

1
2025

irodalomtörténet

iit

Fried István:
A kései Jókai-regények
hagyatéka

Szeredi Merse Pál:
Barta Sándor
Akasztott Ember
és Ék című
folyóiratairól

Schein Gábor:
Az arabeszk olvasása.
Borbély Szilárd:
Ami helyet

irodalomtörténet

106. ÉVFOLYAM (CVI.) • 2025 • 1. SZÁM

Főszerkesztő: Kulcsár Szabó Ernő

Felelős szerkesztő: Eisemann György

Szerkesztőbizottság: Gintli Tibor, Stephan Krause (Lipcse), 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,
az ELTE Folyóiratfejlesztési Alap, valamint a Szépirodalmi Figyelő Alapítvány támogatásával.



Nemzeti
Kulturális
Alap



ELTE
EÖTVÖS LORÁND
TUDOMÁNYEGYETEM

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**FRIED ISTVÁN**

- A kései Jókai-regények hagyatéka
Az *A mi lengyelünk* újra/újjáolvasása ürügyén 3

SZEREDI MERSE PÁL

- Pártorgánium vagy dadaista folyóirat?
Barta Sándor Akasztott Ember és Ék című folyóiratairól (1922–1924) 27

SCHEIN GÁBOR

- Az arabeszk olvasása
Borbély Szilárd: *Ami helyet* 63

GYŐRI ORSOLYA

- Adalékok a Mészöly-próza hatástörténetéhez
Az elbeszélői tudat küszöbpozíciói 89

KRITIKA**GARAI JUDIT**

- Kiss Gabriella: *A tette kész néző* 117

LÉNÁRT TAMÁS

- (Mi) végre ökokritika?
Smid Róbert: *Az ökokritika dilemmái. Kortárs ökológiák az irodalom és a technológia diszkurzív metszéspontjaiban* 125

IN MEMORIAM

- Németh G. Béla emlékezetére
Expozé egy kerekasztal-beszélgetéshez (Eisemann György) 131

A kései Jókai-regények hagyatéka

Az *A mi lengyelünk* újra/újjáolvasása ürügyén

The legacy of Jókai's later novels

A pretext for a rereading of *A mi lengyelünk* [Our Polishman]

FRIED ISTVÁN

Szegedi Tudományegyetem Bölcsészeti és Társadalomtudományi Kar,

Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék

professor emeritus

ORCID 0000-0003-3899-8016

A B S Z T R A K T

Jókai utolsó három regénye kevésbé érdekelte a szakirodalmat. Az *Ahol a pénz nem isten* az utóbbi néhány évtizedben talált értelmezőjére, az *A mi lengyelünk* és a *Börtön virága* elkerülte a kutatók figyelmét. Ez összefüggésbe hozható a Mikszáth Kálmán által is sugallt tézissel az idősödő Jókai Mór testi, szellemi hanyatlásáról, a kései regényekben árukkodó fáradtságáról. A dolgozat középpontjában az *A mi lengyelünk* (1901-1903) áll, amely a forradalom, a szabadságharc és a Bach-korszak közegében helyezi el egy különleges szerelmi háromszög történetét, melyet egy illúzióival leszámolt elbeszélő közvetít. Az idős író ebben a művében (is) sokszólamú prózai epikát ajánl olvasásra, mely a humor, az elégikus hangvétel, a drámaiság, helyenként a groteszk szólamait szólaltatja meg, egyben Komárom-regény, valamint a két főszereplő életrajzi párhuzamának története. A 80-hoz közel járó elbeszélő lendülete nem tört meg, a korábban megírt motívumok itt új szintet és jelentést kapnak.

A B S T R A C T

Little has been written about Mór Jókai's final three novels. *Ahol a pénz nem isten* [Where Money Is Not a God] has become a subject of scrutiny only in the last few decades, while *A mi lengyelünk* [Our Polishman] and *Börtön virága* [The Flower of the Prison] have yet to attract the attention of scholars. This lack of interest may be linked to the suggestion, also put forward by Kálmán Mikszáth, that the ageing Jókai was suffering physical and mental decline and that his later novels reflect this. The focus of this essay is *Our Polishman* (1901–1903), the story of a unique love triangle set in the context of the Hungarian Revolution of 1848, the subsequent War of Independence and the so-called 'Bach era,' when Alexander Bach was the Austrian minister for the interior. It is told by a narrator who no longer harbours any illusions. In this work, the elderly Jókai offers a prose epic in many voices that is dramatic and occasionally grotesque, sometimes employing a touch of humour and sometimes an elegiac tone. It is also a novel about the city of Komárom and the biographical parallel between the two protagonists. At almost 80 years of age, Jókai had not lost any of his momentum; on the contrary, motifs familiar from his previous works are here given new colour and meaning.

„Egy modern költő el nem szalasztaná ezt az ötletet.
S a darab hőse megérdemelné ezt a befejezést.”

Jókai Mór: *A mi lengyelünk*

A régebbi Jókai-szakirodalom (ideértve Mikszáth Kálmán Jókai-élet- és pályarajzát, de nem egy személyes emlékezést is) erővel és meggyőződéssel sugallja az író testi, szellemi, az ítélőképességre vonatkozó és népszerűsége csökkenésével alátámasztani vélt hanyatlás-tézisét,¹ miszerint az 1890-es évek végétől kezdve az eddig többféle tevékenységét kézben tartó, összefogó írónak nemcsak népszerűsége csappant meg, hanem írásai sem a régebbiek lendületével, ellenállhatatlanságával készültek. Megnyilatkozásai kétségen kívül a fokozatos (el)öregedés jeleit mutatják, szinte a kimerülés volna eszerint a megfelelő kifejezés. Ha olykor egyes műveiben fel-felcsillanni látnak az írói „fénykorra” valló mozzanatok (főleg a *Sárga rózsában*), jeleneteket, a legnagyobbak tartott művek figuráira emlékeztető alakokat, akkor ez bizonyára utójátéknak fogható föl, mely jelességét a korábbi alkotások „vissza”-tükrözéséből kaphatja meg.² A kései regények közül nem egy – hangzik a többektől hangoztatott vélemény – halványabb ismétlése korábbi, sikerültebb, eredetibb látásmóddal rendelkező alkotásoknak, vagy pedig az időből kiesett író szomorú küzdelméről tanúskodik az anyaggal, melyen nem képes teljesen úrrá lenni.

Megritkult Jókai körül az öt majd fél évszázadon át körbelengő politikai levegő (is). A hanyatlásnak csalhatatlan bizonyítékát látták a karcagi választási kudarcban (más kérdés, hogy választási vereségét Jókai előre látta, ismervén a tőle függetlenül alakuló körülményeket). Nem vitatkozván, mégis ellenvéleményül állítván: nem csak Jókait szavazták le, hanem pártját is. Ha az életrajz eseménytörténetébe a tárgyszerűséget szem előtt tartva pillantunk be, megelőzván a következtetéseket, kijelenthető,

¹ JÓKAI Mór, *A mi lengyelünk*, s. a. r. T. HAJÓS Éva, Akadémiai, Budapest, 1969. A mottó Tihamér lelepleződésének jelenetét kommentálja. Az elbeszélő azokra a francia (jól megcsinált) színművekre céloz, melyek a házasságtörés tematikáját hol vígjáték, hol középfaajú színmű keretében ábrázolják. Az elhatárolódás a népszerű bulvárnak szól. A sajtó alá rendező a szakirodalmi fejtegetéseket gyűjti össze, hogy a hanyatlás-tézist dokumentálja: 452. skk. Szajbély Mihály korszerű Jókai-monográfiája hosszan idézi Mikszáth jól ismert sorait, megemlíti a másik „narratívát” (Bori Imréét és e sorok író-ját), elbeszéli a Pesti Hírlap-affért, beszámol életrajzi eseményekről, nem kötelezvé el magát egyik nézet mellett sem. Az időskori Jókai-regények közül pusztán kettőre tér ki részletesen, a többiről rövidebben nyilatkozik. (SZAJBÉLY Mihály, *Jókai Mór*, Kalligram, Pozsony, 2010, 355.) A továbbiakban a kritikai kiadás szövegét idézem, külön nem hivatkozom, csupán a jegyzetekre reagálok.

² A kritikai kiadás szemlézte szakirodalom többnyire a korábbi alkotásokhoz, szereplőkhöz viszonyította regényünket, melynek inkább egyes részleteit dicsérte, egészében elhallgatta a mű exponálta fő problémákat. Egy extrém vélemény: „Az élet és a világ nagy kérdései őt [ti. Jókait] mélyebben nem háborgatták, vette a világot, amint van és rajzolta úgy, ahogy neki tetszett.” Császár Elemér, *Jókai világnézete = Jókai Emlékkönyv*, szerk. ALAPI Gyula – FÜLÖP Zsigmond, Jókai Közművelődés- és Múzeum Egyesület, Komárom, 1925, 61–64. Vagy: elismerve az 1860-as, 1870-es évek regényeit mint az életmű csúcsteljesítményeit: „Ettől fogva költészete évről évre fegyelmetlenebbé vált, erkölcsi felfogásába mind több lazaság csúszott.” PAPP Ferenc, *Jókai Mór és Gyulai Pál = Jókai Emlékkönyv*, 70–74.

hogy mivel Jókai élete végéig dolgozott regényein, elbeszélésein, méghozzá alig vagy inkább nem csökkenő lendülettel, a „számszerűséget tekintetbe véve” a hanyatlás-tézis elvethető. Jóval differenciáltabb a Jókai-kép, ha magukat a műveket vesszük elő, végigkísérjük Jókainak kevésbé közéleti, inkább magánéleti aktivitását az 1890-es esztendőktől fogva.³ Aligha vitatható, hogy az évek előrehaladtával az öregedés (külső) jelei Jókait sem kerülték el, valamint az a tény sem mellékes, hogy megszűnt országgyűlési képviselőnek lenni: mindez arra kényszerítette, hogy átszervezze, újragondolja szokás- és életrendjét. A felsőházi tagság nem elégítette ki, erről meglehetősen önironikusan számolt be. Ugyanakkor, ha először az említett mennyiségi szempontok szerint vizsgálódunk, arra jutunk: Jókai nem publikált kevesebbet, szabályos időközökben látta el elbeszélésekkel, egyre gyakrabban novellisztikus visszaemlékezésekkel a hírlapokat. Bár konfliktusa a Pesti Hírlappal jelzi, hogy a lap olyat mert megtenni Jókaiival, amit tíz esztendővel annak előtte nagy valószínűséggel nem mert volna (tudniillik felmondott az írónak,⁴ a Jókai elutazása miatt abbamaradt folytatásos regényközlést Mikszáth Kálmánnal pótolta, aki „tréfából” folytatásokban közölt elbeszéléseinek szintén az *A mi lengyelünk* címet adta). Ugyanakkor az is tény, hogy Jókai nem maradt lap nélkül, a Budapesti Napló kapott az alkalmon, láthatólag szívesen vállalta a „tárcaregény” közlését, ami a Pesti Hírlapban abbamaradt. A Pesti Hírlap és Mikszáth magyarázkodott, noha nem hátrált meg.

Az sem tagadható, hogy mind a magyar, mind a világirodalomban felbukkantak, megerősödtek Jókaitól idegen irányok; a különféle „modernségek” áttörése a századfordulóra (a távolabbi Párizsban és a közelebbi Bécsben) érezte hatását a könyvkiadásban, az olvasói érdeklődést tekintve, a fordításokban, de – mint azt a Jókai-jubileum alkalmából megjelentetett száz kötet valószínűsíti – Jókai továbbra is számíthatott olvasóira, akik nemcsak a díszkiadás köteteit, hanem a címlapváltozatú köteteket is megvásárolták-olvasták. Az sem vitatható, hogy a kései Jókai-regények lényegesen szerényebb kritikai visszhangot keltettek. De ez nem bizonyosan a „hanyatló” író megillető tapintat számlájára írható, hanem inkább a tanácstalanságéra, amely nemigen tudott mit kezdeni ezekkel a kései Jókai-regényekkel,⁵ mert mások voltak, mint amikhez a kritika hozzászólt. Az ismétlődés és újra/újjaírás közötti területen

³ A sokaktól idézett *Solitudo* valóban az elmagányosodás elégizáló hangjait szólaltatja meg, de időskori elbeszélései között jócskán akad önmagán kedélyesen ironizáló, mint például a *Soha sem egyedül*. Vö. FRIED István, *Jókai Mór életrajzai II.* = Uő., *Jókai Mór életrajzai és más furcsaságok*, Tiszatáj, Szeged, 2024, 50–64.

⁴ A kritikai kiadás jegyzetei: *Pesti Hírlap contra Jókai* címen tárgyalja az ügyet. Vö. még: SZAJBÉLY, I. m., 356–358.

⁵ „Kínos harc támadt az író s régi köre közt. Jókainak harcolva kellett megvédenie a magához és saját akaratához való jogát. Ennek a harcnak szentelte újabb írásai egy részét.” VIHAROS, *Az utolsó évek = Jókai-album. Képek, adatok, okmányok Jókai Mór életéből*, Hornyánszky Viktor könyvnyomdája, [Budapest], [é. n.], 105. Herczeg Ferenc Mese-Komáromából kimarad az *A mi lengyelünk: Jókai 1825–1925. Emlékkönyv születésének századik évfordulójára*, szerk. KÖRÖSI Henrik, előszó RÁKOSI Jenő, Légrédy Károly Nyomda- és Könyvkiadó Részvénytársaság, Budapest, 1925, 5–8. A kritikai kiadás jegyzeteiben idézett szerzők vagy mellőzik, vagy a részletszépségek elismerését követőleg romantikus túlzásokban marasztalják el.

(regény)értelmezésekkel szeretném alátámasztani: nem az író tévedt el, hanem a kritika (valamint az irodalomtörténet tetemes hányada, és akkor még a *Hátrahagyott művek* tíz kötetét meg sem említettem, melynek kiadását Jókai kiadója mellőzhetőnek érezte, mint majd az „Olcsó Jókai”-sorozatát is).⁶ Annyit tennék hozzá kiegészítésül, hogy a hanyatlás-tézis nemigen mondható elemzés eredményének, Gyulai és Péterfy (és az ő nyomukban járók) nem szorítkoztak a kései regényekre, sőt azokról kevesebbet írtak, mint a korábbiakról. Az esetleges tapintatos hallgatás képviselői a „fénykor” Jókai-prózáját tartják a Jókai-életmű értékes és ezért kutatandó területének. Ebben az egy-két évtizedben szerveződtek meg azok a jellegzetes alakzatok, melyek ismétlődése a kései művekben (más kérdés, hogy valójában pusztán ismétlődésről van-e szó) tanúsítaná az író elfáradását, epikája kimerülését. Minthogy a korszak teljes értékű kritikátörténeti feltárása (a sok kiváló előtanulmány ellenére) késik,⁷ ezért csupán kérdésre telik: vajon a „fénykor” Jókaiját fogadó, értékelő kritika együtthaladt-e az íróval, követte-e pályafordulatait, az egykor alkalmasnak bizonyult bírálói közelítés nem kívánt volna-e legalább oly mértékű újra/újragondolást, mint Jókai íróságának megújuló-módosuló prózaformái? Vajon ami többé-kevésbé megfelelőnek minősíthető az *Egy magyar nábob* vagy *A kőszívű ember fiai* elemző méltatására, ugyanaz célszerű-e az 1890-es években, kiváltképpen a 20. században kiadott Jókai-próza megközelítésekor? *A kőszívű ember fiait* kell-e számonkérnünk az *A mi lengyelünkön?* Berend Iván Delejországot Capitano szigetén? A méltatlanul gyanúba hozott asszony csak a *Politikai divatok* epizódjaiban játszhat szerepet, a *Börtön virágáiban* nem?

E kései regényekről megkockáztatható, hogy Jókai elbeszélője ott is ironizál, ahol eddig nem vagy csak nagyon ritkán, feltűnhet az is, hogy a kései prózát jóval több székszis hatja át, mint a korábbi műveket.⁸ Kétségtelen, hogy az előző művek elemei gyakran tűnnek föl (egyesek a teljes oeuvre-ben „ismétlődnek”). Csakhogy a szorosabb olvasás feltárhathatja: nem a rutin, a megszokás mozgatja a történeteket, cselekedteteti a figurákat. Jóval inkább alakok torzulásáról, a személyiség fenyegetettségéről, kiszámíthatatlanságáról értekezhetnénk. Olyan titkokkal kerülnek szembe, amelyek hol azért oly fenyegetőek, mivel feltárulkozásuk a létezés esendőségére figyelmeztet, hol azért, mert váratlan akadályok leküzdésében hátráltatva vannak. Nem utolsósorban zavarba ejtő, hogy a kései Jókai-regények magát a hanyatlás-tézist fordítják át prózai epikus formába, az emberi sorsra váró veszélyekre nem egyszer a jellem ellenállása felel, másszor a jellem megalkuvása, rossz döntése, egy felületes életélvezés könnyed felelete jelzi az egykor jobb sorsot ígérő, de rendszeresen felelőtlenységéről

⁶ A Jókai-művek kiadástörténetének kulisszatitkairól lásd: RÉVAY Mór János, *Írók, könyvek, kiadók. Egy magyar könyvkiadó emlékiratai*, I–II., Révai, Budapest, 1920.

⁷ A magyar sajtótörténeti szintézis kiadása elakadt az alábbi kötetrel (a kritikátörténet még idáig sem jutott el): *A magyar sajtó története* 1. (1848–1867), 2. (1867–1892), szerk. KOSÁRY Domokos – NÉMETH G. Béla, MTA Irodalomtudományi Intézet – Magyar Újságírók Szövetsége, Budapest, 1985.

⁸ Nacsády József a „kiábrándulás regényeként” minősíti Jókai lengyel tárgyú regényeiről és regényalakjairól szólva. A kritikai kiadás jegyzetei alapján hivatkozom: 496–498.

tanúskodó magatartásformák széthullását, bűnbe esését (és bűnhődését). A korábbi regényekből ismerős kiegyenlítődés esélye megszűnik, felszámolódik a cselekmény folyamán, személyiség és társadalom között hasonlóképpen alakul a viszony.

A kérdés, hogy szembekerült-e Jókai a korával vagy sem, többféle választ hívhat elő. Az *Ahol a pénz nem Isten*⁹ Capitanója a kortársi Európa, világa feloldhatatlan ellentmondásai, a nemzeti(ségi), társadalmi, emberi kapcsolatok végzetesnek tetsző megromlása előtt talál védhelyet szigetén, vele szemben az odavetődő és feljegyzéseivel élményeit tudató nem tud annyi (meggyőzésre alkalmas) ellenérvet felhozni, amely „megtéríthetné” Capitanót a jelen világ másként látásáról. Bár az *A mi lengyelünk* és a *Börtön virága* nem az idős író jelenében játszódik, hanem visszavezet cselekményének jórészével 1848–1849-ig és a Bach-korszakba, a két kései műben a középpontba állított helytállás, megalkuvás, árulás, erkölcsös életvezetés, szenvedélyek hajszolása, illetőleg látszat és valóság (a századforduló Schein und Sein-jének visszavetített változata) nem kevésbé „jelenkori” üzenet, a félmúlt eseménytörténetéből kiszólva.

Jókai életrend-váltása második házasságából és az azt övező körülményekből is következik. Többen az írot és a második feleség családját vádolták; Fesztyék Jókai elmebeli gyöngeségét sem hagyták ki a lehetséges okok közül.¹⁰ Az író élénk reagálása, majd fárasztó utazásai (Abbázia, Franciaország) nem az erőtlen-akaratlan öregemberre engednek következtetni. Csupán annyi ismerhető el, hogy másképpen élt, mint (Bajza utcai otthonában) Fesztyékkal együtt, más szokások vezették, de írói munkájának intenzitása a legkevésbé sem csökkent. (S itt újból, erősítésül a följebb már emlegetett kései regényekre hivatkozom, melyek közül csak az *A mi lengyelünk* terjedelmesebb, a másik kettő kisregénynek volna nevezhető.) Újra: nyilvánvaló, hogy a 75. életévét meghaladó író nem tévesztendő össze ifjúkori énjével vagy az ötven esztendőssel, jóllehet törekszik, hogy nála jóval fiatalabb neje mellett ne lássák sem öreg, sem vén embernek. Ugyanakkor az sem tagadható, hogy Jókai életében több ízben váltott: egy idő után már nem írt török tárgyú regényeket, a forradalom és a szabadságharc történetét, választott főhőseit sem a Baradlayékhoz hasonlóan jelenítette meg, a nagyvárosi téma helyet követelt és kapott – különféleképpen regényben és elbeszélésben. Nemcsak Magyarország történetében mutatató ki sokféle változás, szorosabb értelemben Pest-Buda Budapestté alakulása, majd versengése Béccsel (modern fővárossá válása), illetőleg a társadalmi-társasági élet átalakulása. Ezzel összefüggésben a kultúra irányítása, támogatása, intézményrendszerének továbbépülése mellett sem ment el Jókai közömbösen, az olvasói szokásokra mind kiadónak, mind

⁹ FRIED István, *Bevezetés Jókai Mór Ahol a pénz nem isten című regényének olvasásához = Az olvasás vonzásában. Tanulmányok Eisemann György hatvanadik születésnapjára*, szerk. BEDNANICS GÁBOR – HANSÁGI ÁGNES – VADERNA GÁBOR, Historia Litteraria Alapítvány – Ráció, Budapest, 2013, 355–379.

¹⁰ A Láng József által közzétett, bevezetéssel és jegyzetekkel ellátott dokumentumokra hivatkozom: LÁNG József, *Jókai Mórné Nagy Bella emlékirata*, ItK 1975/3., 355–377.; Vö. még: Uő., *Dokumentumok Jókai második házasságának történetéhez*, ItK 1976/4., 505–519.; illetve: *Jókai Mór kiadatlan levelei és Feszty Árpádné Jókai Róza visszaemlékezései*, s. a. r, jegyz. F. ALMÁSI ÉVA, Enciklopédia, Budapest, 2001.

neki tekintettel kellett lennie: nem volt elvárható, hogy 1875 körül vagy az azt követő néhány évben horgonyozzék le az író. Az ismétlés-hanyatlás az lett volna, ha innen nem kísérel meg továbblépni egy másfajta történelmi regényalakzat (kuruc tárgyú regények, de főleg a *Rákóczy fia*), a nagyvárosi tematika (*Asszonyt kísér, Istent kísért; A gazdag szegények*), az öregedés és annak „ellenszerei” (*Öregember nem vén ember, De kár megvénülni!*), az országvesztés/országmegőrzés-gyarápítás tematika (*Fráter György*) irányába. Nyilván nemcsak a Jókai-prózaírás tematikai változatairól van szó, hanem arról, hogy újonnan tapasztalt (kívánatos vagy többnyire kevésbé kívánatos) jelenségek cselekményes megjelenítéséről szólhatnánk. A korszerűség ennél árnyaltabb megközelítést kívánt olvasótól, írótól: mint tudja ezt a megváltozott tematikát a prózai alakzat közvetíteni; milyen (új) eszközökkel sikerül (vagy nem sikerül) megnyerni az olvasókat; mint felelnek meg az átalakuló prózaformák az eddigiektől eltérő, mert a körülményektől kikényszerített világlátásnak? A realizmus és a naturalizmus „teoretikus” elutasítása, gyakorlati – időnkénti – felhasználása a Jókai-regények/elbeszélések elbeszélőinek tájékozódásában/tájékoztatásában kísérik meg az indoklását és értelmezését annak, miért szükséges újabb elgondolások jegyében szőni a mindig fordulatos cselekményt, az egyre több külső és belső ellentmondással vívódó figurákat, miért kell még a feddhetetlen Jókai-alakoknak elsősorban önmagukkal és csak azután a világgal megvívni csatájukat, miért rendelkeznek kettős arculattal: eggyel mutatják magukat mások előtt, eggyel önmaguknak, amikor egyedül maradnak. Kétarcúak: a világra tártak, nyílt tekintetük bizalmat kölcsönöz számukra, magukra maradvá levetik álarcukat, titkolt lényük olyanok mutatkozhat, amilyen. Az *Akik kétszer halnak meg* Illavayja görbe tükörbe néz, a jelenetekben egyszerre van jelen magabiztos személyisége és a kétkedés e magabiztosságban: az, aki a tükörbe néz, valamint a másik én, aki a görbe tükörből visszatekint. Az *A mi lengyelünk* ennél egyszerűbb leírással szolgál, Negrotint a társaságban láttatja, majd elvonulva, magányosan. Az elbeszélő állásfoglalása rejtve marad, csupán közvetít, közöl, elbeszél:

Ez volt a legnehezebb feladata Negrotinnak, ezt az otthont oly hozzájárulhatatlannul körülzárni, hogy a külvilág eseményeinek híre sehonnán be ne hatolhasson; ne tudjanak meg arról semmit, ami odakünn az országban történik. Hírlapot nem járatott Lippayéknak. Egy divatlap volt a heti olvasmány. Ő maga a rendőrfőnök bécsi hivatalos lapjából értesült az eseményekről. Rémséges korszak volt az! A borzalmas híreket magába temette. Mikor esténként, munkában kifáradtan, összejött velük, derült arccal beszélt nagy terveiről, feladatairól, elmondatta magának Tihámér vadászati sikereit, vitatkozott Hruszkayval, nevetgélt Rubiánka bohókodásain, mondott udvariasságokat a hölgyeknek; mikor aztán lakásába megtért, melyet a kastély egyik donjonában választott magának, akkor végigvágta magát a pallón, és zokogott keservesen: halottait siratta. Minő halottak! Mekkora gyász! Mily égrekiáltó szenvedés! És ebből semmit sem volt szabad elmondania. Sejtelmük se legyen róla azoknak.

Nem mellőzhető, hogy a kései Jókai-regények az *Ahol a pénz nem Isten* kivételével nem a jelenből merítik tárgyukat, a végső háromból kettőben (volt róla szó) a rémuralom és a Bach-korszak az események időpontja, ebből azonban nemigen vonható le a következtetés, miszerint az író Jókainak ne volna válasza (egyszerűsítek) a kor kihívásaira. Nem nehéz áttételes üzeneteket kiolvasni a regényekből. A *Fráter Györgyöt* sajtó alá rendezője, Oltványi Ambrus a kor politikai vitáival hozza kapcsolatba.¹¹ Éppen a sajtó alá rendezőktől szorgalmasan előszámlált anakronizmusok figyelmeztetnek: az író saját korához szól, nem minden lapon a regényszereplőkre ható politikai-társadalmi viszonyokat tartja szem előtt, hanem egyfelől olyan „erkölcstörténetet”¹² ír, amely nem csupán az 1850-es évek világához van kötve, másfelől oly kérdések körül forgatja az eseményeket (a korszerű gazdálkodás, a birtokos nemesség új időkhöz igazodási lehetősége-képessége, az iparosítás és az ezzel együtt járó tulajdonosi szemlélet, mely mentalitásváltást igényel stb.), melyek nemcsak *A régi jó táblabírák* eszendeiben követelték meg a megvitátást, hanem az *A mi lengyelünk* írásának időszakában is. A felelőtlen, tékozló gazdálkodás az *Egy magyar nábob* óta témája a Jókai-életműnek, ehhez járul később a főnemesség hanyatlás-krónikája (például *A tiboldi várról* írt elbeszélő költeményben), nem is szólva 1848–1849 emlékezetéről, mely változó alakzatokban, változó megítéléssel alkotja az *œuvre* (mondhatjuk) állandóját. Kiváltképpen, ha nem szorítkozunk a regényekre, elbeszélésekre. A széthulló jellemek tragikusba hajló története az *Enyém, tied, övé* óta foglalkoztatta írónkat, a *Felfordult világban* színre hozott „nemesi polgárosodás” sem egyszeri ráismer(tet)és. Mint ahogy a mulatozásban kimerülő életforma hol szatirizáló, hol szigorú szavakkal megrovó megjelenítése nem egyszer visszaköszön (például *A pénz betegségei* című elbeszélésben).

Ez az erősen vázlatos szemle annyit kívánt demonstrálni, hogy a kalandregényi szerkesztéstől sosem visszariadó Jókai pályája a kortársi történéseket-lehetőségeket sosem tévesztő íróé, aki nem feltétlen rokonszenvvel kísérte végig a magyar (és európai) élet változásait, érzékelté azokat az egzisztencia körébe vágó kérdéseket, melyekkel politikusként talán nem mindig nézett szembe, de regényíróként éreztette nyugtalanságát, rosszérzését, megszólaltatta félelmeit, miközben a pozitív fejleményekről sem feledkezett meg: a Negrotin kezdeményezte, létesítette bánya megnyitása kenyeret, munkalehetőséget biztosít az eladdig tengődő embereknek stb. Berend Iván és Tatrangi Dávid az európai „közös piac” vízióját vetítik az érdeklődők elé, egy tágabb „nemzeti” keretek között megvalósítandó európai gazdaságát. Mindez nem gyengíti Capitano érveit a fegyverkező-gyűlölködő világ elítélésének „igazságát” illetőleg. Különféle nézőpontokból született diagnózisokat készítenek a regények, majd ajánlatokat egy élhetőbb világ megvalósítására. Mily beszédes, hogy ezeknek rajza utópia kereté-

¹¹ JÓKAI Mór, *Fráter György*, I–II., s. a. r. Oltványi Ambrus, Akadémiai, Budapest, 1972.

¹² Az erkölcstörténet regénybe, regénnyé írását Balzac tűzte ki *Emberi színjátéka* céljával, szemben Walter Scott egyébként becsült történeti regényeivel. Jókai sem a scotti, sem a balzaci prózai epikának nem volt elkötelezettje, az ő romantikája ugyan „franciás”, ám Victor Hugo és Eugène Sue regénytechnikájának, olykor szüzséinek tanulmányozása mellett sokat forgatta Dickens regényeit is.

ben készül el, másrésztől a világ politikai-hatalmi törekvéseiről kapunk láteteletet, mely viszont egy távoli szigetre „emigrált” személyiség végső kiábrándultságában tűnik elő. A kései regényeket akképp is jellemezhetjük, hogy a félmúltban zajló események jelenkori áthallásokkal, másként fogalmazva a jelen felől jobban érthető értelmezéssel körvonalazódnak, mintegy azt sugalmazva, hogy az 1850-es esztendő eseményei közül egyik-másik a jelenkorban is fel-felbukkan, valamint azt, hogy a régebbi eseményekben bőségesen lelhető olyasmi, ami akár a jelenben megtörténhetne.

Ezek után térek vissza újra a „hanyatlás”-tézisre, hogy érveket hozzak annak erősen vitathatóságára. Elsősorban a kései *A mi lengyelünk* (1901–1903) késztet arra, hogy regényértelmezéssel szembenézzek a Jókait mint írókat (és mint magánszemélyt) ért vádra, és nem csupán arra hivatkozom, hogy például a Jókai második házasságát ellenzők, megakadályozni akarók mit sem törődtek Jókai Mór „személyiségi jogaival”, mondván, hogy Jókai Mór életével felelősséggel tartozik a nemzetnek, így ők (nem világos, kinek a felhatalmazása alapján) a nemzetet képviselik véleményükkel. Eltekintek a második házassággal kapcsolatos állásfoglalástól, nem tartván *irodalmi* problémának, melyhez szeretném hozzáfűzni alábbi fejtegetéseimet. A kérdést így tehetem föl: vajon *A kőszívű ember fiai*, az *Egyém, tied, övé*, az *Akik kétszer halnak meg* egyes jeleneteinek, alakjainak „újrahasznosítását” érhetjük-e tetten, vagy – támaszkodva a kritikai kiadás jegyzetanyagára, a hasonlóságok mellett az eltérésekre is utalva – pusztán az életművet át- meg átszövő motívumrendszerre volna érdemes figyelni, különös tekintettel arra, hogy ez a motívumrendszer részint valóban „kapcsolattörténet”, részint (és ez akár a kapcsolatrendszer lényegéből is levezethető volna) az átírások, újra- és főleg újjáírások története. A motívum nem több (és nem kevesebb), mint egy történetnek ama (legkisebb) mozzanata, amelyből különféle történetek bontakoztathatók ki. Ezt megfontolva a magam javaslata szerint, nem felejtve a motívumot, talán jobban összpontosítanék az azonos vagy közélről hasonló motívumokból kifejlesztett különbözőségekre. Talán azt sem volna szabad mellőzni, hogy az azonos/hasonló motívumokból kifejlesztett történések egymástól jócskán eltérő kontextusokban (noha a cselekmény „történelmi” idejét tekintve nem egyszer ugyanabban a periódusban) játszatják el a szereplőkkel az eseménysort. Hozzátevé, hogy e szereplők a leginkább csak „típusaikban” feleltethetők meg közvetlenül egymásnak. Alapjában teljesen más történetben mozognak, ha úgy tetszik, más történetet mozgatnak. Ennek következtében a cselekményben betöltött szerepük több eltérést jelez, mint hasonlóságot: az azonosságot teljesen elvethetjük. S ha a hősi-nemesi tudat eltérő körülmények között, eltérő közegekben nyilatkozik meg, a motívumból egyként fejlődhet a heroizálás versus jellemi roncsolódás, az eposzi személyiség vagy annak eltorzult változata, mindenképpen egy valaha színre állított regényalak másként megjelenítése, másfelé haladó élettörténete bomlik ki.

A romlottságba süllyedő figurával szembeállított „Jókai-kiválóság” ha nem is a mindent, de legalább a nagyon sokat tudás vonásaival van felruházva. Legtöbbjük kivételes személyiség, különleges emberismeret, erkölcsi makulátlanság jellemzi, valamint eligazodás a legnehezebb, megoldhatatlannak tetsző helyzetekben; emellé

sorolandó a bátorság, a jó irányítási képesség a harcmezőn, az emberekkel bánni tudás a civil életben, a polgári foglalatosságok átlátása – s ezzel nem értem a végére a Jókai-kiválóságok tulajdonságainak felsorolásában. Ehhez még néhány személyes vonás illeszthető: kitűnő kártyások, szép hangjuk van, akár operaáriák elénekelésére is képesek. Csakhogy az időben előrehaladva közbeiktatódik néhány olyan elbeszélői megjegyzés, melyek alapján kitetszik, e kiváló férfiaknak akadhat gyöngé pontjuk, ők sincsenek teljesen védve a külvilág ellenségeskedésétől, még kevésbé a maguk időnkénti elbizonytalanodásától. Berend Ivánnak föltámadó érzéki szenvedélyével kell a harcot megvívnia, Illavay kijózanító görbe tükréről már volt szó, a lélekidomár is tudja, hogy neve franciára fordítva aranyzamarat jelent. Bár ebből semmi különleges nem következik, tökéletes héroszi voltukra mégiscsak (alig látható?) árnyékot vet. Baradlay Richárd (és Edit) boldogságához egy zsidó ószeres meglehetősen aktivitással járul hozzá, míg az *A mi lengyelünk* Negrotinja hajthat végre bámulatos hőstetteket, virágoztathat föl gazdaságot, fedezhet föl vasércet, sőt, szabadíthatja meg a hősnő Natáliát kullancstól, merthogy a felcserséghez is ért, nyerheti meg a jobb ügynek a Bach-korszak kihelyezett tisztviselőjét, Schwalbe urat (neve fecskét jelent, de magába foglalja a Schwabét [sváb]), egész életében ábrándot kerget, titka van, melyről a regény befejezéséig mit sem lehet tudni. Az elbeszélő néhányszor elejtett megjegyzései kevésbé figyelemfelkeltőek, és csak az utolsó néhány lapból visszagondolva lesznek jelentéssé. Olyan Jókai-hősről van szó, akinek magatartása alig vagy sehogyan sem érthető, az elbeszélőnek is mindössze kérdésre telik. A titoknak ez a lappangó jelenléte cselekményalkotó, hozzájárul a feszültség fenntartásához. Jellemző módon a főhősnő oldja meg, a naiv-ártatlan-eszményített Natália derít fényt a titokra, immár másodszor „véttve” a „nemtudás” intelme ellen. Mindkét ízben leleplez valamit, aminek szó szerint végzetes következménye lesz: az első esetben férje kicsapongását leplezi le, álruhában, férfiföltözetben kilesve a buddhista „ünnepe” titkát, másodízben Negrotin útját lesi meg a falu végéig, majd belép a kis házikóba, melybe Negrotint látta betérni. Mindkét esetben feltárul valami, ami ellehetetleníti, hogy úgy folytatódjék a történet, amiként az eddigiekből következik. Az első esetben megtörténik az, amire nem számíthatott, férje iránt tanúsított, minden nehézségen át kitartó szerelme foszlik szét a látottak-hallottak hatására, a második esetben rádöbben Negrotin féltve őrzött titkára, tudniillik arra, hogy Negrotin bizonyos kérdésekben tanúsított visszafogottságának, rejtőzködésének titka a zsidósága. Ez remélt boldogságának lehetőségétől fosztja meg, kettejük vallási különbsége leküzdhetetlen akadálya egymásra találásuknak (erről bővebben később). A nemtudás jótékonyan leplez, hamis biztonságba ringat(hat), a tudás döntésre kényszerít, elindít(hat) egy folyamatot, melynek beláthatatlanok a következményei. Az elbeszélő sem helyeslőleg, sem elítélőleg nem mérlegeli Natália beavatkozását a történetbe, csupán elbeszéli. Határhelyzetet vázol föl aktivitás és passzív tudomásulvétel között, melynek során az aktivitás bonyodalmakhoz vezet, a nemtudás, a passzív tudomásulvétel, a kényszerű várakozás nyugalma, egyben a nyugalomban gondosan elrejtett bizonytalanságot tartósítja.

Negrotin titka (zsidósága), ezáltal Natáliától elválasztottsága, a korszak reáliára utal.¹³ Az előítéletesség – a felvilágosodás elhúzódo és még Jókai világszemléletében is kitapinthatóan részleges befogadása ellenére – kapcsolatos a liberalizmus ábrándjának szétfoslásával, a cseh- és magyarországi vérvád-perekkel, a magyar antiszemita párt létesülésével, majd a Bécsben erősödő antiszemitizmus egyre jobban látható jeleivel, távolabbról a Dreyfus-üggyel; beszédesen a Nagy Bella elleni akciókkal.¹⁴ Mindezek a Jókai-regény mögé gondolhatók, mindezeknek a Jókai-regény az ellenszövege. A főhős rejtőzködő magatartását indokolja az a „háttéranyag”, mely több áttétellel került a regénybe, nem egyszer Negrotin olyan megnyilatkozásai formájában, melyek Lessing *A bölcs Náthánjának gyűrű-parabolájára* emlékeztetnek:

Én minden vallást jónak tartok, csak követői legyenek jók. A nagy alapítók bizonyára mindannyian jó törvényeket hoztak a maguk népének. Mózes, Jézus, Mohamed, Konfucszé, Sakjamuni. Csak megtartsák azokat a törvényeket. Én mindenféle háborúnak okát meg tudom érteni, csak a vallásháborúét nem. Miattam minden ember idvezülhet a maga hite szerint.

A következő lapon az elbeszélő tanácsstalanságot mímelve kérdez: „Mire gondolt a lengyel... Miért... Miért... Ez rejtély marad talán a történet végéig.”

A regény két férfi főszereplője a buddhizmusról beszélget. A följebb lengyelnek szólított Negrotin olvasott róla, ismereteit rendszerezte, gondolatvilágában helyet szorított. Akivel vitázik, Tihamér csupán a bécsi bohém társaságban szedett föl egyet és mást, az időben korábban valóban létezett Ludlám barlang társasági körében hallott róla. A két szereplő életének párhuzamai során feltáruló ellentét demonstrálódik, egyik a másikhoz képest jellemződik, ugyanarról úgy alkotnak más-más véleményt, hogy gyakorlati következmények jelzik az eltérő utakat. Lippay Tihamér a felelőtlen élvezkedés, a meggondolatlan karrierhajhászás, pazarlás, házastársi hűtlenkedés eklatáns példáit szolgáltatja, jószágigazgatója, Negrotin megfontoltságával, felelőskörültekintő birtokirányítási elveivel szemben. Mindenekelőtt a pénzhez fűződő viszony tekintetében jelentékeny a kontraszt, Negrotin is tud nagyvonalú lenni (célszerűen), míg Tihamér a pazarlásnak, könnyelműségnek ama nemesi változatát produkálja, amely más formában más Jókai-regényekből is visszaköszön.¹⁵ Negrotin visszahúzódo alkat, Tihamér a látványos gesztusok embere. Ez a párhuzamos életrajz (melyet erősít a két férfi gyakori együttléte) adja a cselekmény fő vonulatát, összefüggésben a Natáliához fűződő egyfelől szeszélyes, végletek között ingadozó, másfelől

¹³ A Jókai második házassága körül mesterségesen szított viharba belejátszott a Nagy Bella zsidóságára történő emlékeztetés, felejtve (Fesztyék részéről), hogy az első házasság körül is botrányos események zajlottak, már csak azért is, mivel az ifjú nemes Jókai egy nem nemesi származású színésznőt vesz feleségül, ráadásul egy törvénytelen gyerek anyját.

¹⁴ Nagy Bella pozsonyi fellépését igyekeztek bérelt tüntetők füttyszóval megzavarni. Az *Egy magyar nábob* opera-csatájában kapunk betekintést a színházak körüli társasági-társadalmi ellentétekbe.

¹⁵ Az időben közeli *Akik kétszer halnak meg* hozható példának, de az okatlan tékozlás, a mulatozásban kimerülő életvitel több ízben tárgya Jókai-műveknek (*A pénz betegségei*, *A szegénység útja*).

a néma szolgálatot teljesítő magatartással. Előbb a Komáromba jutás különféle tónusokban előadott kalandja, majd a komáromi események szintén több jelzésértékű epizódja, a birtokosi létezés nem kevésbé változatos eseménysora kínál alkalmat kétféle beszédmód, viselkedési forma, reagálás egymáshoz viszonyítására. A történetben egymástól teljesen függetlenül több szereplő jegyzi meg, hogy Natáliának Negrotin volna a megfelelő férj, nem pedig Tihamér, akiben egy-egy jelenetben valóban mintha korábbi Jókai-alakot tűnnének föl, a csatamezőn Baradlay Richárd, Klapka előtt meggondolatlanul viselkedve Opatovszky Samu, egy balerináért lelkesedve, érte komoly anyagi áldozatra is képesen Áldorfay Ince. Persze a korábbi Jókai-alakokra emlékeztető jelenetekben bőven akad eltérés, egészében csak távoli emlékeztetéséről szólhatunk. Már csak azért is, mert a lényeges fordulópontokon a történet és a jellem másfelől jut megvilágításhoz. Igaz, Tihamér áruló, mint Ocskay, de csak az árulás ténye közös; nem artista, hanem balerina, kihez mégsem sikerül egészen közel férkőznie, szerelmi terve kudarcot vall, története pedig még nyomokban sem követi más Jókai-figurákeit. Ilyen módon a fáradtabb ismétlés érve könnyen szétfosz-latható, tematikailag itt-ott átemelődik néhány mozzanat, de a hasonlóságokhoz képest a különbözőségek jóval erőteljesebbek.

Negrotin nem olyanformán összetett jellem, mint Illavay, kettejük szerelmi története (Illavayé Pálmával) szerencsétlenséggel végződik, csakhogy Illavay rálel „az igazira”, elvonul a nagyvilág zajától, élheti regényen inneni és túli életét, Negrotin titka feltárulásával befejezte történetét, legfeljebb találgathatjuk, lezuhant-e a szikláról, vagy öngyilkos lett. Jóllehet regénybeli funkciójuk (egyszerűsítve) a rossz principumának ellenpólusaként, gondoskodó, tisztességes birtokmentőként, egy tulajdonosi ethosz képviselőjeként valóban ugyanannak az elgondolásnak reprezentánsai, ám történetük más korból emelkedik ki: az a világ, amelyről gondoskodniok kell, jókora eltéréseket mutat. Továbbá Illavay megkettőzöttsége (énje s ez, aki a görbe tükörből visszanéz rá) nem oly jellegzetességek hordozója, mint Negrotiné, akinek titkolt énje csupán története végén lepleződhet le, így visszafelé tekintve áll össze a magatartását magyarázó ismeret. Ismételve: az *A mi lengyelünk* alig emlékeztet a korábbi regényekre, új események sorozatából tevődik össze a cselekmény, az 1849-es Komáromot ily részletezve még sehol nem beszélt el a Jókai-próza (a regény alapját alkotó forrásművek és jóval későbbiek). Arról nem is szólva, hogy ezúttal a (bécsi) főúri paloták legfeljebb elzárkózásukkal vannak jelen a történetben, nem nyílnak meg, Bécsből mindenekelőtt a kedélyes szórakozások színhelyeit vázolja föl az elbeszélő, a cselekményben helyet kapó bankár (Windstill) tagja a bohém társaságnak, de értő társa lesz Negrotin bányaterveinek; a főszereplőt, Tihamért megrontó démon szerepét egy egykori külvárosi mulatóban szereplő színésznő játssza, aki apja szeretőjeként tett szert hatalomra a maga szűkebb köreiből, s akit ugyan Negrotin veszedelmes intrikusnak nevez, de mint az öreg tisztartóhoz adott feleség inkább kisszerű alak, noha a Tihamér romlásához vezető „játék” részese. Másféle a szereplői struktúra, minek következtében más jellegűek a vétkek, eltérőek a bűnhődés formái, melyeket az elbeszélő tudtul ad. Aki – nem meglepő módon – többször kérdez, sejtet,

úgy tesz, mintha maga sem lenne teljesen tisztában a történetekkel. Nemcsak állít, az ítélkezést jórészt átadja a szereplőknek. Folytathatnánk az ellenvetéseket: Negrotin nem úgy „tökéletes”, mint Illavay, mindkettő másként sebezhető, mindkettő mást és másképp ért félre, Illavay titokban költő, Negrotin szépen énekel.

A regény figyelmes olvasásakor feltűnhet, hogy a cím a szövegben megismétlődik. Almásy Pál gratulál Natáliának, először „vőlegényéhez, aztán a mi lengyelünkhöz”, méghozzá a sikeres házvételi akciót követően. Ez valószínűleg többet tartalmaz, mint Negrotin teljes értékű befogadását. S ha Negrotin, a lengyel a „mienk”, akár csak magyar honfitársaink, ez dokumentálódik a későbbiekben, mikor Negrotin Kisfaludy Károlyt idézi: „Él magyar! Áll még Komárom!” Egy más helyen más összefüggésben kerül elő a cím. Negrotin gondolatai között, utóbb az elbeszélő kommentárjában: „Eközben Negrotin is gondolt valamit, hogy ő se legyen »a mi lengyelünk«.” E gondolat válasza arra, miszerint: „A mi lengyelünk kiegészítő része az úri háznak.” A kijelentés a Ludlám barlangból eredeztethető. Még egy idézet: „Legnagyobb uraság, mikor egy magyar úr saját lengyelt tart magának.” Így válik érthetővé, hogy Negrotin a hallottat reprodukálja. Hiszen nem „személyzet”, „luxus, melyet egy úri ház megengedhet magának.”¹⁶ Aligha csupán a bohémek kedélyeskedése a megjegyzés, Negrotin joggal érzi sértőnek helyzetét. Nehezen dönthető el, hogy Almásy pozitív-befogadó vagy a Ludlám-tagok alábecsülő minősítése íratott a regény címéül. S ha a pozitív asszociációkat helyezzük az előtérbe, akkor is marad valami nyugtalanító, mely a másik konnotációból származtatható. Így már a cím kétfelé nyit, de legalábbis nem egyértelmű, többféle megfejtési lehetőséget enged meg. Ezáltal Jókai olyan művet adott ki, mely kizárólag a maga – ellentmondásos – logikájától teszi függővé, mely irány(ok)ban gondolkodhat az értelmező. Semmiképpen nem az átlag tárcaregény titokfejtő technikáját érdemes vizsgálgatni, hanem a párhuzamos életrajzok állandó szembesítő módszerét kísérheti végig az olvasó, méghozzá egy jól követhető-sejthető bukásért és egy oly rejtélyes életpályáért, mely a korábbi titokfejtő történetektől különbözik.¹⁷ Sem rejtett örökség (csak jól kezelt pénz), sem homályos bünszövetkezet (tisztán leélt élet), még csak nem is különleges betegség (Negrotin – láttuk – az orvosláshoz is ért) nem árnyalja, persze a titok lelepleződéséig minden lehet, jóllehet nagyon sok minden nem valószínű.

Olyan házassági történet bontakozik ki, amelybe az elbeszélőnek időnként tevélegesen be kell avatkoznia. Nem engedhet szabad folyást a történéseknek, mert alakulásukat ő sem tudja pontosan kiszámítani. A történetet végig el kell beszélni, törések, megakadások lehetségesek, de Negrotin nem kap felhatalmazást az igazságtételre. Az elbeszélőnek kell úgy irányítania történetét, hogy az általa tervezett (?) eseménysor célba érjen. A befejezéshez közeledve ilyen fejezetcímekre bukkanunk: *A végzet, Az elfordíthatatlan fátum*. Az elbeszélő veresége volna történetével szemben?

¹⁶ Itt hivatkozom egy kijelentésre, mikor ortodox papnak öltözik át Negrotin: „Nézzétek a mi lengyelünket, hát nem tökéletes pópa ábrázata van ezzel a hosszú szakállal, csigás hajjal?”

¹⁷ *A régi jó táblabírákban* Krénffynek, *Az élet komédiáisaiban* Zárkány Napóleonnak, *Az arany emberben* Timár Mihálynak van títka, melynek megfejtése-feloldódása a regény végére marad.

Hiszen a végzettel, a fátummal nemigen tudhat mit kezdeni. A regény elején maga az elbeszélő minősíti képtelenségnek a három főszereplőt illető cselekményindítást. Eleve védekező pozícióban venne föl, hogy a lélektani valószínűtlenséget elfogadtathassa? „A lehetetlenséggel határos az egész helyzet, melynek alapjából az egész összegubancolt történet kiindult.” Az olvasó ugyan megszokta Jókai elbeszélőinek váratlan, sőt meghökkentő húzásait, azt viszont talán kevésbé, hogy az elbeszélő figyelmeztesse a történetmondás nehézségeire. De nincs mit tenni, követni kell a lapszámokban megjelenő folytatásokat. Az extremitásokat kedvelő Jókait ért vádak itt vállalt történetté módosulnak, az elbeszélő nem tagadja, sőt, szinte kihívóan közli, mire alapozódik a történet:

Hogy egy csatatéri hős, egy lengyel dalia, aki a mai napon csodáit követte el a hőstetteknek, egy szóra elfogadja azt az ajánlatot, hogy „mármost szállj le a te Pluto lovadról, tedd le a kardot, kelevézt, bújj bele egy pópa reverendájába, vidd magaddal a vezérek üzenetét heti járó messzeségre, ellenséges táboron keresztül, s amellet szállíts magaddal egy nehéz sebesültet is, vigyázz rá, hogy útközben meg ne haljon”.

Az elbeszélő tudatosította, hogy a képtelen és lehetetlen megbízás a történet indítója. Először Negrotin kézenfekvőnek tetszhető negatív választ rekonstruálja, majd következik a kérdés: „Van talán valami az emberi idegzetben, ami erősebb az észnél?” Új bekezdés, válasz: „Van.” A racionális gondolkodás tiltakozna, de abból nem fejlődhetne regény. Legalábbis nem ez. Negrotin Natáliával, a Natália vagyonát őrző vasládával és Katkával együtt vezeti-kíséri a sebesültet. Az idegi – érzelmi? – alternatíva teszi lehetővé az irracionális cselekvést, melyhez az elbeszélő még egy, a történetek szervezésére vonatkozó kommentárt csatol: „Talán megtudjuk egyszer, a mese végén, hogy mi indíthatta Negrotin Kázmér kapitányt arra, hogy búcsút vegyen a Pluto lovától.” Az eseménysor kezdete addig találgatásoknak van kitéve; valóban a „mese végére” kell várnunk, hogy megtudjuk, mi felé tart a történet? Akkor már Natália és Negrotin együtt érkeztek, sétáltak, estéiket együtt töltötték el. „És ezt minden ember természetesnek találta.” Alapos előkészítés a boldog befejezésre. Az elbeszélő visszatörpan, közbeiktat egy személyes „vallomást”: „Ó, hogy szeretném ezt a regényt ezen a ponton befejezni! Lenne belőle egy mindenkit megnyugtató, becsületes családi történet.” Ahogy a „lélekidomártól” Illavay Ferencig ki-ki megkapja családi története boldogságát – a maga módján.

Az elbeszélő végigtekint előbb Natália, majd Negrotin életfordulóin, Natália esetében még mitológiai utalásra is futja. Az elbeszélő mindenáron „jutalmazni” szeretné azokat, akik rászolgáltak erre a „jutalomra”: „Hát nem kell-e boldoggá lenni ennek a két embernek? / Hát nem a szabályszerű költői igazság, de maga az emberi, az isteni igazság követeli-e, hogy ez a két rokonszenves alak most végre, annyi visszás esemény után egymásé legyen?”

Az önmegszólító elbeszélő állásfoglalása, összhangban a fejezetcímmel, rövid: „Nem lehet! Nem lehet! / Végig kell folytatniuk a történetet, a keserű befejezésig.”

Az elbeszélő „emberi törvényt” emleget, a „gyűlöletet”, mely a szeretet gyöngeségével ellentétben, „erő”. Ez az a pont, ahol a regény különböző helyeire szétszórt fejtegetések a vallási, a nemzeti(ségi) gyűlölködésről a személyes, a szereplői „dimenziót” érik el. A világ, a társadalom, a népek, a nemzetek és a személyek viszonyrendszerét meghatározó előítéletes szenvedély – Jókai „alapélménye” a századfordulón! – konkretizálódik. Az Interparlamentáris Unió brüsszeli ülésén elhangzott francia beszédének¹⁸ nagy távlatai a regénytörténés szűkebb perspektívájában érzékeltetődnek, Capitano vészjósól szavai két „rokonszenves alak” fátumává lesznek, korábban a *Tégy jót* öngyilkosságba menekülő figurái hasonlóképpen tapasztalják meg kilátástalanságukat, valamennyien a társadalom, a világ áldozatai. Negrotint nem éri váratlanul, hogy a fátum közbeszól. Egy korábbi megnyilatkozására hivatkozom: „De próbáld meg te itt minálunk a népséget a közös szeretet eszméjének megnyerni, ahol a pánszláv gyűlöli a magyart, a magyar nem ismeri el embernek a tót,¹⁹ mindketten szidják a németet, és mind a hárman üldözik azt a negyedik fajt, akinek görbe az orra.”

A vallásfelekezetek, a társadalmi osztályok között sem csökken az előítélet és a meg nem értés, ezt az elbeszélő több epizóddal példázza. Ennél kézenfekvőbb esetet hoz elő a regény: „Hiszen a magyar faj őstermészete mellett két parasztlegényt nem bírsz rábeszélni, hogy a kapott sérelemért véres bosszút ne álljon az ellenesén, hogyan akarsz egy egész nemzetet a megtorlás vágyáról lemondadni?”

A végső, mindent lezáró beszélgetésben összegzi Negrotin, amit a kétszeres „Nem lehet!”-tel az elbeszélő előlegezett: „Emberi törvények tiltják, a különböző hitvallás szeretni nem enged, gyűlölni kötelez.” Natáliának nincs szava arra, hogy Negrotin nem tudja, nem akarja megtagadni hitét: „Az, ki meg tudja tagadni az Istenét, meg tudja az tagadni a szerelmét is, a hazáját is, s megérdemli, hogy azok is megtagadják őt.” Ha fölmerül néhány másodpercre Natáliában, hogy akkor ő térne át, gondolata hamar elillan. Ezzel ér véget a szétváló pár története. Már csak az utóhang (vagy függelék) következhet. Negrotin váratlan (?), többféleképpen magyarázható halála, Natália pedig Pálma mellé lép, a hosszú életre kárhozott szerencsétlen nők közé.

Az *A mi lengyelünk* a kiábrándult, illúzióit vesztett Jókai regénye. Nemcsak korával szembesülhet az olvasó, az időszerű kérdésekre is reagálhat. A különféle nézetekből megjelenített történésekre, helyzetekre, figurákra, nem utolsósorban a társadalmi viszonyokra. Az 1849-ben induló, az 1850-es évek elejének eseményeit bemutató mű anakronizmusai (ezeket jórészt, nem mindet, listázza a kritikai kiadás) az egyszer voltat nem ismétléseire, de ráismeréséhez segíti, annak a feszültségnek tudomásul vételére biztatja, miszerint jelenkori árnyak vetülnek a félmúltra emlékeztető prózai epikára. Még egyszer: az utolsó regények (közülük az *A mi lengyelünk* és a *Börtön virága*) emlékeztetnek a Jókai-regénybirodalom korábbi színhelyeire, alakjaira, konfliktusaira, jelzéseképpen többnyelvűségére (az *A mi lengyelünk* lengyel, szlovák, német,

¹⁸ Ennek magyar változata került be a gyűjteményes kötetbe, mely Jókai politikai beszédeit adta közre – a leginkább az országgyűlésen elhangzottakat. Többek között választási kortesbeszédei kimaradtak a kötetből: JÓKAI Mór, *Politikai beszédek*, II., s. a. r. TAKÁTS Sándor, Franklin, Budapest, 1930, 371–377.

¹⁹ Jókai itt a „tót nem ember, kása nem étel” szólásra utal.

latin idézeteivel, valamint a magyar nyelv változatait beemelve az elbeszélésbe: köznyelv, közköltészet, bibliai nyelv, vallási ének, szaknyelv, társasági nyelv stb.), hogy a létre hozott műben a nyelv és a narratív mozaikok összeolvasása megvalósulhasson, felmutassa az életműben az állandó és a változó egymásmellettségét, egymásba épülését. Csak annyira ismétlés, amennyire emlékeztetés. Elmondható, hogy a kései Jókai egyszerre több történetet beszél el, s e történeteket változó hangvétellel közli. Odo Marquardhoz fordulok segítségért: „Amiért az ember számára az általánosíthatóságnál fontosabb tulajdon »kiválthatása«: tarkasága kompetenciája, és minden univerzalizáció a tarkaságnak kell, hogy kedvezzen, különben mit sem ér.” Majd alább: „Az emberek *rászorulnak*, hogy ne csak egyetlen történetük legyen, ne is csak kevés, hanem sok, hisz ha csak egyetlen történetük volna – ha kinek-kinek meg mindenkinek egyetlen történetük volna csak – akkor mindesestül alá volnának vetve és ki volnának szolgáltartva neki, csak ha sok történetre tesznek szert, akkor lehetnek – köszönhetően egyik vagy más történetnek – viszonylag szabadok a történetek egyikétől vagy másiktól; akkor lehetnek képesek rá, hogy kialakítsák tulajdon sokrétűségüket, azaz individuumok legyenek, akár kétségbeesett individuumok, akik tudják, hogy egyetlen dolog van, ami a kétségbeesésben valóban átsegít, a következő kétségbeesés.”²⁰

Vajon az olvasók mellett az íróra is átszármaztathatom mindezt? Adott esetben a hasonlóról hasonlóra haladó Jókaira, akinek valóban nem kevés, hanem sok története van, s az utolsó regényeit tekintve kétségbeesésből jut el a következő kétségbeesésre?

