külön ki kell emelnünk a fent idézett részlet „az ütemre tagolt öröm” sorát, amelyet ugyancsak a szöveg megalkotottságának egyik önfeltáró gesztusaként interpretálhatunk, a *ritmus* révén ugyanis a vers egyik fő konstrukciós elve kerül a szövegbe.⁶³

A megszólított irodalomvá válására utalnak az arc jelképszerűségére vonatkozó szöveghelyek is, például: „már közvetíti arcaid / piktografikus rajzait,” (HOL KEZDJELEK?), „ARCOD KEMÉNY MOST, vézna, nyers, / arcod most véső véste vers”, „még vízfolt a falon, az is, / penész, hulló vakolat is, minden téged idézett, / formád, jelképiség” (PÁRNAFEHÉR ARCOD), „túl a magány végső fokán, / valóságon, metaforán” (S HA SZÁZSZOR), illetve ebben az összefüggésben hozhatjuk szóba a hol a beszélővel, hol a megszólítottal azonosuló irodalmi alakokat is,⁶⁴ amelyek a világirodalom vagy az irodalomtörténet emblematikus szerelmi történeteit hívják be a szöveg jelentésmezéjébe.

Zárlat

A *Száz arcodat* lezáró, mindössze két versszakból álló egység (EGY ÓRA) egyfajta összegző, mérlegelő funkciót is betölt, így jó alkalmas kínál arra, hogy rövid értelmezésével tanulmányunk gondolatmenetét is lezárjuk.

EGY ÓRA ketyegéstelen
mély csendje szemedben,
amely feltört, a láva,
időtlenül bezárta:

⁶¹ További példák: „öled árnyötét eposza” (KIBONTOTT ÁRBOCCAL); „arcod egy percnyi dráma / monumentalitása” (AZ ÉJ)

⁶² Metzler *Lexikon Literatur*, szerk. Dieter BURDORF – Christoph FASBENDER – Burkhard MOENNIGHOFF, J. B. Metzler, Stuttgart–Weimar, 2007, 183–184. DOI: 10.1007/978-3-476-05000-7

⁶³ Vö. HORVÁTH Kornélia, *A versértelmezés ritmikai aspektusáról = Uő., A versről*, Kijarat, Budapest, 2006, 19–20.

⁶⁴ „és a fedélzetem / te nézed az örvényt velem, / te vagy, akit minap / Spártából elraboltalak, // most viszlek végzeted elé, / Helené, Helené!” (KIBONTOTT ÁRBOCCAL); „ember szerelme a habok / fenekén megfúl, tudhatod, / miért merítsz mégis, felelj, / az ár mélyére, Loreley?” (ARCOD MEREV MOST); „S EMLÉKSZEL? hétszáz éve sincs, / megláttalak megint, / egy kilencéves gyermeket / gyújtópontjába vont szemed”, nem mondtam le rólad soha, „voltam Lóránd, az ostoba, / ki őrzöngve követtelek, / s olvastam minden fán neved” (PÁRNAFEHÉR ARCOD).

nem múlhat le róla soha
örök pompeii mosolya,
a megdermedt hamu alatt,
ahogy utolszor, úgy marad.

Az idézett részlet egyfelől kétségkívül a szerelem megőrzésére irányuló költői vállalkozás sikerét jelenti be. A verssorok csaknem mindegyike az idő, illetve a mulandóság legyőzéséről ad hírt („időtlenül”, „nem múlhat le róla”, „örök”, „úgy marad”). A költői törekvésnek azonban ebben az esetben is szembesülnie kell az így megőrzött – eredeti környezetéből, téri és idői meghatározottságából kiragadott – szerelem átlényegülésével: fikcióná, emlékművé vagy múzeummá válásával. A megörökített mosoly ezért szükségszerűen „pompei”, „bezárt”, „megdermedt” és szoborszerű („ahogy utolszor, úgy maradt”). A megőrzés sikerének kimondása paradox módon épp a veszteség nyomatékos megnyilvánításává válik.

Ugyanezt a tapasztalatot beszéli el allegorikusan az *Egy szenvedély képei* kötet egy másik figyelemre méltó darabja, a *Boldogság Múzeuma* című elbeszélő költemény. A halott szerelmét sirató király elhatározza, hogy a szeretett lánynak emlékművet, síremléket készít. A monumentális alkotás elkészültével azonban az eredeti célt mintegy felülírják az alkotó művészi megfontolásai. A kompozíció a végső tökéletességet végül a koporsó kidobása után nyeri el. A király tanulmányunk zárásaként idézett szavai ebből a szempontból a *Száz arcod* utolsó egységének párjaként is olvashatók:

A mahárádza gondterhelt arccal maga elé meredt:
„Nekem valami nem tetszik. Még mindig nem tökéletes.”

Nézte ismét az oszlopsort. Helyén volt minden oszlop, ív,
hibátlan volt a zárófal; minden dísz, inda műredek.
Az istenek csodálkozva elhallgattak, az Asvinok
egymásra néztek; és vártak, kínos csendben, Brahmá, Siva.
„Most menjünk!”

– szólt a bölcs rádza, s már fordult is, mikor szeme
a koporsóra tévedt, a sötét márványra, és megállt.

„Ezt dobjátok ki innét, ez elcsúfítja a csarnokot,
nem illik ide, megbontja a szentély szép arányait.”

A nemzetiszínház-elképzelés újrágondolásai a 21. században

IMRE ZOLTÁN

Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
egyetemi tanár
imre.zoltan@btk.elte.hu

A B S Z T R A K T

A tanulmány a nemzetiszínház-elképzelés kortárs újrágondolásaival foglalkozik és a nemzet, az identitás és a színház viszonylatában vizsgálja a nemzet lehetséges színházi reprezentációit. Mindehhez a National Theatre of Scotland, a National Theatre Wales, a Nederlands Toneel Gent és a mannheimi Nationaltheater Bürgerbühne-projektjét használja példaként. Végül arra a következtetésre jut, hogy a nemzeti színházak e közelmúltbeli példái a nemzetiszínház-elképzelés lehetséges újrágondolását sugallják elméleti, gyakorlati és szervezeti szinten egyaránt. Ezeknek az újrágondolásoknak köszönhetően a nemzeti színház olyan központ nélküli *hálózat*, vagy olyan *nyitott intézmény* válik, amely különböző csoportoknak és közösségeknek kínálja színpadát, és amely képes egy nemzet szétszórt, plurális, sokszínű és sokoldalú, gyakran megosztott összetevőit reprezentálni.

Csillag István emlékére

Azokban az európai országokban, amelyekben a nemzetiszínház-elképzelés megjelent, a nemzet és a nemzetállam létrehozásával és/vagy újraértelmezésével hozható összefüggésbe.¹ A nemzettel és létrehozásával kapcsolatos probléma,² mint Benedict Anderson megfigyelte, részben abból adódik, hogy a nemzet „elképzelt politikai közösség, hiszen csak képzeljük, hogy természetéből adódóan körülhatárolható, illetőleg szuverén egység”.³ Egy nemzet csak tagjainak képzeletében formálódik valódi közösséggé, mivel csak tagjai képzelik, hogy természetéből adódóan szuverén egység. Mindez pedig annak a következménye, hogy „még a legkisebb nemzet tagjai sem ismerhetik meg egymást személyesen, sosem találkozhatnak egymással vagy hallhatnak egymásról, mégis mindegyikükben él összetartozásuk képzele.”⁴

A nemzetet azonban különféle módokon képzelhetjük el, amely érzékelhető és szimbolikus formákat a tradíciókban, a múzeumokban, a galériákban, az emlékművekben, a ceremóniákban és más hasonló gyakorlatokban és intézményekben kaphat. S ezeken a gyakorlatokon és intézményeken keresztül konstruálódik meg a tagok egységének és közösségének képzele. Ennek következtében azonban ezek a gyakorlatok a tagok számára a nemzetet nem pusztán virtuális értelemben vett képzetté teszik, hanem identitásukat egyéni és közösségi szinten meghatározó kulturális praxissá.

Mivel az európai népek különbözőképpen képzeltek el nemzetüket, történelmileg a nemzeti színházról is különböző elképzelések születtek. A nemzeti színház „alulról” vagy „felülről” létrejövő elképzelését nemcsak egyének és/vagy társadalmi csoportok hasznosították önmaguk színpadi reprezentációjához, hanem teljes nemzetek (Franciaország, Dánia, Svédország és Németország) vagy éppen birodalmak (Oroszország, Ausztria és Nagy-Britannia) egyesítésének lehetséges kifejezőeszközeként is felhasznál-

¹ A nemzeti színház és a nemzetállam egymást feltételező létezése azonban nem teljesen egyértelmű. Olaszországban sohasem létezett, és most sem létezik nemzeti színház. A Georgo Strehler által alapított Piccolo Teatrót és a Teatro di Romát tartják annak, de ezeknek a nevében nem szerepel a nemzeti megjelölés, lásd Patricia GABORIK, *Italy: The Fancy of a National Theatre? = National Theatre in a Changing Europe*, szerk. S. E. WILMER, Palgrave Macmillan, London, 2008, 138–150. DOI: 10.1057/9780230582910_12. Sőt Németországban sincs jelenleg a fővárosban „Nemzeti”-nek nevezett színház, pedig a nemzetiszínház-elképzelés kialakítása erősen kötődik a német nyelvterülethez, lásd Thomas IRMER, *Aspects of National Theatres in Germany after 1945 = National Theatre in a Changing Europe*, 173–179. DOI: 10.1057/9780230582910_15

² A nemzet meghatározását illetően nincs egységes álláspont. Anthony D. Smith a nacoinalizmusról írott könyvében öt alapvető paradigmát említett: a modernistát, a perenalistát, a primordialistát és az etno-szimbolistát, amelyhez a posztmodern csatlakozik még. Anthony D. SMITH, *Nationalism. Theory, Ideology, History, Polity*, London, 2001, 43–61.

³ Benedict ANDERSON, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London, 1991, 6.

⁴ Uo.

náltak. Ezzel ellentétben a nemzeti színház mibenlétét érintő vita és az adott ország nemzeti színházának létrehozása a mindenkori elnyomó és idegen hatalom kontextusában is lezajlott (Lengyelország, Magyarország, Románia, Horvátország, Norvégia, Szerbia, Írország és bizonyos tekintetben Skócia és Wales).⁵ Sőt olyan fórumként is használták, ahol azok is megjelenhettek, akiknek addig nem lehetett képviseletük a legitimált színházak színpadain, mint például a Théâtre National Populaire (TNP) Franciaországban és a Federal Theatre Project az Egyesült Államokban.⁶

A nemzeti színházról alkotott kortárs elképzeléseket vizsgálva legalább két ellentétes vélemény létezik. A szerb származású holland színháztörténész, Dragan Klaić szerint a nemzetállamok szétfoslásával a monumentális, állandó társulattal rendelkező, repertoárszínház jellegű nemzeti színházaknak is beakonyult: „Mostanság a Nemzeti Színház terminusa inkább véletlenszerűen használt, szinte jelentés nélküli címkévé vált, anarchikus, és kifulladás ideológiai konstrukcióé. [...] A nemzet szolgálatának missziója kevés értelemmel bír a globalizáció és az európai integráció idején”.⁷ Mivel az egységes nemzet színpadra állításáért létrehozott intézmény elvesztette létjogosultságát, így megszüntetésére is elérkezett az idő.

Klaić véleményével ellentétben, a nemzetiszínház-elképzelés újragondolásának lehetőségére hívta fel a figyelmet a kanadai színház-teoretikus, Janelle Reinelt. A nemzetiszínház-elképzelést érintő másik álláspont szerint tehát a kérdés az, „hogyan a nemzeti színházak milyen mértékben képesek megkérdőjelezni saját koncepciójuk adekvát voltát, mialatt a nemzetről magáról áthelyezik a hangsúlyt a nemzet viszonyainak a vizsgálatára egyrészt az európai identitással, másrészt pedig olyan nemzetközi identitásokkal kapcsolatban, amelyek az »európai« identitást más kontinensekkel és más országokkal szemtől szembe hozzák játékba.”⁸

Reinelt gondolatait szinte megtesztelve, az utóbbi időben Európa-szerte történtek kísérletek a nemzetiszínház-elképzelés újragondolására, amelyek tökéletesen illeszkednek a mai világ kihívásaihoz és elvárásaihoz. A National Theatre of Scotland, a National Theatre Wales, a Nederlands Toneel Gent és a Nationaltheater

⁵ 1837-ben a Pesti Magyar Színházat (csak 1840-től Nemzeti Színház) a Habsburgok ellenében hozták létre, mialatt az újvidéki Szerb Nemzeti Színházat a magyar dominancia ellenében alapították 1861-ben. Ekkor Újvidék még a Magyar Királyság részének számított. Lásd PÓTH István, *A magyar népszínmű a szerb színpadon*, Akadémiai, Budapest, 1981, 8–20.

⁶ Lásd még GABORIK, I. m.; IRMER, I. m.; ANWEN JONES, *National Theatres in Context: France, Germany, England and Wales*, University of Wales Press, Cardiff, 2007; LOREN KRUGER, *The National Stage. Theatre and Cultural Legitimation in England, France, and America*, University of Chicago Press, Chicago–London, 1992; *Theatre, History, and National Identities*, szerk. Helka MÄKINEN – S. E. WILMER – William B. WORTHEN, Helsinki University Press, Helsinki, 2001; *Writing and Rewriting National Theatre Histories*, szerk. S. E. WILMER, University of Iowa Press, Iowa City, 2008; IMRE ZOLTÁN, *A nemzet színpadra állításai. A magyar nemzetiszínház-elképzelés változásának főbb momentumai 1837-től napjainkig*, Ráció, Budapest, 2013.

⁷ Dragan KLAJĆ, *National Theatres Undermined by the Withering of the Nation State = National Theatres in a Changing Europe*, 220. DOI: 10.1057/9780230582910_20

⁸ Janelle REINELT, *The Role of National Theatres in an Age of Globalization = National Theatres in a Changing Europe*, 234. DOI: 10.1057/9780230582910_21

Mannheim Bürgerbühne programja újraértelmezte a nemzetiszínház-koncepciót, mint olyan intézményt, amely plurális, sokszínű és decentralizált csoportok együttműködésén alapul, s amely képes alkalmazkodni bármilyen nemzet szétszórt és kulturálisan, ideológiailag, politikailag, társadalmilag és más szempontok alapján megosztott lakosságának a reprezentálásához.

National Theatre of Scotland

Nagy-Britanniában a Munkáspárt (Labour Party) 1997-es választási győzelme után politikai és kulturális paradigmaváltás zajlott le. Politikailag az új munkáspárti modell egyrészt a brit nemzetkép újrakonstruálását helyezte előtérbe, mint a popzenével, filmekkel és egyáltalán a kultúrával és a művészetekkel, valamint erős médiajelenléttel és -tudattal jellemezhető, új „Cool Britannia”-koncepció; másrészt pedig a brit közösségen belül létező nemzetek felé történő nyitásra koncentrált. Ennek következtében 1999-től Észak-Írország, Wales és Skócia önálló döntési jogkörrel rendelkezik bel- és kultúrpolitikájuk, illetve költségvetésük tekintetében, s ekkor hozták létre a walesi és az északi nemzetgyűlést, valamint háromszáz év szünet után ismét megnyitották a skót parlamentet.⁹

A kultúrára és a művészetekre helyezett hangsúly lehetőséget adott Skócia és Nagy-Britannia többi nemzete számára, hogy az alkotó iparágak nyelvezetét felhasználva, a „Cool Britannia” imázsával párhuzamosan saját önképeiket is újrakonstruálják. A skót nemzeti és nemzetközi imázs korszerűsítését célzó folyamat további befektetéseket és finanszírozási források bevonását jelentette a teljes skót kulturális ágazat, illetve a színház számára.¹⁰ Ezzel párhuzamosan újraéledtek a Skót Nemzeti Színház alapításáról szóló tervek és viták.¹¹ 1998-ban az edinburgh-i Royal Lyceum Theatre-ben tartott találkozó után, a skót színházakat reprezentáló Federation of Scottish Theatre (Skót Színházi Szövetség), „amely a nemzeti színház megvalósításáért már évek óta küzdött, új nemzetiszínház-tervvel fordult a skót kormányhoz (Scottish Executive)”.¹²

⁹ Ezáltal London törékeny egyensúlyt, pillanatnyi kompromisszumot, ideiglenes kiegyezést hozott létre, amelyet azóta folyamatosan érnek kihívások. Ezt mutatja az évek óta küszöbön álló skót referendum is, amely Skócia önállóságának és függetlenségének a kivívását tűzte ki célul.

