

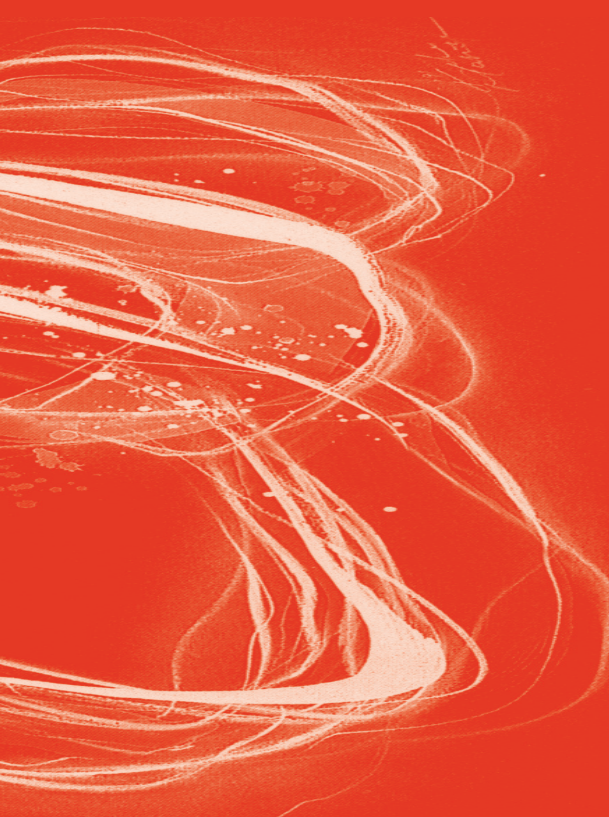
2

Partitúra

Partitúra

Irodalomtudományi folyóirat

Marielle Macé írása az esszéről ♦ Z. Varga Zoltán tanulmánya modern magyar önéletírásokról ♦ Tanulmányok a szlovenszkoí magyar irodalomról ♦ Dömötör Edit elemzése Tandori Dezsőről



2010/2



Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara
Sambucus Irodalomtudományi Társaság

2010

Irodalomtudományi folyóirat

Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara
Sambucus Irodalomtudományi Társaság

2010/2

V. évfolyam

Alapító szerkesztő
H. NAGY PÉTER

Főszerkesztő
BENYOVSZKY KRISZTIÁN

Felelős szerkesztő
KESERŰ JÓZSEF

Munkatárs
CSANDA GÁBOR

Szerkesztőbizottság
Bárczi Zsófia, Beke Zsolt, Csehy Zoltán, Kocur László,
Mészáros András, Németh Zoltán, Polgár Anikó, Rácz I. Péter,
Sánta Szilárd, L. Varga Péter, Vida Gergely

Tartalom

Marielle MACÉ: <i>Az irodalmi esszé, szemben az idővel</i> (Béri Etelka fordítása)	3
RÁCZ Vince: <i>Irodalom-csatatér. A nemzeti jelleg érvénye Szerb Antal irodalomszemléletében</i>	13
Z. VARGA Zoltán: <i>Önéletrajzi töredék, talált szöveg, illetéktelen olvasó</i>	41
TÓTH László: <i>Adalékok Peéry Rezső élet- és pályakezdéséhez: A gyermek- s kamaszévek vége</i>	65
CSEHY Zoltán: <i>„Akasztófáinkat csiklandozzuk.” Közéltések Kudlák Lajos költészetéhez</i>	81

POLGÁR Anikó:	
<i>Hernádparti Odysseus. Egy Urr Ida-vers anatómiája</i>	97
N. TÓTH Anikó:	
<i>Feledés és felfedezés között. Neubauer Pál A jóslat c. regényéről</i>	103
MIZSER Attila:	
<i>A másolás melankóliája. Pontok, lehetőségek Neubauer Pál</i> <i>Krisztus arca c. elbeszéléséhez</i>	113
BÁRCZI Zsófia:	
<i>Nőnek lenni. Szenes Piroska: Csillag a homlokán</i>	119
DÖMÖTÖR Edit:	
<i>„Kezdj nyomozni, ha tetszik – milyen ügyben? –, és hagyd a</i> <i>detektívromantikát.” Nyomozás, építészet és dekonstrukció</i> <i>Tandori Dezső Nem szeretném, ha fáznál! és Vér és virághab</i> <i>c. regényeiben</i>	131
Számunk szerzői	152

Támogatta a Szlovák Köztársaság Kulturális Minisztériuma



MINISTERSTVO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ
REPUBLIKY



Realizované s finančnou podporou Ministerstva kultúry SR
– program Kultúra národnostných menšín, 2010

A szerkesztőség címe: Kapisztóryho 6, 940 58 Nové Zámky ♦ E-mail: h.nagyp@gmail.com ♦ Kiadja a Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara és a Sambucus Irodalomtudományi Társaság ♦ Borítóterv: Maruta Kyoko festményeinek felhasználásával Juhász R. József ♦ Nyomdai előkészítés: Kalligram Typography Kft., Érsekújvár ♦ Nyomta: Štatistické a evidenčné vydavateľstvo tlačív, a.s. (ŠEVT a.s.), Plynárenská 6, 821 09 Bratislava ♦ Regisztrációs szám: 3139/2004 ♦ ISSN 1336-7307

Adresa redakcie: Kapisztóryho 6, 940 58 Nové Zámky ♦ E-mailová adresa: h.nagyp@gmail.com ♦ Vydáva Fakulta stredoeurópskych štúdií UKF v Nitre a Literárnovedná spoločnosť Sambucus ♦ Obal: použitím diela Maruta Kyoko József Juhász R. ♦ Tlač: Štatistické a evidenčné vydavateľstvo tlačív, a.s. (ŠEVT a.s.), Plynárenská 6, 821 09 Bratislava ♦ Technická príprava: Kalligram Typography kft., Nové Zámky ♦ Registračné číslo: 3139/2004 ♦ ISSN 1336-7307

Az irodalmi esszé, szemben az idővel¹

Adorno az esszé-formával foglalkozó ismert szövegében² beszél arról az indulatról, amit a műfaj könnyedségével, behatárolhatatlanságával, fesztelenségével vagy még inkább mondenségével a kutatás illetve a tudomány világában kiváltott. Ezt a tudományos felháborodást vagy rosszallást az esszéírók vonakodása táplálja, vonakodása attól, hogy válaszoljanak arra, amit Barthes gonosz kérdésnek tekintett volna: mi a saját tudás az esszében, mit tanít nekünk, mit mond, amit egyébként ne tudnánk? Vegyük komolyan ezt a kérdést, mert nem muszáj egyfajta belső értelmet feltételezni az esszében, itt van a műfajjal foglalkozó reflexiók egyik fő buktatója. Mi hát az esszének tulajdonítható tudás vagy inkább – hogy saját kifejezésemet értelmezsem – az esszé *valódi stílusa*? Ahhoz, hogy erre a kérdésre válaszolni tudjunk, nézzük meg közelebbről az Adorno által ismertetett, esszéhez kötődő ingerült vitákat³. Benda-tól Bourdieu-ig vagy Sokalig az indulatok abban a században erősödtek fel, amelyben az esszé széles körben újraintegrálódva a francia irodalmi térbe⁴, jelez egyfajta valós *helyzetet* a kultúrában. Ez a helyzet a széteső határokkal jellemezhető; a tudományok és az irodalom közti új versenyről van szó, amelyben a fegyverek megoszlása változik, de a verseny csak erősödik a század során; mert az esszé egy tudományos állásfoglalással szemben íródik és ez a verseny kijelöl egy összefüggő korszakot, nagyjából Péguy-től Barthes-ig. Ha sokáig a diszciplínák terület-kereséséről volt szó, ezt az időszakot inkább a birtoklás vitája jelzi; a humán tudományok megerősödését az eddig irodalom számára fenntartott területek kisajátításaként értelmezték: egy autonóm irodalmi térben a stílus és az ismeretek viszonya egyre bonyolultabbá vált, az írás és a tudás közé az összeférhetetlenség érzete feszült és az elavulás lehetősége árnyékolta be az elméleti próza fejlődését a XIX. század vége óta.

A modern esszéisták válaszul megszilárdították a francia irodalmi hagyományt követő értekező stílust, az esszét csúcson lévő műfajként kezelték. Az esszé az elmélet területének visszahódítási kísérletét jelentette, az új intellektuális „szorongásokra” (mindenütt jelenlévő kifejezés a század első harmadában) adott jellegzetesen irodalmi válasz volt, az irodalom fennmaradása egy

1 A fordítás az alábbi szöveg alapján készült: Marielle Macé, «L'essai littéraire, devant le temps», *Cahiers de Narratologie*, N°14, mis en ligne le 27 février 2008, URL: <http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=499>

2 Theodor W. ADORNO, „Der Essay als Form”, 1954-58; fr. ford. „L'essai comme forme”, in: *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, coll. „Nouvelle bibliothèque scientifique”, 1984, 5-29.

3 A következő cikkekre utalok: „La haine de l'essai, ou les mœurs du genre intellectuel au XXe siècle”, *Littérature*, 2004/3, 113-127.

4 A könyv egészének történeti hipotézisét idézem: *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre littéraire en France au XXe siècle*, Paris, Berlin, coll. „Extrême contemporain”, 2006.

olyan konstrukcióban, amelyben megosztott elméletek alapozzák meg a kultúrát. A tudomány – főként a XX. századi humán tudományok – kihívásaira reagáló szisztematikus válasz, amely megerősíti ennek a „gondolkodási” gyakorlatnak az egyediségét, a pascali, bergsoni, irodalmi értelemben használt gondolkodását; amely igazából nem tudomány, egy ismeretelméleti következményeitől elszakadt szellemi gyakorlat. Hogyan definiálható? Úgy vélem, az alkalmazás kérdése felől érdemes közelíteni. Mert ez a forma, amely ezt a tudományosságot nélkülöző gondolkodást jellemzi, érzékelhető a terjedési módban, az esszéből megőrzött emlékekben, abban, amit megtartunk, idézünk belőle, ahogyan a lényegét összefoglaljuk, röviden, ahogyan használjuk. Az esszé-műfaj ezekben az alkalmazási módokban talál identitást, amely, mint látni fogjuk, egyszersmind egy szellemi gyakorlat (jelzés, irányultság), mentális valóság (a konkrét forma, az az érzékeny forma, amely egy esszében a szellemi működés nyomán megvalósul, azok a célok, amelyeket megvalósít), a minden gondolkodó személyiségre jellemző ritmus, tempó, vagyis egy módszer, hogy szembeszálljunk az idővel.

„Idézhető” helyek

4

Induljunk ki Walter Benjamin kissé talányos idézetéből, amely két mentalitásának, intellektuális, egzisztenciális és érzékelő tapasztalatunk két működési módjának szembeállítására: „Némelyek továbbadhatóvá teszik a dolgokat (ilyenek a gyűjtők, a megőrző természetűek), mások felhasználhatóvá a helyeket, úgymond idézhetővé: ezek a destruktívok”⁵ Úgy látom, az esszéisták lényegében az „idézhetővel” dolgoznak, jó példákkal, időhöz közelebbi kifejezéssel, az „emlékezésre érdemessel” vagy még inkább „közös helyekkel”, (megbízható forrásból, ha Paulhan kiváló retorikai ötleteire gondolunk; vagy rosszból, hiszen az esszé kapcsán nemcsak választékosságról beszélhetünk, de ostobaságról vagy lustaságról is) másképpen fogalmazva, Roland Barthes-tól kölcsönözve a kifejezést, „gondolat-mondatokkal”: „Tele volt a fejem az imént olvasott Nietzsche-vel; de amire vágytam, amit szerettem volna megfogni, ez a gondolat-mondatok dallama volt: a tisztán prozódikus hatás.”⁶

Kétségtelenül ezt őrizzük meg az esszéből, ezt keressük benne és azt a módot, ahogyan az egyszer már lezárt könyvet felhasználjuk. Az esszéisták ezekből az idézhető formákból indulnak ki, mint megannyi örökölt gondolatból, parciális tudásból, amelyet alkalmaznak, továbbfejlesztnek, megújítanak, de még gyakrabban (gondoljunk Benjamin „pusztító jellemére”) elbizonytalanítanak, elferdítenek; mert ezek az egy téma és egy cél megbonthatatlan kapcsolataként létrejött „gondolat-mondatok” nem egyszerűsíthetők le létrehozott diszciplínákra. A szerzők pedig – a maguk részéről – nem beilleszthető modelleket, hanem inkább újramobilizált eseteket kínálva, ismét használható helyeket alkotnak belőlük; így definiálható az esszépróza, idézve Pascalt Montaigne kapcsán, aki Malebranche-sal szemben Montaigne-t olyan szerzőként hatá-

5 vö. Gérard RAULET, *Le Caractère destructeur. Esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin*, Paris, Aubier, 1997.

6 „Roland Barthes par Roland Barthes”, in: *Œuvres complètes III*, Paris, Le Seuil, 1993-1995, 176.

rozta meg, akit „inkább megőrzünk emlékezetünkben, és aki idézhetőbbé tette magát”⁷.

Ceruza a kézben

Az esszé a regényhez hasonlóan érinti életünket, érzelmeinket, viselkedésünket; mégsem úgy olvasunk esszét, mint regényt; a hatás, a kisugárzás, a belemerülés lehet ugyanolyan intenzív, ha az ember elméleti érdeklődésű, de az olvasói magatartás más; ceruzával a kézben szeretünk esszét olvasni, aláhúzzunk, kiemelünk, sokkal inkább mint egy regény esetében, ahol a fikció rabul ejt. Az esszében fellelhető jó példák, képhalmazok vagy paradoxonok közös jegye a feldarabolhatóság, hogy kiemelhetők a szövegfolyamból, közkinccsé tehetők. Arról van szó, Barthes szavaival, hogy „felemelt fejjel olvasunk”, egy „egyszerre tiszteletlen, hiszen a szöveget megnyirbáló és szenvedélyes, a szöveghez visszatérő, abból feltöltődő olvasással”⁸. A szöveget, amely arra hivatott, hogy olvasása új mintavétel legyen, a gondolat-mondatok kikristályosodása ritmizálja; egyfajta felhasználói, tolvaj magatartást vált ki, olyan gondolatokat hoz létre, amelyek ettől kezdve hasznosíthatók lesznek, mint új, mentális tárhelyek vagy inkább új diszpozíciók; a kulcsszó a *rendelkezésre állás*.

Az olvasó azért húzza alá a szöveget, mert az úgy íródott, hogy aláhúzzák; a szöveg beazonosítja a jelenben sűrítési, kristályosodási, felidőzésre érdemes pontjait. Barthes ezt úgy fejezte ki, hogy „nyelvi” gondolatai vannak; Sartre még világosabban fogalmazott, amikor arról kérdezték, hogyan születnek a gondolatai: „Gondolataim írásra szánt mondatokként születnek”⁹, válaszolta megmagyarázva a mintaszerű stílus fontosságát gondolkodása működésében, tisztázva, hogy még filozófiai írásai is mentesek a túlzó gondolatbőségétől: azaz, elveti a dagályos vagy közönségesebben „sérvként” túltengő gondolatokat, még mielőtt ártanának tisztán irodalmi szándékainak; Sartre egyébként gyakran érezte problematikusnak kifejezőkészségét, sajnálta például, hogy olvasói az egzisztencialista elméletet igazából a *Lét és semmi* egyik utolsó, különösen emlékezetes mondatára redukálták: „az ember haszontalan szenvedély”; tényleg van ebben valami túl emlékezetes vagyis túlságosan is jól szimbolizál.

Az alkotás idézhetőségének helyzete, valójában a kikristályosodás ideje a *jelenben*, annak a kikristályosodása, ami emlékezetre érdemes lesz; mintha az esszé egyszerre hozná létre a gondolati eseményt és tárhelyét, hiszen az olvasó teljességében, egységében birtokolhatja ezt a jó mintát, mint az alábbi Barthes által kommentált részlet, amely az érzékelhető konkrétum beléptetésének fontosságáról beszél, oda, amit az „értelem mormolásának” nevez; a világosan megjelölhető haszon a mintavétel haszna, az idézése, a fáradtságos

7 „Epikétoosz, Montaigne és Salomon de Tultie stílusa a leghasználatosabb, ez férkőzik be, ez marad meg legjobban emlékezetünkben, s ezt a legkönnyebb idézni, mert kizárólag mindennapi társalgásokból született gondolatokat tartalmaz” (Blaise PASCAL, *Pensées*, Classement Lafuma, 535).

8 Roland BARTHES, „Écrire la lecture”, in: *Œuvres complètes II*, Paris, Le Seuil, 1993-1995, 961.

9 „L'écriture et publication”, Jean-Paul Sartre beszélgetése Michel Sicard-ral, *Obliques*, 1979, 20.

munkát kiváltó intellektuális hozzáférhetőségé: „Nem elég-e belefűjni egy »kékes füstkarikát« a kritikai diskurzusba, hogy elég bátrak legyünk egész egyszerűen... *másolni?*”¹⁰ Ez a kisajátítási logika nyilvánvalóan Montaigne-nyel kezdődött, akinek írása leleményes kiemelésekből és fontos anakronizmusokból tevődik össze, *Esszéi* maguk is hermeneutikai hozzáférhetőséget jelentettek, számos szerkesztői-sebészi beavatkozást szenvedtek el.

Mások mondatainak idézése, amit minden esszéista kedvel, jelzi azt a késztetést, amelyet az „írásra alkalmas” mondatok kiváltak, fogalmazta meg Valéry. Olyan valaki esetében, mint Barthes, ugyanazon mondatok iránti érzékenység köthető az esszé vagy a regény sikereihez. „Mondat-modell” vagy „érvelés-modell”¹¹, az esszé-formának megvan a maga intenzitása, igazmondó ereje. Mert Barthes szemében a forma, különösen, ha rövid forma, bizonyosság arra, hogy elvében ragad meg egy gondolatot és ebből következően „igazság-előjelzőként”¹² működik. A gondolat nyelvi megszilárdulása hordozza a gondolatok *fennmaradásának* ígérését: „Az emlékezetnek nem a dolgot kell megőriznie, hanem a dolog visszatérését, mert ez a visszatérés már valamilyen forma, mondat-forma”¹³. Az irodalom, hangsúlyozza Barthes, meghatározva ezzel az esszé-stílus rangját, mondatok sorrendje; minden mondat „az irodalom lerakata”, amely jövőt ígér neki, „ahogy a *Notáció* (a jelölés) lehetővé tette az *azonnali* felidézést”¹⁴. Újraredefiniáltuk tehát, mint az írás örömét, mint a kultúra idejébe való bejegyzést, mint helyalkotást az esszé lényegét, azt a módot, ahogyan az esszéisták emlékezőként élnek meg kultúrájukat.

6 Emlékek

Valójában nem ugyanúgy emlékezünk egy esszére, mint egy regényre, nem ugyanúgy idézzük fel, egy esszé és egy regény nem közelíthetők meg pontosan ugyanabban a formában. Amikor Lucien Gracq arról beszél, hogy mi marad meg neki *A pármái kolostorból*, néhány magasröptű jelenetet sorol fel, tömény regényességet és érzéki provokációt, és az egyszerűsítés folyamatán töpreng, az újraalkotáson, az egyensúly visszanyerésén, amellyel az emlékezés tevékenysége jár: „Össze kellene hasonlítani a gyakorlott és a kevésbé járatos olvasók azonos műről őrzött emlékeit, elmeséltetni velük emlékezetből a könyvet – vagy inkább, ami megmaradt belőle, összevetve a kihagyott szöveggel – lejegyezni a teljes részeket többé-kevésbé szabályosan ismétlődő kiesését, amelyek az emlékezet mélyére süllyedtek, ellentétben a fennmaradó gyújtópontokkal, amelyek fényében a mű egészen másként alakul újjá.”¹⁵

Alávetve ennek az emlékezet-próbának, egy esszé (ami egyébként nehezen foglalható össze, eltérően egy világosan érvelő tézisyűjteménytől) bizo-

10 „Roland Barthes par Roland Barthes”, in: *Œuvres complètes III*, Paris, Le Seuil, 1993-1995, 198.

11 Roland BARTHES, *La Préparation du roman*, Paris, Le Seuil, coll. „Traces écrites”, 2003, 231.

12 Uo. 56.

13 Uo. 139.

14 Uo. 149, 150, 86.

15 Julien GRACQ, „En lisant en écrivant”, in: *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, coll. „Bibliothèque de la Pléiade”, 1995, 646.

nyára kínálna annyi eseményt vagy érzelmet, mint egy regény, de más formában, vándor diskurzusok, gondolat-tárhelyek, megkapó képek, példaértékű minták alakjában, *hatásos* kulturális adatok érvekké alakításaként, amelyek ettől kezdve idézhetők: *Az írás nulla fokából* legalább a „fehér írás” megmaradna; *Az írástudók árulásából* talán csak egy cím, ami csak a Történelemeről szóló beszédet foglalná magába; a *Világoskamrából* néhány szó egy gondolat sémájaként (*studium* és *punctum*) és főleg egy „homályos prousti” szöveg, ahogy Michel Charles fogalmazott, ami egy jó példában éri el csúcspontját, a mindenkinek emlékezetes Télkert fotóban. Minden jól sikerült esszé olyan kijelentéseket aktivizál, amelyek általános érvényűek és egy koncepciót fogalmaznak meg és amelyeket egymást követő származékaik lehetséges és paradox formákká, másképpen toposzokká alakítanak. *A barátságról*, *A szerelemtől*, *A lét és a semmi* forrásokat kínálnak: a barátságról szóló fejezetben mindenki újra mobilizálhatja a „Mert ez ő volt, mert ez én voltam” formulát; a vilámcsapásszerű szerelem kapcsán egy ágacska a salzburgi sóbányában; a rosszhiszeműség témájában elég felidézni egy kávéházi pincért, hogy egyetértünk egy résztémában és egy intuitív képben. Péguy árulója, Bergson órája, Bataille pazarlása: megannyi felidézhető, egymáshoz kapcsolódó tudás- és stílus-formáció, amit az olvasó aláhúz és amelyek ezentúl gondolati összekötőkként, átjárókként szolgálnak. Ezt nevezte Judith Schangler¹⁶ a fogalmi leleményen vagy szellemi újításon töprengve „stílus-tartaléknak”: egy új gondolat, nemcsak egy elérhetőség, elmélkedési útvonal, de olyasmi is és főként olyasmi, ami lehetővé teszi, hogy másképpen szóljunk. Ebben a tekintetben a gondolati invenció közvetlen hasonlóságot mutat a „művek emlékezetével”.

A példa rendeltetése

Az esszé rendeltetése, legalábbis modern történetében, abban a mozgásban lenne, amely során az értekezés nem állapodik meg sem az elbeszélés eseményekhez kötődő egységénél, sem a tanulmány elvont gondolati láncolatánál, hanem egyfajta átmenet az általánosításban, az általános gondolatok felé mozgásban, amelyek egy kicsit többet mondanak önmaguknál, többek, mint amik; az általános és a sajátos közöttiség, a jó példák, minták, paradigmák rendszere, amit a retorika egykor a Topica módszerei, érdemei és a „köz-helyek”¹⁷ kérdésén keresztül közelített meg.

Az 1910-es évektől kezdődően az esszé határterületként jelenik meg, sajátos retorikai művészetként, eredeti „helyalkotásként”, olyan értekező módszerként, amely egyszer majd egységes tárgyú tudományként fog működni, ahogy Barthes kívánja. Az volt a század rögeszméje, hogy definiálja a tudományos alakzatokat, a gondolatalkotás intellektuális módozatait, hogy helyettesítsen egy elfelejtett vagy a gépiesség, az ismétlés értelmetlenségében eltűnt művészetet – a flaubert-izált retorikát, ha úgy tetszik. Minden esszéis-

16 Judith SCHLANGER-Isabelle STENGERS, *Les concepts scientifiques, invention et pouvoir*, Paris, La Découverte, 1988.

17 Következő cikkem felvetéseiből emelek ki néhányat: „Figures de savoir, tempo de l’essai”, *Études littéraires*, 37/1, 2005, 33-49.

ta újra felfedezi, magáévá, sajátjává teszi a közhelyek antik módszerét, amelyre a *memória* retorikai működése is támaszkodott: Rémy de Gourmont diszszociációi, Péguy chiazmusai vagy viszonyai, Valéry csírája hozzák össze Bretont és Gracqot a kristályosodás hegeli problémája körül... Úgy szemlélhetjük mindezeket az alakzatokat, mint egy kesztyűként kifordított toposz megannyi áthelyezését, merész újrafelfedezését, mint egy módszer megnevezését, vagy Blanchot szavaival, mint az „anyaggá változott retorikát”.

Egy közös hely megalkotása valójában csak annyi, hogy szolgálunk egy jó példával, egy hatásos képpel, amely a nélkülözhetetlenség érzetét kelti, az igazságnak azt a cáfolhatatlan tapasztalatát, amelyet Barthes ezzel az utóbbi években állandóan visszatérő formulával definiált: „Ez az, pontosan ez az!” Amikor Paulhan idézi a Tarbes-i városi park egyik feliratát, kiemeli eredeti helyéről (vagy felfedezi), hogy az „egész irodalmat” lássa benne¹⁸, ez egy önálló gondolati formula, amely, mint ilyen, bekerült a kritikai áramlatba és a francia kultúrába. A *Tarbes-i virágok* bevezető szavaival Paulhan nem egy másképpen is kifejezhető *tudást* alkotott meg egzakt módon (bonyolult esszéje egyébként nem gyárt tézist, nem rögzít következtető formulát, állandóan bonyolítva következtetéseit, hirtelen elvágva a gondolat-mozgást, ilyen típusú lezárásaira emlékszünk, mint: „Végül, maradjunk annyiban, hogy nem mondtam semmit”), hanem egy áthelyezhető, kisajátításra nyitott alakzatot teremtett.

8

Egy ilyen „hely” („situation”) megalkotása (Benjamin és minden bizonnyal Sartre kifejezése), egy gondolati hely megteremtése az esszében pontosan jelzi azt a szabályt, törvényt, igazságot, amelyet a formától elválaszthatatlannak érzünk, létrehozza a konkrétumból az igazság metonímiáját (Michel Deguy talán a gondolat érzékeny és általánosított allegorizálásának nevezné): nem egy alkalmazandó törvényről van szó, hanem egy felidézhető esetről. Paulhan Kertje nem általánosítható; ha az egész irodalmat képviseli és az irodalomban a rémület és a retorika modern dialektikáját, amely Paulhan szerint az irodalom motorja (hiszen ez az a gondolat, ami a *Tarbes-i virágokkal* megfogalmazódott), az csak erre az egyszeri alkalomra érvényes. De ha az elmélet szempontjából az esszé tudása csak egy alkalomra szól is, kárpótlásul beleíródik a kultúra rendjébe, megszerez egy feltűnő státuszt, egyszerre hozzáférhetőbb – apró mentális jelenetként újrafelhasználható, belakható – és plasztikusabb mint egy koncepció. Paulhan példája valóban olyan jól megválasztott, hogy végül nevesít egy problémát, maradandóan összekapcsol két fogalmat, a rémületet és a retorikát, konkrét, érzékelhető arcot adva ennek az asszociációnak (gondoljunk arra, hogy Arisztotelész, úgy definiálta a példát, mint a bizonyítás testét), egy kert képét. A jó példa, ez a kép, *mint* igazság él tovább bennünk, ugyanúgy rendelkezésre állva, ugyanazzal a stilisztikai *jellegzetességgel*. Úgy tűnik, ez a stilisztikai jellegzetesség és a mozgásra nyitottság pontosan meghatározzák az értekező próza céljait és főként megvalósulásait, mert időbeliként definiálják.