*

Az *A mi lengyelünk* első nagy egysége a három főszereplő Komáromba jutását beszéli el, valamint a szabadságharc utolsó védbástyájának, Komáromnak az ellenállását.

A második nagy egység előbb a „rémuralom” rövid időszakát mutatja be, majd a Bach-korszak hol kedélyesebb, hol a sorok között kitetszően fárasztóan kétségbeejtő esztendeit. Az utóhang (függelék) kicsengését nem köthetjük évszámhoz; néhány évtizednek kell eltelnie Natália nem kívántan hosszú nyúló életében? A mű a pazar humorú „betétek” ellenére a kiábrándult Jókai regénye. Olyan, történetivé vált, ám időszerűnek gondolható kérdések vetődnek föl, melyek több szólam megszólaltatását igénylik, Zsigmond Ferenc ezt a regény zárlatában érzékeli: „A szinthe anakronisztikusan romantikus befejezését egészen sajátos érdekességűvé teszi a benne lüktető fojtott lírizmus.”²¹ Az elbeszélő himnikus Komárom-megszólítása a mű első részében ódai kicsengésű, ironizálva ez a hangvétel a kártyának is szólhat: „Kártya! Ó, te drága, békeszerető talizmán! Te áldott csillapítója a haragnak! [...] Mennyi köszönettel tartozunk mi Teneked, ó Kártya!” (És így tovább még nyolc sor.)

²⁰ Odo MARQUARD, *Az egyetemes történelem és más mesék* = Uő., *Az egyetemes történelem és más mesék*, ford. MESTERHÁZI Miklós, előszó MIKLÓS Tamás, Atlantisz, Budapest, 2001, 265, 270–271.

²¹ A kritikai kiadás jegyzeteiből idézem: 491.

A megszólítás, a nagy kezdőbetűs írás, a dicsőítés nyelve sajátítja ki a Komáromszólamot, mely a kártyáéval egybevetve egymás kioltását eredményezheti, legalábbis a himnikus hangzat „fent”-je kifordításának produktivitását.

Mielőtt némely epizód mint újra/újjáírt részlet elemzésébe bocsátkoznék, közölném az idők folyamán erősödő gyanúmat: a 20. század első éveiben kiadott Jókai-regények mintha a 80. életéve felé közeledő író végsőnek szánt üzeneteit adnák közre. Olyan értelemben, hogy szembenézve a kedvezőtlenre fordult külső körülményekkel, látván a béketörekvések helyett a fegyverkezési versenyt, az országon belül a nemzeti(ségi) küzdelmek rontó hatását, a Bach-korszak nemzetlenítő törekvéseinek és összebonyolódott társadalmi-társasági viszonyainak újra/újjáelbeszélésével közvetlen üzenetet küldött korának. A hazai és a külföldi történesek szerencsétlen alakulásának szinte előzményeként mutatta be a birtokos osztály képviselőjének köz- és magánéleti züllését, a közvélekedés előítéletességét, az egymással szembeeszlő indulatok ki- és megbékíthetlenségét, mindazt, amit részben a *Tégy jót* már körvonalazott, és ami elől Capitano a szigetre menekült. Mindennek megjelenítésére a prózapoétika módosításával nyílatott csak alkalom. A korábban megkísérelt regényalakzatok elemeiből egy másik, egy még kevésbé kipróbált változat megalkotását vállalta. Az *A mi lengyelünk* háromszög-történet, egyben párhuzamos életrajzoké – és úgy „titokregény”, hogy nem eltitkolt örökség, származás, hanem Negrotin kényszerből rejtegetett vallási hovatarozása az, aminek a regény végén fel kell tárulnia, hogy (ezúttal) a kétszeres „Nem lehet!” kérelhetetlensége ne engedje a kívánatos befejezést. Az utolsó három regény a kilátástalanság jegyében született, mellözve az érzelmes zárlatot, kevésbé az érzelmes jeleneteket, ennek humoros ellensúlyáról sem feledkezve meg. A szabadságharc „mitológiája” nem szenved kárt, Klapka kénytelen az ellene szótt lázadást megtorolni, az összeesküvőket leleplezni, megbüntetni; az *Akik kétszer halnak meg*-ben színre vitt új harcot kezdeni kész lázadóit itt az a Lippay Tihamér árulja el, aki 1849 harcterein hihetetlen bátorságával tűnt ki, s aki gyilkos pamfletekben állt ki valaha a magyar szabadság ügye mellett.²² Ezzel szemben egy lengyel (aki ráadásul még zsidó is) marad töretlenül hű a szabadságéseméhez, melynek védelmére Magyarországra érkezett harcolni – az elnyomatás éveiben anyagilag gyarapodni, átmenteni jobb időkre a birtokot. A patriarchális idill Natália és Tihamér házasságában látszat, Natália és Negrotin kapcsolatában megteremthetetlen. A derék főpap még 1849-ben figyelmeztet: „Magyarország nem Svájc. S a magyarok nem köszönnék meg, ha Európa azzá tenné hazájukat, ami Helvécia, ahány nemzet, annyi kanton. Semmi vitézkedés, semmi magyar hatalmaskodás a republikában.” (Hadd tegyem hozzá: Gessner *Idylliumainak* Kazinczy Ferenc készítette átültetései óta Svájcnak lehetséges effajta konnotációja: az antik bukolikára emlékeztető életmód, de emlékezés arra, ami ezt lehetővé tette.)

²² A főszövegben idézett regényben az Almásy-összeesküvést jeleníti meg (némileg karikatúrisztikusan) az elbeszélő, több nézőpontból: a könnyen hevülő egykori szabadságharcoséból, a túlélni akaró ügyeskedőéből és a mindig földön járó Illavayéból. Ez utóbbi gondolkodásának torzult, magamentő változata hatja át Tihamér árulását és önfelmentő stratégiáját.

Az első epizód, mely némi átvilágításra szorul, az említett főpap és Negrotin párbeszéde, igaz, Negrotin többnyire csak kurtán végszavaz. A magyar ügynek elkötelezett főpap nem híve sem a reformmozgalomnak, sem a forradalomnak, sem a szabadságharcnak. Beszéde (szólama) emlékeztet a köszívű emberére, valamint az És mégis mozog a föld nádoráéra. Egy boldog-gondtalan Magyarország képét festi Negrotinnak, amelyet a reform- és a forradalmi követelések megzavartak, ezzel előidéztek azt a veszélyt, amelybe az ország került. Negrotin is, az elbeszélő is hagyja, a főpap fejtené ki álláspontját, egyet nem értését a magyar fejleményekről, jóllehet a megszálló (orosz) csapatok majd elfogják, és megfosztva méltóságától, kolostorba zárják. Negrotin nem tágit másféle véleményétől, de nem cáfol, mint ahogy az elbeszélő sem kommentál. Csupán teret enged egy eltérő megközelítésnek.

A regény harmadik szakasza hatodik fejezetének címe: *Az ősmagyar*. Aligha szükséges részletezni, megteszik ezt a kritikai kiadás jegyzetei, hogy Jókai mely műveiben, milyen előjelekkel tűzte napirendre az őstörténet, ősvallás, magyar „mitológia” problémakörét; a hangnem a beleérzéstől a parodisztikus megjelenítésig számos árnyalatban van jelen a Jókai-életműben (a főműnek szánt *Levente* című drámai költeményig). Tizenhat oldalnyi jut itt a két „ősmagyarra”, Kókán Lászlóra és Csunkó Dánielre, akik a makk és gubics felvásárlása ügyében alkudoznak Hruszkay tiszttartóval. Az üzlet prózáján túl a vacsora oldottabb légkörében szabadul el Csunkó fantáziája, számol be tatárországi élményeiről, találkozásáról a honfoglalásból kimaradt magyarokkal. A viszonylag részletesen leírt külső mellé étkezési szokásokról is kapunk információt: „A vendég urak kihúzták a csizmaszár mellől a cifra nyelvű késeiket, ki-ki azzal szelt karajt a gyürkés kenyérből elébb magának, aztán a szomszédjának. Villát nem használtak ők, hanem a kés helyére szúrták a falatot, s a koncot körmük közé fogták, úgy faragták le róla a húst. Végül leszopta az ember az ujját.” Az áldomás sem marad el; előkészítésül, a cím igazolásául Anonymustól vett idézet vezet át Csunkó elbeszéléséhez: biberunt magnum áldomás, igaz, zárójelbe van téve. De a krónika és a tiszttartó lakásában étkezés egy szintre kerülhet. Csunkó Dani belekezd a „másik hazáról” szóló történetébe, Tatárországba kalauzol, ahol viszontlátja az „ősmagyarokat”, megismeri nyelvüket, életüket. A triviálisra rajzolt regényhős részben újrmondja, ami (Jókai közvetítésével) részben Ipolyi Arnoldnál is megtalálható, Tatrangi Dávid ujjur élményei révén szintén ismeretes. Dani továbblép, és az 1850-es évtized reménykedéseivel köti össze. Bem apót juttatja el Tatárországba, hogy megszervezze az ottani magyarokat, Magyarországra érkezzenek az itt sínylődök segítségére, ám előtte végigsöprik Muszkaországot, felszabadítják Lengyelországot, megreszkettetik Európát. Csunkó tirádája mindannak paródiája, ami e tárgyban akár Jókainál, korábbi műveiben, akár egykor némely naiv kör reménykedéseiben felbukkant. Az elbeszélő egy idő után visszaveszi a szót, egyszerre mentegeti és teszi helyére az italtól és önnön szavaitól megmámorosodottat: „Az ősmagyar nem hazudik. Csak képzelődik. Nem hazugság az, amit ő elbeszél, hanem fantazmagória. Ő maga szentül hiszi, hogy az mind igaz, amit ő most elmondott. Az ábrándkép az ősmagyar nemzetről.”

A hallgatóság akadékoskodik, erre Csunkó „tatárul” kezd beszélni, Rubiánka ugyancsak „tatárul” válaszol. „És így értekeztek egész komoly képpel, a mondott szövegnek megfelelő kézmozdulattal – tatárul.” Alább az elbeszélő nyíltabban közli kételyeit a párbeszéd „tatárságával” kapcsolatban, Kókán is kóklerkedésnek minősíti barátja beszédét. Az egyre zajosabb, énekléssel, tánccal folytatódó vigalomnak hirтелен lesz vége, egy megsúgott mondat: „Már itt vannak”, gyors távozásra készíti az ősmagyarokat. Mint megtudjuk: a hatóság van itt. Az elbeszélő röviden kommentál, mely megjegyzése visszafelé és előre utal: „Mert hát az ősmagyar szeret nagyokat mondani, ménkü mód fenyegetőzni: hanem aztán mikor eléje bukkan a veszedelem, akkor azt tartja, hogy »szégyen a futás, de hasznos«.” Ezzel a fejezetnek is vége, az ősmagyarok kilépnek a történetből, olyannyira, hogy nyomot sem hagynak maguk után.

A fejezet nem viszi előbbre a cselekményt, „betét”, annak jelződése, mily sok regisztrert tud hangzóvá tenni az elbeszélő. A szereplők szavait nemigen hagyja kommentár nélkül, a szereplői megszólalások egyediek, nem kevésbé a gesztusnyelvük, néma reakcióik, melyeket az elbeszélő szintén meglehetősen változatossággal közvetít. Ez a jelenet egyben kontraszt, a bécsi történetek és megjelenítésük, a hozzájuk fűződő megjegyzésekkel az ősmagyarok mulatozásának városi, civilizáltabbnak (de nem feltétlenül kulturáltabbnak) tűnő változata, a magyar nóták és a bécsi Volkssängerek a regény összefüggéseiben ugyanannak a szubkultúrának magyar, illetőleg osztrák leképeződése, az ősmagyar ábránd jelenkorra realizálódása hasonlóképpen valami helyett történő cselekvés és gondolkodás, öncélúnak tetsző életélvezet, mint jóval rafináltabb, de még sokkal inkább az alantasabb szórakozásban kimerülő pótcselekvés bécsies variánsa.

A negyedik szakasz második fejezetéből megtudjuk, hogy a görög katolikusok elköltözésével, kihalásával megüresedett templom újra-hasznosításán töprenkednek a résztvevők. A sokféle ajánlat közül az lesz a nyertes, mely szerint színházzá célszerű átépíteni, ahol majd a Bécsből érkező művészek fogják szórakoztatni a nagyérdeműt. Natália komáromi emlékeire gondolva, „elit”-színházi projektumot idéz föl a maga számára, Tihamérnak azonban a „bulvár”, az alacsonyabb igényeket kielégítő – külvárosi, szórakoztató – színház felel meg, az operából az, ami életélvezeti fantáziáját célozhatja meg. A két lehetőség csak éppen fölmerül, az elbeszélő sietősen tér rá a Tihamér által meghívott művészek produkcióinak leírására, amelyek közül nem egy Jókainak személyes emlékezetéből származik, természetesen nem akkor (1853 körül) és nem oly körülmények között. Ideértve Auber *Bráma és Bayadère* című alkotását.²³ Amit az elbeszélő elősorol (a pajzánságot közvetítő Damenkapelle, a Volkssängerek, név szerint említve a „hírhedett” Fiáker Millyt,²⁴ Vandát, a „levegő

²³ Nemzeti Színház-beli bemutatója: 1851. június 17. Ezután hét ízben játszották. Vö. A *Nemzeti Színház*, szerk. SZÉKELY György, Gondolat, Budapest, 1965. Az operát Egressy Béni fordította. Jókai verses travesztijáról vö. FRIED István, *Szövegek találkozása a komikai térben. Jókai Mór verses travesztíái*, ItK 2016/1., 31–46.

²⁴ Fiáker-Milli, azaz Emilie Turecek (1847–1889) az 1870-es évektől szerepelt, jelentékeny népszerűsége tett szert. Így tehát az 1850-es években nem lehetett jelen a Tihamér szervezte ünnepélyen. Ez egyike Jókai anakronizmusainak. *Wienerlieder. Von Raimund bis Georg Kreisler*, szerk. Jürgen

királynőjét”, a bűvészt, a kardnyelőt, a féllábú táncost: mindezek a népszórakoztatás nem feltétlenül legszínvonalasabb műsorrétegének reprezentánsai. Jókai később több megértéssel fordult az effajta színházi-mulattató változatok felé, novelláiban olykor szelídebb humorral, máskor kifejezetten megértéssel szőtte történeteibe a cirkusz, az artista produkció, a városligeti mulattatás alakjait.²⁵ Itt a Natália és Tihamér között tátongó szellemi különbségek motívumai közé illeszti, összefüggésben Tihamérnak újabb bécsi kalandjával, amely egy balerina meghódításának mozzanataival lesz rétegzettebbé. Ugyanakkor ez a fajta, a színház körébe csak tágabban vonható szórakoztató üzem sem előzmény nélküli. A *kőszívű ember fiai* szentpétervári, Ödön és Leonin által látogatott színhelye mellett az *Egy magyar nábob* léha ifjainak az operát a maguk elképzelései szerint formáló cselekvéssorozata vonható e körbe, az *Enyém, tied, övé*, a *Magnéta* és jónéhány elbeszélés távolabbi nézőpontok között teremtenek meglehetősen szoros kapcsolatokat: mindegyik említett és említetlenül maradt műrészlet kimond a választott tárgykörben valami lényegeset, de sosem teljeset, mindig hiányzik valami, amelynek „pótlása” egy másik részlettől várható. Ilyen értelemben lesz az *A mi lengyelünk* „színházi fejezete” szuverén része a vele összetartozó műcsoportnak, ugyanakkor megkerülhetetlen történet egy illúzió szétfoslása, egy léhaságtól léhaságig tántorgó, felelőtlen egykori hős életvilága alakulásának, pittoreszk és humoros, megtervezetten és önmagára visszafordítottan szerveződő szerelmi románc (akár Boccacciót is megidéző) epizódja a fokozatosan elkomorodó cselekményben. Az *Enyém tied, övé*nél vagy a *Magnétánál* humorosabb végkifejlet a rajongó–táncosnő (színházi attrakció) többet ígérő duettjét a rajongó felsülésével zárja, miáltal a bécsi „vendégjátékok” sem folytathatók, hacsak nem a teljes anyagi és erkölcsi romlásig. Olyan helyzetbe jut Tihamér meggondolatlan akciójával, amelyből nem látszik kiút. Negrotin közbelépése menti meg (ezúttal is), valójában elodázza a végkifejletet, melyben a korábban halványan megpendített mondat „testet ölt”, Tihamér önmagát meg/kiszabadítandó az árulás vétkét vállalja, ráadásul indokokat keres és talál. Az *Akik kétszer halnak meg* Illavayja nem hiszi, hogy az 1850-es évek elégedetlenjei összeküvésükkel, a külföldről érkező segítséggel kivívhatnák a magyar függetlenséget. Tihamér ezzel áltatja magát. Ami az előző regényben „reálpolitikaként” hat, az *A mi lengyelünkben* egy áruló hamis magamentésévé züllik. Ismét: szó sincs újramondásról, inkább több, szituáltság indokolta újjá-mondásról szólhatnánk. Két cselekmény, két jellem egymástól eltérő logikája, érvrendszere ütköztethető.

A kétféle színházfelfogás/színházi gyakorlat korántsem az arisztokratikus regiszter Jókaijának (ha van ilyen) megnyilatkozása, a népszínművek alkotójáról, a közköl-

HEIN, Reclam, Stuttgart, 2002, 18, 106. Hofmannsthal és Richard Strauss *Arabella* című operájában szereplő lett. Vö. *Arabella* [Programfüzet], Wiener Staatsoper, Wien, 2006, 68. Jókai eszerint jól ismerte a bécsi (zenés) szubkultúrát, melyet regényébe foglalt.

²⁵ Az *Oszták-Magyar Monarchia Írásban és Képben* Budapest-kötetét nemcsak szerkesztette, hanem jórészt írta is Jókai, e keretben mutatja be a pesti Városligetet. Vö. FRIED István, *Jókai-antihősök a cirkuszban. Két kései novella „esztétiká”-ja* = Uő., *Jókai Mórról másképpen*, Lucidus, Budapest, 2015, 145–188, különösen: 146–147.

tészet emlékezetének őrzőjéről és a nép számára szerzett „népkönyvek” alkotójáról ez egyébként sem feltételezhető. Inkább arra kellene figyelniünk, hogy a befogadás, mű(vészet)értékelés terén miféle eltérések léteznek, éppen a kējérzet kielégítésének ösztönzői, nem a művésznők produkciójának elismerő gesztusai dominálnak Tihamér színházi jellegű érdeklődésében. Nem a 70 operát komponáló, európai ismertségű Auber zenéje, operája iránt rajong, hanem a hozzáférhetetlennek gondolt táncosnő érdekli, miatta feledkezik meg Natáliáról, kíván belebocsátkozni egy kilátástalannak tetsző, anyagilag megterhelő viszonyba. Az intrikus Ljubissza fordítja boccacciói irányba az eseményeket, ám ezzel előre nem látható történelemsort indít el.

A regény két fejezetcímmel sugallja, hogy a történesek feltartóztathatatlanul zúdulnak előre: *A végzet* (előlegezve: *Az utolsó út előtt*), majd *Az elfordíthatatlan fátum*. Mintha mind az elbeszélő, mind a szereplők kiengedték volna kezükből a történet fonalát, az események önállósulnak, nincs megvalósulásuk előtt akadály, a buddhista közjátékból végjáték lesz, az immár a Tihamér által (Ljubissza közreműködésével) színre állított „színmű” alakba öltöztetett jelenetsor csak addig funkcionálhat, míg Natália nem szegi meg a „nemtudás” szabályát. Tihamér utolsó „színjátéka” többszörös tagadás: az inkább rosszul, mint jól elsajátított buddhista elveié, Natália házi-rendjéé (a szerződötetett, fizetett parasztlányokkal), mindenféle ígéretének megszegése, melynek lelepleződéséért nagy árat kell fizetnie. Innen nincs tovább, az árulás önfeladás, végső tagadása egykori énjének, elveinek. Bécs ebben a színjátékban is jelen van, a bohém társaság ugyanúgy felelőtlen résztvevő, mondhatni tettetárs: az elbeszélő azonban nem morális ítélkező, elbeszélői kompetenciájába nem érti bele az igazságszótó szerepet. Éppen e távolmaradása, az elbeszélésre szorítkozása menti meg a kínálózó pátozos beszédétől, a szereplői reakciókra hagyja a végletes indulatokat. A háttérben a kuriózumaival jelenlévő Bécs többféle arculata mutatkozik meg, a gögös-elzárkózó nagyúri, a bohém-szórakoz(tat)ó-életélvező, a rendelkezésre álló bankaré, aki a gyümölcsöző vállalkozásokat támogatja, a szép táncosnőké és a népszerű népénekeseké. Tihamér Baradlay Richárdnak (neki is fölkínálta Bécs az élvezeteket) csak csatatéri bátorságával rendelkezik, Richárd nem téved el/meg Plankenhorsték csábító szalonjában, Tihamér el/megtéved Bécsben, az ellenállást egy pillanatra sem kísérli meg. Mindketten csodával határos módon menekülnek meg a csatából, itt kettéválik útjuk. Az 1848–1849-es hős eredendő gyöngeségein nem képes uralkodni, az ölébe hullott szerencsét följobb elfogadja, maga semmit nem tesz érdekében. Ezzel szemben a „háttéralaknak” gondolt Negrotin az egész regényben cselekszik, sokáig alig érthetően egyengeti a házaspár életét. „Költői igazságszolgáltatásra” az elbeszélő nem mer, nem tud vállalkozni, nem egyesítheti az egymásnak teremt Natáliát és Negrotint.

Egy kissé távolabb lépve: Sőtér István szerint Jókai nem írt életművét összegző regényt.²⁶ Nagyon sok íyet a magyar irodalomból hirtelenében nem tudnék felsorolni

²⁶ A kritikai kiadás Nacsády József-re hivatkozva idézi Sőtért, annyi megszorítással, hogy írónk „megkísérelte” a „summázó betetőzést”. Az nem egészen világos, hogy e „kísérlés” milyen mértékben érdem, netán elismerés, mely Jókai védelmére szolgál. Nem vagyok benne biztos, hogy erre Jókainak feltétlenül

(mondjuk: Máraitól A *Garrenek* műve). Hogy Jókai nem tudott-e, nem akart-e, ezen talán lehet töprengeni. Mindenesetre a három, az életművet lezáró regény más, mint az előzőek, nem előzmény nélküliek, de a dezillúziótól oly mértékben áthatottak, hogy e téren a *Szeretve mind a vérpadig* vagy az *Akik kétszer halnak meg* sem közelíti meg. Az utolsó fejezet a kikerülhetetlen fátum jegyében áll: „Sohasem látták többet egymást élve. / Halva igen. Natália Negrotint.” Natáliához eljut egy lepecsételetlen levél: „Itt küldöm neked ezt a magam szedte edelveiszt”.²⁷ Csak a regénynek van vége, az idő feltartóztathatatlanul halad. A Negrotin megnyitotta bánya virágzik, egész település keletkezett körülötte, a környékbelieknek munkát ad. Az új korszak kérelhetetlen igazsága elhalványítja a múlt lehetséges igazságait. Az alapító tiszteletére emelt „mártíroszlop”-nál minden évfordulóra megemlékezésül ráakaszt „egy koszorút nemes gyopárból” – valaki. A távolban zakatoló-lüktető bányavidék és a közeli emlék egybelátható, a modern kor üzen messziről, a múltra emlékeztetés közelről; mint a közösségi-emberi létezés és a személyes egymásmellettsége. Az elbeszélő nem tudja, nem akarja lezárni, inkább nyitva hagyja, bármi tanulság levonása nélkül, az olvasásnak szinte csak adatokat ad. Az isteni és az emberi törvényeket korábban szembesítette, a civilizáció fejlődése nem akadályozható, az emberi törvények „fejlődése” nem halad evvel párhuzamosan, Natália és Negrotin mellett szólna a történet egésze, „csak” a fátum szól bele a kifejetbe, de megkerülhetetlenül.

A következő két regénytől sem remélhető a dezillúzió enyhülése. A 20. század történetétől sem vár sok jót a megöregedett, de alkotásaival még üzenő író. Más kérdés, hogy a kritika nem látszott érteni a századforduló roppant szellemi nyüzsgésében az író kiábrándultságát, melynek magyarázatául nem jó érv a 80. életévéhez közeledés. Az irodalomtörténet sem buzdólgodott túlságosan, értelmezés helyett vagy a hallgatás, vagy a hanyatlás-tézis elegendő minősítésnek bizonyult. Meggondolásra idemellekelek egy naplójegyzetet a 67 éves, köztudomásúan Jókaitól sokat és érdekesen olvasó Márai Sándortól:

Éjjel Jókai. A mi lengyelünk. A komáromi fegyverletétel, Klapka, a honvédtizedelés, a pénz-rémregény. 77 évesen írta, akkor vette el a zsidó Grósz Bellát, felesége zsidóságának akart elégtételt adni ebben a könyvben. Sok érdekes (megbízhatatlan) kortörténeti adat. Jókai – ellentétben Krúdyval, Mikszáthtal – soha nem cinikus. Nála a hősnő és a hős valóban letérdelnek, sírnak, esküdnek, az író közben nem gondol semmi rosszat, csak ír... Mint a titokzatos mesefa, közömbösen érleli és hullatja el gyümölcseit. Nem jószívű, nem is cinikus. Ezért volt világviszhangja. Fordítható.²⁸

szüksége lett volna. E nézet nincs eléggé tekintettel arra a váltásra, melyet a jól látott „kiábrándulás”-regény igényelt a szerzőtől, több (ön)íronia, több „elégia”, a kiegyenlítődést elutasító világszemlélet, leszámolás az illúziókkal.

²⁷ Érdekes módon Negrotin levelében német nevén, magyaros helyesírással említődik a havasi gyopár, mely Negrotin virágszimbolikát tartalmazó (végső) üzenete, ezáltal válik az emlékeztetés és virágává.

²⁸ MÁRAI Sándor, *A teljes Napló 1967–1969*, szerk. MÉSZÁROS Tibor, Helikon, Budapest, 2014, 59.

Márai még abban is hű Jókaihoz, hogy olykor elvétí az évszámot. De ez, akár Jókainál, nála sem játszik lényeges szerepet. Fontosabb, hogy emigrációjában vissza-visszatér Jókaihoz, sűrű olvasmányai közé ez a kései regény is befér. Nem egy-két tömondatban intézi el, nem *bon mot*-val, hirtelen támadt ötlettel, hanem egy gondolatmenetet érzett szükségesnek rögzíteni. Gyanakodhatunk arra, hogy a regény nem hagyta közömbösen, talán megérintette a történet (a „pérez-rémregényé”), talán a két jobb sorsra érdemes személyiségre nehezedő fátum, mely a 20. századra – tanú rá Márai Sándor házassága – feloldódni látszott. Az emigráció olykor sivárnak érzett szellemi közegében, távol időben és térben egykori olvasóitól irodalomtörténészeknél érzékenyebben fogta fel azt a kiábrándultságot, melyet a modern világba fordult Európát szemlélve a nem kevésbé sikeres, sok nyelvre lefordított, nemcsak az ország határain belül ünnepezt író közvetített mindazoknak, akik aggódtak a földrész, a Kárpát-medence jelenéért és jövőjéért.

Nem kezdeményez ez a regény, inkább folytatás, némileg eltérés attól, ami volt, feltűnően szomorú diagnózisa annak, ahogy a jelent az író látta. S nem utolsósorban: fordultatos cselekménybe öltöztetése egy olyan történelemlátásnak, amely kevés vigasztalót tud fölmutatni, de amely elégikusan és humorosan, érdeklődést felkeltően és kuriózumokra kihelyezetten hőst és árulót, hűtlenséget és hűséget, férfi és női történetet egyként képes különféle szövegekben közvetíteni, úgy, hogy a bevált epikus „fogások” mellett némi szokatlanságot is becsempész a történetek közé. Olyan elbeszélőt, aki majdnem mindent tud, de nem feltétlenül akar mindent mindig elmondani. Tárca-regény, melynek szintén megvan a maga „regénye”, hagyományos és újszerűnek elfogadható eszközök bevetésével sem nem valami új kezdete, sem nem lezárulás. Ugyanakkor kicsit az egyik is, kicsit a másik is.

Én elhiszem Jókainak: „öreg ember nem vén ember.” Öreg író nem vén író. Sok történetet gyűjtött össze hosszúra nyúlt élete folyamán, ezeket elbeszélőivel adta közre, akik választhatnak: mit hogyan mondanak el, a kiválasztott történeteket szembesíthetik a már korábról tudottakkal, lehetőleg egymással is. Kompetenciájuk a kétségbeesésig tart, ám számítanak arra, hogy egy újabb kétségbeeséssel az előbbit (ha feledtetni nem is, mégis) nem engedi kizárólagossá válni. Mindig szükséges újabb teret biztosítani, mert a kétségbeesések igénylik, hogy számot adjanak róluk, miután feltárultak. Natália–Tihamér–Negrotin történetét Capitanóé és családjaé követi, időben, helyszínben messze röpi az elbeszélői képzelet (oly messze, hogy csak egy „talált” kéziratból ismerhetjük meg), amely képzelet aztán visszatér Magyarországra, a börtönéből hazatérő hős és a megrálgalmazott asszony körül keveredett zavart és rosszindulatú feltételezéseket eloszlatandó, a várt „siker” azonban végül elmarad. Az elbeszélő még folytatná a közreadást, de ebben Jókai Mórt halála megakadályozta. A *Hátrahagyott művek* tíz kötete azonban mintha még mindig az aktív szerző munkásságát közvetítené az olvasóhoz.

B I B L I O G R Á F I A

- A magyar sajtó története 1. (1848–1867), 2. (1867–1892)*, szerk. KOSÁRY Domokos – NÉMETH G. Béla, MTA Irodalomtudományi Intézet – Magyar Újságírók Szövetsége, Budapest, 1985.
- A Nemzeti Színház*, szerk. SZÉKELY György, Gondolat, Budapest, 1965.
- CsÁSZÁR Elemér, *Jókai világnézete = Jókai Emlékkönyv*, szerk. ALAPI Gyula – FÜLÖP Zsigmond, Jókai Közművelődés- és Múzeum Egyesület, Komárom, 1925, 61–64.
- FRIED István, *Bevezetés Jókai Mór Ahol a pénz nem isten című regényének olvasásához = Az olvasás vonzásában. Tanulmányok Eisemann György hatvanadik születésnapjára*, szerk. BEDNANICS Gábor – HANSÁGI Ágnes – VADERNA Gábor, Historia Litteraria Alapítvány – Ráció, Budapest, 2013, 355–379.
- FRIED István, *Jókai-antihősök a cirkuszbán. Két kései novella „esztétika”-ja = Uő., Jókai Mórról másképpen*, Lucidus, Budapest, 2015 145–188.
- FRIED István, *Szövegek találkozása a komikai térben. Jókai Mór verses travesztái*, ItK 2016/1., 31–46.
- FRIED István, *Jókai Mór életrajzai II. = Uő., Jókai Mór életrajzai és más furcsaságok*, Tiszatáj, Szeged, 2024, 50–64.
- JÓKAI Mór, *A mi lengyelünk*, s. a. r. T. HAJÓS Éva, Akadémiai, Budapest, 1969.
- JÓKAI Mór, *Fráter György, I–II.*, s. a. r. Oltványi Ambrus, Akadémiai, Budapest, 1972.
- Jókai 1825–1925. Emlékkönyv születésének századik évfordulójára*, szerk. KÖRÖSI Henrik, előszó RÁKOSI Jenő, Légrády Károly Nyomda- és Könyvkiadó Részvénytársaság, Budapest, 1925.
- JÓKAI Mór, *Politikai beszédek*, s. a. r. TAKÁTS Sándor, Franklin, Budapest, 1930.
- Jókai Mór kiadatlan levelei és Feszty Árpádné Jókai Róza visszaemlékezései*, s. a. r. jegyz. F. ALMÁSI Éva, Enciklopédia, Budapest, 2001.
- LÁNG József, *Jókai Mórné Nagy Bella emlékirata*, ItK 1975/3., 355–377.
- LÁNG József, *Dokumentumok Jókai második házasságának történetéhez*, ItK 1976/4., 505–519.
- MÁRAI Sándor, *A teljes Napló 1967–1969*, szerk. MÉSZÁROS Tibor, Helikon, Budapest, 2014.
- Odo MARQUARD, *Az egyetemes történelem és más mesék = Uő., Az egyetemes történelem és más mesék*, ford. MESTERHÁZI Miklós, előszó MIKLÓS Tamás, Atlantisz, Budapest, 2001.
- PAPP Ferenc, *Jókai Mór és Gyulai Pál = Jókai Emlékkönyv*, 70–74.
- RÉVAY Mór János, *Írók, könyvek, kiadók. Egy magyar könyvkiadó emlékiratai, I–II.*, Révai, Budapest, 1920.
- SZAJBÉLY Mihály, *Jókai Mór*, Kalligram, Pozsony, 2010.
- VIHAROS, *Az utolsó évek = Jókai-album. Képek, adatok, okmányok Jókai Mór életéből*, Hornyánszky Viktor könyvnyomdája, [Budapest], [é. n.], 105–112.
- Wienerlieder. Von Raimund bis Georg Kreisler*, szerk. Jürgen HEIN, Reclam, Stuttgart, 2002.

Pártorgánum vagy dadaista folyóirat?

Barta Sándor *Akasztott Ember* és *Ék* című folyóiratairól
(1922–1924)*

An Organ for the Communist Party or a Dadaist Magazine?

Sándor Barta's Periodicals *Akasztott Ember* [Hanged Man]
and *Ék* [Wedge], 1922–1924

SZEREDI MERSE PÁL

Magyar Nemzeti Múzeum Közgyűjteményi Központ
Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum
muzeológus, főosztályvezető
szeredi.merse.pal@pim.hu
ORCID 0009-0007-5498-4745

* A tanulmány a Magyar Nemzeti Múzeum Közgyűjteményi Központ Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal – OTKA FK-139325 számú, *Kassák Lajos és Simon Jolán 1909 és 1928 közötti levelezésének digitális kritikai kiadása és a modernségkutatás új perspektívái* című kutatási projektjéhez kapcsolódóan készült. Kutatásom nagyban támaszkodik a Kassák Múzeumban 2023-ban megrendezett, Barta Sándor és Újvári Erzszi munkásságát bemutató kiállításához végzett kutatásokhoz (kurátorok: Bagdi Sára, Dobó Gábor és Szeredi Merse Pál). *Csodálatos történet? Egy avantgárd művészpár: Újvári Erzszi és Barta Sándor*, szerk. BAGDI SÁRA – DOBÓ GÁBOR – SZEREDI MERSE PÁL, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2023. <https://resolver.pim.hu/bib/PIM2578941> (Hozzáférés: 2025. január 28.). Az *Ék* folyóirat teljes sorozata 2020-ban a Kassák Múzeumba került Kiss Ferenc műgyűjtőtől.

A B S Z T R A K T

Tanulmányomban a Barta Sándor (1897–1938) által szerkesztett, és az 1920-as évek első felében Bécsben kiadott *Akasztott Ember* (1922–1923) és *Ék* (1923–1924) című proletkultos folyóiratok kontextuális elemzését végzem el. Barta folyóiratainak célja elsődlegesen a magyar nyelvű proletkultos irodalom megteremtése és disszeminációja volt, azonban a folyóiratok – különösen a kezdeti időszakban – egyértelműen a nemzetközi avantgárd folyóiratok jegyeit viselték magukon. Barta a bécsi emigráció első két évében (1920–1922) a Kassák Lajos által kiadott avantgárd folyóirat, a *Ma* helyettes szerkesztőjeként jelentős nemzetközi kapcsolatrendszerrel rendelkezett, így a *Ma*-kör elhagyását követően is elsődlegesen ebben a közegben, kifejezetten a német dadaizmus hálózatára építve alkotta meg saját folyóiratát. Tanulmányomban bemutatom az *Akasztott Ember/Ék* szerkesztőségét, a lapok nemzetközi kontextusát, valamint feltárom a külföldi szerzőktől lefordított szövegek és reprodukciók forrásait. A dolgozat második felében elemzem az *Akasztott Ember* és az *Ék* által tárgyalt témákat, különös tekintettel az irodalom és képzőművészet forradalmi szerepéről alkotott elképzelésekre, valamint az ezzel kapcsolatos vitákra. A tanulmány záró fejezetében a bécsi magyar emigráció egyik elfeledett vállalkozását, a Kassák által kezdeményezett szabadegyetemi előadássorozat rekonstrukcióját végzem el, különös tekintettel Barta és az *Ék* körének részvételére.

A B S T R A C T

In this article, I analyze the Proletkult periodicals *Akasztott Ember* [Hanged Man, 1922–1923] and *Ék* [Wedge, 1923–1924], edited by Sándor Barta (1897–1938) in Vienna during the first half of the 1920s. While the primary aim of Barta's periodicals was the creation and dissemination of Proletkult literature in Hungarian, both *Akasztott Ember* and *Ék* bore the hallmarks of international avant-garde journals, especially initially. As deputy editor of the avant-garde periodical *Ma* [Today], which was published by Lajos Kassák, Barta had access to a significant international network during the first two years after he emigrated to Vienna (1920–1922). After leaving the *Ma*-circle due to political differences with Kassák, Barta created his own periodical, building primarily on his German dadaist networks. This article presents the editorial staff of *Akasztott Ember* and *Ék* and the international context of the journals, and explores the sources of texts and reproductions translated from international authors. In the second half of the article, I analyze the main topics in the periodicals, with a particular focus on the ideas and debates surrounding the revolutionary role of literature and the visual arts. In the last part of the article, I reconstruct one of the forgotten undertakings of the Hungarian emigrant community in Vienna, the series of lectures at the Free University initiated by Kassák, with special reference to the participation of Barta and the *Ék* circle.

A Tanácsköztársaság bukását követő bécsi magyar emigráció baloldali avantgárd irodalmi és művészeti csoportjának legfontosabb fórumai az általuk szerkesztett és kiadott irodalmi, művészeti és társadalmi fókuszú folyóiratok voltak. A Kassák Lajos által 1920 és 1925 között nagyjából kiszámítható rendszerességgel megjelentetett *Ma* folyóirat egyértelműen a magyar és nemzetközi avantgárd (expresszionista, dadaista, konstruktivista) irodalom és képzőművészet egyik legfontosabb – és ma is legismertebb – kiadványa volt. A Kassák által szerkesztett avantgárd folyóiratok már a budapesti időszakban (*A Tett*, 1915–1916; *Ma*, 1916–1919) is a kortárs irodalom és képzőművészet közös diszkurzív terét igyekeztek megteremteni, és ez a kettős fókusz a bécsi emigrációban is fennmaradt. 1922-ben a bécsi *Ma*-csoport az irodalom és képzőművészet forradalmi szerepének eltérő értelmezése miatt felbomlott. Kassák korábbi legszorosabb szövetségesei és a lap társszerkesztői elhagyták a *Mát*, és Kassák ellenében saját folyóiratokat alapítottak, amelyekben élesen kritizálták Kassák álláspontját, valamint megteremtették a magyar nyelvű proletkultus irodalom és képzőművészet fórumait. Uitz Béla festőművész – Komját Aladár költővel közösen – *Egység* címen indított lapot, amely kezdetben Bécsben, később Berlinben jelent meg; Barta Sándor pedig *Akasztott Ember* (1922–1923), majd *Ék* (1923–1924) címen jelentette meg Bécsben saját folyóiratát. A Kassák-körből kivált írók és képzőművészek által alapított proletkultus folyóiratok közül az *Egység* a művészettörténeti kutatásokban kapott nagyobb nyilvánosságot, elsődlegesen az Uitz Béla közvetítésével közölt orosz konstruktivista manifesztumok és műtárgyreprodukciók miatt.¹ Barta *Akasztott Ember* és *Ék* című lapjainak átfogó elemzésére a magyar irodalomtörténet-írásban korábban nem került sor, önálló tanulmányban egyedül Jaroslava Pašiaková pozsonyi irodalomtörténész foglalkozott az *Akasztott Emberrel* 1982-ben megjelent tanulmányában.² A folyóiratokat érintőlegesen tárgyalta Aczél Géza és Derék Pál, akik Barta dadaista korszakának költeményeit elemezték írásaikban.³ Botár Olivér művészettörténész Moholy-Nagy Lászlóval kapcsolatos kutatásai során ismerte fel az *Akasztott Ember* és az *Ék* jelentőségét a nemzetközi avantgárd mozgalom kontextusában, és az 1990-es évek elején írt tanulmányában az *Egységgel* közösen elemezte azt a folyamatot, amely során a lapok elfordultak az avantgárd mozgalomtól, és a nemzetközi proletkult szócsöveivé váltak.⁴ Tanulmányomban Botár megállapításaira építve

¹ Az *Egységről*, korábbi irodalommal, lásd: SZEREDI Merse Pál, *Kassák Lajos, Uitz Béla és az „orosz anyag”: a konstruktivizmus recepciójának mikrotörténete a magyar avantgárd mozgalomban (1920–1922)*, Alba Regia Múzeumi Évkönyv 2022, 283–305.

² Jaroslava PAŠIAKOVÁ, *Az Akasztott ember* [sic!], *Irodalmi Szemle* 1982/5., 551–561.

³ ACZÉL Géza, *Barta Sándor dadaista korszakáról*, *Literatura* 1976/3–4., 65–79.; Uő., *Szocialista eszmeiség és avantgarde folytonosság. Barta Sándor: Idő kristálya*; Moszkva, Alföld 1977/10., 23–28.; DERÉK Pál, *Barta Sándor: Az örültek első összejevele a szemetesládában = Tanulmányok Kassák Lajosról. A Miskolci Egyetem Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszéke 1999. április 22–23-i konferenciájának előadásai*, szerk. KABDEBŐ Lóránt et al., Anonymus, Budapest, 2000, 244–254.

⁴ Oliver BOTAR, *From Avant-Garde to 'Proletkult' in Hungarian Émigré Politico-Cultural Journals 1922–1924 = Art and Journals on the Political Front, 1910–1940*, szerk. Virginia HAGELSTEIN MARQUARDT, University Press of Florida, Gainesville, 1997, 100–141. A tanulmány rövidebb változata megjelent: Oliver BOTAR, *From Avant-Garde to "Proletarian Art": The Emigré Hungarian Journals Egység and Akasztott Ember, 1922–23*, *Art Journal* 1993/1., 34–45.

az Akasztott Ember és az Ék folyóiratokat a nemzetközi avantgárd és a proletkult viszonyrendszerében elemzem. Célom az, hogy világossá tegyem a Barta folyóirataiból kiolvasható diskurzusokat, valamint azt a kettős fókuszot, amely ezekben a lapokban megnyilvánult: az Akasztott Ember és az Ék egyszerre voltak jelen a nemzetközi avantgárd folyóiratok hálózatában, valamint a bécsi magyar emigráció legszorosabban vett kommunista mozgalmi közegében. Barta, noha 1917 februárjától kezdve Kassák Májának állandó szerzője és 1921 májusától egy éven át a lap helyettes szerkesztője volt, Kassáknál már az 1918–1919-es forradalmi időszakban is sokkal elkötelezettebb volt a kommunista forradalom iránt, és az orosz forradalom társadalompolitikáját is közelebbről tanulmányozta.⁵ A bécsi emigrációban Kassák programjában elfordult a forradalmi cselekvéstől, amely – főként a Lunacsarszkij által meghirdetett nemzetközi proletkult-felhívásokat követően – nem volt elfogadható Barta számára. Barta és felesége, Újvári Erzsébet 1924-ben a Nemzetközi Vörös Segély támogatásával Moszkvába költöztek, és integrálódtak a szovjetországi államban tevékenykedő magyar emigráns csoport munkájába. Ezzel szemben Kassák az Uitz- és a Barta-csoport kiválását követően a Mát sokkal inkább a nemzetközi (nyugati) avantgárd művészcsoporthoz tartozott. 1926-os hazatérését követően Kassák a Dokumentum és a Munka című folyóiratok szerkesztése során is elhatárolódott a(z illegális) kommunista mozgalomtól, azonban továbbra is elkötelezett baloldali, mozgalmi meghatározottságban dolgozott.

Az Akasztott Ember/Ék szerkesztősége

Kassák aktivista művészcsoporthoz 1922-ben ideológiai viták miatt felbomlott. Elsőként Uitz Béla, a *Ma* társszerkesztője hagyta el a csoportot, és májusban, *Egység* címen proletkult folyóiratot alapított Komját Aladár költővel, aki korábban szintén a *Ma* köréhez tartozott, de már 1917 végén szakított Kassákkal.⁶ Az *Egység* célja a moszkvai pártirányítás mentén alakított proletkult magyar nyelvű fórumának megteremtése volt. A lap első számaiban vitába szálltak Kassákkal, és ellenforradalmi, polgári, l'art pour l'art elhajlással vádolták meg a Mát.⁷ Az ideológiai nézetkülönbségekből fakadó vita abból a dilemmából indult ki, amely már a Tanácsköztársaság alatt megfogalmazódott: alkalmas-e az avantgárd művészet arra, hogy a tömegekhez szóljon, és segítse a kommunista forradalom politikai és kulturális céljait. Uitzék

⁵ Erről a kérdéstről bővebben lásd: BAGDI Sára, „A mi lábunknak nincs pihenése...” A társadalmi reprodukcióról a forradalmi utópiák és propagandariportok diskurzív terében = Csodálatos történet? Egy avantgárd művészpár: Újvári Erzsébet és Barta Sándor, szerk. BAGDI Sára – DOBÓ GÁBOR – SZEREDI MERSE PÁL, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2023, 52–64.

⁶ Eszter BALÁZS, *Ma and the Rupture of the Avant-garde 1917–18. Reconstructing Aesthetic and Political Conflict in Hungary and the Role of Periodical Culture*, *Journal of European Periodical Studies* 2018/1., 49–66. DOI: 10.21825/jeps.v3i1.8327

⁷ SZEREDI, Kassák Lajos, Uitz Béla és az „orosz anyag”..., 292–297. A kérdéstről tágabb kontextusban lásd: DOBÓ GÁBOR, Számok. A nyugati emigrációból Magyarországra visszatérő avantgárd lapszerkesztők adaptációs modelljei a 365-től a 100%-ig, *It* 2023/2., 168–196.

AKASZTOTT EMBER

Az egyetemes szocialista kultúra orgánuma

Manifesztumnak

Minden változik — de a lényeg változatlan. Az irány: föl s az út csak visszatérőül vjól önmagába. Talán iz, talán 30-10.000 éve már, hogy a világ egyetemes nemete ott kinyitók a mindenkori horizonton. Krisztusnak 400.000.000 fia volt s 5000 profétia, de a föld árbcán csak véres arcal fityeg az ember. Eretnek nemete, kiapadtatlan folyanként hömpölygött fel a máglyákra, de a templomok aranyteret hajói felszivták az üvöltök zoltárait és megfűszereztek velük sápadt miszticizmusukat.

A nitroglicerin és a bankamallódás hirlaporszerzetével felvezényelte a világot az orzomok és mi véresen, összetiporva és legelzva elapasztottuk egymást a legnyomorultabb tesztvéletlenségben.

Is hiába, hogy vak lájfalomban belenenekülünk a lázadásba. Mert a hit, a tisztaság és a forradalmi aszkézis virága lehervadt Európa testéről, s csak fűt, a vért, velvet és hitet telehordott hérségeket: az orosz szegények földjén lámpásoknak még a „gyezetlen” forradalmak vetései.

De itt, végtelen menekés ácorognak a tébolydák, kórházak és hullahamvasztók előtt — ó szent léptei a jobbra kívánóknak — végtelen sójté menekés, a reménytelenség fölötté röhögő fölülék a nap reflektorja. S fölöttük ikeketén csurognak a TOBBTERMELES és a POLGÁRKÖTELESÉG jelszavai.

A kórházak meglettek a legnyomorultabbak halmaival és sütyedőn roskadoznak.

a tébolydák — ó intellektuális korunk zászlói — a harmóniáját kereső ember énekétől zavartakak a házak kettecében vonaglik a brutális, onconkítás, az asszony kettős rabszolgá sorsa és lomnyadott az ember tiszta virága: a gyermek csak a tengerek szegélyein és a jó fas és napos hegyoldalokon, ahol talán a tudóvezérek nyájait kellene elzörni — virulnak és lombosodnak karcsun a villák obeliszkjei.

A körítak hirlappalattól immár ujjujt erővel kifeszítették vitorláikat a kenyértelen bázis morajlása ellen, nemezőkzi kiadók vállaltatái hálózzák be a szentimentalizmus és bestialitás ponyvatáruival a már-már föleszmelő embert.

A muzik, kapitalista életkonstrukció lasszó már ujra teljes üzemmel mengetétre veték a napi igától elfáradt szegények hétékamrait és ostoba atomdekorációkkal etrendezik ott örök egyensúlyt a nyomornak és vakságnak.

Iskolák szöszkéim sakálódják a vérszomjas nemzeti örfjónak és a klerikális és tókás jesusitizmus élet és történelmenk hátsátsá.

Gyerkeők papírsakkokkal és cinoberrrel bevezet karkodlak menetelnek fel az aranymeleg dombokra és bizony már megint csak egy hájazát választja el őket a buldogjéni generációktól és közevizi csapatmentektől.

Jaj a vonatok bolondul-röpködnek zét és át a Globuszon, s vajjon mit rejtegetnek? A gyorsaság megokozozza önmagát, s vajjon az életünk megváltozást vagy csak életünk napját rövidíti meg?

E vad téboly centrumban e szemfényvesztő és gyökérek elajásodott és elbultott korban, a civilizáció hazug technikái „csodái” közt, hol vannak, akik ez ostoba és gyilkos cirkusz kapitalizmus fölölmutatnak az embert, a maga olcsó kis életével, üres fárszotot észével, létekekkel leöntött testével és gennyes tudószékóival, ami mögött már csak a mindennapi kenyér és a legdurvább morkotikumok báványait tudta megörizni?

Mert nem, nem csak kenyér kell a mi kenyértelenségünkre, tövülő sakálók az iskolák, az írők teletöltöttük a száraz és büszkés kanális városok mögött államig finanszírozott boldogság regényeket, a morál, az esztétika, a nemiség, a család, a tanítás, a tudás, összes értékek tisztasága és biztonságga gyalozatosan megfűszéződött és bemocskolódott a gazdasági és kulturális kizsákmányolók uralmának a biztosítékává.

Als Manifest

Alles verändert sich, nur das Wesentliche bleibt unverändert. Die Richtung: hinauf, und der Weg kehrt immer wieder in sich zurück. Vielleicht sind es 10, vielleicht 30 × 10.000 Jahre her, daß der universale Auszug dort hinschlengelt am ewigen Horizont. Christus hatte 400.000.000 Söhne und 5000 Propheten, doch am Masse der Erde schloßter mit blutigem Gesicht der Mensch. Der Zug der Ketzer zog unversehrbar auf den Höhen der Scheiterhaufen hin, doch die goldbeschlagenen Schiffe der Kirchen saugten die Psalmen der Heulenden auf und würzten damit ihren bleichen Mystizismus.

Nitroglycerin und Bankzinsfuß kommandierten die Welt auf die Gipfel, mit ihren Zeitungsröchelern, und blutig, zerstampft und niedergedrehten verminderten wir einander in der eidelichten Eitellosigkeit.

Und umsonst, daß wir in blindem Schmerz uns in den Aufbruch getretet haben. Weil der Glaube, die Reinheit und die revolutionäre Askese von Europas Körper abgetaillen ist und nur oben auf den mit Blut, Mark und Glaube vollgesaugten Ebenen: auf der Erde der russischen Arnen leuchten verschleiert auf die Satten der „siegreicher” Revolution.

Aber hier: endlose Prozessionen lugern vor den Irrenhäusern, Spitätern und Krematorien — o heilige Florten für die Bahnhändler — endlose, dunkle Prozessionen, und der Sonnenreflektor gröhlt die Guillotine der Hoffungslosigkeit über sie. Und über ihnen riesel schwarz die Schlagworte von „MEHRPRODUKTION” und „BÜRGERPFLICHTEN”.

Die Spitäler füllen sich mit den Massen der am meisten Verkommenen und brechen langsam versinkend zusammen.

Die Irrenhäuser — o Fahnen unseres intellektuellen Zeitalters — sind stürmerfüllt von dem Gesang des Harmonie suchenden Menschen.

In den Käligen der Häuser suchen Brutalität, Selbstverneinung des doppeltes Sklavenes der Frau, und es verdorrt dort die reine Blume des Menschen, das Kind.

Nur am Meeressufer und auf den grünen, sonnigen Bergrücken, wo man die Herden der Tuberkulotiker verteilen mußte, blühen und gedeihen schlank die Obelisk der Völlen.

Nun spannen wieder mit erneuten Kräften die Ringzeitungsplaste ihre Segel gegen das führerlose Gemurre der Brotlösen an, mit sentimentalen und bestialen Schundschriften den last erwarteten Menschen ein.

Die Kinos, die Lasset der kapitalistischen Lebenskonstruktionen, nahmen wieder mit vollem Betrieb in die Hand die Seelskammer der von den täglichen Joch abgestumpften Arnen und ordnen dort mit blöden Traumdekorationen des Elendes und Blindheit ewiges Gleichgewicht.

Auf den Kanzeln der Schulen keilt die blutdürstige Nationalraserei, die Geschichts- und Lebensföschung des klerikalen und kapitalistischen Jesusismus.

Kinder marschieren mit Papertschakos und mit Zinnrohr geröteten Degen hinauf zu den goldwarmen Höhen, und es unterscheidet sie wahrlich nur ein Haar von den bulldoggköpfigen Generälen und vom werherzigen Armeekorps.

Web, die Züge fliegen verrückt weg und durch den Globus, und wer weiß, was sie in sich verbergen? Die Schnelligkeit vervielfacht sich selbst, und wer weiß, ob sie die Erlösung unseres Lebens bringen oder nur die Tage unseres Lebens verkürzen?

Und im Zentrum dieses wilden Deliriums, in diesem gauklerischen, bis in die Wurzeln gemeinen und stumpfsinnigen Zeitalter, zwischen den verlogenen technischen „Wundern” der Zivilisation, wo sind die, die über den blöden, mörderischen Kapitalzirkus aufweisen mögen den Menschen, mit seinen kleinen, billigen Leben, mit seinem leer ausgetrockneten Geiste, mit seinem von Geschwüren übergesonnen Körper und eitrigen Lungensäckchen, hinter weichen er nur die Götzen des täglichen Brotes und der grobsten Narkosen zu be-wahren vermochte.

O nein, wir brauchen nicht nur Brot für unsere Brotlosigkeit — heulende Schakalen sind die Schulen, die Schriftsteller entwarfen ihre vom Staat

Kettös szám ára: 4500 osztr. korona, 5 c. korona, 8 dinár, 12 lei, 120 márka.

BARTA Sándor, *Manifesztumnak / Als Manifest*,
Akasztott Ember 1922/1-2. (november 1.), 1. Kassák Múzeum.

véleménye szerint az avantgárd újabb (nyugati) tendenciái öncélú formalizmushoz vezettek, és ezeket követve Kassák és társai is szem elől tévesztették a mozgalom eredeti céljait. Az Egységnek 1922 tavaszán–nyarán három száma jelent meg Bécsben, ezt követően a szerkesztőség Berlinbe költözött.

Barta Sándor és Újvári Erzsébet kezdetben Kassák mellett álltak: Barta a vitában a Ma álláspontját osztotta, amely szerint a bukott politikai forradalom után az új művészet célja sokkal inkább a munkásosztály kulturális forradalmának elősegítése kell, hogy legyen, amely így organikus társadalmi átalakuláshoz vezet majd.⁸ 1922. nyár végén azonban Barta és Újvári is szakítottak Kassákkal. A helyzetet Bernáth Aurél érzékletesen ragadta meg Déry Tibornak írt levelében, szeptember közepén: „a MA berkeiben egyébként nagy újságok vannak – nem tudom, hallották-e? Ti. a MA: a »mi« – Kassákra apadt le. Mindenki kilépett. Barta egy új lapot csinál, az Akasztott Embert, aki »az idő árbócán vérezőn fityeg,« egyéb közeli világmegváltás nem várható. Kassák nagyon le van törve, bánatát a képarchitektúrába öli, de nagyon sajnálom őt, mert mire egészen szépeket fog csinálni, a képarchitektúra ki fog csendesen múlni. Múltkor nagy gondolatdisznó volt vele, ahol is ezt csendesen közöltem. Különben a kollektív művészek körül is nagy bajok vannak, hol van már a tavalyi hó – mondta Kassák”.⁹ Barta szeptemberben Akasztott Ember címen új folyóiratot alapított, amelyet az „egyetemes szocialista kultúra” orgánumának szánt.¹⁰ Az első, novemberben kiadott duplaszámban magyar és német nyelven közölt kiáltványában a proletkult céljaival azonos „Nemzetközi Kultúrforradalmi Internacionálé” munkatervét vázolta fel.¹¹

A kiáltványt részletesebben magyarázó, annak programját az emberi élet minden területén vizsgáló szövegében Barta a korábban már a Tanácsköztársaság alatt írt kiáltványaiban is megfogalmazott kommunista társadalmi átalakulást ismételte meg (amelyben többek között a nukleáris családmódellet törölését, az iskolák szerepének radikális átformálását, a háztartási munka felszámolását stb. tűzte ki célul).¹²

Az Akasztott Ember három száma 1922. november 1-jén (1–2. szám), december 20-án (3–4. szám) és 1923. február 15-én jelent meg (5. szám). 1923 márciusától a folyóirat Ékre változtatta a címét, és Barta Sándor egyéni folyóirata helyett

⁸ BARTA Sándor, *Merre, Ma* 1922/7. (július 1.), 47. Kassák politikai eszmerendszerének elemzéséhez lásd: DOBÓ Gábor, *Álláspont. Kassák vitái az osztálytudatról a mozgalomban és a bíróságon*, It 2024/4., 493–513. DOI: 10.62615/It.2024.04

⁹ Bernáth Aurél – Déry Tibornak, Bécs, 1922. szeptember 16. = Magyar Nemzeti Múzeum Közgyűjteményi Központ Petőfi Irodalmi Múzeum, Kézirattár (a továbbiakban: PIMK), ltsz. n. Közli: *Déry Tibor levelezése 1909–1926. I/A*, s. a. r. БОТКА Ferenc, Balassi – Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2006, 202–204.

¹⁰ BARTA Sándor, *Az Akasztott Ember előfizetési felhívása és programterve*, gépirat, Bécs, 1922. [szeptember] = PIMK, V. 3525/12. Sajtóvisszhang: M. [MÁCZA János], *Akasztott Ember*, Kassai Munkás 1922. szeptember 20., 4.; G. G., *Akasztott ember*, Jövő 1922. október 17., 6. Bővebben lásd: PAŠIAKOVÁ, I. m.

¹¹ BARTA Sándor, *Manifestum / Als Manifest*, *Akasztott Ember* 1922/1–2. (november 1.), 1–2.