¹⁰ A skót színházról lásd *Scottish Theatre since the Seventies*, szerk. Randall STEVENSON – Gavin WALLACE, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1996; Alasdair CAMERON, *Experimental Theatre in Scotland = Contemporary Experimental Theatre*, szerk. Theodore SHANK, Frankfurt, 1999, 123–138. DOI: 10.1007/978-1-349-23078-5_9; *A History of Scottish Theatre*, szerk. Bill FINDLAY, Polygon, Edinburgh, 1998; *A Theatre that Matters. Twentieth-Century Scottish Drama and Theatre*, szerk. Valentina POGGI – Margaret ROSE, Edizioni Unicopli, Bologna, 2000. A skót turnérendszeréről és a színházba járási szokásokról lásd Christine HAMILTON – Adrienne SCULLION, „Picture It If You Will”. *Theatre and Theatre-going in Rural Scotland*, *New Theatre Quarterly* 2005/1., 61–76. DOI: 10.1017/S0266464X0400034X

¹¹ A skót nemzeti színház létrehozását övező vitákról lásd Roger SAVAGE, *A Scottish National Theatre? = Scottish Theatre since the Seventies*, 23–34, DOI: 10.1515/9781474472869-003

¹² Az NTS történetéről lásd Robert LEACH, *The Short, Astonishing History of the National Theatre of Scotland*, *New Theatre Quarterly*, 2007/2., 171–174. DOI: 10.1017/S0266464X07000073

A kormány, felismerve az alulfinanszírozott skót színház-struktúra fontosságát és megfelelő támogatásának szükségességét, *Nemzeti-kulturális stratégiájában* „a nemzeti színház létrehozásához szükséges lépések megtételére is elkötelezte magát”.¹³ Közben a kormány által felkért, jelentős skót színházi emberekből létrehozott független munkacsoport részletes jelentést készített a majdani nemzeti színház által betöltendő funkciókról.¹⁴ A munkacsoport jelentése teremtette meg annak a lehetőségét, hogy a National Theatre of Scotland (NTS – Skócia Nemzeti Színháza) produkciós házként (production company) jöjjön létre 2003 végén, de csak hároméves előkészítés után, 2006 februárjában kezdje el valódi működését.¹⁵ Önálló társulat nélkül, produkciós házként működve,¹⁶ az NTS költségvetésének háromnegyed részét investálhatja extra befektetésként létező és működő színházakba, társulatokba és alkotókba, ahelyett, hogy magának fenntartva elvonná a rendelkezésre álló állami támogatást, kisajátítaná az infrastruktúrát, és anyagi hatalmánál fogva elcsábítaná a humán erőforrásokat (rendező, színészek, tervezők, írók és mások). Állandó épület nélkül az NTS működésének nem szabnak határokat az építészeti közegből, az egyetlen épület fizikai paramétereiből származó korlátok, s ahogy Jen Harvie érvelt, így „anyagi erőforrásait sem kell a materiális infrastruktúrába (vagyis az épületbe s annak fenntartásába) fektetnie a kulturális gyakorlatok helyett”.¹⁷

A színház megnyitása a *Home* (Otthon) című projekttel történt 2006 februárjának végén. Az NTS tíz színházrendezőt kért fel, hogy az *otthon* szóból kiindulva, Skócia különböző részein található (színház)közösségekkel együttműködve, az ottani élmény- és tapasztalatvilágra alapozva készítsenek egy-egy előadást Aberdeenben, Caithnessben, Dumfriesben, Dundeeben, East Lothianban, Edinburgh-ban, Glasgow-ban, Invernessben, Shetlandben, illetve Stornoway városában. Ezt a döntést a megnyitó előtt Vicky Featherstone, az NTS harminchét éves művészeti vezetője azzal indokolta, hogy „a *Home*-ot választottuk arra, hogy az NTS-t Skócia-szerte útjára bocsássuk, hiszen így a közönség Inverness, Stornoway vagy Caithness városaiban, bár egészen más előadásokat lát, mégis valamennyi produkció része az NTS megnyitásának. Ennek következtében, amennyire ez csak lehetséges, az NTS egész Skóciában megjelenhet.”¹⁸

¹³ Scottish Executive, *Creating Our Future, Minding Our Past: Scotland's National Cultural Strategy*. <https://docs.east-ayrshire.gov.uk/crpadmmin/agendas/community%20services/sept%20202000/the%20national%20cultural%20strategy%20creating%20our%20future%20-%20%20minding%20our%20past.pdf>. (Hozzáférés: 2023. november 2.)

¹⁴ Lásd *Scottish National Theatre: Final Report of the Independent Working Group*, Scottish Arts Council, Glasgow, 2001.

¹⁵ „A munkacsoport jelentése alapján 2003 szeptemberében Andy Kerr pénzügyminiszter két évre 7,5 millió fontot különített el az NTS részére. [...] Richard Findlay-t, a Scottish Radio Holdings vezetőjét választották meg az NTS elnökének 2003. december 1-jén. A következő év áprilisában a felügyelőtanács tagjainak névsorát (Board of Directors) hozták nyilvánosságra, s 2004. november 1-jén Vicky Featherstone-t nevezték ki művészeti vezetővé és igazgatóvá” (LEACH, I. m., 174).

¹⁶ Vannak természetesen más társulatok is, amelyek „produkciós házként” működnek, például a holland Toneelshuur Haarlemben és a National Theatre of Ghent. Lásd KLAÏČ, I. m.

¹⁷ Jen HARVIE, *Staging the UK*, Manchester University Press, Manchester – New York, 2005, 32.

¹⁸ Vicky FEATHERSTONE, *Dream Theatre Becomes Reality*, Scotland on Sunday 2006. február 19., 18.

Aberdeenben például az Afterlife Theatre Company vezetője, Alison Peebles Rona Munro íróval és Martin McNee tervezővel – Joyce McMillan kifejezésével élve – „eleven, éles és meghatározó meditációt” hozott létre egy bérház hat lakásában arról, hogy mit jelent ma az „otthon”.¹⁹ Edinburgh-ban Anthony Neilson író-rendező drámatagozatos diákokat kért arra, hogy írjanak forgatókönyvet a miniszterelnök fogadóórájához (*First Minister's Question Time*). Ezt a megnyitó napján a Parlament épülete mellett, a Queen's Hall előtt ismert színészek adták elő.²⁰ Shetlandben, a Northlink komp fedélzetén, Wils Wilson rendező installációjában, Jackie Kay költői szövege „mélyen eltemetett női tapasztalatokat, illetve a távozás és a maradás közötti örök feszültséget megjelenítve vezette a közönséget, miközben az 1940–1950-es évek ruháiba öltözött, kísérteties megjelenésű színészek surrantak el a hajó folyosóin és szalonjaiban”.²¹ Glasgow-ban az NTS egyik, akkori rendezője, John Tiffany „Mudro hazatérésének drámai történetét” mutatta be.²² A *gyűrűk urának* glasgow-i származású Billy Boydja alakította a hazatérő Mudrót, és a *Taggart* című népszerű brit tévésorozat főszereplője, a szintén skót Blythe Duff is szerepelt az előadásban. Mudro története abban a toronyházban játszódott, ahol Boyd felnőtt, így Mudro hazatérése Boyd hazatérésévé is vál(hat)ott. Az egyes jeleneteket az épület külső falán leereszkedve három operatőr vette fel, és azokat az akciókkal egy időben a ház bejáratánál felszerelt képernyőre vetítették, amit mintegy ezer ember tekinthetett meg.²³

Különböző előadásainak köszönhetően a *Home* egyszerre működött „interkulturális” és – az indiai színházteoretikus, Rustom Bharucha kifejezésével élve – „intrakulturális” szinten. Interkulturalitása a nemzetközi sztárok megjelenésében, prezentációs technikáinak és anyagainak nemzetközi nyelvben érhető tetten. Intrakulturalitása pedig Skócia egymástól jelentősen eltérő földrajzi területeinek megszólításában, valamint eltérő korú, nemű és származású csoportjainak, tapasztalatainak és élményeinek a közvetítésében. A *Home* intrakulturalitása feltárhatta „azokat a különbségeket, amelyek (a korábban) homogénnek hitt régió kultúrájában léteznek”,²⁴

¹⁹ McMillan írása így folytatódott: „Balra, ahogy a hosszú és hideg lépcsőházban tömörültünk, egy ajtót láthattunk, rajta a felirat: »az otthon ott van, ahol a szív«. Belépve, egy öreg fényképekkel és bútorokkal telített szobában idős asszony élt magányosan, már eltávozott családtagjainak szellemét magának elképzelve. A tetőlakásban a gazdasági válság által sújtott idős halász arról tanakodott, hogy vajon ki szenvedni el súlyosabban a halál fájdalmas folyamatát: ő vagy az általa valamikor fogott hal. Amit az aberdeeni előadás elért, hogy az »otthon« szó különböző jelentéseit összehozta a nosztalgiától a saját, új helyek kereséséig”. Joyce McMILLAN, *For One Weekend, All the World's a Stage – Or All the Country, at Least*, *The Scotsman* 2006. február 27., 18.

²⁰ A *Home Edinburgh* helyszínéről szóló vita pontosan mutatja a színháztól való félelmet, amikor a színház – még ha csak ideiglenesen is – el akarja foglalni a politika hivatalos helyszínét, a Parlament épületét. Amint azt Anthony Neilson is megjegyezte: „Eredetileg az előadást a Parlament épületben adtuk volna elő, de valami titkos oknál fogva a képviselők nem támogatták a dolgot, miután tudomásunkra jutott, hogy pontosan miről is lenne szó”. Kate EMSLIE, *National Theatre? Kids' Stuff*, *Evening News* 2006. február 23., 14.

²¹ McMILLAN, *I. m.*

²² *Uo.*

²³ Lásd még EMSLIE, *I. m.*

²⁴ Rustom BHARUCHA, *The Politics of Cultural Practice. Thinking Through Theatre in an Age of Globalization*, Athlone, London, 2000, 8.

s felhívhatta „a figyelmet az (adott) régió belüli kulturális sokféleségre”.²⁵ E sokféleségen alapuló intrakulturalitás viszont lehetővé tette sokféle és változatos skót reprezentáció megjelenítését a nemzetközi színházi és médiavilágban, aminek következtében Skócia összetett és komplex virtuális közösségként reprezentálódhatott. Mint azt Mark Espiner is megjegyezte, „ez a megközelítés helyi jellegűvé teszi a nemzeti színházat, és azáltal, hogy kimozdul a helyi közösségekhez, szembehelyezkedik az államilag támogatott, arctalan szervezet kiszámíthatatlanságával és távolságával”.²⁶

Az együttműködések alapján létrejött produkcióknak, nyitott szervezeti felépítésének és különböző programoknak köszönhetően²⁷ az NTS Skóciát kulturálisan, társadalmilag és politikailag változatos és sokféle közösségként mutathatja be. A különböző helyszíneken és közösségek által létrehozott reprezentációk túlmennek a hagyományos skót kockás szoknya, skót duda, a hanga és a ködös lankák alkotta sztereotípiákon.²⁸ Az NTS tehát nem akarja előzetesen meghatározni, mi ma Skócia, és nem akar egyetlen, egységes skót identitást kialakítani, hogy aztán leszűkítse munkamódszereit és előadásait, megfelelően az előzetesen rögzített képzetnek. Az NTS sokkal inkább olyan nyilvános fórumként, illetve virtuális színházként működik, amelyben a különféle hangok és diskurzusok, Skócia egymással is rivalizáló verziói kibontakozhatnak: „a múlt és a jelen Skóciája; a Highlands és a Lowlands Skóciája; a kisvárosi jellegű Kelet-Skócia és a nagyvárosi Nyugat-Skócia”.²⁹ Ennek következtében a kulturális és politikai identitások széles skálája nyilatkozhat meg az NTS nyitott égise alatt, hiszen az NTS-nek így – mint azt Featherstone kifejtette – megvan „a lehetősége arra, hogy a rögzített sztereotípiákat feloldja, a lehetőségek kapuját szélesre tárja, a vállalkozó kedvet ösztönözze, és [...] engedje érvényesülni annak a meglepetését, hogy ez a vakmerőség hová vezet”.³⁰

Mindennek eredményeképpen az NTS megteremtette annak a lehetőségét, hogy alternatívákat nyújthasson a hagyományos skót sztereotípiák ellenében, és támogathassa az ország különböző csoportjainak identitásait, diskurzusait, színházi gyakorlatait és Skóciáról kialakított képzeteket, amelyek így együttesen alkotják és foglalják magukba azt, hogy mit jelent (és mi) ma Skócia. A nemzeti színháznak ez a fragmentumokból felépülő felfogása ugyanakkor jól illik egy olyan korba, amelyet a globalizáció, a fragmentálódás, a hibridizáció, a diaszpórák, a bizonytalanságok és az identitások elmozdulása jellemez. Ily módon az NTS felbecsülhetetlen mértékben járulhat

²⁵ *Uo.*, 9.

²⁶ Mark ESPINER, *Breaking out of the Box*, *The Guardian* 2006. február 23. <https://www.theguardian.com/stage/2006/feb/23/theatre3> (Hozzáférés: 2023. november 2.)

²⁷ Lásd az NTS honlapját: <https://www.nationaltheatrescotland.com/>

²⁸ McCrone mutatta ki, hogy „Skócia egyetlen területéről, a skót Highlandsról származnak azok a képzetek, amelyek a 20. században Skócia egészét megjelenítették. Kulturálisan ez a képzetkör lett domináns”. David McCrone, *Understanding Scotland: the Sociology of a Nation*, Routledge, London – New York, 2001, 67. A Highlands képzetkörének részletes elemzését lásd *Uo.*, 132–140.; és Tim EDENSOR, *National Identity, Popular Culture, and Everyday Life*, Berg, Oxford – New York, 2002, 139–170.

²⁹ McCrone, *I. m.*, 51.

³⁰ FEATHERSTONE, *I. m.*

hozzá a skót színházi élet egészéhez, és elősegítheti a művészeteknek a mai skót társadalomban játszott kiemelkedő szerepének a tudatosítását. Ahogy Paula Śledzińska nemrégiben nagyon helyesen megjegyezte, „dinamikusan átlépve a korábban korlátozó földrajzi, nyelvi, etnikai és osztályhatárokat, a társulat befogadó és rugalmas modellt javasol a 21. századi nemzeti színház számára”.³¹

National Theatre Wales

Bár Walesnek már korábban volt walesi nyelven játszó Nemzeti Színháza, a Theatr Genedlaethol Cymru, a walesi nemzetgyűlés 2007-ben egy új, angol nyelvű walesi nemzeti társulat működéséhez biztosított forrásokat, és egyúttal megbízta az Arts Council of Wales-t az új National Theatre Wales (NTW) létrehozásával. A fentebb részletesen ismertetett skót modellt használva, az NTW szintén állandó épület nélküli színház, és ahogy a honlapjukon olvasható, „az egész országban és azon túl is dolgozunk, inspirációként használva Wales gazdag és változatos tájait, városait, falvait és településeit, hihetetlen történeteiket és gazdag tehetségüket”.³² A következő évben, 2008-ban, a színházrendezőt, John E. McGrath-ot nevezték ki művészeti igazgatónak, a színház nyitóelőadását, az *A Good Night out in the Valley*-t pedig két éves előkészítés után, 2010 márciusában mutatták be. Mivel az NTW-nek csak egy kicsi irodája van Cardiffban, a szervezet, ahogy azt Fiona Wilkie megjegyezte, hasonlóan a skót NTS-hez, „különböző típusú mobil gyakorlatok hálózatára támaszkodik”,³³ munkáik pedig az együttműködésen és a helyspecifikus előadásokon alapulnak.