18 Úgy, ahogy Barthes kiválasztja Chateaubriand „sárga macskáját”, mint az irodalom metonímiáját: „Chateaubriand: Vie de Rencé”, in: *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, coll. „Bibliothèque de la Pléiade”, 1995, 1365.

Tempók

Az értekező műfaj valójában megszabja az esszé tempóját. A témák először is kijelölik az esszé ütemét, prózájának ritmusát, ez az a kérdés, amellyel Bergson és Sartre annyit foglalkozott. „A próza minden mondatának ritmusa van”, magyarázza Sartre *A család idiotájában*, „mihelyt átvesszük ezt a ritmust, átlépünk a képzelet világába”¹⁹. Egy bizonyos tempóra tényleg szükség van az esszében: az esszéista, hasonlóan egy biciklishez, egyensúlyát veszti, ha nem ér el egy bizonyos sebességet – valójában tempóról beszélnek inkább, mint rövidségről, fragmentáltságról. Megpróbáltam azonosítani, honnan származnak ezek a váltások, amikhez hasonlókat Péguynél is találunk, az elmélkedés, a variációk, a kutatások hosszú időszaka és a stilisztikai, fogalmi kikristályosodás pillanata közt, ezek a szakadásos fellobbanások, elágazások, lehetőség-változatok az állítások (gyakran szélsőségesek, mint Sartre következetesen konkluzív prózája) és a tévelygések között (mint a gondolat barthes-i regényessége, amely kitér az állítás kényszere elől), a kitörő tetterő és a türelem között, amelyek a távolságtartás módozatai is egy komoly értekezés során. A könnyed éthosz esszéírói modellje, Valéry Larbaud, ritmus, mozgás nélküli írónak tartotta Dr Johnstont, „ékesszólásától nehézkessé vált a gondolat.”²⁰ Egy dialógusban pedig, amelyet 1935-ben a szociológus és az esszéíró közt képzelt el Françoise Gaillard, az esszéírot – prózáját, gondolkodását – a ritmus iránti igénnyel és a tempóból eredő hevülettel definiálta; így szólaltatja meg a szociológust az esszéistával szemben: „Hagyjuk a költőt, aki megteremti a szépet, a regényírot is, aki szórakoztat, de az esszéista felingerel. Mit erőlködik ez az ember a konklúziók közt ugrándozva?”²¹

Az esszé ebben az értelemben sietős műfajnak tűnik vagy inkább megbízhatatlannak, amely mindig kész megfelelni a világ kihívásainak, kísérletezési alkalmaknak, gondolkodási mintának, amely a Sartre-ot és Barthes-ot annyira megragadó Stendhali gondolkodás módjára a boldogság mezején maradna; erre utalt Françoise Gaillard kiemelve Adorno meglepő kijelentését: az esszéista „csendben panaszkodik, mert az igazság megghiúsította a boldogságot”²². Az elméletíró lényegében eltünteti azt a hosszú utat, amely az intuíciótól, azaz a gondolat megszületésétől kinyilvánításáig vezetne; az esszé tele van későbbre halasztott fejtegetésekkel, halogatásokkal (gondoljunk Barthes összes „tervére”), burjánzó csábításokkal, örökös újratekintéssel, a szándék merészségével, utalási szokással; ez a tempó az értekezés megbízhatósága szempontjából a visszajára is fordulhat: felmentést adhat az állítás alól, visszautasítása lehet annak, hogy, amit mondunk, azt teljes egészében nekünk tulajdoníthatónak tekintsék. Mennyi jellemző, amelyek gyorsítják a szöveg tempóját, de szituálják is, mert megmutatják a tudományhoz való tiszteletlen,

19 Jean-Paul SARTRE, *L'Idiot de la famille I*, Paris, Gallimard, 1972, 930-931.

20 Valéry LARBAUD, „La lenteur”, in: *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. „Bibliothèque de la Pléiade”, 1958, 1042.

21 Ramon FERNANDEZ, „Connaissance et science de l'homme”, *La Nouvelle Revue française*, 24/2, 1935, 254.

22 Françoise GAILLARD, *Rencontres, L'essai, la liberté de l'esprit*, BNF, 2006. június 10.

felgyorsult viszonyát, egy asszociáció-hálózatok, mozgatható montázsok, felvállalt hiányosságok alkotta tudásban.

A tempó nyilvánvalóan a megírt és olvasott esszé közt leginkább keringő *idézetekből* adódó rövidülésnek is köszönhető – idézetek első, másod-, és harmadkézből...; ismeret-központok, jelentés-tömörítések, amelyek lerövidítik a gondolat és a dolgok vagy a gondolat és a hivatkozások közötti utat. Az idézés a gondolat jövője, amely ezentúl gyorsabb haladást, alkalmazást, megértést biztosít²³. Valóságos energiataralékot sűrít az esszébe, meggyorsítva tempóját. Ezért a Proust vagy Gide típusú esszéíró emlékezetből idéz, ritkán ad meg jegyzeteket, néha rosszul emlékszik; mert könyvtárát zsebben hordja, kedvenc íróit, gondolatait kívülről ismeri; az esszéíró lustasága – mindig ugyanazt idézi, ami lehet felháborító vagy mulatságos – a kultúrát átörökítő emlékhelyek ideális képviselőjévé is teszi; ez a bensővé tett könyvtár legjobb példája.

Valójában az idézhetőnek ez a dinamikája határozza meg azt is, hogy az esszé egy kulturális mulandóságba íródik bele, amely elnyeli és meghaladja. Az esszéíró a gondolatok letisztult, változó emlékezetét állítja helyre, emeli ki, bizonytalanítja el, dúskálva az értékekben, megváltoztatva a hangsúlyokat, a kulturális emlékezet efféle „igazgatása” (ha helyesen értelmezzük a kifejezést) az esszéisták egyik fő feladata, a hiperolvasóké még inkább, mint az íróké. A toposzok mozgása az igazság temporalizációjának egyedi formája a közös kultúra hosszú idejében, amit Patrick Mauriès esszék láncolata által precízen felépített „gondolat-alapnak”²⁴ nevez: az esszé alakzataiban lerakódik egyfajta folytonosság; ez az értekező témák időláncolatba illeszkedésének egész kérdése. Minden új esszé mást hoz-e a a kultúra rendjébe, esemény-e vagy csak ismétlés? A továbbfejlesztések ritkák, az esszé megmarad az esszéíró mércéjénél. Egy nem narratív műfaj számára azonban ez a helyalkotás mindeképpen a gondolat igazi történetbe helyezését, regényességét jelenti.

Belső élet

Ezek az alakzatok, amelyeket sietősen felvázoltam (az emlék, az igazság evidens formájának felismerése, a tempó, a kulturális időmérték...), mindezek a jegyek, amelyek szerintem az esszépróza sajátjai, választ jelentenek a mások mellett Bergson által, a XX. századi filozófia számára megfogalmazott felszólításra, aminek kétségtelenül tágabb értelme is van, egy olyan elméletírás felfedezése, amely felvállalja a folytonosság következményeit. Az esszé valóban alapvetően időbeli, vagyis egyszerre szituált (egy kulturális közösség helyeinek lajstromában), bizonytalan (a módszert és a tekintélyt illetően) és ritmizált.

Találtam egy közelebbi kiváló példát Pierre Pachet egyik újabb esszéjében, amelyből gyorsan megérthető az éppen kifejtettel való azonosulás; az esszé címe „Gondolatokat birtokolni”²⁵, leírja vagy inkább elmeséli, hogy milyen ese-

23 vö. Eric MÉCHOULAN, *Pour une histoire esthétique de la littérature*, Paris, PUF, 2004.

24 Patrick MAURIES, *Apologie de Donald Evans. Résurgences de la rhétorique*, Paris, Le Seuil, 1982, 15.

25 Pierre PACHET, *L'Œuvres des jours*, Paris, Circé, 1999, 7-24.

ményt jelent egy egyén számára, saját idejében, testében egy gondolat megszületése, növekedése, nyilvánossá válása. Követjük a gondolat útját a témán belül a tollat kísérvé, a gondolat életét, amely folytatódik az egyénben és rajta kívül. A gondolati esemény, ebből a nézőpontból egy szükségszerű unalom és várakozás alpból vagyis az időből kiemelkedett emóció; a felbukkanó, lehetséges gondolatok érzete csak „a létérzés tonalitását” változtatja meg. A születésében „heves gomolygásként” jellemzett gondolatot védelmezni kell, magyarázza Pierre Pachet, hangsúlyozva a törékenységét „ennek az apró mentális eseménynek, amely nélkül semmi sem lehetséges, mert ez teszi hozzáférhetővé a dolgokat, a szellem és a világ dolgait, olyan új, érdekes megközelítést biztosít, amely megdobogtatja szívünket, meghozza étvágyunkat”²⁶. A képlékenységet megőrző gondolat, rámutatva arra az esetlegességre, nyitottságra, *amelyben* megnyilatkozik, behatol a belső élet mozgásába; a megélt is gondolat az esszéíró számára, nem a gondolat mámoros felfogása, hanem egy jellegzetes két irányú, szabad áramlás, a megélt enigmatikus tapasztalának és irodalmi megragadásának szétválaszthatatlansága.

Pierre Pachet egyébként ezzel az egyszerű és súlyos állítással kezdi esszéjét: „Az irodalom számomra gondolatokat jelent, gondolatok birtoklásának képességét és nem beszédet, nyelvet. Anélkül állítom ezt, hogy tagadni vagy még kevésbé elfogadni akarnám az általános álláspontot”²⁷. Az esszé tényleg hordozza az irodalom bizonyos reprezentációjának lehetőségét, azt a meggyőződést, hogy az irodalmi gyakorlatot a gondolat életével, a gondolkodás eseményével együtt kell szemlélni. Ez az a csábító összeolvadás, egész pontosan az irodalomé és a gondolat gyakorlatáé, amely az esszét, mint XX. századi műfajt alapozza meg. Az esszé nem a XX. században született, de az irodalmi tér centrumába vonta egy új aktualitás, a határvonalakat megszilárdító tudományos írásokhoz képest az irodalomnak egyre inkább definiálnia kellett önmagát; ezen a ponton érdemes legalább rákérdezni, hogyan kellett az esszének megváltoznia ahhoz, hogy az irodalmi élet központjába kerüljön – mintha valaha kizárták volna onnan – és hogyan változott meg az irodalom, hogy az esszé meghatározó, számottevő irodalmi formává válhasson. A XX. század elejétől kísért az anakronizmus lehetősége, minthogy az elméleti művek ettől kezdve arra voltak kárhóztatva, hogy olyan tudományágak nyomában loholjanak, amelyekkel többé nem osztoznak a határokon.

Történetének egy pillanatában az esszé olyan központtá változott, amely körül összpontosulhatott az irodalom kulturális *helyzetének*, modernségének, hatókörének és főként a tudományos diskurzussal való versengésének bemutatása. Az idő kérdésének fontossága az esszében már adna egyfajta választ a származtatott kijelentések és az elrendező felejtések alkotta megújulás történeti problémájára (az esszé örökölt forma, Montaigne-i hagyaték, csúcson született műfaj, olyan forma, amelynél fontos a származás, amely a kötődés és elszakadás fogalmaiban gondolja el magát), és az irodalomelmélet időszerrűtlenségének vagy lényegi *lemaradásának* feltételezésére. Az időbe helyezés problémája, az irodalmi emlékezet állandó kavargása, a régi újradefiniálása az új által, a gondolatok nyelvi élete, a stílus fontosságába vetett hit kije-

26 Uo. 8-9.

27 Uo. 7.

lölnek a francia prózában egy egyszerre diadalmas és bizonytalan pillanatot. Péguy-től Bataille-ig, Gourmont-tól Barthes-ig, az írók egyfajta kényes egyensúlyra törekedtek, amit Gracq „a gondolat formai elkötelezettségének” nevezett – „olyan biztosan tartozik Nietzsche az irodalomhoz, amilyen biztosan Kant nem”²⁸ egészítette ki, hogy nyilvánvalóvá tegye ezt az egymásra épülést.

Megkísértem újra meghatározni azt a könnyedséget, fesztelenséget vagy bizonytalanságot, amelyekkel rövid áttekintésemet kezdtem, hangsúlyozva azt az igényt, amelyet az értekező esszé kielégít – természetesen a szaktudományok mellett – érzékeny, csaknem érzelmi dimenziójú gondolkodásával. Az esszén belül a kultúra egzisztenciális tartalékká válik, idézetek bizalmas, elkülöníthető hálózatává, amelyet magunkévá teszünk, amely életre kelhet. Egy hozzáférhetővé tett *én* vitalitása, amelybe az olvasó behatolhat, magyarázatot ad az idézhető dinamizmusára, mert az esszében a gondolatok egyszerre egyediek és ismételhetők²⁹. „Igazi stílus” fogalmaztam korábban: tényleg van az elméleti prózában, ahogy a fellépésben, magatartásban, viselkedésben, bizonyos járásmódban, abban, ahogy fogadjuk, ami jön, ahogyan viselkedünk a dolgokkal szemben és ahogy megéljük az időt, egy sajátos ritmus, amely meghatározza egyéniségünket, azt, ami abból a sajátunk, egy teljesen elidegeníthetetlen lét-dimenziót, amely „önmagunk stilizálásának”³⁰ folytonos tevékenységére utal, amelyben az ember egyszerre talál és feltalál, létezik és felfedezi önmagát.

Összefoglalás

12

Az esszé valódi stílusát terjedési módja, a belőle megőrzött gondolatok, lényegének összefoglalása, röviden, alkalmazása érzékelteti. Emlékeztető jellege az idézés általánosított gyakorlatából ered; az esszéírók „idézhető” formákból indulnak ki, örökölt gondolatokból, lehetséges és paradox ismeretekből, ezeket felhasználják, továbbfejlesztik vagy elbizonytalanítják; és ebből alkotnak, nem alkalmazható modelleket, hanem újramobilizált eseteket kínálva, a jövőben hozzáférhető gondolatokat. Ez az elérhetőség meghatároz egy intellektuális gyakorlatot, megvalósítandó célokat (ezt az érzékeny formát, amely az esszében a szellemi működés nyomán kirajzolódik), egyfajta ritmust, amely minden gondolkodó személyiség sajátja, vagyis egy módot, amellyel az értekező próza *ellenáll az időnek*. Ez magyarázza azt az indulatot is, amelyet ez a erősen időhöz kötődő, azaz ritmizált, pozícionált, de ugyanakkor bizonytalan, megérzésekre alapozó, ebből a szempontból anakronisztikus műfaj a kortárs tudomány világában kiváltott.

Béri Etelka fordítása

28 Julien GRACQ, *La Littérature à l'estomac*, Paris, José Corti, 1950, utószó.

29 Megköszönöm Jean-Marie Seillan idevonatkozó pontos észrevételeit.

30 vö. Laurent JENNY, „Du style comme pratique”, *Littérature*, no 118, 98-117.

Irodalom-csatatér

A nemzeti jelleg érvénye Szerb Antal irodalomszemléletében

Szerb Antal *Magyar irodalomtörténetének* nemzetpolitikai önellentmondásai két irányból is kikezdehetővé teszik irodalmi fejlődésrajzát, attól függően, hogy a vonatkozó megállapításai az Európa-központúságot vagy a nemzeti hagyományokat töreksenek alátámasztani. Ez magyarázza a konzervatív-nemzeti szemlélet híveinek heves tiltakozását megközelítése ellen, és ugyanezért tűnhetett egy különösen szigorú, alig leplezetten baloldali érzelmű bírálójának szemében úgy, mint aki átveszi Németh László hígmagyar-mélymagyar elvét,¹ legalábbis Arany-portréjában, amennyiben egyebek mellett éppúgy az 1848 utáni időszakot tekinti Arany „adekvát működési területének”, mint Németh László.² Bizonyítékára lerve annak, hogy urbánus és népies felfogás mégsem állt annyira egymástól távol, legalábbis hogy „az urbánus-népies szembenállás mindkét oldalán a hamis világnézeti alapok és módszertani eszközök közös, hamis eredményekre vezethetnek”³. Egyébként igaz, Szerb Antal, akitől mi sem állt távolabb Szabó Dezső parasztkultuszánál, valóban tett bizonyos gesztusokat a népies tábor irányába. „Az újabb nemzedék pedig, írja az elismerés hangján a háború kitörése évében, lázadóbb és keserűbb, mint bármelyik magyar nemzedék Petőfi óta: Illyés Gyula, Féja Géza, Tamási Áron, Németh László, Kovács Imre, Szabó Zoltán és társaik lírában, regényben, színdarabban, tanulmányokban, történelmi életrajzokban eddig nem ismert gazdag hangszereléssel hallatják Tiborc panaszát és egyiküknek-másikuknak bizony annyi üldöztetésben van része, mint a szabadságharc költőinek – ha volt viharmadár-nemzedék, hát ez az. De ezek az írók, csodálatos módon, nem hajlandók semmiféle közösséget vállalni a pártokkal, jelvényekkel és jelszavakkal. A viharmadarak ezúttal utálják a vihart idéző garabonciásokat. A magyarázat kézenfekvő. Az író a szellem embere és nem állhat egy olyan forradalom szolgálatába, amely szellem nélkül való, sőt szellem-ellenes. Ők olyan átalakulásra várnak, amely a magyarság mélyeiből és sajátosan nemzeti kultúrájának sosem álmodott kincseit fogja kisarjasztani, új költészetet, új zenét, a világnak új, magyar megragadását. A pártok pedig talán nem is értenék, miről van szó, ha ezek az írók elmondanák ábrándjaikat és terveiket. Ha kimondják ezt a szót:»magyar«, az a két táborban egészen mást jelent. Illetve az egyik táborban nem jelent semmi konkrétumot. Nincs mögötte történelmi távlat, irodalmi eszmetársítások beszívódása a magyar szavakba, nincs mögötte erkölcsfilozófiai elgondolás, nincs mögötte Széchenyi és Arany és Ady – nincs mögötte szellem.”⁴

1 FEHÉR Ferenc: *Bálint György vagy Szerb Antal?* in: *Tört pácák II. Írások Szerb Antaltól 1949-től napjainkig*. Nemzeti Tankönyvkiadó. 1999. 371.

2 Uo.

3 Uo.

4 SZERB Antal: *Az elmaradt viharmadár*. in: SZERB Antal: *A trubadúr szerelme. Könyvekről, írókról 1922-1944*. Holnap Kiadó. 1997. 259-260.

Kétségtelen, Szerb Antal következetlenségei, önellentmondásai megbontják egységesnek hitt koncepcióját. El kell fogadnunk, hogy nem teszi egyértelműen zárójelbe a nemzeti szempontot, bármennyire is nyugatos szemléletet képvisel, nem veti el tökéletesen a nemzeti jelleg érvényét, olykor egészen elnéző a lokállissal, a helyi értékkel szemben.⁵ Mivel mással lenne magyarázható például Dugonicsról szóló értékelése. „Csodálatos tehetségtelensége dacára egyike irodalmunk legérdekesebb jelenségeinek”⁶, írja róla, majd megjegyzi, áltörténelmi regénye, az *Etelka* a magyar preromantika egyik legfontosabb eseménye, ráadásul az első magyar könyvsiker is egyben. „A magyar szépirodalmi mű vele nyert polgárjogot, illetve vele nyerte vissza XVI. századi ponyvaszerűségét. És fontos az *Etelka* azért is, mert példátlan sikerét romantikus mozzanatainak köszönhetette, ez a siker az első jele a nagy és lényegbevágó ízlésváltozásnak. A ponyva előbb vett róla tudomást, mint az elit-irodalom. Az *Etelka* sok tekintetben közelebb áll Kisfaludy Károly és Vörösmarty nemzedékéhez, mint Kazinczy és Kármán.”⁷ Az *Etelka*, mondjuk még egyszer, amelynek szerzője „dacos izolációt” képviselt a környezettel szemben, akiben „különösen erős” a nemzetiségekkel szemben való türelmetlenség: „Ez mintegy az eszmei magva Dugonics írásainak. Oly gorombán, mint ő, senki sem támadta, sem előtte, sem utána a németeket és a szlovákokat. Magyar ember rossz nem is lehet – a könyv gonoszai mind idegenek, bolgárok, szlovákok. Az erkölcsi érték alapfeltétele, hogy az ember magyar legyen.”⁸ S megemlékezve Dugonics dalmata származásáról mindezt még megtoldja azzal is, hogy „az idegenből lett magyar magyar voltát be akarja bizonyítani, mások előtt és önmaga előtt. Magyarországon a fajvédelmet mindig idegen fajúak csinálták”⁹.

A nemzeti hagyományokhoz való kétfős viszonyát tükrözik ezek a vallomások is: „Azelőtt mindig mulattam, ha Dugonics András könyveit olvastam, vagy írtam róluk, ma is, de mulatságomba most meghatottság vegyül. Most kezdem megérteni, mit jelenthetett a magyarság számára akkor a felfedezés [a magyar- finn nyelvrokonság felfedezése – R. V.], hogy nincsen egészen egyedül, társtalan ősnép gyanánt ezen a világon, hogy vannak, ha messze északon is, de hozzá hasonló nyelvet beszélő népek, most értem, miért szépek, még esetlen naivitásukban is, a régi szegedi pap ábrándjai.”¹⁰

Ugyanígy, bármennyire is nemzetietlennek ítélte a konzervatív kritika Szerb irodalomszemléletét, bármennyire is az a kép él Szerb Antalról a köztudatban, hogy csak az idegenre ügyelt a magyar irodalomban, mérsékletre inthetnek a Berzsenyi-portréjából vett alábbi sorok is: „Kifejezésének csodálatos, csak a legnagyobb antik költőkhöz mérhető hatalma, a magyar kar mennyköve által áll Berzsenyi azok között, akikre ha gondolunk, magyar voltunk valami nagyszerű, megdöbbentő értelmet kap. Akikre ha gondolunk, valami olyanféle

5 vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Megértés, fordítás, kánon*. Kalligram. Pozsony. 2008. 41.

6 SZERB Antal: *Magyar irodalomtörténet*. Magvető. Budapest. Tizenegyedik kiadás. 211.

7 Uo. 211-2.

8 Uo. 212. 213.

9 Uo. 211.

10 SZERB Antal: *Karjel, Finomország, Esthonnya*. in: *A varázsló eltöri pálcáját*. Magvető Kiadó. Budapest. 1978. 431.

érzés tölti el a magyar irodalom hívét, mint a római költőt, mikor a görögökkel mérte össze nemzetét.”¹¹ Berzsenyinek a költészettel való szakításában is természetének sajátos „magyar” voltát sejtí, elötörését, mint fogalmaz, „egész nagy megbántottságának”, „különös makacsságának, amellyel a magyar önmagát bántja, afelett való elkeseredésében, hogy mások bántják”¹².

Úgy tűnik, Szerb mégsem akarta a magyar irodalomtörténetből kiküszöbölni a nemzeti fogalmát, mint azt bírálói általában szemére vetették. Erről a helyi értékkel szembeni sajátos elnézésről tanúskodik egy futólag tett megjegyzése is az 1918-as forradalommal kapcsolatban, melyben az „idegen történelmi példák önállótlán utánogtatását” teszi felelőssé a kudarcért. „Ennek a forradalomnak, írja, szükségképpen szégyenteljes kudarcba kellett fulladnia, mert helytelen volt a szellemi előkészítés: a doktriner forradalmárok nem kerestek kapcsolatot a magyar történelemmel, nem tudták szándékaikat a magyar ritmus sorába kapcsolni, nem tudták, nem is akarták forradalmukat magyar forradalomná tenni.”¹³

A Magyar ugart ostorozó, az újító szerepét betöltő Ady Endre alakjában a nemzeti hagyományok legfőbb örét ugyanúgy fontosnak tartja hangsúlyozni, mint „akiben teljes lett az idő, akinek elébe futottak az előfutárok. (...) Olyan teljesen, olyan reprezentánsan magyar volt, mint előtte is csak nagyon kevesen. A magyar koordináta-rendszer minden irányában teljes volt. Magában hordozta az egész történelmet: nincs az ezerévnék egyetlenegy fontos pillanata sem, melyhez ne lett volna egészen személyes relációja, mely ne szerepelne valami formában költészetében. Magában hordozott minden társadalmi osztályt: az urat és a népet származásánál fogva, a polgárságot pedig a társadalomban való elhelyezkedése révén. Hordozta a várost és a falut, kálvinista volt, de mélyen értette a katolicizmust, sőt szimpátiái révén még a zsidóságnak is reprezentánsa volt”¹⁴. Ezek a sorok úgy tüntetik fel Adyt, mintha jelentősége abban rejlene, hogy maradéktalanul képvisel egy népet, egy kultúrát, megannyi elágazásával. Ez első hallásra annál is meglepőbb, mert Ady életművéből az új szintézis ígéretét véli kihallani Európával, és mert úgy emlékszünk, azt az Adyt ünnepli, akinek „szerelme Párizs iránt szimbóluma a magyar ember örökös vágyának Nyugat után”¹⁵. Kétségtelen azonban, a Párizs-nosztalgától gyötört költő jelentőségét az „eltévedt lovashoz”, a „Keletről idedobott társtalan és tanácstalan fajtához”¹⁶ való ragaszkodásában, tragikus hűségében ugyanúgy felismeri és elismeri. Abban, hogy Ady az „Ős Kajánban mítoszt épített a magyarság nem-európai, keleti és Kelet felé hajló erőiről. Mindig Nyugat felé ment, hogy mindig visszajöjjön, és teljes európaisága fölött annál inkább magyar maradjon”.¹⁷ Keserű magyarsága mögött a

11 SZERB Antal: *Magyar irodalomtörténet*. Magvető. Budapest. Tizenegyedik kiadás. 241.

12 Uo. 236-7.

13 SZERB Antal: *Az elmaradt viharmadár*. in: SZERB Antal: *A trubadúr szerelme. Könyvekről, írókról 1922-1944*. Holnap Kiadó. 1997. 258.