¹² BARTA Sándor, *Magasabbrendű koncentrációk felé*, *Akasztott Ember* 1922/1–2. (november 1.), 3–4. Bővebben lásd: BAGDI, I. m.

az „Ék munkaközösségének” szerkesztésében jelent meg további egy éven keresztül – 1923. március 20. és 1924. április 20. között összesen hat szám. Az Ék szerkesztőségéhez csatlakozott Uitz Béla és Mácza János is: Uitz a kortárs művészet, Mácza pedig a kortárs orosz irodalom közvetítésével vette ki a részét a proletkultos vonal érvényre juttatásában.¹³ Mácza János korábban Bortnyik Sándorral közösen tervezett *Kritika* címen proletkultos lapot indítani, amelynek programtervében úgy fogalmaztak, hogy lapjuk „a proletár tömegek, illetve a proletár tömegek kultúr-munkáját végző csoportok lapja akar lenni” – ugyanakkor az *Akasztott Ember* és Barta sikeres fellépése inkább a csatlakozásra sarkallta őt.¹⁴ A folyóirat utolsó száma *Egység* címen jelent meg dátum nélkül (feltehetően 1924 szeptemberében jött ki). A lapszámot az *Egység* és az Ék szerkesztőbizottsága közösen állította össze, a nyomtatást Barta szervezte meg Bécsben.¹⁵

Barta Sándor, Újvári Erzszi, majd később Mácza és Uitz mellett az *Akasztott Ember/Ék* állandó munkatársaiként azonosíthatók Gibárti László, Forbáth Imre és Illyés Gyula. A Gibárti írói álnevet használó Dobos László újságíró a Tanácsköztársaság után emigrált Bécsbe. 1919 decemberétől a Komintern által támogatott *Neue Europa Press Bureau* hírügynökség vezetője és a bécsi *Die Rote Fahne* újságírója volt, 1922-től a berlini Nemzetközi Munkássegély (*Internationale Arbeiter-Hilfe*) munkatársa. Gibárti elsődlegesen fordítóként, valamint nemzetközi szemlék írójaként jelentkezett Barta folyóiratában. „1918-ban [...] nyelvtudását kamatoztatva a Külügyminisztériumban összekötő a szövetségek (antant) katonai misszióval a Károlyi-kormány idején. Annyit tudunk róla, hogy a német mellett már megtanult olaszul, s nem esett nehezére a kommunikáció a francia környezetben sem” – olvashatjuk róla Székely Gábor életrajzi esszéjében.¹⁶ Forbáth Imre az első világháború idején Budapesten a Galilei-kör tagja volt, a Tanácsköztársaság bukása után Nyitrán, majd Prágában tanult orvosnak, itt kapcsolatba került a baloldali avantgárd Devětsil-mozgalommal. Kassák 1922-ben több versét közölte a *Mában*, valamint kiadta önálló verseskötetét is.¹⁷ Forbáth Bartát követve távozott a Ma-körből, és

¹³ Csatlakozásukat az *Akasztott Ember* ötödik számában közölt nyilatkozatban hirdették ki: BARTA Sándor, MÁCZA János és UITZ Béla (a Wienben élő kommunista újrók és újművészek nevében), *Az összes homogén erők koncentrációjáért!*, *Akasztott Ember* 1923/5. (február 15.), 8.

¹⁴ MÁCZA János – BORTNYIK Sándor, *A Kritika folyóirat programterve*, gépirat, Bécs, 1922 = PIMK, V. 3525/13/1–2. Lásd továbbá: „Hogy a tervem a »KRITIKA«-val nem sikerült – az ÉK az egyetlen megoldás. Meg kell csinálni, mert lapra szükség van; szüksége van a proletáriátus kultúrákarásának. Talán jobb is, hogy a KRITIKA nem sikerült. Még jobban elaprózódtak volna a dolgok.” MÁCZA János, „Ék” (1923. I.), *Munkaprogramm és jegyzetek* (Wien, 1922, 1923 – Moszkva, 1923, 1924), f. 6. = PIMK, V. 3525/18/1–2.

¹⁵ A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG, *Eltársainkhoz!*, *Egység* 1924/1. (szeptember), 2. Lásd még: KOMJÁT Irén, *Egy költői életmű gyökerei*, utószó SÓTÉR István, Szépirodalmi, Budapest, 1981. 1924. március 10-i dátummal, Berlinben még megjelent az *Egység* egy száma, Lenin halálának emlékére. Uo., 80–83. A lapszám borítójának reprodukciója: Uo., 81. Egy példánya ismert Komját Aladár hagyatékában: Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, Kézirattár (a továbbiakban MTAK), Ms. 5058/132.

¹⁶ SZÉKELY Gábor, *Louis Gibarti, alias Dobos László (1895–1967)*, A nemzetközi munkásmozgalom történetéből: Évkönyv 2019, 220.

¹⁷ FORBÁTH Imre, *Versék*, Ma, Wien, 1922.

1922–1924 között rendszeresen írt az Akasztott Ember/Ék számára.¹⁸ 1923-tól az Ék párizsi munkatársa volt a fiatal Illyés Gyula, aki többször is küldött Bartának fordításokat és szemléket a kortárs baloldali francia irodalomból. Az Ék 1923. januári számában egy francia nyelvű felhívásban Illyés címét adták meg a francia szövegek és klisék beküldésének gyűjtőhelyeként,¹⁹ 1923. novemberi levelében pedig Barta Illyést mint az Ék francia képviselőjét nevezte meg Tihanyi Lajosnak.²⁰

Az Akasztott Ember/Ék nemzetközi horizontja

Az Akasztott Ember/Ék szerkesztéspolitikájában kettősség figyelhető meg. Egyrészt Barta erőteljesen hangsúlyozta a polgári kultúrától való elfordulását, és ebből az elkötelezett baloldali (kommunista) pozícióból kritizálta Kassákot. Déry Tibornak írt levelében például elítélte Kassákot a „kollaboráns” viselkedése miatt, és ugyan ezen okból Déry szövegeinek közlésétől is elzárkózott: „Nekem [...] nem kell autoritásnak polgári radikalizmus és lavírozó emberek egyáltalában nem kellenek. Ezen én már alaposan túl vagyok, én mind a két lábammal kiléptem balra, de Kassák egyik lábát, úgy látszik, bent felejtette a polgári fészkekben. Innen az ő nagy szóbősége, amikor arról van szó, hogy mit is keres ő ottan. Én tudom, hogy nem szabadna ott mit keresnie, de ő megmagyarázza, hogy előkészíti ott a világforradalmat, a tömegek nevelését és az új Európát. Akik szintén ludasak az ilyesmiben, természetesen igazat adnak neki, de ugye az én számomra csak azok jöhetnek számba, akik nem ludasak”.²¹ Barta a magyar szerzők esetében tehát számon kérte a kommunista elkötelezettséget, és noha ő maga csak 1924-ben csatlakozott a Kommunisták Magyarországi Pártjához, és így lapja is sokkal függetlenebb és szabadabb szerkesztői elveket alkalmazhatott, mint az 1923 februárjában Berlinben újraindított Egység, mégis elsődlegesen a kommunista mozgalmi szempontrendszer érvényesült az Akasztott Ember/Ék lapszámaiban. Mivel Barta folyóiratának valamennyi számában olvashatók voltak felhívások az olvasók, előfizetők és terjesztők felé a lap fenntartásának költségeivel kapcsolatban, feltételezhető, hogy az Akasztott Ember/Ék Kassák lapjához hasonlóan – legalábbis kezdetben – kommunista pártfinanszírozás nélkül készült.

Másrészt viszont Barta a Ma korábbi helyettes szerkesztőjeként egy olyan nemzetközi avantgárd kapcsolatrendszerre tett szert 1920 és 1922 között, amelynek köszönhetően az Akasztott Embert és az Éket is jól tudta pozicionálni a nemzetközi művészeti-irodalmi térben. Nemcsak Barta neve csenghetett ismerősen a nyugat-európai szerkesztőknek, hanem az Akasztott Ember első számainak vizualitása,

¹⁸ E. FEHÉR Pál, *Forbáth Imre tragédiája*, Új Írás 1970/11., 99–106.; CSANDA Sándor, *Avantgardizmus és szocializmus Forbáth Imre költészetében = Hagyomány és megújulás. Csehszlovákiai magyar esszéírók, 1948–1988*, szerk. SZEKERÉNYI Zoltán, Madách–Szépirodalmi, Pozsony–Budapest, 1988, 264–280.

¹⁹ Ék 1923/1–2. (január 15.), 12.

²⁰ Barta Sándor – Tihanyi Lajosnak, Bécs, 1923. november 12. = Szépművészeti Múzeum, Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet, Adattár, MNB.ADT.2017.10.36.1.

²¹ Barta Sándor – Déry Tibornak, Bécs, 1922. november 8. = PIMK, ltsz. n. Közli: *Déry Tibor levelezése...*, 223–224.

tipográfiája, valamint – többek között – George Grosz dadaista-társadalomkritikus karikatúráinak montázsszerű újrafelhasználása is elsődlegesen a nemzetközi dadaista-konstruktivista hálózathoz kötötte Barta folyóiratát. Az Akasztott Ember nem, azonban az Ék több nemzetközi avantgárd folyóirat társlapokat felsoroló listáján is feltűnik. Az Ékben pedig Barta sorolt fel több avantgárd lapot is a szerkesztőséghez beérkezett folyóiratok között 1923 szeptemberében – többek között az Utat, a Die Aktion, a La vie des lettres et des arts-t, a Zenitet, a Mécánót, a De Stijlt, a G – Material zur elementaren Gestaltungot, a Le Futurisme-ot, valamint a Der Sturmot.²² Gibárti László az Akasztott Ember második, 1922. decemberi számában közölt nagyszabású figyelőjében kifejezetten az európai avantgárd lapokkal foglalkozott – többek között a Zenit, a Die Aktion, a De Stijl, a Mécano, a La vie des lettres et des arts, a The Dial, a Literarisches Echo, a Die Fackel, a mantovai dadaista Bleu, valamint a pozsonyi Tűz legfrissebb számairól írt kritikát. A Tűz európai kultúránkétjával kapcsolatban kiemelten Ivan Goll válaszával foglalkozott.²³

A nyugat-európai avantgárd irodalom és művészet balszárnyához kapcsolódó művészek bemutatása és szövegeik, képeik közvetítése Barta számára – Kassákhhoz hasonlóan – végig hangsúlyos maradt. Barta egyik fontos viszonyítási pontja volt Ivan Goll, aki elkötelezett baloldali íróként és a jugoszláviai avantgárd Zenit folyóirat társszerkesztőjeként korábban – és Barta kiválását követően is – rendszeresen megjelent a Mában. Barta minden bizonnyal a Kassákkal való szakítást követően kereste meg Gollt külön levélben, és saját, valamint Újvári Erzsébet verseinek német fordítását ajánlotta a német-francia szerző által összeállított *Les cinq continents* (Az öt kontinens) című kortárs költészeti világtanulmány számára. Goll válaszevele fennmaradt Barta hagyatékában, ebben Goll sajnálattal értesítette Bartát, hogy a kötet már megjelent, így „kifejezetten erős” verseit nem tudta közölni.²⁴ Goll megígérte Bartának, hogy verseiket később megjelenteti, valamint, hogy Barta *Jaj* című, az orosz

²² Ék 1923/3(8). (szeptember 1.), 8. „Út, Egység, Testvériség, Társadalmi kérdések, Die Aktion, La vie des lettres et des arts, Tentatives, Zenit, Mécano, De Stijl, G: Material zur elementaren Gestaltung, Le Futurisme, Revolution, Der Sturm, Soviet Russia, Clarté.”

²³ GIBÁRTI László, „Zenit” német különszáma Zagreb, 1922 november, Akasztott Ember 1922/3–4. (december 20.), 14.; GIBÁRTI László, Figyelő, Akasztott Ember 1922/3–4. (december 20.), 15–16.

²⁴ „Herrlich herrlich die Gedichte, die Sie mir gesandt haben. Aber wie schade: zu spät! Ich verfluche den Kalmer, der mir solche starke Sachen, wie ich Sie in ganz Europa nicht kenne, vorenthalten hat. Wie gern hätte ich z. B. den »Gehenkten« genommen! [...] Auch die Gedichte der mir bisher ganz unbekanntem Elisabeth Újvári sind gross gesch[...].t. Ich werde aber vielleicht versuchen, einige von Ihren Manuskripten in Zeitschriften hier bakannt zu geben. »Weh« will ich für »Clarté« übergeben, die eine grosse Aktion für Russland unternimmt. Sie Ungaren alle sind so stark: Barta, Kassák, Újvári: viel stärker als alle Franzosen hier! Ihr könnt den Parisern hier Lektionen von lep[...]er Überweitung geben! Hier gibt es nur einen: Cendrars. Aber lasst euch doch nicht von den Dadas bluffen! Die sind Snobs, mit Monokeln und rosa krawatten, die noch für ihren eigenen kleineren Ruhem sorgen: über Russland z. B. scheren sie sich einen Dreck! Ihre kunst ist kein Katarakt wie die eure! Bleibt stark, und haltet euch gesund frei vom Gift des Oscar Wilde – und Marinetti – Imitators Tzara (nur mit anderen Mitteln). Bleibt Balkankerle!” Ivan Goll – Barta Sándornak, Párizs, [1922. október] = Moszkva, Gorkij Világirodalmi Intézet, Fond 83., no. 61. Közli: JÓZSEF Farkas, *Iwan Goll és Gábor Andor levele Barta Sándorhoz*, ItK 1967/3., 332.

éhínséget színre vivő szabadversét továbbadja közlésre a párizsi Clarté folyóiratnak – tudtommal ezek a közlések nem valósultak meg. Ezen felül Goll megküldte Bartának *Paris brennt* (Párizs ég) címmel a Zenit kiadásában megjelent füzetét, és a *Die Chaplinade* (A Chapliniáda) német és – feltehetően kéziratos – francia változatát közlésre. A levélben Goll hosszabban írt a francia dadaisták polgári elhajlásáról, amelyet Barta röviden kivonatolt is az Akasztott Ember első számában: „Iwan Goll írja egyik levelében a párisi (polgári) dadaistákról, hogy mily siralmas bohócai csak a polgári társadalomnak [...]. Goll néhány szóban így ír Isten és a polgárság bohócairól: »Ne hagyjátok elvakíttatni magatokat ezektől a dadáktól! Ezek monoklis, rózsanyakcsokros smokkok [sznobok], akik csak a maguk kis utait futkossák. Oroszországról például a lehető legocsmányabban gondolkoznak. Az imitátor Tzara semmiben nem különbözik Wildetől vagy Marinettitől.« Nos, mi nem is hagyjuk elvakíttatni magunkat tőlük, tisztában vagyunk azzal, hogy a l'art pour l'art arkangyalai ugyanúgy mint bohócai csak a jó polgárok könnyzacskóit vagy hasizmait akarják megzörgetni”.²⁵ Barta az első számban saját fordításában közölte a *Párizs ég* egy részletét is, amely az orosz forradalommal kapcsolatos utalásokat is tartalmaz.²⁶ Goll versei az Ék első és második számában Illyés Gyula Párizsból küldött fordításában jelentek meg, az „új francia antológia” keretében.²⁷ Illyés recenziót is írt Goll világantológiájáról, amelyben elsősorban az előszóban megfogalmazott forradalmi programot elemezte, kiemelve, hogy a magyar írókat – Ady és Kassák mellett – csak Barta képviselte.²⁸

Goll mellett Barta számára a párizsi *La vie des lettres et des arts* szerkesztője, Nicolas Beauduin költészete volt irányadó a kortárs francia közegből. Az Akasztott Ember második számában Gibárti László fordította le Beauduin 1921-ben megjelent *L'homme cosmogonique* (A kozmoszember) című dadaista hosszúversének egy részletét, amely a világforradalomra történő felhívást tartalmaz. A *L'homme cosmogonique* első részlete korábban olvasható volt a Mában, Medgyes László magyar fordításában, ez a részlet azonban Kassák lapjában csak később jelent meg – 1922 decemberében, tehát ugyanakkor, amikor Barta is közölte azt az Akasztott Emberben.²⁹

A kortárs francia irodalomhoz 1923 tavaszától a Párizsban élő fiatal Illyés Gyula biztosított egy újabb kapcsolatot Barta számára. Illyés visszaemlékezése alapján személyesen nem találkozott Bartával, kapcsolatukat levelezés útján tartották.³⁰ Az Ék

²⁵ Iwan Goll a polgári dadaistákról, Akasztott Ember 1922/1–2. (november 1.), 10.

²⁶ Páris ég. Részlet Iwan Goll époszából, Akasztott Ember 1922/1–2. (november 1.), 5.

²⁷ Lásd a 34. jegyzetet.

²⁸ ILL[Ý]ÉS Gyula, *Les cinq continents*, Ék 1923/3(8). (szeptember 1.), 8.

²⁹ Nicolas BEAUDUIN, *Máglyázó városok*, ford. GIBÁRTI László, Akasztott Ember 1922/3–4. (december 20.), 4. Forrása: Nicolas BEAUDUIN, *L'homme cosmogonique* (I), *La vie des lettres et des arts* 1921/6. (október), 645–646. Nicolas BEAUDUIN, *A kozmoszember II.*, ford. MEDGYES László, *Ma* 1922/2–3. (december 15.), 6.

³⁰ ILLÝÉS Gyula, *Bartáról szólva* = BARTA Sándor, *Ki vagy?*, Szépirodalmi, Budapest, 1962, 5–38. Illyés 1921-ben személyesen találkozott Kassákkal Bécsben, a párizsi emigrációja idején pedig rendszeresen küldött fordításokat a *Ma* részére is. Illyés hagyatékában megtalálható Barta *Tisztelt hullaház* című 1922-es kötete, Illyésnek dedikálva. Lásd: Illyés Gyula *Archívum és Műhely: Könyvjegyzék az Archívumban*

első számában Illyés nagyszabású tanulmányában Guillaume Apollinaire színrelépésétől kezdve vette végig a francia irodalom fejlődését, saját fordítású versidézetekkel Apollinaire, Blaise Cendrars, Paul Éluard és Marcel Sauvage verseiből.³¹ A második szám címlapján jelent meg Henri Guilbeaux *Kraskreml* (Kraszkreml) című, Leninről szóló versének egy részlete Illyés fordításában, Albert Daenens egyik metszetével, amelyet az 1922-es párizsi kiadáshoz készített.³² Guilbeaux pacifista-anarchista nézeteket valló francia-német író volt, aki az első világháború alatt Svájcban csatlakozott Leninhez és mozgalmához. 1919-ben, a berlini Spartakus-felkelés leverését követően emigrált három évre Moszkvába, innen küldte verseit és tudósításait francia és német lapoknak. 1923-ban, még Lenin halála előtt jelent meg franciául és németül az orosz forradalmárról írt biográfiája, amelynek egy hosszabb részletét az Ék is közölte az 1924. februári Lenin-emlékszámában.³³ Mivel a fordító neve nincs feltüntetve, nem tudjuk, hogy esetlegesen Illyés (francia nyelvből), vagy Barta/Gibárti (német nyelvből) készítette-e a fordítást. Illyés – ahogyan egy évvel később a Ma számára – Bartának összeállított egy kortárs francia antológiát, Pierre Jean Jouve, Ivan Goll, Marcel Sauvage és Blaise Cendrars verseiből.³⁴ Önálló munkája mindössze az utolsó két Ék-számban jelent meg: a *Világosság*, valamint az *Éjjelben győzni* című versek, utóbbi Lenin emlékére.³⁵

Miután csatlakozott Barta lapjához, Mácza János nagy mértékben hozzájárult ahhoz, hogy az Akasztott Ember/Ék a kurrens szovjetorosz irodalmat is közölni tudja. A magyar avantgárd csoportból ekkor egyedül Mácza tudott oroszról fordítani, és a kassai proletkult-csoporton keresztül hozzáfért friss orosz kiadványokhoz is.³⁶ Mácza több verset is lefordított Vlagyimir Majakovszkij 1920-ban kiadott gyűjteményes verseskötetéből. Az első vers még a Mában jelent meg, a következő két

került könyvvállományról, szerk. STAUDER Mária, <http://www.iti.mta.hu/illyes-konyvj-agy.html> (IGYGY 194 – Mf. II. – Sz4) (Hozzáférés: 2025. január 28.)

³¹ ILL[Y]ÉS Gyula, *Az új nemzetközi irodalom ismertetése és kritikája. 1. Az új Franciák*, Ék 1923/1(6). (március 20.), 5–6.

³² HENRI GUILBEAUX, *Kraskreml*, ford. ILL[Y]ÉS Gyula, Ék 1923/2(7). (május 15.), 1. Forrása: HENRI GUILBEAUX, *Kraskreml et autres poèmes*, illusztrálta ALBERT DAENENS, Humbles, Paris, 1922.

³³ H. GUILBEAUX, *Lenin (1870–1924)*, Ék Leninszám (1924. február 25.), 2–6. Lehetséges forrása: HENRI GUILBEAUX, *Le Portrait authentique de Vladimir Ilitch Lénine*, Humanité, Paris, 1924., vagy HENRI GUILBEAUX, *Vladimir Iljitsch Lenin. Ein treues Bild seines Wesens*, ford. HENRI GUILBEAUX – RUDOLF LEONHARD, Die Schmiede, Berlin, 1923.

³⁴ *Új francia antológia*, ford. ILL[Y]ÉS Gyula – BARTA Sándor, Ék 1923/3(8). (szeptember 1.), 2–4. (P. J. YOUNG, *Hangyaboly*, IVAN GOLL, *Úrnappa*, MARCEL SAUVAGE, *Hasztalan indulás*, BLAISE CENDRARS, *Az anyám basa*, ford. ILLYÉS Gyula; HENRI GUILBEAUX, *Liebknecht Károly*, ford. BARTA Sándor). Sauvage versének forrása: MARCEL SAUVAGE, *Départ inutiles = Uő.*, *Le Chirurgien des Roses ou Roses des Iles et du Soir: Poèmes en prose*, illusztrálta PIERRE CREIXAMS, Ça Ira, Anvers, 1922, 11. Cendrars verse megjelent: BLAISE CENDRARS, *Le ventre de ma mère*, Ça Ira 1922/18. (május), 143., valamint Montparnasse 1922 május 1., 2. Guilbeaux versének forrása: HENRI GUILBEAUX, *Karl Liebknecht = Uő.*, *Du champ des horreurs*, Demain, Genève, 1917, 65–68. Az ezt megelőző Ék-számban Illyés egy – eddig azonosítatlan – IVAN GOLL-verset közölt: IVAN GOLL, *Európa kurva*, ford. ILL[Y]ÉS Gyula, Ék 1923/2(7). (május 15.), 7.

³⁵ ILL[Y]ÉS Gyula, *Világosság*, Ék 1924/1–2. (január 15.), 8.

³⁶ SZEREDI, *Kassák Lajos, Uitz Béla és az „orosz anyag”...*, 291–292.

költeményt pedig már az Akasztott Ember közölte.³⁷ Mácza feltehetően az Alekszandr Voroszkij által szerkesztett szovjetorosz irodalmi folyóirat, a Красная новь (Új vörös föld) 1922. évi harmadik számában megjelent közlés alapján fordította le Barta számára a modernista költő, Konstantin Volosin *Путями Каина* (Káin útjai) című versciklusának Gőz című darabját.³⁸ Volosin az első világháború alatt kezdte el a világmagyarázó, és elsősorban az emberiség kegyetlenségeiről szóló ciklusát, amelynek újabb darabjai az 1920-as évek elején – Lunacsarszkij támogatása mellett – még megjelenhettek, azonban Sztálin hatalomra kerülését követően Volosin támogatása megszűnt.³⁹ A fordítások mellett Mácza – folytatva a korábban a Kassai Munkásban és a kolozsvári Napkeletben megkezdett tanulmányainak sorát – részletes beszámolót közölt a forradalmi orosz irodalom korai korszakáról is.⁴⁰ 1924. február 25-i dátummal az Ék Lenin emlékének szentelt különszámot adott ki, többek között Illyés Gyula, Barta Sándor és Újvári Erzszi Lenin emlékére írt verseivel.⁴¹ A lapban közölt orosz anyag összegyűjtésében minden bizonnyal nagy segítséget jelentett az időközben Moszkvába költözött Mácza János, aki maga is küldött emlékező szöveget az Ék bécsi szerkesztőségének.⁴² A lapszámban Nyikolaj Buharin, Ivan Filipcsenko és Grigorij Zinovjev Leninre emlékező szövegeit feltételezhetően Mácza fordította magyarra, és ő küldte el Moszkvából az Ék szerkesztőségének.⁴³

Barta számára a legfontosabb irodalmi-művészeti viszonyítási pont 1922–1923 fordulóján a berlini Malik-Verlag köre, tehát a kommunista elkötelezettségű német dadaista csoport volt. A Malik-Verlaggal Kassák és Barta, Moholy-Nagy László és Kállai Ernő berlini közvetítésével, már 1921-től kezdve kapcsolatban álltak, kiadványaik pedig a bécsi kommunista könyvesboltban (Arbeiterbuchhandlung) is elérhetőek voltak. A Malik-Verlag kiadványai közül különösen fontosak voltak a berlini dadaista művészek (Richard Huelsenbeck, Wieland Herzfelde) kötetei, amelyek 1920–1922 között nagyobbreszt George Grosz illusztrációival jelentek meg. Barta verseket fordított a Die Aktion köréhez tartozó Oskar Kanehl 1922-ben a Malik-Verlagnál megjelent, George Grosz rajzaival illusztrált *Steh auf, Prolet!* (Áll fel, proletár!)

³⁷ Vlagyimir МАЖАКОВСКИJ verseiből: *Balra mars (A matrózoknak)*; *Megrengető tények*, ford. MÁCZA János, Akasztott Ember 1923/5. (február 15.), 5. Forrása: *Левый марш* (1918), *Потрясающие факты* (1919) = *Владимир Маяковский, Все сочиненное Владимиром Маяковским 1900–1919*, Изд. ИМО, [Петроград], [1920].

³⁸ Konstantin VOLOSIN, *Gőz*. A „Káin útjai” ciklusból, ford. MÁCZA János, Ék 1923/1(6). (március 20.), 3. A vers 1922. február 8-i datálással jelent meg.

³⁹ Bővebben lásd: Marianna S. LANDA, *Maximilian Voloshin's Poetic Legacy and the Post-Soviet Russian Identity*, Palgrave Macmillan, New York, 2015.

⁴⁰ MÁCZA János, *Az új orosz irodalom elindulása*, Akasztott Ember 1923/5. (február 15.), 3. A korábbi cikkeket lásd: SZEREDI, Kassák Lajos, Uitz Béla és az „orosz anyag”..., 291.

⁴¹ ILL[Y]ÉS Gyula, *Éjjelben győzni*, Ék Leninszám (1924. február 25.), 4.; ÚJVÁRI Erzszi, *Lenin*, Ék Leninszám (1924. február 25.), 5.; BARTA Sándor, *Lenin*, Ék Leninszám (1924. február 25.), 9.

⁴² MÁCZA János, *1924 január 24*, Ék Leninszám (1924. február 25.), 1.

⁴³ Nikolaj BУCHARIN, *Eltárs!*, Ék Leninszám (1924. február 25.), 1.; Ivan FILIPCSENKO, *Lenin emléke*, Ék Leninszám (1924. február 25.), 6.; G. SINOWJEW, *Hat nap, melyet sohasem fogunk elfelejteni. Lenin temetése*, Ék Leninszám (1924. február 25.), 7–8.

című kötetéből,⁴⁴ lefordította Horst Fröhlich újságíró és szerkesztő *Relativitáselmélet és osztályharc* című tanulmányának egy részletét a Malik-Verlag által kiadott *Der Gegner* (Az ellenfél) című folyóirat alapján,⁴⁵ valamint közölte Franz Jung 1922-ben megjelent *Hunger an der Wolga* (Éhség a Volga mentén) című kötetének egy részletét.⁴⁶ Jung 1921-ben az Internationale Arbeiter-Hilfe tagjaként vett részt a Volgamenti éhínségben sújtottak megmentésében Szovjetországban, riportkönyve pedig a berlini Malik-Verlag kiadásában jelent meg egy évvel később. Barta magyar fordításban közölte a párizsi kommunista író, Pol Michels kritikáját a francia Clartémozgalomról, amely eredetileg az Ivan Goll által szerkesztett drezdai *Menschen* folyóirat azon számában jelent meg, amelyben Barta két verse Josef Kalmer német nyelvű fordításában.⁴⁷ Gibárti László Karl August Wittfogel *Die Wissenschaft der bürgerlichen Gesellschaft* (A polgári társadalom tudománya) című, a Malik-Verlag által kiadott értekezéséből közölt részleteket, valamint hosszú tanulmányban elemezte megállapításait.⁴⁸ Az Ék 1924. januári számában adott közre Barta egy részletet Upton Sinclair 1906-os, a chicagói bevándorló munkások életét bemutató *Dzsungel* című regényéből, amely 1924-ben jelent meg a Malik-Verlag új német kiadásában, John Heartfield fotómontázsos borítótervével.⁴⁹

Barta számára a képzőművészet terén mindvégig George Grosz társadalomkritikus karikatúra-rajzai maradtak az irányadók. Az Akasztott Ember első számában a vizuális elemeket is a berlini dadaista folyóiratokhoz hasonló montázs-megoldásokkal helyezte el. Egyrészt csontsoványra fogyott, mezítelenül fekvő gyermekek fotóit helyezte el, mintegy katatón sormintaként az oldal alján, feliratával pedig egyértelműen a nemzetközi avantgárd apolitikus mivoltára hívta fel a figyelmet: „Kompozíció a Wolga mellől (Rendkívül szatirikus, képzőművészeknek és versművészeknek egyfolytában legalább 5 percig nézendő)”⁵⁰

⁴⁴ Oskar KANEHL, *Összeomlás*, ford. BARTA Sándor, Akasztott Ember 1923/5. (február 15.), 5.; Oskar KANEHL, *Proletár és Burzsoá*, [ford. BARTA Sándor], Ék 1924/1–2. (január 15.), 5. Forrása: Oskar KANEHL, *Steh auf, Prolet!*, illusztrálta George GROSZ, Malik, Berlin, 1922. Kassák példánya: Magyar Nemzeti Múzeum Közgyűteményi Központ Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum archívuma (a továbbiakban KM), KM-1873.

⁴⁵ Horst FRÖHLICH, *Relativitási-elmélet és osztályharc*, Akasztott Ember 1922/1–2. (november 1.), 13. Forrása: Horst FRÖHLICH, *Relativitätstheorie und Klassenkampf*, *Der Gegner* 1921/6. (március), 198–202.

⁴⁶ *Részlet Franz Jungnak az „Éhség a Volga mentén” című könyvéből. A kórház*, [ford. BARTA Sándor], Akasztott Ember 1922/1–2. (november 1.), 13. Forrása: Franz JUNG, *Hunger an der Wolga*, Malik, Berlin, 1922, 17–19 (Das Krankenhaus).

⁴⁷ Pol MICHELS, *Nyugati szocializmus*, [ford. BARTA Sándor], Akasztott Ember 1922/1–2. (november 1.), 14. Forrása: Pol MICHELS, *Westlicher Sozialismus*, *Menschen* 1921/2. (június). Sándor BARTA, *Als heisse roten Schrei, Humanistischer Gesang*, ford. Josef KALMER, *Menschen* 1921/2. (június), 23–24.

⁴⁸ Karl August WITTVOGEL, *A polgári társadalom tudománya*, [ford. GIBÁRTI László], Ék 1923/1(6). (március 20.), 4. Forrása: Karl August WITTVOGEL, *Die Wissenschaft der bürgerlichen Gesellschaft. Eine marxistische Untersuchung*, Malik, Berlin, 1922. GIBÁRTI László, *A proletárforradalom nagy enciklopédiája felé, 1. rész*, Ék 1923/2(7). (május 15.), 6.; 2. rész, Ék 1923/3(8). (szeptember 1.), 5–7.

⁴⁹ Upton SINCLAIR, *Dzsungel* [részlet], ford. BARTA Sándor, Ék 1924/1–2. (január 15.), 7. Upton SINCLAIR, *Der Sumpf*, Malik Verlag, Berlin, 1924. A regény első német kiadása azonos címmel 1917-ben jelent meg.

⁵⁰ Akasztott Ember 1922/1–2. (november 1.), 3.

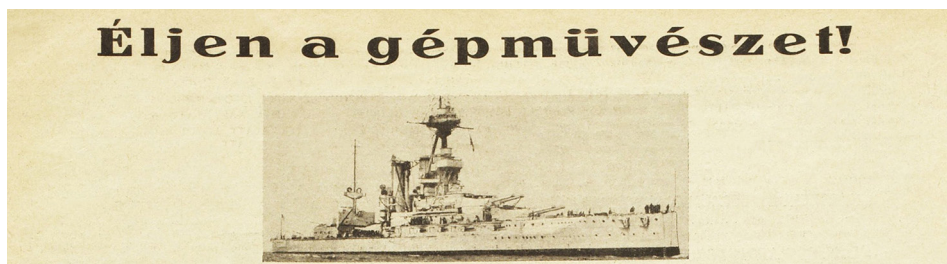


Kompozíció a Volga mellől. (Rendkívüli szatirikus, képzőművészeknek és versművészeknek egyfolytában legalább 5 percig nézendő)

Akasztott Ember 1922/1-2. (november 1.), 3. Kassák Múzeum.

A Kassák-csoporton belül Barta volt az egyetlen, aki a Mában is írásban tematizálta a Szovjet-Oroszországot sújtó éhínséget.⁵¹ A Barta által szétvágott és fotómontázs-ként közölt sajtófotót ragasztotta be Déry Tibor a szintén 1922-ben készített *Az ámokfutó* című dadaista versének kéziratába is.⁵² Közös forrásuk a *Panoráma* című, a Bécsi Magyar Újság heti képes magazinjaként megjelent kiadványban közölt fotóriport lehetett, ahol megjelent az éhenhalt gyermekeket ábrázoló fénykép.⁵³

A következő oldalon az „Éljen a gépművészet!” című szegmensben egy hadihajó fotója alatt a „gépművészet” magyar híveinek üzent Barta: véleménye szerint a kapitalista társadalomban a gépek mindig is az elnyomás eszközei lesznek – akár a hadihajókra, akár a felhőkarcolókra gondolunk.⁵⁴



[Barta Sándor], *Éljen a gépművészet!*, Akasztott Ember 1922/1-2. (november 1.), 5. Kassák Múzeum.

Az első számban egész oldalas tematikus blokkot szentelt antiklerikális elképzeléseinek: a *Népeimhez!* című, a *Tisztelt hullaház* dadaista kiáltványainak stílusában megfogalmazott szöveg mellett Barta *Fekete zászlók alatt* címmel közölt idézetekből összeállítást az „Egyház és Asszony”, „Egyház és rabszolgaság”, valamint az egyház és a háborúpártiság tematikájában – ez utóbbiakat Upton Sinclair *Religion und Profit*

⁵¹ BARTA Sándor, *Jaj, Ma* 1922/4. (március 15.), 50.

⁵² DÉRY Tibor, *Az ámokfutó / Der Amokläufer*, bev. BOTKA Ferenc, Múzsák Közművelődési – Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 1985, 13., valamint egy hasonló fénykép a német változatban, 14. Köszönöm Dobó Gábornak, hogy az összefüggésre felhívta a figyelmemet.

⁵³ *Panoráma* 1922/11. (március 12.), 2. A fénykép a Szovjetoroszországot sújtó éhínségről szóló névtelen tudósítás (*Száz frank egy emberélet*) illusztrációja volt. Déry *Az ámokfutó* című illusztrált versének elemzését Török Sándor Mátyás végezte el, tanulmánya megjelenés előtt áll. Előadása – *Közelítések Déry Tibor Az ámokfutó című „illusztrált verséhez”* – elhangzott a Magyar Irodalomtörténeti Társaság és az ELTE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézete által rendezett, *Déry Tibor életműve és hatása* című tudományos konferencián (2025. március 27–28.).

⁵⁴ Akasztott Ember 1922/1–2. (november 1.), 5.

(Egyház és haszon) című kötete alapján (angolul: 1917, német fordítás: 1922).⁵⁵ Az összeállítás végén Barta – kifejezetten a komikussága miatt – hosszan idézett Markos Gyula pap és konzervatív országgyűlési képviselő 1919 őszén kiadott füzetéből, amelyben a szerző azt igyekezett bizonyítani, hogy az isteni kinyilatkoztatás nyelve a magyar volt.⁵⁶ Az oldalt Barta George Grosz karikatúráinak részleteivel illusztrálta a *Das Gesicht der herrschenden Klasse* (Az uralkodó osztály arca) című kötetből, amelynek egyes képeivel korábban Kassák illusztrálta Újvári Erzsi verseskötetét.⁵⁷ Grosz propagandisztikus karikatúrái a későbbi számokban is többször visszaköszöttek, azonban sokkal kevésbé invenciózusan és montázs-jellegű elrendezéssel, mint az Akasztott Ember első számában.⁵⁸

Barta nem csak Grosz rajzait, hanem írásait is közölte. Az Akasztott Ember első számában hosszabb részletet fordított le John Heartfield és Grosz 1920. márciusi dadaista kiáltványából, amely eredetileg a *Der Gegner*-ben jelent meg.⁵⁹ A kiáltványban a szerzők kiálltak a tradicionális művészet és a múzeumokban felhalmozott kultúra „mazochista tisztelete ellen,” és felszólították a proletariátust az önálló munkakultúra létrehozására. A szöveg kifejezetten Oskar Kokoschka, a drezdai művészeti akadémia oktatója ellen szólt, aki nyílt levelében elítélte a drezdai Kapp-puccs során a Zwingerben a sztrájkoló munkások és a rendfenntartó katonák között zajlott harcokat, amelyek során egy Rubens-festmény, a *Bathsheba fürdője* is súlyosan megsérült – az esetnek egyébként több mint ötven halálos áldozata volt. Az *Ék* 1924. januári számában jelent meg Grosz 1921-es, *Zu meinen neuen Bildern* (Az új képeimhez) című esszéjének első fele magyar fordításban, *Az új művészet és a forradalom viszonyáról* címmel.⁶⁰ Itt érdemes megjegyezni, hogy az Egység 1923 júliusában Berlinben kiadott számának címlapján Grosz egy önálló szöveget közölt – „Szabadság” helyett *diszciplína* címmel –, amelyet a szerkesztőség felkérésére írt. A szövegben Grosz, összhangban az Egység akkori programjával, elhatárolódott az absztrakciótól, és a propagandaművészet mellett tette le voksát.⁶¹

⁵⁵ BARTA Sándor, *Népeimhez!*, *Fekete zászlók alatt*, Akasztott Ember 1922/1–2. (november 1.), 15. Upton SINCLAIR, *Religion und Profit. Versuch einer wirtschaftlichen Auslegung*, Neue Geist Verlag, Leipzig, 1922.

⁵⁶ *Az Úr szava (vagyis a paradicsomi kinyilatkoztatás nyelve) magyar volt. Négyezer éves írott, hater ezer éves magyar szokások alapján, szótári pontossággal bizonyítja be Markos Gyula.* 2–3. füzet, Uránia Könyvnyomda, Budapest, 1919.

⁵⁷ George GROSZ, *Das Gesicht der herrschenden Klasse. 55 politische Zeichnungen*, Malik, Berlin, 1921. Kassák példánya: KM, KM-1875. ÚJVÁRI Erzsi, *Prózák*, Ma, Wien, 1921. Lásd: BAGDI-DOBÓ-SZEREDI, *I. m.*, 44–45.

⁵⁸ George GROSZ, *Rajz*, Akasztott Ember 1922/3–4. (december 20.), 12.; George GROSZ, *Reggel 5-kor*, *Ék* 1923/1(6). (március 20.), 4.; George GROSZ, [Tökés], *Ék* 1924/1–2. (január 15.), 5.

⁵⁹ John HEARTFIELD – George GROSS, *Manifestum*, [ford. BARTA Sándor], Akasztott Ember 1922/1–2. (november 1.), 10. Forrása: John HEARTFIELD – George GROSZ, *Der Kunstlump*, *Der Gegner* 1920/10–12. (március), 48–56. BOTÁR, *From Avant-Garde to 'Proletkult'...*, 110.

⁶⁰ George GROSZ, *Az új művészet és a forradalom viszonyáról*, [ford. BARTA Sándor], *Ék* 1924/1–2. (január 15.), 12. Forrása: George GROSZ, *Zu meinen neuen Bildern*, *Das Kunstblatt* 1921/1. (január), 11–14.

⁶¹ George GROSZ, „Szabadság” helyett *diszciplína*, ford. ismeretlen, *Egység* 1923/6. (július 15.), 1. Botár Olivér hívta fel rá a figyelmet, hogy a szöveg gondolatmenetét Grosz később megismételte az 1925-ben, Wieland Herzfeldével közösen kiadott *Kunst ist in Gefahr* (A művészet veszélyben van) című kötetnek bevezetőjében. BOTÁR, *From Avant-Garde to 'Proletkult'...*, 110.

Az Akasztott Ember/Ék természetesen a baloldali elkötelezettségű nemzetközi avantgárd irodalom és képzőművészet mellett rendszeresen közölte – elsődlegesen német és orosz – kommunista szerzők elméleti szövegeit is, azonban sokkal alacsonyabb intenzitással, mint amilyen a nemzetközi avantgárd felé fordult. A lapban megjelent nemzetközi kommunista írások összegyűjtésében és fordításában – Barta esetleges szerkesztői iránymutatása mellett – minden kétséget kizáróan a nemzetközi kommunista sajtót rendszeresen szemlésző Gibárti volt a vezető szerep. Az Akasztott Ember közölte Philipp Dengel, a Die Rote Fahne német újságírójának cikkét a „kísérleti” orosz (munka)iskolákról,⁶² amelyekkel Barta korábban önálló cikkben is foglalkozott.⁶³ Lefordították az orosz származású német matematikus és marxista filozófus Georg von Charasoff Marx nevében írt „képzelt beszédét”,⁶⁴ az olaszországi kommunista mozgalom 1922–1924 között vezető Angelica Balabanoff (Anselika Balabanova) orosz-olasz politikus beszámolóját a fasizmus térnyeréséről az olasz munkások között (a Politiken című svéd munkáslap nyomán),⁶⁵ valamint Hermann Duncker berlini újságíró esszéjét Nyikolaj Buharin *Theorie des historischen Materialismus* (A történelmi materializmus elmélete) című kötetének 1922-es német fordításáról.⁶⁶ Buharin könyvének részletei, Gibárti fordításában, az Ék első két számában jelentek meg,⁶⁷ hasonlóan Leon Trockij előszavához az amerikai újságíró, Anna Louise Strong 1924-ben kiadott kötetéhez Szovjet-Oroszország első éveiről (*The First Time in History: Two Years of Russia's New Life, August, 1921 to December, 1923*), amely a kötetben 1923-as datálással jelent meg, és minden bizonnyal már 1923 májusa előtt hozzáférhető volt a német kommunista sajtóban.⁶⁸

Az Akasztott Ember/Ék témái

Az Akasztott Ember/Ék elsősorban elméleti, ideológiai esszétet közölt, szemben a Ma művészeti és irodalmi profiljával. Az Akasztott Emberben főként Barta sajtát

⁶² Philip DENGEL, *Oroszország kísérleti iskolái*, ford. ismeretlen, Akasztott Ember 1922/3–4. (december 20.), 3–4.

⁶³ BARTA Sándor, *A gyermek Szovjetországban*, Akasztott Ember 1922/1–2. (november 1.), 7. A szöveg alapja az 1920-ban Bécsben kiadott *Das Kulturwerk Sowjet-Russlands* című brosúra volt (szerk. Arthur HOLITSCHER, Neue Erde, Wien), többek között Lunacsarszkij és Krupszkaja írásaival.

⁶⁴ Georg CHARASOFF, *Marx Károly válasza polgári ellenfeleinek*. Képzelt beszéd, ford. GIBÁRTI László, Akasztott Ember 1922/3–4. (december 20.), 8–9. Georg von Charasoff két marxista gazdaságelméleti kötetét 1909-ben (*Karl Marx über menschliche und kapitalistische Wirtschaft*) és 1910-ben jelent meg (*Das System des Marxismus. Darstellung und Kritik*) Berlinben. Bővebben lásd: Christian GEHRKE, *Georg von Charasoff. A Neglected Contributor to the Classical-Marxian Tradition*, *History of Economics Review* 2015/1., 1–37. DOI: 10.1080/18386318.2015.11681279

⁶⁵ Angelika BALABANOFF, *A fascizmus és az olasz munkásosztály*, ford. ismeretlen, Akasztott Ember 1923/5. (február 15.), 2.

⁶⁶ Hermann DUNCKER, *A történelmi materializmus tankönyve*. Buharin könyvének megjelenése alkalmából, ford. GIBÁRTI László, Akasztott Ember 1923/5. (február 15.), 4.

⁶⁷ *A materializmus és idealizmus a filozófiában*. N. Buharin: „A történelmi materializmus elmélete” című könyvből, [ford. GIBÁRTI László], Ék 1923/2(7). (május 15.), 4–5.; N. BUCHARIN, *A világkapitalizmus szerkezete*, [ford. GIBÁRTI László], Ék 1923/3(8). (szeptember 1.), 1.

⁶⁸ L. TROCKIJ, *A NYEP*, ford. ismeretlen, Ék 1923/2(7). (május 15.), 8.

írásai jelentek meg, amelyekben sajátos kommunista programját részletezte; az Ékben viszont már nem Barta, hanem a Kominternen belül zajló ideológiai munkába sokkal jobban beágyazott szerzők kerültek középpontba. Az Ék sokkal nyíltabban és vonalasabban tagozódott be a proletkultos táborba, mint az Akasztott Ember – feltételezhető, hogy a címváltoztatás is inkább következménye, mint oka volt a szerzőgárda kiszélesedésének. Az első számokban Barta a német kommunista Malik-Verlagon keresztül beszerzett szovjetorosz forrásai alapján írt többek között a konstruktivista művészek „produktivista” fordulatáról,⁶⁹ valamint Lunacsarszkij és Bogdanov iránymutatásai alapján felhívást intézett a magyar nyelvű „proletkultok” (kultúrforradalmi csoportok) szervezésére az Akasztott Ember vezetése mellett.⁷⁰ Az 1922. decemberi számban hosszabb cikket közölt a szocialista irodalom fejlődéséről, valamint megemlékezett az orosz forradalomról annak ötödik évfordulója kapcsán.⁷¹ *Cirkusz-kapitalizmus* című cikksorozatában Barta a kapitalista társadalom jellemző helyszíneit kritizálta az utópikus szocialista átalakulás szemszögéből. A három megjelent folytatásban a bérlakásokkal, a mozikkal és az óvodákkal foglalkozott.⁷² Barta mellett az Akasztott Emberben Gibárti elméleti szövegei jelentek meg. Az első számban Franz Werfel kortárs német drámáiról írt kritikát, a második számban pedig – Bartához hasonlóan – a mozi materialista kritikájával foglalkozott.⁷³ Gibárti az Ékben is közölt néhány kritikai írást – az olasz fasiszta egyetemekről és a manifesztumokról –, de a későbbi számokban az ő jelenléte is háttérbe szorult.⁷⁴ Az Ék első kettő, 1923. márciusi és májusi számának vezető tanulmányát feltehetően Kun Kun Béla írta (Hajdu Bence álnéven⁷⁵) *Az új társadalmi rend gazdaságtechnikai feltételei* címmel.⁷⁶ Kun részvétele a folyóiratban egyértelműen jelezte a tematikai elmozdulást, még akkor is, ha Barta szerkesztői szabadsága, elsődlegesen a nemzetközi baloldali avantgárd közlemények tekintetében, ahogyan fentebb láthattuk, továbbra is fennmaradt. Kun egy évvel később, az 1924. januári számban is közölt egy terjedelmes gazdaságelméleti szöveget.⁷⁷ Mácza János – változó intenzitással – küldött

⁶⁹ BARTA Sándor, *Jegyzet a festészet mai formáiról*, Akasztott Ember 1922/1–2. (november 1.), 9.

⁷⁰ BARTA Sándor, *A prolétkultok újjászervezéséről, kiszélesítéséről és egységes anyaggal való ellátásáról*, Akasztott Ember 1922/1–2. (november 1.), 11.

⁷¹ BARTA Sándor, *Az új (szocialista) irodalom fejlődése, ideológiai és formai törvényszerűségei*, Akasztott Ember 1922/3–4. (december 20.), 1–2.; Uő., *Az orosz forradalom V. éve*, Akasztott Ember 1922/3–4. (december 20.), 5.

⁷² BARTA Sándor, *Cirkusz-kapitalizmus*, 1. rész, *Bérlakások*, Akasztott Ember 1922/1–2. (november 1.), 7., 2. rész, *Mozi*, Akasztott Ember 1922/3–4. (december 20.), 7., 3. rész, *Gyerekkert*, Akasztott Ember 1923/5. (február 15.), 5.

⁷³ GIBÁRTI László, *Az átmeneti korszak polgári drámája*, Akasztott Ember 1922/1–2. (november 1.), 14.; Uő., *Mozi és moziromantika a kapitalizmus szolgálatában*, Akasztott Ember 1922/3–4. (december 20.), 12.

⁷⁴ GIBÁRTI László, *A fascista egyetem*, Ék 1923/2(7). (május 15.), 3–4.; Uő., *A manifesztum irodalma*, Ék 1924/1–2. (január 15.), 6.

⁷⁵ Az álnév azonosítását lásd: BOTKA Ferenc, *Kassai Munkás 1907–1937*, Akadémiai, Budapest, 1969, 125.

⁷⁶ HAJDU Bence, *Az új társadalmi rend gazdaságtechnikai feltételei*, 1. rész, Ék 1923/1(6). (március 20.), 1–2.; 2. rész, Ék 1923/2(7). (május 15.), 2–3.

⁷⁷ HAJDU Bence, *Szén vas petroleum*, Ék 1924/1–2. (január 15.), 1–2.

tanulmányokat és kimerítő könyvismertetések az Ék számára 1923–1924 folyamán, már Moszkvából.⁷⁸ Az 1924. januári számban jelent meg Bauer Ervin elméleti biológus, Balázs Béla fivérének tanulmánya a „tudományos termelés” kritikájáról.⁷⁹ Forbáth Imre visszaemlékezései alapján az 1920-as évek első felében Bauer Prágában – ahol a Tanácsköztársaság bukását követő emigrációja idején lakott – a magyar diaszpóra balszárnyához tartozott, így tanulmányát feltehetően ő közvetítette Barta folyóiratába.⁸⁰

Barta, hasonlóan Uitz és Komját lapjához, több esetben is vitát kezdeményezett Kassákkal és a Mával. Az Akasztott Emberben megjelent vitacikkek kevésbé intenzív és kiterjedt kritikáját adták Kassák álláspontjának, sokkal inkább a Ma ideológiai hiányosságaira igyekezett rámutatni. A legintenzívebben az első számban támadta Barta Kassákot, három rövidebb írásában, ezzel pedig kijelölte az Akasztott Ember ideológiai és művészeti irányvonalát. Barta cikkeiben kifejtette, hogy Kassákkal szemben nem a fennálló polgári társadalom megreformálásában, hanem a teljes forradalmi átalakulásban hisz, elítélte a nonfiguratív konstruktivista művészet apolitikusságát, a Kassák és Németh Andor által szerkesztett 2×2 folyóiratot pedig a nagypolgári közönséget megszólító exkluzív „polgárpukkasztásnak” minősítette a magas ára miatt.⁸¹ Kassák, ellentétben az Egységgel, az Akasztott Ember szerkesztőségének nem címzett külön válaszcikket a Mában, de, ahogyan azt különböző nyilvános és privát megnyilvánulásai alapján láthatjuk, tisztában volt Barta álláspontjával. Az Akasztott Ember felkeltette az akkoriban Berlinben működő Egység szerkesztőségének a figyelmét is. Az első két szám alapján Rosinger Andor írt kritikát Barta lapjáról, amelyben az avantgárd és a proletkult elveinek összemosására rámutatva igyekezett a szerkesztőt a „helyes irányba” terelni. Ahogy Rosinger fogalmaz:

Túl az elvi tisztázatlanságán, s a megalapozottság hiányán, az „Akasztott Ember”-nek határozott és komoly értékei vannak. Harcol a művészet ellen, mint önálló életforma ellen, harcol az esztéticizmus minden formája ellen. [...] Az a tény, hogy Barta Sándor olyan rövid idő alatt egy pesszimista, kispolgári-anarchista, minden diszciplína – még a proletár-diszciplína – ellen is lázadó felülállásból mindinkább

⁷⁸ MÁCZA János, *Kultúrhelyzet és proletárforradalom*, Ék 1923/1(6). (március 20.), 3.; Uő., *A tanítás és nevelés állása Szovjetukrajnában*, Ék 1923/1(6). (március 20.), 7. (Michael Astermann az Ukrán szovjetköztársaság iskola és nevelés ügyeit ismertető könyvének elméleti része alapján); Uő., *Ivanov-Razumnyik: „Az élet értelméről*”, Ék 1923/1(6). (március 20.), 10.; [Uő.], *Szovjetország [Hírek]*, Ék 1923/2(7). (május 15.), 8.; Uő., *Proletárkultúra és kommunista kultúra. 1. rész*, Ék 1924/1–2. (január 15.), 8.

⁷⁹ BAUER Erwin, *A mai tudományos termelés*, Ék 1924/1–2. (január 15.), 3.

⁸⁰ FORBÁTH Imre, *Magyar költő Prágában*, Korunk 1938/5., 386.

⁸¹ BARTA Sándor, *Kultúrreform vagy kultúrforradalom?*, Akasztott Ember 1922/1–2. (november 1.), 7.; Uő., *Az ige „halálára”*, Akasztott Ember 1922/1–2. (november 1.), 12.; Uő., 2×2 = 50.000, Akasztott Ember 1922/1–2. (november 1.), 13. Barta még egy cikkben foglalkozott Kassák lapjával, amikor Reiter Róbert esztétikai esszéjének kritikáját adta: Uő., „A magánosság hegyén” – hova nem ér fel undok földi kín... Reiter Róbert Vázlat: Társadalom – művész – művészet című cikke a Mában, Akasztott Ember 1923/5. (február 15.), 8.

konkrét politikai állásfoglalásra kényszerült, – sőt ma már a Kommunista párt jogosultságát is elismeri, arra a reményre ad okot, hogy amennyiben [...] elvi hibáit és tisztázatlanságait leveti, a kommunista mozgalom és a proletár kultúra mozgalma, értékes munkást nyer benne.⁸²

Az Akasztott Ember és az 1923 márciusától kezdve megjelenő Ék tematikus különbségeit, valamint a proletkultos tematika fokozott térnyerését látva a lapban úgy tűnik, hogy Barta, vagy a folyóirat körül formálódott közösség Rosingerrel azonos álláspontot képviselt. Kassák szintén 1923 elején fogalmazott meg éles állításokat Barta lapjával kapcsolatban. Déry Tibornak írt levelében védte meg a kommunista csoport által apolitikusnak és reakciónak tekintett álláspontját, miszerint a bukott forradalmat követően nem egy újabb forradalmi periódust kell előkészítenie az új művészeknek, hanem a fennálló társadalmi rend keretein belül kell alternatívát biztosítaniuk:

Nagyon csodálkozom azon, hogy maga annak dacára, hogy meglátta az A. E. [Akasztott Ember] frázisos szájöblögetését a lapot jónak, vagy legalább is jó uton járónak tartja. Epigonizmus az uram és üres kolomp az egész. Bartáért, mint különösen tehetséges emberért kár. [...] Különben az emberek itt mind bele estek valami buta szöszba. Uitz valósággal megőrült, beleőrült a „teóriaiba” - amiket különben a Ma már pár évvel ezelőtt kitalált. Ő újra Gulába építi ezeket (az akkor aktuális és helyes kijelentéseket) a most már frázisokat. És elhiszem, hogy ezekkel a lapokkal szemben a Ma nem elégé mozgékony. De abban az értelemben nem is akar mozgékony lenni. Vége van a jelszavak irodalmának. Olyan periodusba jutottunk és a mi generációnk néhány embere annyira kifejlődött, hogy ígéreték helyett némi kész produktumot tud a közönség elé állítani. Én ma ezt a módszer tartom időszerűnek és agitativnak és nem csak elvi megfontolás ez, hanem mély emberi érzés is.⁸³

A Benamy Sándor, a kolozsvári Új Kelet tudósítója által feltehetően még 1922. év végén készített bécsi interjújában Kassák szintén részletesen beszélt az egykori aktivista csoport tagjai között kialakult ideológiai ellentétekről:

A politikával párhuzamosan a művészetben is megindultak a frakcióharcok. Két csoport állott és áll ma is még egymással szemben. 1. Azok, akik minden megfontolás, és okulás nélkül továbbverklizik a forradalmi jelszavakat, amelyek, helyzetüknél fogva, most csak frázisok (ilyen a magyar irodalomban az „Akasztott Ember” körül tömörülő Bartha Sándor-csoport [sic!]), 2. és azok, akik kikapcsolódtak az aktív politikából és annak a művészetben való hirdetéséből, épen azért, mert a politikusok, kétséget kizáróan bebizonyították, hogy jelenleg nincsen aktív lehetőség a baloldalon. A művészetben, mint emberi produktumban, a haladó

⁸² ROSINGER Andor, *Kritika az „Akasztott Ember”-ről*, *Egység* 1923/4. (február 10.), 16.

⁸³ Kassák Lajos – Déry Tibornak, [Bécs], [1923. február közepe] = PIMK, *Itsz. n. Közli: Déry Tibor levelezése...*, 255–257.

művészek revíziót csináltak és újra, mint egyetlen lehetőséghez, visszamentek az alapfogalmakhoz és alapformákhoz. Megszűnt a dobpergéses, trombitás, zászlós jelszódobálás és, hogy a jövőre elkészülhessenek és a voltnál észszerűbb munkát végezzenek, arra töreksenek, hogy az embereket elmélyítsék. Ez, természetesen, formai leegyszerűsödéshez vezetett. Nem jelenti ez azonban a leszűrkülést, vagy a lélelyegtelenedést csupán a biztonságosabb érzést reprezentálja. Minél biztosabban áll valaki a helyén, annál gesztustalanabb és annál egyszerűbb a szava. Amit az irodalom ma mond, nem jóslás, nem ígélet, hanem konstatálás.⁸⁴

Kassák sarkosan fogalmazta meg a nemzetközi avantgárd felé forduló Ma és a proletkult direktíváit egyre látványosabban adaptáló Akasztott Ember közötti különbségeket. A proletkult szolgálai átvételét azonban éppen a lap első számai alapján nem lehetett még tisztán látni. Az Akasztott Ember első három száma, kifejezetten Barta baloldali dadaista szövegeinek köszönhetően, sokkal inkább a német dadaista csoport programjához kapcsolódott. Nem véletlen, hogy az ekkor már sokkal vonalasabb Egység részéről egyértelműen a proletkult program adaptálásának és a dadaista tartalom elhagyásának igénye fogalmazódott meg, mintegy ajánlásként Barta felé. Barta Sándornak az Akasztott Ember első két számában jelent meg a „Nyeherehe” folyóiratot szerkesztő „Kollektív Lajos”-ról és „Egyszerű Jolán”-ról írt gúnyos kabaréjelenete, amelyben a Ma-kör tagjainak művészeti nézeteit kritizálta.