Az NTW célja, hogy „Walesben gyökerező színházat hozzon létre, és azt nemzetközi hatókörrel lássa el”.³⁴ Ahogy azt McGrath kifejtette, bár a társulat nem szívesen használja a „helyspecifikus” címkét, „hajlamosak úgy beszélni a munkáinkról, mint amelyek nagyon szoros kapcsolatban állnak az adott hellyel”.³⁵ Ennek eredményeképpen az NTW gyakorlata újfajta mobilitáson alapul: olyan előadások létrehozásán, amelyek, ahogy azt Wilkie megállapította, „a lokalitás és a mobilitás összekapcsolható elképzeléseiből származnak”.³⁶ A társulat a repertoárját már az első évben a mobilitásra építette, különösen a *The Theatre Map of Wales* (Wales Színháztérképe) és a *Passport* (Útlevel) programokkal, „arra ösztönözve a közönséget, hogy kövesse az útjukat egyik előadástól a másikig: Cardifftól Barmouthig, Prestatyntól Breconon át

³¹ Paula ŚLEDZIŃSKA, *Revisiting the Other. National Theatre of Scotland and the Mythologization of the Highlands and Islands*, *The Canadian Journal of Irish Studies* 2015/1., 127. A skót példáról lásd IMRE, *A nemzet színpadra állításai*, 319–343.

³² Lásd a National Theatre Wales honlapját: <https://www.nationaltheatrewales.org/>

³³ Fiona WILKIE, *Site-specific Performance and the Mobility Turn*, *Contemporary Theatre Review* 2012/2., 211. DOI: 10.1080/10486801.2012.666738

³⁴ Kirsty SEDGMAN, *Ladies and Gentlemen Follow Me, Please Put On Your Beards. Risk, Rules, and Audience Reception in National Theatre Wales*, *Contemporary Theatre Review* 2017/2., 158. DOI: 10.1080/10486801.2017.1300153

³⁵ Idézi SEDGMAN, *I. m.*, 158.

³⁶ WILKIE, *I. m.*, 212.

Bridgendig”.³⁷ Míg az előbbi program tizenhárom különböző előadáshelyszínt kötött össze, addig az utóbbi a közönséget arra invitálta, hogy egy ún. útlevelben „gyűjtse össze a tizenhárom előadáshoz tartozó bélyegeket, s aki az év során mindegyiket összegyűjtötte, az a teljes jegycsomag árát visszakaphatta”.³⁸

Az első év egyik legsikeresebb produkciója a *The Passion of Port Talbot* (Port Talbot-i Passió) lett, „amely az előre tervezett és a véletlenszerűen alakuló performatív elemek összeillesztésére épült, és amelynek főszereplője és társrendezője Michael Sheen lett, s a teljes előadás Sheen szülővárosában, [az egykor szebb napokat látott] Port Talbotban játszódott”.³⁹ Az egyetlen alkalommal, a húsvéti hétvégén bemutatott, a város több helyszínét felölelő produkció „olyan három napon keresztül tartó élményt jelentett, amely a nézők és alkotók részéről jelentős idő- és energiabefektetést igényelt, a városba való eljutástól a város különböző tereit gyalogosan bejáró hosszú napokig”.⁴⁰ Az előadás egy régi helyi hagyományt, a húsvéti passiójátékot elevenítette fel, azt ötvözte korábbi és kortárs eseményekkel, a város 20. és 21. századi életével, s a város utcáin, terein és fontos intézményeiben játszódott. A *The Passion* lokális emlékeken és történeteken alapult, amelyeket főleg a helyiek bevonásával adtak elő, s ezáltal olyan produkciót hoztak létre, amelyben – ahogy a kritikus, Lyn Gardner érvelt – „tény és fikció, mítosz és emlékezet, pletyka és valóság, sőt élők és holtak együtt szerepelhettek, [...] mintha egy város egyetlen közös alkotás akcióin keresztül fedezte volna fel újra a hangját”.⁴¹ Ennek következtében, Nick Davies szerint, a *The Passion* „figyelemre méltó nemzeti eseménnyé válhatott, amely bebizonyította a gyanútlan, sőt kételkedő közönségnek, hogy a színház valóban képes visszatükrözni és megerősíteni a közösségeket”.⁴²

Ahogy a *The Passion*-t, az NTW munkáit azóta is a mobilitás határozza meg. Különböző produkcióikban, ahogy arra Wilkie rámutatott, „a közönségnek fizikailag is mobilnak kellett lennie az előadások megtekintése során: könyvtárban kellett mozognia (*Shelf Life*, 2010), gyalogosan kellett felfedeznie a tengerpartot (*For Mountain, Sand & Sea*, 2010), busszal kellett eljutnia a Brecon Beacons-i zárt katonai területre (*The Persians*, 2010), vagy taxiznia kellett (*The Soul Exchange*, 2011)”, miközben e produkciók témái a „gyökerek felfedezése mellett a kivándorlásra, a száműzetésre és az utazásra koncentráltak”.⁴³ A mobilitást természetesen sokkal tágabb értelemben használták, hiszen a közönséget arra invitálták, hogy ne csak egyes előadásokkal foglalkozzon, hanem a színház teljes évadával, így Wales különböző helyszíneivel és

³⁷ SEDGMAN, *I. m.*, 159.

³⁸ WILKIE, *I. m.*, 211.

³⁹ SEDGMAN, *I. m.*, 159. Lásd a BBC Wales dokumentumfilmjét az előadásról: https://www.youtube.com/watch?v=99b9C4POEIk&ab_channel=WILDWORKSbiz (Hozzáférés: 2023. november 14.)

⁴⁰ SEDGMAN, *I. m.*, 161–162.

⁴¹ Lyn GARDNER, *The Passion – review*, *The Guardian* 2011. április 24. <https://www.theguardian.com/stage/2011/apr/24/the-passion-port-talbot-review> (Hozzáférés: 2023. november 2.)

⁴² Nick DAVIES, *A Look Back at a Decade in Welsh Theatre*, *Wales Arts Review* 2019. december 17. <https://www.walesartsreview.org/a-look-back-at-a-decade-in-welsh-theatre/> (Hozzáférés: 2023. november 2.)

⁴³ WILKIE, *I. m.*, 211.

tapasztalataival kerüljön kapcsolatba. Mind a *The Theatre Map of Wales*, mind pedig a *The Passport* programok egyrészt az egyes helyszínek sajátosságaira, másrészt pedig a mobilitásra koncentráltak, ugyanakkor ezeket a képzeteket össze is kötötték egymással.

2010 óta az NTW, az NTS-hez hasonlóan, a lokális identitásokra koncentrál, s bár „Walesben gyökerező” színházat hoz létre, ugyanakkor „a társulat gyakorlata azt sugallja, hogy az ilyen módon való eredet egyben mobilitást is jelent; [...] amely mobil identitásokkal, mobil gyakorlatokkal és mobil helyszínekkel kapcsolódik össze”.⁴⁴ A nemzetiszínház-elképzelés kortárs átalakításában tehát az NTW, ahogy Tom Payne nemrégiben rámutatott, „a kreatív sokszínűséget, a szokatlan színházi helyszíneket hangsúlyozza, és kiemelten nemzetközi. Ennek a megközelítésnek pedig az a funkciója, hogy a társulat produkciói kollektívan és egyénileg is decentralizálják és destabilizálják a walesi nemzeti identitás fogalmát. A hangsúlyt áthelyezik arról a kizárólagos és megosztó kérdésről, hogy mit jelent walesinek lenni, annak a befogadóbb kérdésnek a felvetése felé, hogy mit jelent Walesben élni, dolgozni és alkotni a 21. század második évtizedében?”.⁴⁵ Az NTW nyitott struktúrájának, mobilitásának és kooperáción alapuló munkáinak köszönhetően nem csupán a helyiekhez vitt/visz máshol készült produkciókat, hanem helyben és a helyiekkel közösen hoz létre (gyakran nemzetközi hatókörű) színházi eseményeket.

Nederlands Toneel Gent

A 2018/2019-es évadban, mielőtt Milo Rau, Stefan Bläske, Steven Heene, Natalie De Boelpaep és kreatív csapatuk átvették volna az állami és önkormányzati támogatással rendelkező, belgiumi Gentben található Nederlands Toneel vezetését, a *The City Theatre of the Future* című röpiratban tették közé céljaikat.⁴⁶ A röpirat a német nyelvű színházi struktúra problémáinak felsorolásával indult, majd azt a kérdést tette fel, hogy „hogyan lehet egy előregedett intézményt arra kényszeríteni, hogy felszabadítsa önmagát, és újra a »világot jelentő« deszkákká váljon?”.⁴⁷ Az előregedett intézmény felszabadításának, megújulásának és nyitásának érdekében Rau és munkatársai bejelentették, hogy minden NTGent-produkciót az általuk írt *Gent*

⁴⁴ Uo., 212.

⁴⁵ Tom PAYNE, *International and Experimental*, Wales Arts Review 2018. október 21. <https://www.walesartsreview.org/international-and-experimental-the-ntw-debate/> (Hozzáférés: 2023. november 2.)

⁴⁶ Lásd magyarul: *A jövő városi színháza*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, Színhaz.net 2018. december 28. <https://szinhaz.net/2018/12/28/a-jovo-varosi-szinhaza/>. A hazai reakciók: BOROSS Martin, *Megjegyzések a Genti Manifesztum kapcsán*, Színhaz.net 2018. december 28. <https://szinhaz.net/2018/12/28/boross-martin-megjegyzesek-a-genti-manifesztum-kapcsan/>; és IMRE Zoltán, *Kommentár „A jövő városi színháza” című manifesztumhoz*, Színhaz.net 2018. december 28. <https://szinhaz.net/2018/12/28/imre-zoltan-kommentar-a-jovo-varosi-szinhaza-cimu-manifesztumhoz/> (Hozzáférés: 2023. november 2.)

⁴⁷ Milo RAU – Stefan BLÄSKE – Steven HEENE – Natalie DE BOELPAEP, *The City Theatre of the Future – Ghent Manifesto*, 2018. <http://international-institute.de/en/the-city-theatre-of-the-future-ghent-manifesto/> (Hozzáférés: 2023. november 3.)

Manifesto-ban található szempontrendszernek vetnek alá. Mint írták, ez „egy 10 szabályból álló rendszert [jelent], amely az előző évben a programfejlesztés részeként jött létre. Ezek a szabályok a *The City Theatre of the Future*-projekt minden aspektusára vonatkoznak, a szerzőség kérdésétől a sokszínűség és a befogadás kérdésein át a turnézásig”.⁴⁸ Az első szabálytól eltekintve, amely kimondta, hogy a cél „nem a valóságos ábrázolása, hanem maga az ábrázolás valóságossá tétele”,⁴⁹ a további szabályok a gyártási és a forgalmazási folyamatra koncentráltak, bár szerzőik emlékeztettek arra is, hogy „a jövőbeni tapasztalatok alapján ki kell majd egészíteni más területekkel, mint például a nem európai klasszikusok programban elfoglalt helye vagy a színház nem művészeti személyzetének összetétele”.⁵⁰ Ugyanakkor nem zárták ki annak lehetőségét sem, hogy „nem biztos, hogy lesz olyan NTGent-produkció, amely mind a tíz szabálynak megfelel”.⁵¹

Az NTGent vezetői a projektet, ahogy Rau rámutatott, továbbra is „nagy kísérletnek” tekintik, amely pontosan arra irányul, hogy „hogyan lehet a polgári korszakban kialakult hagyománytól, a színdarabok, majd a regények és filmek adaptációjától kollektív, sajátosan színházi írásmód felé elmozdulni”.⁵² Műveik a kollektív szerzőségeen alapulnak, ami azt jelenti, hogy „alapvetően eltérő háttérű és tapasztalatú embereket hozzanak össze, különböző kultúrákat, különböző nyelveket és a színházhoz való különböző hozzáállásokat”.⁵³ Ugyanakkor keresik azokat az utakat, amelyekeken keresztül a kultúrák közötti együttműködés remélhetőleg „nem sülyed el a nyugati jótékony logikájában, vagy éppen ellenkezőleg, az öniróniában, a kudarc kispolgári ünneplésében és a »fehér büntudat« mindig praktikus teflonmechanizmusában”.⁵⁴ Minden együttműködés, kutatás és produkció azon a társadalmi és gazdasági felismerésen alapul, hogy „az elmúlt harminc évben Nyugat-Európa átvette a jólét termelésének tisztán fehérgalléros oldalát, míg a termelés piszkos oldalát a globális délre és az EU perifériáira exportálta”.⁵⁵ Alkotásaikban pedig a globalizáció egy másik formáját próbálják megmutatni: „egy olyan globalizációt, amely a szolidaritáson, az együttműködésen és a szerzőség tiszteletén alapul”.⁵⁶

A *Manifesto*-ban említett szabályok használatán keresztül – úgymint a színházon kívüli, esetleg konfliktus- vagy háborús övezetben történő próbák; az irodalmi klasszikusok egy az egyben való adaptációjának a tiltása; a próbaanyagok bevonása a végső előadásba; a különböző nyelvek használata; illetve a különböző kulturális háttérrel rendelkező hivatásos és amatőr szereplők megjelenítése – jött létre az NTGent (egyik) nyitóprodukciója, a Rau által rendezett *Orestes in Mosul*, amit a nemzetközi

⁴⁸ Uo.

⁴⁹ Uo.

⁵⁰ Uo.

⁵¹ Uo.

⁵² Milo RAU, *Orestes in Mosul*, NTGent, Gent, 2019, 13.

⁵³ Uo., 13–14.

⁵⁴ Uo., 18.

⁵⁵ Uo., 26.

⁵⁶ Uo.

turné előtt, 2019-ben Gentben, Moszulban és Bochumban mutattak be.⁵⁷ Aiszkhülosznak a sorsról, a bosszúról, a családról, az igazságról, az otthonról és az idegenről szóló *Oreszteia-trilógiáján* alapuló produkció ezeket a témákat alakította át és helyezte a mai, valós világba. A produkció a lerombolt iraki Moszulban játszódott, ahol is a romváros nem egyszerűen háttérhelyszíneként szolgált, hanem – ahogy azt Alissa J. Rubin megjegyezte – „szerepelővé vált, amely annak a pusztításnak tanúbizonyságául szolgált, amelyet a bosszú hagyott maga után, valamint jelezte a civilizáció visszaszerzésének – fizikai és szellemi – akadályait is”.⁵⁸

Bár antik szöveget használt, Rau rendezése, ahogy az egyik névtelen kritikus fogalmazott, „szétszedte az *Oreszteia* három részét, átírta a jeleneteket, újírta a szereplőket, és igyekezett megtalálni annak a módját, hogy a modern borzalmak (háború, megszállás, felszabadulás, bukott rendszerek örökségei és nemzetközi hatalmi harcok) valóságát az antik tragédián belül artikulálja”.⁵⁹ A töredékekre épülő dramaturgiájú produkció „az eredeti szöveg szakaszait [...] vegyítette [Rau] csapatának kutatásaiból és a színészekkel folytatott beszélgetésekből összegyűjtött anyaggal”.⁶⁰ Élő és előre felvett anyagok keverékét használva, a jelenetekben különböző származású, nyugat- és kelet-európai, valamint moszuli színészek szerepeltek, akik „a forrásanyaggal kapcsolatos tapasztalataikról szóló személyes monológokban önmagukként [...], illetve a görög mitológia alakjaiként is megjelentek”.⁶¹ A színpadon a (nyugati) élő színészek főleg a központi alakokat játszották, eközben az előre felvett jelenetekben a moszuli színészek (Iphigeneia, Athéné és a kórus) szerepeltek. A produkció így komplex intermedialitást valósított meg, amely „megpróbált kezdeni valamit Moszul és a moszuliak hiányával”, és „így vált kulcsfontosságúvá, hogy a színpadon lévő színészek az előadás során moszuli társaikkal beszéltek és interakcióba léptek, amely a darab belső koreográfiáját adta”.⁶²

Az NTGent olyan produkciói, mint az *Orestes in Mosul*, a *The Sorrow of Belgium-trilogy: Black/Yellow/Red* (rend. Luk Perceval, 2019–2022) vagy éppen az egyik legutóbbi, az *Antigone in the Amazon* (rend. Milo Rau, 2023) éppen azt bizonyították, hogy a genti *The City Theatre of the Future*-projekt a nemzeti kereteket és a globalizált világot, ezek összetettségét, összekapcsolódásait, felelősségeit vizsgálja, és – ahogy azt Boross Kinga megjegyezte – hangot adnak egy olyan színházfelfogásnak, amely

⁵⁷ Lásd: <https://www.ntgent.be/en/productions/orestes-in-mosul>. Az egyik legutóbbi produkció, az *Antigone in the Amazonas* (2023) is hasonló módon és hasonló szabályok figyelembe vételével jött létre, lásd: <https://www.ntgent.be/en/productions/antigone-in-the-amazon> (Hozzáférés: 2023. november 23.)