14 SZERB Antal: *Magyar irodalomtörténet*. Magvető. Budapest. Tizenegyedik kiadás. 436. 457.

15 Uo. 457.

16 vö. Uo. 459.

17 Uo. 457.

legmélyebb fajszeretet vonásaira bukkan. A magyarság önszemléletének ugyanaz a keserű pesszimizmusa járja át, mint annak idején Kölcseyt, írja.

Sőt, Szerb Antal állítólagos nemzetietlensége eloszlani látszik, ha figyelembe vesszünk egy fontos tényezőt, mégpedig azt, hogy ki és miért vádolja a nemzeti szempont kirekesztésével. Éppen Szerb atyai jó barátja, Zolnai Béla figyelmeztet rá egy írásában, hogy a történelemszemlélet mennyire a jelenkor szellemi struktúrájának függvénye.¹⁸ Hóman kijelentését idézve fejtegeti, hogy „ha egy tudós a meggyökeresedett igazságokkal és elméletekkel szembehelyezkedik; a félműveltek vagy világdöntő szellemi óriást, vagy pedig a nyilvánvaló igazságot megtagadó gonosztevőt látnak benne... Ez utóbbi eset következett be egy újabbban megjelent *Magyar irodalomtörténet* szerzőjével kapcsolatban.”¹⁹ A múltba tekintve, azt tapasztalhatjuk, hogy az első szakadást irodalomtudományunk történetében Toldy és Gyulai iskolája közötti konfrontáció jelentette. Az igazán lényeges szempontunkból azonban most az, hogy Beöthy, a „milleniumi irodalomtörténet-írás vezére”²⁰ is szembefordult Toldyval, túlzott nemzetieskedéssel vádolva őt. Ultranacionalizmusát róta fel a magyar irodalomtörténetírás atyjának²¹, de a sors fintora, a vád visszahullott a vádló fejére, hiszen a későbbi nemzedék ugyanezt a vádat fogalmazta meg Beöthyvel szemben. „Beöthy hívei ellentámadással feleltek, és azt a tételt állították föl, hogy aki Beöthyt nem fogadja el a magyar irodalomtörténet-írás végső szintézisének az elveti mindazt, ami Beöthyben nemzeti érték: a nemzeti szellem megnyilvánulását... Ezek a magukat konzervatívoknak nevező és valamikor forradalmár kultúrpolitikusok tehát egyfelől – a múlt felé – még a szakértelmet is megtagadják elődjüktől, Toldytól, másfelől – a jövő felé – azzal a váddal illetik a mai moderneket, hogy nem jó magyarok, hogy könnyen le tudnak mondani minden magyar hagyományról, amelyhez úgysem sok szál fűzi őket...”²²

Egyszóval ugyanazt a vádat érezték ki Szerb szavaiból, amellyel Toldyt illette annak idején Beöthy. „A konzervatívok szerint beköszöntött a nemzetietlen tudomány kora, amely csak azt vizsgálja, hogy mi az idegen a magyar irodalomban.”²³ Holott ez nincs így, és erre paradox módon éppen a Nyugat-mozgalommal kapcsolatos álláspontja szolgáltat bizonyítékot. A Nyugatot Szerb nem tekintette „zsarnokian magyaros orientációnak”²⁴, szerinte „nem volt teljesen a magyar múlthoz hozzáláncolva, európai szempontú szemléletével megoldotta a hagyományokat, levegőt, teret csinált, hogy egy újfajta magyarság, Ady és Móricz magyarsága mozogni tudjon. Az eredmény, melyet a Nyugat szellemi szabadsága legnagyobb képviselőiben létrehozott, nem abból állt, hogy a magyar irodalom nyugatibb lett, hanem hogy mélyebben és szabadabban magyar lett”.²⁵ Zolnai Béla szerint ebben a mozzanatban rejlik

18 Lásd. ZOLNAI Béla: *Az irodalomtudomány változásai*. in: *Tört Pálcák I. Kritikák Szerb Antalról – 1926-1948*. Nemzeti Tankönyvkiadó. 1999. 192.

19 Uo. 193-4.

20 Uo. 195.

21 vö. Uo.

22 Uo.

23 Uo. 196.

24 SZERB Antal: *Magyar irodalomtörténet*. Magvető. Budapest. Tizenegyedik kiadás. 434.

25 Uo.

az új irodalomtudomány fölénye a régivel szemben: „ott is meg tudja látni a magyar lelket, ahol a Beöthy-epigonok csak nemzetköziséget láttak.”²⁶ Egészen konkrétan: ez Szerb Antal fölénye, „aki szintézisét adja a modern irodalomtudománynak és elődeit éppen nemzeti szempontból sokhelyütt fölülmúlja”²⁷.

Ellentmondásos karaktervázlata a *Magyar irodalomtörténet* előszavában is kirajzolódik, illetve lelepleződik. Miközben ismert kitételében vallja, „nálunk mindig a leginkább európaiak voltak a leginkább magyarok”, arról is megemlékezik, hogy „magyarnak lenni ma nem állami hovatartozást jelent, hanem az érzésnek és gondolatnak egy specifikus módját”²⁸. Ez itt akár határozott kiállásnak is tűnhet a nemzeti hagyományok érvénye mellett. Vajon mit értett alatta Szerb Antal, ha nem valamiféle körülhatárolható nemzeti jelleget, melynek pedig felvillantása és boncolgatása általában egyenes út a nemzetkarakterológia mocsarába?

Mindemellett kétségtelen, fő feladatának annak felmutatását tekinti, hogy mikor és miben rezdül együtt a magyar a világszellemmel. Annak hangsúlyozását, hogy a magyar irodalom jelenségei önmagukból nem magyarázhatóak, „csak az európai fejlődésből, és talán végső, metafizikai értelmét sem önmagában hordja, hanem az európai kultúra rendeltetésében”²⁹. Mindezt Babits szellemében. Különös módon azonban, hűséggel Babits ellentmondásai iránt is. Világirodalmi szempontokat érvényesítő koncepcióján átsüt annak *Magyar irodalom* című, még a tízes években írt esszéjének elgondolása. A kérdés az, vajon a nemzeti jelleg kimutathatósága feltétele-e, vagy másképpen: ismerve-e az irodalmi értéknek. Babits világirodalmi szemmel törekszik vizsgálni, ahogy ő mondja, „a mi kis sötét fülkénket az emberi szellem nagy palotájában”³⁰. Hálátlan feladat, „a kis tárnába politikai vagy faji rokonszenv szokott csak vezetni”³¹. Sietve tisztázza hát már az elején: „Irodalmunk európai: első királyaink óta teljes akarattal és tudatossággal csatlakozott kultúránk a Nyugathoz, a Kereszténységhez: és régi, pogány kincseit nemcsak kihalni engedte, hanem úgyszólván készakarva irtotta ki, hogy a nyugati kultúra évezredes törzsébe ojtva, egészen új életet kezdhessen.”³² Amikor Szerb Antal a magyar irodalomról mint az európai miniatűr másáról beszél, mintha csak Babits kinyilatkoztatásszerű megállapítását visszhangozná, a babitsi visszhang, ha mondhatjuk így, Szerb Antal egész tudományos életművét átjárja: „Mint ahogy a legkisebb fa is arra hajlik a szélben, amerre a nagyok (...) A magyar lélek, viharaiból is úgy követi a nyugati kultúra áramlatait (reformációt, ellenreformációt), mint a világítótorony ide-oda vetődő fénycsóvját a hajós. A

26 ZOLNAI Béla: *Az irodalomtudomány változásai*. in: *Tört Pálcák I. Kritikák Szerb Antaltól – 1926-1948*. Nemzeti Tankönyvkiadó. 1999. 196.

27 ZOLNAI Béla: *Védelem Sz. A. számára*. in: *Tört Pálcák I. Kritikák Szerb Antaltól – 1926-1948*. Nemzeti Tankönyvkiadó. 1999. 190.

28 SZERB Antal: *Magyar irodalomtörténet*. Magvető. Budapest. Tizenegyedik kiadás. 21. 11.

29 Uo. 19.

30 BABITS Mihály: *Magyar irodalom*. in: BABITS Mihály: *Esszék, tanulmányok I.* Szépirodalmi Könyvkiadó. Budapest. 1978. 359.

31 Uo. 359.

32 Uo. 360.

magyar író: Nyugat élő követe a zajgó Keleten. Bár keleti hazája viharáról írjon – a legspeciálisabban nemzeti tárgyról –, írásának hangján, formáján átérzik valami nyugati: még az igénytelen, műveletlenebb írók írásán is. (...) A magyar írók ugyanazon érzések töltik be, ugyanazon problémák izgatják, mint nyugat-európai testvéreit. Minden áramlat képviselve van, minden esemény érezteti hatását.”³³ Irodalmunk még nemzeti irányában is európai mintákat követ, a couleur locale jelszavát is egyszerre tűzte zászlajára a nagy európai irodalmakkal a romantikus eszmék sugallatára. Emlékezzünk, ugyanígy vélekedett Szerb Antal. Látja azonban azt is, a magyar irodalom egyben szegény falusi leány is, „kit nagyvilági kedvese elhagyott vagy igazában sohasem gondolt rá”³⁴. (Itt és most csak zárójelben jegyezzük meg, figyelemreméltó, Szerb is többször képzelte nőneműnek irodalmunkat, idevágó talán legismertebb hasonlatában a latin kultúra leányának nevezte, egy másikban pedig annak a reményének ad hangot, hogy nem halt meg a leányzó, tán csak aluszik. A magyar irodalom nőneműségének képzete alighanem befogadó, megtermékenyülésre váró, nem pedig megtermékenyítő jellegéből ered.) Folytatva azonban a babitsi ambivalencia feltárását, alig néhány bekezdéssel lejjebb a fordíthatóság kapcsán arról értekeznek, hogy „minden művészet annál értéke- sebb, mennél nemzetibb, mennél jobban differenciálódott minden irányban, a nemzeti irányában is. S az irodalom, a nyelv művészete, annál értékesebb, mennél nemzetibb a nyelve, mennél idiomatikusabb”³⁵. Így vész el Madáchból is Madách, ha lefordítják: „nem veszedelmesen közeledik-e a Goethe-utánczók közé, mihelyt elveszti a nyelv puritán zamatát”³⁶. Az irodalmi érték vizsgálatáról a szempontrendszer bonyolultságára utalva kifejti, hogy „nagy komplexu- mában az író és a mű eredetével és miliőjével összefüggő mozzanatok is – nagyon is – szerepet játszanak: mint ahogy a virágot sem vizsgálhatod elvon- tan, nem kaparhatod le róla egészen a gyökereihez tapadt földet, ezt a vala- mit az egész kertből”³⁷. Az irodalom kifejezés, állapítja meg, egyszerűen szól- va, a nép lelkének kifejezése, egy nemzeté, vagyis egy nyelvi és kulturális közösségé, egy közös hagyományé.

A babitsi nézőpont ugyanakkor kizár mindenfajta nemzeti elfogultságot kul- túránkkal szemben. „Ez ellen a tudományos lelkiismeretesség oly fokával kell felfegyverkeznünk, mely valószínűleg áldozatokra is kényszerít, és fájdalmas belátásokat is fog számunkra hozni (...) Az önismeret nem árthat a magyar- ságnak, sem irodalmunknak.”³⁸ Igaz, a magyar irodalom megtagadta őskorát, fejtegeti Babits, ebből adódó modernsége azonban önmagában nem jelenti „az ősi erők” hiányát,³⁹ az európaivá válás tudatos gesztusa még nem jelent egyúttal értéket is. Ha így lenne, írja a továbbiakban, irodalmunk csak epigon irodalomnak, másolatok, kópiák kupacának számítana, mely csupán mennyi- ségileg, nem pedig minőségileg szaporítaná a világirodalmat. Ebből mi egyéb

33 Uo. 369. 372.

34 Uo. 360.

35 Uo. 362.

36 Uo. 361.

37 Uo. 365.

38 Uo. 367.

39 Uo. 377.

következhet, minthogy: „valamely irodalom éppen annál inkább lehet világirodalmi érték, mennél nemzetibb: mennél több új színt, új hangot visz belé a világirodalomba.”⁴⁰ Babits képlékeny talajon igyekszik megvetni lábát. Egyrészt tehát a hasonulást Európához, másrészt pedig az „ősi erők” kimutatható befolyását tekinti világirodalmi értéknek. Az ellentmondás, ha mégoly burkolt formában is rajzolódik ki előttünk, nyilvánvalóan az esszé íróját is nyugtalaníthatta, legalábbis arra utal a feloldására tett kísérlete, amennyiben megállapítja, hogy „kétségkívül nem minden nemzetiség alkalmas arra, hogy beleilleszkedjen valamely nagyobb kultúra egységébe, a nemzetiség pedig csak akkor értékes a világirodalom számára, ha abba beleilleszkedett, avval összehangolódott, átítatódott. A világirodalom általában az egész kultúra – a népek lelkének óriás koncertje: minden nyers nemzeti hang disszonáns, míg e nagy zene egészével összehangolva nincs”⁴¹. Mit sem ér a kultúra átvétele, ha a nemzeti sajátosságoktól „külön marad”⁴². Amint az egyes ember, a nemzetek esetében is igaz: „Ha értelmileg el is sajátítanak valamely kultúrát, az ajkukon mindig csak külső máz marad, egyéniségükkel össze nem olvad, s éppen ezért minden megnyilatkozásuk beszédben és írásban színtelen lesz és szólamyszerű.”⁴³ Ezzel akár tisztázottnak is tekinthetnénk a rejtett ambivalenciát, ha a feloldására szánt korántsem meggyőző kísérlet során nem tárulna elénk egy újabb ellentmondás. Mert felmerül a kérdés, mindezt úgy kell értenünk, hogy Európa csupán idegen álca, ha rajta keresztül a nemzeti arcvonások észrevétlenül maradnak? Másképpen: tükör-e vagy csupán maszka Európa? Európai utas-e a magyar, esetleg európai potyautas? Nos, Babits szerint semmiképpen sem az utóbbi, miután „mennél színtelenebbül, mennél inkább külön szín nélkül európai valamely irodalom, gyakran annál kevésbé európai maga a nemzeti lélek, mely létrehozta”.⁴⁴ A magyar „az európai kultúrát kezdettől fogva nemcsak felületesen átveszi, hanem annak eszméit és irányait mindig a saját nemzeti eszméivel, sorsának és lelkének szükségleteivel összeolvasztani törekedett”⁴⁵. Európa eszméi eleve nem idegenek tőlünk. Szűz Mária egy személyben magyar istennő, a reneszánsz erőszakossága és pompakedvelése rokon az ősmagyar erőszakossággal és pompakedveléssel, mondja Babits. Ennek ugyan ellentmondani látszik, hogy a nemzetköziség századában nálunk mégis a nemzeti kultúra, a nemzeti haladás ösztönzőinek hangja erősödik fel, a romantika pedig nem a múltba révedést, a középkor reneszánszát hozza el, mint Európában, hanem a haladás és a szabadság korszakát kísérti, a múlt kultusza helyett a remélt szebb jövőt teremti meg. A magyar irodalom „nemzeti különbözősége”, ahogy Babits mondja, nem magyarázható mással, mint a „mély, belső egyéniségnek hatalmas tüzével, amely szükséges volt, hogy a nemes európai érceket hangulatilag is ily tökéletesen s ily biztonsággal fölolvassza és átalakítsa”.⁴⁶ Nem képzelhető el tehát európaiság „mély,

40 Uo. 378.

41 Uo.

42 Uo. 380.

43 Uo.

44 Uo.

45 Uo. 378-9.

46 380.

belső egyéniségnek hatalmas tüze” nélkül, más szóval határozott nemzeti jelleg híján. Értéket azonban önmagában ez az erő még nem képes teremteni. „A nemzeti karakter világirodalmi értéket csupán az irodalom egészének adhat és sohasem az egyes műveknek. Az egyes művek világirodalmi értéke éppen nincs arányban speciálisan nemzeti voltukkal. Ellenkezőleg, bármely műnek csak azon mértékben lehet szerepe és fontossága a világirodalomban, amint valami általánosat is fejez ki, valamit, ami nem csupán annak a nemzetnek érzésvilágába tartozik, amely szülte. (...) Míg tehát egy irodalomnak, mint egésznek, értéke annál nagyobb a világirodalomban, mennél inkább új hangot visz bele, s mennél több új kifejezőeszközzel gazdagítja, azaz mennél kifejezettebben külön nemzeti karakterrel bír: addig megfordítva, valamely egyes műnek világirodalmi értéke annál nagyobb, mennél általánosabban emberi vagy európai érdekekkel bír, s mennél európaibb eszközöket használ a kifejezésre.”⁴⁷

Európai eszközök és nemzeti jelleg, két értéktényező, melyek a magyar irodalomban, állapítja meg Babits, folyamatos küzdelemben állnak, hogy egymást a háttérbe szorítsák. „E két irány szembenállásának történetét az egész magyar irodalmon végigkísérhetnők: irodalomtörténetünket e szempontból lehetne megírni (...) nálunk az egyiknek híve a másiknak okvetlen ellensége. Az oka ennek kétségkívül történeti helyzetünkben rejlik. A magyar, keleti nép nyugati kultúrával, Kelet és Nyugat közt állandóan egyensúlyozódni kénytelen, s ez okozza szellemének örökös instabilitását.”⁴⁸ Már a kezdetekre is a nyugati és a nemzeti irány harca nyomta rá a bélyegét, ahogy egymással szembebeszült őspogány mitológia és európai keresztény hitvilág a régi énekesrendek és az új hit képzetvilágának terjesztői révén. Ugyanez a szembenállás határozta meg a későbbiekben a Tinódi-féle lantosok és az európai horizontú Balassi, illetve Gyöngyösi és Zrínyi, még tovább előre szaladva az időben pedig az ortológusok és neológusok egymáshoz való viszonyát. „A nyugati szellemű újítás az intelligens kisebbség dolga a konzervatív szellemű közvéleménnyel szemben”, az új a régi nemzeti irányt egyre lejjebb, a mind alacsonyabban fekvő közönségrétegek felé szorítja ki.⁴⁹ Tudjuk, a Szerb Antalra nagy hatást gyakorolt Hans Naumann is hasonlóképpen vélekedett az újítás szerepéről, akinek teóriája a lesüllyedt kultúrkinccsekről, utaltunk rá, a népművészet másodlagos voltának bizonyítására szolgált. Babits is valami efféle taglal, bár itt a hangsúly nem a népi kultúra másodlagosságán nyugszik, hanem a nyugati és a nemzeti szempont küzdelmén. Nem teszi kétségessé: az európai törekvés mindig győz, „mint egy lassú beojtódás: s ami az egyik korban még új és idegen, a következőben már maga is része lesz a nemzeti hagyománynak”⁵⁰. A nemzeti jelleget tehát Babits korántsem marginalizálja, „világkultúrai jelentőségünket”, ahogy ő nevezi, a két tényező összeolvadása biztosíthatja, nem a szolgálai másolás, és nem is a kulturális autarkia. „Az igazi világirodalmi értékű egybeolvadás az, írja lábjegyzetében, amikor a forma (nem a külső, hanem a belső forma), a színek nemzetiek, a tartalom ellenben

47 Uo. 380-2.

48 Uo. 383. 384.

49 Uo. 383.

50 Uo. 384.

általánosabb emberi érdekű. Ezzel ellentétben áll a sablonos hazafias költészet, hol a tartalom egyoldalúan nemzeti, a formák ellenben a legszínтеленbül kozmopoliták.⁵¹ Így függ össze egymással a parlagi nemzetiség és a hűtlenség a nemzeti költészet hagyományaihoz, illetve így mond ellent egymásnak az Arany által kárhoztatott kozmopolitizmus és az európaiság. Avagy másképpen, az európaiság nem azonos a színtelenséggel, aminthogy a nemzetiség sem a nemzeti hagyományokkal. A magyar lélek európai lélek, „a leghagyományosabb magyar tartalom sem üt ki az európai költészet kereteiből (...) A hagyomány immár európai hagyomány: s ezért minden inerciakor szak irodalmunkat bizonyos színtelen kozmopolitizmusba ejti”.⁵²

Babits az európai hagyományt mintegy közös kánonként értelmezve szegezi szembe a nemzeti hagyományokkal, ebből a szempontból teszi mérlegre a magyar irodalom jelentőségét. A nemzeti jellem és jelleg érvényét azonban fenntartja. Nem utolsó sorban azért, mert az irodalom karakterizálása tulajdonképpen egybeesik a nemzet karakterizálásával, mivel gyakorlatilag „valamilyen irodalom nemzeti jellemét, megkülönböztető vonásait az ország és a nép színei adják meg, melynek lelke abban az irodalomban kifejezést nyer (...) Minden irodalom (mint minden egyes mű), egy képzetvilág kifejezése, melyet egy ország, egy föld, egy éghajlat színei s egy történet viszontagságai alakítanak ki, egy nép temperamentumán átszűrve”.⁵³ Babits még a „faji karakter” kifejezést is segítségül hívja, mint azon tényezők egyik legfontosabbikát, melyek „a gondolkodásnak és érzésnek nemcsak módját, hanem tartalmát is megadják”.⁵⁴ Szerb Antal szintén hasonlóan fejezte ki magát, feltételezhetően Babits nyomán, gondoljunk kijelentésére „az érzésnek és gondolatnak egy specifikus módjáról”, melyet a faj, azon belül a magyar faj vélt vagy valós lényegével kapcsolatban említ. Fantáziánkat Keletről hoztuk, utal rá közvetetten Babits.⁵⁵ Más kérdés, hogy az európai közeg, az éghajlat és a történelem erre rá is erősített, azaz tovább táplálta az invenció eleve adott, természetes gazdagságának és változatosságának fölényét, magyarázza. Irodalmunk szóttese élesebb, tarkább, keletibb színeket mutat, majd még azt is hozzáteszi, „tán nem egy egészen ismeretlen színt is, (...) szőnyegünk, bár bizonytalannal nem a legdrágább az európai szőnyegek között, valóban mindeniktől különböző, új szőnyeg, s a szőnyegeknek gyűjteménye nem lehetne teljes nélküle”.⁵⁶ Íme, újabb árulkodó jele a babitsi kettősségnek, a nemzeti jelleget érvényben tartó európai látásmódnak. „S amint a magyar nyelv, bármennyire is átvett századok folyamán európai elemeket, hatásokat, bármily sikerrel iparkodott is európai gondolatok hú kifejezőjévé válni, s vált is azzá, európai nyelvévé, azért grammatikai formáiban úgy, mint leglényegesebb szókincsében mégis keleti nyelv maradt, páratlan Európában és rokontalan: éppúgy az irodalom. Bármennyire európai irodalom lett is leglényegesebb, legmélyebb sajátságaiban, mégis egyetlen maradt az európai irodalmak között – mint

51 Uo. 385.

52 Uo. 375. 376.

53 Uo. 386.

54 Uo.

55 vö. Uo. 387.

56 Uo. 393.

ahogy a magyar nemzetnek Keletről hozott, s egy külön történet viszontagságaival edzett karaktere sem hasonlítható egyetlen más nyugati nép karakteréhez sem. Egyetlen, éppúgy különböző a praktikus angoltól szemlélődő természet, mint a belsőséges, misztikus némettől edzett józansága, a logikai ötletekben áradó franciától gondolkodásának és beszédének képies volta által. S bizonyára minden más irodalommal szemben éppoly könnyen és élesen megtalálhatónk e különbséget. Mert a magyar nemzet (a magyar irodalom) zárt egyéniségű, s ily egyéniség olyan, mint a kör: más körökkel mindig csak egy ponton érintkezhetik, s az összes többi pontokon különbözhetik.⁵⁷ Babits alighanem a gömb fogalmára gondolt hasonlatában, meggyőző erejéből azonban ez mit sem von el. A magyarság „valami íratlan és történelem előtti irodalma” titkos erőként, tudat alatt mindig is színezte irodalmunkat, így az „nemcsak egyéniségében, hanem részben még táplálékaiban is különbözik a többi nyugati irodalomtól”, fogalmaz a továbbiakban.⁵⁸ Mintha maga is a már említett nemzetkarakterológiai mocsár felé venné az útját, mikor a nemzeti lélek karakterizálását tekinti kiindulópontnak a magyar irodalom formai lényegének meghatározásánál, illetve az európai irodalmakétól való megkülönböztetésénél.⁵⁹ „S ha a magyar irodalmat kívülről nézve és kritikai szemekkel jellemezni akarjuk, tudományos kötelességünk előbb e keveredett és sokszínű magyar nép jellemképét megalkotni, mint egy írói egyéniségét, mint ahogy egy író műveit nem jellemezhetjük írójuk jellemzése nélkül.”⁶⁰ Babits „a priori ismertetőjegyeket” feltételez, „a nép karakterében irodalmilag lényeges sajátságokat”. Valami olyasmit sejtet, sőt, tesz egészen különös módon nyilvánvalóvá, hogy a nemzeti alkatrajz egyenesen szükséges, felvázolása, ha nem is szigorúan etnográfiai megközelítésben, megkerülhetetlen. Mintha figyelmen kívül hagyná, hogy a profilkészítés, ha még oly jámbor szándékból is végzik, legfeljebb valamiféle nemzeti fantomkép megalkotását eredményezheti. A fantomkép pedig rendszerint sokkal inkább a fantomképfestő vonásait tükrözi, semmint magát a „fantomot”. Nos, a nemzet babitsi fantomképe a szemlélődő jellegű, józan és objektív realizmus, a parasztflegma, a fölényes bölcsesség, „valami okos és igénytelen nil admirari”,⁶¹ a darabos nehézkesség, a látásbeli nyugalom és élesség sajátos keverékét alkotja. A magyar a Pató Pálok nemzete, ahogy azt már a „szláv vérű Petőfi”⁶² kívülről megrajzolta. „Az ily karakter, mondom, nem nagyon érvényesül, mert nem akar igazán, és nem is igen érzi érdemesnek: otthon pipázik inkább, és jobban fogja szeretni földjét, mely leköti, családját, környezetét, mint a nagy világot és nagy cselekedeteket. A családias érzés a magyar költészet egyik fő motívuma, sokkal nagyobb mértékben, mint bármely más európai népnél.”⁶³ Ezzel függhet össze irodalmunkban, fűzi hozzá, a cselekvést, az érzelmek és szenvedélyek mély és belső ábrázolását igénylő drámai műfaj viszonylagos szegénysége is, ugyanígy, a magyar regénynek az a

57 Uo. 401-2.

58 vö. Uo 402.

59 vö. Uo. 394.