Az *örültek első összefüvetele a szemetesládában* saját készítésű karikatúrát közölt Kassákról és kifigurázta Simon Jolán egyedi előadásmódját is. Barta nem hagyott ki senkit, sajátos nevekkal illette az aktivista csoport minden tagját: Mácza Jánost („János a ködökben”), Kudlák Lajost („Második Lajos”), Bortnyik Sándort („Alexander der Grosse”), és Németh Andort („Egy csöndes kedélybeteg”).⁸⁵ A szöveg első része 1921-es datálással jelent meg az Akasztott Ember első számában, ez alapján feltételezhető, hogy a szöveg még a Kassákkal történt szakítást megelőzően íródott. Ezt támasztja alá a jelenetben feltűnő számos olyan karakter (Bortnyik, Mácza), akik Bartáékkal együtt elhagyták a Ma-csoportot. A szöveg stílusában közel áll Bartának a berlini dadaista manifesztumok cinikus politikai humorával írott *Tisztelt hullaház* című kötetéhez, amely Kassák kiadásában jelent meg a csoport felbomlását megelőzően.⁸⁶ Barta a dadaista montázs-jellegű, tipografikus szerkesztéssel, valamint az erőteljesen politikus, nem ritkán személyeskedő jellegű tartalommal 1922-ben egy

⁸⁴ Ben Ami [BENAMY Sándor], *A Café Colosseumban. Beszélgetés Kassák Lajossal*, Új Kelet 1923. február 27., 3.

⁸⁵ BARTA Sándor, *Az örültek első összefüvetele a szemetesládában. 1. rész*, Akasztott Ember 1922/1–2. (november 1.), 6., 2. rész, Akasztott Ember 1922/3–4. (december 20.), 13–14. Lásd: Lásd: BAGDI–DOBÓ–SZEREDI, I. m., 132–133. A poemát elemezte: DERÉKY, *Barta Sándor: Az örültek első összefüvetele a szemetesládában*.

⁸⁶ BARTA Sándor, *Tisztelt hullaház: egy kiskorú költő szónoklatai a forradalomról, népszerű életbölcselet egyszerű agysejtűek számára, boldog antológia, csodálatos kongresszus*, Ma, Wien, 1921. Kassák Lajosnak dedikált példány: KM, KM-1863. „Kassák Lajosnak Barta Sándor. Wien, 1921. október 15.” Lásd: BAGDI–DOBÓ–SZEREDI, I. m., 46–50.

különálló műfajt teremtett – Bori Imre kifejezésével a „collage-polémiát” –,⁸⁷ amelyek eredményei a *Tisztelt hullaház* kötetben és az Akasztott Ember első számaiban jelentek meg. Hasonló technikájú írásokat közölt Barta az Akasztott Ember 3–4. számában is: a *Keresztmetszet 1922 november* című montázs aktuális sajtóhíreket közölt – magyar, német és francia nyelven – a kapitalizmus elnyomásáról, Mussolini portréfotójával. Alatta, a *Beszélgetés az új ember problémáiról* című szöveg pedig rövid, fiktív párbeszédeken keresztül hívta fel a figyelmet a kapitalista rendszer kizsákmányolására és a bérmunka ideológiai problémáira.⁸⁸ Az Ék 1923. szeptemberi számában megjelent *Külvárosi panoptikum* című Barta-szöveg a külvárosi emberek életkörülményeinek nyomorúságát mutatta be a dadaista manifesztumok stílusában.⁸⁹ A proletkultos irodalmi vonalat Barta folytatásokban közölte, *Igaz ember* című tézisregényének részletei képviselték.⁹⁰ Az Ék utolsó számában indult meg a következő Barta-regény (*Poloska Miska*) közlése, amely azonban a lap megszűnését követően máshol nem folytatódott.⁹¹ Barta versei közül csak néhány jelent meg folyóiratában, ezek mind proletkultos tematikát dolgoztak fel.⁹² Az 1923. májusi számban közölte Barta nagyszabású elbeszélő költeményét az orosz szocialista forradalomról és Moszkváról. Bagdi Sára megfogalmazásában az *Idő kristálya: Moszkva* című költemény „expresszív, sűrített, filmszerű képekben, gyors vágásokkal mutatja be a kapitalista világregnd alatt szenvedő emberiséget, és az 1917-es forradalom utáni Moszkva szimbolikus tere mint az emberiség egyetlen menedéke jelenik meg a szövegben. Az *Idő kristálya* ötvözi Barta expresszionista szövegeinek mesészerű történetmondását a dadaista kiáltványok nyelvi kísérletezéseivel”.⁹³

Barta mellett az Akasztott Ember/Ék irodalmi anyagának gerincét felesége, Újvári Erzsébet bábjátéka és versei,⁹⁴ Gibárti (egyetlen ismert) verse,⁹⁵ valamint a fentebb már bemutatott Forbáth Imre költeményei képezték.⁹⁶ Egy-egy verssel képviseltet-

⁸⁷ Idézi: ACZÉL, *Barta Sándor dadaista korszakáról*, 70.

⁸⁸ [BARTA Sándor], *Keresztmetszet 1922 november*, Akasztott Ember 1922/3–4. (december 20.), 11.; [Uő.], *Beszélgetés az új ember problémáiról*, Akasztott Ember 1922/3–4. (december 20.), 11. Lásd: BAGDI–DOBÓ–SZEREDI, *I. m.*, 135.

⁸⁹ BARTA Sándor, *Külvárosi panoptikum*, Ék 1923/3(8). (szeptember 1.), 2–3.

⁹⁰ BARTA Sándor, *Igaz ember*, 1. rész, Akasztott Ember 1922/1–2. (november 1.), 8–10., 2. rész, Akasztott Ember 1922/3–4. (december 20.), 7–9., 3. rész, Akasztott Ember 1923/5. (február 15.), 5–7., 4. rész, Ék 1923/1(6). (1923. március 20.), 8–9. A további fejezeteket az Ék nem közölte, Barta terve az volt, hogy a teljes szöveg könyvalakban jelenik meg 1923-ban.

⁹¹ BARTA Sándor, *Poloska Miska*. 1. rész, Ék 1924/3–4. (április 20.), 6–8.

⁹² BARTA Sándor, *1919 [1920]*, Akasztott Ember 1922/1–2. (november 1.), 9.; Uő., *Éhes ember, Ballada 1923-ról*, Akasztott Ember 1923/5. (február 15.), 3.; Uő., *Gyárképmény balladája*, Ék 1924/1–2. (január 15.), 1.

⁹³ BAGDI–DOBÓ–SZEREDI, *I. m.*, 136. BARTA Sándor, *Idő kristálya: Moszkva*, Ék 1923/2(7). (május 15.), 4–7. A költeményről lásd: ACZÉL, *Szocialista eszmeiség...*, 23–28.

⁹⁴ ÚJVÁRI Erzsébet, *Bábjáték*, Akasztott Ember 1922/1–2. (november 1.), 5.; Uő., *Próza*: 28, Akasztott Ember 1922/3–4. (december 20.), 2.; Uő., *Próza*: 29., *Próza*: 30., Ék 1923/1(6). (március 20.), 3.; Uő., *Próza*: 31., Ék 1923/3(8). (szeptember 1.), 4. Lásd: BAGDI–DOBÓ–SZEREDI, *I. m.*, 134.

⁹⁵ GIBÁRTI László, *Elveszett testvérek*, Akasztott Ember 1922/3–4. (december 20.), 10.

⁹⁶ FORBÁTH Imre, *Kamaszkiáltás!*, Akasztott Ember 1922/1–2. (november 1.), 12.; Uő., *Függőleges-vízszintes*, Akasztott Ember 1922/3–4. (december 20.), 2.; Uő., *Halotti ima. Liebknechtnek és Luxemburg-*

ték magukat a folyóiratban a jugoszláv Út folyóirat köréhez tartozó szerzők: Csuka Zoltán, Aranyműves János Lajos és Láng Árpád, aki egy beszámolót is közölt az Ékben a Zenit-mozgalom kritikájával.⁹⁷ Az egykori Kassák-kör tagjai közül néhány verset közölt az Akasztott Ember/Ék számaiban Hercz György, Hidas Antal (a korábban is használt Csont Ádám álnéven⁹⁸), valamint Ember (Enders) Ervin, aki Budapestről küldött monogramos álnéven (E. E. és A. A.) költeményeket.⁹⁹ Ember Ervin a Tanácsköztársaság idején, Simon Andorral együtt csatlakozott Kassák köréhez,¹⁰⁰ 1921-ben rövidebb ideig Bécsben élt, de visszatért Budapestre, ahol Palasovszky Ödönnel dolgozott együtt. 1931-ben a Pénzüntézeti Tisztviselők Országos Egyesületében megrendezett szerzői estjén Palasovszky szavalta az álnéven az Ékben megjelent, a *Vak ló legendája* című költeményét.¹⁰¹ Szintén Budapestről küldött verset az Ék számára Grünbaum (Gergely) Sándor, a Kékmadár folyóirat korábbi szerkesztője.¹⁰²

Barta a folyóiratába igyekezett fiatalok írásait is beválogatni, az Akasztott Ember/Ék szépirodalmi szekciója így számos kevésbé ismert, illetve elfeledett író – nem egy esetben egészen fiatalkori – szárnypróbálgatásait is közölte. Közéjük tartozott Győri György, akitől – Gy. Gy. monogrammal – az Akasztott Ember első két száma közölt egy-egy dadaista hangvételi verset.¹⁰³ A szerző kilétét Mária Béla azonosította:

Győri György 15 éves fiú nevének kezdőbetűit jelenti, aki Győri Ákosnak, az akkor Bécsben élő emigráns ügyvédnek fia volt. Dr. Győri Ákos már a proletárdiktatúra előtt radikális érzelmű ügyvéd volt [...]. Bécsben kapcsolatot tartott fenn Kassák

nak, haláluk emléknapján, Akasztott Ember 1923/5. (február 15.), 1–2.; Uő., Vándordal, Ék 1923/1(6). (március 20.), 4.; Uő., Vers, Szegény ember, Ék 1923/2(7). (május 15.), 2.; Uő., Himnusz a facér hulláról, Ék 1924/1–2. (január 15.), 6. Forbáth két értekező prózai írást is közölt az Ékben: Társadalom és tudomány [előadás], Ék 1923/3(8). (szeptember 1.), 5–7.; Az intellektuell-kérdésről, Ék 1924/1–2. (január 15.), 4.

⁹⁷ CSUKA Zoltán, *Ősz 1922, Akasztott Ember 1922/3–4. (december 20.), 5.; ARANYMŰVES János Lajos, Időbenezés, Ék 1923/1(6). (március 20.), 4.; LÁNG Árpád, Vers, Ék 1923/2(7). (május 15.), 7.; Uő., Kultúrmozgalom Jugoszláviában, Ék 1923/3(8). (szeptember 1.), 8. Az Útról lásd: Márciusi zsolttár. A jugoszláviai magyar avantgarde költészete, szerk. ÚTASI Csaba, utószó BORI Imre, Forum, Újvidék, 1973, 550–566.; Pál DERÉKY, *Konzepte der ungarischen literarischen und künstlerischen Avantgarde am Beispiel der Zeitschrift Út in Novi Sad (1922–1925) = Mitteleuropäische Avantgarden. Intermedialität und Interregionalität im 20. Jahrhundert*, szerk. Pál DERÉKY – Zoltán KÉKESI – Pál KELEMEN, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2006, 51–66.*

⁹⁸ FÖLDES Györgyi, *Csont Judit – Szántó Judit – Pál Judit. Egy munkásmozgalmi életút avantgárd vonásai*, *Literatura* 2020/3., 235–256.

⁹⁹ HERCZ György, *Vers: 1., Vers: 2., Akasztott Ember 1922/3–4. (december 20.), 12.; CSONT Ádám, Vers, Ék 1923/2(7). (május 15.), 7.; E. E., *Keresők. Versek a monumentalitáshoz*, Akasztott Ember 1922/3–4. (december 20.), 10.; A. A., *Magyar tájak*, Akasztott Ember 1923/5. (február 15.), 4.; A. A., *Vak ló legendája*, Ék 1923/1(6). (március 20.), 9.; A. A., *Idillikus vasárnap délután (Budapest 1923)*, Ék 1923/3(8). (szeptember 1.), 5.; A. A., *Anyák (Egyfelvonásos)*, Ék 1924/1–2. (január 15.), 2–5.*

¹⁰⁰ TASI József, *„Szabadság álma.” Simon Andor élete és költői pályája*. Kézirat, 1999. = PIMK, ltsz. n.

¹⁰¹ KUN Zsigmond, *Visszaemlékezés a PTOE-re*, *It* 1972/4., 962.

¹⁰² GRÜNBAUM Sándor, *A fák forradalma*, Ék 1924/1–2. (január 15.), 6.

¹⁰³ Gy. Gy. [GYŐRI György], *Dadaistáknak*, Akasztott Ember 1922/1–2. (november 1.), 9.; *Decemberi antológia: Gy. Gy. [GYŐRI György], Üdvözlöm a harmincötéveseket...*, FÖLDES Sándor, *Az új újból lebullott...*, HELLER Jenő, *Bárkák futottak...*, Akasztott Ember 1922/3–4. (december 20.), 6.

körével és tudomása volt arról, hogy Pesten maradt 14–15 éves fia verseket ír. Ezt közölte Kassákkal, aki kérte, hogy juttasson el belőle hozzá néhányat. Kassákat, aki minden új iránt érdeklődött, izgatta a serdülő kor lírai világa. A versek között, melyeket Győri György apjának, illetve Kassáknak küldött, valóban voltak a pubertás érzelmi világát tükröző és az akkor legmodernebb stílusban és formában írt versei, Kassák mégis ezt az irodalomtörténeti-ideológiai jellegű verset választotta, mely akaratlanul kifejezte, vagy megközelítette Kassák akkori stílusirányzatát és egyben ideológiai álláspontját is. Besorolta a verset a Ma legközelebbi számának anyagába. Ekkor történt azonban, hogy Kassák és Barta Sándor szakítottak egymással és Barta új lapot akarván indítani [...] a kéziratok felosztására került sor. Győri György versén Kassák és Barta összekülönböztek, mert Bartának is megfelelt, sőt programadó versnek szánta a 15 éves gyermek írását. Végül is Kassák engedett és így került az Akasztott Ember első számába a *Dadaistáknak* című vers. Mindezt azért tudom, mert Győri György abban az időben legjobb barátom volt.¹⁰⁴

Több elkötelezett kommunista hangvételű verset küldött az Akasztott Ember/Ék számára a prágai orvostanhallgató Szilágyi András, aki később a kolozsvári Korunk munkatársa lett – a kapcsolatot itt Forbáth jelenthette, aki ekkoriban szintén a csehszlovák fővárosban járt orvosi egyetemre.¹⁰⁵ Szintén a huszonéves, költészetel kísérletező fiatalok táboraát gazdagította az Ékben Dobolyi Lajos és Gyárfás Endre.¹⁰⁶ Dobolyi életrajza nem ismert, Kunszery Gyula visszaemlékezései szerint erdélyi származású, Eötvös-kollégista volt az 1920-as évek elején, később lopás miatt eltanácsolták. Elemi iskolai tanítóként dolgozott, 1927-ben magánkiadásban jelentette meg Szentendrén *Az ember útja* című verseskötetét. Kunszery szerint 1945-ben nyilasként látta őt újra, és újságíróként, valamint toborzótitkárként tevékenykedett, a háború után nyoma veszett.¹⁰⁷ Gyárfás Endre Nagyváradon érettségizett 1922-ben, az 1920-as évek közepétől ugyanott újságíróként, szerkesztőként dolgozott, de 1922–1925 között Budapesten élt. Dobolyi 1923–1924-ben, Gyárfás pedig 1924–1925-ben több versét is közölte a Magyar Írásban. Dobolyi és Gyárfás – Sükösd Ferencsel közösen – 1925-ben magánkiadásban jelentették meg *A mi országunk: három erdélyi költő* című antológiájukat, amelyhez Kosztolányi Dezső írt bátorító előszót.¹⁰⁸

¹⁰⁴ MÁRIA Béla, *Jegyzet R. Kocsis Rózsa: Déry dadaista-abszurd játéka című tanulmányának egy lábjegyzetéhez*, It 1973/3., 741–742.

¹⁰⁵ SZILÁGYI András, *Oroszország*, Akasztott Ember 1923/5. (február 15.), 4.; Uő., *Agitátor*, Ék 1923/2(7). (május 15.), 2.; Uő., *Kiszakadt ember*, Ék 1923/3(8). (szeptember 1.), 7. Az azonosításról lásd: FÁBRY Zoltán, *Tíz szomorú, magyar év*, Korunk 1930/5., 328.

¹⁰⁶ DOBOLYI Lajos, *Vers*, Ék 1923/2(7). (május 15.), 2.; GYÁRFÁS Endre, *Vers*, Ék 1923/3(8). (szeptember 1.), 8.; Uő., *Munkás*, Ék 1924/1–2. (január 15.), 8.

¹⁰⁷ KUNSZERY Gyula, *A nyilas sajtó budai végvonaglás*, Magyar Nemzet 1965. január 21., 5.; Uő., *Az utolsóelőtti napon*, Látóhatár 1970/1–2., 189–192.

¹⁰⁸ SÜKÖSD Ferenc – DOBOLYI Lajos – GYÁRFÁS Endre, *A mi országunk: három erdélyi költő*, előszó KOSZTOLÁNYI Dezső, Petőfi Nyomda, Budapest–Kecskemét, 1925. Bővebben lásd: BALÁZS Imre József, *Az avantgárd az erdélyi magyar irodalomban*, Mentor, Marosvásárhely, 2006, 206–210.

Az irodalmi és filozófiai/közgazdasági tematika mellett, jóval kisebb terjedelemben és súllyal, de a képzőművészet is megjelent Barta folyóiratában. Az Akasztott Ember első számában a Kassáknak címzett, a konstruktivista/absztrakt művészet apolitikus és reakciós jellegét kritizáló cikkeit követően a folyóirat második és harmadik számában Barta vitacikkeket közölt a Ma egykori munkatársai – Moholy-Nagy László, Kállai Ernő és Bortnyik Sándor – tollából, akik Barta felvetéseire válaszoltak. A cikkek az Egység folyóiratban lefolytatott avantgárd és proletkult-vitához hasonlóan azt vizsgálták, hogy lehetséges-e a kommunista társadalmi átalakulást és a viláforradalmat az absztrakt művészet segítségével előkészíteni. Moholy-Nagy cikkében egyértelműen az absztrakció társadalomalakító szerepe mellett foglalt állást, felhívva Barta figyelmét arra, hogy a propagandaművészet nem az egyedüli útja a forradalmi tartalom megjelenítésének.¹⁰⁹ Moholy-Nagy mellett a szintén Berlinben dolgozó Kállai Ernő is kiállt a konstruktivista művészet baloldali elkötelezettsége, valamint a művészet és a technika intenzív kapcsolatának pozitív, a társadalmi változásokat támogató és a forradalmi átalakulást elősegítő értelmezése mellett.¹¹⁰ Bortnyik írásában szembehelyezkedett Moholy-Nagy és Kállai álláspontjával. Arra hívta fel a figyelmet, hogy a konstruktivista művészet nem az eljövendő kommunista társadalom, hanem csak a jelenkor kapitalista nagytőkéje által megvalósított – formális – kollektivista gondolat kifejezése lehet. Bortnyik érvelését arra a materialista gondolatra alapozta, hogy a művészet nem „teremtő alkotás”, hanem „kifejezés”, és ilyen módon nem alkalmas arra, hogy az eljövendő korok kollektív pszichéjét megragadja. Bortnyik, aki egy évvel korábban még Kassák mellett a képarművészet műfajának megteremtésén dolgozott, 1922 őszétől kezdve pedig a weimari Bauhaus közelében dolgozott, önkritikát is gyakorolva hívta fel művésztársait: „»Vissza« a realitásba! A romantikus nekiszaladtak számára – öntapasztalásból tudom – ez az út nehezebben megtehető, mint a realitásból az absztrakcióba vezető út megjárása volt”.¹¹¹ Bortnyik gondolatmenete érdekes módon párhuzamba állítható azzal a mondattal, amellyel 1919 nyarán Kun Béla ítélte el a Ma-kör művészeit a Tanácsköztársaság alatt: a kommunista társadalom művészetét nem a mai avantgárd alkotók, hanem maga a proletariátus fogja létrehozni, és ez a művészet eltérő lesz attól, amelyet a jelenkor művészei a jövő társadalma elé projektáltak.¹¹² A vita utolsó hozzászólását Tihanyi Lajos küldte – szintén Berlinből.¹¹³ Írásában, Bortnyikhoz hasonlóan, elve-

¹⁰⁹ MOHOLY-NAGY László, *Vita az új tartalom és az új forma problémájáról*, [Hozzászólás], Akasztott Ember 1922/3–4. (december 20.), 3.

¹¹⁰ KÁLLAI Ernő, *Konstruktív forma és szociális tartalom. Vita az új tartalom és az új forma problémájáról*, Akasztott Ember 1922/3–4. (december 20.), 4–5. Kállai a következő számba a berlini Erste russische Kunstausstellungról küldött kritikát, amelyben szintén a konstruktivista művészet pártját fogta: Uő., *A berlini orosz kiállítás*, Akasztott Ember 1923/5. (február 15.), 4.

¹¹¹ BORTNYIK Sándor, *Művészet és proletárforradalom. Vita az új tartalom és az új forma problémájáról*, Akasztott Ember 1923/5. (február 15.), 7.

¹¹² SZEREDI Mersé Pál, „A Mácastilus irodalmi diktátora Lukács György sznob uszályában”. Az Aktivisták a Tanácsköztársaságban, Enigma 94 (2018), 128–146.

¹¹³ TIHANYI Lajos, *Kultúrforradalom. Vita az új tartalom és az új forma problémájáról*, Ék 1923/1(6). (március 20.), 9.



Urrz Béla: Kísérlet az ideológiátal forma felé. (Lásd: titoldali cikket.)

A tanítás és nevelés állása Szovjetukrajnában

Michail Asternann elváras az Ukrajn szovjetizálásiindás iskolá és nevelés ügyeit ismerető könyvének emlelti részében a következőket leji ki az iskola és állam társadalmi oszámításodásérőrt:

Az iskolát társadalmi szükségességeknek kell tekinteni. „A gyermekotthonnak nem az emledebből, hanem magából az éledebből: a család bomlásának következményeképp születtek” – szövege le mindjárt Asternann a tétel bizonyítását, de az igazolást végvevren az új iskola egész kialakulását:

„A háboru legfontosabb eredménye: az egyike az állami életben más a háboru előtt megvolt életelés, kétértelmű. Az osztályellenesség az egyedelen a tömegesélelés érzését lelik lel. A háboru ezt az érzést továbbfejlesztette: a lovészárkók négy éves együttese mely nyomokat hagyott a nevelésben. Az emberek megtanultak közösen gondolkodni és cselekedni. Ezt a szociális vonást nem szabad elhanyagolni, hanem tovább kell fejleszteni az iskolában: Az új iskola szervezeti és módszertani a kollektív cselekedés principiumára kell telepíteni.”

A háboru alatt még a „legszabadabb” államokban is maga alá gyürte az egyet az állam (vagy az osztály). Az új iskolának az egyet érdekében az állami érdekek, a társadalmi érdekek is ki kell használnia: az iskolának ki kell hangsúlyoznia, hogy az állam iskolája, az állam iskolája meg a az állam érdekében való.

Az osztályérdekek mesterségesen elnyomó háboru világossá tette a következőket is: „A munkásoknak nem lehet osztályon kívül álló iskolá, mert a társadalmi munkát egy bizonyos osztály végzi. Az iskola nem lehet politikamentes: az iskola a legelőször formálja a továbbító politikai működését. Az iskolából ki kell küszöbölni a vallásoktatást. Az iskola olyan intézmény lehet nemzeti, amely mértékben kulturfaktor a nemesség...”

A háboru lerombolta a család társadalmon kívüli, anti-szociális léteget: egyrészt a családok belső elnyomordásával, másrészt – különösen a kispolgári és léprokór családokban – az érdekek és osztály-szimpátiák elkülönítésével. A család nem lehet többé a nevelés olyan faktora, mint volt a háboru előtt. Az új szociális iskola tehát a családja a családja nevelését.”

A család felbomlásával a gyermekek kibetűltek az utcára. Ez a tény természetesen nem maradhatott beolvás nélkül a gyermek pszichéjük fejlődésében. A gyermeket nevelni kezdtek az utca jelenségei: a demonstrációk a lélek-örök polgárháború, az utca örökös mozgása. Az utcának a gyermekek igen nagy tömegére való hatását szintén fel kell használnia az új iskolának: „Az utca meghalozza a gyermek szociális nevelésnek új irányát és új módszereit: Az új iskola dinamikus; az új iskola az élet iskolája.

Milyen követelményeknek kell tehát az új iskolának megfelelnie?

1. A gyermekeket meg kell szabni a társadalmi jelenségek, azaz a bomlásban lévő család káros beolvásainak hatásaitól.

2. A gyermekek számára olyan környezetet kell teremteni, amely egyrészt elzárja őket ezektől a káros behatásoktól, másrészt beépíti a szociális nevelés pozitív faktáit: a jövő társadalom prototípusának megteremtését.”

3. Az iskolának az élet pillanatától kezdve polgárot kell nevelni a gyermekekkel, akik képesek lesznek a háboruban töltöttet népszádatástól újáépíteni.”

Ezeket a követelményeket csak a gyermekotthon és munkástanító otthonok formájában teljesíteni lehet az új iskola.

A szociális nevelés minden más iskola típusa csak átmeneti forma lehet ehhez az iskola-formához. (M.)

7

Urrz Béla, Kísérlet az ideológiai forma felé, Ék 1923/1(6). (március 20.), 7. Kassák Múzeum.

tette a konstruktív-absztrakt művészet által kínált irányt mint a kommunista forradalmi művészet egyetlen lehetőségét, ugyanakkor azt hangoztatta, hogy a művészet forradalmiságát nem formai, hanem csakis tartalmi szempontok mentén lehet meghatározni. A vitacikkekre Barta – a Tihanyi írásához fűzött szerkesztői kommentár ellenére – nem válaszolt az Ék későbbi számaiban.

Tágabban véve az absztrakt művészet és a forradalmi tartalom kérdésköréhez kapcsolódott Uitz Béla egyetlen írása, amely – Tihanyi Lajos cikkével együtt – az Ék első számában jelent meg. Uitz fametszetekkel illusztrált írásában az abszolutista és polgári korok „ideológiai formáját” igyekezett megragadni: a hierarchikus társadalom esetében a háromszög–piramis; a nem-hierarchikus/anarchikus korok esetében a kör ez a forma Uitz szerint. A proletárforradalom a kommunista társadalom „ideális anarchiája” felé vezet, így ennek az „ideológiai formája” a kör alakú csúcsos gúla, amelynek tetőpontját a forradalom kezdeti szakaszában a Párt foglalja el.¹¹⁴

Uitz ebben az időszakban kezdett el a *Ludditák* című grafikai sorozatán dolgozni, amelynek kompozícióit az „ideológiai forma” konstruktivista-materialista elméleti keretrendszere alapján dolgozta ki: a figurális metszetek előkészítő rajzain látható, hogy Uitz a kompozíciókat absztrakt formákból és erőviszonyokból dolgozta ki, az ideológiai elméletének megfelelő formák alkalmazásával.¹¹⁵

Az Ék 1923. szeptemberi számában jelent meg Bortnyik Sándor *A polgári társadalom hierarchiája* című metszete, amelyet akár Uitz *Kísérlet az ideológiai forma felé* című cikkével is rokoníthatunk.¹¹⁶ A vertikálisan nyújtott négyszögletű képtérbe helyezett háromszögben a burzsoázia, a hivatali személyek és a bürokrácia társadalmi rétegeit egymásra rendezve, a munkásosztály a legalsó, elnyomott pozíciót foglalja el. A háttérrel dekoratívva formált, ismétlődő formák töltik ki: gyárak, felettük akasztott emberek, végül a sír. Bortnyik metszetét Bényi Sándor álnéven írta alá, hasonlóan azokhoz a grafikáihoz, amelyeket 1923 májusában és júliusában a berlini Egységben publikált. Az Egység 1923. május 1-i számának borítóján megjelent négyzet alakú, „Lesz még vörös május!” aláírással ellátott metszet a magyarországi fehérterrort ábrázolja.¹¹⁷ A több jelenetből, montázsszerűen összeállított grafika horizontális középvonalán, megtörtén „1923 Magyar Május” felirat olvasható. A kép felső részét egy, a munkások tüntetését elnyomni készülő katonákkal lezárt jelenet tölti ki; az alsó jelenetek pedig a munkásokat érő borzalmakat ábrázolják. A hetedik oldalon egy másik, „A kapitalizmust” megjelenítő metszetet látunk.¹¹⁸ A társadalmi

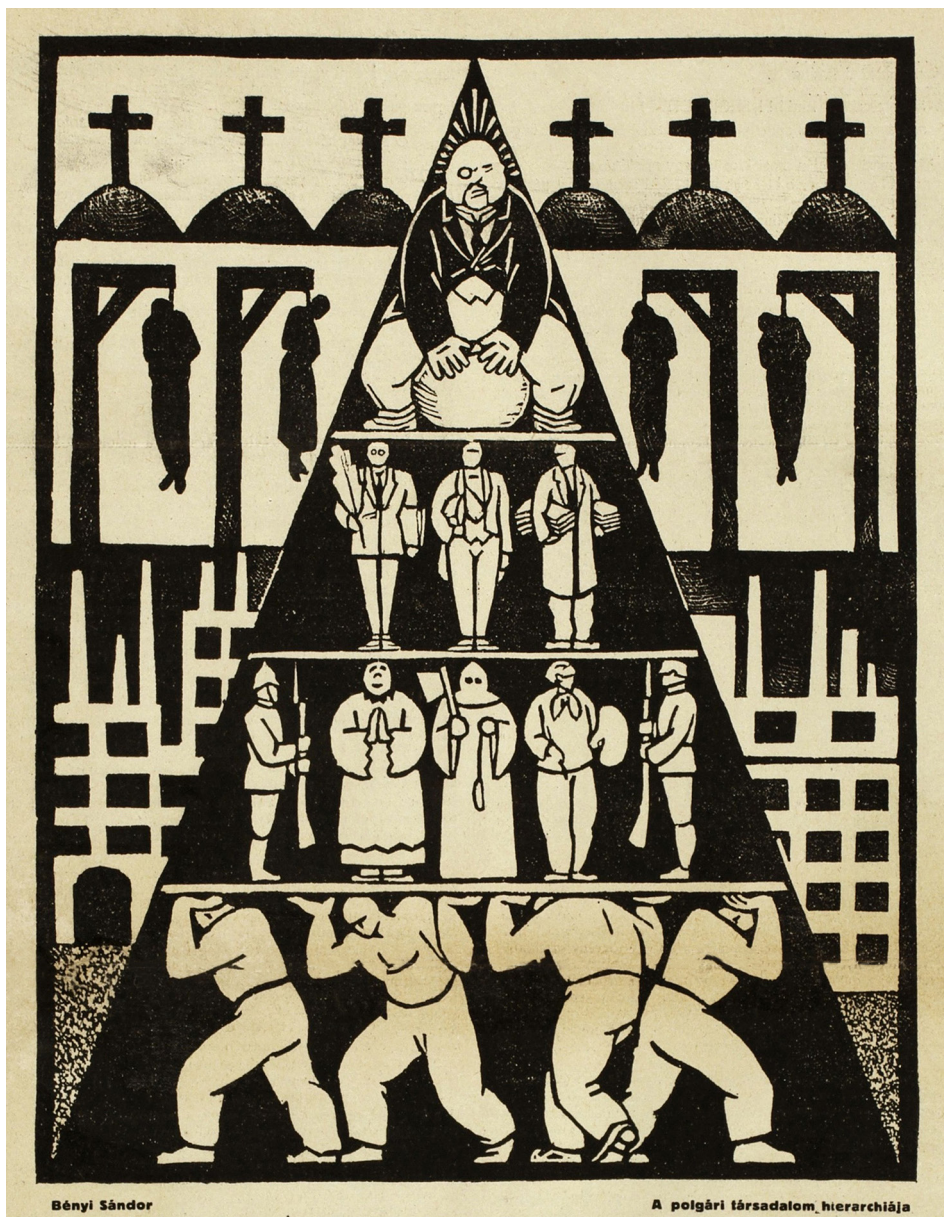
¹¹⁴ Uitz Béla, *Kísérlet az ideológiai forma felé*, Ék 1923/1(6). (március 20.), 6–7.

¹¹⁵ Bővebben lásd: BAJKAY Éva, *Uitz Béla. Szemtől szemben*, Gondolat, Budapest, 1974, 126–149.; Uő., *Uitz Béla, Képzőművészeti*, Budapest, 1987.

¹¹⁶ Bényi Sándor [BORTNYIK Sándor], *A polgári társadalom hierarchiája*, Ék 1923/3(8). (szeptember 1.), 4. Vö. BAKOS Katalin, *Bortnyik Sándor tervezőgrafikai tevékenysége és pedagógiai munkássága 1914–1938*, PhD disszertáció, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest, 1999, 41.; Uő., *Bortnyik Sándor és a Műhely. Bortnyik tervezőgrafikai munkássága (1914–1947) és a „magyar Bauhaus” (1928–1938)*, L’Harmattan, Budapest, 2018.

¹¹⁷ Bényi Sándor [BORTNYIK Sándor], *1923 Magyar május*, Egység 1923/5. (május 1.), címloldal.

¹¹⁸ Bényi Sándor [BORTNYIK Sándor], *A kapitalizmus*, Egység 1923/5. (május 1.), 7.



Bényi Sándor [BORTNYIK Sándor], *A polgári társadalom hierarchiája*,
Ék 1923/3(8). (szeptember 1.), 4. Kassák Múzeum.

formát megszemélyesítő groteszk, gépszerűen szögletesre formált szörny száján egy munkás luxuscikkeket tömköd be, tejéből a burzsoázia és a katonai bürokrácia táplálkozik, míg a proletariátusnak csak a végtermék jut. A folyóirat következő, 1923. július 15-én nyomtatott számának tizenötödik oldalán található Bortnyik következő

metszete. A kép felirata: „Az iskola és a templom jó igavonókat nevel a proletárgyermekekből a gyár számára. Munkájuk eredménye: arany a tőkésnek, koldusbot a munkásnak.”¹¹⁹

Az Ék 1924-ben megjelent számaiban szerepelt Munels (később Bányai) Pál írásával és egy festményének reprodukciójával.¹²⁰ Munels Besztercebányáról származott, Prágában és Bécsben végzett képzőművészeti tanulmányokat, azonban diplomázása előtt visszatért Csehszlovákiába, ahol aktívan bekapcsolódott a kommunista mozgalomba, tüntetéseket és sztrájkokat szervezett, valamint számos folyóiratban publikált írásokat és novellákat.¹²¹ 1925-ben Munels készítette el Barta Sándor *Eine wunderbare Geschichte, oder wie entdeckte William Cookendy, bürgerlicher Reporter, die Erde, auf der er lebt* (Csodálatos történet, avagy mint fedezte fel William Cookendy polgári riporter a földet, amelyen él) című utópikus szocialista regénye német kiadásának borítótervét. A berlini dada inspirációjára készített, fotómontázsos borító középpontjában Lenin arcképe látható, mögötte vörös zászlót tartó munkással. A háttérben a nagytöke és a szélsőjobboldali ideológia (horogkeresztes zászlós) seregei fenyegetik a kommunistákat, a montázs alján pedig az első világháborúban eltorzult arcú és testű katonák láthatók (vö. George Grosz, Otto Dix).¹²²

Az Ékben ezen felül megjelent Uitz Béla 1919-ben a Parlament dekorációtervének részeként készített Építők című pannótervének reprodukciója, Frans Masereel belga szocialista grafikusnak egy gyárost ábrázoló metszete,¹²³ valamint – az utolsó két szám borítóin – egy-egy nehezen azonosítható grafika. Az 1924. áprilisi szám borítóján egy kétszínnyomással (fekete-vörös) készített metszet látható, az előtérben egy háttal álló, vörös zászlót lengető alakkal, a háttérben pedig tömött sorokban menetelő alakokkal. A kép felirata: „Rubin M.: Új harcokra!”, megformálása kubisztikus, kissé plakátszerűen absztraktba hajló.¹²⁴ Botár Olivér a szerzőt a bécsi egyetemista Olga Maria Rubin festőművészként azonosította,¹²⁵ ami azonban a művész későbbi alkotásainak ismeretében nem valószínű. A feltehetően álnevet használó szerzőt talán a berlini Die Rote Fahne, illetve a Komjáthoz közel dolgozó Szilágyi Jolán és Ék Sándor körében kell keresnünk. A metszet stílusában közel áll Ék korai, kubisztikus megformálású munkáihoz, azonban ő a politikai grafikai és plakátjai esetében

¹¹⁹ Bényi Sándor [BORTNYIK Sándor], *Az iskola és a templom jó igavonókat nevel a proletárgyermekekből a gyár számára...*, *Egység* 1923/6. (július 15.), 15.

¹²⁰ MUNELS Pál, *Út a forradalmi művészet felé*, *Ék* 1924/1–2. (január 15.), 6.; Uő., *Rendőrtattak*, *Ék* 1924/3–4. (április 20.), 10.

¹²¹ Bővebben lásd: CSANDA Sándor, *Bányai Pál és a magyar szocialista regényírás kezdetei*, *Irodalmi Szemle* 1965/10., 906–910.

¹²² BARTA Sándor, *Eine wunderbare Geschichte, oder wie entdeckte William Cookendy, bürgerlicher Reporter, die Erde, auf der er lebt*, Vorhut, Wien–Berlin, 1925. Lásd: BAGDI–DOBÓ–SZEREDI, *I. m.*, 80. Magyar kiadása: BARTA Sándor, *Csodálatos történet, vagy mint fedezte fel William Cookendy polgári riporter a földet, amelyen él*, Kassai Munkás, Košice, 1925.

¹²³ UITZ Béla, *Építők*, *Ék* 1923/1(6). (március 20.), 3.; FRANS MASEREEL, [Gyáros], *Ék* 1924/3–4. (április 20.), 7.

¹²⁴ RUBIN M., *Új harcokra*, *Ék* 1924/4–5. (április 20.), címloldal.

¹²⁵ BOTAR, *From Avant-Garde to 'Proletkult'...*, 122.



BARTA Sándor, *Eine wunderbare Geschichte, oder wie entdeckte William Cookendy, bürgerlicher Reporter, die Erde, auf der er lebt*, Vorhut, Wien–Berlin, 1925.
Boritó Munels Pál kollázsával. Österreichische Nationalbibliothek.

ÉK

II. ÉVFOLYAM.

4-5. SZÁM.



Rubin M.: Új harcokra!

ÁRA: 4 c. kor., 8 dinár, 15 lei, 5000 osztr. kor.

RUBIN M., *Új harcokra*, Ék 1924/4-5. (április 20.), címloldal. Kassák Múzeum.



D. MOOR, Сегодня хороним Ленина, *Ék Leninszám* (1924. február 25.), címloldal. Kassák Múzeum.

szigorúan realista formanyelvet alkalmazott. A már fentebb bemutatott „Leninszám” borítóján, a címnegyed helyén Dimitrij Moor (Д. Моор) szovjet propagandista Lenin temetésére készített metszete jelent meg.¹²⁶ A grafikát Barta minden bizonnyal Máczától kapta, együtt a fordításokkal és beszámolókkal. A grafikán kezek sokasága egy fehér koporsót tart a magasba, a háttérben fekete zászlókkal.

A bécsi szabadiskola

Kassák 1922. szeptember végén tette közzé a Bécsi Magyar Újságban felhívását, amelyben a „szellemi tudományok szabadiskolájának” megalapítására hívta fel a bécsi magyar emigráció tagjait. Véleménye szerint véget kell vetni a budapesti forradalmak eseményei feletti bánkódásnak, és el kell kezdeni az emigráció saját önképének és elképzeléseinek kialakítását:

Nemcsak, hogy beszélni nem tudnak egyébről, mint tegnapi emlékeikről, de valóban a tegnap szemüvegén keresztül látják a mai dolgokat s ez a korlátoltság szinte hasznavehetetlenre öli bennük azt az erőt, ami tegnap, más lehetőségek és más közvetlen kilátások előtt, még reális értéket jelentett. Cselekedni kellene tehát végre is valami határozott Tettet. És beszélni kellene sokat az emigrációról az emigrációnak, mert vastag felhők hevernek fölöttünk és ha így maradnak lármázva és tehetetlenül, csak a könnyű emlékünkhagyjuk fenn azoknak, akik valóban ebben a nekibusult

¹²⁶D. MOOR, *Сегодня хороним Ленина*, (Ma temetjük Lenint), *Ék Leninszám* (1924. február 25.), címloldal.

időben is tettek valamit a saját, és embertársaik sorsának a megjavításáért. Induljunk el végre önmagunk felé!¹²⁷

Kassák felhívásában arra figyelmeztetett, hogy a szabadiskolának nem az egyes pártokhoz kell kapcsolódnia, hanem a teljes emigráció számára nyitottnak kell lennie, „mert végre is az emigrációnak nem csak az otthoni rezsim megdöntése, de egy új fejlődési lehetőségnek az előkészítése is kell hogy a feladata legyen. Ennek a feladatnak a beteljesítéséhez pedig az egyik és legfontosabb út a szabad tanítás és tanulhatás megteremtésén át vezet”.¹²⁸ „Legfeljebb valamilyen vitatkozóarénáról lehetne még beszélni, De mi célra? Vastag kötetek súlyával verődtek már sok év óta egymáshoz érve és ellenérvek. Azon a vitaporondon nem dölne el embersors. És szellemi tornajátékokra a különböző pártoknak épen legkomolyabbjai nem érnek rá. Mi marad? Csak annyi talán, hogy az emigrációs művészetet lehetne megorganizálni. Ez igen komoly lehetőség, tehát kötelesség is” – csatlakozott némi székspszissel Balázs Béla.¹²⁹

A szabadiskola novemberben megalakult, és megkezdte előadásait a Café zur Klinik (a Spitalgasse és a Lazarettgasse sarkán) szuterén termében.¹³⁰ November 11-én és 25-én Balázs Béla tartott elsőként kétrészes előadást *A lírai szenzibilitás fejlődése* címmel.¹³¹ November 29-én Lengyel József *Az irányművészet és társadalmi vonatkozásai* címmel tartott vitaindító előadást.¹³² December 2-án került sor Kassák Lajos előadására *Egy nemzedék tragédiája* címmel, amelyet – a Bécsi Magyar Újság beharangozó híradása alapján – vita követett.¹³³ Az eseményt követően Uitz Hevesy Ivánnak írt leveléből az derül ki, hogy erre nem kerülhetett sor: „Kassák minket akart agyonverni egy előadáson – és külön vita este keretében – de amikor válaszukra került a sor – megszökött. Egy cirkusz volt”.¹³⁴

Kassák előadásának vázlata megjelent a Ma 1923. májusi számában is, így látható, hogy tartalmában milyen értelemben találhatta problematikusnak azt Uitz.¹³⁵ Kassák eszmefuttatása élesen szembeállította az alkotó, teremtő művészetet és a tömegek meggyőzését célul kitűző proletkultot, és elítélte az első világháború alatt indult művészgeneráció azon tagjait, akik alkotó művészekből a proletkult jegyében a politikusok jelszavait visszhangzó, másodrangú alkotókká váltak. „A politikusok mennek előre és ők utánuk politikát csetlenek, botlanak rímekkel versmértékekben, vagy úgynevezett ígét hirdetnek szörnyen szimbolikus és példabeszédekre emlékeztető modorban, vagy a másik részük ecsettel és ceruzával csinálja ugyanezt. És most, mikor Oroszor-

¹²⁷ KASSÁK Lajos, *Szabadiskolát!*, Bécsi Magyar Újság 1922. szeptember 28., 5.

¹²⁸ Uo.

¹²⁹ BALÁZS Béla, *Szabad iskola*, Bécsi Magyar Újság 1922. október 12., 5.

¹³⁰ Bécsi Magyar Újság 1922. november 5., 5.

¹³¹ Bécsi Magyar Újság 1922. november 11., 4.; 1922. november 25., 4.

¹³² Bécsi Magyar Újság 1922. november 29., 5.

¹³³ Bécsi Magyar Újság 1922. december 2., 5.

¹³⁴ Uitz Béla – Hevesy Ivánnak, Bécs, [1922. tél] = MTAK, Ms. 4512/181.

¹³⁵ KASSÁK Lajos, *Egy generáció tragédiája. A bécsi Szabad iskolában tartott előadásaim vázlata*, Ma 1923/7–8. (május 1.), 15–16.

szágban a forradalom első éveiben felvetődött egyéb kísérletek között a proletkultokkal való kísérletezésről is [...] bebizonyosodott, hogy az egész ügy, mint minden szociáldemokrata örökség csődöt mondott, ők pont proletkultot akarnak csinálni. Amit Oroszország a forradalom alatt művészetben újat, forradalmi produkált, az a proletkulton kívül, sőt azok ellenére történtek” – írta Kassák.¹³⁶ Az Ék szerkesztőbizottsága (Barta, Uitz, Mácza stb.) a folyóirat májusi számában reagáltak Kassák előadására: „Mi a magunk részéről Kassákot abban a pillanatban levettük a napirendről, amikor ő magát a szociális forradalomért folyó harc napirendjéről önkezüleg levette. De Kassák úgylátszik mindenáron napirenden akar maradni. Lapja utolsó számában »Egy generáció tragédiája« címen közli ellenünk intézett előadásának »vázlatát« – kihagyva persze a »nyomatásra alkalmatlan részeket«. [...] A halandzsázó Kassák érvei [...] egy húron pendülnek az ő erkölcsi mentalitásával. Bizony neki van a legkevesebb szava ott, ahol »erkölcsi magaslatra« emelkedésről szokás beszélni. [...] A könyvszámolás-elsüllyesztőkkel, a valuta elkalkulatórökökkel, a dezertőrökkel, rágalmazókkal, kis és nagy halandzsa Petikkel, a krisztianista és spicliista és egyéb »erkölcsi magaslatra« felérkezettekkel sem most, sem a jövőben nem óhajtunk vitába bocsátkozni. [...] Az előadás szellemi részére, még ott a helyszínen megmondta egy csomó felszólaló, hogy »marhaság«. Mi is megmondtuk ott, hogy [...] aki ellenforradalmi lapokba dolgozik, aki egyszóval áruló lett az: Kassák.”¹³⁷

A folyóiratokban lefolytatott vitát megelőzően, 1923-ban a bécsi szabadiskolában az Ék szerkesztőségének tagjai is szóhoz jutottak. 1923. január 17-én és 27-én Mácza János tartott előadásokat *Az orosz irodalom 1800-tól a forradalomig* és *A legújabb orosz irodalomról* címmel,¹³⁸ április 21-én pedig Uitz Béla előadása következett *A művészet helyzete a magyar proletárdiktatúra alatt* címmel.¹³⁹ Az Ék alapján Barta Sándor május 19-én tartott előadást *Az individuális (polgári) és kollektív (szociális) életformák érték-különbsége* címen.¹⁴⁰ Április 2-án, húsvéthétfőn a szabadiskola helyiségében rendezett matinét az Ék, amelyen Barta, Mácza, Uitz, Spitzer Ferenc és Mácza János felesége (szavalatok), valamint Illés Béla adtak elő.¹⁴¹ A szabadiskola további tevékenységéről nem maradtak fenn sajtóhírek (leszámítva egy május elsejei kirándulás hirdetését¹⁴²), a program felépítéséből viszont úgy látszik: Kassák előadását követően a programsorozatban teljesen átvette az Ék szerkesztősége a kezdeményező szerepet, és a proletkultos tematikával töltötte meg a szabadiskola előadásait.

¹³⁶ Uo., 16.

¹³⁷ [Az Ék szerkesztőbizottsága], *Egy monomániás látomása*, Ék 1923/2(7). (május 15.), 8.

¹³⁸ Bécsi Magyar Újság 1923. január 17., 6.; Bécsi Magyar Újság 1923. január 27., 5.

¹³⁹ Bécsi Magyar Újság 1923. április 21., 4.

¹⁴⁰ Ék 1923/2(7). (május 15.), 8.

¹⁴¹ Bécsi Magyar Újság 1923. április 1., 10.; *Az Ék köréből*, Ék 1923/2(7). (május 15.), 8. „Múlt hónap elején rendezte az Ék első jólsikerült matinéját, mely teljesen a proletkult jegyében állott. A műsor a következő volt: Barta: Emberi maximum és proletkult – Mácáné: Újvári és Majakovszki versek – Illés Béla: Novellát olvasott fel – Mácza: A moszkvai Marx-Engels Intitutot ismertette – Spitzer Ferenc: Barta Sándor »Akasztott ember« és »Mese a szegény emberről« című írásait mondta el – Uitz Béla: Agitációs művészet címen tartott felolvasást.”

¹⁴² Bécsi Magyar Újság 1923. április 29., 5.

B I B L I O G R Á F I A

- ACZÉL Géza, Barta Sándor dadaista korszakáról, *Literatura* 1976/3–4., 65–79.
- ACZÉL Géza, *Szocialista eszmeiség és avantgarde folytonosság*. Barta Sándor: *Idő kristálya: Moszkva, Alföld* 1977/10., 23–28.
- BAGDI Sára, „A mi lábunknak nincs pihenése...” A társadalmi reprodukcióról a forradalmi utópiák és propagandariportok diszkurzív terében = *Csodálatos történet? Egy avantgárd művészpár: Újvári Erzsi és Barta Sándor*, szerk. BAGDI Sára – DOBÓ GÁBOR – SZEREDI MERSE PÁL, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2023, 52–64.
- BAJKAY Éva, Uitz Béla. *Szemtől szemben*, Gondolat, Budapest, 1974.
- BAJKAY Éva, Uitz Béla, *Képzőművészeti*, Budapest, 1987.
- BAKOS Katalin, *Bortnyik Sándor tervezőgrafikai tevékenysége és pedagógiai munkássága 1914–1938*, PhD disszertáció, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest, 1999.
- BAKOS Katalin, *Bortnyik Sándor és a Műhely. Bortnyik tervezőgrafikai munkássága (1914–1947) és a „magyar Bauhaus” (1928–1938)*, L’Harmattan, Budapest, 2018.
- ESZTER BALÁZS, *Ma and the Rupture of the Avant-garde 1917–18. Reconstructing Aesthetic and Political Conflict in Hungary and the Role of Periodical Culture*, *Journal of European Periodical Studies* 2018/1., 49–66. DOI: 10.21825/jeps.v3i1.8327
- BALÁZS Imre József, *Az avantgárd az erdélyi magyar irodalomban*, Mentor, Marosvásárhely, 2006.
- Oliver BOTAR, *From Avant-Garde to ‘Proletkult’ in Hungarian Émigré Politico-Cultural Journals 1922–1924 = Art and Journals on the Political Front, 1910–1940*, szerk. Virginia HAGELSTEIN MARQUARDT, University Press of Florida, Gainesville, 1997, 100–141.
- BOTKA Ferenc, *Kassai Munkás 1907–1937*, Akadémiai, Budapest, 1969.
- CSANDA Sándor, *Bányai Pál és a magyar szocialista regényírás kezdetei*, *Irodalmi Szemle* 1965/10., 906–910.
- CSANDA Sándor, *Avantgardizmus és szocializmus Forbáth Imre költészetében = Hagyomány és megújulás. Csehszlovákiai magyar esszéírók, 1948–1988*, szerk. SZEBERÉNYI ZOLTÁN, Madách–Szépirodalmi, Pozsony–Budapest, 1988, 264–280.
- Csodálatos történet? Egy avantgárd művészpár: Újvári Erzsi és Barta Sándor*, szerk. BAGDI SÁRA – DOBÓ GÁBOR – SZEREDI MERSE PÁL, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2023, 52–64.
- DERÉKY Pál, *Barta Sándor: Az örültek első összejövetele a szemetesládában = Tanulmányok Kassák Lajosról. A Miskolci Egyetem Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszéke 1999. április 22–23-i konferenciájának előadásai*, szerk. KABDEBÓ LÓRÁNT et al., Anonymus, Budapest, 2000, 244–254.
- Pál DERÉKY, *Konzepte der ungarischen literarischen und künstlerischen Avantgarde am Beispiel der Zeitschrift Út in Novi Sad (1922–1925) = Mitteleuropäische Avantgarden. Intermedialität und Interregionalität im 20. Jahrhundert*, szerk. Pál DERÉKY – Zoltán KÉKESI – Pál KELEMEN, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2006, 51–66.
- Déry Tibor levelezése 1909–1926. I/A, s. a. r. BOTKA Ferenc, Balassi – Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2006.
- DOBÓ GÁBOR, *Számok. A nyugati emigrációból Magyarországra visszatérő avantgárd lapszerkesztők adaptációs modelljei a 365-től a 100%-ig*, *It* 2023/2., 168–196.

- Dobó Gábor, *Álláspont. Kassák vitái az osztálytudatról a mozgalomban és a bíróságon*, It 2024/4., 493–513. DOI: 10.62615/It.2024.04
- E. FEHÉR Pál, *Forbáth Imre tragédiája*, Új Írás 1970/11., 99–106.
- FÁBRY Zoltán, *Tiz szomorú, magyar év*, Korunk 1930/5., 321–329.
- FORBÁTH Imre, *Magyar költő Prágában*, Korunk 1938/5., 385–394.
- FÖLDES Györgyi, *Csont Judith – Szántó Judit – Pál Judit. Egy munkásmozgalmi életút avangárd vonásai*, *Literatura* 2020/3., 235–256.
- Christian GEHRKE, *Georg von Charasoff. A Neglected Contributor to the Classical-Marxian Tradition*, *History of Economics Review* 2015/1., 1–37.
DOI: 10.1080/18386318.2015.11681279
- ILLYÉS Gyula, *Bartáról szólva* = BARTA Sándor, *Ki vagy?*, Szépirodalmi, Budapest, 1962, 5–38.
- Illyés Gyula *Archívum és Műhely: Könyvjegyzék az Archívumba került könyvvállományról*, szerk. STAUDER Mária, <http://www.iti.mta.hu/illyes-konyvj-agy.html>.
- JÓZSEF Farkas, *Iwan Goll és Gábor Andor levele Barta Sándorhoz*, ItK 1967/3., 332–334.
- KOMJÁT Irén, *Egy költői életmű gyökerei*, utószó SÖTÉR István, Szépirodalmi, Budapest, 1981.
- KUN Zsigmond, *Visszaemlékezés a PTOE-re*, It 1972/4., 947–970.
- KUNSZERY Gyula, *A nyilas sajtó budai végvonaglása*, *Magyar Nemzet* 1965. január 21., 5.
- KUNSZERY Gyula, *Az utolsóelőtti napon*, *Látóhatár* 1970/1–2., 189–192.
- Marianna S. LANDA, *Maximilian Voloshin's Poetic Legacy and the Post-Soviet Russian Identity*, Palgrave Macmillan, New York, 2015.
- Márciusi zsoltár. *A jugoszláviai magyar avangarde költészete*, szerk. UTASI Csaba, utószó BORI Imre, Forum, Újvidék, 1973
- MÁRIA Béla, *Jegyzet R. Kocsis Rózsa: Déry dadaista-abszurd játéka című tanulmányának egy lábjegyzetéhez*, It 1973/3., 741–742.
- Jaroslava PAŠIAKOVÁ, *Az Akasztott ember [sic!]*, *Irodalmi Szemle* 1982/5., 551–561.
- SZÉKELY Gábor, *Louis Gibarti, alias Dobos László (1895–1967)*, *A nemzetközi munkásmozgalmak történetéből: Évkönyv* 2019, 219–225.
- SZEREDI Merse Pál, *„A Mácastilus irodalmi diktátora Lukács György sznob uszályában”*. *Az Aktivisták a Tanácsköztársaságban*, *Enigma* 94 (2018), 128–146.
- SZEREDI Merse Pál, *Kassák Lajos, Uitz Béla és az „orosz anyag”: a konstruktivizmus recepciójának mikrotörténete a magyar avangárd mozgalomban (1920–1922)*, *Alba Regia Múzeumi Évkönyv* 2022, 283–305.

Az arabeszk olvasása

Borbély Szilárd: *Ami helyet*

Reading the arabesque

Szilárd Borbély: *Ami helyet* [Which Place of]

SCHEIN GÁBOR

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

egyetemi tanár

schein.gabor@btk.elte.hu

ORCID 0000-0003-2958-9878

A B S Z T R A K T

Borbély Szilárd 1999-ben megjelent *Ami helyet* című verseskötetében a poétikai gondolkodás kulcsfogalmai a síkfelület és az arabeszk. A metaforikus mozgások kerülése végül a könyvépítés mozzanataiba torkollik. Az egyes versekhez képest felettes szöveggént megvalósuló könyv jelentéssége pedig allegorikus mozgások és klasszikus allegóriák bevezetését teszi szükségessé. Borbély Szilárd verseinek értelmezése csak akkor lehet sikeres, ha folyamatosan visszatérünk a felülethez, a felület tapasztataihoz. Kötetében az én csupán egy mozgó pont a térben, amely mozgásával helyeket hoz létre. Feltűnő, hogy a kötet verseinek jelentős része sétákról, céltalan városi vándorlásokról szól. Aligha téved, aki az *Ami helyet* sétáló hőisében Baudelaire flâneurjének rokonát látja. Ha a flâneur létezését a térbe helyezve helynek nevezzük, hozzá kell tennünk, hogy ez a hely mindig bizonytalan, ahogyan az ő perspektívájából nézve minden hely az, és ugyanilyen bizonytalan a megnevező nyelv is. A kötet saját archívuma, emlékezete és szövegtemetője egyszerre. A térbeliség felszámolódása, a felszín abszolutizálása és absztrakt valóságként való szüntelen felidéződése ennek az archívumnak a lényegi sajátossága. Az irodalom emlékezete innen tekintve személytelen rendszernek bizonyul, az írás pedig nem eredeti jelentések és jelentéskapcsolatok termelése, hanem válogatás a személytelen emlékezeti rendszerből.

A B S T R A C T

In Szilárd Borbély's poetry collection, *Ami helyet* (1999), the key concepts of poetic thinking are the flat surface and the arabesque. His repeated efforts to avoid using metaphor accumulate, eventually coming together to construct a book. However, as the book turns into a text of a higher order than the individual poems, it becomes necessary, for the book's signification, to introduce allegorical elements and classical allegories. We can only interpret Borbély's poems successfully if we return constantly to the experience of the surface. In this collection, the self is merely a moving point in space, creating places through its movement. It is striking that most of the poems in it are about walks, aimless urban wanderings. If we were to think of the wandering person as a relative of Baudelaire's flâneur, we wouldn't be far wrong. However, if we call this flâneur's existence a place in space, we must add that this place is always uncertain, just as all places are from Borbély's perspective, and that the language that names them is equally uncertain. This collection is at once its own archive, its own memory and its own repository of texts. The essential characteristics of this archive are the dissolution of spatiality, the absolutization of the surface and its incessant evocation as abstract reality. From this point of view, literature's memory is an impersonal system, and writing is not the production of original meanings and relations of meaning, but rather a matter of selecting from this impersonal memory system.