⁵⁸ Alissa J. RUBIN, *Can a Greek Tragedy Help Heal a Scarred City?*, The New York Times 2019. április 17. <https://www.nytimes.com/2019/04/17/theater/orestes-in-mosul-milo-rau.html> (Hozzáférés: 2023. november 2.)

⁵⁹ *Orestes in Mosul – Oedipus in Ghent*, Lost Dramaturgin International 2019. április 21. <https://lost-dramaturgininternational.wordpress.com/2019/04/21/orestes-in-mosul-oedipus-in-ghent/> (Hozzáférés: 2023. november 2.)

⁶⁰ RUBIN, I. m.

⁶¹ *Orestes in Mosul – Oedipus in Ghent*.

⁶² Uo.

„saját szerepét társadalmi összefüggéseiben [határozza meg]”.⁶³ Projektjük koncepciója nemcsak a tényleges színházépület határain túlra mutat, kiterjesztve hatását Gentre és a régióra, hanem munkamechanizmusát a nemzeti, nemzetközi és globális mátrixban és kapcsolatokban helyezi el. Ez ismét egy olyan megközelítés, amely a művészetet a globalizáció kontextusában értelmezi, és amely számol azzal, hogy a globális kontextus következményei az egyéni, a társadalmi, a nemzeti, a kultúrán és az államon belül és egyszerre kívül helyezkednek el. Rau ezt „globális realizmusnak” nevezte, és úgy határozta meg a fogalmat, miszerint „a globális gazdaságnak globális művészeti szolidaritásra van szüksége, bármilyen problematikus és megkérdőjelezhető is legyen az”.⁶⁴ Ennek eredményeképpen az NTGent folyamatosan megkérdőjelezi a múltat, kitartóan vizsgálja a jövőt, és a színházat falain túl kitágítva társadalmi akcióként és politikai médiumként értelmezi.⁶⁵

A Mannheimi Nationaltheater Bürgerbühne-projektje

Az állam és az önkormányzat által támogatott Nationaltheater Manheim a 2018/2019-es évadban vette fel repertoárjába a Bürgerbühnét. A Bürgerbühne szó szerint „polgári színpad”-ot jelent, s először mintegy tíz évvel korábban, 2009-ben találták ki a drezdai Staatsschauspielben. A színház akkori intendánsa, Wilfried Schulz, mint Jens Roselt kifejtette, „új programot hozott létre, amelyben a drezdai lakosokkal együttműködve helyi témájú részvételi kutatási projekteket dolgoztak ki”.⁶⁶ A Dresdner Bürgerbühnének saját költségvetése volt, a színházon belül kijelölt próbaterem tartozott hozzá, évente öt produkciót mutatott be, amelyeket beillesztettek a színház évadjának a programjába. Minden drezdai Bürgerbühne-produkció „saját stábbal rendelkezett, amely egy vezető rendező/nőből, egy dramaturgból, egy produkciós menedzserből és két színházpedagógusból állt”.⁶⁷ Minden produkció először gondosan felkutatta a készítenő előadás témáját, megkereste „a drezdai polgárok célcsoportját, majd egy rendező/nő, aztán a díszlet- és jelmeztervező csatlakozott, és – a produkció koncepciójától függően – egy drámaíró, egy zenészt, egy videóművészt vagy egy koreográfust [is hívtak] minden egyes színrevitelhez”.⁶⁸

A résztvevők egyéni történeteinek és egyéni szakértelmén alapuló Bürgerbühne-produkciók így „a dokumentumszínház tágabb hagyományában helyezkednek el, amennyiben e szakértők teste, hangja és tudása alkotja azt a dokumentarista anyagot,

⁶³ BOROSS KINGA, *Valósággyakorlatok, Játéktér.ro* 2020. február 11. <https://jatekter.ro/boros-kinga-valosaggyakorlatok/> (Hozzáférés: 2023. november 2.)

⁶⁴ RAU, I. m., 11–12.

⁶⁵ Mint azt Rau egy a New York-i Martin E. Segal Centerben tartott beszélgetésben kifejtette, 2023 végén elhagyták a NTGentet, s tevékenységüket immáron a Wiener Festwochenen folytatják tovább.

⁶⁶ JENS ROSELT, *Rimini Protokoll and Bürgerbühne Theatre: Institutions, Challenges and Continuities*, Performance Paradigm 2015/11., 79.

⁶⁷ MIRIAM TSCHOLL, *Die Bürgerbühne. Beschreibung eines Modells = Die Bürgerbühne. Das Dresdner Modell*, szerk. Hajo KURZENBERGER – Miriam TSCHOLL, Alexander, Berlin, 2014, 11.

⁶⁸ Uo.

amelyet aztán esztétikailag mutatnak meg a színpadon”.⁶⁹ A Bürgerbühne kifejezése a színháznak mint az erkölcsnevelés intézményének és a polgári [bürgerlich] drámának a hagyományához kapcsolódik, de a Bürgerbühne-produkciók általában nem előre megírt szövegeket állítanak színpadra, az előadások a polgárok aktív részvételével, az ő történeteik és tapasztalataik alapján valósulnak meg. A részvétel pedig azt jelenti, hogy a polgárok nemcsak nézőként vannak jelen a színházi eseményen, „vagy a hivatásos színészek által megjelenítve, hanem a színházi produkciók résztvevőiként lépnek színpadra, hogy ebben a kontextusban azokat a dolgokat mutassák meg, amelyek őket, azaz a mai [városi] polgárokat izgatják”.⁷⁰ Ennek következtében a Bürgerbühne-produkciók valójában a kortárs (német) polgárokat, a mindennapi élet szakértőit, problémáikat és vágyaikat hozzák be a színházba és állítják őket színpadra.

A Bürgerbühne-produkciók előszeretettel ábrázolják az egyes előadókat „a csoport részeként és a csoporthoz tartozóként”,⁷¹ és a társadalmi kérdéseket csoportfolyamatokként tárgyalják, nem csupán az egyes szereplők személyes drámai konfliktusaiként. Mivel az egyének önmagukat jelenítik meg a színpadon, saját elbeszéléseik felett visszaserzik a szerzői ellenőrzést, ami „az emancipáció új hangját hozza be a színpadra”.⁷² Az önmagukért beszélő egyének alapján a Bürgerbühne-produkciók az identitáspolitikai politikai dimenziójába kerülnek, és a valódi polgárok által benépesített színpad a nyilvános megszólalás és vita helyszínévé válik. A résztvevők egyedi tapasztalataiból sajátos színházi formákat teremtve az előadók általában közvetlenül a nézőket szólítják meg, a direkt történetmesélés előadásmódjának a segítségével. Így a produkciók alapvetően az oral history színpadi változatai, amelyekben „az előadók önmagukról, tapasztalataikról vagy szakmájukról mesélnek a közönségnek, ezáltal mindennapi életük szakértőiként jelennek meg”.⁷³

Az önéletrajzi anyagok színpadra állítása mellett a produkciók projekt- és kutatóközpontúak, hiszen a színpadon később előadott anyagot a próbafolyamat előtt és alatt hozzák létre és formálják, „egy konkrét témára, az anyag közös kutatására és az előadók életrajzáinak feltárására” alapozva és összpontosítva.⁷⁴ Ennek eredményeképpen a Bürgerbühne a színházat a város és annak lakói felé nyitja ki azáltal, hogy behívja őket a színpadaira. Ugyanakkor a mindennapi élet szakértői a színházi szakma képviselőire is üdítően hatnak, hiszen minden egyes produkció a hagyományos színészi és színpadra állítási módszerek újragondolásának lehetőségét jelenti. Megalakulása óta a Bürgerbühne nemcsak Németországban, hanem egész Európában mozgalommá vált. A 2014-es drezdai Erste Bürgerbühnefestival óta megalakult a német, többek között a freiburgi, mannheimi, karlsruhei, salzburgi, aalburgi és aarhusi állami színházakat magában foglaló hálózat, amely mára már európai hálózattá bővült. A 2019-es

⁶⁹ ROSELT, I. m., 79.

⁷⁰ Uo., 80.

⁷¹ Uo., 81.

⁷² Uo.

⁷³ Uo., 83.

⁷⁴ Uo., 86.

drezdai fesztiválon, például, amely az *Our Stage – 4. Europäisches Bürgerbühnefestival* címet viselte, tíz országból tizenegy produkciót mutattak be, amelyeket német nyelvű társulatok (Ausztria és Németország), valamint görög, francia, dán, skót, skót, magyar, spanyol, belga és dél-afrikai színházak hoztak létre.⁷⁵

Ugyanakkor a drezdai Bürgerbühnet Spielklubok egészítették ki azok számára, akik nem tudtak bejutni egy produkcióba, de mégis kísérletezni akartak a színházzal, és az évad végén ezek a Spielklubok is bemutatták produkcióikat a fesztiválhétvégén. A Spielklubok mellett a Staatsschauspiel Dresden negyedévente Bürgerdinnereket is szervezett, ahol „a moderált vacsorára két, egymástól eltérő drezdai társadalmi csoportot hívtak meg [...], hogy együtt étkezzenek – punkokat és bankárokat, bábákat és temetkezési vállalkozókat, hangos és csendes drezdaiakat, templomba járókat és erotikus munkásokat vagy amatőröket és profikat”.⁷⁶ A különböző projektek különböző társadalmi szereplőket hoztak össze, különböző tapasztalataikra és történeteikre építve, így inter- és intrakulturális projektek jöttek létre. Ennek eredményeként, ahogy Miriam Tscholl rámutatott, a Bürgerbühne-produkciók által „a társadalmi valóságot reprodukálva, a nézők nézetei, legyenek azok a társadalmon belüliek vagy éppenséggel kívül állók, kerültek terítékre, és különféle játékokat kezdtek az identitással és a valósággal, amelyeket így nem lehetett csupán a társadalmi miliőre és az osztályra redukálni”.⁷⁷ Ugyanakkor lehetőséget is adtak, hogy a színházban a társadalom különböző rétegei találkozzanak egymással, megismerjék egymást. „A színház így a város minél több emberét együtt tudja behozni a színpadaira, egyúttal új közönségrétegekhez juthat el, és új témákat nyithat meg”.⁷⁸ A Bürgerbühne különböző produkcióinak köszönhetően a színház a körülötte létező társadalom számára transzparenssé válik, színpadain az adott közösségek önmaguk által nyilvánulhatnak meg, színpadra állításaik által pedig az adott társadalom is megszólítható. Cserébe a színház kiterjeszheti hatókörét a kerület, a város, a városlakók irányába, sőt talán elér az adott városon túlra is.

A nemzeti színház változó elképzelései

A nemzeti színházak e közelmúltbeli példái a nemzetiszínház-elképzelés lehetséges újragondolását sugallják elméleti, gyakorlati és szervezeti szinten egyaránt. Ezeknek az újragondolásoknak köszönhetően a nemzeti színház vagy olyan központ nélküli hálózattá, vagy olyan nyitott intézménnyé válik, amely különböző csoportoknak és közösségeknek kínálja színpadát, és amely képes egy nemzet szétszórt, plurális, sokszínű és sokoldalú, gyakran megosztott összetevőit reprezentálni. Ezek az új tartalmi és működésbeli formációk (talán) igazolhatják, hogy még a mai posztindusztriális,

⁷⁵ Lásd *Our Stage – 4. Europäisches Bürgerbühnefestival*, https://www.staatsschauspiel-dresden.de/spielplan/archive/o/our_stage_buergerbuehnenfestival/ (Hozzáférés: 2023. november 2.)

⁷⁶ TSCHOLL, I. m., 14.

⁷⁷ Uo., 16.

⁷⁸ Uo., 19.

posztiszocialista és globalizálódott világban, amikor a kapitalista kultúriparban a színház csupán marginális árucikk, a nemzetiszínház-projektek még mindig képesek emberek, pártok, csoportok és intézmények részvételével vitákat, demonstrációkat és beszélgetéseket szervezni arról, hogy mi lehetne vagy kellene, hogy legyen az adott intézmény valós vagy virtuális falain belül és kívül. Ennek eredményeképpen a nemzetiszínház-projektek jelenlegi működtetői képesek lehetnek arra, hogy egy régi eszmét és egy régi intézményt új módszertani területté és alternatív helyszínné alakítsanak át, ahol a (színházi és nem színházi) *status quo* újragondolható, és ahol a nemzet, a nemzetiség és a nemzeti identitás állandó (újra)konstruálása elemezhető és megérthető. Mint azt Frank Peeters a belga Nemzeti Színházzal kapcsolatban írta, „ameddig igaz az, hogy az emberek jelentik a nemzetet, addig egy színház csak akkor hívhatja magát igazán nemzetinek, ha ajtaja teljes mértékben nyitott minden belga számára, legyen új vagy régi, beszéljen hollandul, franciául, marokkóiul, törökül, arabul vagy bármilyen más nyelven, amelyet jelenleg beszélnek Európa fővárosaiban”.⁷⁹ Jó lenne, ha ugyanez vonatkozna a „hazai” és a „külföldi” „belgákra” szerte Európában és a világon, és mindannyian képviselhetnék magukat az adott nemzet színházában és az adott nemzeti színház (különböző, egymástól akár lényegesen eltérő közösségeket célzó/ reprezentáló előadásai) által.

⁷⁹ Frank PEETERS, *Creating and Dismantling the National Theatre in Divided Belgium = National Theatres in a Changing Europe*, 117.

KRITIKA

Irodalomtörténet (It) 105 (2024) 2

DOI: [10.62615/It.2024.2.06](https://doi.org/10.62615/It.2024.2.06)

„Az egész földnek pedig egy nyelve
és egyféle beszéde vala”
Külföldi könyvespolcokon.
*Tanulmányok Esterházy Péter idegen
nyelvű recepciójáról,*
szerk. Görözdi Judit – Balogh Magdolna

KISS JÚLIA

Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Irodalomtudományi Doktori Iskola
PhD-hallgató
kissjulia10@gmail.com

„Van egy író. Szeretem. A neve Esterházy Péter.”¹

A Balogh Magdolna és Görözdi Judit által szerkesztett, három részből álló, *Külföldi könyvespolcokon* című, *Tanulmányok Esterházy Péter idegen nyelvű recepciójáról* alcímű tanulmánykötet előzménye a Szlovák Tudományos Akadémia Világirodalmi Intézetében 2021. szeptember 9–10-én rendezett konferencia előadásainak írott anyaga. Görözdi *Az egy nyelv lehetőségei külföldi könyvespolcokon* című bevezető írásában említi, hogy a tanulmánygyűjtemény nem tudja közreadni azokat a felszólalásokat, amelyek a lengyel és a spanyol Esterházy-recepciót érintették, viszont számos olyan más anyagot foglal magában, amelyek újabb perspektívákkal bővítik a Pozsonyban elhangzott előadások gondolatiságát, és tovább tágítják az Esterházy Péter munkásságára irányuló „nemzetközi tekintet” látóhatárát. Ezek közé sorolhatóak azok az írások, amelyek a német nyelvterületek recepciójának legkülönfélébb aspektusait

¹ SZÖLLŐSY Judit, *Esterházy Péter fogadtatása és jelenléte Amerikában, avagy: Egy fordító elmélkedései az Esterházy-jelenségről Amerikában = Külföldi könyvespolcokon. Tanulmányok Esterházy Péter idegen nyelvű recepciójáról*, szerk. GÖRÖZDI Judit – BALOGH Magdolna, Reciti, Budapest, 109.

vizsgálják, de például a szerb, az olasz, a finn és nem utolsósorban a japán recepcióról szóló írások is. A *Külország* harmadik részegysége a konferencia kísérőprogramjának bemutatása, az Esterházy Péter szépirodalmi alkotásait átültető műfordítók kerekasztal-beszélgetése Görözdi Judit és Németh Gábor moderálásával. A már említett szerkesztői előszóból kiderül, hogy a Reciti Kiadónál megjelent hiánypótló munka első blokkja egyetlen tanulmányt tartalmaz, Peter Michalovič *Esterházy Péter – az intertextualitás stilisztikája* című tanulmányt, amely a szlovák esztéta szavaival élve „a textualitás képviselőinek mintapéldája”,² vagyis Esterházy Péter alkotói-poétikai univerzumába vezeti be az olvasót. A közbülső fejezethez tartozó írások már kivétel nélkül arra helyezik a fókuszot, hogy milyen fogadtatásban részesül Esterházy írásművészete Európában és a világ többi részén. Miként az író a Mindentudás Egyeteme programsorozat jól ismert alkalmán fogalmazott: „az irodalom fundamentalista. [...] Épp ez a lényege: be van zárva egy nyelv végtelenségébe és végességébe”.³ A *Külország* tehát ezt a – mindenkori fordítási munkálatok tekintetében kétségtelenül – paradox állítást teszi a vizsgálat középponti tárgyává. Jelen írás két részre tagolja az előtte álló terjedelmes anyag bemutatását. Mint „útikalauz”, nyelvterületről nyelvterületre haladva elsődlegesen arra a kérdésre igyekszik válaszolni, hogy milyen akadályokkal, majd „adományokkal” járt az Esterházy-életmű fordítása és befogadástörténete.