60 Uo. 395.

61 Uo. 387.

62 Uo. 396.

63 Uo. 397.

vonása, hogy jellemzően nélkülözi az érzelmi ábrázolások mélységét. Babits ebből a családi érzésből eredezteti a magyar szabadságszeretetet is: „Minden nemzeti küzdelem nálunk tulajdonképpen csak védekezés az ős nemzeti nyugalom, nemzeti kényelem, flegmatikus nemzeti méltóság valamely megháborítása, megsértése ellen. S bár egyrészt ezen alapul az európaias újítkók ellen való felháborodás is, másrészt gyakran maguk az újítkások, a nemzeti reformmozgalmak is épp a dacos kiütődésnek következményei.”⁶⁴ Dacos kiütődés, mondja Babits, ebben az öntudatlan gesztusban ismerve fel az árulkodó magyar nemzeti jelleget, mely pontosan az ellentéte annak a hasonlónak, befogadó hajlamnak, mely szerinte ugyancsak a magyarság alapvető vehiculuma.

A nemzeti jelleg érvényével kapcsolatban érzékelhető babitsi önellentmondás a szerző nemzetéről adott értelmezésének ellentmondásaiból fakad, és amint az előbbi, az utóbbi is kulcsfontosságú Szerb Antalnak a nemzetéről vallott felfogása, illetve ezzel párhuzamosan a magyar alakzatnak az irodalmi fejlődésben általa feltételezett szerepe szempontjából. Ennek ugyanúgy a magyar faji különvalóság emlegetése a sebezhető pontja, a saját és az idegen élményének néhol zavarba ejtő keveredése. Babits nemzetfelfogásának ellentmondásosságára a közelmúltban Szegedy-Maszák Mihály mutatott rá, „Babits nemzetfelfogásának meghatározó sajátossága, állapítja meg tanulmányában, hogy Széchenyihez és néhány 19. századi szabadelvű szerzőhöz hasonlóan Angliát tekintette mintaszerűnek. Miközben a francia észelvűségnek és a német metafizikánál többre becsülte a tapasztalati (empirikus) hagyományt, nem igazán lehettek közvetlen élményei a szigetország életmódjáról. Ennek ellenére gyakran Angliára vonatkoztatott, amidőn kijelölte a magyarság helyét. Az általa legnagyobbnak tekintett magyar költő Zrínyi című költeményének kezdő sorait annak igazolására szerette idézni, hogy Vörösmarty »megérti a magyar tragikumot, mely a Nyugatra és Keletre való örök nézdelésben rejlik«. Attól az időtől számította a nemzet történelmét, amikor a Kárpát-medencében letelepült közösség maga mögött hagyta a pogányságot és a rovásírást: »Evvél a felejtéssel kezdődik az európai magyarság kultúrája«, sőt egyenesen úgy vélte: »nálunk a nemzeti irány tulajdonképpen egy világáramlattal jön létre«, és Balassit nevezte »az első nagy 'nyugatos'-nak, olyan »nemes irány« megteremtőjének, »melyhez legnagyobb költőink szegődtek«. Szemléletének összetettségéről tanúskodik, hogy ugyanakkor egy másik örökséghez is kapcsolódott, úgy gondolván, hogy a magyarság »keleti lelke tarkaságra vágyik«, »hajlamunk van a fatalizmusra«, s a »keleti flegmában«, a »flegmatikus és mégis tüzes, ázsiai lélek«-ben, »nagy folyamok közt és végtelen sztyeppéken kinyílt realiztikus szemlélet«-ben, »szemlélődő nemtörődomség«-ben vélte utóbb megtalálni a német terjeszkedéssel szemben tanúsítható ellenállás esetleges forrását. (...) Nemzetfelfogása verseire is rányomja a bélyegét. Ezért vélhették némely fogarasi románok a Vásár szerzőjét »véres magyar sovínisztának«, emiatt nem engedélyezték a román hatóságok 1935-ben a beutazását Erdélybe, és tiltották meg a politikai hatalom képviselői Csehszlovákiában az Ezüstkor terjesztését. 1919 és 1920 Babitsot is mélyen megrázta, akár magyar kortársai túlnyomó többségét. »Amit gyűlöl-

tünk, azt most sajnáljuk és visszasírjuk.« Ez a mondata fájdalmas önvizsgálatra enged következtetni. Ugyancsak a harmincas évek végéről származik a következő kijelentése: »nem is tudok pontosan visszaemlékezni a csonkaország formájára, holott milyen tévedhetetlenül látom magam előtt ma is a régi, nagy Magyarországot!«⁶⁵

Mintha az a bizonyos elfogultság, amelyet tételesen kárhoztat, őt magát is hatalmába kerítené, elfogultság a feltételezett magyar alakzat geometriája iránt az európai térben. Ugyanígy Szerb Antalt, aki miközben hitet tesz amellett, hogy „a faj homályos, szellemellenes, primitív életirány-megjelölés”,⁶⁶ előttünk áll a magyar eidosz – ha nem is fáradhatatlan és korántsem eredeti kutatójaként, de boncolgatójaként is, sőt, akár még ezt is megkockáztatjuk, sok esetben maga sem kerüli el a faji megközelítést, amikor faji gyökereket és magyar faji sajátosságokat emleget.⁶⁷ Teszi ezt gyakran, de mindenképpen nagyobb gyakorisággal, mintsem ezt figyelmen kívül hagyhatnánk. Így fordulhat elő például, hogy egy helyütt „idegenvérű alignemes”-ként említi Petőfit.⁶⁸ A magyar szellemiség és vele az irodalom liberalizmusát valló Szerb Antal úgy tűnik, a korszak ideológiai atmoszférájának, politikai szenvedélyeinek nyomására mintha engedményeket tenne valamiféle fajelméleti frazeológiának. A húszas-harmincas évek ideológiai töltetét jól példázza a már sokat emlegetett *Mi a magyar?* kérdésköre, melyet a hétköznapiakban túltengő politikum révén éppen maga a kor vetett fel, és éppen akkor vetett fel, „amikor az etnicitást átpolitizálta, és ezzel a rasszizmus politikai erővé válását segítette elő. A merev társadalmi tipologizálás és a normativitás a XX. század bűne: az osztályharc és fajharc minden normát elvető polgárháborúhoz vezetett. A kötet [*Mi a magyar?* – R. V.] maga úgy lépett fel ez ellen, hogy a »fajelméleti« normák és típusok ellenében más normákat keresett, de ezzel akarva, nem akarva a rasszista kérdésfeltevés indokoltságának látszatát keltette»⁶⁹. A tipologizálás magának a kornak volt a bűne, és ebben az általánosan ható kényszerben bárki, aki a fajról elmélgedett, könnyen a rasszizmus partnerének szerepében találhatta magát, még ha azt belsőleg elutasította is. Még akkor is úgy tűnik, hogy engedményeket tesz, ha a magyar irodalomról alkotott értékítéleteiben általában egy nemzetek fölötti kánonból indul ki. Miskolczy Ambrus szóhasználatával élve, Szerb a magyarság kollektív tudatalattijának feltételezésével végső soron maga is nemzeti parcellákra osztja az emberi kollektív tudattalant.⁷⁰ Különös ellentmondásnak lehetünk itt tanúi: távolabbról szemlélve kétféle eszmény, az univerzalitás és a partikularitás keveredésének, mert bármiféle biológiai-genetikai végzetszerűség felidézésével az egyén alapvető szabadsága kérdőjeleződik meg. A magyar természet emlegetésével, sőt, hivatkozási alappá emelésével, lásd a többi mellett a Berzsenyi-portrét, Szerb

65 SZEGEDY-Maszák Mihály: *Megértés, fordítás, kánon*. Kalligram. Pozsony. 2008. 66. 68.

66 SZERB Antal: *Magyar irodalomtörténet*. Magvető. Budapest. Tizenegyedik kiadás. 196.

67 Uo. 318. 369.

68 Uo. 186.

69 MISKOLCZY. 2001. 115.

70 Lásd Uo. 184.

Antal valamiféle rasszizáló, így szellemellenes szempontot érvényesít: a faji meghatározottság elvét. Ez a megállapítás, tudjuk, könnyen kegyeletsértésnek tűnhet, ismerve életének tragédiáját, de mi egyébbel lennének magyarázhatóak lépései „az ellenfél nyelvi mezején”⁷¹. Egyfelől megvetőleg szól a fajeszmeről, lásd könyvének egyebek mellett a magyar felújulás lelki okainak elemzését tartalmazó fejezetét, amennyiben a faj fogalmát alapvetően és kérlelhetetlenül a szellemellenesség jelzőjével illeti, másfelől a nemzeti jellemet olyan, igaz változó, tulajdonságok összességeként értelmezi, melyek túlmutatnak önmagukon azzal, hogy kényszerítő erővel bírnak. A nemzet kétféle fel fogása ütközik itt, az egyik megközelítés a nemzetet társadalomként értelmezi, azaz szabad polgárok szabad szövetkezésként, a másik szerves képződményként, akár egy családot képzel el.⁷² Az azonosságtudat élményét ezzel együtt alapvetően valamiféle szellemi lényeg képezi Szerb koncepciójában. Sőt, nem tartozik ugyan szorosán vett tárgyunkhoz, de valamiféle faji szemléletet a zsidósággal szemben is érvényesít, zsidó faji vonásokról beszél például *Magyar irodalomtörténetének* Ignotusról szóló és Szomorj Dezső-portréjában. Az utóbbi kapcsán bizonyos zsidó gátlást emleget, amely Szomorj végső soron megóvja attól, hogy elveszen a parttalan pátosz sodrában, és amelyet „józan és gúnyos fajtájának idegenkedésével” azonosít „az ünnepélyestől, az embertelenül magasrendűtől”. Ez az „antiklimax, az ősi zsidó, heinei stílusforma”, írja.⁷³ A polgári irodalom taglalásánál a szabadgondolkodás, s vele a vallási kételkedés, az anyagelvűség társadalmi előretörését Magyarországon Szekfű szellemében a zsidó befolyás növekedésével magyarázza. „Magyarországon a belső forrongásnak faji okai is voltak, fejtegeti. A polgárosztály volt az olvasztó tégely, melyben a különböző itt lakó fajok összekeveredtek. A millennium után folyik le a sváb és zsidó polgári lakosság óriási mérvű és rohamos megmagyarosodása.”⁷⁴ Nem hagy kétséget afelől, ezen a ponton a zsidóság kapcsán maga is az idegen és saját visszatetsző ellentétpárjával operál, amennyiben kijelenti: „Mint mikor a szervezetbe valami idegen elem kerül be, a szervezet forrong és erjed mindaddig, amíg nem tudja az új elemet szervesen elhelyezni magában, a magyar szellemben is egy eddig sosem látott erjedési folyamat áll be, a revízió, a kritika, a szkepszis és a mindent előlről kezdés kora. (...) A faji háttér szempontjából legfontosabb a zsidóság ekkor történő belépése a magyar szellemi életbe. (...) A XX. század elején a magyarság és a zsidóság áthidalhatatlan különbségei a fejlődés szempontjából áldásosnak mutatkoztak. A magyar eleve tisztel mindent, ami régi, azért mert régi – a zsidó eleve tisztel mindent, ami új, azért, mert új.”⁷⁵ Az általában az artisztikum ígézetében élő és alkotó Szerb felfogása ezen a ponton – jórészt alighanem a harmincas évek közepére Magyarországon hivatalos szellemisséggé előlépett szellemtörténet hatására – a Farkas Gyula-féle szellemtörténettel tart különös rokonságot, mely elsődlegesen a faji problé-

71 Uo. 204.

72 vö Uo. 141.

73 vö. SZERB Antal: *Magyar irodalomtörténet*. Magvető. Budapest. Tizenegyedik kiadás. 433.

74 Uo. 417-8.

75 Uo. 418.

mák, illetve valamiféle magyar képlet, szellemi arc megvilágítására törekszik. A vérségi köteléket ugyanakkor liberális szellemben, nem kirekesztőleg fogja fel, ahogy annak idején Ady sem; a faj kifejezés használata Szerb esetében legfeljebb a nyelvi és kulturális összetartozásnál szorosabb kötődés jelölésére szolgál, mondanunk sem kell, érintetlen a fajelméleti mítoszoktól.

Visszatérve kiindulópontunkhoz, a babitsi példához: ő a magyar irodalmat azokhoz az írókhoz hasonlítja, akiket kevésbé művészi horderejük, sokkal inkább „erős, eredeti egyéniségük tesz érdekessé”⁷⁶. Ugyanakkor, még ha úgy tűnik is, lebegteti a kérdést: vajon a nemzeti szín vagy az általános jelleg emel be a világirodalomba, világossá teszi, a világirodalmi érték „egyéni – vagy helyesebben nemzeti – különszínúséggel nem meríthető ki”, a magyar irodalomnak, írja idézett esszéjében, „nagyon jellemző és otthon legnépszerűbb egyes jelenségei a világirodalmi érték nem sok valószínűségével kecsegtetnek. S előre várhatjuk, előlegezi meg eszmeifuttatása bevezetőjében, hogy irodalmunk oly jelenségeit fogjuk találni világirodalmilag a legértékesebbnek, melyek tisztán nemzeti szempontjainkból nem a legjellemzőbbek”.⁷⁷ Példát is említ Babits, pontosabban ellenpéldát: a konzervatív magyarságot, a nemzeti hagyományok fontosságát képviselő, annak Gyöngyösi-, Dugonics-, Vas Gereben- stb.-féle letéteményeseivel szemben az újtót, az európaiat tartja zseniálisabbnak. Ők vannak kevesebben, ugyanakkor hozzáfűzi azt is – és itt újra annak a bujtatott bizonytalanságnak, illetve lebegtetésnek lehetünk tanúi, mely álláspontunk szerint a nemzeti jelleg érvényesítésével magyarázható –, hogy: „legtöbb világirodalmi értékük azon egyéniségeknek lehet, akikben a két faj mintegy összeolvad, akikben minden nagyobb egyéniség és európaiság mellett is a magyar hagyományok elevenen élnek, mert így az egyéni értéken átizzik az egész irodalom nemzeti egyéniségének értéke is”⁷⁸. Sőt, mintha már-már a Németh László-i szemlélettel azonosulna, amennyiben a szalmatűz képviselőjének tekintett Petőfi és Kossuth „kevésbé tiszta magyar”⁷⁹ faji származását relevanciaként kezeli. „A józanság nagy képviselői a magyar irodalomban többnyire a legtisztább fajú magyar írók (Arany, Deák) – ez magyarázza, folytatja Babits, hogy – Petőfi egyénisége sokkal érthetőbb és érezhetőbb a külföld számára, mint Aranyé, s hogy Kossuth szónoklatai könnyen utat tudtak találni az angol és amerikai közönség lelkéhez is: mert bármennyire nemzeti volt is a gondolkodása, egyénisége kétségkívül európaibb volt, mint például Deáké. S pedig Aranyban vagy Deákban a mi magyar lelkünk számára éppolyan mély vagy talán még mélyebb értékek rejlenek.”⁸⁰ Ebben a szellemen hivatkozik az ősi magyar verselés jelentőségére is, miután az a világirodalomnak a legváltozatosabb ritmuskincsét gazdagítja, azaz gazdagítaná, ha „ezt a hatalmas fegyvert nem ejtenénk ki kezünkől”⁸¹. Ez magyarázza „irodalmunk jelenlegi ügyefogyottságát”⁸² is. „Azonban bármily nagy kincs legyen

76 BABITS. 1978. 403.

77 Uo.

78 Uo. 404.

79 Uo. 405.

80 Uo.

81 Uo. 414.

82 Uo.

is számunkra a magyar verselés: európai használatát vagy csak ismeretét is éppoly kevésbé remélhetjük valaha, mint a nyelvét, amellyel összenőtt. (...) Magyar verselés, magyar nyelv, mint annyi más kincse irodalmunknak, nem ható, nem is tudatos érték a világirodalomban – s kincse annak számára, aki nem tud róla?” – fogalmazza meg a kérdést alig leplezetten a sajnálkozás hangján, egyszerre keserűen és józanul Babits.⁸³ Ez ugyanakkor nem változtat azon, hogy „a magyar fajnak valóban minden ereje és kilátása megvan, hogy – aránylagos frissességével, szerencsés keveredéseivel és megtermékenyüléseivel, keleti örökségével s nagy és külön múlton edzett nevelésével – nagy és új emberi erőket teremjen”⁸⁴. Természetesen itt és most számunkra ebben a kijelentésében is a keleti örökég emlegetése az elsődleges. Egyrészt belátja, amit értelemszerűen be kell látnia, hogy „valóban csekély volt az az erő, amellyel szellemünk az európai szellemre hathatott, annak nagy életében tettelegesen részt vehetett”, másrészt lehetetlennek tartja, hogy mindennemű csekélysege ellenére is ez a bizonyos erő „semmi lett volna”.⁸⁵ A magyarázat kézenfekvő: „Az az állandó nedvaramlás, mely kultúránkat a Nyugattal összekötötte, nem maradhatott egyoldalú – és mindig kevésbé maradhat az.”⁸⁶

Ez tehát a koncepció, melyet Szerb átültet, illetve öntudatlanul is vall, és elveit talán még következetesebben is alkalmazza. Megőrzi azonban, mint utaltunk rá, annak ellentmondásos jellegét a nemzeti hagyományok szerepéről. A magyar irodalom kétféle törekvés egymásnak feszülésében alakult, ellentétes irányba húzó erők párharcában. A két erő közül „az egyik a nemzeti vonások konzervatív megőrzésére törekvő, minden nyugati hatástól dacosan elzárkózó; a másik ezt az elzárkózást megvető és gúnyoló, európai minták szerint forradalmian újító”⁸⁷. Babits nyomán vallja tehát maga is, csaknem szó szerint, hogy „időnként fellépnek újítók, akik nyugat felől új eszméket hoznak, és azokat magyarrá akarják átalakítani lelkük és költészetük tüzeiben – és szembetalálják magukat a nemzet és az írók zömével, amely makacsul ragaszkodik a régihez, a hagyományoshoz. De idővel az újítók újsága mégis átmegy a köztudatba, és a nemzet kincse lesz; most már ez az a hagyomány, amellyel a legközelebbi újító szembetalálja magát”⁸⁸. Ekként álltak egymással szemben a nyugati kereszténység terjesztői és a pogány magyarok, ez az ellentét feszült a Balassi- és a Tinódi-féle költészet világképe között, a bennük rejlő humanista és regös hagyományok harcában, ez állította szembe Zrínyit és a maradi Gyöngyösit, a neológusokat az ortológusokkal, a reformer Széchenyit a konzervatívokkal, a „magyar paraggal”, Petőfi Pató Páljával. A magyar irodalom fejlődéstörténete ennek a párharcnak a krónikája, az újítók legfőbb törekvése, hogy egy hullámhosszra hangolják a magyar szellemiséget az európai eszmeáramlatokkal, hogy szintézisre hozzák „az új világirodalmi

83 Uo. 414. 415.

84 Uo. 407.

85 vö. Uo. 419.

86 Uo.

87 SZERB Antal: *Babits Mihály és a világirodalom*. in: SZERB Antal: *A varázsló eltöri pálcáját*. Magvető Kiadó. Budapest. 1978. 180.

88 Uo. 181.

tartalmat a magyar költészet speciális mondanivalójával és formai lehetőségeivel⁸⁹. Az egyik ilyen jelentős szintézist Arany János neve fémjelzi. „Arany a világirodalomból hozta a Petőfitől örökségül kapott agrár-demokratikus »népnemzeti« világméretű és azt a realista, pontos lélek- és tájbrázoló készséget, amely a XIX. század közepén az egész európai és amerikai irodalomban uralkodik, továbbá a század historizmusát s a balladák iránti közös-európai rokonszenvet. (...) Ezt az általános irodalmi tartalmat és ízlést egyesítette egy bizonyos magyar hagyománnyal, a Gyöngyösi–Csokonai-féle nyelvművészet, a leggazdagabb magyar verselés iskolájával.”⁹⁰ Ez a babitsi idea képezi alapját Szerb Antal irodalmi fejlődésrajzának. A készen kapott gondolati fonalat azonban továbbszövi, az Aranyét követő újabb szintézist elsősorban éppen mestere, Babits nevéhez, az ő „kultúraközvetítő hajlékonyságához” köti.⁹¹ Neki köszönhető a magyar irodalom újabb kapcsolata a világirodalommal, írja, hogy új magyar költői nyelv jöhetett létre, amely egy „új erkölcsi nyugtalanság” hordozójává válhatott. „Babitscsal költözik be a magyar irodalomba a század végéig valamennyi újromantikus vonása”⁹², a rejtett, fogalmakkal megragadhatatlan értelmeket hangulatok révén rögzítő és közvetítő szimbolizmus, az ókorok egy sajátosan új szemlélete, az impresszionizmus módszere. „Költő volt, aki állandóan figyelt; figyelte elsősorban belsejének hullámverését, amelyet verseibe öntött. De figyelt kifelé is, (...) a határokon túlra, érezte, őt terheli a felelősség, ha a világirodalom valami jövőt hordozó újsága nélkül múlik el, hogy a magyar irodalom leszűrje belőle azt, amire szüksége van.”⁹³ Utóbbi sorok különös módon akár rá is vonatkoztathatóak, idézzük csak emlékeztünkbe a *Könyvek és ifjúság elégiájának* megejtő vallomásait, személyes aggodalmait önnön éberségével kapcsolatban.

Már *Magyar irodalomtörténete* bevezetésében megfogalmazza: „A magyar eidosz kutatóját az a kérdés gyötri, vajon mit adott a magyarság önmagából ahhoz a keresztény-antik kultúrához, ami Szent István nyomán Magyarországon létrejött? Vajon mi a speciálisan magyar vonás a magyar kereszténységben, milyen módon reagált a magyarság a kereszténységre?”⁹⁴ Túlzott következtetésekre persze nem ragadtatja magát, ezt csupán magyarságszemlélete durva félreértelmezése árán állíthatnánk, hiszen megítélése szerint „a magyarság a kereszténységgel szemben passzív viselkedett, nem volt semmi olyan reakciója, melyből a magyar eidoszra lehetne következtetni”, azt azonban hozzát teszi, folytatva előbbi gondolatát: „hacsak nem maga ez a passzivitás.”⁹⁵ Babits elméletének lecsapódását sejthetjük újfent a háttérben.

Paradox módon „elveszített kincseket” sejt a deklaráltan megtagadott magyar régiségben is, melyre a „vágyódó perspektívát” az Ómagyar Mária-siralom nyitja, „a magyar versköltészet első és mindjárt megkapóan szép

89 Uo.

90 Uo.

91 Uo. 182.

92 Uo. 183.

93 Uo. 183-4.

94 SZERB Antal: *Magyar irodalomtörténet*. Magvető. Budapest. Tizenegyedik kiadás. 32.

95 vö. Uo.

emléke.” Verselésének önállósága alapján feltételezi, hogy „benne a magyar nyelv költői lehetőségei először szólalhatnak meg (...) Az Ómagyar Mária-siralomban találkozunk olyan sorokkal, melyeknek a költőisége a magyar nyelvvel együtt született, és várta a költőt, aki először kimondja: Világ világa / Virágnak virága / Keserűen kízzatol / Vasszegekkel veretel”.⁹⁶ A kulcsszó ebben az esetben a „nyelvvel való együtt születés”, vagyis olyasmivel, mely kétségkívül a pogányság idejéből eredeztethető. Mindebből arra jut, „ez a vers nem volt első kísérlete az ismeretlen szerzőnek, hogy valahol a századok mélyén egy elveszett nagy magyar verselőről hoznak mesét ezek a ránk felejtett sorok”.⁹⁷ Sőt, megtoldja azzal, és szempontunkból ez az elsődleges és árukkodó, hogy „talán nem is csak egy verselőről, hanem hosszú verselő hagyományról tesznek tanúságot, a magyar nyelv autochton költészetéről, ennek a költészetnek a létezését sejtjük a feljegyzésekből, amelyek igricekről, regösökről beszélnek, de semmit sem leltünk még meg ezekből a kimondhatatlan értékű régiségekből. Olyanok, mint a Neptunus bolygó volt a csillagászok számára, mikor a létezését már kiszámították az Uranus pályájának zavaraiából, de magáról a legtávolibb bolygóról még nem tudtak semmit”.⁹⁸ Közvetetten ezt támasztja alá, amit a ponyva születése, az irodalmi tevékenység eszközjellegének átalakulása, vagyis a könyvnyomtatás nyomában támadt szépirodalmi fellendülés kapcsán állít, hogy „a régi magyarok” könnyebben fejezték ki magukat versben, semmint prózában. Éppen fordítva tehát, mint Németh László, aki a prózában vélte felfedezni a magyarosság zálogát. „Kellott lenni, írja, egy régi és nagyon erős versmondó tradíciónak a XVI. század közepéig. Voltak vándorénekeseink, akik udvarról udvarra járva históriák dalolásával keresték kenyerüket (...) mindennél erősebb a belső érv: nyomtatott históriáink szinte kényszerűen verses formája. A mély sajnálat hallgatásával menjünk el elveszített énekmondóink mellett...”⁹⁹ Így jut el Tinódihoz, az egyetlen ismerthez, akiben ennek a sejtett régi magyar tradíció betetőződését látja, és aki bár sokat tanult külföldi mintáktól, jellemző magyar volta. Csipetnyi nemzetkarakterológiához folyamodik ismét Szerb Antal, amikor azt írja: „Tinódi magyar volta lényének hogyanjában van, valami meghatározhatatlan, bánatos, férfias, tartott hanghordozásban.”¹⁰⁰

A már említett magyar passzivitással véli magyarázhatónak, ha csak részben is, a reformáció magyarországi elterjedését, ugyanakkor ezzel ellentmondásban azt is állítja, hogy éppen a protestantizmus ösztökélte elsőként a magyarságot gondolati állásfoglalásra, illetve hogy általa pecsételődött meg végleg korábbi frigyünk a Nyugattal. „A szentistváni kereszténységet az ország nagy része oly öntudatlanul vette fel, mint a csecsemő a keresztvizet, most válik a kereszténység a magyarságnak tudatos és harcolt sajátjává.”¹⁰¹ Vagyis ezek szerint minden, ami korábban áramlott be Európából, az elhúzó-dó régiségben tespedő magyar szellemet többé-kevésbé érintetlenül hagyta?

96 vö. Uo. 41.

97 Uo.

98 Uo.

99 Uo. 73.

100 Uo. 74.

101 Uo. 57.

Mindezekből aligha következhetne egyéb. Tételezen természetesen ennek nincs nyoma Szerb Antalnál.