A Borbély Szilárd korai pályaszakaszának középpontjában álló *Hosszú nap el* című versnek csak abban a tekintetben van előzménye a magyar líra történetében, hogy egy zenei szerkezet és műfaj, a fúga nyelvi megfelelőjét hozza létre, mégpedig kétszeresen. Ezt figyelembe véve Weöres Sándor szimfóniáira mutathatunk előzményként. A *Hosszú nap el* minden más tekintetben szigetszerű, egyszeri alkotásnak tűnik. Imitálhatósága, mintaképző jellege is kétséges, legalábbis, ha például Turczy István *Üresség* című hosszúversére gondolunk, amely tipográfiájában (jobbra zárt szedés, betűtípus, mondatvégi pontok hiánya stb.) ugyan megfelel a *Hosszú nap el* nyomdai képének, de tényleges párbeszéd nem jön létre a két mű között.

Amikor a *Hosszú nap el* a *Kol nidré* szövegéhez és annak működéséhez kapcsolja saját idézeti és utalási rendszerét, a kollektív, a szubjektum önbemutatására centrált modern költészeti hagyományok felől tekintve személytelen nyelvi térben alapozza meg magát.¹ Nagyon érdekes a különbség a *Hosszú nap el* és Allen Ginsberg édesanyja emlékére írott *Kaddisha* között. Ginsberg költeményének címe ugyan felidézi a zsidó gyászimát, de szövegszerű kapcsolódást csak a beszédmű végén mutat. Jóllehet az Örökkévaló jelzőinek sorolása („Nameless, One Faced, Forever beyond me, beginningless, endless, / Father in death.”) kerüli a közvetlen magasztalást, a retorikai szerkezet a konvencionális imára utal. E sorokkal Ginsberg szembeállítja önmaga bemutatását („I am unmarried, I’m Hymnless, I’m Heavenless, headless in blisshood”). A részlet azután következik a versben, hogy a nyelvi térben felidézte a mentális betegségben 1956-ban elhunyt édesanya alakját és sorsát a maga tragikus egyediségében és megismételhetetlenségében. Nem mellékes a vers megszületésének közvetlen élettörténeti háttere sem. Ginsberg nem ment el az anyja temetésére. A fivére táviratából tudta meg, hogy a temetésen tíznél kevesebb férfi vett részt, vagyis nem volt meg a minjan, és így nem tudták elmondani az édesanyjukért a kaddist.²

Magnificent, mourned no more, marred of heart, mind behind,
 married dreamed, mortal changed – Ass and face done with murder.
 In the world, given, flower maddened, made no Utopia, shut under
 pine, almed in Earth, balmed in Lone, Jehovah, accept.
 Nameless, One Faced, Forever beyond me, beginningless, endless,
 Father in death. Tho I am not there for this Prophecy, I am unmarried, I’m
 Hymnless, I’m Heavenless, headless in blisshood I would still adore
 Thee, Heaven, after Death, only One blessed in Nothingness, not
 light or darkness, Dayless Eternity –
 Take this, this Psalm, from me, burst from my hand in a day, some
 of my Time, now given to Nothing – to praise Thee – But Death
 This is the end, the redemption from Wilderness, way for the Wonderer,

¹ Maera Y. SHREIBER, *Kaddish. Jewish American Elegy Post-1945 = The Oxford Handbook of the Elegy*, szerk. Karen WEISMAN, Oxford University Press, Oxford, 2010, 402-403.

² Uo., 404.

House sought for All, black handkerchief washed clean by weeping
 – page beyond Psalm – Last change of mine and Naomi – to God's perfect
 Darkness – Death, stay thy phantoms!³

Ginsberg számára a létezés szintjeit, a hétköznapi életvilágét csakúgy, mint a metafizika és a transzcendencia létsíkját az tartja össze, hogy maradéktalanul betölti őket a test történetét is magába foglaló emberi individualitás meghaladhatatlan igazsága, szenvedésre való nyitottsága és a halál abszolút tragédiája. Paradox módon ez akkor is így van, ha a transzcendentalitást betöltő szubjektum személyes emberi perspektívából nézve a semmi formáját ölti. A költői beszéd maradéktalanul képesnek bizonyul arra, hogy a nyelv retorikai potenciálját felhasználva össze tudja kapcsolni ezeket a létszinteket. Turczi István négy évtizeddel későbbi verse ugyanezekre a feltételekre támaszkodik, csak összehasonlíthatatlanul kisebb költői erővel. Kétséges, hogy a nyugati civilizáció uralkodó élettapasztalatainak tükrében megőrizhető az az ideológia, amely a nyelv, a gazdaság és a klímaváltozás személytelen működésmódjának horizontján a személyesség esszenciális, tovább nem bontható egységéből indul ki.

Borbély tapasztalata szerint paradigmaticus változás zajlott le a magyar költészetben is, amit ő semmiképp sem veszteségként, ellenkezőleg, nyereségként élt meg, benne látva az irodalmi emlékezet visszaszerzésének lehetőségét. „Ahogy a póz, a költői szerep jelentést felügyelő erejébe vetett hit, a sors mint politikum, a föltétlen eredetiség elvárása, a lírát a költői képpel azonosító poétikai gyakorlat is háttérbe szorult, úgy növekedett meg az érdeklődés a szövegek sokféle világa iránt, és úgy tért vissza az irodalom emlékezete” – írja a *Hét elfogult fejezet a magyar líráról* című esszéjében, amely Kertész Imre Nobel-díja után méri fel a magyar irodalomban zajló folyamatokat.⁴ Bár hajlok arra, hogy osszam Borbély Szilárd történeti szemléletét, a határozott korszakolástól visszatart, hogy Borbélyal egy időben Térey János például egyáltalán nem kételkedik a költői szerep jelentést felügyelő erejébe vetett hit érvényességében, sőt más módon Tóth Krisztina költészete sem, és mindezen túl az is szembeötlő, hogy a 2020-as évek fiatal költészete úgy alapozza magát ugyanerre az elvre, hogy a poétikai emlékezete Téreyéhez és Tóth Krisztinához képest megöklentően szűkös.

³ Eörsi István fordításában: „Magasztos, már nem gyászoljuk, szíve roncs, agya / konc, férjesen álmódott, halálosan / változott – Segg és arc a gyiloké már. / Örült virág a világban, légvárat nem épített, fenyő / bezárt, föld táplálja, Magány balsamozza, / Jehova fogadd be őt. / Névtelen, Egy-arcú, Örökké felfoghatatlan, kezdetelen, / végtelen, Atya a halálban. Bár nem e Prófécia / születtem, nőtlen vagyok, himnusztalan, / menny-nélküli, az üdvösségben nincs kalauzum, / mégis imádnálak / Téged, Ég, Halál-utáni, Semmiben üdvözülő / Egyetlenegy, se fény se homály, / Naptalan Örökkévalóság – / Vedd ezt a Zsoltárt tőlem, kiobbant gyakor a / kezemből, Időm része, most a Semminek adom / át – hogy magasztaljalak – Csak a Halált nem / ez itt a vég, megvált a Pusztaságból, út az / Álmélkodónak, Mindenki Háza, sírással / tisztára mosott fekete zsebkenő – Zsoltáron / túli lap – Allen és Naomi utolsó átváltozása / – Isten tökéletes sötétségévé – Halál, türtöztessd / rémképeidet!”

⁴ BORBÉLY Szilárd, *Hét elfogult fejezet a magyar líráról* = Uő., *Hungarikum-e a líra?*, Tipp-Cult, Budapest, 2012, 7.

A zenei forma nyelvi imitációja a *Hosszú nap el* és Weöres Sándor szimfóniáinak esetében egyaránt a motívumok, a képek, a kulcsszavak hangsúlyozottan szőnyegszerű összeszővését eredményezte. Vagyis azt, hogy a vers szó szerint textúráként működjék. A *Hosszú nap el* nyelvi megvalósítása mindvégig azon a határon billeg, amelyet átlépve könnyen válhatna önmaga paródiájává. Így nemcsak az érthető, hogy Borbély Szilárd nem próbálta megismételni a költemény nyelvi teljesítményét, de az is, hogy nyelvi-stiláris sajátosságait sem próbálta áttemelni más szövegterekbe. Szerkezeti, nyelvi működésének következtetéseit azonban levonta, és ezek megerősítették a vers textuális szerveződésének Borbélynál kezdettől fogva érvényesülő elveit. Az *Ami helyet* című kötet felől tekintve mindenekelőtt a tér hangsúlyozottan nyelvi természetű poetizálásának kérdései érdemelnek figyelmet. Ahhoz, hogy a szövegeket megközelíthessük, abból a belátásból érdemes kiindulnunk, hogy maga a vers is térszerű képződmény, amelyet a nyelv és a mondás anyagszerűen kezelt egységei, és ami még fontosabb, kapcsolatai hoznak létre. A szövegek ebben az esetben szó szerinti értelemben textusnak, szövedéknek bizonyulnak, ugyanakkor reprezentatív erővel is rendelkeznek. Borbély Szilárd verseinek térszerűsége kezdettől fogva jellemzően az ismétlődés és a törés, a töredezettség formáiban mutatkozott meg.⁵ Az *Ami helyet* azonban a térszervezés új minőségét valósítja meg, amit a kötet fülszövegében, tehát kiemelt fontosságú, az olvasót orientáló paratextuális helyen az arabeszk fogalmával hoz összefüggésbe: „Egy megmunkált felszint szerettem volna, egy eldolgozott felületet, miközben az írás grafikai jeleit átrajzoló mintázatot kerestem. Minduntalan töréseket, <repedéseket, szakadásokat> találtam, amelyeket próbáltam eltüntetni. Ez az igyekezet újabb változatát eredményezte azoknak a mozgásoknak, amelyek az egyenes vonaltól elváló, azt körülfonó, indázó rajzolatot hoztak létre, amolyan arabeszket.”

Az arabeszk művészetelméleti fogalomként Friedrich Schlegel írásaiban jelent meg. A romantikus művész alkotásmódját Schlegel szerint egyszerre jellemzi a tudatosság és a kaotikusság, de az utóbbi semmiképp sem azonos az alkotó elme kaotikusságával, mert a műnek nem az alkotó elmét kell ábrázolnia, hanem a világ totalitását, amelynek az alkotó elme is része. Schlegel számára az arabeszk nem műalkotás, hanem „természeti produktum”. Ennek értelmében nevezi Sterne *Tristram Shandy*jét természetellenes arabeszknek, amely egyszerre ábrázolja a produktummal a létrehozót is (talán már a produktum rovására), eredetiségével és csapongó fantáziájával zseniális parabázisokat teremtve.⁶ Ez a fogalomhasználat és annak kiterjedt művészetfilozófiai kerete⁷ nem vonatkoztatható Borbély Szilárd költészetére. Érdemes a kifejezés eredeti jelentéséhez fordulnunk. Az arabeszk az arab kultúrához kapcsolódó díszítő

⁵ Vö. SCHEIN Gábor, *A halott angyal*, Jelenkor 1999/11., 1180. Tanulmányomban erősen támaszkodom saját, korábban írott könyvkritikámra.

⁶ Friedrich SCHLEGEL, *Levél a regényről = Uő., Válogatott esztétikai írások*, ford. BENDL Júlia – TANDORI Dezső, Gondolat, Budapest, 1980, 374–375.

⁷ Lásd ANTAL Éva, *Irónia és arabeszk. Schlegel, Diderot és Sterne: a káosz műértői/a káosz mű-értői*, Nagyerdői Almanach 2016/2., 1–14.

eljárás, egymásba fonódó vonalak bonyolult, ismétlődő és szimmetrikus mintáinak művészeté. „Jellemző rá a folytonos vonalvezetés, amely egy növény szárát utánozva újra meg újra kettévál, és egy sor ellenpontosított, levelekkel ékesített, másodlagos vonalat (szárát) hoz létre, amelyek ismét kettéválhatnak, vagy visszatérhetnek, hogy beépüljenek a fővonalba. A mozgásnak ez a határtalan, ritmikus változása, amelyet az íves vonalak ismétlődése közvetít, kiegyensúlyozott, geometrikus mintázatot eredményez.”⁸

Arabeszkyszerű díszítő mintát az iszlám művészek kalligráfiaként is megjelenítették. Az Alhambra falát például tízezerrel is több felirat, Korán-részletek, kommentárok és versek díszítik. Az utóbbi kifejezés azonban túlságosan korlátozó. Az arabeszk nem csupán a díszítést szolgálja, hanem az elmélyedést is. Éppen az Alhambra falán, a Két nővér termében olvasható egyik vers e sorokkal kezdődik: „Én vagyok a kert, mely minden reggel újra meg újra megjelenik díszben és pompában. / Szemléld szépségemet, és át fog járni a megértés.”⁹ Az arabeszk ebben az értelemben a síkfelület művészeté, amely nem tesz különbséget képiség és írás között. Az írás ornamentális képként vonja magára a figyelmet, a kép pedig írásként tárul fel a szemlélő előtt. A kép és az írás lényege ebben az esetben ugyanaz, az indázó vonal. A vonal legáltalánosabb értelmében egy pont mozgásából kifejlődő alakzat, lényegében nem más, mint a pont mozgása a síkban. Ebben az értelemben a vonal semmi más, csakis önmaga. Ugyanakkor az is elmondható a vonalról, hogy bármilyen tárgy ábrázolható általa a síkfelületen, de anélkül, hogy a vonal átváltozna az adott tárggyá. Az egyébként távolról sem definitív, tételmondatokat csak ritkán tartalmazó Borbély Szilárd-i versnyelv *A kinyílt mondatok esete* kezdetű darabban újra meghatározza az arabeszk fogalmát. Ez a meghatározás közvetlenül utal a rilkei poétika eszményére: „A látás / ornamentikája, ahogy a mondatokban / szerkezeté alakul. A virágok felé / mutató kép, amely a látványt arabeszkké / változtatja. Olyan zárt alakzattá, / amely önmagából fejlődik ki.”¹⁰ Az önmagából való kifejlődés a rilkei poétika kulcsfogalmára, a Dingwerdungra utalhat. Itt azonban inkább a különbségekre érdemes figyelnünk. A dolog keletkezése a rilkei hagyományban önmagából kifejlő folyamat. E folyamat során maga a dolog szükségszerűen metaforikussá válik, mert a neve által meghatározott térben mássá változik. Ez az átváltozás *A torony* című vers példáját idézve kiemelkedésként gondolható el, olyan eseményként, amelynek során a dolog önmaga fölé (*über*) nő. A torony a keletkezés folyamatában tapasztalható egyensúly képi megfelelője, és az oszloppal együtt a rilkei költészet egyik visszatérő képe, amely mindenhol vertikális folyamatokra utal.¹¹ A térérzés, amit az oszlop képe magában foglal, abból fakad, hogy az oszlopot nem egy létesítő kéz emeli az ég felé, hanem az

⁸ *Architecture of the Islamic World. Its History and Social Meaning*, szerk. Ernst J. GRUBE et al., Thames and Hudson, Dallas, 1978, 170.

⁹ *The Arts of Intimacy. Christians, Jews, Muslims in the Making of Castilian Culture*, szerk. Jerrylin D. DODDS et al., Yale University Press, New Haven – London 2008, 250.

¹⁰ BORBÉLY Szilárd, *Ami helyet*, Jelenkor, Pécs, 1999, 21.

¹¹ Ben HUTCHINSON, *Rilke's Poetics of Becoming*, Legenda, New York, 2006, 103.

oszlop teszi ezt, önmaga lényegéből fakadóan.¹² Az, hogy az oszlop az ég felé tör, nem akcidentális tulajdonsága az oszlopnak, hanem az oszlopság lényege. Itt válhat érthetővé, hogy a rilkei költészet és a rilkei költészet hagyományvonala alapvetően nem a platóni, hanem az arisztotelészi metafizikából indult ki, és a látás problémáját is innen közelítette meg. Így kerülhetett a rilkei költészet középpontjába a látás problémája helyett a térérzékelés komplex problémája, ami egyszerre percepció és érzés.

Borbély Szilárdnál sem a látvány fontos önmagában, hanem a szerkezet. A szerkezet pedig, amit mintaszerűnek és megvalósítandónak tekint, a zárt arabeszket, vagyis egy pont bonyolult útja, visszatérése önmagához. Márpedig a vonal önmagával való azonossága szöges ellentétben áll a rilkei dolgok átváltozásra való képességével. A *bábu arca / Történet* megjelenése óta eltelt hét év egyik legfontosabb változása az volt Borbély Szilárd költészetében, hogy versei egyre erőteljesebben álltak ellent a dolgok metaforizációjának. Így válhatott az *Ami helyet* poétikájának egyik kulcsfogalmává a síkfelület. De amint később látni fogjuk, a kiemelkedések letörése, a metaforikus mozgások kerülése, ami maga is sajátos poétikai mozgás, végül a könyvépítés mozzanataiba torkollik. Az egyes versekhez képest felettes szöveggé megvalósuló könyv jelentéssége pedig ebben az esetben allegorikus mozgások és klasszikus allegóriák bevezetését teszi szükségessé. A metaforikus-szimbolikus nyelvi struktúrákban a jelenlévő és a távollévő különbözik egymástól, és köztük a vágy, illetve a vágy nyelvi megvalósulása, a költészet teremthet kapcsolatot (az van, ami nincs). A vágy mélységet jelent. A mélység nélküli síkfelület tapasztalatában, ami az írás esztétikai tapasztalatának is az alapja, a jelenlévő és a távollévő egyben van, egyetlen pontban oszcillál. Ez az allegória működésmódja (az van, ami előttünk van). Az *Ami helyet* nem feltételez önnön nyelve „mögött” semmiféle más, esetleg valóságosabb nyelvet, vagy végtelen beszédet. Pontosabban, amit korábban a beszéd mögöttes, ki nem mondott tartományába helyezett, az most a felületre kerül. Ennek a fordulatnak médiuma az én:

A beszéd kiterjesztése, hogy ami
 körülfog, amibe beleolvad, ami rajtam
 < keresztül, mögülem > szól, mindaz,
 ami több, mint amit el lehet hallgatni.
 Valami beszéd, amely túl van a nyelven,
 mondatok, amelyek átszüremkednek
 rajtam. Hogy igen, így gondolom,
 vagy valahogy így, ehhez közel <ha lehet>
 kicsit közelebb. [...] ¹³

Álljon itt két különösen szép részlet a kötetből, amelyek jól példázzák a metaforikus mozgásoknak való ellenállás és a metafizikus gondolkodás feszültségét, amely

¹² Vö. Theodor LIPPS, *Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst* = Uő., *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, II., Leopold Voss, Leipzig, 1920, 189.

¹³ BORBÉLY, *Ami helyet*, 5.

rendkívül termékenyen és izgalmasan hatja át az egész kötetet. Az első magáról az érzékelésről szól. Aligha véletlen, hogy Borbély Szilárd retorikája itt közel kerül Kukorelly Endrééhez, aki legjelentősebb verseiben a metafizikus gondolkodás terhelt metaforáit (fény, szív, ősz stb.) vezeti vissza önnön esetlegességükbe és szingularitásukba. A következő versrészlet a „kék virág” romantikus képzetével teszi ugyanezt, mégpedig úgy, hogy a metafizikus gondolkodáshoz szorosan hozzátartozó mögöttes tudás, vagyis a metaforikus mozgások ismerete helyett a nemtudást teszi megalkotó erejévé. A depoetizált beszédmódért leglátványosabban az élőbeszédben sűrűn előforduló segédszavak (*mondjuk, úgynevezett, igazából, sajnos, persze*) felelősek. Nem lévén önálló fogalmi jelentésük, a sűrített modern költői beszéd csak ritkán folyamodik segédszavak használatához.

Az erdei utak izgalmai összefüggnek a fényekkel,
a fényviszonyokkal, <mondjuk> erre jöttem rá ma, amikor
visszafelé átvágtam az egyik ösvényről a másikra. Igazából
ez már régóta izgat: miért jó erdőkben, <úgynevezett>
parkerdőkben sétálni. Ahol csak fák vannak, nem túl
izgalmas fák, meg bokrok, ez-az, semmi figyelemre
méltó. A séta kényelmes, mert az utak meg vannak
tisztítva. Itt-ott néhány virág, ilyen erdei kékek, mert
leginkább kékek, vagy lilásak, a nevüket <sajnos> nem
tudom. Úgy látszik, ilyen helyeken ez terem meg, ez a szín.
Egyet ismerek, a harangvirágot, az is kék <persze>,
kis kék virág.¹⁴

A segédszavak használata, az ismétlésekre, pontosításokra épülő, bizonytalankodó retorika mellett azonban van egy alapvetőbb sajátja is a vers nyelvének és hagyomány szemléletének. Erre tulajdonképpen már utaltam a kék virág említésekor. Se szeri, se száma az olyan romantikus költeményeknek, amelyek magányos erdei sétákról szólnak. A természet a romantikus költészet hagyományában sokszor a magányos, boldogságra vágyó, de a boldogságot nem lelő, otthontalan lélek otthonaként jelenik meg. Másfelől viszont a boldogtalanság megalapozza az individualitást, mert elszigetel. Az *Ami helyet* verseiben körvonalazódó személyességet Sipos Balázs indokoltan érzi rokonnak a romantikus költői szubjektivitás önérzékelésével. „Valószínűtlen – írja –, hogy aki végigolvassa az *Ami helyet*et, érintetlen maradhat a versekbe írt bizonytalansággal, idegenséggel, elidegenedettséggel, fájdalommal, magánnyal szemben; nem valószínű, hogy lenne olyan olvasó, akit ne indítana meg, hogy ez a beszélő sosem otthonos a világban, sosincs a helyén, sosem nyugszik, sosem ott van, ahol lenni akar.”¹⁵ Az idegenség és a magány a természettel összekapcsolódva

¹⁴ Uo., 41.

¹⁵ SÍPOS Balázs, *A performatív archívum*, Alföld 2018/11., 61.

a romantikus hagyományban a vágy nyelvét alapozza meg, azét a vágyét, amely mindig a jelen nem lévőre, a távolira, az elérhetetlen másikra mutat, és így válik a metafizikus tapasztalat érzelmi fedezetévé. A kék virág mítoszát Novalis 1802-ben kiadott *Heinrich von Ofterdingen* című regénye alapozta meg, amely már tartalmazta az összes olyan képzetet, amely később is a virághoz kapcsolódott.¹⁶ Az ifjú Heinrich egy idegennel való találkozás után azt álmodja, hogy egy különös helyen járva belép egy barlangba, ahol különféle színű virágoktól övezve megpillant egy önmaga fényében úszó kék virágot, ami számára a természet, önmaga és a transzcendens valóság megismerését szimbolizálja egyetlen eleven lényben. A „kék virág”-irodalom másik emblematikus darabja Joseph von Eichendorff *Die blaue Blume* (A kék virág) című költeménye. A vers egyszerre szól a kék virág kereséséről és a megtalálás lehetetlenségéről. Walter Benjamin azonban indokoltan nevezte a kék virágot már 1925-ben is álomgiccsnek:

Igazából ma már senki sem álmodik a kék virágról. Aki ma Heinrich von Ofterdingenként ébred föl, valószínűleg elaludt. Már csak az maradt hátra, hogy megírjuk az álom történetét. Ennek a történetnek a mélyére látni azt jelentené, hogy a történelmi megvilágosodás döntő csapást mér a természet iránti elfogultság babonájára. Az álom statisztikája az anekdotikus táj kedvességén túl egy csatamező pusztaságára bukkan. [...] Az álom már nem nyit kék távolságot. A távolság elszürkült.¹⁷

Később Benjamin arra a következtésre jut, hogy az álom történetének megírása már el is kezdődött. Az álommunka sematizmusának feltárását a pszichoanalízis végezte el. Ebben a bizonyosságban „a szurrealisták nem annyira a lélek, sokkal inkább a dolgok nyomába erednek. A tárgyak totemfáját keresik az őstörténet sűrűjében. A totemfán a legfelső, legvégső maszk a giccs. A banalitás végső maszkja ez, amelyet álmainkban és beszélgetéseinkben felöltünk, hogy magunkba szívjuk a dolgok kihalt világának erejét.”¹⁸ Benjamin nyomán nem az érdemel különös figyelmet, hogy Borbély Szilárd verse depoetizálja a vágy romantikus nyelvét, és nem él a puszta giccsé devalválódott képkínálat elemeivel, hanem az, hogy utal rá, vagyis karnyújtásnyi távolságon belül marad. A romantikával szembeni távolság vagy közelség felmérése Benjamin szövegében

¹⁶ „Nicht die Schätze sind es, die ein so unaussprechliches Verlangen in mir geweckt haben«, sagte er zu sich selbst; »fern ab liegt mir alle Habsucht: aber die blaue Blume seh'n' ich mich zu erblicken. Sie liegt mir unaufhörlich im Sinn, und ich kann nichts anderes dichten und denken. So ist mir noch nie zumute gewesen: es ist, als hätt ich vorhin geträumt, oder ich wäre in eine andere Welt hinübergeschlummert; denn in der Welt, in der ich sonst lebte, wer hätte da sich um Blumen bekümmert, und gar von einer so seltsamen Leidenschaft für eine Blume hab' ich damals nie gehört. Wo eigentlich nur der Fremde herkam? Keiner von uns hat je einen ähnlichen Menschen gesehn; doch weiß ich nicht, warum nur ich von seinen Reden so ergriffen worden bin; die andern haben ja das nämliche gehört, und keinem ist so etwas begegnet.“ NOVALIS, *Heinrich von Ofterdingen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2007, 7.

¹⁷ Walter BENJAMIN, *Traumkitsch*, Neue Rundschau 2012/4., 123.

¹⁸ *Uo.*, 124.

is fontos szerepet játszik, emellett hozzásegíti az értelmezést ahhoz is, hogy jobban értsük a folyamatot. A rövid esszé utolsó bekezdése így kezdődik: „Amit művészetnek nevezünk, a testtől két méternyi távolságban kezdődött. Most viszont a giccsben a dolgok világa az ember közvetlen közelébe kerül; a dolgok világa átadja magát az ember tapogatózó kézmozdulatának, és szorításában jönnek létre alakjai.”¹⁹

Benjamin megjegyzései új és izgalmasan ambivalens jelentést kölcsönöznek a giccsnek. A romantikus művészet álmnyelve távol tartotta magát a testtől, és a giccs lényegülő banalitása is elkezd lebonítani ezt a távolságot. A testtől, a felülettől, a dolgok világától elválasztó távolság legyőzésének első mozzanata ennek a banalitásnak az elfogadása. Borbély Szilárd versében éppen ennek vagyunk tanúi. Az erdei séta, a kék virág és a fényviszonyok banalitása nem a romantika érzékenység-ideológiájának éntapasztatát szólaltatja meg, hanem egy testi tapasztalatot állít a vers középpontjába (miért jó megtisztított erdei utakon sétálni) anélkül, hogy ebből bármiféle ideológia fejlődhetne ki. A vers nem válaszol a kérdésre, és távol tartja magát a megnevezéstől.

A metaforikus mozgásoknak való ellenállás és a metafizikus feltételezések dekonstrukciójának másik példája még nyilvánvalóbban mutatja, hogy az ellenállás visszavezet a test, a testi folyamatok, a felület közelségébe. A *Hirtelen a fogalmazás dinamikája*, ahogy kezdetű vers a képzelet munkájáról szól. A nemtudás terében metaforikusan állítja elő a tárgyát. A metaforikusság a folyamatos pontosítások során szétíródik a fogalmi és a tárgyi képzetek között, hogy ezt követően egy tagadó szerkezetben (kifejezéstelen figyelem) felszámolja magát, és az orr animális jellegének felmutatása után a szem, a metaforikus beszédmódok hagyományában talán leginkább túlhasznált biológiai szervként ott maradjon a maga közvetlenségében, minden általa mozgásba hozható jelentés nélkül (kifejezéstelenül). A versrészlet az érzékelés és az emlékezés viszonyára kérdez rá, arra, hogy lehetséges-e konkrét, tárgyasult emlékezés az érzékileg meghatározatlanra. A szempontunkból az érdemel figyelmet, hogy a kérdésre nem kísérel meg a metaforizáció által választ adni, a költői képeket nem használja fel arra, hogy a nem tudottat a retorika segítségével tudásként tüntesse fel. A figyelmet ehelyett a képzeletre irányítja. A képzelet állítja elő az elképzeltet, ami az érzékileg meghatározatlan („valami zöreje”) helyére érzékileg meghatározottat („egy kicsi állat, amely majdnem olyan, mint az egér”) állít. Képzelet nélkül viszont nincsen költészet, nincsen irodalom. Így a kérdés magára az irodalomra is irányul. Az irodalom volna az, ami előállítja annak az emlékezetét, ami nem volt soha? Ami tehát mentális valósággá teszi azt, aminek nincs előzetes valósága a tárgyi világban? Amikor tehát a vers a test közvetlenségéhez tér vissza, az irodalom mibenlétére is rákérdez, és általa beláthatóvá válik, hogy a valóság fogalmának megrendülése, ami a digitális világok, a tömegmédia és a kortársi politikai gyakorlat egészét jellemzi, régóta velünk van az irodalomban:

¹⁹ Uo.

[...] Emlékezés olyasmire,
ami nem volt soha. Valami zőrej, kaparászás
a falban, hallgatóság, a képzelet munkája.
Egy kicsi állat, amely majdnem olyan, mint
az egér, a házba betévedt mezei egér.
Nagyon gyors mozdulatok, ahogy bele-
beleszimatol a levegőbe. Az orr, amely valami
hihetetlenül bonyolult, finom valami. Ideges
rángatózás tájéka, a válogatás képessége
a szagok között. A tájékozódás dinamikája,
amely maga után vonja az emlékezést. Az
emlékezést valami olyanra, ami sohase volt.
Távolságtartás az elképzelt és a lehetséges
között. A szem kifejezéstelen figyelme.²⁰

Borbély Szilárd verseinek értelmezése csak akkor lehet sikeres, ha folyamatosan visszatérünk a felülethez, a felület tapasztataihoz. Ez persze általában is igaz minden irodalmi szöveg megértésére. Borbély azonban kétségtelenül egyike azoknak a költőknek, akik különös gondot fordítottak a szövegfelület kialakítására, szervezésére. Ebben is talán Paul Celanra hasonlít, aki egy beszélgetésben kifejtette, felelősnek véli magát azért a körülményért, hogy verseiben

[...] minden dolgon olyan csiszolati felületet figyelhessünk meg, amely a dolgot egyszerre több nézőpontból mutatja, több »törésben«, »bontásban«, amelyek semmi esetre sem csak látszatszerűek. Arra törekszem, hogy a dolgok színképelemzéséből legalább részleteket vissza tudjak adni nyelvileg, és egyidejűleg több nézőpontból, más dolgokkal való átszövődésükben mutassam meg őket: szomszédosakkal, a később következőkkel és azzal együtt, ami ellentétes velük. Mert sajnos nem vagyok képes arra, hogy a dolgokat *minden oldalról* megmutassam.²¹

Aligha véletlen, hogy Celan tulajdonképpen szoborként, térbeli kiterjedéssel rendelkező objektumként beszélt a versről, a költőről pedig úgy, mintha szobrász lenne. A beszélgetésrészlet utolsó mondata viszont azt kénytelen konstatálni, hogy a vers nem szobor, nem háromdimenziós a kiterjedése. A multiperspektivikusság a versben ennek ellenére sem pusztán látszat. Az iménti mondatot Gadamer is idézi a *Fenomenológiai és szemantikai közelítés Paul Celan költészetéhez* című tanulmányában, és kommentárjában kifejti, mi jellemzi szerinte Celan költészetét, és mit tesz az ideális olvasó, amikor találkozik a versekkel:

²⁰ BORBÉLY, *Ami helyet*, 6.

²¹ Az idézetet HUGO HUPPERT közli: „Spirituell”. *Ein Gespräch mit Paul Celan = Paul Celan*, szerk. W. HAMACHER – W. MENNINGHAUS, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988, 321. (Kiemelés tőlem – S. G.)

[Celan] arra törekszik, hogy maga mögött hagyja az elhasznált mindennapi beszéd egyértelműsítő pragmatizmusát, és – a sűrítés kedvéért – feladjon mindenfajta retorikát. Ez jellemzi a költészet új módját, ahogyan azzal a *Lélekzetkristályban* találkozunk. Arról az igyekezetről van szó, hogy a vers [Gedicht] ne tagadás [Genicht] legyen. Nem nagyon van értelme fenomenológiai módszert tulajdonítani az olvasónak vagy az értelmezőnek, aki megérti a művet. Amit így nevezünk, valójában nem más, mint hogy olvasóként a nyelvet követjük, amely a műben beszél, és megjelenít valamit. Éppen azt kell felépítenünk magunkban, amit megmutat és látni enged, a „fenoméneket”. Értelmezőként azokat a szemantikai eszközöket kell tudatosan elhatárolnunk, amelyekkel a dolgok megmutatkoznak, de csak azért, hogy azután a beszéd egységébe visszahelyezzük őket.²²

Gadamer a verset hangzó szöveggként gondolja el. Borbély Szilárd versei azonban legalább olyan mértékben tételezik magukat nyomtatott képnek, mint a beszéd vagy egy hang közvetítőjének. Amit felületnek nevezünk, az mindkettőt magában foglalja.

A nyelv felületszerűsége végső soron csak úgy állhatna maradéktalanul ellen a metaforikus mozgásoknak, ha a nyelv anyagszerűsége magában foglalhatná azokat a tárgyakat is, amelyeknek a nevét mozgásba hozza: „Reggel felveszed a ruhád, amelyet átjárt / a csend, az éjszakai szoba. Annak tudata, / hogy a test nem vezet túl rajtam. / A boltban szavaim kenyeret és zsömlét / mondanak majd, / és a tárgyak átjutnak / a beszéden, ahogy a test a halálon.”²³ Ez az átjutás azonban ebben a poétikai hagyományban lehetetlen, mert nem csupán a metaforizáció nem rögzít semmilyen azonosságot, legkevésbé a tárgy és a név azonosságát, erre a nyelv általában véve is képtelen. A felület éppen ezért válik hasonlóvá az arabeszkhez, azaz a folytonos mozgás, átszőződés, átrendeződés képi mintázatához, amelynek rendezettsége az ismétlődés és az eltolás elemi szabályaiból alakul ki. Nagy különbség azonban az írás és a rajzolás között, hogy amíg a pusztá vonal csak a környező térhez vagy más vonalhoz képest válhat jelentéssé, és a jelentésség lehetőségét nem maga a vonal, hanem a vonatkoztatás szükségszerűsége hordozza magában, addig a név önmagában is rendelkezik jelentéspotenciállal, még ha e potenciál a nyelv esetében is csak kapcsolatokban valósulhat meg. Ezért azok a mozgások, amelyek a beszéd felszínét arabeszkszerűen alakítják, az írás esetében metaforikussá teszik az ismétlődő, átrendeződő neveket: „A mozgó vonalakban a törés. Rajta / graffiti. Arabeszkké stilizált szavak / más mondatok felé vezetnek. Jelképek / a jelképek felé.” (*És néha egy tér. A beszéd alakzatai...*). Így a metaforikusság teljes felszámolása lehetetlennek bizonyul, csupán poétikai tendenciáról beszélhetünk.

A metaforizáció felszámolásának lehetetlensége a rilkei hagyomány felől tekintve paradox módon egyszersmind a dolgok átváltozásra való képtelenségét, azaz a keletkezés (a realizáció) lehetetlenségét is kifejezi. Hiszen a keletkezés feltétele ebben

²² Hans Georg GADAMER, *Phenomenologischer und semantischer Zugang zu Celan?* = Uő., *Gesammelte Werke*, IX., J. C. B. Mohr, Tübingen, 1993, 461–462.

²³ BORBÉLY, *Ami helyet*, 16.

az esetben az, hogy miközben a nevek jelentéssége folyamatosan mozgásban van, a hozzájuk tartozó tárgyak megőrizték anyagszerű azonosságukat. Borbély Szilárd kötetében a metaforizációnak való ellenállás ára a tárgyak elbizonytalanodása és az individuum értelmében vett én megalkotásának lehetetlensége. Az én maga is csupán egy mozgó pont a térben, amely mozgásával helyeket hoz létre. Feltűnő, hogy a kötet verseinek jelentős része sétákról, céltalan városi vándorlásokról szól. Aligha téved, aki az *Ami helyet* sétáló hősében Baudelaire flâneurjének rokonát látja. Walter Benjamin a flâneurben ismerte fel azt a szüntelen átmenetekben létező, magányos megfigyelőt, aki mintegy ellenpontja a nagyvárosi tömegtársadalomnak. A modern tömeg Baudelaire számára az eltárgyiasult létezés testestí meg. Egész lényével az eltárgyiasult léttel áll szemben a modern város kaleidoszkopikus megnyilvánulásait szenvedélyesen megfigyelő flâneur. Létmódja és szemlélete tisztán esztétikai. A benjamini flâneur anakroniát visz a modernitás terébe, az időhöz fűződő viszonya ambivalens. Miközben a városi térben, a modernitás terében mozog, egy eltűnt idő tartja fogva a tekintetét.²⁴ Kirsten Steale egyenesen a történelem benjamini angyalához hasonlítja, akit az idő vihara folyton a jövő felé sodor, míg ő maga *A történelem fogalmáról* című szövegben található képleírás szerint a múlt felé fordul.²⁵ Ezt követően az 1920-as évek fényképészével rokonítja, aki elkötelezi magát az új technológiával, átvitt értelemben a technikai haladással, de mivel a fényképészet tekintélyét annak terméke, a fénykép adja, meg is kérdőjelezi a jövő szemléleti elsőbbségét, mert a fénykép csak a jövőtől elfordulva, visszamenőlegesen olvasva érthető meg.²⁶ Ha a benjamini flâneur a történelem angyalához hasonlít, akkor felidézésének módja, az tehát, ahogyan Benjamin Baudelaire-t olvassa, a fotográfus jelenhez fűződő viszonyának feleltethető meg. Amikor Benjamin Baudelaire-t olvasva a flâneur-ről beszélt, valójában búcsúztatta és gyászolta ezt az embertípust, mert eltűnt, és eltűnésében nem volt egyéb, mint a kapitalizmus nagyvárosi életre gyakorolt pusztításának allegóriája. Hogy ez nem csupán az ő érzése volt, jól jelzi, hogy Edmond Jaloux 1936 májusában, néhány héttel azelőtt, hogy elfoglalta Voltaire korábbi székét a Francia Akadémián, beszédes címmel írt újságcikket a *Le Temps* május 22-i számába: *Le dernier flâneur* (Az utolsó flâneur). Jaloux cikkét Benjamin is idézi a *Passagen-Werk* jegyzeteiben.²⁷

²⁴ „Den Flanierenden leitet die Straße in eine entschwundene Zeit. Ihm ist eine jede abschüssig. Sie führt hinab, wenn nicht zu den Müttern, so doch in eine Vergangenheit, die um so bannender sein kann als sie nicht seine eigene, private ist.” Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk* = ÜÖ., *Gesammelte Schriften*, V.1., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, 524.

²⁵ „Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet.” Walter BENJAMIN, *Über den Begriff der Geschichte* = ÜÖ., *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, 697.

²⁶ Kirsten SEALE, *Eye-swiping London*. Iain Sinclair, *Photography and the Flâneur*, Literary London: Interdisciplinary Studies in the Representation of London 2005/2. <http://www.literarylondon.org/london-journal/september2005/seale.html> (Hozzáférés: 2025. április 14.)

²⁷ BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, 547.

Egy sétálni induló embernek nem kellene foglalkoznia a veszélyekkel, amelyekbe esetleg belebotlik, vagy a város szabályaival. [...] De ma már nem teheti ezt százféle óvintézkedés nélkül, anélkül, hogy kikérné a rendőrség tanácsát, anélkül, hogy elvegyülne egy kábult és lélegzetviszafojtott csordában, amely számára az utat fényes fémdarabok jelzik előre. Ha megpróbálja összeszedni a szeszélyes gondolatokat, amelyek az utcán látottak miatt esetleg eszébe jutottak, az autók dudái megsüketítik, [és] a hangoskodók elkábítják.

Borbély kötetét olvasva azonban úgy érezhetjük, nem tűnt el a flâneur figurája, ez a nagyvárosi nomád, de azt sem állíthatjuk róla, hogy túlélte az életmódjával ellentétes tömegtársadalom szubjektumra gyakorolt pusztító hatását. Eltűnése folytonos. Ha létezését a térbe helyezve helynek nevezzük, hozzá kell tennünk, hogy ez a hely mindig bizonytalan, ahogyan az ő perspektívájából nézve minden hely az, és ugyanilyen bizonytalan a megnevező nyelv is. A kötet első verse világosan kifejezi ezt a hatást:

Kávézni egy étteremben. Itt minden étterem
túláságosan bizalmaskodó. Nem ment meg a szégyentől.
Az ilyen mondatok miatti szégyenkezéstől,
például: Azt hiszem a bátorság hiányzott
belőlem, ezért szerettem volna másokhoz
hasonlítani. Aztán majd a meleg kávé, meg
tej. A kávé után egy fél pohár víz. Az utcán
az emberek közelsége. A buszmegálló
zsúfolásig tele. Milyen bizonytalan hely is a
buszmegálló. Egy ilyen név, van hogy kiárad, majd
meg visszahúzódik. Igen, itt meg lehet állni.²⁸

A kötetben néhány lappal arrébb megtalálható ugyanennek a vershelyzetnek egy másik kibontása:

Az ég pereme fölszakad, minden lebegő
egy kicsit, határozatlan. Nem tudja eldönteni.
Sokáig sétál az utcákon, a parkban elhagyott ösvényekre tér,
majd kispresszókba ül be. Kávét iszok és édes,
meleg teát. Az este tele van ízekkel, szagokkal,
felvillanó színekkel, az utcalámpák aláhulló fényében
a kirakatok. Az eszpresszókban beszélgető emberek,
hallgatom őket, ahogy sétálok köztük. Ebben az évszakban,
amikor hamar sötétedik <amikor> valami nem kezdődik el.²⁹

²⁸ BORBÉLY, *Ami helyet*, 5.

²⁹ *Uo.*, 11.

Számtalan olyan szövegrészletet idézhetnék a kötetből, amelyek emlékeznek és emlékeztetnek egymásra, újraírják a másikat, változatokat hoznak létre. Olyan szövegeket tehát, amelyek eltüntetik az egyszerűség, az egyediség illúzióját, és amelyek elsősorban mint szövegre, újraalkotható tárgyra utalnak önmagukra. A kötet saját archívuma, emlékezete és szövegtemetője egyszerre. A térbeliség felszámolódása, a felszín abszolutizálása és absztrakt valóságként való szüntelen felidéződése ennek az archívumnak a lényegi sajátossága. Olyan stádiumot tükröznek a versek, amelyben megszűnt a benjamini flâneur vagy éppen az angyal kívülállása, kitüremkedése. Idézetté váltak, utalássá, miközben az őket övező térben a popkultúra régen kisa-játította a jellemvonásait, és nemcsak sokszorosíthatóvá tette őket a rájuk utaló jelekkel együtt, hanem reklámhordozóvá is. Ennek a tapasztalatnak az allegóriája a kötetben a Coca-Cola. Tanulságos felidézünk a következő versrészletet:

<Járnak itt angyalok?> Az aszfaltjárdán elmosódik minden. Egész nyáron locsolták a betonkockákat a zöldséges körül. A szagok az év minden napján ugyanolyanok, mint a kínálat. Közben változik az évszak. De ki jár itt <az angyalok helyett?> és mikor? <Kinyílnak a virágok, jön az allergia, majd> gyors nyári záporok. Nyár végén darazsak. De mindig van narancs, például. Ki is van írva: ZÖLDSÉG-GYÜMÖLCS. Egyébként se nehéz kitalálni, nem is azért van kiírva. A fantázianeve: ÉDEN-KERT. Nem nagy fantázia. <Persze> annyi más nevet lehetne adni egy ilyen nonstop helynek. De ki jár itt éjjel-nappal? <Ha az angyalok se?> Egy Nonstopédenkertben van kígyó? A kiírás valójában reklámhordozó COCA-COLA COKE. <Ez nagyon sokszor van kiírva>. A napernyők szélére, körben mindenütt vörös és fekete szín váltakozik. <Egy anarchista angyal járna erre? Az ő neve a COCA-COLA COKE?> S e furcsa ember olyan ismerős, baseballsapkáján egy nagy K. betű, vajon mit jelent, ahogy rámkérdez: Mit parancol? esetleg egy almát. Látja itt oldalt már bele isz haraptam.³⁰

A szövegrész jól példázza, hogy a kötet nem csupán önmaga archívuma, de külső irodalmi idézetek emlékeztetének, reciklálásának és eltűnésének is a helye. Egyfajta digitális archívum, ami a Gutenberg-galaxison belüli lenyomatot hoz létre. A digitalitás jelenlétére utal a baseballsapkáján K. (Josef K.?, Kafka?, kígyó?) betűt hordozó

³⁰ Uo., 23.

pincér, aki almával kínálja a vendéget, amelybe oldalt már bele is harapott. A szöveg az Apple jól ismert szimbólumát ütközteti a bibliai elbeszéléssel, szürrealista tréfa gyanánt, ami talán nem is tréfa.

A vers első sora önmagában is az irodalmi emlékezet felhívójeleként működik. Felidézi többek közt Vajda János *Angyal jár a földön*, Kányádi Sándor *Valaki jár a fák hegyén*, Nemes Nagy Ágnes *A lovak és az angyalok* című költeményét, továbbá Pilinszky és főképp Rilke angyalos verseit, és persze Hölderlin *Germánia* című költeményét is, amely nélkül mindezeket nehéz volna elképzelni. A kötetet sűrűn átszövik a hasonló allúziók és idézetek, amelyeket részben a befogadó teremt, ezek együtt hálózatokat alkotnak a szövegekben. Példaként néhány sort idézek *Az utca néha, mint a méreg kezdetű versből*.

A penge a hetedik és a nyolcadik csigolya
közt siklik. Nincs bennem szeretet. Mondja.
Mint egy halott szem, olyan vagyok. Tört
fény. A szív sötétje. A hideg kék halál.
Az angyal. Az iszonyat helyén készült arc.
Ne nézz oda. Indulj el a szív felé.
Törd át az érzelem falát. Az üres világ
mozdulatlansága éles kontúrokat hagy.
A szeretet helyén a látást.³¹

A „nincs bennem szeretet” Kertész Imre *Jegyzőkönyvének* egyik kulcsmondata. A Kertész-idézést erősíti meg a *mondja* külön mondatba helyezése, ami magának az idézésnek az indexe. A nyelv retorikai emlékezete ebben az esetben különösen fontos. A következő sor hasonlatszerkezete („Mint egy halott szem, olyan vagyok”) Pilinszky nyelvére utal, aki nyomatékos helyeken vonja hasonlatokba az én-t, és hasonlítja holt dologokhoz. Ennek lehetünk tanúi az *Apokrif* emlékezetes helyén: „Akkorra én már mint a kő vagyok; / halott redő, ezer rovátka rajza,”. Ugyancsak az *Apokrif* emlékezetét kapcsolja a szövegvilágba az „üres világ” jelzős szerkezet, a kontúrok említésével együtt. Pilinszky-nél a világ elhagyottsága (a másik távozott belőle), üressége képileg is megjelenik: az árnyékot vető én testileg már nincsen jelen, de az árnyéka még kirajzolódik, és a nyelv is rá tud mutatni, tud én-t mondani:

Sehol se vagy. Mily üres a világ.
Egy kerti szék, egy kinnfeledt nyugágy.
Éles kövek közt árnyékom csörömpöl.

Az idézeshálózat harmadik fontos csomópontja természetesen Rilke (és Nemes Nagy Ágnes) szövegvilágához köthető. Az *angyal* és az *iszonyat* egymás közelségében

³¹ *Uo.*, 19.

Rilke *Második duinói elégiájának* kezdősorát evokálja: „Iszonyú minden angyal” (Rónay György fordítása). Rilke emblematisz mondatát Nemes Nagy Ágnes a *Téli angyal* című versben már a Jézust szülő Mária drámai tudásaként idézi: „Ül a vékony Mária / És ölében a fiú // Szélfúvásnyi gyenge zajt hall / Összerezzen: itt az angyal / S ő is tudja: minden angyal / Iszonyú.”

Az irodalom emlékezete innen tekintve személytelen rendszernek bizonyul, az írás pedig nem eredeti jelentések és jelentéskapcsolatok termelése, hanem válogatás a személytelen emlékezeti rendszerből. A jelentésképzésben a válogatásnak meghatározó szerepe van. Sipos Balázs fogalmazta meg azt a feltevést, hogy az *Ami helyet* poétikája a nyelv esetleges, de rendszerbe tagozódó, személytelen rendszerei felé vezető útként értelmezhető.³² Az idézett szövegrész alapján a feltevést módosítanunk kell. Az irodalom és hangsúlyozottan a költészet emlékezeti rendszeréből a keletkező szövegek nem esetlegesen válogatnak. Kertész és Pilinszky kapcsolata nyilvánvaló. Aligha véletlen, hogy Kertész a Nobel-díj átvétele alkalmából elmondott *Stockholmi beszédében* egyetlen magyar szerzőre hivatkozott hangsúlyosan, Pilinszkyre. Pilinszky kapcsolódása Rilke és Nemes Nagy költészetéhez hasonlóképpen feltárt. Borbély Szilárd válogatása a wittgensteini értelemben vett irodalmi rokonság alapján zajlik, és a hálózat feltárása segítséget nyújt a jelentésadás műveleteiben is.

Az iménti idézet háttérben megmutatkozó hálózat szervezésében meghatározó erővel van jelen Pilinszky nyelvének emlékezete. Pilinszky angyalos verseire külön is érdemes kitérnünk, mert az idézés problematikáját összekapcsolják általános nyelvszemléleti kérdésekkel. Eisemann György kiváló tanulmányában Pilinszky angyalaival kapcsolatban megjegyzi: „Az angyalok a Pilinszky-lírában a szöveg evidenciájaként vannak jelen. Nem rendelkeznek itt létesülő sajátos jelentéstöbblettel; a vers nem magyarázza, nem sejteti, hogy a poézisnek milyen különleges módján látja őket a lírai alany.”³³ Eisemann értelmezői kérdése arra vonatkozik, hogy milyen hermeneutikai térben feltételezi a szöveg az angyalt mint jelölőt előzetesen értettnek. A válasz első olvasásra meglepő lehet: „Azáltal, hogy a versek nem beszélnek Isten, vagy az angyalok mibenlétéről, »tulajdonságairól«, olyan érdekes helyzet áll elő, hogy a metafizikumot feltételező szemléletmód következetesen kerüli a metafizikára vonatkoztatott nyelvet, mintegy tagadja annak lehetőségét.”³⁴ A metafizikára vonatkoztatott nyelv lehetetlensége és a metafizika emlékezetének odaértettsége olyan kettősség, amely meglátásom szerint nem csupán Pilinszky nyelvének sajátossága, hanem a modern európai költészet általános jellemzője. A metafizikus horizont odaértése ráadásul nemcsak a költői nyelv működésének, hanem a befogadói gyakorlatoknak az eredménye is lehet. Metafizikus implikátuma ugyanis nemcsak az olyan jelölőknek lehet, mint az angyal vagy Isten, hanem gyakorlatilag bárminek, ugyanakkor egyetlen jelölőből sem termelődik kényszerítően ilyen jelentés. Azonban az egyes költészetek viszonya ehhez a problémához gyökeresen különböző lehet.

³² SIPOS, I. m., 58.

³³ EISEMANN György, *Angyalok a Pilinszky-lírában*, Pannonhalmi Szemle 1995/4., 102.

³⁴ Uo., 103.

A metaforizációnak való ellenállás és a metafizika nyelvének megnyílása az *Ami helyet felépülésének* folyamatában együttesen teszi szükségessé, hogy a könyvben megalkotott nyelvi tér hierarchizált allegóriák köré szerveződjék. Az allegóriák hierarchikus rendszerében legfelül elhelyezkedő allegóriákat a könyv kiskapitálissal szedve tipográfiaiailag is kiemeli. Típusukat tekintve két csoportba oszthatjuk őket, és mindez egymáshoz való viszonyukat is jellemzi. A SÁRGACÁSÁSZÁR és a REBBELÉBEN közeli rokonai egymásnak. Mindkettő egy-egy személyt jelöl, akiről megtudjuk, mit gondolnak, hogyan viselkednek, mit álmodnak, környezetük azonban nincs, és időbeliséggel sem rendelkeznek. Mindkettő egy-egy legendát idéz fel, a legendában pedig a nyelv és a dologi világ egységének mítoszát. Szempontunkból kevésbé lényeges, hogy az egyik allegória a taoizmus elemeiből építkezik, a másik ennél lazábban kapcsolódik a haszidizmus hagyományához. Fontosabb, hogy mindkét név az európai hagyományok fővonalaihoz képest peremen lévőnek tekinthető és idézetszerű, egy távoli kultúra, illetve egy mára kiveszett hagyomány idézete. A kötetet átható metaforizáció e két allegóriában leli meg metafizikus kiterjedését, amiről e nyelvi mozgás minden ellenállás ellenére sem tud leválni. De meg is fordíthatjuk állításunkat: úgy látszik, a metaforizációnak való ellenállás is allegóriákból él.

A SÁRGACÁSÁSZÁR az egyetemes figyelem közvetítőjeként tűnik elénk. Olyan személyként, aki nem a dolgok keletkezését segítő erőket juttatja érvényre, hanem a nemtudás terében a dolgok és mozgások érzékelésének lényegét, a rájuk irányuló tisztza szemléletet engedi megnyilvánulni:

Vajon képes volna-e megérteni egyetlen virágot,
kérdezte magától, egyet az itt virító tízezerszer
tízezer közül. Vagy csak egyet a falakat befutó
borostyán sok-sok levele közül. Vajon meg tudná-e
érteni az emberek mesterségét, ezt a sok értelmetlen
tevékenységet. Az ökörhajcsárét, például, vagy a víz-
hordóét, az aranyművesét, az örömlányokét. És mind
a többit. Figyelte a mesteremberek kezét, valamennyi
egy-egy műremek. Pedig öreg, aszott kezek ezek,
a betegségek nyomaival tele, himlők, sebhelyek,
a fagyoskodás télen. Hervadó titkukat feloldja
majd a föld, a vizek, az ujjpercek elperegnek,
fehér csontjaikat néha kiveti még a föld. Milyen
pompázatos is ez a virág, gondolta a SÁRGA-
CSÁSÁSZÁR. Igen, ha értene a csontfaragáshoz.

Habár a SÁRGACÁSÁSZÁR figurája a kínai kultúrára, a taoizmus bölcsességi hagyományára utal, kétséges, mennyiben van hozzá tényleges köze. Olvasóként valószínűleg akkor járunk el helyesen, ha nem a kínai kulturális háttér jobb vagy rosszabb megértésének teljesítményeit igyekszünk rávetíteni a figurára, hanem ha a kötetben

próbáljuk megérteni a SÁRGACSSZÁR szerepét, és azt, amennyiben lehet, a pontosabb megértés érdekében kapcsolatba hozzuk a kínai bölcséleti háttérrel. A figurához elsősorban a figyelemnek egy sajátos változata kapcsolódik. A Sárgacsszár figyelme úgy irányul a külső dolgokra, a táj elemeire és történéseire, hogy létrehozza azok belső mását a gondolati térben. A háromdimenziós külső tér kétdimenziós mása jön így létre, a rendezetlen külső világ tökéletesen rendezett belső szimulákruma. Ha így írjuk le a percepció és a műalkotás viszonyát, ez a síkfelület és az arabeszk mibenlétének másfajta megközelítését is lehetővé teszi. Miként lehetséges az észlelés tárgyát elkülöníteni, rögzíteni és stabil, végleges formában absztrahálni? A kérdés megfogalmazásából következik, hogy minden ábrázolás absztrakció. A probléma így jelenik meg a *Meg kéne halnom, azt hiszem* kezdetű versben:

Meg kéne halnom, azt hiszem, ezt álmodtam az éjjel,
mondta a Sárgacsszár. Meg kéne halnom. Hallgattam
hajnalban a madarakat, láttam az első elsárgult
levelet, ahogy lehull. A levegő tele van láthatatlan
kezekkel. Közeledik az ősz. A hegyekből a völgyekbe
ereszkednek le a vadmacskák. A szívem tele van félelemmel
a holnaptól, és az életem lassan magamra hagy engem.
Ideje volna elindulnom, ideje volna felállni ülőhelyemről,
ideje volna áthajolni a szakadék kőpárkánya fölött.
Vajon mi lehet a mélyben? mi lehet, ami magához
ránt? Karok lehetnek azok vagy a mennyből aláfüggő
láthatatlan kötelek? A vihar a faliszőnyegen, azokkal
a görbe vonalakkal, a kiugró sziklák, a meredek hegyi utak,
ahol a bivalyt alig tudja visszatartani a földműves.
Vajon ő kapaszkodik a bivaly ázott fekete testébe
vagy az állat félelme hordozza magán ezt az elhomályosult,
megzavart értelmet. Az állat félelme hogy képes elviselni
az ember kétségbeesését?³⁵

A versrészlet egy falikárpiton látható kép ekfrázisát tartalmazza. Vihar tör a hegyi tájra, egy földműves a szűk ösvényen egy rémült bivalyt vezet át. A vihar ábrázolása visszatérő témája a kínai festészet azon változatának, amelyet François Jullien, a kínai festészeti hagyományok egyik legavatottabb európai ismerője, „nehéznek” nevez. Ahogy a vihar eltünteti a hegygerincet, „és az egész táj félhomályba süllyed, a formák megkülönböztethetetlenül válnak, és arra hívják a kép nézőjét, hogy lépjen túl az átmeneti elkülönülésükön, és térjen vissza a dolgok megkülönböztethetetlen forrásához. Ha egy ilyen festményt mélyebbnek ítélnék meg, [...] azért van, mert a valóságot egy olyan fázisban festi meg, amelyben feltárja minden különállás

³⁵ BORBÉLY, *Ami helyet*, 30.

alapját.”³⁶ A versrészlet felidézi a festőt és az általa festett lényt, az állatot és az embert, a természetit és az emberit, a jelenlévő tájat és a hozzá képest jelen nem lévő képet. Felidézi tehát a metafizikus különállást. A viharban, az átmenet idejében elmosódnak ezek a különbségek. A jelenet, amelyet a festő ábrázol, a vihar zűrzavarából emelkedik ki, majd ugyanoda süllyed vissza. Nem törekszik arra, hogy a földművest emberi lényként, a bivalyt pedig állatként rögzítse. Nem lehet tudni, melyik hordozza a másik lelkiállapotát. Mindkettőt a van és a nincs között ábrázolja, de a van és a nincs ugyanúgy nem ellentétesek egymással, ahogyan az állati és az emberi, a természeti és az emberi sem. A van és annak tagadása többé nem állnak tragikus ellentétben: alapvetően megegyeznek és kommunikálnak egymással. A jelen lévő feloldódik a távollétben. A festő úgy ragadja meg a formákat és a dolgokat, hogy egyszerre törjenek fel és halványuljanak el.”³⁷ A közöttiség, a különbözőségek megőrzése és eltörlése, a vonal- és folyamatszerűség, a térbelinek a síkba való áthelyeződése, a tragikus felszámolódása: ez nem csupán az arabeszk teljesítménye, hanem e költészet szempontjából a vágyott és elérhetetlen idill, árkádikus ősalapot, amihez bizonyos értelemben a halál áll a legközelebb, bár éppen a halál tragikumának a felszámolását jelenti.