A *Külország* második fejezete három olyan tanulmányból áll, amelyek az Esterházy-regények német befogadásával foglalkoznak.⁴ Görözdi gondosan vezeti fel a jelenség bemutatását: a *Külország* természetszerűleg a világirodalom szimmetriáját vallja („az irodalmi érték és jelentőség nem »nagy« és »kis« kultúrák,⁵ centrumok és perifériák kérdése”), ugyanakkor Esterházy közvetítésében minden kétséget kizáróan a német közeg odafordulása⁶ mutatkozik a legmeghatározóbbnak.⁷ Lőrincz Csongor

² Peter MICHALOVIČ, *Esterházy – az intertextualitás stilisztikája*, ford. DOBRY Judit = *Külországi könyvespolcok*, 11.

³ ESTERHÁZY Péter, *A szavak csodálatos életéből*, Magvető, Budapest, 2003, 61. Idézi: GÖRÖZDI Judit, *Az egy nyelv lehetőségei külországi könyvespolcokon = Külországi könyvespolcok*, 9.

⁴ A német nyelvű recepció jelen összefüggésben a szövetségi német, az osztrák, valamint a svájci tanulmányokból és kritikákból áll össze. A három térség befogadásmódja között felfedezhető differenciák részletezése Lőrincz tanulmányának az egyik tékje. Vö. LŐRINCZ Csongor, *A fehérré térség kétségessé tevő ereje. A német nyelvű Esterházy-recepcióról (1996–2017) = Külországi könyvespolcok*, 32–42.

⁵ A magyar irodalom kortárs szlovák fordításainak kontextusáról értekezve Mária Kusá mégis elkülöníti egymástól az úgynevezett „nagy” (angol, német, francia stb.) és „kis” irodalmakat (lengyel, cseh, délszláv, a volt szovjetunióbeli nem orosz irodalmak). Vö. MÁRIA KUSÁ, *A magyar irodalom kortárs szlovák fordításainak kontextusa. Esterházy Péter, Nádas Péter, Závada Pál és mások*, ford. GÖRÖZDI Judit = *Külországi könyvespolcok*, 158.

⁶ Ahogyan erre a Kappanyos András is idéző Szarka Szilvia rávilágít, nem tekinthetünk el attól sem, hogy a huszadik század utolsó harmadában a német kultúra intézményrendszere lett a hazai irodalom legjelentősebb befogadója és továbbítója, amely köztudottan európai és világviszonylatban is centrálisnak számít(ott). Szintén Szarka Szilvia közvetítésében jelenik meg Wernitzer Julianna irodalom- és fordítástörténeti jegyzete, miszerint a nyolcvanas évek végén egy olyan német nyelvű kritikai műhely is kialakult, amely kizárólagosan Esterházy műveire koncentrált. Vö. SZARKA Szilvia, *„Az európai irodalom ünnepnapja” – A Harmonia caelestis német nyelvű recepciója = Külországi könyvespolcok*, 64.

⁷ GÖRÖZDI, *Az egy nyelv lehetőségei...*, 11.

hozzávetőlegesen két évtizednyi (1996–2017) recepciót tekint át, hiszen Kulcsár Szabó Ernő 1996-ban kiadott Esterházy-monográfiája korábban már feltérképezte az életmű első, a *Fancsikó és Pintától* egészen az *Egy nőig* tartó szakaszának német recepcióját. Lőrincz az életmű második szakasza kapcsán több tekintetben is joggal borulátó. Egyrészt azért, mert Kulcsár Szabó Ernő kilencvenes évekbeli látletele („a német fogadtatásban is csak elvétve van nyoma a kulturális publicisztikát meghaladó érdeklődésnek”)⁸ máig sem veszítette érvényét, ezért a szóban forgó tanulmány szerzője is csupán az arra vonatkozó kulturális publicisztikát (Feuilleton) működtetheti. Mi több, Lőrincz megítélése szerint az író halála után tulajdonképpen megszűnt a német nyelvű recepciója: „csend lett Esterházy körül.”⁹ Másrészt annak okán, hogy az Esterházy-recepció Lőrincz által megrajzolt irányvonala a *Külország* számos írásában visszaköszönnek. „Gyakorlatilag nincs recenzió, amely ne mondaná fel Esterházy életrajzát”,¹⁰ kiemelve a szerző arisztokrata származását, családtörténetét, „plebejusi” címkéjét, más szóval azt, ami Esterházy Pétert az európaiság emblémájához rögzíti.¹¹ Szarka Szilvia – a *Harmonia caelestis* német befogadásáról írva – ugyanezt látja: „a recenziók többsége például zsolozsmaszerűen ismételteti Esterházy valamennyi rangját és címét”.¹² Kányádi András a francia nyelvű nekrológok összefüggésében kapcsolódik ehhez a tárgykörhöz („az izgalmas genealógia – a kommunizmusban felnőtt arisztokrataé – obligát emlegetése”),¹³ Faragó Kornélia pedig azt emeli ki, hogy a szerb zszurnalisztika is mindinkább a biografikus jelentések felé közelít, és noha ez a vonatkozás a tanulmányjellegű szövegek esetében eltűnni látszik,¹⁴ a nekrológokban visszatér.¹⁵ A román recepciót elemző Bányai Éva szerint a mintegy tizenegy regényt¹⁶ taglaló recenziók mellett még több Esterházy-interjú jelenik meg románul. A Iolanda Malamen által készített, *La început eram încă un om normal – Dialog cyberspațial (Kezdetben még normális ember voltam – Kibertérbeli párbeszéd)*¹⁷ című interjúkötet

⁸ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Esterházy Péter*, Kalligram, Pozsony, 1996, 196.

⁹ LŐRINCZ, *I. m.*, 31.

¹⁰ *Uo.*, 29.

¹¹ Az arisztokrata származás és családtörténet említése – főként a *Harmonia caelestis*re vonatkozóan – természetesen szövegértelmező érvénnyel is felruházódik. Vö. SZARKA, *I. m.*, 75.

¹² *Uo.*

¹³ KÁNYÁDI András, *„a betedik te magad légy”. Esterházy francia recepciója = Külországi könyvespolcok*, 129.

¹⁴ Ugyanitt érdemes említeni, hogy Sava Babić, aki Bodor Ádám, Hamvas Béla, Oravecz Imre, valamint Esterházy Péter műveinek is szerb fordítója, 2007-ben *Esterházy Péter harmóniája és díszharmóniája* címmel kiadott munkájában szentelt kizárólagos figyelmet az írónak. Faragó kiemeli, hogy Esterházy arisztokrata származásának indokolatlanul erős hangsúlyozása a Babić-könyv koncepcióját sem kerülte el, mi több, a fordító és a magyar író személyes kapcsolata is minduntalan fókuszba került. Vö. FARAGÓ Kornélia, *Az Esterházy-szöveg a szerb irodalmi kultúra befogadói horizontjában = Külországi könyvespolcok*, 242–244.

¹⁵ *Uo.*, 242.

¹⁶ Román nyelven tizenegy Esterházy-regény és egy interjúkötet jelent meg. Mindebből tíz regényt Anamaria Pop fordított, aki Iolanda Malamen interjút tolmácsolta. Korai halála miatt már nem tudta lefordítani a *Hasnyálmirigy naplót*, ezt a munkát Marius Tabacu végezte el. Vö. BÁNYAI Éva, *Esterházy Péter román nyelvű recepciója = Külországi könyvespolcok*, 252–254.

¹⁷ Az interjúkötet Esterházy születésének 60. évfordulójára készült. Péter ESTERHÁZY – Iolanda MALAMEN, *La început eram încă un om normal. Dialog cyberspațial*, Curtea Veche, București, 2010.

egyelőre csak románul olvasható.¹⁸ Angelo Rinaldi szerint a *Harmonia caelestis* megjelenése előtt Esterházy ismeretlen volt a francia közönség számára, és a szöveg arisztokrata vallomásai (például: „Egy gróf ne kapáljon!”¹⁹) hozhatnak áttörést.²⁰

A *Külország* tanulmányai rámutatnak továbbá, hogy nemcsak a biografikus vonások gyengítik az Esterházy-művekre fókuszáló mérvadóbb irodalomtudományos reflexiókat, és segítik elő egyúttal a szerző külföldi megjelenését és kanonizációját, hanem az író fizikai megjelenésére, szociális viselkedésmódozataira, verbális magatartásmintáira való, már-már túlzott odafigyelés is. E predesztinációs gesztust Lőrincz más térségi szerzőkkel összehasonlítva is páratlannak találja: „[s]ok kritika számára Esterházy fizikai megjelenése (főleg összetéveszthetetlen hajkoronája) mint perszonális aurájának összetevője is fontos támpontot szolgáltat műveinek méltatásához”.²¹ Természetesen a személyesebb hangvételű írások is élnek ezzel a lehetőséggel. Esterházy román fordítója, Anamaria Pop az „ezüst angyal” (*ingerul argintiu*) szókapcsolatot kiemelő címmel mutatja be Esterházyt,²² Nicole Zand egy francia nyelvű interjúban igyekszik vonzóvá tenni az írot: „göndör, szarkasztikus Schubert-fej”.²³ A már említett kerekasztal-beszélgetés moderátora, Németh Gábor is nyíltan tematizálja ezt a tendenciát: Esterházy karizmája olyannyira erős volt, hogy mind az életműre, mind a recepcióra nézve gyümölcsöző lenne, ha hódolói számára (akik úgy vették körül, mint „szédült lepkék a lámpát”) az író alakja kissé elhalványulna.²⁴

Kulcsár-Szabó Zoltán tanulmánya a korábbiakkal összefüggésben a *Bevezetés a szépirodalomba* német befogadástörténetével foglalkozik. A tanulmány bevezető része pontosan tárja fel azokat az aspektusokat, amelyek – talán éppen az alkotó klasszikus státuszát megalapozni képes – mű fordításának megkérdőjelezhetőségéért lehetnek felelősek: a (kultur)politikai kontextust és – az úgynevezett kis nyelvek esetében – a nyelvi közvetítés korlátozottabb teljesítőképességét. Csakhogy a *Bevezetés* német kiadástörténete ennél jóval bonyolultabb, mert ellentétben a valamennyi részt felölelő, 1986-ban megjelent magyar nyelvű kötetel, ugyanebben az időszakban (1982–1987) a „kiskönyvek” német nyelven csak önállóan láttak napvilágot. Míg e nyolcvanas évekbeli folyamat jórészt az osztrák Residens Kiadóhoz köthető, a „teljes” *Bevezetés* már a Berlin Kiadónál jelent meg, és ami jóval lényegesebb, hogy – az imént szóba hozott kiadásokhoz képest – két évtizeddel később, 2006-ban. Mindamelllett, hogy az Esterházy-nagykötet akkori fogadtatása döntően elismerő volt, a megkérdőjelezhetőség adódó kritikai családottság olyan vádakkal is illette a kiadót, amelyek korántsem bizonyultak alaptalannak. Szemléltetésül: címkehamisításnak, az olvasók megtevesz-

¹⁸ BÁNYAI, I. m., 256–257.

¹⁹ ESTERHÁZY Péter, *Harmonia caelestis*, Magvető, Budapest, 2001, 599.

²⁰ KÁNYÁDI, I. m., 125.

²¹ LŐRINCZ, I. m., 30.

²² Annamaria Pop, *Îngerul argintiu*, A Treia Europă 2001/5., 107.

²³ Nicole Zand *Péter Esterházy, écrivain, footballeur et mathématicien* című Esterházy-interjúját Kányádi András idézi. Vö. KÁNYÁDI, I. m., 119.

²⁴ GÖRÖZDI Judit – NÉMETH Gábor, *Esterházy fordításban. Kerekasztal-beszélgetés = Külországi könyvespolcokon*, 325–326.

tésének könyvelték el, hogy nem kapott hangsúlyt az újdonságként megjelentetett „újrakiadás” információja. Mindezt egy másik perspektívából tekintve, e szignifikáns megkérdőjelezhetőség azért sem emelt a *Bevezetés* német recepciójának színvonalán, mert a későkommunista diktatúra nyelvi közege, amellyel Esterházy számtalan alkalommal operál a *Bevezetés*ben, a kétezres évek elejére már majdhogynem feledésbe merült. Túllépve a nyelvhasználat dimenzióján, a kötet kompozíciójában oly fontos szereppel bíró Bloomsdayt ekkorra már alig-alig hozzák összefüggésbe a magyar történelmi vonatkozással (Nagy Imre és társai kivégzésének időpontjával), és csakis Joyce-utalásként ismerik fel.²⁵ Varga Zsuzsanna tanulmánya Adam Levy azon 2013-as cikkének²⁶ említésével nyit,²⁷ mely a magyar irodalom vonatkozásában kulcsszereppel ruhazza fel a német és az angol nyelvű befogadást. Varga ennek az állításnak a nagybritanniai aspektusokkal kapcsolatos igazságérvényét vizsgálja, kifejezetten Esterházy befogadására fókuszálva. Esterházy ismertsége odaát az 1980-as években kezdődött, kevésbé szokványos módon, hiszen a *World Literature Today*ben már ismertetőket írtak szövegeiről úgy, hogy egyetlen írása sem jelent meg még angolul.²⁸ Az első angol nyelvű Esterházy-publikáció az 1991-ben megjelent *A Hungarian Quartet*ben volt olvasható, mely – Mándy, Ottlik és Mészöly egy-egy írása mellett – *The Transporters* címmel közli a *Fuvarosokat* (103.). A *Külország* készítésének idejéig hét Esterházy-kötet jelent meg angolul, legutóbb a *Semmi művészet*, még 2010-ben. Majdnem mind Szöllősy Judit munkája – *A szív segédigéin* (fordította: Michael Heimé) és a *Hahn-Hahn grófnő pillantásán* (fordította: Richard Aczélé) kívül. Más országok recepciójához hasonlóan a brit sajtó is a *Harmonia caelestis* iránt tanúsította a legnagyobb érdeklődést, és sem a *Semmi művészet*, sem pedig *A szív segédigéi* nem váltott ki különösebb sajtóvisszhangot. Varga mindezt azzal magyarázza, hogy bár Szöllősy Judit méltán nevezhető Esterházy angol hangjának, a magyar írónak nem volt egy olyan, a brit irodalmi életben is jelenlévő fordítója, aki odakint képviselhette volna őt, és aki megalapíthatta és éltethette volna azokat a szakmai kapcsolatokat, melyekből a kritikai közeg táplálkozhatott volna.²⁹ Szöllősy Judit maga is megszólal a *Külország*-ban, többnyire az amerikai recepcióról hírt adva. Beszámol arról, hogy Esterházy

²⁵ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A későn megérkezett fémű. Esterházy Bevezetés a szépirodalomba című kötetének fogadtatása német nyelvterületen = Külországi könyvespolcokon*, 81–87.