A nagy átközvetítés letéteményesei, Szenci Molnár, Apáczai Csere, Misztótfalusi Kis Miklós alakjában a nyugatosság mellett a nemzeti eidosz szellemi értéként történő öntudatra ébresztését ugyanúgy méltányolja, „ők hárman, írja, feláldozták külföldi sikerüket és magasabb nyugati életformájukat, hogy a nemzeti kultúráért küzdhessenek a legsötétebb, leghálátlanabb esztendőkből”.¹⁰² Szenci Molnár célja ugyanis nem csupán az volt, fejtegeti, hogy nyugati értékeket honosítson meg Magyarországon, hanem az is, hogy bebizonyítsa a nyugati nemzeteknek „a magyarság képességét a szellemi emelkedésre”. Ezért is tevékenykedett külföldön és nem odahaza, „neki az volt a fontos, hogy Németországban élvezhesse, amint a németek elismerik a magyarság kulturális értékét”.¹⁰³

Ugyanígy, Sylvester Jánosék magyar nyelvű humanizmusának történelmi pillanatában, melyben egy újabb, nyelvi kultúrát, művészetet és tudományt egyaránt felölelő szintézis kialakulásának ígéretét köszönti Európával, „a magyar régiség primitív szépségének és izgalmanak” betörését is üdvözli az irodalom parkjába. Az ő érdemük, közelebbről Károlyi Gásparé, hogy a régi magyar nyelv „a nemzeti műveltség konstans, termékeny és eleven” részévé vált.¹⁰⁴

„Általános magyar stílussajátság”¹⁰⁵ fedez fel a minden ízében egyetemes koráramlatokhoz kötődő Pázmány Péter műveiben. Van egy sajátosan magyar eszköze, fejtegeti, mellyel kitölti a hézagokat, képzeletének cserbenhagyásait: „Pázmány is, mint minden magyar ember, szentenciózus természetű. Ahol lehet, elhelyez egy közmondást (...) Hosszú mondatának fedele alatt békésen húzódik meg a cikornyás, tudálékos barokk concetti és az erőteljes magyar szólásmondás egymás mellett.”¹⁰⁶ A Pázmány nyomán hagyományává vált stíluskeverés a már említett Dugonicsnál éri el majd csúcspontját, teszi hozzá, annál a Dugonicsnál, akinek portréjában, láthattuk, ugyancsak tanúságot tesz arról, időnként elnéző a helyi jelleggel szemben.

A magyar szellem bármennyire is az európai oldalága, bármennyire is annak „miniatűr mása”, a szellemi Magyarországot bármennyire is egyfajta zanzásított szellemi Európának akarja láttatni, annak sajátosságai tehát nem maradnak rejtve vizsgálódó tekintete előtt, kezdve a művészetet, irodalmat közvetetten befolyásoló társadalmi szerkezetnek a nyugat-európaiétól eltérő jellegétől további példákon át. Így nem kerüli el figyelmét például a nyugati dzsentri helyett sokkal inkább a nyugati polgársággal rokonságot tartó közneemesi kultúra „úgyszólván magában álló magyar jelensége”.¹⁰⁷ „A magyar nemes és kultúrája, írja, egészen más, mint a nyugati polgáré. Egyrészt áthidalhatatlan úr az a különbség, ami a földjéhez nőtt mezőgazda és a városban lakó kereskedő között van. A polgári léleknek mindazok a mozzanatai, ame-

102 Uo. 66.

103 vö. Uo. 91.

104 vö. Uo. 68.

105 Uo. 81.

106 Uo. 82.

107 Uo. 181.

lyek a szorgalmas gyarapodással függenek össze, a magyartól idegenek maradnak, tehát eszmetörténetileg idegen marad pl. a fejlődés-gondolat, a nyugati szellemnek ez a központi eszméje. Vagy például a pontos értékmérésre törekvő irodalmi kritika, ami a pénzgazdálkodás irodalomtudományi következménye Nyugaton. Ezzel szemben a magyar irodalmat a föld közelsége valami olyan ízzel hatja át, ami a nyugati ember számára egzotikumként hat.¹⁰⁸ A „föld közelségének” említése, a földszagúság képzete megfeleltethető Babits példázatával a kitépott növényhez tapadó földről. A magyar köznemes kiváltságos volta különutassá teszi a magyart Nyugaton. „Ez az a pont, ahol a magyar útja elválik a Nyugattól, és ahol eleven gyökerekkel kapcsolódik, vasúti sínek és távírópóznák között is, egy eleven középkorba” – írja.¹⁰⁹ Ez ad „sajátos magyar ízt” romantikánknak is,¹¹⁰ a hangadó köznemesség osztályöntudata és az abból fakadó klasszicizmusa.

De már azt megelőzően is az eltérő magyar jellegről értekeznek, az általa olyannyira kedvelt és főleg életműve első felében kiemelten tárgyalt preromantika, a „magyar Felújulás” kapcsán. Szándékoltan használja ezt a kifejezést a közkeletű felvilágosodás helyett, hogy ezzel is jelezze a különbséget, melyben újra valamiféle nemzeti sajátosságot vél tetten érni. A magyar felújulásban „öszönös tendenciák hirtelen felszabadulását” látja, olyanfajta „gáttörő lendületet”,¹¹¹ melyet a felvilágosodás racionalista gondolatvilága nem teremthet. Utóbbi ugyanis nem ismeri „azt a misztikumot, amit a nemzet, a nép, a faj jelent”.¹¹² A szóhasználat újfent árulkodó. A fajra hivatkozik, miközben a fogalmat explicit mód elveti. A magyar felújulás erőit „mintha valami homályos ösztön hajtotta volna, (...) hogy világba valósítsák a faji kollektívumnak beléjük ágyazott részecskéit”.¹¹³ „A lélektörténetnek, írja alább, minden új fejezete, tehát minden újabb lelki elmélyedés egybeesik a nacionalizmus egy-egy fellángolásával. A humanizmus Én-felfedezése egybeesett a nemzeti szellem megszületésével, a nemzetállamok kialakulásával és a nemzeti kultúrák versengésének kezdetével. Mert amikor az ember a középkor alázatosságából kiszabadulva felfedezte azokat a transz-szubjektív mozzanatokot is, amelyek a nemzet jellegét alkotják, és felfedezte a nemzet-individuum értékét. Hasonló dolog történt napjainkban: a Nietzsche által megindított, Bergsonban megvilágosodó és a különböző pszichoanalitikus iskolákban gyakorlatiasodó újabb elmélyüléssel egyidejűleg felvetődött a kollektívitásnak egy olyan típusa, mellyel ezelőtt nem számoltak, a faj. Ugyanaz az összetartozás-érzés, amely a humanizmus korában mint nemzet, tehát, mint valami értelmi és akarati magasabb egység jelentkezett, most, két emelettel mélyebben, a tudat alatti ösztönök felfedezésekor, mint öntudatlan, homályosan parancsoló mélyebb lelki tényező jelentkezik, ez a faj.”¹¹⁴

108 Uo. 184.

109 Uo.

110 Uo. 186.

111 Uo. 194.

112 Uo.

113 Uo.

114 Uo. 196.

Ugyancsak nyomokban – furcsa ezt mondani Szerb Antalról – faji megközelítésről árulkodik Bessenyei György-portréja, amennyiben a testőríró talán legmegrendítőbb, egész pályájára kiható élményét önnön magyar voltával való találkozásában véli felismerni, „az önmaga mélyeiben” addig mintegy megbúvó „nagy transz-szubjektív mozzanattal”.¹¹⁵ Hangjának eredetisége kora preromantikus kórusából éppen abban mutatkozik meg, írja, ahogy képes éreztetni valamit „a tipikus magyar sors bánatából”, „a nagy magyar elhagyatottságból, hová büszkeség, fatalizmus, fáradság és az élet általános magyar céltalansága számúzték”.¹¹⁶

A nemzeti bélyeg elvesztését ostorozó Falusi Nótárius szerzőjének, Gvadányi Józsefnek „eleveneket és holtakat ítélő jó magyarságát” ugyan leleplezi mint német behozatalt, a franciás divatmajmolás németes ellendivatját, de látja azt is, Zajtay uram dohogásának mélyebb értelmet éppen az ad, hogy „a magyar számára az idegentől való elzárkózás nem egy lehetséges állásfoglalást jelent, hanem bizonyos fokig az állásfoglalást, azt az állásfoglalást, ami a faj jellemében adva van”.¹¹⁷ Szerb nem akarja eltagadni ezt az eredendő magyar ellenállást vagy inkább szembeszegülést. A magyar szellemet története során ezért szinte mindig akarata ellenére kellett megváltani, teszi hozzá, így például már első költőink idejében is, a nyelv művelés erőszakos gesztusa tájkán, „a magyar eidosz legáldozatosabb előharcosai, nem képviselték a nemzet egységes korhangulatát”.¹¹⁸ A magyar szellem fejlődésének ritmikáját összecsapások sorozata adja, amint „az idegenek elleni” és „a magyar vérben adott ázsiaiság elleni” „örök magyar ingerültség” egymással folyamatos küzdelmet vív.¹¹⁹ A nyelv és a nemzet génusza azonban még időleges legyőzeteiben is diadalmaskodik, így történt ez a „fentebb stíl” kétséges diadala esetén is a bajszos magyarság felett, „mert a magyar irodalom teljes Európa-közelsége, amiről Kazinczy ábrándozott, nem következett be, hanem ellenkezőleg, egy fokozott tudatos izoláció, az öncélúság elszigeteltsége. Kazinczy, Kölcsey, Szemere, állapítja meg Szerb, európaiságuk önfeláldozó és megható hangsúlyozásával, kényeskedő finomságukkal kicsiny sziget maradtak – sziget, amelyen Kazinczy jól érezte magát abban az illúzióban, hogy kontinens, de amelyen tönkrement Kölcsey, amikor sziget voltára ráeszmélt”.¹²⁰ Szerb Antal itt újra csak elárulja érzékenységét a feltételezett magyar alkat, helyesebben mondva a magyar szellemi alakzat iránt. Európaisággal átítatott, ha tetszik, sznobizmusa nem teszi vakká és egyoldalúvá, ugyanez kevésbé volt elmondható a „volgai lovas” megálmodóiról, akik a ló farától semmit sem láttak a világból, és abból a lócitromból csipegettek, amit a derék Ráró hátrahagyott. *Magyar irodalomtörténetéből* ha nem is bőven, de mégis adatható ez a nyitottság, fellelhető az ilyen irányú érdeklődés. Így például Balassi Bálint-portréjában, a „kóborlovag” lényében ugyanis felfedezi a „mással összeférni nem tudás”, a „a magyar önmagában-tökéletesség” vonását, melyet valamiféle sajátosan

115 Uo. 203.

116 Uo. 205.

117 Uo. 209. 210.

118 Uo. 219.

119 Uo. 234.

120 Uo. 235.

„magyar méltósággal” azonosít.¹²¹ Mikes Kelemen életében is az erdélyi származást véli meghatározónak, „Mikes volt a legerdélyibb erdélyi, talán éppen azért, mert hazája földjét egy hosszú életen át nem láthatta viszont, csak mesziről, hegyek ormáról, a »köpönyegét«. Mindig székelynek mondta magát, és nem magyarnak, fordításait székely nyelvre fordította; ha az erkölcsi posztulátumot érezte önmagában, akkor mindig a »nemes erdélyi vér« szólt meg benne, és mindhalálig az erdélyi asszonyokat vallotta legszebbeknek”, fűzi hozzá diszkrét bájjal.¹²² Ugyancsak sajátosan magyar sorsszimbolikát vél felfedezni Mikes kapcsán abban, ahogy a kirekesztett, száműzött, olvasatlan önéletíró úgy tesz, „mintha nem elszigetelt jelenség volna, hanem egy eleven irodalmi élet részese”.¹²³ Mikes példája igazolja, hogy „a magyar génusz a legmostohább időben is, elátkozott, idegen csillagok alatt, mégis, *invitis nubibus* meg tudja teremni az egyetlen szép virágokat”.¹²⁴ De ez már társadalompszichológia, tárgyunktól messze visz. Visszakanyarodva a nemzeti jelleg érvényben tartásához Szerb irodalomkoncepciójában, Csokonai-portréja szintén árukkodó. A „dunántúli vagabundus” személyében (Babits nevezi így Csokonait egy helyütt) a sajátosan „magyar költői hagyományok” tudatos továbbfejlesztőjét, a „magyaros verselés első kutatóját és szakértőjét” ismeri fel és tiszteli elsősorban, aki Amadé és Faludi próbálkozásait követően immáron a „tökéletességig fejlesztette” a „magyaros versütemben rejlő nagyszerű zenei és játékos lehetőségeket”.¹²⁵ Költészetének rokkó és preromantikus elemein túl a „magyar hagyományokon nőtt népies és diákos rétegét” is ugyanolyan mértékben tartja mérvadónak. Sőt, Csokonai éppen attól Csokonai, hogy Magyarországon lett poétává, „verseinek porcelános áttetszősége valahogy annál becsesebb, mert olyan súlyos, földízű magyar szavakból finomította őket, mert olyan süppedős homokban tanította táncolni a késő gráciákat”.¹²⁶ Alakjában ugyanazt a kettőséget éri tetten, mely a magyar költészet hegyvonulatának csúcsait képviselő legnagyobbakban munkál, akikben európai és magyar sajátos elegyet alkotott, a nagy adaptálóknak, akik a magyar jelleg megtartásával honosították mindazt, ami az idegenből arra érdemes volt. Az ő esetében ezt a különös kettőséget „a rokkó báj és a paraszti zamat” adja, „Árkádia és Hortobágy”.¹²⁷ „Soha idegen stílusirány nem lett annyira magyarföldivé, mint a rokkó az ő költészetében”, írja róla alig leplezetten a nagyrabecsülő tisztelet hangján.¹²⁸

Ugyanennek az átmenetiségnek, illetve ennek a különös kettőségnek a felismerése adja számára a kulcsot Katona József zsenijének elemzésekor. Az alakjában fellelhető magyar karakterisztikumot nem meríti ki pusztán abban, hogy Katona legalábbis részben szintén egyfajta sajátos „magyar dacból” vonul vissza a világtól, akárcsak Berzsenyi. A Bánk bán valósága „magyar valóság, ami száz évben egyszer szokott csak megszólalni”, műve „a magyar szigetsze-

121 Uo. 119.

122 Uo. 163.

123 Uo. 167.

124 Uo. 168.

125 Uo. 247.

126 Uo. 249.

127 Uo. 250.

128 Uo.

rűség végzetes posztulátumának” foglalata. Ez a magyar különvalóság ugyanakkor „eszközeiben”, úgymond, nem válogat. Amint feltételezhetően Gvadányi is német mintaképek, így egyebek mellett a 18. század végi Bécs folyóirat-irodalma által teremtett figurák hasonlatosságára rajzolta meg színmagyarságára érzékeny falusi nótáriusát, Katona oppozíciós nemzetfelfogása vagy egyenesen idegengyűlölete sem ment az európai átközvetítés gesztusától. Mint Szerb fogalmaz: „Dikciójának nagyszerűségét még jobban érezzük, amióta kimutatták, hogy a tragédiának mintegy kétszáz sora fordítás. Katona a Bánk bán legrégebb kéziratában maga megjelölte azokat a helyeket, amelyeket németből idézett. Ha egybevetjük a két szöveget, pl. Tiborc beszédét Veit Weber eredetijével, tanúi lehetünk az irodalom egyik legnagyobb csodájának: hogyan válik a vizes és semmitmondó német szöveg az aránylag pontos fordításban, Katona dikciójának fensége és a magyar nyelvben rejlő mágikus lehetőségek által vulkanikus-sá, tűzvészek és áradások rokonává, Tiborc beszédévé.”¹²⁹

A Szerb Antallal kapcsolatban félve említett faji megközelítés Kemény Zsigmond-portréjában is nyomon követhető, amennyiben az élet és ábránd végzetes elkülönülése írójának determinizmusát, a szükségszerűség hatalmát példázó műveit részben faji gyökerekkel magyarázza. A 19. század végi általános pesszimista korhangulat mellett Kemény világnézetét Szerb szerint önnön magyar volta ugyanúgy meghatározta. „Élet és ábránd ellentéte, írja, a realitással megbékélni nem tudás a magyar jelleg egyik legszembeűnőbb mozzanata, a magyar fatalizmus ebből következik. Minthogy az ábrándot és az életet nem lehet összeegyeztetni, a magyar inkább nem is akarja felvenni a harcot. Átengedi magát a végzetének, amelyet elkerülhetetlennek hisz, részben a maga megnyugtatóására, részben mert vérében van, és csakugyan elkerülhetetlen.”¹³⁰ Ugyanezt a magyar fatalizmust olvassa ki Szerb Antal Arany János életművéből is. Az erdélyi arisztokrata világa ezen a ponton találkozik a magyarországi közemberével, „ugyanaz a magyar karakter, más társadalmi és táj-milíóben”,¹³¹ fejtegeti. A legmagyarabb végzet a hallgatás okozta végzet, ugyanaz, amely a Toldit és az Özvegy és leányát is áthatja.

A magyaros, nemzeti mozzanatot még az olyan „internacionalista” szellemiségű alkotónál is észreveszi, mint Kassák. „Ez a látszólag hagyománytipró reformer is, írja róla, a nemzeti költészetből indult el, a fiatal vasmunkás első költőideálja Petőfi volt, és expresszionista önmagára Berzsenyi Dániel eszméltette rá.”¹³²

Hogyan is írta Szerb a *Magyar irodalomtörténet* bevezetésében: „a magyar irodalom is, mint a német vagy a francia, a régi kép szerint, hangszer a jól összetanult zenekarban, ami a keresztény-európai kultúra (...) a magyar irodalom az európai irodalom miniatűr mása. A magyar értékek európai értékek”.¹³³ Magyarnak lenni azonban mégis „egy specifikus módját” jelenti az érzésnek és gondolatnak, mely „ezer év értékeiből szűrődött le”.¹³⁴

129 Uo. 260.

130 Uo. 318.

131 Uo.

132 Uo. 490.

133 Uo. 19.

134 Uo. 11.

Az irodalom – Babits kifejezésével élve – nemzeti egyéniségének értékével szemben tanúsított nyitottsága és érdeklődése már a kezdetekkor feltűnt néhány kortárs számára. Bisztray Gyula egyértelműen úgy ítélte meg, Szerb Antal a magyar nemzeti lélek sajátos jellegét igyekszik megragadni a különféle korokon keresztül *Magyar irodalomtörténetében*, erre irányul metafizikai vizsgálódása, „nyomról nyomra keresi a magyar lélek dacos körülzárkózódásának irodalmi dokumentumait”.¹³⁵ Ez a törekvése mutatkozik meg abban is, hogy könyvében kísérletet tesz, hogy a magyar költészetből kihámozza a háttérben sejtett egyfajta sajátos magyar idealizmus áramát, az és mégis-morálét. Valóban, miképp értelmezhetőek másképp Zrínyi Miklós-portrójának gondolatai a sors és a szabad akarat kapcsán. Ha fellapozzuk, újra csak bizonyítékára lelünk annak, mennyire nem volt vak a „csak-magyar” szín iránt: „a váratlan fordulat racionális reménytelenségből irracionális bizalomba: a magyar költészet egyik jellegzetes sajátossága. Gondoljunk a Keserű pohárra Vörösmartynál: miután minden eszmény összeomlott, egyszerre bánat és a bor agyunkban frigyre lép, és felderül az életpuszta kép; nincs veszve bármi sors alatt, ki el nem csüggedett. Vagy a Gondolatok a könyvtárban: »És mégis, mégis fáradozni kell...« Leghatalmasabb példája ennek a kompozíciónak Az Ember tragédiája, váratlan, megdöbbenő, sokaknak érthetetlen konklúziójával, amely megcáfolja mindazt, amit a költő előtte mondott. »Küzdj és bízva bízzál.« (...) Amikor az értelem a nihil partjára vezet, amikor cserbenhagyja szerencse és világ, amikor minden tény ellene szól: a magyar költő egy mágikus gesztussal elhajtja magától az értelmet és a tényeket, amelyeket az értelem hoz elébe, és rábízta magát az ősi életenergiára, amely élni akar, és nem ismeri a kétségbeesést. (...) Zrínyi, Vörösmarty és Madách talán öntudatlanul azért is mennek el pesszimizmusukban a végső határig, hogy felébredszék önmagukban és a rájuk hallgatóban az utolsó percnél ezt a kiszámíthatatlan erejű, életadó ekstázisát. Kiváltképpen valószínű ez a szándék Zrínyinél, aki konkrét halálveszedelemről beszél, és konkrét erőmegújulást kíván. Ily módon talán nem erőszakolt, a Zrínyi Áfiumában egy sajátos magyar gondolkozás- és élettechnika első megjelenését látjuk, és Zrínyit úgy tekintjük, mint megalapítóját annak a világnézetnek, ami később magyar idealizmus lesz.”¹³⁶ Ezen a ponton gondolatmenete újra Prohászka Lajoséhoz kapcsolódik a magyar bujdosó alkatáról. A reményen túli reménykedés, írja Szerb, a „»bujdosó« örök-magyar vonása”.¹³⁷ Ez őt teteti a kuruc dalokban is. A magyar költészetben a hiteles bujdosóénekek tükrözik talán a legteljesebben, írja, a magyar nemzeti sajátosságokat: „ezekben a versekben talál legtisztább kifejezésre a magyar jellegzetes állásfoglalása a sorsával szemben. Dacosan menekülni az ellenséges valóság elől, lemondani mindenről, hogy megőrizzük függetlenségünket, tudomásul venni és vállatvonva vállalni a nyomorúságot büszkeségünkért: örök magyar vonás.”¹³⁸

135 BISZTRAY Gyula: *Négy új irodalomtörténet*. in: *Tört Pálcák I. Kritikák Szerb Antalról – 1926-1948*. Nemzeti Tankönyvkiadó. 1999. 49.

136 SZERB Antal: *Magyar irodalomtörténet*. Magvető. Budapest. Tizenegyedik kiadás. 135-6.

137 Uo. 154.

138 SZERB Antal: *A kuruckori költészet*. in: *Szerb Antal A trubadúr szerelme Könyvekről, írókról 1922-1944*. szerk. Wágner Tibor Holnap Kiadó. Budapest. 1997. 162.

A versek szegénylegényében él ugyanakkor „valami megokolatlan bizodalom”, ugyanaz az „és mégis” lélekállapot, mely távolabbról szemlélve a magyar szellem egyik legjellemzőbb vonásának tűnik.¹³⁹

Bisztrayhoz hasonlóan vélekedett egy másik kortárs, Makkai László is, aki Szerb irodalomtörténetéről írt recenziójában egyebek mellett éppen azt méltányolja, hogy az a magyar vonásokat is igyekszik megkeresni, illetve felkutatni a metafizikai gyökereket, mint amilyen szerinte elsődlegesen a finitizmus és az említett az és mégis-bölcselete. És valóban, az egyik krónikánkban a magyarság ősi vágyvízióját véli felparázslani,¹⁴⁰ az *Ómagyar Mária-siralom*-ban felfedezi a magyar nyelvű autochton költészetet, Berzsenyivel kapcsolatban az egyik legfontosabbnak azt tartja, hogy „minden atomjában fájának és osztályának ősi adottságait hordozta”.¹⁴¹ A Nyugat főszerkesztőjének, a „tehetség mindenekfelettvalóságát”¹⁴² valló Ignotusnak a Rákosi Jenő-féle magyarság-felfogás elleni támadását is ezért érzi túlzónak. Mint fogalmaz: ő és a folyóirat propagandistái, Hatvany Lajos és Fenyő Miksa „mintha a káddal ki akarnák önteni a gyereket is, a magyarkodással a megdönthetetlen magyar hagyományokat is”.¹⁴³ Másrészt Ignotusék védelmére éppen azt hozza fel, hogy „nem voltak érzéketlenek a speciálisan magyar értékmozzanatokkal szemben sem, Adyban és Móriczban csaknem túlzóan hangsúlyozták a magyar őserőt, a csak-magyart”.¹⁴⁴ Ez persze nem változtat azon, hogy például elhallgatja a Szent István-i cselekedet erőszakos voltát, amennyiben az államalapítás, a kereszténység felvétele és hatalmilag elrendelt terjesztése elvágta az őskultúra útját. Mint ahogy azon sem, hogy egész egyszerűen nem beszél a *Symphonia Ungarorum* ismert jelenetéről, Gellért püspök találkozásáról a szolgálólánnyal, aki magyarul énekel. Ebben a vonásában különös szellemi rokonságot mutat ama bizonyos „kámzsás, lehajtott fejű, alázatos baráttal”¹⁴⁵, az első ránkmaradt gesztánk szerzőjével, Anonymusszal, aki irányzatosságában ugyanúgy figyelmen kívül hagyja a „parasztok hamis meséit” és a „regősök csacsogó énekét”, akaratlanul is egyfajta ősi hagyományra utalva ezzel, mint Szerb a magyar előidők csalóka emlékezetét a magyar szellem történetének tárgyalásánál, amennyiben a magyar kultúra születését a kereszténység felvételétől eredezteti. „...amint olvasni kezdjük, egyre elevebben támasztja elénk Anonymust, észrevételezi már a kortárs is. Az fogadkozott ilyen ünnepélyesen párizsi barátjának, hogy nem regős csacsogás, hanem hiteles források nyomán adja a magyar történetet, s az fanyalodott így vissza nemegyszer a lesajnált népi énekekhez. Pedig milyen meghatóan iparkodik nyugatvá átfesteni a fajtát még külsejében is: nála Zsolt vezér már kicsit selyp (idegen kiejtésű), fehér bőrű és puha, szőke hajú. Szerb Antal, akiben különösmód épen maradt Anonymus nyolcszázados népi meg-

139 Uo. 163.

140 SZERB Antal: *Magyar irodalomtörténet*. Magvető. Budapest. Tizenegyedik kiadás. 38.

141 Uo. 235.

142 Uo. 435.

143 Uo. 436.

144 Uo.

145 Uo. 38.

vetése, épp ilyen buzgón szökkíti el, puhítja meg a vadmagyarok üstökét; utolsó lapján is tiltakozik a népiesség ellen, mert »kultúraellenes tendenciájú, visszatérést hirdet valami soha nem volt egyszerűséghez«.¹⁴⁶ Ugyanúgy rokonítja őket a metapolitika magyar hagyománya is, a történeti múltnak a jelenhez való közelítése, valamiféle aktualizáló hangsúly: az „önérzetes udvari pap”¹⁴⁷ az uralkodó dinasztiát akarja halhatatlanná tenni, Szerb Ady forradalmát, a Nyugatot akarja utólag igazolni, a rokonszenve elárulja, amint ez már a kortársnak is feltűnt.¹⁴⁸ Láthattuk azonban, még a Nyugat-mozgalom piedesztálra emelésében is megőrzi a nemzeti jelleg érvényét, amennyiben nem a magyar irodalom nyugatvá válásának mozzanatát emeli ki vele kapcsolatosan, hanem a nemzeti karakter általa történő, általa ösztönzött elmélyülését: mert igaz ugyan, írja, hogy „a nyugatos orientáció igazi jelentősége az volt, hogy nem volt zsarnokian magyaros orientáció, nem volt teljesen a magyar múlthoz hozzáláncolva, (...) levegőt, teret csinált, hogy egy újfajta magyarság, Ady és Móricz magyarsága mozogni tudjon. Az eredmény, melyet a Nyugat szellemi szabadsága legnagyobb képviselőiben létrehozott, nem abból állt, hogy a magyar irodalom nyugatibb lett, hanem hogy mélyebben és szabadabban magyar lett”.¹⁴⁹ Mert valóban, meggyőződéssel vallotta minden későbbi tételének kiindulópontját, miszerint a magyar irodalomnak nem voltak kereszténység előtti hagyományai: „kereszténynek lenni és magyarnak lenni csaknem ezer éven át teljesen egyet jelentett”¹⁵⁰, látni kell azt is, amikor „megtagadta »irodalmunk kereszténység előtt gyökereit és őseredeti népiségét«, az a cél vezette, hogy egyben elszakítsa azt »a faji misztikába vesző germán teóriáktól« és hogy »az emberi logika és ráció szépségén alapuló, apollonikus derű«-t emelje ki, mint a magyar irodalom (és a magyar szellem) jellegzetességét. A *Magyar irodalomtörténet* első kiadásában Szerb nyíltan is szól »az átkos hitleriről«, de műve egész gondolatmenetében az vezette, hogy ne csak a konzervatív elképzelésekkel pereljen, hanem a harmincas években oly szomorúan aktuális fasiszta nézetekkel is szembeszálljon.”¹⁵¹ Így válik az irodalomtörténet a metapolitika eszközévé, így állítja a nemzeti és keresztény Magyarországon Szerb Antal a kortárs irodalom áttekintését egy még oly halk szavú értelmiségi-humanista tiltakozás szolgálatába. Így lesz irodalomtörténetből kísérlet világnézeti kérdések tisztázására. Ugyanakkor ebben a tiltakozásában is hitet tesz a magyar szellem mellett, határozottan elutasítva ezzel a kirekesztésre irányuló szándék egyre szaporodó megnyilvánulásait. A visszafojtott panasz, egyszersmind a dac hangja ez: „Most, a forradalom után bevall-

146 JUHÁSZ Géza: *Irodalmunk nyugati szemmel*. in: *Tört Pálcák I. Kritikák Szerb Antalról – 1926-1948*. Nemzeti Tankönyvkiadó. 1999. 102-3.