A REBBELÉBEN a SÁRGACÁSÁSZÁRHOZ hasonlóan kívül áll a nyelvi mozgásokon, átmeneteken. Allegóriája ugyancsak a nyelv önreflexiójához tartozik, a kérdésességet és a kérdést avatja a dolgok nyelvi korrelátumává. E két alakban, akik semmiféle kísérletet nem tesznek arra, hogy felülkerekedjenek a világ megtapasztalásának alapvető kérdésjellegén, e költészet önnön eszményéhez jut el. A REBBELÉBEN ehhez a tapasztalathoz általában véve a judaizmus, közelebről a haszidizmus hagyományán keresztül nyújt hozzáférést. A rabbinak mint közösségi vezetőnek nem feltétlenül van meghatározó szerepe a judaizmus hagyományaiban. Legendákkal övezett bölcs vezetővé az askenázi kulturális térben a haszidizmus avatja. Borbély Szilárd életművében a haszid hagyomány utalásrendszere később fontos szerephez jut. Amint azonban Száz Pál megjegyzi, az *Ami helyet* verseiben a haszidizmus nem képvisel „referenciaként adott hagyományt, így aztán nem is beszélhetünk haszid reminiscenciákról, még akkor sem, ha a név jiddis megszólítást takar (Rebbe leben = kedves rabbi), vagy a szombat misztikáját asszociálja”.³⁸ Nem vitatva Száz Pál megállapítását hozzá kell ehhez tennem, hogy a szombat allegóriája a Rebbelében alakját és általában véve a judaizmus hagyományával összefüggésbe hozható motívumokat szorosan összekapcsolja a nyelv problémájával. A szombat a nyelv elérhető materialitása és a mindenkor jövőbe helyezett, önmagát ebben az elérhetetlen jövőben betöltő jelentés közötti különbséget és távolságot is jelöli. Ezzel kapcsolatban érdemes egészében idéznem *A gondolat körül gyűlnek össze* kezdetű verset:

³⁶ François JULLIEN, *The Great Image Has No Form. On the Nonobject through Painting*, University of Chicago Press, Chicago, 2009, 2. DOI: 10.7208/chicago/9780226415291.001.0001

³⁷ *Uo.*, 3.

³⁸ Száz Pál, *A tizedik kapu. A haszidizmus hatása a magyar irodalomra*, Kalligram, Budapest, 2022, 247.

A gondolat körül gyűlnek össze,
 mindig egy gondolat körül. Az estre
 várnak, az első csillag fényére. Várják
 a gyertyafényt, a beszélgetést
 a szombat királynőjéről. A SZÍVKIRÁLYNŐRŐL,
 aki nem a betűkben, a szó házában lakik.
 Csak ilyen bizonytalanul lehet elmondani,
 hogy összegyűlnek a születés helyén,
 mint egy asztal körül, helyet foglalnak.
 Mindenki vendég, méregetik egymást,
 a ház szavaival beszélgetnek. Majd ha
 elmesélik ezt a találkozást, mindenki
 másképp emlékszik a helyre, ahol
 ült. Idővel a megszólalás rendje is
 bizonytalan lesz. Az is, amiről folyt a szó
 az asztal körül. Hogy hirtelen reggel lett,
 és nem fáradt el a szívük. De most se jött.³⁹

A szombati várakozás misztikája által övezett gondolat, ami körül a szombatra várakozók összegyűlnek, nem azonos a nyelv materialításával, a betűkkel és a szavak házával, sőt, úgy tűnik, a betűk elsősorban éppen a különbséget, a távolságot és a távolságot kitöltő várakozást materializálják. A „szó háza” vagy a „ház szavai” kétségtelenül héber szó szerkezetekre utal (bét ha d’var, dvarim ha bét), de a bennük foglalt nyelvszemléleti irányultság közvetlenül nem feleltethető meg az alapvető zsidó hagyományoknak. A szó, a betűk meghatározott rendje a különféle zsidó hagyományokban nem távoli jelölője az isteni jelenlétnek és Isten személyének, hanem azonos vele. A Név (Shém) Isten egyik neve. A legmesszebb kétségtelenül a kabbalisztika ment ebben az azonosításban, amely a betűk numerikus értékét (gematria) is bevonta az értelmezésbe, szorosán véve kódoknak tekintve őket.⁴⁰ A vers lehetséges értelmezési körét aligha érdemes bármilyen, a hagyományban fellelhető misztikára vagy a filozófiára egyszerűsíteni, visszavezetni. A gondolati rokonság irányai Derrida nyelvelméletében fedezhetők fel, de nem hinném, hogy a versek érthetőségét érdemes volna függővé tennünk a disszemináció vagy más derridai elméletek ismeretétől. Inkább párhuzamként, valódi rokonságként érdemes felidézni azt, amit a *Grammatológia* az írásról mint kezdetről mond. Derrida függetlenítette az írást a technikai jelölés fogalmától, és így, csakis így jelenthette ki, hogy „nincs nyelvi jel az írás előtt”.⁴¹ Fontos kiegészítése ennek a gondolatnak, hogy az írás mint nyom az

³⁹ BORBÉLY, *Ami helyet*, 8.

⁴⁰ A zsidó, a keresztény és az iszlám hagyományok szintetizálására törekvő Abraham Abulafia, 13. századi kasztíliai zsidó misztikus ezzel kapcsolatban így fogalmazott: „A betűk minősége egy név fele volt, és a betűk minősége egy név másik fele volt, és bennük volt a sorrend, amely legyőzte a Sátánt.” Abraham ABULAFIA, *Sefer Ha-Ot The Book of the Sign*, Providence University, 2006, 44.

⁴¹ Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, ford. MARSÓ Paula, Typotex, Budapest, 2021, 23.

eredet, a természetes jelenlét eltűnése.⁴² Azért emelem ki a derridai írásfogalomban feltűnő eltűnés eseményét, mert ez az, ami hozzásegíthet annak megértéséhez, hogy a szombat várakozása, amiről az idézett versben olvasunk, és az eljövétel elmaradása nem csupán azt tudatosítja, hogy Borbély Szilárd költészete igen korán összekapcsolja a szombat teológiáját a messiásvárás állapotával. A ház szavai nem azért felejtődnek el a születés helyén, mert valamilyen méreg (vö. „méregetik egymást”) felejtést idéz elő, és nem azért nem jön el a szombat, mert valamilyen zavar támadt az időben, hanem mert a szó és a szombat is képtelen nem önnön feltűnésében tűnni fel. Itt azonban egészében idéznünk kell a derridai gondolatot: „Megnevezni, olyan neveket adni, melyeket alkalmilag tilos lesz kimondani, nos ez a nyelv eredendő erőszaka, amely abból áll, hogy egy különbségbe írja – hogy osztályozza és felfüggeszse – az abszolút megszólítást. Az egyedinek a rendszeren belüli elgondolása és rendszerbe írása az ő-sírás gesztusa: ő-szörzak, a »saját«, az abszolút közelség, az önmagának-való-jelenlét elvesztése, vagyis elvesztése mindannak, amire soha nem került sor: egy olyan önmagának-való-jelenlét, amely soha nem lehetett adott, hanem csak megálmodott és már mindig megkettőzött, elismételt, valami, ami képtelen másként, mint önnön eltűnésében tűnni fel. Ebből az ő-szörzakkból kiindulva, amelyet egy második, javító szándékú, védelmező, a »morált« megalapozó, az írás rejtegetésére felszólító, a mondva-csinált tulajdonnév – amely már megosztotta a tulajdonképpenit – eltörlésére és elhomályosítására buzdító erőszak tilt, és egyúttal jóváhagy, esetlegesen és empirikus lehetőség gyanánt egy harmadik erőszak fellépése vagy elmaradása válik lehetővé. Mégpedig abban, amit általában rossznak, háborúnak, indiszkréciónak, erőszaknak nevezünk.”⁴³

Azért idéztem ezt a részt, mert világossá teszi, hogy amit Derrida írásnak nevez, egy megelőző erőszakot kénytelen jóváhagyni. Borbély Szilárd költészetét kezdetől áthatja a lét egészére irányuló pesszimizmus, az erőszaknak való teljes kiszolgáltatottság tudata. Az erőszak elsődleges forrása pedig nála is a nyelv (ő soha nem az írásról, hanem a nyelvről és a beszédről beszél). A nyelv nála sem emberi képződmény, a megnevezés az ahumán erőszak folytonos betörését jelenti az ember belső és külső világába. A teljességet, a jelenlétet, a természetet kisajátító metafizikai előítélet dekonstruktív megfordításával Derrida megmutatja, hogy a lényeket lélegezni és élni a hiány, a töredékesség, a végesség, a leválás segíti. „Elfogadva Adorno kihívását – írja Agata Bielik-Robson nagyszerű könyvében, amely Derrida gondolkodásának marrano kapcsolódásait kutatja –, Derrida olyan új metafizikát keres, amely nem »puszta gúny a soá áldozataival és kínjaik végtelenségével szemben«, és Hans Jonast követve a tzimtzum⁴⁴ modelljét választja, amely egyedül illik »az Auschwitz

⁴² Uo., 74.

⁴³ Uo., 132–133.

⁴⁴ Luria kabbalájának kulcsfogalma. Isten teremtés általi visszahúzóódása. A teremtés aktusában Isten visszahúzóódott a maga istenségéből, hogy ebben az ürességben, távolságban és várakozásban valami más is létezni tudjon, mint ő. Tehát a teremtés önkéntes belegezés Isten részéről abba, hogy ne ő legyen a minden a mindenben.

utáni Istenhez». Derrida erősen félreérti Heidegger Seinlassenről szóló gondolatát, szándékosan »marranizálja«, így fejleszti tovább. Ugyanis csak akkor válhat igazán hatékonyvá a Seinlassen heideggeri gondolata, ha egy másik modellbe – a létezők szétszóródásának, szétterjedésének és egyetemes diaszpórájának modelljébe – helyeződik át.⁴⁵ Ebben az értelemben mondhatjuk, hogy az idézett vers zárlatában nem vesztés és nem vereség, hogy a vendégek nem emlékeznek, ki hol ült az asztal mellett, elfelejtik, miről beszélgettek, és hogy nem érkezett meg a szombat királynője. Vereség és vesztés az lett volna, ha elfárad a szívük, ha nem képesek kitartani a várakozásban. Mindez így részese a végesség ajándékából és a létezni hagyás (Seinlassen) szabadságából, ugyanakkor kiszolgáltatottság is.

A kiszolgáltatottság forrása a nyelv. A nyelv és az angyal figurája Borbély Szilárd kötetében bonyolult metaforikus viszonyba kerül. Három jellemző definitív kijelentést idézek a kötetből: „A nyelv halott angyal.”; „A halott angyal a visszatérés.”; „Az angyal a nyelv követe, / egy szó, amit maga előtt görget, / egy névtelen nyelv”. Korántsem biztos, hogy a halott angyal allegóriájának talánya feloldható. Az angyal képzete, többek közt éppen a Pilinszky-nél tapasztalt üressége miatt, az európai kultúra egyik nagy banalitása, amely könnyen válhat giccsé, festett porcelánfigurává. A banalitás Borbély Szilárd költészetétől is karnyújtásnyi távolságra van. Nála azonban az angyal jelölje bizonyosan rendelkezik sajátos jelentéstöbblettel, és ez éppen a nyelvi vonatkozás, valamint a halál betörése által jön létre.

A nyelv halott angyal. Olyan, mint az angyal.
Olyan lenne, mint egy hasonlat, amely halott.
[...]

Az elporladt angyal a múltból, melyet
a paradicsom kíméletlen szele hajt keresztül
a képzeleten. A jövőből visszaérkező angyal,
aki majd a test halálán keresztül beszél.
Nem a lélek, hanem az, aki a beszéd felé halad,
amíg az angyal szívébe jut. A hasonlata lesz
a beszéd, miközben háta az angyal hátához ér.⁴⁶

Borbély Szilárd angyala egyszerre érkezik az Édenkert múltjából és a halál jövőjéből. Mint ilyen, egyszerre élő és halott. Az angyal továbbá hasonlata a nyelvnek, vagy azonos vele, a beszéd viszont az angyal hasonlata. Az angyal és a nyelv itt létrejövő viszonya diszkurzívan aligha tárható fel. Az angyal a múlt és a jelen, a test és a lélek, a különbség és az azonosság, a jelenlét és a visszatérés, egyszóval a metafizika alapvető rendszerének összezavarodása, eltűnése és szétszóródása, megőrzött nyoma

⁴⁵ Agata BIELIK-ROBSON, *Derrida's Marrano Passover. Exile, Survival, Betrayal and the Metaphysics of Non-Identity*, Bloomsbury Academic, New York, 2023, 145. DOI: 10.5040/9781501392641

⁴⁶ BORBÉLY, *Ami helyet*, 8.

egyszerre. Az értelem visszahúzódsának allegóriája, és persze a várankozásé. Az arabeszkben, a síkfelületet kitöltő írásban, ebben az önmagát folytonosan ismétlő és önmagába visszakapcsolódó mintázatban eltűnik az önmagát kijelentő név. Eltűnése, elhalasztódása azonban bevezeti az értelemre való várankozás idejét. Itt érdemes lehet újra felidézni az Alhambra falán olvasható versrészletet: „Szemléld szépségemet, és át fog járni a megértés.” A megértésnek ez a fogalma nem az intellektualitás útját vetíti a befogadó elé, hanem a meditatív elmélyedését, a néma várankozását az írás előtti értelem visszatérésére, a kép és az írás egységében.

B I B L I O G R Á F I A

- Abraham ABULAFIA, *Sefer Ha-Ot The Book of the Sign*, Providence University, 2006.
- ANTAL Éva, *Irónia és arabeszk. Schlegel, Diderot és Sterne: a káosz műértői/a káosz mű-értői*, Nagyerdei Almanach 2016/2., 1–14.
- Architecture of the Islamic World. Its History and Social Meaning*, szerk. Ernst J. GRUBE et al., Thames and Hudson, Dallas, 1978.
- Walter BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991.
- Walter BENJAMIN, *Traumkitsch*, Neue Rundschau 2012/4.
- Agata BIELIK-ROBSON, *Derrida's Marrano Passover. Exile, Survival, Betrayal and the Metaphysics of Non-Identity*, Bloomsbury Academic, New York, 2023. DOI: 10.5040/9781501392641
- BORBÉLY Szilárd, *Ami helyet*, Jelenkor, Pécs, 1999.
- BORBÉLY Szilárd, *Hungarikum-e a líra?*, Tipp-Cult, Budapest, 2012.
- Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, ford. MARSÓ Paula, Typotex, Budapest, 2021.
- EISEMANN György, *Angyalok a Pilinszky-lírában*, Pannonhalmi Szemle 1995/4., 102–107.
- Hans Georg GADAMER, *Gesammelte Werke, IX.*, J. C. B. Mohr, Tübingen, 1993.
- Hugo HUPPERT, „Spirituell”. *Ein Gespräch mit Paul Celan = Paul Celan*, szerk. W. HAMACHER – W. MENNINGHAUS, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988, 319–324.
- Ben HUTCHINSON, *Rilke's Poetics of Becoming*, Legenda, New York, 2006.
- François JULLIEN, *The Great Image Has No Form. On the Nonobject through Painting*, University of Chicago Press, Chicago, 2009. DOI: 10.7208/chicago/9780226415291.001.0001
- Theodor LIPPS, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, Leopold Voss, Leipzig, 1920.
- NOVALIS, *Heinrich von Ofterdingen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2007.
- SCHEIN Gábor, *A halott angyal*, Jelenkor 1999/11., 1180–1185.
- Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, ford. BENDI Júlia – TANDORI Dezső, Gondolat, Budapest, 1980.
- Kirsten SEALE, *Eye-swiping London. Iain Sinclair, Photography and the Flâneur*, Literary Interdisciplinary Studies in the Representation of London 2005/2. <http://www.literarylondon.org/london-journal/september2005/seale.html>
- Maera Y. SHREIBER, *Kaddish. Jewish American Elegy Post-1945 = The Oxford Handbook of the Elegy*, szerk. Karen WEISMAN, Oxford University Press, Oxford, 2010.
- SIPOS Balázs, *A performatív archívum*, Alföld 2018/11., 54–64.
- Száz Pál, *A tizedik kapu. A haszidizmus hatása a magyar irodalomra*, Kalligram, Budapest, 2022.
- The Arts of Intimacy. Christians, Jews, Muslims in the Making of Castilian Culture*, szerk. Jerrylin D. DODDS et al., Yale University Press, New Haven – London 2008.

Adalékok a Mészöly-próza hatástörténetéhez

Az elbeszélői tudat küszöbpozíciói

Addenda to studies of the influence of Mészöly's prose style

Thresholds of the narrative consciousness and intertextuality

GYŐRI ORSOLYA

Tomori Pál Főiskola Bölcsészettudományi Tanszék

főiskolai docens

gyori.orsolyacsilla@tpfk.hu

ORCID 0009-0000-2902-0492

A B S Z T R A K T

E tanulmány Mészöly Miklós poétikájának hatását vizsgálja a nyolcvanas évek közepétől a jelenkorig terjedő prózafolyamatokra. A dolgozat első fele a Mészöly *Bolond utazásában* megfigyelhető narratív formákat tárgyalja, különös tekintettel a halott szereplő-elbeszélői öntudatra. A halott öntudat – amelyben egyesül az elbeszélő karakter halál- és léte tapasztalata – képes reprezentálni az elme összes területét (a külső világ elemeit – a karakter belső mentális életét; az emlékképeket, a múltbeli érzékelés benyomásait – az elvesztett jövő álmait). Ezzel összefüggésben megvizsgálom az időtlenné vált, térbeliesített átmeneti tudatformák megjelenítésének szövegszerű fogásait is (az „egyetemes én” alakulatát, a traumatizált karakterek narratív viszonyait). Ezt követően a tanulmány második fele rámutat Márton László korai regényeinek (*Menedék*, *Tudatalatti megálló*, *Átkelés az üvegen*) a mészölyi megoldásokhoz igen hasonló narratív gesztusaira: az élet és a halál közötti fokozatokra, a szétszalazódó én-részek „túlvilági” egyesülésének lehetőségeire – a két szerző poétikai rokonságát hangsúlyozva, mérlegelve.

A B S T R A C T

This paper investigates the impact of Mészöly Miklós' prose style on narrative processes from the mid-80s up to now. The first part of the study discusses the narrative forms of Mészöly's *Bolond utazás* [Crazy Travel], focusing particularly on the consciousness of the dead narrator-character. The dead person's consciousness – in which the narrator-character's experiences of both life and death are united – is capable of presenting every region of the mind: elements of the outer world; the inner life of characters; visual and sensory impressions from the past and dreams of a future that has been lost. I examine how these forms of consciousness, which are now transitional and located in space but exist beyond time, appear in the text (the development of the 'universal self' and narrative relations between traumatized characters). The second part of the study goes on to point out corresponding gestures in László Márton's early novels (*Menedék* [Refuge], *Tudatalatti megálló* [Unconscious Halt], *Átkelés az üvegen* [Crossing the Glass]) – the stages between life and death, the possibilities of a reunion of the divergent parts of the self in the 'afterlife,' – while also weighing up and stressing the stylistic kinship of these two authors.

Mészöly Miklós „hatását”, a mészölyi poétika vízjelszerű lenyomatát jelenkori prózairodalmunkban több tekintetben vizsgálták. A legmeggyőzőbbek talán a *Film* szenvtelen narrációjának és a *Magyar novella* fotográfus-figurájának továbbélését a dokumentarista és a posztmodern történelmi magyar regényekben (Márton László: *Árnyas fűtca*, Závada Pál: *A fényképész utókora*, Zoltán Gábor: *Orgia*) nyomon követő koncepciók,¹ illetve Nádas Péter prózájának Mészöly felőli olvasatai.² Az alábbi tanulmány a Mészöly-próza hatását vizsgáló szakmai diskurzushoz kíván hozzászólni, viszont nem e fent említett s már jól körüljárt, így konszenzuálisnak tekinthető képelemleti, az irodalmi referencialitással, a történelem reprezentációjának szépirodalmi lehetőségeivel foglalkozó nyomvonalakon fog neki a kérdés tárgyalásának. A továbbiakban három szempontrendszeren keresztül kísérlem megragadni, hogy Mészöly prózájának mely aspektusai tűnnek – a fentebb jelzettekén kívül – kortárs prózáírók számára is követhető, parafrázálható mozzanatoknak.

A tanulmány első felében a halott elbeszélő öntudatának mészölyi konstrukcióját mutatom be, s ennek az elbeszélői fogásnak a hatását Márton László korai regényeire. A tanulmány második felében konkrét Mészöly-intertextusok és motívumok felbukkanására mutatok rá Darvasi László *Taligás* című regényében, amelyet – *A könnyymutatványosok* legendájával szemben – még nem vizsgáltak a Mészöly-életmű vonatkozásában.³ Végezetül a mészölyi paronómázia jelentésképző (a hasonló alakú és a hasonló hangzású szavak globális kohéziót is konstruáló) szerepére világítok rá, körüljárva, hogyan jellemzi ez a rejtettebb típusú, szó-központú szerkesztésmód Darvasi és Márton regényeit is. Tanulmányom célja kettős: egyrészt remélhetőleg elősegíti ezeknek a prózáírói életműveknek a szövegszerűbb, a Mészöly-hatást a mondatfűzés szintjén vagy épp a történet szekvenciák szerkesztésmódján keresztül megvalósuló vizsgálatát, másrészt pedig kitérít az azt a játékkeret, amelyen belül Mészöly utóéletéről általában gondolkodni szokás.

A halott elbeszélő öntudat ötlete Mészöly narrációjának hatása Márton László korai regényeire

Mészölyt legalább a *Fakó foszlányok nagy esők évadján* (1983) című beszélye óta foglalkoztathatta a halott elbeszélő öntudat⁴ ötlete. Bár a *Műhelynaplók* jegyzeteiből

¹ SZOLLÁTH Dávid, *Mészöly Miklós. Monográfia*, Jelenkor, Budapest, 2020, 430–447.

² A Nádas prózájában megfigyelhető Mészöly-hatás kérdéséhez és a hatástörténeti kutatás elvi problémáihoz kapcsolódik P. Simon Attila tanulmánya, aki a hatás-fogalom lecserélését javasolja, hangsúlyozva, hogy az olvasatokban alakulnak ki e metszéspontok. P. SIMON Attila, *Közéltés és távolodás*, *Literatura* 2022/3., 48–55. DOI: 10.57227/Liter.2022.3.2

³ A tanulmány folytatása az It 2025/2. lapszámában lesz olvasható.

⁴ Az öntudatfogalom, noha elégtelen az élet és halál határmezsgyéjén játszódó életesemények és bonyolultabb személyközi viszonyok leírására, használhatóbb a lélek vagy a szellem fogalmánál – mert kevesebb metafizikai asszociációt hordoz. Mészölynél amúgy is vallásbölcseleti, filozófiai felhangjai vannak a tudat-képzetnek (a neoplatonikusoktól Szent Tamáson keresztül a fenomenológiáig, Jaspersig és Heideggerig sokféle szöveget tanulmányozott és jegyzetelt ki a tudat/szellem működésére

sejthető, hogy sokkal régebbi folyamatról van szó, s a kérdéskör, hogy mi lesz a test halála után a személyiséggel (az énnel, a szellemmel, a lélekkel) már régtől fogva izgatta Mészöly fantáziáját. Úgy vélem, hogy a halott elbeszélő öntudattal, e nézőpont hatáskörének növelésével Mészöly a *Bolond utazásban* (1977–1986)⁵ kísérletezik a legkonzekvensebben. Megkockáztatom, hogy a *Fakó foszlányok...* technikai megoldásainak bravúrja után – miszerint egymásba dolgozott intertextusok összefonódásaként is visszaadható a tudatok és a személyes emlékek közössé válása – kapott lendületet Mészöly a későbbi beszély sokáig halogatott befejezéséhez.⁶ Az alábbi oldalakon megkíséreltem megvilágítani e két Mészöly-elbeszélés radikálisan újszerű narrációját, hogy utána bemutathassam, hogyan él tovább egy ezekhez hasonlóan működő elbeszélői konstrukció Márton László korai regényeiben; azaz a Mártonféle narratív ötletek egy részét a mészölyi prózapoétikával hozom összefüggésbe, szerves kapcsolatként elképzelve a két szerző szövegei közötti viszonyt.

Mindenekelőtt azonban egy módszertani problémára szeretnék reflektálni. A halott (ön)tudat szószerkezetet leginkább azért próbálom meg majd kerülni vagy legalábbis árnyalni a Mészöly-elbeszélések narratív fogásainak leírásakor, mert e szókapcsolat első benyomásra oximoronként hat. Egyfelől annak, ami/aki halott, nincs tudata, s elvileg a halálról nem lehet E/1. személyben beszélni;⁷ másfelől pedig aminek tudata van, az nem lehet teljesen halott (haldokló vagy halódó igen).⁸ Az én halott-

fókuszálva). Ugyanakkor szándékosan nem a tudatregények irányából közelítek, bár a Virginia Woolf-hoz köthető adatfolyam-technika is ott kísért a mészölyi problémafeltevésben. Mészöly jegyzeti nyomán feltételezhető, hogy leginkább nyelvi kihívásként élte meg azoknak a határhelyzeteknek (halál, szerelem, születés) a megalkotását, amikor szereplői túlléphetnek saját tudatuk keretein: más tudatokkal egyesülve, más tapasztalatokban részesedve, még innen vagy már túl a tudatosságon. A részesedés-fogalom alkalmas e kölcsönhatások és határátlépések jelzésére; részesüléskor az ember nem megért valakit, nem egyesül valamivel, hanem a maga adottságainak megfelelően részesedik a másban (szerelemben, halálban, Istenben) addig a mértékig, ameddig „emelkedettsége” okán erre képes.

⁵ A hatástörténeti nézőpont miatt említendő, hogy Mészöly 1978-ban regényrészletként publikálta a szöveg egy részét: *Híd* 1978/1., 3–16. Az elbeszélés 1986-ban az *Újhold-Évkönyv*ben is megjelent.

⁶ Utasi hosszabban idézi egy 1980-as Mészöly-interjú néhány részletét, melyek szerint Mészöly szándékosan pihentette e szöveget. UTASI Csaba, *Jelentéktelen körülmények jelentősége*. A Bolond utazás, Hungarológiai Közlemények 1995/1–2., 48–49.

⁷ Vagy ha igen, akkor szokatlansága miatt esztétikai hatástényezővé válik (Oravecz Imre: *Közelítő nap*). Pályi E/1-ben írt, hasonló tárgyú kísérleteinek technikáját Nádas Péter az *Éltem. Másutt. Túl.* utószavában egyenesen műkedvelői fogásaként azonosítja be: „Egyes szám első személyben beszélnek, mintegy visszaszólnak nekünk a halálból. Ilyesmire író, hacsak nem műkedvelő, vagy nem veszítette el a józan esztét, akkor nem vállalkozik.” NÁDAS Péter, *Magyar misztikus* = PÁLYI András, *Éltem. Másutt. Túl.*, Kalligram, Pozsony, 1996, 244. Mindez a nádasai *Saját halál* felől természetesen újrakontextualizálható állítás.

⁸ A kérdés jóval összetettebb, mint elsőre gondolnánk. Rögtön eszünkbe juthatnak ugyanis olyan ellenpéldák, amelyek kivétel nélkül vallási kontextusba illeszthetők: a mitológia és a misztériumvallások „beavatási” történetei (Orpheusz levágott beszélő feje, Euridiké panasza), az alvilágjáró hősöknek tett lelkek „életmérlegei” (Danténál), az E/1. személyben íródó sírversek hagyománya a temetkezési gyakorlatban (Vö. KAPPANYOS András, *A temető retorikája* = *Uő.*, *Hová tűnt a huszadik század?*, Balassi, Budapest, 2013, 197.), az E/1. személyű, halott szájába adott népi búcsúztatók és keresztény imák, vagy éppen a halott lelkek számára készült túlvilági útmutatók. Utóbbiakra azért is érdemes e kontextusban hivatkozni, mert Kunt Ernő néprajzi gyűjtéseivel és a *Tibeti halottaskönyvvel* Polcz Alaine is

ként való tételezéséből, még pontosabban ennek nyelvi állításából (egy voltaképpeni performatív megnyilatkozásból) több logikai ellentmondás ered. A halálról tett E/1. fókuszú beszédaktusok – valódi performatív gesztusként – mindenekelőtt (egy) lehetlenséget hajtanak végre, s ha mindezt önreflexív módon, a nyelv segítségével teszik, akkor ez – Barthes-ot parafrázálva – a narratív nyelvtan hapaxa lesz, egy olyan enantioszéma (mely két ellentétes dolgot állít egyszerre: az egyén egyszerre élő és halott voltát), ami nemcsak normaszegő, de (az Élet és Halál összemosásával) kulturális tabu alá is esik.⁹

A halódó tudat szó szerkezet használata azonban szintén félrevezető lenne a *Bolond utazás* kapcsán, mert ebben a Mészöly-írásban – véleményem szerint – már egyértelműen „odaátról” beszél a kisregény szereplő-elbeszélője, azaz a történetséma szintjén ő már tényleg halott, s már az első személyes megszólaláskor az, amikor az első mondatok tárgyilagossága után hangot ad addigi tapasztalatainak. A *Fakó foslányok*... nézőpontkarakterre esetében pedig olvasatfüggőnek gondolom, hogy mikor áll be a halál a történet világában, de itt is elképzelhető egy olyan értelmezés, amely szerint már eleve, az első megszólaláskor halott a kémlelő krónikás. Joggal adódhat e ponton a kérdés, miért nem külső ábrázolásban gondolkodott Mészöly? A halál-élmény E/3. narrációjú megközelítése ismeretelméleti vonatkozásai miatt az elbeszélői hitelesség kérdését vethetné fel (hogyan lehet objektív állításokat megfogalmazni egy személyesen, mi több: senki emberfia által tudatosan még soha át nem „élt” eseményről?), a világirodalom mégis bőven szolgál ilyen megoldásokkal. A halál átélésének (nem magának az eseménynek) a leírása – logikailag-gondolatilag megközelítve e témát – E/3. személyben elbeszélve lényegében ugyanúgy problémás lenne (a mészölyi realizmusigényt figyelembe véve), mint az E/1. személyben közvetítő, csak máshova esnének a hangsúlyok (ha az elbeszélő még nem volt halott, hogyan beszélhet a halálról?). Azaz ekkor nem az identitás, de a tapasztalatiság oldaláról merülnének fel kétségek. Nagyon úgy tűnik, hogy az olvasó által elvárt minimális valóság-referencia jegyében a narrátor csak külső leírását adhatja egy másik ember halálának, s a halál időpontján túlra nemigen van oka merészkedni. Mészölyt viszont egyértelműen nemcsak a külső leírás érdekelte, hanem az is, hogy belülről mutassa be az „odaát” világát, s mindezt úgy tegye, hogy kielégítse saját és olvasói realizmusigényét.

foglalkozott (POLCZ Alaine, *Együtt – A halálban és a gyászban*, Kharón 1997/1., 33–49.). Polcz Alaine tanatológiai írásai Mészöly érdeklődésének kontextusában különösen érdekesek, főleg a halálközeli tapasztalatok és a halál utáni extra-szenzorális érzékelés témáját érintők – ezekkel jelen tanulmány terjedelmi okokból nem foglalkozik.

⁹ E Mészöly-kisregényre is általánosíthatónak tűnnek Barthes azon reflexiói, melyeket Poe novellája kapcsán tett, s melyek a nyelvhasználat botrányaként értelmezik ezt a beszédaktust: „Amivel itt találkozunk, az a narratív nyelvtan igazi hapaxa, egyszer előforduló kifejezése, a lehetetlen beszéd beszéd-ként való színrevitele: *halott vagyok*.” Roland BARTHES, *Egy Edgar Poe-mese textuális elemzése*, ford. Z. VARGA Zoltán = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal – VILCSEK Béla – SZAMOSI Gertrud – SÁRI László, Osiris, Budapest, 2002, 149. (Kiemelések az eredetiben); „[...] a nyelvnek pontosan ezt az üres helyét, vakfoltját foglalja el a mese.” *Uo.*

A továbbiakban hipotézisként kezelem, hogy e fentebbi körülállások ellenére sem lehetetlen eleve (ismeretelméleti keretek között) a halálról (mint egyfajta anti-lét élményéről) való beszéd. Főképp, hogy a Mészöly által kijegyzetelt-idézett Schelling, Jaspers és Heidegger gondolatmeneteiben a nem-lét elgondolható fogalomként kísért, s már-már kategóriaként meghatározza az emberi gondolkodást, az ember halálhoz és élethez való viszonyulását. Mészöly ötlete a fentebb felvázolt problémák áthidalására a T/1. személyű elbeszélő formának a megszokottól igencsak eltérő funkciójú használata lett – naplószövegeit, írói reflexióit olvasva ugyanis ráébredhetünk, hogy alapvetően újra kell gondolnunk mindazt, amit a T/1. formációról általában állítani szokás (királyi többes szám, elbeszélői omnipotencia). A mészölyi gondolatmenet alapköve – a lábjegyzetben hivatkozott szövegrészletekben – ugyanis dióhéjban az, hogy a T/1. forma voltaképp könnyedén felbontható az E/1. és T/2–3. személy összességére.¹⁰ Azaz erősen egyszerűsítve: az „én”-ből az egyén halála után, a „ti”-vel vagy az „ők”-kel találkozva „mi” lesz, csak épp azt nem lehet már akkor tudni, hogy „mi”-ként mennyire emlékszik vissza korábbi személyiségére az ex-„én”, és mennyiben tűnik el egykori egyedisége-identitása a nagy kulturális tudat közösségi masszájában. Vagyis problémát jelenthet számára, hogy, ha képes még visszatekinteni életére, láthatja-e még magát „én”-ként, vagy már csak az emberi hangyaboly történetét szemrevételelezheti a maga egészében.

Az ötlet, ami – véleményem szerint a naplórészletek és az alább tárgyalandó beszélyek írása során – folyamatosan kísértette Mészölyt, egy olyan kémlelő emlékező, vagy még pontosabban egy olyan mi-tudattal rendelkező kollektív „entitás” volt, aki már „odaátról” képes szemlélni az „itteni” történéseket, s ezért nincsenek rá hatással a hagyományos időbeli kötöttségek, azaz emlékezete tartalmilag (tartályként elképzelve) az egyéni életidő sokszorosát képes felölelni. Egyszerre lát – halála időpontjához és egykori életidejéhez képest – előre és hátra az időben. A *Fakó foszlányok*... esetében ez a távlat a mohácsi véstől legalább Trianonig vagy József Attila verseiig tart, a kollektív személyiséget képviselő mészölyi kémlelő ugyanis ilyen tág perspektívában szemléli a közelmúltat és az eljövendőt. Ebből, vagyis a személyes

¹⁰ Győri Orsolya, *A Fakó foszlányok nagy esők évadján elbeszéléstechnikájáról és intertextusairól*, *Literatura* 2023/1., 60–73. DOI: 10.57227/Liter.2023.1.4. Egyetlen idézetre szorítkoznék csak: „Csodás elképzelés: egy öntudat, amelyik akkor is tovább tudná elemezni magát, a jelenségeket, amikor maga már egy merőben új jelenség az »egészen« belül, a maga »előzményeihez« képest – Természetesen nem valamiféle »istszertű« pozícióval kokettál ez a gondolat; annak a tökélye a rendelkezésemre áll, s az általam egyáltalán kitermelhető nosztalgiaiak közül annyira hiányzik, hogy még a képzeletbeli lehetősége is elkedvetlenít. Tökéletesen megelégednék egy örök-mindenkori »alattvaló« státusával, a rész-alkarész ranggal – csak lenne módomban minden új »beosztásomban« elemezni – értelmezni – szituálni magamat, s éppen adott magamból megérteni (próbálni) az »egészet«. Egy ilyen panteizmust nem éreznek rossznak, rossz sorsnak a megsemmisíthetetlen Van (a bárhogyan is, de van) börtönében.” Mészöly Miklós, *Műhelynaplók*, Kalligram, Pozsony, 2007, 481–482. E szöveg helyly módosított formában bekerült *A pille magányába* is (Jelenkor, Pécs, 1989, 176.). Egyébként ezzel az „én”-ből „mi”-be változással motiválható több Mészöly-elbeszélés narrációjának folyamatos módosulása nemcsak a halál, de a szerelmi egyesülés leírásakor is, ami megerősíti, hogy az én-határok feloldásának egyetemes hatósugarú narratív módszeréről van szó. A *Műhelynaplók* szerint ez a személyiség kiteljesítéséként is átélhető, vö. Mészöly, *Műhelynaplók*, 550.

emlékezet kiterjesztéséből adódóan a domináns T/1. személyű elbeszélői hang (az olykor megjelenő E/3. személyű mellett, mert a *Fakó foszlányok...*-ban még alkalmilag formát nyer az egykori „én”, s vele együtt járnak a személyes emlékek is) ezekben az írásokban nem a mindentudás jelölője, vagy legalábbis nem a megszokott értelemben az. Ez a T/1. személyű elbeszélő ugyanis nem egy egyetlen létezőt tételező királyi többes formula, de az összes addig (a megszólalás idejéig) meghalt (az elbeszélésekben szöveg-deixisekkel és intertextusokkal megidézett)¹¹ ember tudat-együttesének komplexuma – és így relatív mindentudása is. Mivel a halál utáni masszából már nem válhatnak ki az egyéni személyiségek, mintegy megszűnik az „én”-ek realitása, sőt már az egykori határvonalak sem érzékelhetők közöttük,¹² az emlékezeti tartalmak valóban közös(ségi)ek és kollektívek (ha nem is teljesen az assmanni értelemben).

E mi-tudattal rendelkező kollektív entitás narratív pozíciójáról való beszédet a kisregény eljárásainak összetettsége tovább nehezíti. A T/1. személyt használó narráció – genette-i terminológiával – autogenetikus és homodiegtikus elbeszélésként a prefokalizáció példája lehetne, de a pre- előtag ebben az esetben leginkább a formátlanság, a nehezen karakterizálhatóság szinonimája. Talán a Bal-féle fokalizációs elmélet kategóriái jobban segítenek megvilágítani e Mészöly-kisregény szereplő-elbeszélő alakulatának átmenetiségét. E megközelítés nyomán ugyanis megjegyezhető, hogy az olvasás során szinte folyamatosan eldönthetetlen, hogy a fokalizációs váltásoknak melyike valósul meg (vagy dominál) éppen: kettős fokalizációról beszélhetünk-e inkább (ahol narrátor és szereplője ugyanazt látja, ahol együtt néznek), vagy inkább kétértelmű fokalizációról (ahol nem megállapítható, hogy az észlelő ágens az éppen elkülönülő – néhány szószerkezet erejéig –, külső fókuszú narrátor-e vagy szereplője), csak a fókuszok finom csúszkálása érzékelhető.¹³ Megfontolandó, hogy ha a fokalizáló ágens személye/személytelensége (azaz körvonalakkal nem jellemezhető létmódja) okozza a kérdés megválaszolhatatlanságát, s ebben a történetében valóban a halál utáni extra-szenzorális érzékelésre (Polcz Alaine kifejezése) kap a befogadó példát, akkor talán a „nyelvi botrány” már olyan fokú, hogy a fokalizációs elmélet nem képes mérni ezeket az „extrákat”. Ennek az eldönthetetlen helyzetnek a folyamatos jelenlétével magyarázható, hogy a továbbiakban alapvetően kerülöm a fokalizáció fogalmát.

¹¹ A pretextusokkal Mészöly az időn átívelő, örökkévaló „én” fenomenjét teremt meg – és ezzel együtt a szimultán időegységek alineáris rendezettségét, ami a késői Mészöly-próza jellemző jegye. A vendégszövegek a kollektív emlékezet „morzsáinak” tekinthetők. Egyfelől erősítik a különböző idők egyidejűségének elbeszélői tapasztalatát, másfelől „anyagszerűségük” a tárgyi kultúra megjelenítését szolgálja.

¹² Mészöly a „babcsúszpájjz”-t használja ennek az állapotnak a szemléltetésére: Mészöly Miklós, *Párbeszédkísérelt. A kérdező: Szigeti László*, Kalligram, Pozsony, 1999, 108–109. A *Bolond utazás* darabos házikolbásza szintén értelmezhető ennek metaforájaként – erről később esik szó.

¹³ SÉRA-FERENCZ Anna, *A fokalizáció kísérteties materialitása*, doktori disszertáció, Szegedi Tudományegyetem, Szeged, 2011, 113–115. https://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/1328/dissertacio_sera_ferencz_anna.pdf (Hozzáférés: 2025. március 29.)

Természetesen e közösségbe hajló tudatfelfogásnak (vallás)bölcseleti horizontja is van Mészölynél; a metafizikai tartalmak ott kísértének folyamatosan a háttérben,¹⁴ „mellékköngéként”, másodlagos jelentések vagy éppen intertextusok formájában.¹⁵ Az emberi lélek/szellem halhatatlansága olyannyira magától értetődő valósága ennek a két írásnak, és véleményem szerint a kései Mészöly-prózának is, hogy e szövegekben fel sem merülhet a lélek halhatatlanságára való rákérdezés. Ha e prózában nem lenne a lélek halhatatlansága folyamatosan tételezve,¹⁶ nem lenne értelme annak a narratológiai kérdésnek sem, hogy hogyan beszélhető el a halál „odaátról”. Tulajdonképpen a lélek/szellem halhatatlanságának kognitív „kerete” okozza azt, hogy Mészöly több írásába beszüremlenek keresztény, újplatonikus és a klasszikus görög filozófiára jellemző lélekképzetek. (Persze mindezt oly diszkréten teszi Mészöly a szépirodalmi szövegeiben, hogy lehetségesek és indokoltak olyan olvasatok is, amelyek a realista vonásokra koncentrálnak ironikus viszonyulást érzékelnek a vallási háttérvilág megidézésében.)

A *Bolond utazás* T/1. formát használó elbeszélő alakulatát szintén e halál utáni kollektív tudás nézőpontjából tudom értelmezni.¹⁷ Az emlékező tudat mozaikokat őrző „fekete doboz” karaktere, illetve a szöveg során többször megjelenő, társszeplőkkel való azonosulási „kényszer” körülírásai¹⁸ mind egy olyan tudatállapotra tudatformára engednek következtetni, ahol ugyan már csak morzsákban, de azért még fellelhető az E/1-et használó személyragok és személyes névmások nyelvi emléke. Azaz a krónikás még nyomokban hordozza önmaga történetét és identitását, de már beszüremlettek tudatába más „én”-ek emlékei (átfedésbe kerültek a tudatok, az emlékek körvonalai egyre bizonytalanabbak). Ezzel magyarázható e Mészöly-beszélyben a cselekmény nehezen rekonstruálható sorrendisége, az, hogy az olvasó számára csak nehézségek árán (vagy egyáltalán nem) kikövetkeztethető, hogy például az utazók mikor is találkoznak a cserkészekkel, hogy a disznótör után hogyan és mikor kerülnek a kabinba, s mennyi időt utaznak még a balesetig, alszanak-e

¹⁴ Ezért írhatja Nádas Mészölyről: „Ha írásainak van egyáltalán tematikája, akkor metafizikai természetű.”; „Kései műveiben [...] olyan emberi tudatszintre sikerül visszajutnia, ahol újkori ember nem járt még, hiszen ezen a tájékon nem az individuum uralkodik. [...] Mészöly a mágikusban talál rá a kollektívét még el nem hagyó, de a személyest már megjelenítő eredetre.” NÁDAS Péter, *Antiromantikus, szuperszemélyes, éntelen, antinacionalista patrióta*, Élet és Irodalom 2001/3. január 19.

¹⁵ Az eddigi textusok összessége képezi azt a közös tudást, amelybe a halódó én-tudat alámerülhet. Beszédes együttállás, hogy épp a szerelem és halál „mesternarratíváját” használó Mészöly-elbeszélésekre jellemző a megnövekedett intertextualitás. A párbeszédbe ágyazott, átdolgozott pretextusok felfoghatók tudatmozgásként, a közös tudásban való részesedésként.

¹⁶ Mindezt ne annyira keresztény-vallásos kontextusban, de elsősorban Jaspers felől értsük.

¹⁷ Szemben Szolláth elképzelésével, aki monográfiájában hagyományos funkciójában értelmezi a T/1. formát: „A *Bolond utazás*ban a többes szám első személy modorossága, alkalmatlansága bizonyos érzések, benyomások megfogalmazására nyelvi elidegenítő effektus, a közös sors megélhetetlenségének textuális jele. [...] A közös sors és remény megfogalmazása gyakran olyan, mintha az elbeszélő kibeszélne a színpadról a néző/olvasó felé, fontoskodva »közvetít«, mint egy sportriporter, egy nagyszabású közös pillanatról, amit láthatóan képtelen teljes odaadással megélni.” SZOLLÁTH, *I. m.*, 572.

¹⁸ Ahogy például a „főhős” nézőből egyre tevékenyebb résztvevőjévé válik útítársnője szoptatási ceremóniájának.

mindannyian, vagy csak bódultak a bortól. Az egyetlen komplex és éles „emlékkép” ugyanis a disznótör „utolsó vacsorája” után a már kisiklott vonat nagytotálja lesz, amely a széttrancsírozott testeket festi elénk. S mintha ennek az emlékképnek az élessége magyarázható lenne azzal is, hogy e látvány fölött és körül már ott köröz(ne) a T/1. fókuszúvá vált elbeszélő, aki e végső kilátópontról próbálja meg „utólag” egységben látni az ide vezető eseménysort,¹⁹ s előadni összbenyomását a hallgatóságnak. E felismerés irányából motiválható az elbeszélte emlékek füzérszerűsége is, az, hogy ezek egész, komplex emlékképek sorozataként torlódnak egymásra, s hogy a közöttük lévő oksági és időbeli koherencia lehetősége már fel sem merül valódi igényként az elbeszélő hang részéről,²⁰ aki/ami mintegy csak emlékszik erre az igényre.

S mintha e T/1. szempontban jelenne meg (és tűnne el) a cselekmény végpontján az üvegszemű öregember is. S azért szívódna fel mintegy az üvegszem és tulajdonosa, mert belekerül(ne) a „mi” kollektivitásának olvasztókemencéjébe, vagy őbelé kerülne bele (mint az elbeszélés kollektív masszájába, az öregember lókolbászának töltelékdarabjaiként)²¹ az ex-„én”-ek. A *Bolond utazás* rejtélyes öregembere²² ugyanis nemcsak vak tanú, de mindvégig hallgató dialóguspartner is, aki a T/1. személyben elbeszélte szövegnek néma szereplője és hallgatóközönsége is egy személyben, akár

¹⁹ A szöveget végigkísérik a tragédiára utaló közbeszúrások. A szereplő-elbeszélő már az elején tisztában van a véggel. Vallomástételének részben a tanúkihallgatásokra jellemző jegyzőkönyv-, részben gyónás-jellege van (utóbbi kontextus magyarázza a homoerotikus és az incesztuson alapuló viszonyok elbeszélését).

²⁰ A traumatizált aggyal foglalkozó kutatások (például: Bessel van der Kolk, *A test mindent számontart. Az agy, az elme és a test szerepe a traumafeldolgozásban*, ford. Kós Judit, Ursus Libris, Budapest, 2020) tükrében ez annak a jelenségnek a rögzítéseként is értelmezhető, hogy a képi memóriáért felelős agyterület (az agytörzs) és az időbeli-oksági koherenciáért felelős homloklebeny (a tudatosság, az identitás székhelye) között megszakad a kapcsolat. Valódi (klinikai értelemben vett) trauma hatására ugyanis nem képes az agy a képeket nevesíteni, sem verbalizálni, sem történet részévé tenni, ezért a képek epizód-szerűen önálló életet élnek emléketörések formájában. Olyan ismétlődő némafilmként írja körül őket a szakirodalom, amelyekből hiányzik a nyelvi kommentár. E Mészöly-novella – traumaelméleti kontextusban – tekintethető a halált megelőző epizódok spontán képi betörésének abba a tudatba, amely (miközben elbeszéli igyekszik utolsó óráit) megszűnése határán van. Akár abban az értelemben értjük e felbomlást, hogy az én visszavonhatatlanul „mi”-vé válik, akár úgy, hogy az idegsejtek kisülései kihunyásuk előtt az idegpályákon még kvázi-aktivitást eredményeznek.

²¹ Miután a vak öreg lókolbászt vesz elő: „Fogai összekocantak, mint a Diótörő bábué [...]. Vaskos végzettségű volt ebben a koccanás műveletben, gusztagustalan tettenérés. Mintha egy kifogyhatatlan, örök tubusból préselte volna a masszát. Bennünket? Vagy mindenestől a világot?” Mészöly Miklós, *Bolond utazás*, Jelenkor–Kalligram, Pécs, 2004, 37.

²² A vak útitárs jellemzése: „Egy szétgörcbült pad vasvázán idősebb vak férfi ült, és olyan tükrözést produkált a két üvegszemével, hogy a legdrágább velencei tükröt is túlszárnyalta.” *Uo.*, 15; „És tudtuk, hogy feljön a Hold, a kiismerhetetlen arcú útitárs, a mi üvegszemű társunk rejtélyes lelki rokona. Ez a minden kétséget kizáróan rendhagyó öregúr bármennyire is háttal ült nekünk, s keltette azt a benyomást, hogy kizárólag Somogy távoli zugai kötik le a figyelmét (pedig csak az alkony utáni hűvösségben szellőztette tovább az üres szemüregét) – az ő sehová be nem sorolható pillantását valahogy mégis magunkon kellett éreznünk, számolnunk kellett vele, s ha akartuk, ha nem, kényszerítő rokonszenvet éreznünk iránta.” *Uo.*, 56–57. Majd a *Fekete doboz* alcímet viselő zárlatban: „Vak útitársunkból azonban még egy üvegszemtörmelékét sem találtak. Mintha nem is létezett volna. Mást nem mondhatunk erre, csak azt, hogy valószínűleg ő az, aki továbbra is más szögből néz bennünket; ahogy egész utazásunk alatt is ezt tette.” *Uo.*, 77.

egy gyónást hallgató pap. Az elemzések a gondviseléssel, a vak szerencsével, a sorssal, a gondviselő Istennel azonosítják; de akár a személytelen-szenvtelen fekete doboz szerepkörét is elláthatná. Főleg azért, mert a beszélybeli, 1946-ban bekövetkező vonatbalesetet – a realitás szintjén – nem örökíthetné meg egyetlen fekete doboz sem, mivel ezek első prototípusai 1957-ben készültek el.

Kétféle módon oldható fel ez az utóbbi, időbeli ellentmondás. Mindezt értelmezhetjük szándékos „időzavarként”, annak belátásaként, hogy odaátról az idő összekavarodása már nem lehet releváns, mivel az idő véglegesen elvesztette rendszerező, lineáris jellegét. Ha így teszünk, feltételezzük, hogy Mészöly, aki szinte mániákusan gyűjtötte az utazási körülmények történeti változásait források tömegét jegyzetelve ki,²³ látványosan (egy alfejezetben) és szándéktalanul nem építene tárgyi tévedésre. A másik feloldása ennek az ellentmondásnak az, ha arra következtetünk, hogy a „fekete doboz” kifejezés itt nem egy tárgyra vonatkozik. Az elbeszélés fekete doboza amúgy is képek mozaikját őrizte meg, ahogy a szöveg hangsúlyozza: esetlegesen, s nem technikai információkat vagy beszélgetésfoszlányokat. Elgondolkodtató párhuzam egyébként, hogy az öregember üvegszeme – a fekete dobozokhoz hasonlóan – az elbeszélésben szintén nem transzparens, csak a be- és kimeneteli nyílás információi ismertek (be: az elbeszélt eseménysor és ki: amikor tisztogatja a szemgolyót, látszik az üres szemgödör). Ezért úgy gondolom, hogy itt a „fekete doboz” kifejezés inkább azt jelezheti, hogy nem megjósolható, hogy mi történik a kísérlet (az átutazás, a halál beállta) során, csak a be- és a kimenet, azaz a kezdő- és végpont ismert. A fekete doboz ennyiben térmetafora, az az ismeretlen „senkiföldje”, ami az „én”-ekből „mi”-t hoz létre. (Az én értelmezésemben tehát a vak öreg leginkább „mi” vagyunk, vagy Mészöly szavaival: az „egyetemese én”.)

Az üveg szemre, üveglencsére épülő metaforika Mészöly más írásaiban is megjelenik.²⁴ Ahol a halál „tudatváltozásának” – és ennek elbeszélhetőségének – a témája visszaköszön, ott mindig jelen van valamiféle üvegeszköz, akár közvetítő-torzító, közelítő-távolító lencse, akár kamera, akár üveg- vagy kristálygömb formájában. Az üvegtárgyak rendre az emberi szemhez köthetők, amely – mondják – a lélek tükré. Ha pedig nem a szemhez, akkor a léleklátáshoz. Utóbbira példa a *Megbocsátás* álomleírásában szereplő gömb is, amely egyben a lelkek gyűjtődényévé válik.²⁵ (Mészöly

²³ Kordokumentumként Mészölyt az útirajzokból, naplóból, korabeli sajtótermékekből a hitelesítést szolgáló adatok érdekelték: mennyire befolyásolta a közlekedést a Duna befagyása, milyen gyorsan jártak a postakocsik, gőzösök; hol lehetett vonatról-hajóról átszállni, lovat váltani; meddig terjedtek a vaspályák; milyen ruhadarabok voltak jellemzők – mindez divattörténeti részletességgel.

²⁴ A *Fakó foszlányok*... a kémlelő szemléletmódját messzelátó lencséhez hasonlítja: „Ül, miként egy behúzott süvegű öreg kondás, s a süveg széléről szemébe csüngő szörmóktincsek között veti pillantását délnek, északnak, napkeltének, napnyugotnak. Távoli dombhegyek és sziklahasadékok résén keresztül – mintha messzire látó lencsés alkalmatosság szerkezetibe hunyorítana bele – elnézi az idők folyását.” Mészöly Miklós, *Fakó foszlányok nagy esők évadján* = *Uő.*, *Bolond utazás*, 81. Később a Newton-intertextus a csillag- és bolygó pályákról e lencsét a csillagászati távcső irányába tágitja; s a beszély belátás-fogalma („[...] bepillantani abba a még nagyobb Műhelybe, hol mindennek gondja egy kenyérré kenetik.” *Uő.*, 98.) e metaforasort gazdagítja.

²⁵ A *Megbocsátás* álomjelenetében e spiritusza gömb oldalfalaira vetülve látszódik a több száz lélek távozása, s a szemek kilövése ismét a közösségi halál témájához (a háború megjövendöléséhez) kapcsolódik,

teozófiai olvasmányairól igen keveset tudunk, azon felül, hogy Polcz Alaine-nel együtt jártak a Török Sándor-féle antropozófiai körbe, ahol többen olvastak Rudolf Steinert, s hogy Steinerről Nemes Naggyal és Lengyel Balázssal vitatkozhattak.)²⁶ Az optikai fogalomkészlet Mészöly számára olyannyira mindig is aktualizálható evidens metaforasor (és mindent bekebelező kognitív gyűjtőtartály) volt, hogy a *Volt egyszer egy Közép-Európa* fülszövegében a *Fakó foszlányok...* átírt szövegvariánsát gond nélkül megtoldhatta az üveghegy motívumával – amely az emberi világ és az „odaát” közötti falként funkcionál, közepén az elvi átkelést biztosító sötét alagúttal és a hírnök híradásával a közeledő hajnalról –, s ezzel mintegy allegorizálva „összerántotta” a kötetben szereplő elbeszélések motívumait. Márton László regényeiben szintén egy ehhez hasonló optikai érdeklődést figyelhetünk meg a fényjelenségek és vizuális illúziók metaforái iránt. Előljáróban itt csak annyit jegyeznek meg, hogy jelentőségteljesnek tartom, hogy Mártonnál nemcsak a mézölyi narratív fogások egy része öröklődik tovább, leginkább a „halottság” visszaadásának különféle elbeszélő-alakzatain keresztül, de az ezzel együtt járó szimbolika részeként az üvegtárgyak közvetítői, mediátor funkciója is továbbvariálódik.²⁷

A Mészöly-beszély végén szereplő „feltételes megállóhely” kifejezés – a fekete dobozra és a halál színhelyére, a tudat felbomlásának küszöb-élményére vonatkoztatva – a fentiek fényében azt jelezheti számunkra, hogy Mészöly mindezt valóban *térbeli* metaforaként képzei el és használja (ennek megvan a hagyománya: az alvilág és felvilág közötti küszöb, köztes lét formájában). Vagyis a halála után T/1. személyű elbeszélő hanggá lett átmenet(iség), az „egyetemes én” nem annyira egy tudati elváltozás, metamorfózis vagy folyamat *időbeli végeseménye* lesz (azaz Mészöly nem annyira idő-szeletként regisztrálja a „halott tudatot”), hanem inkább a korábitól különböző *térbeli szétterjedésként* (testi-térbeli jelenlétként), a korábbi test- és énhatárok meg-

ami az ejakuláció metaforikáját magában hordva már a reinkarnáció képzetkörébe fut. Ennek szerepét Urbanik Tímea a halál–újjászületés képzetei mentén elemzi, lásd URBANIK Tímea, *Prózaszilipek. Intratextualitás Mészöly Miklós prózájában*, Juhász Gyula Felsőoktatási, Szeged, 2022, 112. DOI: 10.14232/jgyk.ut.2022

²⁶ Szorongatott idill. Nemes Nagy Ágnes, Lengyel Balázs, Polcz Alaine, Mészöly Miklós levelezése 1955–1997, szerk. HERNÁDI Mária – URBANIK Tímea, Jelenkor, Budapest, 2021, 69. A *Bolond utazásban* emlegetett Matuska Szilveszter és Leó-utalás kapcsán „valódi” spiritiszta szeánszok textuális hatásával számolhatunk. Pelle János dokumentumregénye előszavában a Pszichiátriai Intézet (Lipótmező) felszámolása kapcsán számol be rengeteg anyag utcára kerüléséről, eltűnéséről; e Pelle-kötet teljes anyagát nagy valószínűséggel ismerte Török Sándor, egy fejezetnek ugyanis vélhetően ő maga a szerzője, (PELLE János, *Lelkek iránytűje. Dokumentumregény a szellemek világáról*, Minerva, Budapest, 2018, 111–113). Polcz Alaine-en keresztül Mészölyhöz is eljuthatott ez a Matuska-fejezet. Illetve Matuska kihallgatási jegyzőkönyvének egy-egy részletét (a „megszállott” Matuska Leó szellemével való elegyedését, a világszellem utasításait) a korabeli sajtó hosszan értelmezte-idézte. A szeánszok divatját igazolja, hogy a börtönökben rendszeresen alkalmaztak látnokokat, s még bűnvádi eljárások során is hivatkoztak az asztaltáncoltatásnál és szellemidézésnél elhangzó túlvilági vallomásokra.