²⁶ Levy cikkének célkitűzése a magyar irodalom jelenlétének nyomtatékosítása angol nyelvterületen. Varga megfogalmazásában a *The Immediacy of Influence* megjelenésekor (2013-ban) „a magyar irodalomnak bizonyos reneszánsza van”, olyan szerzők jelennek meg angolul, mint például Szerb Antal, Szabó Magda, Krasznahorkai László, Dragomán György, valamint Esterházy Péter. Vö. VARGA Zsuzsanna, *Esterházy Péter recepciója Nagy-Britanniában = Külországi könyvespolcokon*, 100.

²⁷ Levy az említett angol-német munkamegosztást is szegmentálja. Míg Németország a magyar irodalom esztétikai szempontú elfogadottságával, addig az angol nyelvterület a magyar irodalom kereskedelmi sikerével foglalkozik. Vö. Adam Z. LEVY, *The Immediacy of Influence*, *Word Literature Today* 2013/1., 18–19. DOI: 10.1353/wlt.2013.0175

²⁸ Varga Takács Ferenc (*Termelési-regény, Fügő, Kis magyar pornográfia*), Debreczeni Júlia (*Ki szavatul a lady biztonságáért?*), valamint Gömöri György (*Fuvarosok*) nyolcvanas évekbeli tudósításait említi. Vö. VARGA, I. m., 101–102.

²⁹ Uo., 101–107.

három amerikai egyetemen is tananyag volt, hogy John Updike is írt a *Kis magyar pornográfáról*, és abbéli családottságát is kifejezésre juttatja, hogy a budapesti Írók Boltja és a Corvina Kiadó is csak nagyon kis számban (tíz kötetnyi *Harmonia*) vállalta az angol nyelvű Esterházy-könyvek terjesztését.³⁰

Túllépve a külföldi recepció árnyoldalain a kötet azt boncolgatja, hogy mi módon jutott – közvetett, s némelykor éppen közvetlen – segítséghez az Esterházy-regényeket átültető műfordítói praxis. E kérdéskör kibontásához előljáróban a tanulmánykötet első fejezetének egyetlen írását, Peter Michalovič *Esterházy Péter – az intertextualitás stílusztikája* című tanulmányát vonom be a diskurzusba. Nem meglepő, hogy a szerb származású esztéta munkája kiváltságos helyet foglal el a tanulmánykötetben, hiszen – az azt követő írásokkal ellentétben – nem fordítástörténettel foglalkozik, hanem először az intertextualitás jól ismert fejlődéstörténetét, majd az Esterházy által alkalmazott elbeszéléstechnikák attribútumait beszéli el. Olyan elméleti szerzők nevét vonultatja fel, mint Michel Foucault és Lyotard, majd Julia Kristeva és Barthes, végül pedig az Esterházy-szövegek műfaji hibriditását vizsgálva jut el Bahtyinnak a regény többszólamúságát hirdető elméletéhez. Michalovič ezután – a különböző elbeszélői hangokat körülírva – a tárgynyelvből (amely a nyelven kívül található, állításai a beszélőre vagy a kívüllagra vonatkoznak) és a metanyelvből (amely a tárgynyelv működését írja le) megkonstruált dichotómia természetrajzát határozza meg, azt is deklarálva, hogy a magyar író szövegeinek esetében e két nyelvtípus közötti örökös ingázás a szövegek valóságához való viszonyát gyengíti.³¹

Figyelmemet már célzottan a Külországban szereplő műfordítók féle fordítva, Görözdi Judit másik, Esterházy Péter „szlovák története” című munkájában kap helyet az az Anita Huťková transzlatológus nevéhez rögzíthető észrevétel, mely éppen Michalovič előbbi tételével folytat párbeszédet. Nevezetesen, hogy Esterházy szlovák fordítói (Deák Renáta és Juliana Szolnokiová) olyan fordítói stratégiákat applikáltak, melyek a művek hibrid identitását, „a nyelvnek a szövegbeli dominanciáját érvényesítették”.³² Rendkívül jó példa erre Görözdié, amit maga a fordító, Deák Renáta is szöve tesz az Egyszerű történet vessző száz oldal – a kardozös változat fordítása kapcsán.³³ A nyitott mű kritériumait kimerítő Egyszerű történet több szövegrészletének szlovák fordítását Deák úgy oldotta meg, hogy – mivel Esterházy a lapalji mellékszövegekben a szerzői név kezdőbetűivel való szignózással üzött játékot – R. D.-ként, azaz Deák Renáta-ként is beleírta magát a szöveg(test)be, új lábjegyzeteket is létrehozva ezáltal.³⁴ Esterházy nemcsak hogy tudott az ilyesfajta fordítói fortélyokról, de autorizálta, majd az Egyszerű történet más nyelvű fordítói számára közvetítette is azokat.³⁵ Az állandó kapcsolattartás Esterházy és fordítói között, az egyes fordítói kérdések megtárgyalása

³⁰ Uo., 112–114.

³¹ MICHALOVIČ, I. m., 21–23.

³² Anita Huťková *Kánonické texty Pétera Esterházyho v slovenskom preklade* című munkáját Görözdi Judit idézi. GÖRÖZDI Judit, *Esterházy Péter „szlovák története” = Külországi könyvespolcokon*, 150.

³³ GÖRÖZDI–NÉMETH, I. m., 328.

³⁴ GÖRÖZDI, *Esterházy Péter „szlovák története”*, 151–152.

³⁵ Uo., 152.

egyébként Lőrincz Csongor tanulmányában is helyet kap.³⁶ Esterházy olasz fordítója, Marinella D'Alessandro egy interjúban például arról beszélt, hogy amikor lefordíthatatlan nyelvjáratot talált, a magyar író a következő tanáccsal látta el: „találj egy megfelelőt olaszul”.³⁷ Ahogy a fentebbi példa mutatja, e munkálatok óhatatlanul is azt eredményezték, hogy fordítói – a szó legszorosabb értelmében – identitások, identitásnyelvek képződtek meg. E műveletnek különböző fokozatai vannak, az Esterházy személyéről és nyelvhasználatáról való „leválás” különbözőképpen alakult. A pozsonyi kerekasztal-beszélgetés kivonata pontosan közvetíti az olvasó számára ezeket a nyelvhasználatbeli „metamorfózisokat”: „ki kellett találnom egy olyan nyelvet angolul, ami Esterházyé. Az angol Esterházyé” (Szöllősy Judit).³⁸ A cseh származású Robert Svoboda már korán Magyarországra költözött, és mivel a Magyar Rádiónál dolgozott, otthonos volt számára az Esterházy által alkalmazott nyelv. Amikor fordítani kezdte szövegeit, mondhatta némi túlzással, hogy „je suis Esterházy”.³⁹

Befejezésképpen két figyelemre méltó történetet hoznék egymással összefüggésbe Esterházy Péter külföldi jelenléte kapcsán. Az egyik a Mercedes Benz című történelmi revü, Esterházy utolsó színpadi munkája, melyet a Szlovák Nemzeti Színház felkérésére írt, s amelynek 2017-es bemutatásán már nem vehetett részt.⁴⁰ Ruxandra Cesereanu *Nașterea dorințelor lichide (A folyékony vágyak születése)* című könyvének egyik számozott mondatokból álló esszéregényét vállaltan is az Egy nőre való reflexióként írta meg,⁴¹ ahogy Dora Kaprálová Egy férfi. Válasz Esterházy Péternek című könyvét is.⁴² Esterházy transznacionális jelentősége abban is kirajzolódik, hogy a nekrológokban neve Vargas Llosa, García Márquez, Cortázar mellé kerül,⁴³ a recenziókban „a kelet Arno Schmidtje, Magyarország Umberto Ecoja”,⁴⁴ „az irónia magyar világbajnoka”⁴⁵, „Joyce tanítványa”⁴⁶ birtokos jelzőket tartalmazó szókapcsolatokkal vezetik, mutatják be.

(Reciti, Budapest, 2022.)

³⁶ LŐRINCZ, I. m., 41.

³⁷ ANTONIO SCIACOVELLI, *C'è arte! Esterházy Péter Olaszországban = Külországi könyvespolcokon*, 279.

³⁸ GÖRÖZDI–NÉMETH, I. m., 331.

³⁹ Uo., 329.

⁴⁰ GÖRÖZDI, *Esterházy Péter „szlovák története”*, 144.

⁴¹ BÁNYAI, I. m., 255.

⁴² GÖRÖZDI, *Esterházy Péter „szlovák története”*, 155.

⁴³ LŐRINCZ, I. m., 36.

⁴⁴ SZARKA, I. m., 67.

⁴⁵ LŐRINCZ, I. m., 57.

⁴⁶ KUSÁ, I. m., 157.

„Boldognak kell elképzelnünk Sziszüphoszt” Szabó Gábor: *Kilátás az utolsó hajóról.* *Krasznahorkai László prózavilága*

SZILÁK FLÓRA

Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Irodalomtudományi Doktori Iskola
PhD-hallgató
e-mail: szilak.flora@gmail.com

Szabó Gábor 2024-es kötete kérdések elé állítja az olvasót. Hogyan értelmezhető a szerzőközpontú monográfia műfaja a 21. századi irodalomtudomány számára? És mit jelent egy Krasznahorkai-monográfia megjelenése az író 70. születésnapján, és előző, Zsadányi Edit által jegyzett monográfia megjelenése után pontosan huszonöt évvel?

A gesztus és az elkészült monográfia többféleképpen is zavarba ejtő. Hiszen egyrészt Szabó értekezésének szemléleti horizontját meghatározza az az attitűd, amely tagadja annak a lehetőségét, hogy egy tárgy (esetünkben Krasznahorkai László prózavilága) kimerítően leírható (egyáltalán: behatárolható) lenne. Ez a szövegértelmezői gyakorlat kereteit is kijelöli: a legtöbbit hivatkozott elméleti szerzők (Martin Heidegger, Jacques Derrida, Hans-Georg Gadamer) a hazai irodalomtudományos szférában e megváltozott irodalomtudósi szerepfelfogáshoz tapadtak; és a monográfia sem egyetlen kulcs gondolat, szempont vagy problémakör kifejtésére vállalkozik. Érvényes lehet-e még a monográfia műfajának tradicionális teljességigényével fellépni egy ilyen elméleti-gyakorlati belátás után? (Ha ilyen igény nincs a szerzőben, úgy miben fog különbözni a készülő monográfia egy tanulmánygyűjteménytől?) Másrészt mit kezdhetünk azzal a diszcrepanciával, amit a szerzőközpontú szövegválogatás, valamint a biográfiai olvasatoktól, kontextualizáló szövegértelmezői módszertanoktól való eltávolodás irodalomtudósi magatartása között húzódnó feszültség hoz létre? Harmadrészt azt is fontos tisztázni, vajon kinek és milyen céllal készül egy monográfia: a szakmabelieknek vagy a laikus olvasóknak? A *Kilátás az utolsó hajóról* ezeknek a kérdéseknek a feszültségében jött létre, és úgy gondolom, ezek feloldatlansága húzódnak a kötet kevésbé sikerült koncepcionális és pontszerű megoldásai mögött egyaránt.

Mielőtt azonban ezekre rátérnék, a monográfia felépítéséről, illetve erényeiről szeretnék szólni. Szabó ugyanis az életművet már annak indulásától kezdve egy végig gondolt világgép és az abból fakadó poétikai program következetes végigviteleként látja, amelyben az egyes elbeszélések egy-egy rész kérdés kidolgozását, valamint variációs megújítását végzik. A monográfia ambíciója, hogy mindezt – a *prózavilág* kifejezés szövegértelmezéseken keresztüli kibontásával – hermeneutikai munkával bebizonyítsa, és ezzel pótolja a hazai Krasznahorkai-recepciónak azt a hiányát, hogy a szerző életművéről évtizedek óta nem született átfogó értelmezés.

Nem kis vállalat végigolvasni a mostanra terebélyesnek mondható, tizenkilenc kötetből álló (magyar nyelvű) Krasznahorkai-életművet, és végigkövetni a szövegek kapcsolódási pontjait, illetve az életmű belső logikájának alakulását. Szabó Gábor épp ezt teszi a kötetéről kötetre, (majdnem) kronologikusan haladó elemzéseiben, tizenöt fejezeten keresztül. (A kötetek közül *Az utolsó farkas*, az *ÁllatVanBent* és a *Megy a világ* nem kaptak külön fejezetet, hiátust hagyva 2008 és 2016 között – a monográfia nem ad rá magyarázatot, miért. A *Megjött Ézsaiás* és a *Háború és háború*, valamint a *Manhattan-terv* és az *Aprómunka egy palotáért* című műveket pedig szoros összefonódásuk miatt együtt tárgyalja. A monográfiát nem a *Sátántangó*val, hanem a *Kegyelmi viszonyokkal* nyitja, noha az később jelent meg.) Az életművön belüli kapcsolódásokra odafigyelő, értelmező szövegegyeségek meggyőzően alátámasztják, hogy így olvasni igencsak bővítheti az egyes szövegek jelentésrétegeit, és hogy egy „Krasznahorkai-regényt olvasva tulajdonképpen sohasem egyetlen művet olvasunk, hanem előre- és visszautaló nyomok szövevényes összefüggéseiben próbálunk tájékozódni” (7.). A szerző módszertani döntése, hogy ellép az irodalomtörténeti perspektívában történő elhelyezés igényétől: inkább érzékeny, szövegközeli, a szövegegyeségen belüli logikát felfedő olvasatát nyújtja az egyes Krasznahorkai-írásoknak, miközben folyamatosan figyelemmel kíséri azt is, milyen motivikus és szemléleti ablakok révén nyílnak meg az elbeszélések egymás felé. Szabó amellet érvel, hogy ezek a kapcsolódások túlmutatnak a pontszerűségeken, ami például az örület, a számkivetettség vagy tudatos kivonulás témavariációiban, az utazásmotívum egész életművet átszövő megjelenési formáiban vagy épp a művészet folytonos tematizálásában érhető tetten. Ez pedig végső soron azt mutatja, hogy az alcím joggal előlegezi meg a *prózavilág* kifejezés létjogosultságát.