147 SZERB Antal: *Magyar irodalomtörténet*. Magvető. Budapest. Tizenegyedik kiadás. 38.

148 KERECSENYI Dezső: *Magyar Irodalomtörténet*. in: *Tört Pálcák I. Kritikák Szerb Antalról – 1926-1948*. Nemzeti Tankönyvkiadó. 1999. 33.

149 SZERB Antal: *Magyar irodalomtörténet*. Magvető. Budapest. Tizenegyedik kiadás. 434.

150 Uo. 32.

151 ANTAL Gábor: *Töretlen humanizmus, szárnyaszegett demokratizmus*. in: *Akiktől ellopták az időt. Szerb Antal emlékezete*. Szerkesztette Wágner Tibor. Kairosz Kiadó. Budapest. 2002. 296.

hatóvá, írja, sőt csaknem kötelezővé lett a vallás és a nacionalizmus. Nem fér hozzá kétség, hogy a napi politika felületénél mélyebben az átalakulásnak voltak olyan elemei is, amelyek igazi felszabadulást jelentettek, a magyarság legszélesebb rétegei számára. Vallásosság és nemzeti érzés a szkeptikus és kozmopolita évtizedek folyamán is a legmélyebben hozzátartozott a magyar lélekhez, de az új, polgári és kapitalista világban nem találta meg kifejezési formáit, és hallgatott. Most megindult a keresés a korszerű vallásosság és a korszerű nacionalizmus formái után, és napjaink is ennek a keresésnek a jegyében állnak. Hogy közben a tömeg és a hangosak nem keresnek, hanem találnak, átélés nélkül, avult és tartalmatlan frázisokat, hogy a vallásosság helyett beérik klerikalizmussal és a nemzeti eidosz helyett a sovinizmus taposómalmaival, nem von le semmit az igazak belső igazának értékéből.”¹⁵²

A nemzeti jelleg elszigetelődést hangsúlyozó szempontrendszer kétségkívül idegen volt gondolkodásától, ugyanakkor látni kell, a magyar szellemi különvalóság kérdése foglalkoztatta. Sőt, ha a magyar irodalom fejlődéséről alkotott elképzelését egybevetjük a konzervatív szellemiségű, a nemzeti irodalom független, autonóm mivoltáról szóló alapeszméből kiinduló irodalomtudományéval, azt a különös dolgot vesszük észre, hogy mintha az utóbbi eszményét fogalmazná meg. Szerb szerint ugyanis „a magyar szellemi különvalóság”¹⁵³ fokozatosan alakult ki, kezdetben nem volt meg. A magyar irodalmi fejlődés vonalában tehát egy gyarapodó entitást jelöl. A növekedése valamiféle üdvtörténet keretében írható le, míg a nemzeti-konzervatív szemlélet a magyar szellem apadását panaszoló hanyatlástörténetet, valamiféle passiótörténetet vázol fel, melyben a magyarság erői egyre reménytelenebbül küzdenek a mind nagyobb teret hódító, úgynevezett nemzetietlenség mezőnyével. A nemzeti öntudat eszerint csak későbbi fejlemény, az irodalmi nyelv születése korántsem magyarázható, mint azt a közvélekedés tartja bizonyos 19. századi nemzetpedagógiai alapelvek nyomán, a nemzeti öntudat befolyásával. „Vannak nemzetek nyelv nélkül, és nyelvek nemzet nélkül”, fejtegeti magyarázatában.¹⁵⁴ Ehelyett sokkal inkább a vallási összetartozás; a magyarságnak önmagáról alkotott felfogását Szent Istvántól egészen a 16. századig, miközben alig változott, ez utóbbi határozta meg. Vagyis kezdetben „a magyarság csak azáltal érték, hogy a keresztény hit világosságára tért, és csak annyiban érték, amennyiben vallásos kötelességét teljesíti. Az ember test szerint magyar, de lélek szerint keresztény, és a lélek magasan a test fölött trónol.”¹⁵⁵ A nemzet szellemi önmagára eszmélését az ország török elleni védőbástya szerepének tudatosodásától eredezteti. Ez a világtörténelmi rendeltetés, ha tetszik, képezi voltaképpen a nemzeti öntudat alapját. Az „ősi föld- és fajtaragaszkodás” „primitív, ösztönös klánérzését” a török veszedelem emelte „a legmagasabb hatványokra”.¹⁵⁶ A magyarság azonban még ekkor sem érték önmagáért, „magyar voltáért, pusztán azért, mert van, mert egy különös szín

152 SZERB Antal: *Magyar irodalomtörténet*. Magvető. Budapest. Tizenegyedik kiadás. 493.

153 Uo. 88.

154 Uo. 86.

155 Uo. 87.

156 vö Uo. 86.

a világmindenségben”.¹⁵⁷ Kétségkívül megkezdődött azonban a magyar nyelv rangjának emelkedése, hiszen magyarul eleinte csak a népszerűsítő vagy a ponyvára való művek íródtak.¹⁵⁸ A 17. században áll be a döntő változás a magyar szellem eszmélkedésének történetében, ekkor kezdődik, Szerb szavaival, az egyén és vele a nemzet „önértelműsége”¹⁵⁹, „ekkor születik meg az a megismerés, hogy a politikai nemzetfogalom fölött van valami magasabb nemzetfogalom a szellemben, és hogy ország, kultúra és nyelv egyet jelentenek, egy magaslati ponton össze kell találkozniuk”.¹⁶⁰ Az más kérdés, hogy mint annyi minden a magyar szellem történetében, ez az eszmélkedés sem elszigetelten megy végbe, miután európai jelenség, ez a humanista nacionalizmus nemzetfölötti.¹⁶¹ Ez vezet át a magyar történelmi öntudat racionális kiépítéséhez,¹⁶² és ezzel a magyar múlt elevenné válásához.

Összegzésképpen megállapíthatjuk, Szerb Antal magyar irodalmi fejlődésről alkotott koncepciója kiinduló föltevéséként a magyar szellemiség európaiságába vetett hit szolgál, bizonyos elemeiben ugyanakkor eltávolodik ettől az eszményétől, amennyiben a speciális magyar értékekre figyelmeztet. Miközben tehát egyfelől az európai párhuzam szerepét hangsúlyozza, másfelől érvényben hagy egyfajta magyar különvalóságot, elismeri a magyar jelleg értékképző erejét. Az európaiság, a lélek kereszténységének tekintélyét időnként felváltja nála az elkülönülő magyarságé. A *Magyar irodalomtörténet*nek ily módon bizonyos önellentmondás a sajátja, a bevezetésében kifejtett elvek a későbbiekben nem minden esetben őrzik meg teljes érvényüket.

157 Uo. 88.

158 Lásd Uo.

159 Uo. 92.

160 Uo. 91.

161 Uo. 92.

162 vö. Uo. 94.

Önéletrajzi töredék, talált szöveg, illetéktelen olvasó

Ha illetéktelen személy olvas egy nem hozzá intézett levelet, melynek szereplői ismeretlenek számára, akkor ezzel a levelet irodalomná avatja.

Paul Valéry: *Cahiers*, IV., 387, Ed. CNRS

A következő tanulmányokban¹ a magyar modernség emblemikus alakjaitól származó, töredékben maradt, torzóként ismert szövegeket vizsgálok. Csáth Géza, Füst Milán, Babits Mihály, József Attila önéletrajzi, magánjellegű feljegyzéseinek, naplónak, naplótöredékeinek, különböző indíttatásból vezetett jegyzetfüzeteinek értelmezésére teszek kísérletet. A témaválasztás mind etikai, mind poétikai szempontból magyarázatra, talán védelemre is szorul. A felsorolt szerzők életműveinek határán született írások nyolcvanas évektől meginduló közreadása eseményszámba ment irodalmi életünkben. A körülöttük kirobbant viták jelzik befogadásuk, értékelésük fontosságát. Ellenérzések és botrányosság ide vagy oda, a közzétett írások hatnak, olvasásra és beszédre késztetnek. Mi a vonzó bennük, milyen áramlatok hajtják őket az irodalomtörténeti feledésből kultúránk felszínére? Mi készíti elő olvasásukat, miféle elfojtások és vágyak irányítják beszédünket és (el)hallgatásainkat? Mi az, ami kihívja ízlésünket, ám kivívja érdeklődésünket?

Abból indultam ki, hogy ezek a szövegek – akár szerzőjük kifejezett akara-
ta ellenére is – megjelentek, s így bekapcsolódtak a magyar irodalomtörténet
hatástörténeti folyamataiba, alakítják a szerzői oeuvre megítélését, olvassuk
őket, hatással vannak az élő irodalomra, olvasatokat hívnak életre, egyszóval
betöltik a műalkotás hermeneutikai feladatait. Éppen ezért elemzéseimben
csak érintem a publikáció körülményeit, s azokat a filológiai problémákat,
melyek ilyen textusok kiadásánál előfordulnak. A szövegváltozatokkal, torzó-
ban, befejezetlenül maradt írásokkal foglalkozó kutatónak számolnia kell a
vizsgált mű szövegszerű identitásának megbomlásával, romlásával. Kényte-
len egy, a változatok különbségeiben és kapcsolataiban tétélezett szerző(i
terv)re hivatkozni, magyarázni annak módosulásait, alakulásának logikáját.
Mindazt a türelmet és körültekintést, amivel a filológus vagy genetikus kritiká-
val foglalkozó irodalmár a kéziratok vizsgálatakor jár el, a szöveg megszüle-
tése körülményeinek és történetének szentel, jómagam az értelmezés műve-
letének egy másik szakaszában igyekeztem kamatoztatni: ez pedig az olva-
sás művelete. Mindez azt is jelenti, hogy bár – mint azt a későbbiekben látni
fogjuk – a naplók és feljegyzések vizsgálatakor a szöveg értelmezését nagy-

1 Az itt olvasható tanulmány egy most készülő, nagyobb munka bevezető fejezete.

ban befolyásolják a megírás körülményei, a jegyzetelési szokások, e tekintetben mégis megelégedtem a már meglévő munkák felvilágosításaival.

Önéletrajzi töredék, talált szöveg

A választott textusok külön helyet foglalnak el az önéletrajzi írások egyébként is problematikus korpuszában, ezért szükséges elhatárolni őket más szövegosztályoktól, megnevezni és meghatározni sajátosságait. Ez korántsem egyszerű feladat, így a továbbiakban kettős elnevezéssel – *önéletrajzi töredék* és *talált szöveg* – igyekszem kijelölni vizsgálódásaim tárgyát, megállapítani az elemzett szövegek közös vonásait, miközben összevetem őket a genetikus kritika, a poszt-strukturalista és dekonstruktív irodalomelmélet, illetve a konceptuális művészet műfogalmával.

Annak tisztázása, hogy mit értünk önéletrajzi töredéken, továbbá miképp magyarázható az efféle szövegek felé irányuló növekvő olvasói és elméleti figyelem, úgy vélem, a *műalkotás fogalmának* utóbbi évtizedekben az irodalomkritikai diskurzusban végbement kritikájához kapcsolódik. A poszt-strukturalista és dekonstrukciós irodalomelméleti irányzatok egyik leghevesebben bírált fogalma éppen a műalkotás klasszikus, vagy éppen strukturalista fogalma volt. Mindkét elképzelés alapja egy zárt értelemegész feltételezése. Ez az értelemegész a műalkotás szövegszerűségéhez képest kívülről (például a szerzőtől), transzcendens módon, vagy belülről, immanens módon (nyelvi, verstani, retorikai szerveződések) is társulhat a műalkotáshoz. A poszt-strukturalista szerzők elhatárolódtak a mű ezen fogalmától, és szóhasználatukban más, konkurens terminusokat, mint például a *szöveg* vagy az *írás*, választottak az értelem és a jelentés irodalomban vagy éppen filozófiában megtapasztalt mozgásának leírására².

A műalkotás fogalmának mibenlétére irányuló kérdés megkerülhetetlen az *önéletrajzi töredék* jelentésének tisztázásakor is. A kifejezés két összetevője (önéletrajz, töredék) kimondatlanul szembeáll a műalkotás klasszikus fogalmával. Mindkét kifejezés egyszerre kevesebb és több is, mint a műalkotás zártágon és szervezethez nyugvó elképzelése. A *töredék* köznapi értelme épp egy befejezetlen, de elvileg és logikailag elsődleges *egész*hez képest határozódik meg, míg az *önéletrajz* műfaját gyakran a műalkotással szemben

2 Roland Barthes „Szöveg-korszakának” több, programszerű írásában is szembeállítja egymással a *mű* és a *szöveg* fogalmát, és ez az oppozíció jelenik meg az *olvasható* [lisible] és *írható* [scriptible] (*S/Z*), az *öröm* [plaisir] és az *élvezet* [jouissance] (*A szöveg öröme*) vagy a *studium* és *punctum* (*A világoskamra*) fogalom-párjaiban is. E meglehetősen ideologikus, értékelő szempontot magában foglaló szembeállítás Barthes-nál a *befogadás* szemiotikai folyamatokban betöltött fontosságának felismeréséből származik. Barthes e belátásnak módszertani szempontból is érvényt kíván szerezni, ám a végtelen szemiozisz, a radikális intertextualitás, a soha le nem záruló jelentésképződés elvi igazsága nehezen tűnik összeegyeztethetőnek egy szövegelemzési módszer lefektetésével (textuális analízis), még kevésbé egy ezen alapuló irodalomtörténeti értékelő szempont bevezetésével (Balzac és a realista regény kritikája az *S/Z*-ben, vö. Roland Barthes: *S/Z*, Osiris-Gond, Budapest, 1997, 18-21 és 257 oldalak (Ford. Mahler Zoltán)).

definiálják, mint ami közvetlenül az „életből” származik, vagyis nélküli az alkotó munka műalkotáshoz nélkülözhetetlen mozzanatát.

A töredékes írás és az önéletrajzi írásmód hagyománya mint a műalkotás autonómiájának bírálata

*L'écriture fragmentaire*³ című, a töredékes írásmód poétikai sajátosságait főként 17. századi francia és 19 századi német kontextusban vizsgáló könyvében Françoise Susini-Anastopoulos rámutat arra, hogy milyen összetett és sokrétű, sokszor ellentétes értelmeket hangsúlyozó irodalmi, esztétika- és filozófiatörténeti hagyomány bújik meg a töredék újkori felértékelődése mögött. Történetileg a töredék épp a hagyományos műfajokkal szemben, a „műfajtalanság” műfajaként alakult ki. A benne rejlő sokféle jelentésmozzanat egyszerre képes a zártság és a nyitottság; a tömör, lekerekített, sűrített forma (aforizma, szentencia, maxima) és az alaktalan nem-mű érzetét kelteni; „tekintették az eltűnt mű nosztalgikus nyomának, fenyegetett jelének, magányos tanújának, vagy épp ellenkezőleg, mint egy gyaníthatóan örökké tilalmas, jövőbeli teljesség bizonytalan jelének.”⁴ Susini-Anastopoulos felhívja a figyelmet, hogy a német romantika híres szerzői (Fr. Schlegel, Novalis, Lichtenberg) számára a töredék kritikai eszköz is: a disszertáció lineáris kifejtésen alapuló rendjének és automatizmusainak elutasítása, a logikai koherenciát mindenek elé helyező rendszerelvű gondolkodás kritikája, a dagályos és terjengős tudásdiskurzusokkal szemben az igazság emblematikus nyelvi formában való megragadásának eszköze⁵. A német romantika számára a töredékes írás és töredékes tudás homológiája épp a teljesség eszméjéhez való visszatérés jegyében bír heurisztikai értékkel. A töredékes írás jellemzői – úgy mint a homályosság, a befejezetlenség, az ideiglenesség, a vázlatosság és az ötletszerűség – az ismeret pillanatnyiságára és elvi megragadhatatlanságára utalnak, ám egyben azt sugallják: a rendszerszerű, tudományos megismerésen túl létezik egy, az igazság és a szépség együttműködésén alapuló magasabb rendű megismerésfajta, melyhez éppen a művészet, különösen a műfaji határokon átlépő töredékes mű vezet el.

Susini-Anastopoulos könyvének gondolatmenetünk szempontjából fontos tanulsága, hogy a fragmentumot szövegszerűen disszeminált, ám formaként és gondolkodásmódként integratív jelenségként tárgyalja. A töredék a formai vagy műfaji szabályok által támasztott befejezettségről és a gondolati koherenciáról lemondva egyrészt a könyvet, a sorozatot és a gyűjteményt jelöli meg olyan nagyobb szövegszerű kompozíciós egységként, ahol lehetővé válik a jelentés összefogása; másrészt az értelmezés szükségességét, a *kiegészítésre szoruló műalkotás* elképzelését emeli ki, mint olyan elvet, amely általában is a műalkotás létének elengedhetetlen hermeneutikai feltétele, de a töredékek befogadásakor csaknem szó szerinti értelemben válik az olvasói munka részévé. Harmadrészt a töredékes írás hagyománya a 19. század

3 Françoise Susini-Anastopoulos: *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*. PUF, Paris, 1997

4 Uo. 53. (saját fordítás; a továbbiakban minden jelöletlen fordítás a sajátom)

5 Uo. 16. illetve 129-147

során a maximák és az aforizmák személytelen és univerzális hangneme és tematikája felől fokozatosan a személyes, intim, az ént a maga prózai részleteiben szövegbe foglaló felfogása felé tolódott. A töredékes írás, különösképpen pedig a naplóirodalom divatja azt is jelzi, hogy a jól formált, mesterségbeli tudásról tanúskodó műalkotás fogalom a maga szabályaival és a szubjektivitás kifejezését megköti konvencióival akadályá vált egy olyan új, a 19. század során megerősödő ideológia előtt, mely ettől kezdve a művészet egyik meghatározó elméletévé vált. A személyiség, az én, az individuum önértékké válása, illetve az a fejlemény, hogy ennek a szubjektivitásnak a megjelenítése mintegy önmagától, automatikusan poétikai (ritkábban esztétikai), ismeretelméleti és etikai értéket hoz létre, olyan esztétikai ideológiát alapoz meg, melynek hatása máig tart.

Ezzel az esztétikatörténeti folyamattal párhuzamosan az életrajzban megragadható egyéni, individuális emberi élet a filozófiában, pontosabban a hermeneutika történetében is heurisztikus szerepet kap az emberi cselekedetek, művek és munkák megértése során. Sőt, Wilhelm Dilthey az „élet” egységét az értelmezés végső horizontjává téve külön hangsúlyozza az önéletrajz jelentőségét, mivel az önéletrajzban a művek a szerző életének szerves egységében érthetők meg: „Az önéletrajz az a legkitűnőbb és a leginkább instruktív forma, amelyben az élet megértésével találkozunk” fogalmaz kategorikusan *Vázlatok a történelmi ész kritikájához* című művében.⁶ Az önéletrajz Dilthey számára a megértés ismeretelméleti ideáljává is válik, hiszen „itt az én saját életútját úgy fogja fel, hogy tudatosítja azon emberi szubsztrátumokat és történelmi vonatkozásokat, amelyekbe belefoglalódik.”⁷ A 19. század folyamán a humán tudományok, kivált a szellemtudományi és a pozitivisták megközelítés módszertani alapvetésévé válik az életrajzi szemlélet, az emberi cselekedetek és művek okának és céljának „pánautobiografikus” magyarázata. Ennek egyik következménye, hogy a nevezett irányzatok alárendelik a műalkotás autonómiáját az azt létrehozó szubjektivitás teljességének.

A töredék és az önéletrajz efféle felfogásai felfüggesztik a műalkotás mint zárt, önálló egész elképzelését. A mű értelmezése kilép a szövegszerűség keretéből, az olvasó mindkét esetben kénytelen az egyedi műveket az életmű, sőt az életrajz tágasabb keretéhez visszavezetni, továbbá figyelembe venni a műfajok és a(z) irodalmi) formák adott korban meglévő értékrendjét az értelmezés során.

Az önéletrajz és a töredék fogalmának e közös jelentéstartományát az önéletrajzi töredék kifejezésben kapcsolom össze. Ezzel azonban nem új irodalmi (vagy írásos) műfajt kívánok meghatározni. Sokkal inkább a megnevezés hatókörébe kerülő szövegek befogadásának sajátosságait vizsgálom, elvi, elméleti szempontokból. E sajátosságot hivatott kifejezni a cím másik két kifejezése: a „talált szöveg” és az „illetéktelen olvasó”.

6 Wilhelm Dilthey *Vázlatok a történelmi ész kritikájához*, In. Bacsó Béla (vál.): *Filozófiai hermeneutika*, Filozófiaoktatók továbbképző és információs központja, Budapest, 1990, 70. (Ford. Bacsó Béla és Mezei György)

7 Uo. 74.

Talált szöveg, talált tárgy

A *talált szöveg* kifejezés minden bizonnyal a szürrealizmus *talált tárgyainak* mintájára keletkezett. A *talált tárgy* a szürrealisták számára csupán egy a tárgyakban rejlő művészi és kognitív potenciál kiaknázásának sokféle módja közül. E tekintetben megkülönböztetendő a szürrealista tárgyaknak a szobrászatot ironikusan megidéző létrehozásától, ahol az assemblage és a kollázs technikáival rendezik új, önálló kompozícióba az eredetileg különmű, önálló tárgyként létező, elsődleges környezetükből kiragadott dolgokat, de még a később részletesebben tárgyalt ready-made-ektől is, melyeken a szignálás és a datálás hagy – igaz minimális – anyagi beavatkozást. A talált tárgyon a művész keze semmilyen nyomot nem hagy, a talált tárgy nem keveredik más tárgyi létezőkkel. André Breton *Nadja*⁸, különösen pedig *L'amour fou*⁹ című műveiben fejti ki az „általában régimódi, gyárilag készített, homályos gyakorlati rendeltetésű, ismeretlen eredetű tárgyak”¹⁰ keresésének, gyűjtésének, magyarázatának jelentőségét. E szerint „a tárgyak megtalálása szigorúan ugyanazt a feladatot látja el, mint az álom, abban az értelemben, hogy az egyént felszabadítja bénító érzelmi gátfjai alól, kárpótlást nyújt számára, továbbá megérteti vele, hogy a korábban leküzdhetetlennek hitt akadály elhárult.”¹¹ A tárgynak katalizátor szerep jut: a neki tulajdonított rejtélyesség révén benne rejlő vagy belelátott „asszociatív vagy értelmezői ereje” valamely elfojtott, elfeledett, vagy eddig be nem látott összefüggésrendszerre nyitja fel megtalálója szemét. A tárgy és megtalálója közti titokzatos viszony feltárásán van tehát a hangsúly, ez pedig inkább ismeretelméleti, mint esztétikai kérdés, már amennyiben a szürrealizmusról szólva van értelme e megkülönböztetésnek.

A *talált szövegekre* csak részben igazak a fenti megállapítások. Tág értelemben azokat az írásokat érthetjük *talált szövegen*, melyekkel a szövegek megjelentetésének megszokott nyilvános intézményein (könyvkiadás, újságok, levéltárak) kívül kerülünk kapcsolatba. Ezen írások többnyire olyan emberek tollából kerülnek a kezünkbe, akiknek csupán a nevét, esetleg azt sem tudjuk. A szerző ismeretlensége, az értelmezés kontextusának hiánya hasonlóképpen felfokozza a szöveg „asszociatív vagy értelmezői erejét”, mint a talált tárgy esetében. A talált szöveg másik elfogadott szinonimája az irodalmi kollázs. A szószerinti idézés ezen technikája többnyire névtelen, nem egyénített, de rögzült nyelvi elemek (pl. reklámszövegek, utcai feliratok; a politikai, kereskedelmi, újságírói, adminisztratív stb. nyelvezet állandósult szófordulatai) újrahasznosítása művészi kompozíciókban. „A lírai elemekként felhasznált

8 André Breton: *Nadja*, Maecenas, Budapest, 1997 (Ford. Lackfi János)

9 André Breton: *L'amour fou*. In. Uő: *Oeuvres complètes II.*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1992, 673-785, különösen 697-710. E részben Breton az egyik párizsi bolhapiacra, Alberto Giacometti kíséretében tett kirándulását, valamint az ott beszerzett első világháborús katonai sisakrostély, illetve a női topánkát mintázó fakanál jelentőségének megfejtését meséli el.

10 Sarane Alexandrian: *Surrealist art*, Thames and Hudson, London, 1970, 141.

11 André Breton: *L'amour fou*. In. i.m., 700

»kaptafa-kifejezések«¹² tudatos felhasználása Aragon szerint hasonló funkciót töltött be az avantgárd versekben, mint Picasso és Braque képein a ragasztott újságkivágások: az idegen elemként beemelt „kölcön-valóság” a műalkotás többi kompozíciós elemének valóságpróbájává válik. Az olyan versek, mint Apollinaire *Hétfő, rue Christine*-je, vagy Kassák *A ló meghal a madarak kirepülnek*-je igen hatékonyan élnek is a technikával, termékeny feszültséget teremtve a beemelt nyelvi elemek eredeti és új kontextusa közt, nem beszélve arról, hogy hangzó elemként a ritmus teljes jogú részeivé válnak.