²⁷ Gondolok itt a *Menedék* szemüveg-elbeszélőjére, a baleset széttört szélvédőjére, a tükröződő árnyakra, a befőttesüvegekre, a Napra mint lencseszerű ablakra; az *Átkelés az üvegen* üveggolyó-, üveghegy-metaforájára, a távcsőre, a buborék-világok emlegetésére, a befőttesüvegre, amely a megidézett (leginkább a prokloszi hiposztázisokra emlékeztető) emanációtan isteneit rejti, s törött edényként a kabbalista legendák világát idézi.

szűnéseként, más típusú térbeli határok közé szorulásként képzelhetjük el. (Például a szétvagdalt testek és testrészek halmának konkrét kiterjesztésében.) Az egykori tudat-halmaz így mintegy kivetül a térbe, nem pedig véget ér az időben. (Ez egyébként más irányból magyarázná azt is, hogy hogyan és miért lesz a kései Mészöly-prózában a tájnak emlékezete; miért kötődik sokszor a térbeli „egységekhez” az elbeszélői fókusz, s miért egy-egy tájrészlet kapcsán aktiválódnak az emlékek, akár még itt is, a vonatutazás elején.) E ponton előzetesen jelezni szeretném, hogy e technika sokban rokonítható a mártoni *Menedék* eljárásaival. Egyrészt azzal az olvasói sejtéssel, hogy személyiségrészek lépnek elő más-más tudású, egymásról nem minden esetben tudó elbeszélő hanggá, akiknek egyike (a legrealistábbban ábrázolt Monori) ráadásul abban sem biztos, hogy saját vagy mások emlékeire emlékszik-e (9–10),²⁸ másrészt azzal, hogy a tájleírások során időbelileg különféle (másokhoz tartozó) szegmensek rakódnak egymásra (14),²⁹ harmadrészt pedig azzal, hogy az idő „megszűnésének” tapasztalata Mártonnál is térélményként, egy újfajta térfelfogás csírájaként van jelen. A másik kisregény, a *Tudatalatti megálló* „állomása” és a mészőlyi „feltételes megállóhely” közötti kapcsolatok talán még ennél is szerveesebbek.³⁰

A *Bolond utazás* T/1. személyű, másféle értelemben (nem a hagyományos jelentésében) mindentudó, groteszk módon (a testrészek megkülönböztethetlenségében) közösségi identitást imitáló narrációja az én értelmezésében így nem pusztán egy lehetetlen elbeszélésmódra példa,³¹ hanem egy következetesen végigvitt gondolat-kísérlet írói dokumentuma. Narratív válasz arra a kérdésre, hogy hogyan lehet „belülről” megmutatni a halált;³² mi maradhat meg egyetlen emlékező-szintetizáló tudatból, egyáltalán narratológiai keretek között lehet-e ábrázolni, nyelvív tenni a tudat/szellem felbomlását? S a groteszk módon megragadott közösségiség kapcsán még egy dolog említendő. A „végleges vázlat Gogol emlékének” ajánlás a Mészöly-elbeszélés elején (és a *Műhelynaplókban*, illetve a korábban közreadott naplórészletekben előforduló „magyar Holt Lelkek” ötlete)³³ értelmezésem szerint arról árulkodhat az

²⁸ A főszöveg oldalszámai e kiadásra vonatkoznak: MÁRTON László, *Menedék*, Magvető, Budapest, 1985.

²⁹ Mindez annak mintájára is történik, ahogy a *Heinrich von Ofterdingen*-ben rakódnak egymásra a világok. A *Menedék* megjelenése előtti évben, 1985-ben látott napvilágot a Helikonnál Márton László fordításában Novalis regénye, a *Heinrich von Ofterdingen*. E szövegháttér segít megfejteni a *Menedék* egyik talányos szereplőjének (a Holdnak) a személyét és a regény képzeteit az ember „fejlődéséről”. Ugyanakkor a Novalis-regény átmenetiség-fogalma, formációinak rendszere rokonítható a mészőlyi elképzelésekkel is, s ezért a Mészöly-hatás Márton *Menedéke* esetében részben idézőjelek között értenődő, azaz Márton regényeiben éppúgy számolhatunk Novalis, mint a Mészöly-szövegek visszhangjával. Bonyolítja a szövegkapcsolatok rendszerét, hogy Mészöly a novalisi költészetkonceptiót is kijegyezte (Mészöly, *Műhelynaplók*, 224–225.; Uő., *A pille magánya*, 85–86.).

³⁰ Például az utazás-metaforát következetesen továbbgombolyító Hádész Főpályaudvar (MÁRTON László, *Tudatalatti megálló*, Holnap, Budapest, 1990, 89.) vágányai, bódéi, hangosbmondói kapcsán gondolhatunk térbeliesített allegóriára.

³¹ A zárlatot Szolláth a valóságosság megkérdőjelezéseként érti: SZOLLÁTH, I. m., 574.

³² A első fokalizáció az én-ek egymásba csúszása révén úgy is érthető, hogy az időnként külső fokalizációjú (tájhoz köthető) szereplőket is képes bekebelezni a T/1. közösségi masszaja – e benyomáshoz nagyban hozzájárul a szöveg intertextuálisa.

³³ Mészöly, *Műhelynaplók*, 261. A tervben jelzett időmegjelölés illik e kisregényre: „45–50-ig”, noha a kegytárgy- és a pártkader-motívum hiányzik.

olvasó számára, hogy Mészölyt nemcsak kísértette az az ötlet, hogy karakterisztikus-tipizált halott lelkek tablójából állítson össze egy albumképet, egy látéleletet (egy regényt) az ország egy adott időpontbeli állapotáról, hanem a *Bolond utazás* valójában ennek az ötletnek a kivitelezése. S ha a *Bolond utazást* a *Holt lelkek* erőterében olvassuk, akkor a halott tudat narrációja, a lelkek utolsó útja, a narráció mint egyfajta „halotti szemle” még átütőbb erejűnek bizonyul. Ha ugyanis parabolikusan-allegorikusan értjük e beszélyt, akkor itt minden az ország állapotáról szól: a romos, bombatölcsérekkel tarkított állomáépület képe, a feldarabolt disznó halotti tora, a baleset utáni testrészek halmaza, de még az a beszédes tény is, hogy épp egy orosz szanitécvonat „darálja le” a háború túlélőit (akik tizenketten voltak, mint az evangéliumi tanúságtévők). A magyar „holt lelkek” itt a fekete doboz mozaikjaiba és az elbeszélés szekvenciáiba záródnak (miközben a baleset helyszínén hevernek), Gogolnál ellenben szerződésrészek elemeiként, pusztá nevekként robognak tovább Csicsikovval (miközben természetesen már sehová sem tartanak) – s az utazás motívuma mindkét szemlézésnél morbid narratív kapocsként szolgál, törmelékeket összefűző narratív szálként, az alvilági utazás toposzára hajazva.

A *Bolond utazás*ban – az én értelmezésemben – akár a(z) omnipotens) T/1. formába olvad bele az elbeszélés „főhőse”, s részesedik abban a közegben, amit a vak öregember korábban jelképezett néma tudásával, akár a „főhős” foszladozó tudata próbálja meg – saját halála után – rekonstruálni az utazás egészét, a nagy „hangzavarban”, a többi ex-„én” többszólamú emléktöredékei között, a korábbi test-érzetek érzéki dömpingjében nehéz „szétszálaznia”, hogy ki is volt az, akivel ez vagy az megtörtént – mivel odaatról már más értelme (értelmetlensége?) lehet az „én” firtatásának.³⁴ Így aztán már nem annyira az oksági viszonyok, a tettek motiválhatósága válik kérdésessé, hanem inkább az önazonosság, az identitás problémája merül fel, hogy ki volt ennek vagy annak az eseménynek az elkövetője, elszenvedője. Ehhez képest másodlagos jelentőségű annak kutatása, hogy melyik szereplőnek lehet egyáltalán bármilyen motivációt tulajdonítani. Mintha a „főszereplő” korábbi nyomozása mögött is az a valódi alapkérdés állna, hogy az utasok közül ki volt az az „én”, aki Szenteskút látódombját kereste,³⁵ aki ezt vagy azt (az árulást, a kócsag felakasztását) elkövette; s ki az, aki ezt az emléket még előhúzza tudatából? Ki az, aki még bármire is emlékszik?³⁶ (Olvasóként persze feltételezhetjük, hogy ha rekonstruálhatók lennének

³⁴ Az elbizonytalanításra szolgál a hosszan előadott aratási emlékkép a búcsújárásról, aminek a végére érve sem tudja eldönteni az elbeszélő, hogy azonos-e annak női főhőse Orsolyával. A beszélő önazonossága is bizonytalan a halálból visszatekintve: „Meg hát nehéz is nem személyesen gondolni ezekre a dolgokra.” MÉSZÖLY, *Bolond utazás*, 31. De ide sorolható az alkalmi barátal való „találkozást” követő levélcseré és a szakaszvezető kapcsán eljuttatott megjegyzés: „Ilyenkor lehet gondolni rá, hogy esetleg a szakaszvezető barátunk is fantom. Ahol összetalálkoztunk, többnyire nem szokott rajta lenni a térképen. Valahol, két hely között.” *Uo.*, 33.

³⁵ A Szenteskút helynév megsokszorozásában is hajlamos vagyok az azonoság szétforgácsolódását látni.

³⁶ A *Párbeszédkísérlet*ről tudjuk: Nemes Nagy és Mészöly között nézetkülönbség volt abban a kérdésben, hogy a halál után mi marad meg a személyes énből, s ha az emlékezet közösségivé válik, megőrizhető-e legalább csírájában egyéni emlékeket. MÉSZÖLY, *Párbeszédkísérlet*, 108–109.

az „én”-ek, akkor az események sorba rendezhetővé válnának, a tettek oka és következménye feltárható lenne, azaz, ha a tettek egyértelmű ágensekhez lennének köthetők, akkor a remélt metonimikus rendezettség jobban látszódná, de e befogadói „vágy” hiábavaló; épp a kilátópontok, az „én”-ek nézőpontkarakterei szűntek meg, vagy olvadtak egymásba.)

A halott öntudat küszöbpozíciói Mártonnál

Amiért viszonylag hosszan időztem a mészőlyi T/1. személyű elbeszélés módra burkolt, felbomló-átalakuló („én”-ből „mi”-vé váló) elbeszélői tudatkonstrukció bemutatásánál, annak az az oka, hogy úgy érzelem, hogy Mészölyt követően más írók is hozzájárultak a belső nézőpontból (szereplő-elbeszélőn keresztül) elmesélt halál narratológiai problémájának újragondolásához és megoldásához. Azaz a Mészöly-hatás tárgyalásakor nem lehet megfedkezni annak jelzéséről, hogy a mészőlyi poétikának ez a metódusa nyomot hagyott például Márton László korai regényein. Harás-történeti perspektívában leginkább az átmenetiség, a halódó tudat kihunyásának mészőlyi megképzése-bemutatása, illetve ennek narratológiai jelzése, vagyis részben a T/1. személyű formát használó, de nem királyi többsként vagy onnipotenciaként funkcionáló nézőpontkarakterek alkalmazása, részben pedig a folytonosan összetapadó-szétválazódó karakterek (tudatok) ötlete az, ami átörökíthetőnek tűnik. Ez utóbbi technika jelenléte Márton *Menedék* és *Tudatalatti megálló* című kisregényeiben erőteljesen érzékelhető, ahogy – különféle variációkkal – az *Átkelés az üvegen* című nagyregényében is. Az ezzel a fogással együtt járó szürrealista-groteszk szimbólumok és történet szekvenciák – amelyek epizódszerűen, lehetséges metonimikus viszonyok előfeltételezhető részeként darabolják fel a Márton-regények szerkezetét kisebb magukba záródó egységekké – a *Menedék*-ben inkább mellérendelő módon, a szereplők horizontális egymásba és szétcsúszásához kötve, a *Tudatalatti megálló*-ban pedig vertikálisan, egymás alatti-fölötti létszintek szereplőinek analógiás megfeleltetéseinek keresztül konstruálódnak virtuális egésszé.

A térbeli kiterjedés irányának különbsége miatt, értelemszerűen, a tudatok-identitások elegyedése a *Menedék*-ben könnyebben következhet be: a szívbe zárt-tömörülő Monori-alteregők³⁷ szóváltásai, majd ezeknek az „egóknak” a fizikai összeforradásai – az olvasó számára különmű kultúrtörténeti elemekkel telítetten – többféle kontextust megidéző, más szövegekre referenciálisan vonatkozó „utalás-masszát” hoznak létre, hasonlóan ahhoz, ahogy Mészölynél a különböző területekről érkező intertextusok szövevényre többszólamú „kórusként” működteti a szereplőket.³⁸ A kisregény

³⁷ E személyiségkép megértéséhez segítséget nyújthat, ha az ént kóruszerű alakulatként képzeljük el, ahol egymás mellett és egymással is ágnak a szereplők. Ilyen lélekelképzelés nyomán beszél Hárs György Péter az archetipikus szintaxis lehetőségéről a kollektív emlékezet és a családi tudattalan fogalma kapcsán, vö. HÁRS György Péter, *Mit nem tud a tudattalan?*, Filozófiai Szemle 2018/3., 67–82.

³⁸ Mészölynél kevésbé ismert naplótörédek vagy nem irodalmi művek, például sajtótermékek (reklámok, lajstromok) lesznek pretextussá, s ezek a nyelvi regiszterek sokszínűségét növelik. A mészőlyi

alapjául szolgáló fő történet szekvencia Mártonnál a következő: egy közúti balesetet követően a főhős eltéved, bejut a saját szívébe, ahol a *Menedék* kamráinak szivárgó fala – mint a feneketlen kisgömböc – mindent magába kebelez, majd e tartalmak összeforrása-egymásba bomlása, a tér beszűkülése után, a fő princípium „kilukad”, „kikerül” a szívből. Mindeközben eldönthetetlen, hogy Monori „feléled-e” az újraélesztés (?), a szív katéteres vizsgálata (?) (a szívbe zöld festéket pumpálnak, 46) vagy a szív elbomlása (?) után, vagy esetleg a „túlvilág” más szintjére téved. Ami biztos: a főhős átváltozásával a sokból egy lesz, ahogyan a különböző szereplők már korábban is beleolvadtak az egybe az egyetemes szümpatheia (43) törvénye révén. Azaz az együtt-érzés közössége végül egységet, új, egyéni tudatot teremt. Ez az egyesülés pedig metapoetikusan is értelmezhető. Ha ugyanis a *Monori* nevet visszafele olvasuk, *ironom*-ot kapunk. *Monori/Ironom* az,³⁹ aki domináns hősként (énként), ha patáson is, de a *Menedék* végén megmarad túlélőként. E megfordítás általi jelentésadás csak a végpont felől (az idő vége, vagyis a személyes halál felől) nyer értelmet. Beszédes, hogy a legkonkrétabb s legvalószínűbb narrátora e Márton-regénynek – visszájáról nézve – épp az a „tárgy”, ami rögzíteni⁴⁰ törekszik azt, ami történt; s ami emlékező gócpontként,⁴¹ ha módosultan is, de túléli a bomlást.

Az átmeneti(ség), a formátlan(odás) e Márton-kisregény alapkategóriája. Az átmenetet jelző derengő állapot általános minőségként értendő, hiszen Mártonnál homályos tereken, világítást nélkülöző foszforeszkálásban – ahogy Novalis *Heinrich von Ofterdingen*jében is – az ébrenlét-álmom, tudatos-tudatalatti közötti állapot határsávján vergődik végig átváltozásukat a szereplők. Ráadásul a formátlanság (önmagától folytonosan elkülönöződő) köztes birodalma folytonosan velük együtt alakul, a szereplők és a háttérvilág egymást tükrözik, bizonyítva, hogy itt semmi sem állandó, csak az átváltozás. A metamorfózis iránya is csak sejtethető: az összeolvadás, az eggyé válás, a magasabb egység felé mozdul el minden. Ezért is lehet – intertextualizált, Novalistól származó – közös metszéspont a szereplők számára a lelkiismeret, amely minden személyiség csírája, ennek „magasztos alak”-ja a „legmagasabb oszthatatlanság”; ez az a „mennyei ősemlék”,⁴² amire Márton regényének vasutasa hivatkozik. (A rejtélyes útítársat, a szívbe kerülést megelőzően többször is feltűnő vasutas-alakot

személyiség-felfogásról sokat elárul Mészöly Bergson-interpretációja: az egy személyiség elleni termékeny skizofréniás felkarolása és az én mint kéveformán burjánzó lehetőség bemutatása. Lásd: Mészöly, *Műhelynaplók*, 549–550.

³⁹ Márton kedveli a hasonló nyelvi tréfákat – az *Átkelés...* visszafelé lejártszott honfoglalása Aporve-ből indul, ami Balassa Péter elemzése szerint – palindromként – Europa volna.

⁴⁰ S e mögött az ötlet mögött megint allegóriát gyaníthatunk: az én tárgyiulását.

⁴¹ „A személyiség [...] ősi városokhoz hasonlít: romokra dől omladék, amely néhol még lakható. S nemcsak romhalmaz, hanem geometriai feladvány is, amelynek megoldása lesz az emlékezés. Ha kiválasztok egy pontot, például azt, hogy azonos vagyok egy Vadonc mester nevű középkori költővel, innen utak vezetnek a szélrózsa minden irányába, keresztül-kasul a rommezőn, amely egyszerre kézzelfogható romok halmaza és elvont útvesztő; végül minden út [...] Vadonc mesterbe visszavisz.” MÁRTON, *Menedék*, 157–158.

⁴² HORVÁTH Géza, *A lehetségestől a valóságosig. Tanulmányok a német irodalom, kultúra és a műfordítás köréből*, L' Harmattan, Budapest, 2022, 51. DOI: 10.56037/978-963-414-974-7

e novalisi kontextusban a Hold, az álmok birodalmának királyaként azonosíthatjuk be,⁴³ ha a teremtés negyedik napjára való utalás nem lenne elég informatív.) Ez az „ősemeri” lelkiismeret lenne az a legkisebb közös többszörös, amely a szereplőket egyesíteni képes, amely mindenkit egygé tehet. Az azonosulás pedig e szövegvilágban a végletekig egyetemleges: Monori/Ironom végül majd patát növeszt, korábban pedig épp úgy Vadonc Mester alteregójaként szerepelt, mint a vasutas-Hold. A Hold – ahogy láttuk – Mészölynél is fontos szerepet tölt be, az üvegszemű útítárs a *Bolond utazás*ban épp annyira rejtélyes, mint a hold. S így a kérdésre, hogy Mártonnál miért épp hályogos szemű⁴⁴ vasutas lett a novalisi bányász-alakból (főképp, hogy a cirku-szi találkozás után autóban utaznak, nem pedig vonaton), talán épp a *Bolond utazás* öregembere mint tudatos előzmény ad választ; hisz e Mészöly-beszély motivikusan is mintaként lebeghetett Márton előtt.

Ami a T/1. személyű nyelvi elemek használatát illeti, zömében ugyanabban a funkcióban találkozunk velük Mártonnál, mint Mészölynél. A T/1. birtokos személyjelek és igeragok Mártonnál is az „én”-ek megsokszorozódását követő azonosulás jelölői. Amikor a szívben az E/1. személyű elbeszélői hangon emlékező, Monori névre hallgató naplóról összekerül a többiekkel, akkor azok már „mi”-ként gondolnak önmagukra, és Monori árnyaiként, neki alárendelt egyénekként definiálják önmagukat (68–69, 91, 131–132). Monori sokáig elkülöníti magát tőlük, „ők”-ként gondolva rájuk, saját magát velük szemben határozva meg. A narráció folyamán, a vég felé közeledve pedig hangja elhalkulásával, önfeladásával egyenes arányban adja át a szót a többi szívlakónak. Az utolsó Napló-rész, amelynek már a hangütése is az E/1. személyű elbeszélői hang-entitás megszűnésére rezonál,⁴⁵ a fejezet végére a többiek párbeszédrészeleteinek rögzítésében merül ki; azaz a többiek dialógus- és levélfoszlányai töltik ki az elbeszélhető (egyre csökkenő) teret. E terepen így kétféle módon is áthelyeződnek a hangsúlyok. Egyrészt a jelenlévő hanghatások a múltra való emlékezés megszűnését követően lesznek egyre dominánsabbak; másrészt a dialógus-hangok kiszorítják az emlékképeket. Mindez párhuzamba állítható a nyelvi átváltozással is: „[...] olyanokká lettünk a Gondviselés előtt, mint a hivatalos nyelvet még törve sem beszélő nemzetiségek.” (95),⁴⁶ illetve azzal, hogy a kisregény végére az egykori Monori átváltozva már képtelen az emberi beszédre, s a leírás csak azt rögzítheti, amit Monori tapint és hall maga körül. (A nyelviség felbomlásáról a *Tudatalatti megálló* kapcsán is lesz szó.)

Amikor – a cselekmény végpontja felé haladva – Monori elkezd visszavonhatatlanul összeolvadni az alteregóiként értelmezhető alakokkal, a külső elbeszélő

⁴³ *Uo.*, 53.

⁴⁴ MÁRTON, *Menedék*, 34.

⁴⁵ „Rendszereznem kell a gondolataimat, bár ez a művelet egyre kevésbé logikai természetű, hiszen a tér, a kiterjedés rendelkezésemre álló maradékát kell rögzítenem.” *Uo.*, 155. A beszűkülés szó szerint érinti az ént.

⁴⁶ E tartósított embrió körüli elmélkedés abban a kontextusban érdekes különösen, hogy Monori egyszerre kezd el felmutatni magán csecsemőkre és vénsegekre vonatkozatható testi jegyeket. Lásd: *Uo.*, 87.

(Theophrastus) két értelmezési lehetőséget kockáztat meg: vagy valamikor a Napló írása közben halt meg Monori (felhagyva az E/1. személyű beszédmóddal), vagy halála után kezdte el írni a Naplót (167); a harmadik elbeszélő szerint Monorit egyszerűen megfojtották saját szívében (176). A Monoriból kialakuló patás lény aztán az utolsó sorokban a tárgyilagossá, szemüveg-elbeszélőt is széttagozta, aki/ami szilánkjaira török – így megszűnnek (vagy: már nem azonosak önmagukkal) az elbeszélők, a Beszámoló narrátora pedig tárgyat vesztetten elhallgat.⁴⁷ A fentiek nyomán körvonalazódhat, hogy a T/1. személyű elbeszélő-frekvenciák Mártonnál annyiban különböznek a *Bolond utazás* mészölyi megoldásától, hogy itt nem a többi, egykori létező én-tudatával kerül közösségbe Monori, hanem saját alteregói masszájával. Az átváltozás végeredménye azonban hasonló: más lényként tapint és tekint önmagára, emlékeit elfeledte, saját azonosságtudatának határai pedig lebomlottak. A közös „túlvilág” helyett tehát Mártonnál vagy az egyéni tudatalatti fantáziavilágába csöppent bele a módosult túlélő korábbi „tudata”, vagy a másik értelmezési lehetőség az, hogy átformálódott lényként él a köztes létben; míg Mészöly szövegeiben tételeződik az ex-„én”-ek számára egy közös (szöveg)horizont, amely egyben az „odaát”, a „máshol” közös⁴⁸ valóságaként is adott. Azaz mintegy a merítés mértéke (az egyéni és a kollektív tudattalan közötti különbségek okán) a leginkább különböző a két szerző szövegeiben.

A *Tudatalatti megálló* a tudat- és földalattiban való bolyongás elbeszélése, részben egy (autóbalesetet követően) haldokló tudat nézőpontkarakterén, részben pedig más (szinte reális) szereplőkön keresztül. A valódi világ és a haldokló tudat valósága között (térbelileg konkrétan az eszméletlenségben és az öntudatlanságban vagy épp a halálközeli élményben) rendhagyó vizuális effektek és történet szekvenciák közvetítenek; s a két erőter közbe feszülő események fantasztikus díszletekkel rendelkező (tengeralattjáró, föld alatti üdülő, aréna, egészségesek temetője) háttérvilág előtt burjánzanak. A történetdarabok egymásba nőve, de egymást nem igazán folytatva kigyóznak a befejezés felé, s az olvasó számára meggyőzően nem tételezhető közöttük kapcsolat, de a kapcsolódások teljes hiányáról sem beszélhetünk (mert a befogadói hipotézisek később sem erősíthetők meg, de nem is vehetők el). A szöveg ugyanakkor keretesen jelzi, hogy a kiindulásakor D. J. még nem tért magához, a végponton pedig meghal – ezek a biztos idő-koordináták –; közöttük mindössze annyi utalást kapunk, hogy D. J.-nek az a különös érzése támad, mintha a tüdeje szét lenne szakítva, a bordák befufúrdtak volna, keze-lába pedig mintha tőle függetlenné vált volna (44–45).⁴⁹ Vélhetően tehát e határpozíciók közötti néhány percnyi „átmenet” anyagát tárja elénk a kisregény három betétnovella és töredékekből álló történet-szegmensek szövevénye révén. A külső elbeszélői nézőpont a szövegbetétek én-elbeszéléseivel váltakozik, időnként pedig megjelennek T/1. személyű nyelvi alakok.

⁴⁷ A korábban jelzett szöveg hiányok a beköszönő elhallgatás és (én)feledés előrelátásaiként is értelmezhetők, főleg, ha a főhős nevének palindromjára (ironom) gondolunk. Ha a tollból „kifogy a tinta”, a papír üres marad.

⁴⁸ A közös(ség) itt gyülekezeti jelentésében is érthető.

⁴⁹ A főszövegben szereplő oldalszámok a továbbiakban a 30. lábjegyzetben jelzett kiadásra vonatkoznak.

Hogy megértsük e groteszk elemekkel teletűzdelt föld és víz alatti térkonstrukciót,⁵⁰ amelyben a felfelé jutás magaslati pontján a főhős „átfordulva” ér majd a mélypontra (161),⁵¹ érdemes felidézni a kisregény egyik korábbi szöveghelyét, ahol egy közreadott dialógus során az egyik hős kikotyogta: az anyag–lélek viszony kesztyűként képzelhető el, a teremtő ugyanis kiüresítette magát az anyagba, kifordította magát kesztyűként (141). E kép segíthet elképzelnünk anyag és szellem regénybeli kölcsönviszonyát, illetve azt, hogy például a lebegő tengeralattjáróban létezők hogyan hathatnak a többi létsík szereplőire, hogyan árasztják el majd a részvétellel a földalattiban leledzőket. E kesztyű-határ által egymástól elzárt kettős világ, illetve a világok közötti határzóna/peremvidék folyamatosan átváltozik a főhős haldoklása során. (Hogy okságilag összeköti-e ezt a két alakulási folyamatot az olvasó, az a magánügye. Elképzelhetőnek tartok egy olyan olvasatot, mely szerint a főszereplő tudatának felbomlása „tükröződik” a visszajára fordított teremtéstörténeten; s azzal párhuzamosan, hogy mindent átáztat az „isteni” részvét folyadéka, vérzik ki a főhős a „valóságban”. E párhuzam egyébként a humortan vagy a katarzis-értelmezések felől – amelyekre szintén rájátszik Márton szövege – is megtámogatható lenne.) E kesztyű-kép készíti elő az istenszerű lény, Hudingulf megcsapolásának groteszk történetét, a világ elárasztását e „szörny” testnedveivel. A „teremtő” összehúzódnásának, majd kitágulásának mítoszával (a „világzsugor” [150] ötletével) egyébként folyamatosan játszik a szöveg,⁵² s ezt kapcsolja össze más mítoszokkal. A pusztulás- és teremtés-mítoszok – egyáltalán nem meglepő módon, hiszen minden a nagy szintézis irányába tart – Márton kisregényében egybeesnek: a részvét vizeinek szétterjedése új teremtként mossa át (katartikusan megtisztítva, elsöpörve) a világot. A részvétben való groteszk „fürdőzés” olyan új vízözönként funkcionál, amelybe belefulladnak a haldoklók a kisregény végén, így ez a vég(ső azonosulás) előhírnöke lesz, nincs köze az élet vízéhez.

Ebben a világban ugyanakkor a szereplők elegyedése nem olyan „egyszerű”, mint a *Menedék*ben volt. (D. J. története nincs beszélő viszonyban az anya és a jegyes/feleség történetével, ezek ugyanis több ponton meghazudtolják egymást.) Csupán a gépek közösségével szemben lesznek majd az emberek T/1. személybe összefoglalható közösséggé (147–149). Bár, mivel e rész beszédpozíciója a groteszk teremtőfigurához (is) köthető, itt talán a T/1. közösségében az „isteni” princípium is elegyedik az

⁵⁰ A legracionálisabban egy atomháború utáni sugárfertőzött világ föld alatti vegetálásaként foghatnánk fel ezt a térkonstrukciót, ha mindez nem lenne olyan módon is értelmezhető, mint a majdnem halott D. J. privát fantáziája – akiről az anya- és a jegyes/feleség-elbeszélő is elejti, hogy nem mindig viselkedik normálisan.

⁵¹ Nehéz nem gondolni a dantei pokoljárás mélypontjára, a jégbe fagyott Luciferre, ahol „megfordul” a másvilág, s az utazóknak Lucifer derekáig „lefelé”, derekától kezdve sarkáig „felfelé” kell mászniuk; a leírás során a liftakna alagútba fordul, ahol mukivillamos jár (Uo. 103.). Bengi László a térbeliként megjelenített személyiség (külső-belső) kivetüléseként olvassa a regényt, vö. BENGI László, *Tudat, fantasztikus, identitás. Márton László Tudatalatti megálló című kisregényéről*, Bárka 2009/3., 63.

⁵² Ciccum-állapot, a teremtő önkorlátozása. Vö. SZÁSZ Pál, *A tizedik kapu. A haszidizmus hatása a magyar irodalomra*, Kalligram, Budapest, 2022, 22, 272.

emberivel. Ezt az értelmezést erősítené Hudingulf megcsapolása előtti, háromszor ismétlődő felkiáltása: „Én vagyok többen!” (137), amit majd a részvét (testnedve) kiáradása követ. Így ez a nyelvi „bekebelezés” megelőlegezi a szereplők későbbi részvétbe fulladását. Kétségtelen tény ugyanis e felfordult világban, hogy a részvét okozta halál (a groteszk teremtő „én” kiáradása) teszi a szereplőket eggyé. Halál és nyelv viszonyára egyébként maguk a hősök is reflektálnak, mielőtt a részvét nedves masszája közös sorsot teremtené számukra a történetvezetés szintjén. A halál ugyanis – Uzong gondolatmenete szerint – „Egyben kísérlet arra, hogy a megismerés alanya és tárgya végképp, visszavonhatatlanul eggyé váljék.” (171). A halál révén számolódik fel később az én Uzong számára: „[...] nem is én vagyok az utolsó. Nem vagyok semmi [...]” (173).⁵³ Mi több, e belátást erősíti az is, hogy D. J. felismerése után, hogy becsapták, Prodicus válaszából majd az körvonalazódik, hogy mindez csakis azért történhetett meg, mert D. J. hagyta ezt; ám az igazi csapda az én és a te megkülönböztetése (200–201). Továbbá D. J. jegyesének kivégzését (aki a hátára tetovált ajtó elkészültével eltűnik, s ezen az ajtón lép majd be Prodicus) úgy is felfoghatjuk, hogy az én csak halálával léphet ki/be az ajtón/világon. Ezek a más-más szereplőkhöz kapcsolható idézetek megerősítik azt az olvasói benyomást, hogy e Márton-regényben az én egy olyan konstrukció, amely a kisregény végére – a halál tematikáján keresztül – következetesen felszámolódik. S a felismerés után, hogy: „Többé nincs helyük a szavaknak. A szavak megvannak; azonban, ahol elhangozhatnának, nincs tér.” (201) – azaz, feltételezhetően, ha nincs én, nem adhat az én helyet-teret a szavaknak –, a történet végét ér.

Tér és én beszűkülésének tapasztalata (s végső soron e két folyamat egybeesése) a *Menedék*ből már ismerős lehet. Hangsúlyoznám, hogy mindkét kisregényben az én mint tér (teret betöltő entitás) szűkül össze, de ez az összesűrűsödés nem (feltétlenül) hozza magával a halandó/halott szereplők számára a későbbi kiterjeszkedés vagy teremtő „ősrobbanás” lehetőségét, mint a megidézett (párhuzamosan létező) isteni lénynél, Hudingulfnál, vagy mint az alkímiai átváltoztatásnál (ami az *Átkelés*... párhuzama lesz, ahol egyébként a szereplő halála szintén összehúzódként ragadtatik meg).⁵⁴ Mártonnál az emberi hősök számára az összehúzódkás a történet vége, a halál végpontja. Tehát – akárcsak Mészöly „feltételes megállója” esetén – a halál itt is térkonstrukció, besűrűsödött térbeli határpont inkább, nem pedig időbeli végpont; hiszen a tér hiánya, a tér beszűkülése is térkonstrukciónak tekinthető. Ennek jelentőségéről még esik szó.

A harmadik Márton-regényben szintén hasonló működési elvekkel, létszemlélettel találkozhat az olvasó. Az *Átkelés*... „innen”-jének és „onnan”-jének elbeszélője is egy-egy renkesz, aki még nem vált emberré, és aki egykor ember volt (egy rönk, aki ember lesz/volt).⁵⁵ Ők, a még/már nem emberi létezők szólaltatják meg az átkelés pillanatát, ami épp ezért vélhetően az emberré válás, az ember-lét időszakának

⁵³ E „Nem vagyok semmi [...]” logikailag egybeesik a Barthes által idézett „Halott vagyok” felismerésével.

⁵⁴ „[...] az egész világ rádzsugorult.” MÁRTON László, *Átkelés az üvegen*, Jelenkor, Pécs, 1992, 314.

⁵⁵ *Uo.*, 105, 130.

megragadását is jelentené. A megteremtteni szándékozott emberi jelen idő mindig térbeli pontokon keresztül (a lépcsőház sárkányszeme, Rézmán távcsöve) látszik. A hosszú leírások során kialakuló tér azonban kevésbé hasonlít a jól ismert világra. A regény „innen”-jének futurista-szocialista világa mellett az „onnan” háttérvilága sem közismert elemekből építkezik. Utóbbi mitikus térszerkezete ugyanis leginkább a 13. századi úgynevezett O-T térképek közül a herefordival mutat rokonságot,⁵⁶ amely a szakrális földrajz jó példáját nyújtja. Minden valaha elképzelt lény elfér rajta, a világ végének megjövendölt (jövőbeli) lényei és a múlt bestiái a térbeli kiterjesztés egy-egy részén kapnak helyet, olyan valóságnak beállított térben, amelyet például az Oxus-Léthe-Acheron határol. (Mivel azonban ezt a teret az Álom beszéli el, ezért ennek realitása erősen megkérdőjelezett. Tehát a jelen idejében az átmenet képzeleti terei feszülnek.) Az idők végét Márton e regényében is térbeli konstrukcióként, a világ végén játszódó történetként állítja olvasói elé; az időbelileg elképzelhetlent térbeli konstrukcióként téve kézzelfoghatóvá. E ponton emlékeztetnék rá, hogy a felbomló időbeliséggel együtt járó erősödő térpozíció egymással „fordítottan arányos” viszonya Mészöly késői prózájában is megfigyelhető.

A Márton-regény világa tehát a mágikus földrajz fogalmában összegezhető tulajdonságokkal bír. E térben az átmeneti létfokon létező elbeszélők mind egy olyan világban mozognak és egy olyan világról beszélnek, ami a „vanás” (Márton regényének szavajárása) és a nemlét határán billeg, kicsúszva az ég alól.⁵⁷ A formálódás folyamatának szünet nélküli hangsúlyozása értelemszerűen elmosza a határ- és végpontokat. Olvasóként abban a vizionált pillanatban vagyunk a regény teljes idejében, amikor a mondható kezd lehetőséggé válni, de még nem kimondott és megértett; itt minden inkább potencialitás, mint aktus. A jelenben nincs idő arra, hogy felmerüljön a jövő lehetősége, s a múlt is csak forrongó lehetőségként adódik a jövő számára, mert – ahogy a szöveg előszeretettel hangsúlyozza: – minden pillanat utolsó pillanat. Az olvasó által korábban szegmentálhatóknak tételezett múlt–jelen–jövő idő különbsége végül itt is térbelileg oldódik fel, az elnyelés helyén. S miközben a föld elnyeli az időt, rajzani kezd, így pedig ténylegesen a földrajz válik egyetemes tudománnyá, új nézőpontokat lehetővé tevő paradigmává. A regény voltaképp azt rajzolja le útirajzként, hogy milyen is az a hely, ahol az idő folyamatossága (értelme?) megszűnik, s a tér végét ér.

A szereplők földdé válása és a földrajz egyetemes tudományként való színrelépése az egységes értelem (vagy: az értelem egységességének a) lehetőségét rejti magában. A szereplők egymásnak megfeleltethető sora ezen elképzelt egység irányába szervezi a szöveget, miközben személyiségjegyeik hasonlóságai épp annyira megerősítik,

⁵⁶ FÓNAGY Iván, *A mágia és a titkos tudományok története*, Pallas Antikvárium, Budapest, 1999, 204–211.; KLINGHAMMER István – PAPP-VÁRY Árpád, *Földünk tükre a térkép*, Budapest, Gondolat, 1983, 37–41.; DR. IRMÉDI MOLNÁR László, *Térképalkotás*, Budapest, Tankönyvkiadó Vállalat, 1970, 30–32.

⁵⁷ A világok között vélhetően itt is egy felbomló tudat próbál átkelni; egy bekezdésben ugyanis történik utalás egy villamosbalesetre, ahol az elütött ember gerincét metszi ketté a villamos. Vö. MÁRTON, *Átkelés...*, 112.

mint amennyire különböző vonásaik meg is gyengítik ezeket az olvasói azonosítá-sokat. Részleges azonosságaik és részleges különbségeik miatt marad számukra (és a befogadói értelemadás számára) az analógiás viszonyulás. S ez az analógiás kap-csolati rendszer minden létezőre, a háttérvilág legapróbb elemére kiterjed. Ugyanaz a formálódás alakítja a szereplőket is, mint világukat.⁵⁸ Az átváltozott/átváltozásra ítélt hősök és szereplő-elbeszélők, a renkeszek saját sorsukon keresztül ízeleik meg a lét és nemlét határán való ingázást. Ez az oszcillálás természetsszerűleg személyisé-gük határait is kikezdi, folyamatosan mássá lesznek, elveszítik eredeti jellemzőiket, valami azonban mégis azonos marad bennük korábbi énükkel. Sokszor épp ezért eldönthetetlen, hogy e nem-„én”-ek (hiszen feladják időbeli kontinuitásuk illúzióját) még különálló létezőknek tekinthetők-e, vagy már ugyanannak (az apának) más-más nevei. Ugyanis az *Átkelés*... világában nincs szilárd pont, amihez képest bármit mér-ni lehetne; az időbeli- és térbeli mérőpont mellett hiányzik a személyiség körülha-tárolhatósága is. Csupán az átkelést biztosító üveglencse látszik fixnek, de ez sem rögzíti a pillantás irányát (eldönthetetlen, hogy melyik a kiinduló „mi-világ”, ahonnan átnéznek az „ők-világ”-ba).⁵⁹ Az eredet és a vég bizonytalansága okán tehát e határ-pozíciók is felcserélhetők.

Az örökös formálódáson keresztül természetesen a nyelv medializáltságot biz-tosító szerepe szünet nélkül próbára tétetik. Az idő- és térvizonyok mellett ugyanis a személyragok is egymásba (de)formálódnak. Az egyesülések és feltételezhető néző-pontváltások révén az „én”-ekből folyamatosan „mi”, a „te”-ből „ti”, az „ő”-ből „ők” alakulnak egészen az utolsó, véget nem érő pillanatig. A formálhatatlant, formáló-dásban lévő bármilyen (itt epikus) formában ábrázolni szinte lehetetlen feladat. Azáltal, hogy itt a nem-létező csúszik át a megformáltba, majd csúszik ki a formáltból, a halál és az „újjászületés” történetesémája mozgásba lendül, így pedig önkéntelenül is Mészöly kérdésfeltevésére és megoldásaira asszociálhatunk a személyiség meg-szűnését követő tudatmozgások „szubjektumainak” jellemezhetőségén merengve. A különféle személyiségek végső összecsúszását motiválhatja, hogy a regény harmadik részének „Se itt–se ott”-jában az álomelbeszélő álma végére szintén kimúl.⁶⁰ Mivel itt

⁵⁸ A regénybeli kastély leírását olvasva nemcsak Kafka, de Nikolaus Cusanus megismerés-metáforájának kozmológusára is asszociálhatunk, aki az érzékelés öt ajtajával körülvett város szívében ülve hírnökei jelentései alapján adatokat vesz fel, majd ezeket térképére rajzolva kapuit bezárja. Belső tekintetével meglátja Teremtőjét, aki semmi azok közül, amit a kozmográfus korábban megértett, térképére raj-zolt. Ekkor meggyőződik róla: a Teremtő úgy viszonyul világához, mint ő a térképéhez, „[...] belátja, hogy a felfoghatatlan nem lehet másként szemlélni, mint a lét felfoghatatlan mivoltán keresztül [...]” Nicolaus CUSANUS, *Az együgyű ember és a bölcsesség*, Farkas Lőrinc Imre, Budapest, 2001, 109–110.

⁵⁹ A *Vénus feltámadása* című képről (MÁRTON, *Átkelés*..., 95–96, 100.) sem eldönthető az átváltozás iránya, hogy a szétesett istennő részei most tartanak-e az egyesülés felé, vagy a feldarabolódás vette-e kezde-tét. Úgy vélem, hogy ebben az allegóriában oldódik fel a sokaság–egység filozófiai kérdése. A gyűrűje nélkül szétfolyó Vénus (egyetemes erő) megidézi a *Tudatalatti megálló* mindent bekebelező részvét-áradatát.

⁶⁰ Az álomelbeszélő fiának – *Innen*-ben bekövetkező – halálát szemlélve (*Uo.*, 309, 314.) hal meg, kettejük halála (*Uo.*, 338–339.) feltételezi egymást álmódoként és álmódokként; ennek ellenére a már halott álomelbeszélő a regény végéig narrál, ilyen önkomentárokkal: „[...] én, aki egyszerűen csak *nem-vagyok és nincsenek?*” *Uo.*, 367. (Kiemelés az eredetiben.)

a „teremtés visszavonása” és a „megnevezés visszavonása”⁶¹ is reflektáltan egyszerre következik be az álomelbeszélő kihunyta révén, ez az egész elbeszél világ halálaként értelmezhető. Azaz a halál ad egyfajta azonosító nyugvópontot a korábbi analógiás párok jelentésszóródásának, az a halál, amelynek Mártonnál mindenképpen köze van előbb valamiféle topológiai létmód tételezéséhez, majd pedig felszámolásához.

Az olvasóra gyakorolt szürreális hatás leginkább abból adódik, hogy a Márton-regények helyszínei utólagosan többször is a szereplők tudattermékeiként dekódolhatók (főleg az Álom elbeszélésekor), de ugyanakkor ebben a térben mozognak maguk a (teret létrehozó) szereplők is. Így – a kölcsönös bent foglaltság Eschert idéző tér-anomáliáiban – a külső és belső fokalizáció megkülönböztetése eleve reménytelennek tűnik. A képzeletbeli terek valakinek valamelyik szervéhez, szinekdochikusan köthetők, de ebben részesedhet az a szubjektum is, aki a tér birtokosa. Így aztán a Márton-regények végén bekövetkező szereplő-elbeszélői tudatok beszűkülésével, ezek a képzeleti, „teremtett” térkonstrukciók is eliminálódnak. S a tér szűkülése nyelvi, a nyelvi lehetőségek felszámolásával, a szubjektumok nyelvtelenné válásával is korrelál. E ponton adódhat a kérdés, hogy a szereplőkhöz köthető tudati tér a hősök fokalizációs képességének térbeli kiterjesztése lenne? Vagy éppen ennek megszüntetése? (Vagy esetleg e kettő egyszerre?) Hajlok arra, hogy a mártoni topológia szándékosan teszi ingoványossá a talajt a fokalizációs lehetőségek alatt. Valószínűleg igazaz az azoknak a teoretikusoknak, akik rámutattak arra, hogy a genette-i fokalizáció nem igazán foglalkozik a térkezeléssel,⁶² így pedig a radikális térkonstrukciókat alkalmazó regények kikezdi a fokalizációs elméleteket.

E Márton-regényekről – a fentiekből következően – úgy vélem, elmondható, hogy a lét és a nem-lét, a mondható és a szinte artikulálhatatlan határán játszódnak; s azért érnek véget, mert a „halódást” (véget feltételező formálódást) nem lehet sokkal tovább húzni (az olvasó nem terhelhető a végtelenségig a kultúrtörténeti utalások analógiás rendszerével úgy, hogy nem feltételezhet a folyamat végén valódi nyugvópontot), főleg, ha a halál tematizálása egybeesik a nyelv megszűnésének elbeszélői tapasztalatával, ezért aztán végül így vagy úgy, de mindenképpen kihuny a regények elbeszélőinek és hőseinek tudata, elakad a szavuk. Szinte dadaistákat idéző önfel-számoló nyelvi konstrukció bomlik ki e Márton-regényekben.

A fenti elemzések által remélhetőleg kirajzolódott, hogy a halál tematikájának, illetve a lét és nem-lét közötti állapotnak, egyfajta küszöbtudatnak a belső nézőpontú ábrázolása nagyon hasonló narratív kihívások és megoldások elé állította Mészölyt és Mártont. Ugyanakkor különbségek is megfigyelhetők a módszereikben. Úgy gondolom, hogy Mészölyt a halott elbeszélő öntudat ötlete mint elbeszéléstechnikai kihívás kísértette elsősorban, másodsorban pedig mint a személyiség/tudat kontinuitásának általános, filozófiai (vallásbölcseleti) kérdése. Mártont inkább a formálódás, az átalakulás „létfolyama” izgatta (ezért merít elsősorban ezoterikusnak, alkímiainak,

⁶¹ *Uo.*, 305, 313.

⁶² SÉRA-FERENCZ, *I. m.* 126.

misztikusnak címkézhető forrásokból), de e köztességnek a „körülírásakor” Mészölyéhez hasonló nyelvi kihívásokba ütközött, amit hasonló nyelvi eszköztárral oldott meg.⁶³ A felbomló nézőpontkarakterek és a megszűnő-átrajzolódó idő- és térvizonyok mindkettőjük számára nyelvi problémaként jelentkeztek. Mészöly korlátozott terjedelmű-hatókörű intertextusokkal, áttekinthető számú történet szekvenciával dolgozott, Márton mintha a kulturális szimbólumok, a kollektív tudattalan partalanabb kontextusának (s az agy képalapú információfeldolgozásának) irányába tágitotta volna módszerét.⁶⁴ Úgy vélem, hogy elsősorban ezekből a különbségekből adódik a szövegekre adott befogadói válaszok különbözősége, az, hogy Mészöly prózáját – egy-egy kivételtől eltekintve – szikárnak, Mártonét ellenben túlburjánzóznak, manierista módon keresettnek, vizionáriusnak érezzük.⁶⁵

E fejezet zárásaként ehhez a „halálközeli” tematikához és a T/1. személyű elbeszélői hang funkcionális ártértelemezéséhez további három olyan elbeszéléstechnikai fogást kötnék, amelyek Márton László prózájában igen gyakran előfordul (nemcsak az itt tárgyalt *Átkelés...*-ben, de később például a *Testvériség*-trilógiában is megjelenő)⁶⁶ metódussá, a narratológiai eszköztár szerves részévé válnak, s amelyek már Mészöly *Bolond utazásában* is jelen voltak. Mivel máshol – tudtommal – ilyen hosszúságban nem találkozunk Mészölynél ezekkel a technikai fogásokkal, ezért azt gyanítom, hogy ezeknek a felbomló tudat határpozíciójához van módszertanilag-logikailag leginkább közük. Tehát nem azt állítom, hogy ezeket a technikákat Mészölytől leste volna el Márton (bár nem kizárt), csak azt, hogy ezek a technikák – nagyon szervesen – a halál elbeszéléséhez látszódnak kötődni.

Mindhárom fogás kapcsolódik a kvázi-lehetetlen elbeszélő formációjához. Az egyik a preteríció rafinált, kiterjesztett esete,⁶⁷ amikor az elbeszélő azt szemléli-rögzíti hosszan, amit valójában nem láthat, nem tudhat, nem is feltételezhet; ami talán nincs is. A másik ehhez kapcsolódó fogás az, amikor az elbeszélő történet szekvencia álom- vagy bizonytalan emlékképként lép be a szövegvilágba (vagy Mártonnál az álom mint narrátor elbeszéléseként), a hosszasan elbeszélő történet részletessége

⁶³ Ez éppúgy lehet analógiás egybeesés, mint tudatos döntés eredménye. Márton írásait ismerve az utóbbi valószínűbb, de a hatástörténeti leszámítások köztudottan nem úgy vezethetők le, mint a matematikai egyenletek, inkább a valódi családfákhoz hasonlóan eltitkolt érvonalakkal és felvállalt (de nem genetikus) rokonságokkal.

⁶⁴ Amíg Mészöly szélesebb időtárról származó pretextusok felhasználásával teremtett soknemű, sokhangú atmoszférát, addig Mártonnál a (rém)álomszerű képiség és a szokatlan – de kultúrtörténetileg adatolhatóan létező – képalapú asszociációsor és szimbólumhasználat tobzódik az *Átkelés...* szövegében.

⁶⁵ A mészölyi el nem készült nagyregény ötlete/lehetősége a *Bolond utazás* „mögött” is ott kísért; elvileg ez is bármennyig növeszthető történet séma lett volna. Az olvasó oldaláról persze felmerül az a gyakorlati kérdés, hogy vajon lehetne-e örömmel sokkal hosszabban elidőzni egy olyan szövegnél, amely egy vonatbalesetben oldódik fel. A Mészöly- és Márton-művek korabeli/kortárs kritikáit olvasva valószínűsíthető tanulság, hogy a mészölyi húzástechnika (és önkorlátozás) az olvasó igényeit is figyelembe veszi; s egy olyan elvont mennyiségű adottság, mint a még tolerálható-élvezhető karakterhatár kihát egy szöveg esztétikai megítélésére.

⁶⁶ Győri Orsolya, *Corpusok másvilága. Márton László: A követjárás nehézségei*, Jelenkor 2004/4., 451, 455.

⁶⁷ Umberto Eco, *Széljegyzetek A rózsza nevéhez = Uő., A rózsza neve*, Európa, Budapest, 1998, 599–600.

miatt azonban a befogadó számára mégis valós történetként hat a szövegbetét. A harmadik elbizonytalanító elbeszélői megoldás pedig az, amikor a narrátor hangsúlyosan nem a történetet, de annak egy lehetséges változatát, mintegy egy azzal párhuzamos szövegvilágot, lehetőségteret beszél el (ezek a „ha” vagy „mintha” kezdetű történet-szekvenciák). Azaz, amikor a narrátor olyan feltételhez köti a később elbeszélendő történet-szekvenciát, amiről általában rögtön vagy igen hamar kiderül, hogy nem teljesülhet (hiába volt korábban valószínűsíthető), de ennek ellenére azért az elbeszélő mégis továbbléti és folytatja a történetmondást, mintha nem feltételre épülne az adott szituáció. Az ezzel a háromféle gesztussal felvezetett szövegrészek Mészöly-nél, a *Bolond utazás*ban csak néhány oldalnyi közbeékelt betéttörténetet hoznak létre,⁶⁸ Mártonnál azonban rendszerint több tucat oldalig terjednek, olykor fejezetnyi hosszan; az *Átkelés...*-ben pedig majdnem száz oldal felvezetése kezdődik hasonló, elbizonytalanító főmondatokkal.⁶⁹ Ezek az ismétlődő technikai fogások Mártonnál már jó előre felhívják az olvasó figyelmét arra, hogy ami elbeszélendő lesz, az volta-képpen nincs is, nem is lehetne, de mivel igen részletesen és hosszan íródik az, ami valójában nem létezik és nem is létezhetett, egy idő után – elveszítve olvasói realitáserőnkünket – igencsak úgy érezzük, mintha ezek a szövegrészek is a valóság tevékeny részei lennének, s párhuzamos szövegvilágokként (részben megírt történet-alternációként) az alaptörténet körül keringenének. Ráadásul ezek a részek szinte mindig az átmenet, a formálódó, a megragadhatatlan tematizálási kísérletével esnek egybe. Az ismételt együttjárások miatt valószínűleg általánosítható, hogy ezek a „lehetetlen” narrációs fogások alakítják az álmok és a halál terét; a máshol-odaát ezek révén lesz, ha nem is el-, de legalább körülbeszélhető térkonstrukcióvá.

A *Bolond utazás* esetén szintén azt látjuk (az újraolvasás során, mert ott kevésbé nyilvánvaló e technika alkalmazása első olvasáskor), hogy e bizonytalan „létmódú” szövegbetéteknek a sorozata egy idő után látszólag hézagmentesen tölti ki azt a helyet-időt, amit akár a baleset előtti órák elbeszélésével is ki lehetett volna pótolni. Ezek az epizódok voltaképpen „eltakarják” azt a hiányt a történetfűzésben, aminek a be- és kitöltésére az olvasók vágnak, s amire okságilag igazán kíváncsiak lennének, de amiről egy T/1. személyű közösségi „én”-ként konstruálódó elbeszélő hang talán már valóban nem lehet képes leírást adni. Ugyanis egy felbomló tudattól, amelybe egyre több „idegen” tartalom türemkedik be, amely egyre határtalanabbá és egyre nehezebben strukturálhatóvá válik, nemigen várható el, hogy logikus, okságilag követhető történetmondást konstruáljon. S amiért mindez különösen érdekes,

⁶⁸ Bizonytalan identitású szereplőhöz kötött emléketörés: Mészöly, *Bolond utazás*, 26–30.; elképzelt szónoklat a vak öregemberhez: *Uo.*, 31–36.; látomás: *Uo.*, 42–44. Illetve ide sorolhatók a „személytelenégből” adódó kommentárok: „Nem rajtunk múlt, hogy nem azt sikerült mondanunk, amit szándékoztunk, sőt egyáltalán nem azt [...]. Meg hát nehéz is nem személyesen gondolni ezekre a dolgokra.” *Uo.*, 31.

⁶⁹ Az álomhoz köthető szekvenciák: Márton, *Átkelés...*, 141–159, 164–198, 299–388. Feltételhez és tagadáshoz kötött betétek az *Innenben*: *Uo.*, 27, 54, 59, 62, 86, 89, 93, 98, 103, 107–109, 110. A *Túlmanban*: 127–129, 135–136, 141, 147, 164–198, 216–235, 240, 243–249, 250–262. A *Sem ittsem ottban*: 299–388.

az az, hogy az olvasó a maga módján mégis élvezni tudja e szokatlan (minta nélküli) felismerés kettősségét. Tudniillik azt, hogy ezek az elbeszéléstechnikai megoldások a hiányokat nemcsak elfedik, de szinte kiemelve jelzik is a helyüket – mintegy a felbomló tudat (vagy a lukacsosodó memória) szerkezeti allegóriájaként. Küszöbpozíciókként működnek ugyanis, a szemantikai hiányt díszítő „kapufélfákként”, a nincstre vagy az odaáttra nyíló ablakokként. S hasonlóan átmenti formációkként élvezhetők a befogadó számára azok a nyelvi elmozdulások is, amelyek a T/1. személyű formába belopják az E/1. és T/2–3. személyeket, felvázolva a mészölyi „egyetemes én” vízióját. A „még vagyok, de már nem vagyok” tagmondatainak egyidejű igazságtapasztalata, metafizikai szédülete, logikai feladványa (hogyan lehet egyszerre igaz két egymásnak homlokegyenest ellentmondó állítás) nemcsak a schrödingeri gondolkísérlet dobozba zárt macskájára nézve lehet igaz, de az emberi tudatra vonatkoztatva is – legalábbis Mészöly *Bolond utazásában* és Márton korai regényeiben.