Hogy pontosan *milyen* is ez a világ, arról azonban Szabó nem ad egységes, transzparens leírást, ez inkább az egyes szövegelemzések visszatérő mintázataiból rajzolódik ki (ezzel imitálva a Krasznahorkai-szövegek építkezését). A kitapogatott kapcsolódási pontokat nem szervezi egyetlen, konzekvens rendszerré, amelyből egyúttal a monográfia felépítése is következhetne: bár az értelmezői ráfogások meggyőzőek, az életművet összekötő tendenciáknak a detektálása pontszerű marad. A *Kína fölött az ég* (Rombolás és bánat az Ég alatt) és az *Eszttétikai egérút* (Seiobo járt odalent) című fejezetekben dolgozza ki a szerző a legalaposabban, hogy véleménye szerint milyen szemléleti sajátosság határozza meg a Krasznahorkai-univerzumot. Elsősorban Martin Heidegger és Jacques Derrida filozófiájának segítségével vázolja a Krasznahorkai-szövegek

viszonyát az esztétikum, a transzcendencia és a létezés kapcsolatához, azt állítva, hogy a szövegek feltételezik, hogy a(z egyszerre technéként és arsként értett) művészet képes közvetíteni (lefordítani) a transzcendencia tapasztalatát. Azonban maguk a Krasznahorkai-szövegek is tematizálják, hogy egyfelől eleve kérdéses e transzcendencia létezése, másfelől az is, hogy az olvasók fogadóképesnek bizonyulnak-e rá. Ezt a kételyt – Derridára hivatkozva – Szabó szerint egyfelől az eredethez való hozzáférés hiánya alapozza meg (vagyis annak az áthidalhatatlansága, hogy a transzcendens végtelen, míg az ember egy véges világban mozgó létező). Másfelől pedig a kétely alapja annak a megfoghatatlansága, hogy hogyan és milyen feltételek mellett lényegül át valami evilági transzcendenssé. Krasznahorkai explicit módon művészetfilozófiai irányultságú szövegei jellemzően azt a kérdést járják körbe, hogy létrehozható-e műalkotás, és ha igen, mi teszi azzá (belső vagy külső tényező függvénye-e); hogy milyen viszony fűzi a műalkotást a véges világhoz és a transzcendens világhoz: meg tudható-e valami a transzcendenciáról a művészet révén; és hogy mi teszi emberivé az embert (szemben mind az állattal, mind az istenivel). A Krasznahorkai-szövegek jelenetelési technikája, valamint apokaliptikus és ironikus hangvétele anakronisztikusnak mutatja ezeket a kérdéseket, amelyek a fogyasztói kultúrában érvényüket veszítettnek tűnnek. (Szabó Gábor több helyen Theodor Adornóra hivatkozik e téma kifejtésekor. Különösen izgalmassá teszi ez a szempont a monográfia megjelenésének időzítését: nehéz nem épp a kultúrpar működésének tulajdonítani, hogy kerek évforduló évében adták ki a könyvet.) E perspektívából nézve az életmű (Szirák Péter sokat idézett kifejezésével élve) „urgai fordulata” Szabó Gábor szerint „az életmű alakulásának teljesen logikus irányaként tekinthető” (237.), amely Heidegger figyelmének archaikus kultúrák felé fordulásával rokon. A Krasznahorkai-szövegek hangoltságát ezért határozza meg a kétely és a remény dialektikája, és az ezeket a kérdéseket firtató szereplők épp ezért tűnnek hol igazi művészeknek vagy prófétáknak, hol örültnek vagy más módon társadalmon kívülinek, a szöveg aktuális perspektívája szerint (gondoljunk csak Irimiásra vagy a doktorra, Korinra, Genji herceg unokájára, a nómaszk-készítőre, a Tanár Úrra vagy épp Florian Herschtre; a sor hosszan folytatható). Minthogy ezek a művészet, transzcendencia és mindennapi élet viszonyáról szóló szépirodalmi művek prózai ars poeticaként is érthetők, a bennük kifejezett fenti összefüggések magyarázni kívánják Krasznahorkai kettős megítélését is: a körülötte kialakult és általa is táplált zsenikultuszt csakúgy, mint az örült-imázsát. A Krasznahorkai-prózavilág e belső logikájával magyarázható az is, miért szövi át az egész életművet az otthontalanság és az úton lét, a nyughatatlan keresés motívuma is.

Mindennek a formavariációit messzemenőig részletező módon veszi sorra Szabó Gábor monográfiája, a strukturalizmus kategorizáló igénye nélkül felhívva a figyelmet az egyes karaktertípusok, motívumok, poétikai eljárások közötti kapcsolódásokra és ezek magyarázatára. Így rendezi el értelmezésről értelmezésre a szöveg a metafizikai középpontra való vágyakozás és a hiánya feletti gyász motívumának variánsaiként *Az ellenállás melankóliájának bálnáját*, *Az urgai fogoly* csillagos egét vagy épp az *Északról hegy*, *Délről tó*, *Nyugatról utak*, *Keletről folyó kertjét*; és ugyanennek a poétikai

tükröződése figyelhető meg szerinte a decentrált narrációs szerkezetben, vagyis a labirintusszerűen hömpölygő mondatokra, folytonos szólamváltásokra, ironikus felülírásokra és megkérdőjelezésre, belső motivikus tükrözésekre építő elbeszéléstechnikai eljárásokban. *Az urgai fogoly* elemzésében ezt a mindig-ugyanazt-írást nem kifáradó írói programként, hanem camus-i értelemben sziszüphoszi munkaként írja le (124.), amely az újból és újból nekifutás feladatát rója a kudarcot biztosan sejtő íróra. „A remény hiba” – szól a *Herscht 07769* többször idézett mottója is (amely szintén legalább kétfenekű, hiszen a regény a világ létrejöttét is egy természeti hibához köti, ekképp hagy némi reményt az írói világteremtés lehetőségének is).

A Camus-allúzió már sejteti, hogy a monográfia erénye a szövegek egymásra nyitásán kívül az is, hogy világirodalmi szintéren is pozicionálja a Krasznahorkai-szövegeket. Az anakronisztikus, heroikus vállalásukban egyszerre nevetségesnek is tűnő karakterek variációit Don Quijotéval összehasonlító értelmező részek, az orosz irodalmi utalások felfejtése vagy épp a Cormac McCarthy írói programjával való összevetés értékes mozzanatokkal gazdagítják a Krasznahorkai-recepciót, és *kifelé* is kapcsolódási pontokat nyitnak – bár az olvasó nem tudja elúzni az érzést, hogy ezek a mozzanatok pontszerűek, és nem mutatnak rá egy olyan, tágabb elméleti vagy történeti keretre, amely ezeket a pontokat összeköthetővé tenné.

A tendenciákat és kapcsolódási pontokat látszólag értékítélet nélkül regisztráló, a vélt szerzői szándékot csupán rekonstruálni kívánó attitűd tehát Szabó Gábor monográfiájának hiányosságait is adja. Az elemzések sokszor nem találnak fókuszot: a szöveg elvész a *Bevezetőben* is hivatkozott (8.) kettős igénnyel szemben, hogy egyszerre nyújtson (lineáris) áttekintést az életmű kötetéről, ugyanakkor mutassa meg közöttük a (hálózatos) kapcsolatot. Néhány, terjedelmében is hosszabb fejezetet leszámítva hiányzik az az elméleti keret, amely segíthetne egybefogni ezt a széttartó értelmezői érdeklődést. Ahol a szöveg eltér a művek szoros olvasásától, és külső szakirodalomra hivatkozik, azt sokszor jelöletlen tekintélyhivatkozások formájában teszi. Emellett nem teszi reflexió tárgyává a hivatkozott elméletek között feszülő in herens ellentmondásokat sem (akár az előbb rekonstruált értelmezésben Heidegger és Derrida kapcsán, akiknek a filozófiája – a magyar irodalomtudományban nem szokatlan módon – a politikai implikációik nélkül jelenik meg; akár például a Wittgensteintől induló, Camus-n át Lukács Györgyöt érintő és Dürerrel záruló, néhány bekezdésnyi gondolati ívben [124–126.] az *Az urgai fogoly*-elemzésben, amely nemcsak eltérő világnézeti beállítódások, de eltérő művészeti területek feszültségét is feloldatlanul hagyja). Így a szakirodalomhasználat kissé féloldalasnak tűnik: néhol kifejezetten gazdagon hivatkozott elméleti szakaszok olvashatók (mint a korábban idézett két fejezet mellett a 6., *Az örökkévalóság felé* című fejezetben, amely a fordítás Walter Benjaminra, Paul de Manra és Jacques Derridára építő értelmezéséből bontja ki a *Háború és háború* művészetfelfogását), míg máshol hiányzik a tágabb kontextusba ágyazás gesztusa.

Véleményem szerint az egyik út, amellyel a hermeneutikai szemléletmód megtartása mellett is végigvihető egy téma konzekvens kifejtése (a szövegek belső logikáját

végigkövetve), az a saját vizsgálati szempont(ok) prioritizálása, elmélyültebb elméleti megalapozása és következetesebb érvényesítése lett volna. Egy ilyen koncepcionális és szerkezeti változás persze részben eltértené a monográfiát az eredeti, értelmezési utakat megnyitó törekvésétől – ugyanakkor könnyebben követhetővé tenné az olvasók számára, hogy voltaképpen milyen utakat lát a szerző, és egyáltalán milyen perspektívából figyeli az életművet (azon a bizonyos utolsó hajón állva). Egy ilyen reflektív munka a már meglévő, terjedelmes és tartalmas Krasznahorkai-recepcióval (többek között Zsadányi Edit monográfiájával vagy Balajthy Ágnes disszertációjával, de számos kiváló kritikával és tanulmánnyal) való viszony kialakításában is kapaszkodót nyújthatott volna, mind a szerző, mind az olvasók számára. Már csak azért is érdemes lett volna a recepció alaposabb áttekintése a vonatkozó pontokon, mert a monográfia műfaja kanonizáló erőt biztosít a kötetnek (nem véletlen, hogy ma is rendszeres referenciapont Zsadányi Edit 1999-es kötete, az itt tárgyalt monográfia bevezetőjében is), s így a kollégák munkájának hozzáférhetővé tételével is segíti az újabb utak megnyitását az olvasó számára.

Egy másik, a Krasznahorkai-olvasatokat szintén gazdagító szempont lett volna, ha a szerző reflektál arra, hogy a vizsgált műalkotásokban felfedezi vélt világnézet (amelynek jelenlétét egyébként a szerző valóban alátámasztja a szövegértelmező részekkel) milyen kontextusban jött létre, illetve a monográfia írásának pillanatából nézve milyen kérdéseket vet fel. Az, hogy ilyen módon külső, eltérő történeti vagy elméleti perspektívával is szembeállítsa a Krasznahorkai-szövegeket, Szabó Gábor monográfiáját nemigen foglalkoztatja. Pedig erre maguk a szövegek is alkalmat adnak: például az a probléma, hogy az újabb és újabb kultúrákkal való találkozásban a Krasznahorkai-szövegek rendre *ugyanazt* a platóni, bibliai, heideggeri, tehát görög-keresztény teológiai-filozófiai hagyományban elképzelt igazságot keresik, már *Az urgai fogoly* egyik fő kérdését is alkotja, és a Krasznahorkai-recepció is időről időre problematizálja. Ráadásul épp az utazási irodalom elméleti keretezése, illetve az út teoretikus és filozófiai megközelítésének vázolója nemcsak az összes utazási irodalmi elbeszélés értelmezéséhez, de a teljes monográfia megalapozását tekintve szükségesnek tűnne – hiszen Szabó Gábor monográfiaszervező szempontnak választotta az *úton* létnek mint a korpusz egyik központi motívumának a vizsgálatát. Hasonlóképpen a művészetfilozófiai implikációk fent kifejtett összefüggései is tágabb történeti perspektívába ágyazhatók lennének. A monográfia minderre annyiban reflektál, amennyiben maguk az értelmezett szövegek megteszik, a szoros olvasáson túl alig-alig von be kritikai apparátust. Sem a Krasznahorkai-recepcióra nem reagál érdemben, sem maga nem dolgoz ki olyan keretrendszer(ek)e)t, amely(ek) a szövegek által felkínált világmagyarázatokat bármilyen alteritással szembeállítaná(k).

A recenzió építő meglátásait végig az olvasói perspektíva felől tettem, s nem véletlenül: úgy gondolom, végső soron az a kérdés, hogy *kinek* és *miért* készül egy ilyen, minden értelemben óriási volumenű munka, amelyben újra és újra nekifog az olvasó a véget nem érő Krasznahorkai-mondatok és -regények értelmezésének. Véleményem szerint a Krasznahorkai-életmű értelmezési lehetőségeinek tágítása a monográfia

egyik célkitűzése, s ehhez mértem a megvalósítást. Úgy látom, hogy a szöveg nem hozott döntést a szakmabeli és a laikus olvasókhöz szólás igényének kettős vonzásában: mindkét típusú, eltérő előképzettségű és olvasottságú olvasó számára tartogat érdekesítő szakaszokat, ám semelyikükhöz sem beszél konzekvensen. A saját pozíció és szempontrendszer tisztázása, a szakirodalom részletesebb hivatkozása, illetve a fejezetek erősebben megrajzolt vonalvezetése (bevezetése, konklúziója, illetve a fejezetben elemzett szöveg pozicionálása, akár csak olyan szinten, hogy a megjelenés éve és kontextusa mindenhol egységesen szerepeljen) azonban minden lehetséges célközönség számára hasznos lehet. Ezen észrevételek nem kisebbítik Szabó Gábor elvitathatatlan teljesítményét: hogy a monográfia olvasmányos, de pontos nyelvezetével, izgalmas és érzékeny értelmezői mozzanataival, valamint nagyívű, az életművet átfogó szempontjaival sok irányba megnyitotta a Krasznahorkai-prózavilágba vezető utakat, és további barangolásra ösztönzi az olvasót.

Boldognak kell elképzelnünk.

(*Magvető, Budapest, 2024.*)

Minek a vége? László Laura: *Vég és végtelenség.* *A narratív lezáratlanság* *posztmodern motívuma*

KONDOR PÉTER JÁNOS

irodalomtörténész, az Irodalmi Magazin főszerkesztője
e-mail: kondorpeterjanos@gmail.com

Talán közhelynek tűnik, hogy általában kihívást jelent kritikusan viszonyulni az olyan könyvekhez, szövegekhez, amelyek szerkezetileg a tökéletes egység és arányosság benyomását keltik – mégis ez az, ami elsőként megragadott László Laura kötetében. Valóban, mennyivel kedvezőbb, ha adódik némi elnagyoltság itt, némi túlcsoportulás ott, s máris megindul a kritikai láncreakció a recenzens fejében. De mit kezdjen a bíráló egy gyémántszerkezettel? „Na, akkor ez biztosan unalmas lesz!” – gondolhatja az olvasó. Ellenkezőleg. Sőt, a kötet argumentációjának nemcsak esztétikája, de etikája is van. Annyira világos a gondolatmenet, hogy egyenesen üdítő az olvasása, s szinte már bizarr az élmény, hogy egy szaktudományos munkát „falni” lehet. Aki gyakorta forgat irodalom- és kultúratudományos szakirodalmat, meglepetten rávághatja, hogy „Akkor ez szakmailag felszínes lesz.” Talán ez az előítélet áll a legmesszebb a valóságtól. Fogást máshol találhatunk majd, de elsőként vessünk egy pillantást a témafókuszra, és tekintsük át a kötetszerkezetet.

Előbbit – nem meglepő módon – maga a cím jelöli ki szabatosan: *Vég és végtelenség.* *A narratív lezáratlanság posztmodern motívuma*, ugyanakkor játékosan egy kétértelműségbe rejti, hiszen – mint arra a bevezetésben fény derül – a *végtelenség* itt nem a megszámlálhatatlan sokaság vagy a szakadatlan folyamatosság, hanem kifejezetten a *vég-telenség*, azaz a *vég nélkülség* jelentésében értendő, amely szerzői intencióként, azaz a lezárás/befejezés mint aktus megkérdőjelezése, elbizonytalanítása érdekes László Laura számára. Részéről a nyitott végű művekkel összefüggésben a *nyitott forma* fogalma, a nyitottság mint funkció, illetve annak kompozíciós jelentősége és technikái vizsgálандók. A lezáratlanság kompozíciós szerkezeti, illetve formajátékainak korai irodalmi példájaként említi a szerző „az i. e. 3000 körül keletkezett kínai *Változások* könyvét (*Ji csing*) [...], melyet képi szimbolikájával (trigramokkal és hexagramokkal)

alapvetően jóslásra használtak [...]” (14.) Előzményként tekinthetünk ebben az összefüggésben még olyan klasszikus művekre, mint például a *Dekameron*, Chaucer *Canterbury meséi*je vagy az epizódyszerűen működő *Don Quijote de la Mancha* és Henry Fielding *Tom Jones*-a. Hoffmann, Kafka, Joyce, Woolf és Proust – lehetne idézni a könyvből hosszan folytatva a sort –, „igen erőteljesen megkérdőjelezi a »klasszikus« zárlat funkcióját” (16.). A lényegi kérdés természetesen az, hogy hogyan alakul ez az alkotói intenció abban a korszakban, amelyet – Lyotard alaptételét idézve – már eleve a nagy elbeszélések iránti bizalmatlanság jellemez.