A fenti két megközelítéstől némileg eltérően talált szövegen *ismert írók nem szerzői kiadású, posztumusz megjelentetett feljegyzéseit* értem, melyeket irodalmi intézmények alkotnak meg tárgyként, rögzítik azonosságukat szöveggé. Értelmezésüket részben szintén a talált tárgyak és értelmezőjük között felszabaduló „asszociatív vagy értelmezői erő” határozza meg. „Megtalálójuk”, vagyis olvasójuk azonban nem saját tudattalanjához vezető jelnek tekinti a talált szöveget, nem is szerzőként alkotja újra, helyezi másik kontextusba, kínálja újabb olvasásra őket. Az olvasó e szövegeket is értelmezi, vagyis kontextuális kapcsolatokat keres a szóban forgó szerzői életművel, irodalomtörténeti korszakkal, műfaji hagyománnyal stb., illetve feltárja a talált szöveg tág értelemben vett poétikai szerveződését. A világos fogalmi megkülönböztetés érdekében azonban néhány további megkötés szükséges.

Először is, a „talált szöveg” nem azonos a „töredékkel”. Nem minden töredék talált szöveg, hiszen a töredékes írásmód, különösen pedig az eredményként kapott szöveg közlése nagyon is lehet egy szerző tudatos (esztétikai és filozófiai) választása, mint azt a korábbiakban Susini-Anastopoulos könyve alapján kifejtettem. A tétel fordítottja sem igaz: nem minden talált szöveg töredék, elég csupán Kafka regényeire gondolni. Másodsorban könyvemben csupán az önéletrajzi voltukat „önéletrajzi paktummal” hangoztató szövegekkel foglalkozom. Nem veszem tehát számításba azokat a műveket, melyek befejezetlenek, töredékesek ugyan, esetleg nem is áll szerzői szándék közlésük mögött, ám az önéletrajzi olvashatóság csupán lebegtetett, de határozottan el nem ismert lehetőség az olvasó számára (mint például Proust regényénél), vagy pedig döntően fikciós paktum irányítja olvasásukat (ilyenek Kafka regényei vagy Musil *Tulajdonságok nélküli embere*). Harmadszor pedig gondolatmenetem érvénye leginkább az irodalmi közegben elismert szerzők, szerzői névvel rendelkező, vagyis többé-kevésbé ismert és olvasott szövegtörzset jegyző írók befejezetlen, önéletrajzi jellegű írásaira terjed ki. E megkötések látszólag leszűkítőnek tűnnek, de még így is terjedelmes, bizonyos szempontból poétikailag is jelentős, főként pedig sajátos befogadási szituációt teremtő szövegegyüttesről van szó, mint azt a műelemző fejezetek remélhetőleg bizonyítják majd.

12 Louis Aragon: „Kihívás a festészethez.” In. Uő.: *A kollázs*, Corvina, Budapest, é.n., 29. (Ford. Bajomi Lázár Endre)

Genetikus kritika, előszöveg, a szöveg mint módszertani mező

A töredékek, piszkozatok, műhelyforgácsok – köztük az önéletrajzi töredékek – iránti érdeklődés persze korántsem új keletű. A kutatók a művek keletkezéstörténetének vizsgálata során gyakran fordulnak a szóban forgó alkotások félbemaradt, végül elvetett változataihoz. Ezek összevetése a kész művel sajátos értelmezési kontextust teremt, melyben az elvetett variánsok hangsúlyosabbá teszik a végső változat megtartott megoldásait. A genetikus kutatás egyben a szerzői intenció tételezésével is jár: a keletkezéstörténet kutatása a kész szöveg mögötti szövegekre hivatkozva felnyitja a lezárt műalkotást, s alkotói ötletek, tervek, intenciók konfliktusaként magyarázza azt. A kéziratok és a különböző változatok összevetése, az újírás és az öncenzúrázás szabályosságainak megfigyelése révén rekonstruálható egy, a változatok különbségeiben és kapcsolataiban kirajzolódó szerzői terv, pontosabban annak módosulásai, alakulásának logikája.

Az utóbbi években az autobiográfia elméletéhez, illetve az önéletrajzi művek elemzéséhez – főként francia nyelvterületen – legeredetibb módon valószínűleg az ún. *genetikus kritika* járult hozzá. A szövegek keletkezéstörténetét az irodalmi stúdiumokban sokoldalúan (filológia, kritikai kiadások, értelmezés stb.) felhasználó genetikus kritika az írói kéziratok, szövegvariánsok, piszkozatok stb., vagyis – az irányzat szakkifejezését használva – előszövegek (*avant-texte*) vizsgálatával foglalkozik.¹³ A kritikai irányzat az irodalmi mű zártságának poszt-strukturalista bírálatát (Eco, Barthes, Kristeva, Derrida stb.) felhasználva az irodalmi szövegek eredendő többértelműségét, jelentéshorizontjuk lezárhatatlanságát a művek keletkezéstörténetét alkotó *előszövegek*ben véli megtalálni. Az előszöveg a művek keletkezéstörténetének szövegyszerű vizsgálata során rekonstruált, rendezett és osztályozott piszkozatok, vázlatok stb. együttese. Kritikai, elméleti konstrukció, amely a szöveg létrejöttéről tanúskodó dokumentumok rendszerezése révén jön létre. Az előszöveg nem a valós (történeti) alkotási folyamat rekonstrukciója, hanem a meglévő dokumentumokból kiolvasható keletkezéstörténet logikai modellje.¹⁴

Ezen előszövegeket a genetikus kritika a végleges szöveg értelmezéséhez támpontokat adó, illetve azzal egyenrangú, önálló poétikai potenciált magában hordozó szövegekként kezeli. Az előszövegek műértelmezésbe való bevonása közvetlenül kapcsolható Philippe Lejeune-nek az „önéletrajzi tér” elméletében megfogalmazott gondolatához, miszerint az egyes művek „önéletrajziséga”, a szövegekben megfogalmazott személyesség mértéke, csakis az egya-

13 A genetikus kritika magyarországi recepciójáról lásd többek közt Kelevéz Ágnes: „Az írás folyamatától a létrejött szövegig. (A Szabad ötletek jegyzéke a genetikus textológia szemszögéből)”, ItK 1992/3., Kelevéz Ágnes: *A keletkező szöveg esztétikája. Genetikai közelítés Babits költészetéhez*. Argumentum Kiadó, Budapest, 1998, illetve a Helikon textológia-számaiból. Vö. Helikon: *A szövegkiadás új elmélete és gyakorlata* (1989/3–4), *Textológia vagy textológiák?* (1998/4), *(Új) filológia* (2000/4)

14 Vö. Jean Bellemin-Noël: *Le Texte et l'avant-texte: les brouillons d'un poème de Milosz*, Librairie Larousse (coll. « L »), Paris, 1972

zon szerzői névhez tartozó szövegek hálózatában ragadható meg¹⁵. E tekintetben nincs különbség a szerző által publikált művek vagy az általa különböző okok miatt az „íróasztal fiókban” hagyott szövegek közt. Sőt az öncenzúra, a közzététel halogatása, vagy éppen a vélelmezett művészi kudarc hangoztatása nagyon is fontos felvilágosításokkal szolgálhat a kutató számára a szerzői szövegüniverzumot irányító esztétikai, poétikai, de erkölcsi vagy politikai elvekről is, és így a mű esetleges személyes vagy önéletrajzi karakteréről is. Az önéletrajzi töredékeket vizsgáló kutató számára módszertani példával szolgál a genetikus kritika kéziratokat és szövegváltozatokat szövegértelmezésbe bevonó módszertana, a szövegpoétikát az írás poétikájával¹⁶ társító megközelítésmódja, melyben előremutató javaslatokkal gondolja újra a szerző, a műalkotás és a szöveg fogalmának posztstrukturalista kritikáját. Az irányzat egyik legismertebb szerzőjének, Pierre-Marc de Biasinak kiáltványszerű megfogalmazása szerint ugyanis „[a genetikus kritika] lényege, hogy a lehető legnagyobb figyelmet szentelje az író munkájának, gesztusainak, érzelmeinek, bizonytalankodásainak: a genetikus kritika a mű szövegének újrafelfedezését kínálja, azon vázlatokon és fogalmazványokon keresztül, melyekből e szöveg született, melyek elvezettek a végleges formához. Mi ennek a célja? Hogy jobban értsük a művet: belülről ismerni meg a kompozícióját, az író rejtett intencióit, módszereit, megismerni, hogy miként talál ki dolgokat, megismerni a végül elvetett, ám türelemmel felépített részeket, és azokat, melyeket megőrzött és kidolgozott; megfigyelni az elakadás pillanatait, a nyelvbtlásokat, az újrakezdéseket, hipotéziseket állítani fel a munkamódszerre, megtudni, hogy tervek alapján dolgozik vagy rögtön fogalmazni kezd, megtalálni a felhasznált dokumentumok és könyvek pontos nyomait stb.”¹⁷

Nem véletlenül keresi tehát gyökereit az újabb genetikus kritika a posztstrukturalizmusban és a dekonstrukcióban, noha az irányzat látványos elméleti tűzijátéka olykor a filológus elméleti kisebbrendűségi érzését tűnik kompenzálni. Anélkül, hogy egyelőre elmélyednénk az önéletrajzi töredékek olvashatóságának a műalkotás elméletét érintő problémáiban, érdemes kijelölni azokat a határokat, melyek a genetikus kritika *mű* fogalmát (előszöveg) elválasztják a posztstrukturalizmus *mű* fogalmától (az olvasás során képződő intertextuális szöveg mint módszertani mező), s mindkettőt az önéletrajzi töredékek korábban meghatározott korpuszában megjelenő műfogalomtól. Alapvető és döntő különbség a szövegszerű rögzíthetőség szempontja. A genetikus kritika az értelmezés kiindulópontjaként szolgáló kanonizált, véglegesnek tűnő betűhalmaz változ(hat)atlanságát vizsgálja felül. A szöveg azonosságának kritikájával azonban nem az értelmezés és a jelentés pluralitását hangsúlyozza, hanem a szerzőhöz, mint az értelmezés végső horizontjához tér vissza. Igaz, ez a szerző már nem a pozitívizmus kultikus, paternalista figurája, hanem a

15 Vö. Philippe Lejeune: „Gide és az önéletrajzi tér”. In. Uő: *Önéletírás, élettörténet, napló – Válogatott tanulmányok*, L'Harmattan, Budapest, 2003, 47-75 (Ford. Bárdos Zsuzsanna), illetve „Az önéletírói paktum”. In. Im. 17-46, különösen 42-44! (Ford. Varga Róbert)

16 Raymonde Debray-Genette: „Génétiqve et poétique: le cas Flaubert”. In. Uő: *Essais de critique génétique*, Flammarion, Paris, 1979, 23-67.

17 Pierre-Marc de Biasi: *La génétique des textes*, Armand Colin, Paris, 2005, 7.

szövegei között munkálkodó „mesterember író”¹⁸, de a leírt, vagy éppen törölt és aztán rekonstruált betű tekintélye mintha módszertani elsőbbséget élvezne a más kontextusokból kiinduló értelmezésekkel (irodalomtörténet, ideológiai-kritika, pszichoanalízis stb.) szemben. A genetikus kritika „materializmusa” olykor az értelmezések érvényének megítélésére is jogot formál, sőt mintha saját módszertanát és kontextusát kivonná a műértelmezés történetiségéből és egy adott műalkotás befogadás-történetének történelmi dinamikájából.¹⁹ A genetikus kritika célját a zseniből mérnökké váló szerző rejtett intencióinak feltárásában jelöli ki, tudományos érvényét a betű tekintélyére alapozza, argumentációját pedig – a filológiához hasonlóan – időrendi, ritkábban életrajzi és pszichológiai érvekre, ok-okozati összefüggésekre alapozza. A genetikus kritika a rögzítettnek tűnő szöveg filológiai esetlegességére, illetve az abból kiinduló értelmezések érvényességének határaitra hívja fel a figyelmet: az értelem a betűből következik, s ha a betű megváltozik, akkor az értelemnek is módosulnia kell.

A kizárólagos olvasat és jelentés (életrajzi, történelmi, filológiai stb.) kritikája fontos jellegzetessége a dekonstruktív és a posztstrukturalista irodalomkritikának is. Vannak olyan, a dekonstruktív kritikához köthető gondolkodók, akik az egyes értelmezések módszertani előfeltevéseinek megkérdőjelezettségéből fakadó „félreolvasásokat”, sőt értelmezői „vakságot” ismerik fel, mások viszont az olvasói aktivitást és szabadságot hangsúlyozzák, illetve az értelmezések érvényességének megállapítását hatalmi kérdésnek (is) tekintik, melyet kulturális, történelmi és társadalmi törvényszerűségek alakítanak. Ebből pedig – ha elfogadjuk, hogy bizonyos mértékig minden olvasat félreolvasás is – az is következik, hogy tulajdonképpen nincsenek „hibás”, érvénytelen olvasatok: ami a szövegértelmezésben érdekes, az épp a kontextuális dinamika, belső értelmezéskényszer. A szövegszerző rögzítettség vagy rögzíthetetlenség kérdésében kifejtett dekonstruktív álláspontra később, a töredék problémájának tárgyalásánál még visszatérek Jacques Derrida kapcsán, előjáróban annyit, hogy a mű többértelműsége, a jelentés rögzíthetetlensége ezen irodalomelméleti iskolák szerint nem elsősorban a szöveg betű szerinti azonosságának kérdésességéből, az „előszöveg” elsőbbségéből adódik. A hetvenes évek elején Barthes és Kristeva a magyarul talán *jelentésképződésként*, jelentésképző folyamatként fordítható „signifiance” fogalmával azt hangsúlyozza, hogy a jelentés dinamikája és poliszémiája *kötött és főként egyedi textuális konfiguráción alapul*, melyet az olvasás és az olvasó hoz mozgásba. Az olvasásban keletkező szöveg, az „írható” (szembeállítva a művel, az „olvashatóval”), nem zárt betűhalmazból álló képződmény, hanem jelentések sokaságát magába foglaló „módszertani mező”, amely az olvasás mindig egyedi aktusában vesz

18 „A genetikus kritika célja, hogy a kéziratok fényében megújítsa a szövegek megismerését, mégpedig azáltal, hogy a kritikai kérdésfeltevést a szerzőről az íróra, a leírtról az írásra, a struktúrától a folyamatra, a múltól annak keletkezésére irányítja” olvashatjuk de Biasi tanulmányában. Im. 9.

19 Laurent Jenny „Genetic criticism and its myths” (in. *Yale French Studies*, no. 89, „Drafts”, 1996, 9-25) majd később „Hypertexte et Genèse – naissance d’un grand récit” (in. *Littérature*, no. 125, mars 2002, 55-65) című tanulmányaiban egyenesen értelmezés-ellenességet tulajdonít az irányzatnak.

fel valamilyen egyedi alakzatot.²⁰ Vagyis a posztstrukturalista megközelítés szerint az értelmezés, az olvasás nyitottsága nem vitatja, hanem inkább feltételezi az értelmezésben lévő szöveg betű szerinti azonosságát, a mű eredendő többértelműsége nem szövegszerű rögzíthetetlenségéből származik.

Textológiai és poétikai megfontolások

A posztumusz kiadott önéletrajzi töredékek, feljegyzések, naplók befogadása a műalkotás egész-ségének és azonosságának a kérdését is élesen veti fel. Részben ugyanis éppen az autorizált nyilvánosságra hozatal, a szerző jóváhagyása kelti a mű megváltoztathatatlanságának, lezártságának, befejezettségének érzetét, így ennek hiánya bizonytalanná teszi a szöveg azonosságát és következésképpen értelmezhetőségét is. Az önéletírás teoretikusa, Philippe Lejeune az önéletírói paktum elméletében az önéletírás konstitutív részének tekinti a közzétételt²¹, hiszen egyéb szövegszerű megkülönböztető jegy híján éppen a szerző és az olvasó között kifejtett vagy kifejtetlen formában megkötött – és a szerző által kezdeményezett! – egyezés szavatolja egy írás önéletírás voltát. Lejeune azonban sem *Az önéletírói paktumban*, sem annak újragondolásaiban²² nem foglalkozik azokkal a szövegekkel, melyek megfelelnek ugyan a paktum elvárásainak, ám nem szerzőjük közli őket. Az önéletírói paktum e szövegek esetében is megáll, a nagy kérdés csupán az, hogy jogosan nevezzük-e írójukat szerzőnek. A szerzőség kérdése ugyanis ezen szövegek esetében korántsem olyan evidens, mint azt a kiadói gyakorlat alapján képzelhetnénk. Vajon különbséget tesz-e a hivatásos író az írás különböző szinterei között? Elhatárolja-e nyilvános, közönségnek szóló, önmagát szerzőként felléptető írásmódját egy ettől különböző, magánjellegű írásmódtól? Ha pedig igen, akkor milyen viszonyban áll vajon az a (legalább) két típusú szubjektivitás, amely az írás különböző területein jön létre?²³ Továbbá tartanunk kell-e magunkat az író ezen felosztásához, elfogadjuk-e saját alkotásainak teljhatalmú bírjaként? Manapság közhelyszámba megy, hogy a műalkotásnak nem csupán egyetlen jelentése van, s hogy a szerző által tulajdonított jelentés csupán egy a többi között. Elmegy-e vajon odáig a

20 Vö. Roland Barthes: „Egy Poe-mese textuális analízise”; in. *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása – Szöveggyűjtemény*, (szerk. Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi Gertrúd, Sári László), Osiris, 2002, 137-153 (Ford. Z.Varga Zoltán)

21 „Az önéletírás problematikája nem a szövegműködés, a struktúra vagy a publikált szöveg aspektusainak belső elemzésén alapul, hanem a szerző által az olvasó számára javasolt kifejtett vagy kifejtetlen szerződés elemzésén a *közzététel* átfogó szintjén.” Ph. Lejeune: „Az önéletírói paktum”. In. Uő. Im. 45 (Ford. Varga Róbert),

22 Philippe Lejeune: „Az önéletrajzi paktum 25 év után”, in. Uő. Im. 245-259 (Ford. Z.Varga Zoltán), illetve „Az önéletírás meghatározása”, *Helikon*, 2002/3, 272-285 (Ford. Z.Varga Zoltán)

23 Kosztolányi életműve épp ezen területek elhatárolatlanságát, játékos felcserélhetőségét példázza. Még jobban látható a dilemma és gordiuszi megoldása Csáth Géza naplója esetében, ahol az önmagára polgári nevén (Brenner József) hivatkozó író naplóit és leveleit a kiadó(k) aggályok nélkül jelenteti(k) meg Csáth Géza néven.

szerzői szándék kritikája, hogy a szerző vázlatait, feljegyzéseit, piszkozatait, az általa közvetlenül vagy közvetve megsemmisítendő hulladéknak minősített iratait adott esetben előnyben részesítse az irodalmi munkásságához sorolt művekkel szemben? Semmi nem látszik megtiltani ezt a lehetőséget, és számtalan példát lehetne hozni az írói oeuvre értékszempontjainak olyan történeti átrendeződésére, amely szembefordul a szerzői értékeléssel. Hatástörténeti szempontból tehát semmi okunk a talált szövegek elvetésére, csupán azért, mert szerzőjük nem irodalmi alkotásoknak szánta őket. Ám fontos megjegyezni, hogy ezen írásokban másféleképp működik a szerző-funkció, amely gyakran maga is alkotásszámba megy, és ellenőrzött formájában az életműhöz tartozhat.

A jóváhagyás nélküli közlés és következményei: a szerző eltűnése, a mű széttöredezése

A fentebb önéletrajzi töredéknek nevezett „szövegosztály” vagy „al-műfaj” három felsorolt jellemzője (önéletrajziség, töredékesség, talált szöveg) nem egyforma mértékben befolyásolja az olvasót, amikor efféle szövegeket olvas. A töredékesség korábban is sokrétűként jellemzett fogalma további pontosításra szorul: ez a szóban forgó szövegek esetében befejezetlenségükre egyszerűsödik, melyet a szerzői jóváhagyást nélkülöző közlés erősít meg. A szerzői jóváhagyás vagy beleegyezés nélkül közzé tett szövegek befogadása során sajátos helyzetbe kerül az olvasó, hiszen ezen szövegeket szerzőjük nem határozta meg műalkotásként, hiányzik belőlük az a végső aláírás és lezáró írásjel, mely a műalkotást a lezártág, a szövegszerű megváltoztathatatlanág autoritásával látná el. Létrejöttük e végső soron pragmatikus körülményéből származik „talált szöveg” voltuk, ez az oka szövegszerű azonosságuk bizonytalanságának, ez határozza meg leginkább értelmezésüket.

A szerzőjük jóváhagyása nélkül nyilvánosságra hozott szövegek, más néven „talált szövegek” először éppen a szerző fogalmát ingatják meg. Az efféle önéletrajzi töredékeket olvasva az olvasott szöveg textuális alkotórészeihez képest külsődleges tudás határozza meg befogadásukat, jelesül az, hogy tudjuk, szerzői jóváhagyás nélkül olvassuk őket. Amikor szerzői jóváhagyás nélkül vagy egyenesen annak ellenében kiadott szövegeket olvasunk, és *tudatában vagyunk, hogy ezen jóváhagyás vagy engedély hiányában olvassunk*, akkor radikális módon kérdőjelezzük meg a szerző kompetenciáját és tagadjuk meg a szerző-funkció gyakorlásának egyik fontos pragmatikai feltételét, s ennek mindenképpen hatása van az olvasott szöveg műjellegéről kialakított elképzelésünkre, ezzel együtt pedig olvasói szerepünkre is. Ha a szerző szó latinus változatát nézzük, akkor sokatmondó a szójáték: ahhoz, hogy valaki egy szöveg *auktorává* váljon, előbb *autorizálni* kell szövegét, vagyis akkor válik a szöveg szerzőjévé, ha szabadon eldöntheti, mikor tekintendő befejezettnek szövege és szabadon dönthet annak első megjelenéséről. Amikor viszont befejezetlen, töredékes, kiadatlan, vagyis talált szövegeket olvasunk, akkor a szerzőt megfosztjuk attól, hogy saját alkotásának ura legyen, felülbíráljuk ízlésítéletét, szakmai jártasságát, megvonjuk az alkotás véglegesítéséhez való jogát.

Korlátozott szerző, nyitott mű

A szerző-funkció korlátozott gyakorlása érinti a műalkotás fogalmáról alkotott elképzelést is. Amint már szó esett róla, a szerzői hozzájárulással történő közlés teszi a szöveget változatlaná, teszi azt véglegessé ideális tárgyként, alapozza meg annak hermeneutikai azonosságát. A szerző soha nem is nézhet úgy a művére, mint az olvasó, legalábbis ha elfogadjuk a sartréi megkülönböztetést a *Mi az irodalom?*-ből. Sartre szerint „az író nem olvashatja azt, amit a papírra vetett”, mert – az író, az alkotót értve a többes szám első személy alatt – „a létrehozott tárgy, még ha véglegesnek tűnik is mások számára, számunkra sohasem az: bármikor módosíthatunk rajta egy-egy vonást, árnyalatot vagy szót; vagyis sohasem *kényszeríti ránk magát*”²⁴. Az írói műhelybe betekintő olvasó azt kockáztatja, hogy a műalkotás széttartó változataiban többé nem képes felismerni a mű hermeneutikai azonosságát, így elveszti az értelmezés lehetőségét. Abban a helyzetben találja magát, mint a szerző, aki saját művét mindig az alakulás folyamatában, lehetőségek és változtatások soraként látja, így valójában nem is képes azt értelmezni.

Ha tehát a szerzőt saját művének inkompetens olvasójaként definiáljuk (és minden, hozzájárulás nélkül kiadott és olvasott szöveg megengedi ezt a következtetést), akkor egyszerre értékeljük le a szerző és fel az olvasó szerepét az esztétikai folyamatban. Épp ez a jelenség figyelhető meg a hatvanas évektől kezdve olyan elméleti irányzatoknál, mint a hermeneutika, recepcióesztétika vagy a posztstrukturalizmus. A talált szövegek befejezetlenségére emlékeztető avantgárd művekből indul ki például Umberto Eco, aki egy sajátos, történeti periódushoz is köthető műalkotás-fogalom leírására vállalkozik, melyet *nyitott mű*-nek hív. A nyitott mű módszertani szempontból fontos útmutatót adhat a talált szövegek létmódjának megértéséhez, hiszen mindkettőt a strukturális befejezetlenség és a megnövekedett olvasói, befogadói aktivitás jellemez. Talán ez utóbbi hasonlóság az, ami fontosabb, hiszen a nyitott művek – a talált szövegekkel ellentétben – materiálisan befejezettek, sőt szerzői szándék, jóváhagyás rögzíti értelmezési nyitottságukat, ez pedig jelentős különbség a két műfogalom kirajzolta szerzői szerep tekintetében. Azt mondhatjuk, hogy míg a nyitott mű esetében a befogadói aktivitás megnövekedése tulajdonképpen nem jár együtt a szerző-funkció megkérdőjelezésével, addig a talált szövegeknél az olvasó előrelépése némileg ennek köszönhető. Hisz amikor Eco kijelenti, hogy a nyitott művek a befogadói szabadság és aktivitás nagyobb fokú gyakorlására készítetnek, mert „a nyitott művet ... az jellemzi, hogy a *mű*-nek a szerzővel közös *létrehozására* szólít”,²⁵ akkor egyúttal azt is megjegyzi, hogy ez a felhívás „nem kötelező érvényű és nem egyértelmű felhívás a szabott irányú közreműködésre, a szabad beilleszkedésre egy olyan világba, amely *azért még mindig a szerző szándéka szerinti világ marad* [kiemelés tőlem Z.V.Z.]”²⁶ A nyitott mű fogalma hű marad ahhoz az esztétikai hagyó-

24 Jean-Paul Sartre: *Mi az irodalom?* Gondolat, Budapest, 1969 (Ford. Nagy Géza, Vigh Árpád), 56 és 55 (a fordítást kísé módosítottam, ZVZ)

25 Umberto Eco: *Nyitott mű*. Európa Kiadó, Budapest, 1998 (Ford. Dobilán Katalin), 103.

26 Uo. 101.

mányhoz, melyben „mikor műről beszélünk, nyugati esztétikai tudatunk megkívánja, hogy személyes alkotásra gondoljunk, amely különböző befogadásokon keresztül is megtartja organizmusjellegét, és bárhogyan értelmezzük vagy terjesszük is ki, megmutatja azt az egyéni ujjlenyomatot, amelynek jóvoltából fennáll, érvényben van és kommunikál”.²⁷ De vajon mi a helyzet a talált szövegek szerzőinek „egyéni ujjlenyomatával”, miféle – kétségkívül létező – intencionalitás az, amely mintegy a lejeune-i paktum ellentétéként, megnyilvánul e művekben? Miféle intencionalitás őriz meg valamit a szerző nem vállalt, sőt megtagadott arcképéből, olyankor, amikor aláírásról – s bizonyos tekintetben szerzői névről sem – beszélhetünk? Jogosan soroljuk vajon e „műveket” a szerzői névhez, és ha igen mi ennek az alapja? Vagy ha Paul de Man nyomán a szövegek által kirajzolt arckép illuzórikusságában, ám kikerülhetetlenségében hiszünk, akkor miképpen építik, majd rombolják le *másként* a talált szövegek ezt az arcképet?²⁸

A talált szövegekben megnyilvánuló intencionalitás megismerése nem csupán a szerzői szándék sikeres vagy sikertelen kommunikálásán múlik, hiszen az intencionalitást tulajdonítjuk is. A szerzői jelenlét milyensége kölcsönhatásban áll a mű strukturális szerveződésével és a hozzájuk kapcsolódó lehetséges befogadói magatartással. A talált szövegek példája mutatja, hogy miképpen áll összefüggésben a szerzői jelenlét visszahúzódása az olvasói aktivitás növekedésével, hogy miként íródik a műbe (nem csupán szövegszerű alkotóelemeket értve ezen) az implicit olvasó és szerző képe. A talált szövegek igényelte befogadói magatartás meghatározásához fontos irányelvet nyújt a nyitott mű poétikája, azonban a szerzői jelenlét különbözősége és a talált szövegek belső, szövegszerveződésének eltérő volta miatt érdemes más elméleti szempontokat is bevonni a vizsgálódásokba.