BIBLIOGRÁFIA

- Roland BARTHES, *Egy Edgar Poe-mese textuális elemzése*, ford. Z. VARGA Zoltán = *A poszt-modern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal – VILCSEK Béla – SZAMOSI Gertrud – SÁRI László, Osiris, Budapest, 2002, 137–153.
- BENGI László, *Tudat, fantasztikus, identitás. Márton László Tudatalatti megálló című kisregényéről*, *Bárka* 2009/3., 59–64.
- Umberto ECO, *Széljegyzetek A rózsza nevéhez = Uő., A rózsza neve*, Európa, Budapest, 1998, 599–600.
- Nicolaus CUSANUS, *Az együgyű ember és a bölcsesség*, Farkas Lőrinc Imre, Budapest, 2001.
- FÓNAGY Iván, *A mágia és a titkos tudományok története*, Pallas Antikvárium, Budapest, 1999, 204–211.
- GYŐRI Orsolya, *A Fakó foszlányok nagy esők évadján elbeszéléstechnikájáról és intertextuálisairól*, *Literatura* 2023/1., 60–73. DOI: 10.57227/Liter.2023.1.4
- GYŐRI Orsolya, *Corpusok másvilága. Márton László: A követjárás nehézségei*, *Jelenkor* 2004/4., 446–455.
- HÁRS György Péter, *Mit nem tud a tudattalan?*, *Filozófiai Szemle* 2018/3., 67–82.
- HORVÁTH Géza, *A lehetségestől a valóságosig. Tanulmányok a német irodalom, kultúra és a műfordítás köréből*, L' Harmattan, Budapest, 2022, 47–57. DOI: 10.56037/978-963-414-974-7
- Dr. IRMÉDI MOLNÁR László, *Térképalkotás*, Tankönyvkiadó Vállalat, Budapest, 1970, 30–32.
- KAPPANYOS András, *A temető retorikája = Uő., Hová tűnt a huszadik század?*, Balassi, Budapest, 2013, 182–198,
- KLINGHAMMER István – PAPP-VÁRY Árpád, *Földünk tükre a térkép*, Budapest, Gondolat, 1983, 37–41,
- Bessel van der KOLK, *A test mindent számontart. Az agy, az elme és a test szerepe a traumafeldolgozásban*, ford. Kós Judit, Ursus Libris, Budapest, 2020.
- MÁRTON László, *Átkelés az üvegen*, *Jelenkor*, Pécs, 1992.
- MÁRTON László, *Menedék*, Magvető, Budapest, 1985.
- MÁRTON László, *Tudatalatti megálló*, Holnap, Budapest, 1990.
- MÉSZÖLY Miklós, *A pille magánya*, *Jelenkor*, Pécs, 1989.
- MÉSZÖLY Miklós, *Bolond utazás*, *Híd* 1978/1., 3–16.
- MÉSZÖLY Miklós: *Bolond utazás*, *Jelenkor–Kalligram*, Pécs, 2004.
- MÉSZÖLY Miklós, *Műhelynaplók*, Kalligram, Pozsony, 2007.
- MÉSZÖLY Miklós, *Párbeszédkísérlet. A kérdező: Szigeti László*, Kalligram, Pozsony, 1999.
- NÁDAS Péter, *Antiromantikus, szuperszemélyes, értelen, antinacionalista patrióta*, *Élet és Irodalom* 2001/3. január 19.
- NÁDAS Péter, *Magyar misztikus = PÁLYI András, Éltem. Másutt. Túl.*, Kalligram, Pozsony, 1996, 239–245.
- PELLE János, *Lelkek iránytűje. Dokumentumregény a szellemek világáról*, Minerva, Budapest, 2018.
- POLCZ Alaine, *Együtt – A halálban és a gyászban*, Kharón 1997/1., 33–49.
- P. SIMON Attila, *Közelítés és távolodás*, *Literatura* 2022/3., 269–284. DOI: 10.57227/Liter.2022.3.2

- SÉRA-FERENCZ Anna, *A fokalizáció kísérteties materialitása*, doktori disszertáció, Szegedi Tudományegyetem, Szeged, 2011. https://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/1328/dissertacio_sera_ferencz_anna.pdf (Hozzáférés: 2025. március 29.)
- SZÁSZ Pál, *A tizedik kapu. A haszidizmus hatása a magyar irodalomra*, Kalligram, Budapest, 2022.
- SZOLLÁTH Dávid, *Mészöly Miklós. Monográfia*, Jelenkor, Budapest, 2020.
- Szorongatott idill. Nemes Nagy Ágnes, Lengyel Balázs, Polcz Alaine, Mészöly Miklós levelezése 1955–1997, szerk. HERNÁDI Mária – URBANIK Tímea, Jelenkor, Budapest, 2021.
- URBANIK Tímea, *Prózazsilipek. Intratextualitás Mészöly Miklós prózájában*, Juhász Gyula Felsőoktatási, Szeged, 2022. DOI: 10.14232/jgyk.ut.2022
- UTASI Csaba, *Jelentéktelen körülmények jelentősége. A Bolond utazás*, Hungarológiai Közlemények 1995/1–2., 48–53.

Kiss Gabriella: *A tettere kész néző*

GARAI JUDIT

Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar,
Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
PhD-hallgató
garai.judit@gmail.com

„Maradjatok autonómok, és ne engedjétek, hogy elmeséljenek benneteket!”
(Christoph Schlingensief)

A hazánkban *részvételi színház* néven emancipálódott kulturális jelenséget vizsgálni kizárólag a határátlépés jegyében lehetséges, azaz az esztétikum (a színház mint szituáció), a politikum (az apparátus láthatóvá tétele és kritikája), a pedagógikum (a projekt módszer és a próba kapcsolata) háromszögében lehet célravezető. Ehhez viszont figyelembe kell venni azokat a hatástörténeti összefüggéseket (többek között és jelen könyv szakirodalmára koncentrálni: Bertolt Brecht, Augusto Boal, Michel Foucault, Hans-Thies Lehmann), amelyek segíteni tudnak abban, hogy az elsősorban angol, francia és német modellekkel párbeszédet folytató, magyarul jobb híján *alkalmazott színháznak* nevezett ernyőfogalom alá tartozó kortárs magyar részvételi színházi formák változatait definiálni tudjuk. Fontos megjegyezni, hogy ez utóbbiak természetesen nemcsak az alkalmazott, hanem az ismét csak jobb elnevezés hiányában művészszínháznak nevezett intézményekben is jelen vannak. Az alkalmazott színháznak, mint elengedhetetlenül fontos, de a művészszínházi diszpozitívum felől nézve sokszor még mindig másodrangúnak tekintett színházi mezőnek az érvényességéhez, társadalomalakító és -formáló tényezőjéhez járul hozzá Kiss Gabriella *A tettere kész néző* című, 2024 decemberében a Károli Gáspár Református Egyetem¹

¹ 2025. január elején értesült róla a szélesebb nyilvánosság, hogy a Károli Gáspár Református Egyetem fenntartói utasításra a következő tanévben tizennyolcféle mester- és posztgraduális szakot nem fog elindítani. Köztük a színháztudományi mesterszakot, a BA-s színházi specializációt, valamint a színházismeret és drámatanári tanárképző programot – amely e könyv kapcsán is különösen figyelemreméltó, elgondolkodtató és érthetetlen.

és a L'Harmattan Kiadó gondozásában megjelent monográfiája. Kiss tíz évvel ezelőtt színháztörténészként és gyakorló középiskolai tanárként kezdett el foglalkozni a színházat nevelési céllal alkalmazó drámapedagógiával nemcsak színházi, hanem kulturális jelenségként is. Ennek az egy évtizednek az elméleti és – ezzel együtt kiemelten fontos – gyakorlati tapasztalatait, megfigyeléseit, élményeit, azok tudományos háttérét, valamint elemzését, metodológiáját, leírhatóságát összegzi *A tette kész néző*.

A fogalomtisztázáshoz fontos felidézünk a recenzeált kötet nyomán a Cziboly Ádám által szerkesztett *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyvet*.² 2017 tavaszán és nyarán ugyanis egy széleskörű, színházi nevelési, drámapedagógiai és elméleti szakemberekből álló közösség konzorciumi viták és egyeztetések során arra tett kísérletet, hogy a visszajelzésalapú minősítési rendszer és valamiféle stratégia megalkotása mellett glosszáriumot készítsenek, amely a legfontosabb fogalmakat igyekszik definiálni, köztük az alkalmazott színház és a részvételi színház fogalmát is. A kézikönyvben olvasható az alkalmazott színháznak a magyar színházi területen mára többé-kevésbé elfogadott definíciója is: „az esztétikai autonómia modernista eszményének jegyében működő, professzionális és intézményesült művészszínház ellenfogalma”, amely nem cél-, hanem folyamatorientált működésmódú, és „nyílt politikai, pedagógiai vagy terápiás céllal rendelkező, a színház mint művészeti intézmény hagyományos keretein kívül létrejövő színházi projektek gyűjtőfogalma”.³ Ezen szempontok nyomán az alkalmazott színházi előadásoknál megváltozik a terminushasználat is: nézőből néző-résztevő (Augusto Boalnál *spectactor*) válik, az előadás sokkal inkább próbához vagy a próbafolyamat egy állomásához közelít, a színész mellett/helyett pedig megjelenik a színész-drámatanár, a színész-játékos is. A Cziboly-kézikönyv szövege arra is utal, hogy a művészszínházi diszpozitívumon edzett és iskolázott színháztudomány és -kritika kihívásokkal néz szembe az ilyen típusú előadások értelmezésekor. Felhívja a figyelmet arra is, hogy az alkalmazott színház ernyőfogalma alá tartozó előadások esetében túl kell lépünk a passzivitás és az aktivitás leegyszerűsítő oppozícióján, a művészet és nem művészet kérdésfeltevésén, valamint el kell fogadnunk, hogy ez az ernyőfogalom felettébb heterogén folyamatokat, jelenségeket és kísérleteket foglal magába. A kézikönyvben nem önálló műfajként szerepel a részvételi színház – bár erre az egyeztetések előtt volt törekvés –, hanem a meghatározás mentén részvételi színházi formákról, eljárásról beszélhetünk: olyan színházi technikákról, olyan módszertani eljárásokról tehát, amelyek a részvételt motiválják, facilitálják: „[A részvétel] olyan színházi előadások vagy tevékenységformák gyűjtőfogalma, amelyek a nézőknek az előadásban való részvétel lehetőségét kínálják fel, akik így nézőből résztvevőkké válnak. A részvétel számos módon megvalósulhat a színpadi cselekményben való tényleges részvételtől (játékossá válástól) kezdve az annak feldolgozásában, megértésében vagy a történet alakításában vállalt szerepig. [...] Történetileg olyan színház- és színészpedagógiai

² *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, szerk. CZIBOLY Ádám, InSite Drama, Budapest, 2017.

³ *Uo.*, 154.

koncepciók, műfajok hatása ismerhető fel rajta, mint a brechti tandarab-elmélet, a színházi avantgárd és neoavantgárd performativitás-fogalma, a boali elnyomottak színháza.”⁴

Ezek ismeretében érdemes megközelítenünk Kiss Gabriella monográfiáját, amely rendkívül széleskörű, ám az esetek többségében evidenciaként kezelt, és emiatt kifejezetten magas belépési küszöbű tudásanyagról ad számot a színházi részvétel és a bevonódás kollektív munkaformáinak heterarchiájáról, kritikusságra épülő jelenségeiről, a kontingenciát fókuszba helyező dramaturgiájáról és arról, hogy az ilyen típusú kulturális aktivitásoknak milyen „theatronban” kell megvalósulniuk ahhoz, hogy „az alkotóközösség játszva néző résztvevője (*spectator*) politikus állattá (*zoom politicon*), tette késszé váljon” (10–11.).

Könyve bevezető, *Kontextusba lépve...* című fejezetében a szerző elméleti előfeltevései sarokpontjaként nevezi meg azt a hipotézisét, hogy „[...] a művészsínház produktumorientált diszpozitívumának részét alkotó előadáselemző magatartások (módszerek) törvényszerűen nem vagy nem elégségesen képesek megszólaltatni azokat a színházcsináló szokásrendeket, melyek egyik fő vonása, hogy dez-, illetve reartikulálják a dramatikust, illetve rendezői színházat meghatározó „rendőri” [Nikolaus Müller-Schöll] tudásrendeket, továbbá a színházról való beszéd fegyverező és ki-rekesztő erőviszonyainak dekonstitúciója felől értelmezik önmagukat” (11.), és így válik lehetővé az alkalmazott színházi projektek metodológiájának a kidolgozása. Histográfiái előfeltevéseit pedig két „korszakküszöbképző mozzanathoz” viszonyítja: részben a 2018-ban alapított Halász Péter-díjhoz kapcsolódnak, amely olyan megosztó, nem megszokott színházi jelenségekre hívja föl a figyelmet, amelyek megpróbálják szélesíteni a magyar kortárs színház tematikáját és formanyelvét, részben pedig a Színházi Kritikusok Céhének 2022-ben létrehozott „Jövő” díjához, amelyet elsősorban *devising* munkaformákkal dolgozó társulatok és személyek kaptak, így a Kerekasztal Színházi Nevelési Társaság és a Káva Kulturális Műhely, a celldömölki Soltis Lajos Színház, valamint a Stereo Akt.

A könyv következő három fejezete olyan projektproduktumokat vizsgál, amelyeknek alkotó-létrehozó-játékosai elköteleződtek amellett, hogy a színházcsinálást egyfajta „cselekvő” nézésnek/írásnak/tanításnak tekintik. Kiss szerint önmagára mindenkinek a „cselekvő kultúra” tagjaként kell tekintenie, mert csak így jöhet létre a befogadói és az alkotói mechanizmusok heterarchiája, melynek középpontjában a kölcsönösség, a tapasztalatszerzés, valamint az ítélet helyett a kritika áll. A három fejezet mindegyike előadásokból (tehát látható, megvalósult, „célrt ért” projektproduktumokból) indul ki, és ezekkel is zárul, összefűzve így a monográfia történeti, elméleti és adaptálható elemeit. Ugyanakkor minden egyes, jelen kötetben vizsgált előadás komoly intézményi, persze korántsem ideális finansziális háttérrel rendelkező, tehát felülről jövő kezdeményezés. Jelen recenzió szempontjából érdemes arra is föl-hívunk a figyelmet, hogy szerzője szerint az akadémiai közegben zajló diskurzusok

⁴ *Uo.*, 155.

mindig hegemon jellegűek. Maga Kiss is, jelen szöveg írójával és általában a részvétel-alapú színházi előadások kezdeményezőivel együtt a többségi társadalomhoz tartozik, mindannyian ebből a pozícióból beszélünk és cselekszünk. Ez egyúttal azt is jelenti, hogy hatalmunk van, viszont annak közösségi gyakorlását a társadalmi változás helyének tekintjük. Ennek a kettősségnek a feszültsége feloldhatatlan ambivalenciát eredményez: folyamatos reflexióra és (ön)kritikus magatartásra van tehát szükség.

Az *eleje...* című első fejezet a monográfiában makro-előadáselemzéseket tartalmaz az úgynevezett Philter módszer segítségével, olyan előadás-rekonstrukciók létrehozására törekedve, amelyek „[...] az elméleti, a történeti és az analitikus reflexió igényével helyezik el a magyar és európai színházi kultúra palettáján a komplex színházi nevelési előadásokat” (19.). Kiss a Szegedi Egyetemi Színpad 1972–1973-as *Petőfi rock* néven ismertté vált *Petőfi napja* című produkciót vizsgálja, valamint a TIE (Theater in Education) klasszikus elemeivel kísérletező, a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ által létrehozott 1992-es *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)* című előadást és a fórumszínházi dramaturgiára épülő *A papnő* (Krízis-trilógia III.) című munkát, amit a Krétakör mutatott be 2011-ben. Mindhárom előadást az azokban rejlő dráma- és színház(pedagógia-)történeti problémafelvetések mentén tematizálja. Elemzéseinek célja, hogy sokrétűbbé tegye azt a kapcsolatot, amely a magyar alternatív/független színház és a hetvenes-nyolcvanas-kilencvenes évek diákszínháza között fennáll. A három előadást azonos alfejezetek mentén elemzi: színházkulturális kontextus; dramatikus szöveg és előadásdramaturgia; rendezés; színházi látvány és hangzás; színészi munka/játék; hatástörténet. A szerző már ebben a fejezetben kifejezi azon reményét, hogy a színháztörténeti vizsgálatok tárgyának és kérdésfelvetéseinek bővítése a diszpozitívum irányába hozzásegít majd „[...] egy olyan elméletileg, történetileg és módszertanilag reflektált nyelv kidolgozásához, amely képes a színházi nevelési előadások leírására és az általuk kiváltott esztétikai/pedagógiai tapasztalat elemzésére” (20.). Ez a célkitűzés maradéktalanul teljesül a kötet egészében.

A kortárs nemzetközi szakirodalmat (is) impozánsan fölvonultató, azon belül az angol és német nyelvűnek kiemelkedő szerepet adó második, *A vejeje...* című elméleti fejezet célja a színházat nevelési céllal alkalmazó hazai drámapedagógia elméleti (és történeti) reflektálatlanságának felszámolása. Kortárs valóságunkban, az információs társadalomban a részvétel és a részvétel illúziója között nagyon vékony a mezsgye, Kiss szerint viszont a játéktevékenység (Keith Johnston) a részvételiség fogalmi modelljének tekinthető, a bevonódás pedig „a játék útjának” (Harriet Finlay-Johnson és Henry Caldwell-Cook), amelyet olyan játékos gyakorolnak, akiknek színészi tevékenységében konceptuálisan nincs különbség egy tanterembe lépő diák és a színpadra lépő színész között. Ráadásul a résztvevők a tanítási dráma esetében nemcsak szereplői, hanem írói és rendezői, tehát egyszersmind alkotói is a folyamatnak (Gavin Bolton). A részvételiség ezen formái a heterachikusságot erősítik, és nem rendelődnek alá kiszámítható, vezérelhető és kontrollálható folyamatoknak. A Cziboly-féle kézikönyv nyomán a fent említett részvételi színházi formák hatástörténeti összefüggéseit (vö. Brecht és Boal munkáival, a színházi avantgárd és

neoavantgárd performativitás-fogalmával) Kiss elméleti keretbe helyezi, a foucault-i öngondozás-koncepció mentén újraolvasva Bertolt Brecht *Sárgarézvásár* és Einar Schleef *Formakánon kontra koncepció* című írásait. A szerző célja ezzel annak igazolása és demonstrálása, hogy a játékalapú bevonódás olyan művészeti gyakorlat, amely – Chantal Mouffe szerint – „[...] abban a korban és kultúrában [is kritikussá válhat], amelyben az ellenállás avantgárd gyökerű stratégiái a fogyasztói társadalom működésének mindennapi részévé váltak, mi több: a termelés fontos elemei lettek” (93.). Mouffe antagonizmusokra épülő demokrácia-fogalmával minden részvételi műfajokkal foglalkozó kutatónak – így e recenzio írójának is – szembe kell néznie, hiszen, ha a különböző részvételi módokat az antagonizmus és a konszenzus szempontjából vesszük górcső alá, akkor óhatatlanul fölvetődik a kérdés, hogy a konszenzusra való törekvés természeténél fogva nem foglalja-e magába a kirekesztést, vagyis, hogy konszenzus csak kirekesztéssel érhető-e el. Mouffe a részvételt a konfliktusok, a nézeteltérések, az antagonizmusok, a kommunikációs zavarok és a referenciális zűrzavarok megjelenésével vagy felerősödésével azonosítja, de ezek – ahogy Kiss is megjegyzi – „hasznos katalizátorok [lehetnek], hiszen felvállalásuk következményeinek (a vitának, az »agón« értelmében vett szellemi versengésnek) a célja nem a véleménykülönbségeket látszólag elsimító konszenzus, de nem is a politizáló közösség szétrombolása, hanem a permanens (ön)kritika” (96.). Az ilyen típusú konfliktusok, nézeteltérések, kommunikációs zavarok stb. viszont feltételezik a felek ember(ies)ségét is, azaz „olyan speciális etikai tartalmat, amelyet a [2013-ban, 64 értelmiségi által megfogalmazott] *Konvivalista Manifestum* a gondoskodás és az emberek egymásra utaltsága felől tematizál. Ebből a szempontból is izgalmas, ahogy a 21. század kultúra- és színháztudományi diskurzusa ismét rádöbben Foucault jelenlétére” (Uo.). Kiss Foucault öngondozás-fogalmát emeli be elemzésébe valódi társadalmi gyakorlatként, amely nem szigetel el a közösségtől, sőt, attól tesz függővé, hiszen csak rajta keresztül fedezhetjük föl önmagunkat.

A könyv középső fejezetében a szerző – többek között – az öngondozás, az antagonisztikus részvétel fent említett szempontjai mentén elemez előadásokat. A „mozgó-résztevő” szemszögén keresztül vizsgálja a Jurányinak a Covid alatt készült *Színház a város* című kísérleti hang-játék-projektjét; a „játészó-résztevő” oldaláról a Trafó *Animal City* című „első hazai immerzív színházi előadását”, valamint az Örkény és a Stereo Akt kooperációjában, az Örkény nagyszínpadán bemutatott *Kiváló dolgozók* című első kőszínházbéli civilszínházi (Bürgerbühne) előadást. A „TIE néző-résztevője” szerepéből pedig két kávé előadást, a *3050 grammot* és a *Lady Leart*. Az elemzett projektek közül a legizgalmasabb mégis a saját tapasztalatokat (is) leíró *A mi iskolánk* című projektfolyamat és az abból készült *Aziskoláját!* című előadás bemutatása, valamint autobiografikus és civilszínházi projekteként, majd projektproduktumokként történő elemzése. Kiss ezekben a projektekben alkotó-résztevőként volt jelen. Tézise, hogy „a részvételi színházi formákkal dolgozó, autobiografikus és civilszínházi előadás elemzőinek ezeket a »rend-ellenes alkalmatlanságnak« a színrevitelére épülő, saját »rend-ellenes rendje« szerint »professzionális«, a művész-

színházi diszpozitívum rendje szerint viszont dilettáns gyakorlatokat kell észlelniük, értelmezniük és megszövegezniük” (132.). Ő maga is ezt teszi *A mi iskolánk* és az *Aziskoláját!* leírásánál és értelmezésénél úgy, hogy egyúttal „autobiografikus pak tumot” köt, tehát egyrészt történetének E/1. személyű személyessége T/1., majd T/3. személyűvé transzformálódik; másrészt a projekt során más és más módon, de birtokba veszi az alkotófolyamat egyes részeit; harmadrészt, vállalja az egzisztenciális kockázatot, láthatóvá teszi magát mint játszót a „színpadon”. Tehát saját gyakorlati tevékenységének elméleti reflexiójára vállalkozik. Ezzel együtt pedig olyan kérdésekre keres választ, mint hogy színházcsinálás közben hogyan lehet megteremteni a biztonságos teret, vagy hogy „hol a határa a határátlépésnek”. Ez a fejezet részben túllép azon az alapvetésen, hogy (csak) a szakmát szólítja meg (szakma=hatalom), hiszen egyszerre szól róla (leplezi le), és beszél a (szóra bírt) alkotó-résztvevő szem szögéből, így ez a legkomplexebb, legtöbb izgalmas kérdést felvető, többnyire viszont csak a városi, közvetítő osztálybeli (Éber Márk) értelmiség számára az olvasása által fölszabadító (empowerment) szövegrész. Szeretném külön felhívni a figyelmet a naplószerű bejegyzések értékére és plasztikusságára, melyeket a szerző legtöbbször csak lábjegyzetben közöl.

A záró, *Az értelme...* című fejezetben Kiss három, megvalósult, adaptálható és – állítása szerint – előképzettséget nem igénylő dráma- és színházpedagógiai projekt leírását ad közre. A cél közös: „adott időkereten (téma- és projektnapok) belül 14–18 évesek egy csoportjának azért kínálnak „drámás” élményeket, hogy meg érezzék a téttel bíró részvétel tette kész nézőt előállító örömet” (157.). A projektek működését dinamikusan változó szerepek és feladatok határozzák meg, mindhárom kockázatos és valós, egyértelmű szabályok és struktúrateremtő ritmus mentén zajlanak. Ahogy maguk a projektek, úgy a dokumentációjuk is folyamatorientált. Előadásdramaturgiájuk etűdszerkezetű, melynek ritmusa a dramatikus játékok fajtájától függ. „A részvételi színházi formák politikussága pedig – hangsúlyozza Kiss – azon a kritikus attitűdön érhető tetten, amely a projektben részt vevők alapvető szellemi erőforrásainak mozgósításán keresztül mutat rá az intézményről intézményre (színházról színházra, iskoláról iskolára, osztályról osztályra, színjátzó csoportról színjátzó csoportra stb.) változó strukturális erőszak – sokszor önmegvalósítás vagy az önmenedzsment szabadságaként megélt – természetére.” (158.).

A három egymástól nagy mértékben különböző, de a színházat egyaránt nevelési céllal alkalmazó drámapedagógiai projekt mindegyikénél az volt a célkitűzés, hogy a produktum létrehozása, tehát maga a folyamat okozzon örömet, és ez legyen hangsúlyos, a közös tevékenység pedig ne tolódjon el a produktumban megtestesülni vélt „művészinak”, „minőséginek”, „színházinak” az irányába úgy, hogy az „előadás” mérése a művészsínházon edzett nézői elvárások vagy a rendező/tanár tehetségének a megcsillogtatása legyen. A pedagógusnak ezekben a munkafolyamatokban sokkal inkább olyan facilitátornak kell lennie, akinek az a célja, hogy „a diákszínjátzók tudatosan reflektáljanak az alábbi kérdésre: milyen nézői tapasztalatok alapján mit értenek azon, hogy színház?” (159.).

A monográfia harmadik fejezetében elsőként dokumentált és bemutatott *A Koldusopera-ügyet* a budapesti Szent István Gimnázium 11–12. évfolyamának diákjai hozták létre („Csinálni jobb, mint érezni.” Brecht). A nagy színjátszó múltra visszatekintő intézmény közösségének, amely a *Padlás*, az *Amadeus*, *A dzsungel könyve* stb. nagy sikerén szocializálódott, föl kellett tennie magának a kérdést, hogy „mi mindent értünk azon, hogy színház? Milyen lehet a diákszínjátszás és a művészsínház viszonya? Mennyi energiát, (vagyis önmagunkon elkövetett) erőszakot szavatol egy minőséginek vélt produktum akarása? Kiknek és milyen alapon van joga belépni a diákszínjátszás játékterébe? Mit jelent egy diákszínjátszó közösség számára a kudarc és a siker? A tizenhét-tizennyolc évesekből álló csapat ugyanis úgy döntött, hogy 2020 áprilisában megismétli az 1928. augusztus 31-én Berlinben lezajlott előadás sikerét, és színre viszi Bertolt Brecht *Koldusopera* című művét.” (161.) A munka spontán vitává alakuló beszélgetéssel indult a műről, és a projekt szociológiai fókuszkérdése az lett, hogy „milyen csoportos játéktevékenységek révén lehet olyan képzeletbeli (fiktív) világokat felépíteni, amelyben a résztvevők valós problémaként találkoznak a »nyomorultak nyomorultjainak« [Vas István fordítása] világával, és ezekből a találkozásokból valós tudásra és tapasztalatra tesznek szert?” (163.). A projektben szereplő munkaformákat (asszociációs körök, improvizációs játékok, szoros szöveg-olvasás, befejezetlen hangok vitaszínházi formában, fórumszínházi gyakorlatok, melegítő játékok, tanári közlés stb.) pontos időtartamukkal, helyszínmegjelöléssel és saját megjegyzésekkel táblázatokba rendezve dokumentálja Kiss mindhárom munka esetében, így könnyítve meg felhasználásukat és adaptációjukat, valamint külön figyelmet szentel az adott projekt bemutatási módjának, majd a közösségi értékelésnek is. Ugyanígy jár el a 7–8. évfolyammal közös, a „Petőfi”-ügy nevű iskolai ünnepekkel kapcsolatos komplex dráma- és színházismereti projekt, valamint a „*Shakespeare-factory*” esetében is, amikor a drámatanár olyan versenyre készíti föl diákjait, amelynek keretében öt hónapra keresztül drámákon, filmekben és alkotó feladatokon keresztül ismerik meg a 9–10. évfolyamosok a dráma és a színház világát. Figyelmet érdemel, hogy a „*Petőfi*”-ügy és a „*Shakespeare-factory*” dokumentációjában szerepelnek jelenetszövegek, tehát „színpadi szövegek”, valamint rendezőipéldány-részletek is.

Kiss Gabriella monográfiája hozzájárul ahhoz a hosszú évek óta tartó, és a szerzőn kívül sok más kolléga fáradságtalan és kitartó munkáját is felölelő törekvéshez, amely arra irányul, hogy kikezdhetővé váljék a művészsínházi diszpozitívum hegemoniája, és a színházra mint kulturális jelenségre sokkal tágabb értelemben gondoljunk. A kötet hozzásegíti olvasóit ahhoz, hogy megismerjék az alkalmazott színház különböző részvételi színházi formáit, és ezeket leírni, értelmezni és/vagy tanítani tudják. És ennél még fontosabb azok munkájának termékeny bemutatása és kiemelése, akik a legkomplexebb, legnehezebb, ám – többnyire – fölszabadító feladatot vállalják: a színházi aktivitás részesei, azaz a néző-résztvevők, akik autonómok maradnak, és nem hagyják, hogy elmeséljék őket, hanem ők maguk mesélik el magukat.

(*L'Harmattan, Budapest, 2024.*)

(Mi) végre ökokritika?

Smid Róbert: *Az ökokritika dilemmái. Kortárs ökológiák az irodalom és a technológia diszkurzív metszéspontjaiban*

LÉNÁRT TAMÁS

Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar,
Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
egyetemi adjunktus
lenart.tamas@btk.elte.hu
ORCID 0000-0002-1227-0783

Smid Róbert kötete többéves kutatómunkát és kutatói érdeklődést fog össze, vagy pontosabban: segít eligazodni a szerző – aki kétségkívül legtermékenyebb irodalomkritikusaink egyike – szerteágazó publikációinak, kritikáinak, lexikonszócikkeinek és tanulmányainak nehezen áttekinthető sokadalmán. A kiemelt szempont jelen könyv esetében az ökokritika, amely bár nem cseng ismeretlenül a hazai irodalomtudományos diszkurzusban, pozíciója, súlya és kiterjedése mégis tisztázásra szorul.

A könyv szerkezete formabontó és némileg eklektikus. Három teoretikus csomópont vagy akár állásfoglalás adja a gerincét, nevezetesen a bevezető, az első mamutfejzet záró tanulmánya (*A fehér ökológia*), valamint az utószó. Ezekhez lazábban, különböző pontokon kapcsolódnak a további tanulmányok, amelyek azonban minden esetben elméleti téteket és tanulságokat mozgatnak, így a figyelmes olvasó számára újabb „alternatív” teoretikus súly- és vitapontok bukkanhatnak elő. A kötet három sűrűsödési pontja vázol fel egy lehetséges ökokritikai horizontot, amely sajátos módon ellendiskurzusként tételezi magát, vagyis valamivel, nevezetesen a „fehér ökológiákkal” szemben pozicionálja önmagát. Kissé nehézkesen, mégis követhetően, az utószóban már-már polemikus éllel körvonalazódik, hogy a találó, szegről-végről Derridától kölcsönzött fogalom alatt valamiféle naiv természetvédelem, klímaváltozástól való aggodalom teoretizációi és elméleti preszuppozíciói értendők. E széles

körben hangoztatott nézetek eredője igen gyakran egy egyoldalú, korántsem kérdések nélküli ember–természet-viszony, amelyet a kötet meggyőzően, több oldalról és tekintélyes apparátust mozgatva dekonstruál. Mégis féloldalasnak tűnik ez a polémia, különösen, ha a magyar nyelven folyó diskurzusokban tekintünk szét. Aligha beszélhetünk a hazai ökokritika megszilárdult pozícióiról, inkább egy-két említésről, próbálkozásról – amelyek nem ritkán magához a szerzőhöz kötődnek, mint például a társszerkesztésében megjelent *Ökodiskurzusok* című Helikon-szám (2023/4). Nemcsak a vitapartnerek hiányoznak a műből – például a Lányi András-féle „ökoetika” –, de nincs is igazán tétje sem a helyenként virtuóz argumentációnak, hiszen az (irodalom-)elméleti felvetések nem érintkeznek a társadalmi, gyakran politikai elköteleződésű, az aktivizmus különböző formáit mérlegelő diskurzusokkal; mintha ezt a különös diszpozíciót, a vita nélküli vitapozíciót formálná csendéletté az utószó felütése, amelyben arról értesülünk, hogy a szerző a könyv megírásával egy időben (annak dacára? vagy éppen azért?) mindent megtett a lakóhelyével szomszédos kis erdő életvilágának megőrzéséért.

A vitapozíció feltehetően örökség is, hiszen a kötet ökokritikai perspektívájának legfontosabb előképe Timothy Morton munkássága, amelyben a széles, gyakorta eklektikus elméleti távlat mellett megtalálható ez a polemikus irány is, persze a magyartól sokban különböző angolszász diskurzus viszonyai között. A „fehér” és a „sötét” ökokritika éppúgy a Shelley-kutató Morton fogalmai, ahogy a romantika természetfelfogása is nála keresendő, állandó referenciapont. A kötet teoretikus kalandozásai azonban nem ritkán árnyalják, sőt, túl is lépnek a mortonianus horizonton, és más fontos szerzők gondolatai is helyet kapnak az érvelésben – például Bruno Latour már magyarul is olvasható művei, Eva Horn katasztrófa-monográfiája vagy Derrida *Biodegradables* címen megjelent szövege –, de talán még ennél is meghatározóbb Smid korábbi elméleti tájékozódása, mindenekelőtt a kultúr- és pszichotechnikák lacani, derridai és kittleri média- és kultúraelmélete, amely forradalmasan alakul át a kötet lapjain a „sötét” ökokritika teoretikus hátterévé.

A kötet két fejezete közül az elsőben az inkább elméleti érdekeltségű, hol egy jelenségcsoport, hol egy irodalmi alkotás köré épülő tematikus írások találhatók, a másodikban hasonló kérdésfeltevésekkel ugyan, de nagyobb hangsúlyt kap az irodalmi elemzés, azaz lírai szövegek szoros olvasása. Az első fejezet tematikus iránytűt választ, nevezetesen a nemzeti parkok és kertek kérdését, hogy a bevezetőben felvetett ökokritikai perspektívát elmélyítse. Itt a „park” és a „kert” fogalmai kínálkoznak arra, hogy a(z ember alkotta) kultúra és a(z ember lakta, ám nem uralt) természet közötti finom különbségtételeket ezúttal a heideggeri „gond” és „gondoskodás” (*Sorge/besorgen*) koncepcióira alapozva dolgozza ki. Ezzel leginkább a negyedik és a hatodik alfejezet állítható párhuzamba, amelyek a „sziget” kultúrtörténeti koncepcióit, illetve az említett Derrida-tanulmány nyomán a lebomlás kérdéseit járják körül. Itt is egy-egy fogalom áll ugyanis a középpontban, a fejezetek filozófiai, kultúrtörténeti spektruma hasonlóan széles, ugyanakkor az érvelés ez esetekben sem egyenesvonalú, gyakran nehezen követhető; a sűrű szövésszerű, folyamatosan különböző

terminológiai ajánlatokat mérlegelő, kitekintgető nyelvhasználat időnként, mi tagadás, átlátszatlaná válik. Annyi azonban még a türelmetlenebb olvasó számára is egyértelmű, hogy a „kert”-, a „sziget”- és a „lebomlás”-fejezetek is a natúra/kultúra különbségtétel igen aprólékos felfejtésében és redisztribúciójában érdekeltek, hasonlóan az első nagyfejezet további, irodalmi művekkel (Bodor Ádám életművével, H. G. Wells *Dr. Moreau szigete* című regényével, valamint Bartók Imre és Szerényi Szabolcs írásaival) foglalatoskodó alfejezeteihez. Ezek a szövegek is e határvonal újrafelosztásával, és az ez alapján újragondolt emberképekkel való kísérletezés terepeiként értendők, így e fejezetek az alapos és részletgazdag szövegmunka – különösképp a Bodor-tanulmány elmélyültsége látványos – mellett is inkább koncepcionálisnak tekinthetők, amelyek ily módon egészítik ki a tematikus fejezetek explanációit. *A ló meghal, a médium él* című alfejezet annak ellenére kakukktojás, hogy illeszkedik a fenti elméleti vonulatba, amennyiben a „természetesség” egy adott szempontú analízisével állunk szemben. Itt egészül ki ugyanis az érvelés leginkább az alcímbe (is) ígért technológiával; a korai fényképezésről és a film megszületéséről van szó, Marey és Muybridge sorozatfelvételei kapcsán arról, hogyan alakul át a „természetes” mozgás a gépek által rögzített és tárolt mozgássá. A szokottnál is sűrűbb tanulmányban jutnak szóhoz leginkább az újabb, poszthumán érdekeltségű médiaelméletek, amelyek magyar nyelvű recepciójában és megismertetésében Smid az elmúlt évek során komoly szerepet játszott; a „ló”-tanulmány így a kötet egy fontos, a főáramtól némileg eltérő teoretikus gócpontjaként érthető, miközben a „főáramot” az első fejezet említett záró tanulmánya fogja össze, amely megismerti az olvasót a „fehér ökológia” fogalmával és az ebben rejlő teoretikus kihívásokkal.

A második fejezetben a líraolvasás kerül előtérbe, bár az elméleti koncepciók iránt elkötelezett, komplex nyelvhasználat természetesen velünk marad. A verselemzések is elég szigorúan követik az első fejezet kérdésfeltevéseit, bár itt már irodalomtörténeti szempontokkal egészülnek ki; úgy is mondhatnánk, hogy a második fejezet az ökokritikai szemléletmód nyomát követi végig az irodalmi modernség megszületésének, kibontakozásának és alakulásainak diszkurzusában.

Az első, *Antropomorfizmus és ökomimézis* című tanulmány középpontjában egy Wordsworth-vers áll, pontosabban annak olvasatai. Itt kapjuk a legrészletesebb képet Timothy Morton munkásságáról, romantika-értelmezéseiről, méghozzá Paul de Man értelmezéseinek fénytörésében, aki Morton egyik gyakran hivatkozott mestereként és az európai romantika újraértőjeként jut szóhoz. A tanulmány figyel a koncepcionális különbségekre, a de Man–Morton-viszonyt mégis alapvetően egyenvonalúként ábrázolja – ezt a kontinuitást persze maga Morton is vállalja. A két szerző kontrasztív megítélése annak ellenére csendesedik el az okfejtés során, hogy míg Morton életműve a klasszikus „kultúratudós” pályáját követi, aki az irodalmi művekkel való bíbelődést követően lép ki a(z aktuális) kultúratudomány kérdéseinek porondjára (persze továbbra is vissza-visszanyúlva az irodalmi szövegekből leszűrhető tanulságokhoz), addig Paul de Man pályája és önértéke ismeretesen ezzel voltaképpen ellentétes irányt mutat, amennyiben inkább az irodalom „külpolitikáitól” való el- és

a szövegbe való befordulást, valamint a(z irodalmi) nyelv primátusát hirdeti. Morton-nál és az ő nyomán jelen kötet tanulmányaiban is inkább a nyelv/világ viszonyrendszereinek újrakondicionálására, dinamizálására esik a hangsúly. Nyelv és világ kölcsönös, invazív és – ide nem illő szóval – parazitív illeszkedéseiről, áthatásairól esik szó, amint azt talán a legszebben a Bodor-tanulmány okfejtése mutatja. Az első fejezet más tanulmányaiban, Wells, Bartók és Szerényi kapcsán a Paul de Man-i értelemben vett (irodalmi) nyelv működésére kevesebb figyelem jut, viszont szó esik például a (romantikus) iróniáról a *Dr. Moreau szigetében*, még ha ez a fontos de man-i kategória nem is igazán jut szerephez az értelmezésben.

A nyelv és nyelviség kultúrakutatásban betöltött szerepének kérdéseire felelnek meg voltaképpen a második fejezet verselemzései, amennyiben az ökokritika „mortoniánus” szempontrendszerét a magyar líratörténet egy olyan értelmezési hagyományához illesztik, amely jelentős részben éppen de Man (és mások) belátásaira épül. Így a *Kettős halál* című magisztrális dolgozat Babits, Nemes Nagy, Kassák Lajos és Déry Tibor egy-egy versén keresztül tekinti át a halál- és híradás(technika) motívumhálózatait. Az értelmezés nyomán a „természet” pusztulása, a természetes halál dezantropomorfizációja, a természet kód- és kommunikációs rendszereinek technicizálódása, illetve mindezek motivikus egymásba játszatása és az erre adott, egyre inkább dehumanizálódó poétikai önreflexió rajzolja fel az irodalmi modernitás, a későmodern és az avantgárd korszakhatárait. A szépen levezetett koncepció folytatódik a másik két líraelemző tanulmányban, amelyek a későmodern két legfontosabb életművét, Szabó Lőrinc és József Attila szövegeit vizsgálják. Mindkét tanulmány áttekinthető jellegű, kérdésfeltevése alapján az életmű egészével foglalkozik, több jelentős, sokszor elemzett verssel, így az írások az utóbbi évek Szabó Lőrinc- és József Attila-olvasásának adott szempontú összefoglalásaként, értő kivonatolásaként is érthetőek. Szabó Lőrinc esetében az élet és a halál, az élő és halott különbségtételei, József Attilánál pedig az „én” és a „természet” romantikából eredeztető összeolvadásának újrakonstituálódó, reflexív (a tanulmány szavával: „immerzió-”) alakzatai mentén kapcsolható a két életmű az előző tanulmányban felvetett szempontrendszerhez, mintegy a későmodern poétikák két lehetséges irányát felmutatva, amelyek az avantgárdból indulnak, és azt a romantikus természet–ember-konstitúciót definiálják újra, amellyel még a második fejezet Morton versus de Man-tanulmánya foglalkozott.

A második fejezet verselemzései tehát meggyőző erővel olvasztják be az ökokritika szempontrendszerét a kurrens líraelméleti és -történeti elgondolásokba, sőt, voltaképpen inkább azt sugallják, hogy a 20. századi líra kérdései mintegy megelőlegezték vagy előre kondicionálták a 21. század természetről és emberről való gondolkodását. E tekintetben tehát a kötet második fele nemcsak tárgyában, de megközelítésmódjában is eltér az első fejezet tanulmányaitól, ahol az irodalmi szövegek – a nagyon is részletes szövegelemző munka dacára – inkább illusztratív szerephez jutottak; az iskolai közeghez szokott olvasónak az a benyomása támadhat, hogy az

értekező eleinte inkább kikérdezi az irodalmi műveket (Wellst, Bartókot és másokat), líraelemzéseiben ellenben oda is hallgat a szövegek mondandójára.

Smid Róbert kötete kétségkívül intellektuális élmény, ugyanakkor kihívás is. A jámbor olvasó könnyen elveszhet a jellegzetesen angolszász értekezésekben tapasztalható, néha szinte obszesszív fogalmi distinkciók, nagyvonalú elokvencia és a németes pontosítások, komplex magyarázatok és bonyolult levezetések nyugvóponton ritkán jutó párviadalában, amely nem egyszer teszi próbára az olvasói figyelmet és az értekező magyar nyelv teherbíróképességét. Ezért sem igazán ajánlható azoknak, akik a természet és természetvédelem aktuális kérdéseire, vagy, *horribile dictu*, arra keresnek válaszokat, hogy „mit is lehet tenni”. A kötet, még ha van is ilyen – rejtett – szándéka, nemigen fogja megnyugtatni a környezetük iránt aggódókat; mást, jóval többet nyújt ennél. Ökokritikai, természet és ember viszonyait firtató kérdések és fogalmak nyomába eredve mérlegre teszi a 20–21. századi „mediális kultúratudomány” legfontosabb eredményeit, pozícióit és koncepcióit, s ezeket egy igen részletgazdag, mégis homogén diszkurzív rendszerré, „ökokritikai beszédmóddá” gyúrja össze. Nem utolsósorban pedig sikerrel vetíti rá ezt elméleti mátrixot a 20. századi magyar líra történetére. Az ökokritika így olyan átfogó szemléletmódként mutatkozik meg, amely a jelen felől érti újra a múltat, és a múltból tanulva próbálja formálni a jelent.

(*Századvég, Budapest, 2023.*)

Németh G. Béla emlékezetére

Expozé egy kerekasztal-beszélgetéshez*

E rövid bevezetésben először Németh G. Béla (1925–2008) kutatói habitusának azon vonására érdemes kitérni, amellyel (közvetve vagy közvetlenül) folyamatosan rákérdez arra – olvasóit is válaszra készítve –, hogy mi is tulajdonképpen az irodalomtudományi diskurzus lényege, mit is tesz az irodalomtudós a maga sokszor meglehetősen képlékenyen határolt kutatói praxisában. E reflexiók során természetesen történtek változások a munkásságában, de megkockáztatható, hogy rendkívüli hatása jórészt éppen e hozzáállás, az irodalomtörténeti megnyilatkozás problémáira irányuló szüntelen figyelem és megoldásaik eredményei nyomán domborodott ki. Felvetései mindig kifejeztek vagy éppen telibe találtak egy aktuális hatás- és befogadástörténeti stádiumot, vagy éppen maguk voltak képesek kezdeményezni annak átalakulását.

Az irodalomtudományi gondolkodásban – jól megfigyelhető hullámzással – hol az irodalmi művészet autonómiája, költői nyelvezete kerül az érdeklődés középpontjába, hol pedig a társadalomtudományokba ágyazottsága, tágabb kulturalitása. Németh G. Béla pályáján szintén megfigyelhető egy hasonló dinamika és kettős vonzás: a művelődés tágabb és az irodalmiság szűkebb keretei között zajló bontakozás. Ezen belül ő jól láthatóan egy olyan interpretációs gyakorlatot helyezett egyre inkább előtérbe, mely az előbbit, az esztétikai autonómia képviselőjét erősítette. Nem is azt fontos ezúttal firtatni, hogy meddig jutott ebben a törekvésében, hanem azt, hogyan járta ezt az utat, milyen diszciplináris előfeltevések mentén követte ezt az irányt. Ennek szem előtt tartása fölöttébb tanulságos lehet akkor, amikor megint a művelődés szempontjai látszanak hódítani a művészi autopoezis elvével szemben.

* A Németh G. Béla születésének 100. évfordulójára az ELTE Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézete és Általános Irodalomtudományi Kutatócsoportja által rendezett, az ELTE Bölcsészettudományi Karán 2025. március 12-én megtartott, „Többre becsülni a gondolkodás etikáját” című megemlékezésen elhangzott bevezetés szerkesztett változata.

Az irodalmiságot Németh G. Béla sohasem a művelődéstörténeti aspektus alárendeltjének tekintette, akkor sem, amikor nagyon tágasan határozta meg a diszkurzív mezőt, melyen kutatni kívánt. Kissé kései – a kedvezőtlen körülmények miatt hátráltatott –, de legendásan kiemelkedő színvonalú indulásakor (az ötvenes-hatvanas években) meghatározó volt korának részben vulgáris-szociológiai („társadalomtörténeti”), részben pozitivista-eszmetörténeti látásmódja, majd – vagy emellett – a hatvanas évektől nálunk is jelentkező, egyre inkább tért hódító strukturalista módszer. Rögtön felfigyelt ez utóbbi szakmai ösztönzéseire, de nem az alkotás mechanikája, inkább a szerkezet Arany János-féle föltárása foglalkoztatta. Első kötetének írásai e körülmények között munkálták ki saját módszerüket. Ahogy a szerző maga jegyzi meg a *Mű és személyiség* (1970) utószavában: az irodalomtudomány interdiszciplináris jelenség, mely nyelvészeti kötődése mellett „poétika is, de nem poétika, pszichológia is, de nem pszichológia, szociológia is, de nem szociológia, etika is, de nem etika, politika is, de nem politika.” Ez így eléggé eklektikus meghatározásnak tűnik, de az életmű leírható úgy is, mint e szempontoknak olyan szintézise, mely az interdiszciplinaritást képes nyelvi interferenciákként fölfedezni, vagyis e beszédmódokat a költői szemantika vizsgálatában összefogva, egymásban-létükben megragadni. Hogy ez hogyan lehetséges egyáltalán, arra Németh G. Béla két igen jellegzetes, első közelítésre akár ellentétesnek nevezhető, de nála összefüggésbe hozott, egymást föltételező alapelvre támaszkodott az említett programszerű utószóban.

Az egyik: talán meglepő tőle, de kijelenti, „az elemzést, úgy vélem, mindig meg kell előznie a személyes, alanyi intuiciós befogadásnak”. A receptivitásnak ez a kiemelése azért tűnik esetében szokatlannak, mivel egyébként radikálisan elutasította az „élménycentrikus” látásmódot és az esszéisztikus kifejtést. A másik elv: „a művek jelentésének egyedi, alanyi befogadásán alapuló értelem-meghatározását tárgyas eljárásnak kell kísérnie.” Azon lehet vitatkozni, mennyiben feltételez mindez valamilyen előzetes és meghatározó szubjektivitást az értelem-történetekben, de már itt nyomatékos az említett „strukturális szempont”. (Nem strukturalizmust ír, de a nyelvi forma rendszerére hagyatkozó érvelés mellett foglal állást.)

Az első kötet címe tehát mű és személyiség korrelációját feltételezi, a tanulmányok az irodalmi alkotásban a humanista módon elgondolt, fejlődő, eszmével és önmagával küzdő, bensőleg kibontakozó személyiség vallomását és nyomait keresték. De ha bizton állítható, hogy ennél sokkal többet is találtak (már Arany Jánosnál is), s üttörő módon ennél jóval messzebbre jutottak, akkor annak legfőbb okát – a luhmanni irritáló mozzanatot, serkentést, mintegy porszemet, mely a gyöngyöt kikényszerítette – már itt is fölfedezhetjük. Ez a felhajtóerő nála az egzisztencializmus filozófiája lehetett. Az önmagáért-való lét, a szituativitás, a választás, a szabadság, a semmi fogalmi és antropológiájuk. Ezek a mozzanatok mindig is kizökkentették őt egyéb támaszaiból, legalábbis újragondoltatták vele a tradíciót, mind a sztoicizmust, mind a humanizmust, mind a kanti etikai posztulátumokat, vagy éppen a katolikus regulációt. A legnagyobb szellemi kihívást élete végéig az egzisztencializmus jelenthette számára, pontosabban annak egy sajátos felfogása. A legtöbbet persze – ez köztudott

– nem Satre-ra, Maritainre vagy Jaspersre és társaikra hivatkozott, hanem Martin Heideggerre, ami máris külön kérdéseket vet fel, hiszen – és itt a későbbi kritikái észrevételek nem alaptalanok – Heidegger egzisztencialista olvasata meglehetősen problematikus. De ha Németh G. Béla a „megkerülhetetlen” német mester filozófiját mint egzisztencialista filozófiát olvasta, akkor ez tekinthető egy receptív folyamat állomásának, szükségszerű részlegességének, ahogy ez az értelmezés akkortájt elég gyakori volt, nem csak nálunk. Tehát a *Lét és idő* egzisztencialista olvasatából bontotta ki az önmegszólító verstípus elméletének kategóriáit – a létezés, a semmi, a halál, a választás, a szabadság, a magány, a válság, a bűn fogalmait. Ezek a személyiséghez fűződő fenomének itt: maga a végességtudat is egy előzetes egzisztenciát határolna, az egyedi létet meghatározó tapasztalathoz fűződne, vagyis az individualitáson belül maradna. Ugyanakkor az innen induló megközelítés például József Attila költészete kapcsán nagyon is releváns, a szöveggel dialogizáló revelatív interpretációt eredményezett. Az a lírai én és az az időszembesítés ugyanis, mely például a *Talán eltűnök hirtelen* című versben érvényesül (*Még, már, most*), maga sem áll közel az autentikus lét heideggeri szubjektumkritikájához, inkább a szubjektum elvesztésének az átélése és fájdalma jellemzi – a későmodern önismeret egyik, a klasszikus modernitásból ugyan kilépő, de a paradigmaváltó szakítás tapasztalatát magán viselő megrendülés jegyeivel. József Attila nyelve – legalábbis több tekintetben – az önmagáért-való-lét nyelve és nem a világban-való-lét nyelve. Az egzisztencialista „semmi” élményével kapcsolatos, nem pedig a fundamentálonológia végességével. Ha pedig arra keressük a választ, voltaképpen mi az, ami ezt az egzisztencialista olvasatot képessé tette a József Attila-i vers és más költemények minden addiginál mélyebb interpretációjára – tehát az önmagáért-lét semmi-tapasztalatából és szenvedéséből hangzó nyelv meghallására –, akkor ezt a fenomént a *tragikum*ban, a tragikus látásmód akceptálásában találhatjuk meg.

Németh G. Béla úgy gondolta, nincs nagy művészet ontikus reflexió és tragikum nélkül. Ezért kedvelhette olyannyira például Johannes Brahms zenéjét. A *Deutsches Requiem* ünnepélyes akkordjai igen közelről érintették: számos irodalmi alkotás mellett elsősorban e zenemű idézheti fel alakját azoknak, akik ismerték. Nem rajongott a szerinte „egyensúlyát elvesztett” romantikáért, de a tragicitást illetően sokáig romantikus maradt: nem a nietzschei tragikum-felfogásból indult ki (holott jól ismerte), azaz nem az „incipit tragoedia” zarathustrai-dionüszoszi átértékelő gesztusaiból, hanem a schellingiből. A tragikum ilyenformán lehetett egy következő kulcsmozzanat a pályáján, külön könyvet, kisonográfát szentelt a századvégi tragikumvitának. Ekkortájt vázolta a magyar irodalomkritikának a pozitivizmus korában zajló fejleményeit. De a nietzschei elgondolás is megcsillan később: a nem-fejlődés-elvű, nem kiszámítható emberi átváltozásokat érzékelve, melyeket nem felügyelhet sem a tudat, sem az akarat. A szimbolista lírával kapcsolatban már így interpretálja Nietzschét (*Ecce homo*), a heurisztikus élményt, a szimbólum sugallat-elvét, nyelve „fényszerűségét” – a hangzásból, a kezdő „ja” szó intonációjából, retorikájából kibontva. Ezzel párhuzamos egy másik romantikus alakzat, a *töredék* poétikája iránti

érdeklődése, mely Arany-kutatásaiban is egyre nagyobb szerepet kapott (*A fragment fölénye*). Nem igényel különösebb bizonyítást, mennyire távlatosak e kezdeményezések. Ezek mentén lehetett meggyőző a német romantika olyan újraolvasása, mely egy alkalommal eltökélten – az akkor általános hazai megítéléssel szemben – jelezte különállását: „Hölderlin a mindennapi kenyérünk.” S a tárgyias költészet esztétikáját elfogadó-kiemelő ízlés vezette őt annak belátásához, hogy a 19. század második felének későromantikus lírájához – minden esetleges-programos elhatárolódás mellett – történetileg kötődik a későmodern költészet, a „különös hírmondó” ba-bitisi paradigmája.

Mindezekre figyelemmel állapítható meg, hogy az életmű lehetséges performatív értelmezése feltárulni engedi magában az életműben rejlő performatív potenciált. Kissé általánosítva: metodológia és tudománytörténet örök vitája nyomán elmondható, minden újabb elmélet szereti hiányosságnak vagy többé-kevésbé meghaladottnak tekinteni azt, amit a tudósok kánona mégis sikernek tart és magasra értékkel. (Németh G. Béla munkássága esetén már csak azért sem feledhető e szoros kapcsolat, mert olyan tanítványi közösség – ahogy ő pontosított: nem iskola, hanem műhely – alakult ki körülötte, melynek tagjai a tudományág kiemelkedő képviselői lettek.) Némi kantiánus szóhasználattal mondva: az irodalomtörténet-írás önmaga elmélete nélkül vak, az elmélet pedig önmaga irodalomtörténete nélkül üres. E megfontolás javasolható a most következő tanácskozáshoz is, mely úgy őrizheti egy kiemelkedő tudományos teljesítmény jelentőségét, hogy maga is megkerülhetetlen hatása alatt járul hozzá örökségének fenntartásához.

EISEMANN GYÖRGY

A RÁCIÓ KIADÓ GONDOZÁSÁBAN MEGJELENT TÁRSKIADÓ: SZÉPIRODALMI FIGYELŐ ALAPÍTVÁNY



2024 | 468 oldal | 5999 Ft

Belső hangoltság az irodalom nyelvi létezmódja iránt, ráhagyatkozás a nyelv hívására s küzdelem önmagát megvonó ellenállásával szemben: e két erő együtt mozgatja a kötet elméleti írásait, műértelmezéseit és kritikáit, amelyek *emlékezet, hallgatás és megértés* összefüggéseinek feltárására tesznek kísérletet. A könyv irodalomtörténeti látóköre a 20. század elejétől a kortárs szépirodalomig terjed. Babits Mihály, Karinthy Frigyes, Kosztolányi Dezső, Krúdy Gyula, Márai Sándor, Molnár Ferenc, Szerb Antal, valamint Esterházy Péter és Mészöly Miklós szövegeinek az újraértelmezései által a kötet egyben a hazai modernség saját nézőpontú irodalomtörténeti áttekintéseként is olvasható.

DOBOS ISTVÁN a Pázmány Péter Katolikus Egyetem tanára, a Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet, az Irodalomtudományi Doktori Iskola vezetője. Szűkebb szakterülete a 20. századi magyar irodalom poétikai és hatástörténeti folyamatainak értelmezése.

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



2025

688 oldal

5999 Ft

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ 1907 és 1908 között megjelent kritikáinak, tanulmányainak, esszéinek, sőt némelykor a szépirodalom határán álló írásainak közreadásával folytatódik a kritikai kiadás publicisztikai alsorozata. Ebben az időben Kosztolányi már egyre szorosabb viszonyt alakított ki számos lappal. Belső munkatársi feladatokat látott el a Budapesti Naplónál, majd A Hétnél, miközben a Bácskai Hírlapnál is rendszeresen publikált, s egy-egy cikkét éppúgy közölte a Népszava, mint az Új Idők vagy éppen az induló Nyugat. Számos szöveg eredetileg álnév alatt jelent meg, aminek révén Kosztolányi publicisztikai írásainak e második kötete nemcsak az életmű korai szakaszáról, hanem a korabeli sajtómunkáról is távlatos képet tud nyújtani.

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

MEGJELENT SOLTÉSZ MÁRTON MONOGRÁFIÁJA SZABÓ MAGDÁRÓL



2025

492 oldal

4990 Ft



• 1857 •
TOKAJ-HEGYALJA
EGYETEM



Nemzeti
Kulturális
Alap



Nemzeti
Együttműködési
Alap



MINISZTERELNÖKSÉG



BETHLEN GÁBOR
Alapítvány Zrt.

A huszadik század utolsó harmadától jelentősen megszaporodik a női alkotók száma, megnő arányuk az irodalmi élet terepein nálunk is; azóta már másként vetődik fel a kérdés jelenlétük milyenségéről, jellegéről, a női írás súlyáról, mi-benlétéről. Szabó Magda úttörő szerepe, alakja e metaforikus terminusok minden értelmében elgondolkodtató, vitára, diskuszióra ingerlő, megkerülhetetlen kihívás. Az olvasónak, a laikusnak kevésbé: ők szinte változatlan intenzitással, szenvedéllyel fogadják be műveit, ám idealizált képet dédelgetnek róla. Jócskán meglepi őket mindaz, amit az elmúlt évtizedek kutatásai felszínre hoztak – habitusáról, alkotásáról, irodalompolitikai manővereiről, magán- és közéleti viszony-rendszereiről. Soltész Márton arra a megoldhatatlannak tűnő feladatra vállalkozik, hogy összeegyeztesse és egy oldalra, lapra, egyazon kombinált narratívába hozza általa, rajta keresztül az életet és az irodalmat.

V. Gilbert Edit

Ráció Kiadó – Szépirodalmi Figyelő Alapítvány | 1072 Budapest, Akácfa utca 20.

Telefon: 06-1 321-8023 | e-mail: iroda@racio.hu • www.racio.hu

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



Keresse L. SIMON LÁSZLÓ új esszékötetét!



2025
224 oldal
4900 Ft

Kiadja:

**Ráció Kiadó -
Szépirodalmi Figyelő
Alapítvány**
1072 Budapest, Akácfa utca 20.
Telefon: 06-1 321-8023
e-mail: racio@racio.hu
www.szepirodalmfigyelo.hu



Mihály
MÉHES GYÖRGY-NAGY ELEK
ALAPÍTVÁNY

„A szabad alkotáshoz autonóm intézményekre is szükség van. És annak az igazságnak a belátására, hogy a politika nem tud mindent uralni és nem is kell rá törekednie, éppen a saját távlatos céljainak érvényesülése érdekében...”

A szabadságukért, az önrendelkezési jogukért és a szuverenitásukért sokat küzdő nemzetek fiai pontosan tudják, az intézmények garanciát jelentenek az értékek megőrzésére és tovább adásukra. Kisebbségi létbe kényszerült honfitársaink szerte a Kárpát-medencében még inkább érzik ezt, s intézményeikhez, szervezeteikhez körömszakadtáig ragaszkodnak. Az intézmények autonómiája rendkívül összetett kérdés, hiszen egészen más egy állam által fenntartott költségvetési szerv, és a tagok önrendelkezésére építő, egyúttal alkotmányos védelmet kapó köztisztület helyzete...”