A posztmodern paradigma új keretei hangsúlyeltolódásokat idéztek elő az elbeszélő művek meghatározó paramétereinek vonatkozásában is. A szerző és a regényhősök funkcióinak változásával (vö. Barthes és Foucault írásaival) kiemelődött a befogadói aktivitás szerepe. A bináris oppozíciók által kínált stabilitás nemcsak a humántudományos diskurzusban, de az irodalmi műalkotás szerkezeti dimenziójában is megrendül. Az elbeszélő próza posztmodern „tünetegyüttese” meglehetősen komplex, és kézenfekvően a modernség korszakjellemzőivel szembeállítva diagnosztizálható, ehhez Ihab Hassan oppozícióit is felidézi a szerző: „[...] szépirodalomra is vonatkozatható ellentétpár például a forma (zárttság) – antifforma (nyitottság), a cél-játék, a befejezett mű (műtárgy) – folyamat (performansz), a távolság-részvétel, a szelekció-kombináció vagy éppen a narratív-antinarratív [...]” (19.) De a posztmodern alkotásmód meghatározó jelenségei még például az intertextualitás, a valóság és fikció határainak elmosódása, az anakronizmus, a határsértés, a véletlenszerűség, a „befejezetlenség érzete” (Brian McHale); vagy a metafikció és az önreflexivitás (Patricia Waugh); illetve a „temporális zűrzavar” és a „plurális befejezések” (Mike Featherstone); és nem utolsósorban az elbeszélés teleológiájának háttérbe szorulása is (Szegedy-Maszák Mihály). A két – László Laura számára – kiemelkedő fontosságú posztmodern szimptóma a nagy elbeszélések már említett ellehetetlenedése, illetve a zárt rendszer nyitottá válása. „[A]z elemzések során voltaképpen mindvégig az lesz érdekes, hogy miként lehetségesek a befejezetlen, nyitott rendszerű művek” – írja a szerző (20.).

A kötet szerkezetének tengelyét az elméleti és a műelemző (gyakorlati) szakasz határa képezi. Az elméleti fázis feladata „azon teoretikus keret kialakítása, melyen belül a befejezetlenség esztétikai vonatkozásban tárgyalható.” *A lezárás és lezárttság iránti posztmodern bizalmatlanság* (1.1.) című fejezet első részében olyan emblematisan formabontó alkotók ars poeticájának bemutatásával vezeti be témájának irodalomelméleti kontextusát a szerző, mint Nathalie Sarraute, Italo Calvino, Alain Robbe-Grillet, Jorge Louis Borges vagy Michel Butor; a névsorból pedig sejthető, hogy itt a lineáris időszemlélettel szemben megfogalmazott – és a lezárás aktusa felől érdekes – időtapasztalatokról lesz szó. A fejezet második részében pedig a nyitott mű/nyitott rendszer (Ronald Sukenic/Umberto Eco) fogalmainak segítségével megmutatkozó „radikális formai lehetőségek”-re nyílnak rálátásunk.

A következő alfejezet (*A [le]zárttság irodalomelméleti megbontása*) a strukturalizmus, illetve a posztstrukturalizmus szempontrendszerének témaközpontú végiggon-

dolását nyújtja, ami egyúttal át is vezeti az olvasót a második, *A lezárás és esztétikai jelentősége* (1.2.) című elméleti fejezetbe, amelyben olyan, az argumentáció szempontjából kulcsfontosságú fogalmak tisztázódnak, mint a *lezárás* és a *vég* terminusai; ezek ugyanis eredetileg szinonímiaként jelennek meg, a kettő megkülönböztetésével azonban – mintegy kiegészítésként – bevezethető lesz a *befejezés* fogalma, amely immár lehetőséget nyújthat a releváns posztmodern művek értelmezéséhez. Míg „a lezárás (*closure*) az esztétikai formára mint körülhatárolt, értelmes egységre utal”, addig „a vég (*ending*) a szöveg fizikai vagy mediális lezárulását jelenti” (24.). A *befejezés* (*fin*) fogalma pedig az elbeszél cselekmény lezárásához kapcsolódik, ami jellemzően hiányozhat a posztmodern elbeszélésből. A továbbiakban a *lezárás* fogalma lesz mélyebb elemzés tárgya Arisztotelész és Platón műalkotásról szóló elképzelései alapján, majd a szövegbeli tér–idő szerkezetre („spatiotemporális koherenciára”) mint a *lezárás* feltételére összpontosít az érvelés, ez ugyanis magának az értelmezhetőségnek az alapfeltétele is.

Az elméleti szakaszt záró – *Lezártlan vagy befejezetlen? A „végtelen” művek esztétikai lehetőségei* (1.3.) című – fejezet a nyitott forma esztétikai fogalmát (Heinrich Wölfflin), illetve Eco nyitottságtipológiáját járja körül. Itt esik még szó a *Spatial Turn*hoz (térbeli fordulathoz) kapcsolódó irodalomértelmezésekről, amelyek „térbeli formaként” írják le a posztmodern elbeszélés módját. Az elméleti szakaszt a hipertext radikális non-linearitásával szembeállított spatiotemporális egység iránti követelményről szóló fejtegetések zárják.

Kézenfekvő, hogy a gyakorlati szakaszban az elméleti előkészítésben kidolgozott fogalmak és elemzői szempontok tesztelése történik, méghozzá olyan reprezentatív műveken, mint John Barth *Bolyongás az elvarázsolt kastélyban* című elbeszélésgyűjteménye, B. S. Johnson *Szerencsétlenekje*, Michael Joyce *Twelve Blue*-ja, Italo Calvinótól *Az egymást keresztező sorsok kastélya*, Robert Coovertól *A pótmama* s végül John Fowlestól *A francia hadnagy szeretője*. Mint arra a szerző is felhívja a figyelmet, a befejezés hiányával „trükkösen felépített” művek gyakran elterelik a figyelmet önnön műszerűségük esztétikai dimenziójáról. Ez pedig néha nem ok nélkül való, ugyanis egyes alkotások formabontása „frivol játékosságukban” merül ki, ezáltal ellehetetlenítve az összetett jelentéstartalom kibontására irányuló értelmező munkát. Ennek fényében a műelemzések célja a nyitott és értelmezhetetlen és a nyitott, de akár esztétikailag is értelmezhető irodalmi művek közötti kategorikus különbségtétel olyan írói technikák azonosításával, mint a körkörösség, a kombináció – ez utóbbi magában foglalja a dobozregényt, a hipertextet és a rizómaszerkezetet –, illetve az ellenzárlat, amely kategória alá a töredékességet és az elágazó befejezések szerkezetét sorolhatjuk be.

László Laura könyvének szerkezete – mint arra már a bevezetőben utaltam – rendkívül arányos, minden tekintetben precízen megmunkált. Hatalmas a megmozgatott szakirodalmi ismeret, még az avatott olvasóban is ritkán támadhat hiányérzet az apparátus láttán, ha egyáltalán. A kötet meghatározó vonása még a fent említett világos gondolatmenet, így a könyv számos fejezete kitűnően hasznosítható a felső-

oktatásban (tanulságos például, hogy a strukturalista szemléletmód lényege szemléletesen, egyúttal mélyrehatóan elmagyarázható alig hét oldal terjedelemben). Az olvasónak könnyen támadhat az a benyomása, mintha egy matematikai tétel bizonyításának levezetésébe csöppent volna, vagy egy sakkjátszmába, amelyben a szerző fejben legalább 14–15 lépéssel előtte jár, és most megmutatja, milyen egy tökéletes parti. Fölényes, de nem arrogáns. Az argumentáció nem tartalmaz spekulációt, a következtetések szorosan tapadnak egymáshoz, s nem tagadja meg doktori értekezésének természetét.

Az axiómák tekintetében azonban támadhat némi hiányérzetünk. Amikor egy ilyen terjedelmű (és szakirodalmi háttérű) kontextus képződik, fontos az alapfogalmak tematikus bevezetése, mert könnyen kilazulhatnak önnön diskurzusukból, illetve el is szakadhatnak tőle. Utóbbi, természetesen, akár az érvelés előnyére is válhat, amennyiben reflektáltan történik. Kockázatot jelent tehát a műalkotás–szöveg–olvasás (sorrendjük tetszőleges) fogalmi triád színrelépése, az egyiket érdemes lett volna megbontani, és azzal összefüggésben rögzíteni a másik kettőt, mivel a műalkotást és a szöveget az olvasás cselekvése köti össze, én ez utóbbira gondolnék jó válaszként. Némi spekuláció tehát nagyobb dinamikát adhatott volna a gondolatmenetnek, a végkövetkeztetések így talán még inspirálóbbak lehetnének. Érthető, hogy a doktori értekezés ezt nem vállalhatta fel, a kötet azonban már elbírta volna. De ez a könyv így is nagyszerű, aligha lepődünk meg tehát, hogy elnyerte az ELTE BTK Filozófia Intézete, a L'Harmattan Kiadó és a Magyar Filozófiai Társaság által közösen alapított Cogito-díjat. Remélhetőleg mielőbb elkészül az értekezés szabatos angol fordítása, hogy a nemzetközi tudományos színtéren megjelenve is kifejthesse jótékony hatását.

Végezetül hadd oldjam fel az írásom címében elrejtett, a szerző által inspirált kétértelműséget. (1.) Mivégre a vég, vagy mire jó a vég? – Leginkább arra talán, hogy valami lezárulhasson, és elkezdődhessen valami új, és e kezdődő új felől ráláthassunk arra, hogy mi az a valami, ami lezárult. (2.) Mihez tartozik ez a vég? – Különös, hogy Gadamer műalkotás-felfogásában mintha az irodalmi mű éppen ott kezdődne el, ahol a szöveg véget ér, amennyiben egy szöveg irodalmiságának a hozzá való visszatérés a feltétele.

(L'Harmattan, Budapest, 2022.)

SZÉPIRODALMI FIGYELŐ ALAPÍTVÁNY



Lénárt Tamás kötetének fókuszában a képek, a képiség szépirodalomban betöltött szerepe áll. A megszólalás ellentétéként tételezett hallgatás, a trauma alapszerkezeteként értett elhallgatás és az úgy retorikai, mint vizuális értelemben vett képiség is a nyelv olyan „peremvidékeinek” tekinthetőek, amelyek felől a „központ” is jobban belátható, így akár az irodalom jelenkori helymeghatározásához is érvényes támpontokat nyújthatnak. A kötet tanulmányai ezen aspektusokat a klasszikus és a kortárs magyar líra – Petőfi Sándor, József Attila, Pilinszky János, Nemes Nagy Ágnes, Petri György, Szijj Ferenc és Simon Márton –, illetve próza – Mikszáth Kálmán, Polcz Alaine, Mészöly Miklós, Nádas Péter és Zoltán Gábor – egyes műveinek értelmezésén keresztül vizsgálják, elsősorban a modern technikai képalkotás, a fotográfia és a film lehetőségeivel, esetenként fenyegetésével szembeesítve az irodalmi szöveg teherbíróképességét.

2024 • Terjedelem: 228 oldal • ISBN: 978-615-6617-07-1 • Bolti ár: 3200 Ft

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

SZÉPIRODALMI FIGYELŐ ALAPÍTVÁNY



A recept az orvosi szöveghagyomány egyik legősibb szövegtípusa, amely kezdettől fogva fontos közege a gyógyításhoz kapcsolódó tudás megosztásának. Egyfajta kulturális lábnyomként őrzi és örökíti tovább az egyes korok és nemzetek társas-kulturális gyakorlatát a gyógyításban, és számos más praktikus tevékenység elvégzésében.

Kuna Ágnes kötete betekintést nyújt a recept alakulástörténetébe, azon belül is elsősorban a 16–17. századi magyar receptirodalom jellegzetességeibe. Ehhez a pragmatikai megközelítés és a kognitív nyelvszemlélet szolgál elméleti keretként.

2024 | Terjedelem: 334 oldal | ISBN: 978-615-6617-09-5 | Bolti ár: 3490 Ft

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

A RÁCIÓ KIADÓ GONDOZÁSÁBAN MEGJELENT

2023

276 oldal
3750 Ft



Csáth Géza a századelős széppróza novellistájaként írta be magát a magyar irodalomtörténetbe: a pszichoanalízis egyik első magyarországi népszerűsítője volt, gyakorló pszichiáterként analitikus novelláiban a traumák okozta lelki zavarokat ábrázolta. Jellegzetes írói hangjához nem csupán bizarr témaválasztásait, hanem élettörténetét is társítjuk; a naplóiban és visszaemlékezéseiben feljegyzett önpusztító életvezetés, kábítószerfüggőség, kicsapongó szexualitás, valamint halálának tragikus körülményei sokak számára az életrajzi alakot is izgalmassá teszik.

A kötet arra vállalkozik, hogy Csáth Géza alakjának és életművének műfaji szempontból tágan értett, időben viszont az utóbbi évtizedekre fókuszáló befogadástörténetét vizsgálva rámutasson a Csáth-olvasás és -értelmezés, -újraírás és -feldolgozás sajátosságaira. Meglehetősen sokan kismesterként vagy ködlovagként tekintenek rá, az utóbbi körülbelül negyven év művészeti termésének biofikciói és adaptációi, a Csáth-szövegvilággal fennálló intenzív intertextuális és intermedialis kapcsolatok mégis figyelmet és magyarázatot érdemelnek. A kötet ennek a nem csupán recepció-, hanem kultusz-történeti folyamatnak az alakulását, okait és jellegzetességeit vizsgálja.

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 GONDOZÁSÁBAN MEGJELENT



2023
660 oldal
4999 Ft

A huszadik század első felének, egyben a magyar sajtótörténetnek is egyik legjelentősebb folyóirata a Nyugat volt, amit szerkesztői, szerzői, megjelent közleményei és változatos recepciója egyaránt alátámasztanak. A lap értéktudata, értékválasztása, valamint távolságtartása elkülöníthető korszakainak is egységet biztosított, különbözőzése viszont fennállása alatt és utóéletében egyaránt ideológiai idegenkedéseket váltott ki. Három plusz egy nemzedéke pedig nem csak a század második felének irodalmát befolyásolta, hatása láthatóan hosszan tartónak bizonyul.

A Nyugat kiadói intézményesülése amellet, hogy elősegítette a folyóirat fennmaradását, egyedi színekkel járult hozzá a huszadik századi magyar könyvkiadáshoz: Ady, Babits, Kosztolányi, Móricz, Illyés több művét, Ignóty, Fenyő Miksa, Kaffka Margit, Török Sophie s mások könyveit adta ki. Kezdetől figyelmet fordított a világirodalomra is, többek között Marcel Proust, Roger Martin du Gard, Ivan Cankar műveit jelentette meg; úttörő jelentőségű volt külföldi antológiasorozata is. Az első Nyugat impresszumú könyv 1909 nyarán készült el, az utolsó 1948. december végén. A 2000-ben megjelent kiadótörténeti monográfia után e kötet a jegyzetekkel kísért forrásokat adja közre: a működéssel kapcsolatos kéziratári és levéltári iratokat, dokumentumokat, a Nyugat és Nyugat Nyomda kiadójelzésű könyvek leírását, valamint néhány kiadástörténeti tanulmányt.

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

Ára: 700 Ft
Előfizetés egy évre (4 szám): 2500 Ft



A RÁCIÓ KIADÓ GONDOZÁSÁBAN MEGJELENT



2024
272 oldal
3500 Ft

„Húsz éve foglalkozom hivatásos módon a 19. századi magyar irodalom történetével; arra gondoltam, megpróbálom összefoglalni, milyennek is látom ezt az irodalmat.” E szavakkal kezdődik a tanulmánykötet, amely Takáts József *Ismerős idegen terep* című, 2007-es könyve után írott irodalomtörténeti dolgozatait teszi közzé. Összegző jellegére utal a címe is: a szerző – a néhai kiváló művészettörténész, Sinkó Katalin szavát kölcsönvéve – „másik mitológiának” látja a 19. század kultúráját, amelynek szereplői másféle célokat követtek, másfajta szabályoknak engedelmesskedtek, mint mi, a 20–21. századi kulturális világ lakói. A kötet valamennyi írása ellenszérumnak készült a Takáts által „modernné olvasásnak” nevezett hivatásos és laikus értelmezésfajta elkerülésére, amely úgy próbálja „élővé” tenni a régi szövegeket, hogy aktualizálható üzeneteket, mai érzelmeket, mai dilemmákat fedez fel bennük. A *Másik mitológia* tanulmányai a vizsgált költemények, regények, értekezések egykorú kontextusainak a feltárásából indulnak ki. „Másik világba” kalauzolnak el, amelyben az irodalom többnyire a „tanítás-tanulás modelljét” követve készült, az ókori örökségre emlékezve, a „pszichológiai ember” feltalálása előtti lélektanhoz igazodva.

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