A töredék értelmezésének módszertani nehézségei

A talált szövegek korlátozott szerzőségének fényében érdemes újra megvizsgálni e művek töredékességének kérdését. Ekkor a töredék a törmelék, a

27 Uo. 102.

28 Nyilvánvaló, hogy a talált szövegek esetében nem a vak véletlen és a pusztá önkény létrehozta betűsorozatok, ecsetvonások, esetleg fényképfelvételek esetében fennálló intencionalitásról van szó. Filozófusok (mint például Nelson Goodman) időnként eljátszanak a gondolattal: mi történne, ha egy írógép elé ültetett majom érthető, emberi nyelven írott szöveget, mondjuk egy verset adna ki a kezéből? Művészeti akcióként pedig elfordult már, hogy egy festőállvány vagy kamera mögé állított csimpánz a kép évszázados hagyományához szokott szemünk számára festményhez vagy fényképhez hasonló tárgyakat produkált. Ez a gondolatkíséret, ezek a művészi happeningek arra hívják fel a figyelmet, hogy ha a „szerzői szándék” fogalmát nem csupán antropomorf, csak az ember számára fenntartott kategóriának tekintjük, akkor vagy az értelmezés önkényét bizonyítjuk provokatívan és parodisztikusan, vagy a műalkotás teljes ontológiai függetlenségének, az emberi értelmező- és felfogóképessegen túli magábanlétének és azonosságának már-már platóni tételét állítjuk. Vö. Laurent Jenny: „Présentation : Retour sur la notion d'œuvre”, *Littérature*, No.125, mars 2002, 3-12. Jenny az írógép elé ültetett és irodalmi szöveget létrehozó majom példáját Nelson Goodmantól veszi át.

maradvány, a torzó értelmében egy elveszett, vagy inkább megsérült egész képzetét idézi fel. Az épség képzetének megbomlása feltételezi egy elképzelt eredeti értelemegész létét, melyhez a talált szöveg, mint rész viszonyul, s melyet az értelmezésnek kellene helyreállítani. Ennek az eredeti jelentés-összefüggésnek a hozzáférhetősége, egyáltalán léte azonban bizonytalan. Jacques Derrida, aki számára „a fragmentum fogalma már nem megfelelő, mivel túlságosan is totalizáló kiegészítést von maga után”,²⁹ Nietzsche kiadatlan töredékei kapcsán írja, hogy „a maradvány nem valamilyen körpályán vagy eredete és célja közötti saját útvonalon halad. Mozgásának semmilyen közép-pontja nincs. Mivel megszabadult minden élő jelentéstől, mindig lehetséges, hogy semmit sem jelent, hogy semmilyen eldönthető értelme nincsen, hogy parodisztikusan játszik az értelemmel, céltalanul/vég nélkül, túl minden kontextuális testen vagy véges kódokon. Ez az írásként olvasható kiadatlan lehet, hogy mindig titok marad, nem azért, mert egy titkot tart birtokában, hanem azért, mert lehet, hogy semmilyen titok sincs birtokában, és csak színleli, hogy redői közt igazság rejtőzködik.”³⁰ Derrida tanulmányában radikálisan kontextus nélküli töredékekből indul ki,³¹ melyek az életmű nagy témáival, stilisztikai, nyelvi és retorikai eszköztárával szinte összeegyeztetetlenek. Ezeknek a kiadatlan töredékeknek az életműhöz sorolása, kiadatlan voltuknak firtatása valóban bravúros és egyben önkényes értelmezői mutatványt igényelnek. Az itt tárgyalt önéletrajzi töredékek azonban több szállal is kapcsolódnak irodalomtörténeti és esztétikai kérdésekhez, filozófia és eszmetörténeti problémákhoz. Ezen kapcsolódási pontok hangsúlyozása elhárítja az önkényesség vádját, míg az interpretációs célok tudatosítása, részlegességük elismerése a totalizáció kísértésétől óvhatja meg értelmezést.

54

E mellett a töredékesség, mint azt korábban láttuk, nemcsak a véletlen műve lehet, hanem tudatosan vállalt, sajátos poétikai értékekkel felruházott eljárás is. Az előre adott forma-egészről való lemondás, forma-előttiség tudatos alkalmazása – melynek mindig csak az adott korban használatos poétikai készletrendszerrel szemben van értelme – poétikai és kognitív értéket is képviselhet. Az elhallgatás és a kimondás játékán, a kihagyáson (a gondolat felvezetése, elhelyezése, kapcsolódásainak követése másodlagos jelentőségű) alapuló fragmentumok egybegyűjtése, nagyobb kompozíciós egységbe gyűjtése a műalkotás másfajta koncepciójával szembesít, ahol a rész és egész klasszikus hermeneutikai összefüggései módosulnak. A *sorozat*, a *gyűjtemény* lezártága többnyire nem valamilyen szükségszerű kompozicionális (pl. narratív, strukturális, képi stb.) megfontolásból következik, hanem valamilyen esetleges gyakorlati indokból. Az elvi befejezhetetlenség (továbbírhatóság, végtelenség) miatt a rész nagyobb önállóságot nyer az egészszel szemben. A töredék e másik értelmét programszerű töredékességnek nevezhetnénk. A jelen dolgozatban vizsgálandó „talált szövegek” majd mindegyikét olyan „algo-

29 Jacques Derrida: „Éperons- Nietzsche stílusai”, *Athaeneum*, 1992/3, 201. (Ford. Sajó Sándor)

30 Uo. 203.

31 A kiadás, a maradványok és töredékek életműhöz sorolásának nehézségeiről Derrida is megemlíkezik Nietzsche hagyatékban talált mosodai számlák, vagy a „Megfeledektem az esernyőmről” feljegyzése kapcsán. Vö. uo. 200-206.

ritmus” szervezi, amely bizonyos törvényszerűségek mentén teszi kompozíciós elvvé a véletlent. Egy napló esetében például az adott napi bejegyzés nem esik semmilyen kompozicionális szabály hatálya alá, nem tervezhető, mivel a napi események esetlegességéhez igazodik. Viszont a naplóvezetés helyzetének kötöttségei folytán (a beszélő sajátos fokalizációja, a rövidtávú visszatekintő perspektíva, a lezárás kompozicionális kényszerének hiánya stb.) mégis szerkesztik e látszólag mindenféle kényszertől mentes írásformát. Ez, a klasszikus műfogalom lezárságát, nagy szerkezeti egységeit nélkülöző szerkesztésmód teszi, hogy úgy érezzük: ezekből a szövegekből majdhogynem tetszőlegesen módon törölhetnénk vagy akár hozzájuk írhatnánk, anélkül, hogy lényegesen megváltozna azonosságuk.

Illetéktelen olvasó, töredékes írás, nyitott mű

A töredékesség azonban nemcsak mint szövegszervező elv, vagy mint alkotói eljárás jelenik meg, hanem a befogadást is befolyásolja. Némileg patetikusan fogalmazva, a töredékesség „felszabadítóan” hat az olvasásra. A lineáris, egyirányú, teljességre törekvő olvasásmóddal szemben a poszt-strukturalista, dekonstruktív olvasásmódoknak kedvez. A töredékes szöveg ezer bejáratú szöveg. Olvasását bárhol elkezdhetem és bárhol abbahagyhatom. Az olvasatok mércéje nem egy ideális totális olvasat, amelyhez képest minden megvalósuló olvasás szükségszerűen részleges, hibás, vak. „Nincs egyéb *bizonyítéka* egy olvasatnak, mint szisztematikája minősége és tartóssága, más szóval az, hogy működőképes.”³² Barthes egyik utolsó esszéjében hívja fel a figyelmet a napló azon jellegzetességére, hogy a végtelenségig törölhetőek belőle a bejegyzések: egyik bejegyzés törlése sem változtatja meg a napló egészét, ugyanis önmagában semelyik rész sem szükségszerű, mindegyik jelentéktelen.³³ A napló és végső soron bármely töredékes írás olvasója ugyanígy járhat el (és a gyakorlatban többnyire így is jár el): olvasatát nem a teljesség logikája irányítja, nem kell az összes töredéket végigolvasnia. A fragmentumok közötti kalandozást nagyfokú szabadság jellemzi, különösen az olvasás első szakaszában, amikor az efféle írások egyik legfőbb szervezőelve, az ismétlés és a variáció még nem orientálja az olvasót valamilyen tematikus olvasat felé. A töredékek és naplók olvasója bizonyos értelemben az olvasott szöveg társszerzőjévé lép elő, munkája hasonló, ahhoz, amit Umberto Eco ír le a nyitott mű poétikája kapcsán: a Berio vagy Stockhausen említett zenedarabjaihoz hasonló művek természetesen kevésbé metaforikus, sokkal kézzelfoghatóbb értelemben nyitottak. Vagyis befejezetlenek: a szerző többé-kevésbé mint egy építőjáték elemeit bízta őket az interpretátorra. Igaz ugyan, hogy az eco-i nyitott mű szerzője szándékosan hozza létre ezt a játékot – a műalkotás terve az értelmezés potenciális végtelenségét célozza – ám hasonlóképpen a talált szövegekhez, a szerző itt sem képes kezében tartani a játék lefolyását. *A mozgásban lévő mű* poétikáinak párhuzamos elemei produktívak lehetnek az értelmezői szabadság, a mű végalakjának szerencsés meghatározatlansága, a

32 Roland Barthes: *S/Z*, 22.

33 Roland Barthes: „Túnődés”, *Kalligram*, 2001/7-8, 9, (ford. Z.Varga Zoltán)

szükségszerűség hatálya alól kivont döntések diszkontinuus előreláthatatlansága tekintetében, az a *lehetőség* azonban, amelyre *kinyílik* a mű, egy relációs *mezőn* belül válik lehetőséggé.³⁴ A talált szövegek, a piszkozatok, szövegváltozatok, a lezárt művekből összeálló életművekhez kapcsolódó töredékek olvasásakor az értelmezés végtelenségének lehetőségével kell számolnunk, s ez a végtelenség nem csupán az értelmezés időbeli változásából ered, hanem a töredékek korábban bemutatott szövegszerű szerveződéséből.

A társszerzőség gondosságot és körültekintést igényel az olvasótól. Különösen a szöveg első olvasóitól, akik a kéziratokból könyvet szerkesztenek, mivel olvasatuk más értelmezések kiindulópontjává lesz³⁵. Dilemmáik jórészt hasonlóak a már korábban megidézett textológiai és etikai apóriákhoz: mindent kiadni (de beletartoznak-e még ebbe a mindenbe például a hagyatékban talált mosócédulák?) vagy csak ami az életműben körvonalazódó jelentéstartomány alapján relevánsnak tűnik (ez viszont hatástörténeti folyamat függvénye). Az itt vizsgált szövegek ebből a szempontból példamutatóak, talán csak az 1912/13-as Csáth naplót érheti elmarasztalás filológiai igényesség tekintetében. A nyilvános térben elhangzó megszólalás felelőssége azonban minden interpretációra vonatkozik. A talált szöveg olvasásakor egyrészt az olvasás „kéretlenségéből” fakadó morális dilemmákkal szembesülünk: mivel végső soron nem a nyilvánosság előtt vállalt nézeteket, eszméket olvastunk, így az olvasó morális és esztétikai ítéletei is csak korlátozottan érvényesíthetők. Már maga az elolvasás ténye meggyengíti a morális ítélkezés fensőbbes pozícióját, ráadásul a kiadatlan jegyzetek gyakran az alakulóban lévő véleményt, álláspontot vagy gondolatot mutatják, melyeket később szerzőjük elvetett vagy megtagadott. Különös körültekintést igényel tehát a nyilvános és nem nyilvános írások viszonyának tisztázása, hiszen a publikálatlan, „apokrif” jegyzetek újdonsága könnyen a kanonizált szerzői univerzum stilisztikai, eszmei és esztétikai jellegzetességeinek átírására, sőt felforgatására csábítják az értelmezőt. Az életmű alakulástörténetének és a talált szövegek keletkezéstörténetének szem előtt tartása csökkentheti annak veszélyét, hogy a kontextusából kiragadott „kiadatlan” alapján meghamisítsuk az életmű arányait.

Az olvasó másik feladata a szövegek bizonytalan irodalomtörténeti státuszából és érték helyzetéből fakad. A talált szövegek elhelyezésére és poétikai jelentőségük, ha van, értékeik felmérésére és méltánylására ez idáig – mind az egyes írói oeuvre-ekben, mind a modernség történetében – csupán szórányosan történt kísérlet. A hazai irodalmárok elméleti érdeklődése mostanában fordult az ötlet-elvű, konceptuális művészet, a minimalizmus, a készen

34 Umberto Eco: *Im*. 75 és 101 oldalak

35 Óriási a különbség például a Füst napló 1976-os és 1999-es kiadásai között, s az első kiadás hamis arányaiból kiinduló értelmezések jó része a második kiadás felől újraolvasva, önhibáján kívül, megalapozatlannak bizonyul (Horváth Márton, Kispintér Imre). Egy másik példa Márai élete utolsó éveiben vezetett naplójának német kiadása lehetne, mely a szerkesztők egyoldalú válogatása miatt egyfajta „halálnaplónak” tűnik (Dózsai Mónika szíves felvilágosítása alapján.)

talált művek, a töredékek, a piszkozatok és vázlatok poétikája felé³⁶. Ezért és a szerzői életműhöz sorolás korábban említett nehézségei miatt ezeket a szövegeket többnyire vagy a szerzői életrajz dokumentumának tekintették, vagy a műalkotás keletkezéstörténetének rekonstruálása során juttattak szerepet számukra, nem pedig önálló poétikai potenciállal rendelkező írásművekként olvasták. A következő tanulmányokban és elemzésekben ez utóbbi feladatra szeretnék vállalkozni. Az értelmezés, az olvasás műveletében létrehozni ezen bizonytalan körvonalú, talált szövegek azonosságát és egyúttal elhelyezni őket az irodalomtörténeti kontextusban és a hatástörténeti folyamatokban. Rávilágítani, hogy miben áll az e szövegek által előidézett sajátos hatás, melyet talán nem túlzás az irodalmi vizsgálatok hatókörébe sorolni. Más szavakkal feltárni azokat az irodalomtörténeti, narratológiai, retorikai folyamatokat, melyek révén az empirikus fikció és az imaginárius átszövődése a történetben a megélt *elbeszélést* a dokumentáló feljegyzésből, emlékeztetőből, levélből, naplóból művészi szövegbe fordítja át, és ezzel bekapcsolja a beszédművek, hangvételek, alakzatok sorába, az irodalom folyamatába.³⁷ Az értelmezések során megalkotni ezen nyitott művek azon hermeneutikai azonosságát, amely Gadamer szerint a pillanat formáit használó táncelőadások vagy hangversenyek sajátjai is³⁸, s amely lehetővé teszi a különböző interpretációk párbeszédét, hogy több értelmezése létezhessen *egyazon műnek*.

A talált szövegek olvasásának etikai problémái

Posztumusz, a szerzőség funkciójának gyakorlását az életmű és a hagyaték gondozóira átruházó kiadást forgatva nem hagyhatjuk figyelmen kívül az etikai megfontolásokat sem. Szerzői közzététel hiányában az elolvasás sért(het)ti a még a néhai szerzőt is megillető emberi méltóságot és etikailag kényes, kellemetlen helyzetbe hozhatja az olvasót. Babits Mihály, József Attila, Csáth Géza efféle szövegeinek közelmúltbeli megjelentetése kapcsán el is hangzottak az indiszkréción, az ízléstelenség vádjai.³⁹ Még ha el is fogadjuk az embert az emberi művek értelmezésének központjába helyező évszázados gondolkodásmód kritikáját, s jótékonynak és ösztönzőnek tekintjük a „szerző halálá-

36 Lásd Thomka Beáta *Glosszárium*, Csokonai Kiadó, Debrecen, 2003, illetve *Prózai archívum – Szövegek közti műveletek*, Kijárat, Budapest, 2007 című kötetei. Utóbbiban a szerző a Kalligram kiadónál 2007-ben megjelent Mészöly műhelynaplók kiadásának poétikai tanulságait összegzi, kommentálja.

37 Thomka Beáta: *Glosszárium*, 79.

38 Hans-Georg Gadamer: -A szép aktualitása, in. uő: *A szép aktualitása*, T-Twins, Budapest, 1995, 11-84. (Ford. Bonyhai Gábor)

39 Lásd Lengyel Balázs cikkét a *Beszélgetőfüzetek* kapcsán (-Új Babits-mű?, *Élet és irodalom*, 1980, aug. 16, illetve Beney Zsuzsa állásfoglalását a *Szabad ötletek jegyzéke* kiadásáról (-Miért fáj ma is?, *Kortárs*, 1992/10). Mindkét írás a költői nagyság, a kulturális közkinccs megtépzésének tekinti e szövegek közlését. Lengyel a *Beszélgetőfüzeteket* a test szellem fölötti győzelmét hirdető dokumentumnak tartja, mely szembeáll az egész Babits életmű szellemiségével és magatartásformájával. Beney Zsuzsa pedig általános emberi jogi kérdéseket feszeget, és felveti a szakmai felelősség kérdését is.

nak” és a szövegszerűség elvének az irodalmi elemzésekre tett hatásait, akkor is számolnunk kell a „halott” szerző szöveg mögötti kísértetével. Ráadásul az olvasói helyzete, szöveghez fűződő viszonya is módosul az ilyen körülmények között megjelentetett szövegek befogadása során. A szerzői megfontolásokat figyelmen kívül hagyva, sőt annak ellenében kiadott írásokat olvasva (ilyenek például Kafka Max Brod által kiadott regényei és naplói, vagy Füst megtagadott művei, illetve naplója) nemcsak a szerző poétikai ítéletét vizsgáljuk felül, hanem, úgy tűnik, a magánélet elidegeníthetetlen jogát is elvitatjuk az írótól. A modern poétikai iskolák, melyek kivétel nélkül bírálják az életrajzi háttér felhasználását a műelemzés során, e tekintetben mintha egyetértenének a konzervatív, az alkotó személyiségét a művek kulcsának és központjának tekintő megközelítésekkel. A magánélet írásos maradványainak közlése pedig, úgy tűnik, az életrajzi ideológia erősödésének kedvez. A probléma azonban talán mégsem ilyen egyszerű, hiszen a magánélet „írott” változatával van dolgunk, az író pedig különleges szerepet játszik kultúránkban. Hozzászoktunk, hogy az irodalomtörténet, az oktatás vagy az írásművészet az életmű fogalmán keresztül az idő múlásával szépen lassan bekebelezi a közügyggyé, pontosabban egy közösség értékévé emelt szerző minden sorát, sőt az életrajzon keresztül kísérletet tesz az író élettörténetének és jellemének felhasználására a művek magyarázatakor. Ez a folyamat persze többé-kevésbé diszkrétan megy végbe, s a kényesebb írásokat bizonyos idő elteltével, az érintett kortársak halála után szokás a szélesebb közönség számára is hozzáférhetővé tenni. Pontosan ez történt a könyvemben tárgyalt szövegekkel is.

58

A kíváncsiszkodás, voyeurizmus története összefügg a személyes jellegű műfajok iránti növekvő érdeklődéssel, ezen műfajok történeti felértékelődésével, az olvasói közösség „morálja” pedig együtt alakul az adott társadalom szokásaival. Manapság például amikor a mindennapos bizalmasság és vallomás inflációja egyre közönyösebbé teszi a közönséget a „megtörtént”, a „megélt” műfajai iránt, a bizalmas jellegű, nem feltétlenül kiadásra (vagy legalábbis vélhetően nem a fennmaradt formában) szánt írások megjelentetése kevésbé botránkoztat meg, rombolja a közösség író-hőseinek bálványát (noha például az irodalomtanításban továbbél az esztétikum és az etikum összefonódásának tétele). Ellenben a „privát” és a „nyilvános” viszonyainak változása, a magánélet „elidegenítése”, áruba bocsátása terjedő gyakorlatának perspektívájában érhetően összeütközésbe kerül egy klasszikus, humanista irodalmi közösség olvasói szokásaival, ízlésével, a közösségi értékekről vallott nézeteivel.

Az olvasó és a kritikus következetes elutasítással és nem-olvasással akár bojkottálhatja is az így megjelenő műveket. Ez az álláspont tiszteletre méltó, ám némileg paternalista színezete van: az elutasításhoz szükséges ismeret vagy előítéletekre alapozza (ha tényleg nem olvasta (végig) a szöveget), vagy magának tartja fenn a jogot annak megszerzéséhez (miután elolvasta, kijelenti, hogy nem szabad elolvasni).

Ready-made, konceptuális műalkotás

A nyitott mű poétikája részben a talált szövegek befogadásának problémáját is megvilágítja. Van azonban két további fogalom, melyek megkerülhetetlennek tűnnek a talált szövegek létmódját taglaló elméleti reflexió számára.

Mindkettő a képzőművészetek területéről származik, a *ready-made*-ről és a *konceptuális műalkotásról*⁴⁰ van szó.

A *ready-made*-hez máris régi, s máig növekvő elméleti-kritikai diszkusszió kapcsolódik, mely gyakran együtt jár a műalkotás általában vett, történeti létmódján kívüli, esztétikai jellegű vizsgálatával. A *ready-made* kapcsán felmerülő elméleti kérdések közül a teljesség igénye nélkül⁴¹ megemlíthető például a *ready-made* szerzőjének vagy alkotójának tulajdonított kvázi demiurgosz szerep, a művészeti intézmények (kiállítóterek, kritikai apparátus, műkereskedelem stb.) hangsúlyos jelentősége a műalkotássá válás folyamatában, a művek és művészet történelmi, időbeli létmódjára vonatkozó, a mű kompozíciójába beíródó reflexió, a befogadók lehetséges reakcióinak (legalábbis egy részüknek) ironikus belefoglalása a műbe, a műalkotás anyagszerű megjelenésének leértékelése, banalizálása. Gondolatmenetünk szempontjából ez utóbbi válhat fontossá, s ez ragadta meg Gérard Genette figyelmét is, aki *L'œuvre de l'art* című nagyszabású esztétikai munkájának első kötetében⁴² épp a *ready-made*-et választja paradigmatisz mus mű(faj)ként a műalkotás konceptuális létmódjának (régime conceptuelle) megalapozásához. Genette szerint ugyanis a *ready-made* és általában a konceptuális műalkotás befogadója számára

a műalkotás egy olyan tárgy vagy esemény műalkotásként való felkínálásának az aktusához kapcsolódik, melynek jellegzetességeit egyáltalán nem tartjuk művészinek, sőt egyenesen művészetellenesnek: sorozattermékek melyek, hétköznapiak, unalmasak, ismétlődőek, giccsesek, formátlanok, botrányosak, üresek. E tárgyak és események látható, érzékelhető tulajdonságai kevésbé fontosak, mint az őket létrehozó eljárás.⁴³

59

Bizonyos művek ezen konceptuális létmódja – mely a műalkotások Genette által transzcendensként meghatározott létmódjai közé tartozik – az olyan ideális tárgyakra is vonatkoznak, mint amilyenek a szövegek.⁴⁴ Ezen művek textuális összetevőinek semmitmondó jellege egy olyan terv, koncept létét felté-

40 A továbbiakban a konceptuális mű(alkotás) kifejezést nem művészettörténeti értelemben, vagyis nem a huszadik század második felének egyik jelentős művészeti irányzatára jellemző, történeti fogalomként használom, hanem – Genette nyomán – általános esztétikai kategóriaként, mely nem csupán egyetlen történeti korszakhoz vagy művészeti ághoz tartozik.

41 A Duchamp életművét monografikus igénnyel tárgyaló művében Házás Nikolettta három nagy kérdédirányt említ a *ready-made*-ek értelmezésével kapcsolatban. Eszerint a *ready-made*-et a művészettörténet és az esztétika vagy *tárgyként*, vagy *jelként*, vagy pedig *kijelentésként* vizsgálja. Vö. Házás Nikolettta: *A dobozba zárt gondolat – Marcel Duchamp*, L'Harmattan, Budapest, 2009, 79-86.

42 Gérard Genette: *L'œuvre de l'art*, I. kötet. *Immanence et transcendance*, Seuil, Paris, 1994

43 Uo. 167.

44 Genette ideális tárgynak nevezi az olyan műalkotás típusokat, melyek nem köthetők egyetlen, egyszeri anyagi (tárgyi vagy testi) megnyilvánuláshoz. Például a *Romlás virágainak* egyetlen, nyomtatott, hangzó vagy színpadon előadott példánya, változata sem azonosítható az ideális „Romlás virágai”-val.

telezi, mely a szövegpoétikai szervezettség helyett más, extratextuális szerveződésnek juttat elsődleges szerepet a szóban forgó műalkotás létmódjában. A konceptuális létmód azonban nem önálló, a szerző által tetszőlegesen választható műfaji sajátosság, vagy a mű bizonyos anyagi jegyeihez köthető tulajdonság. Genette nyomán inkább *konceptuális hatásról* beszélhetnénk, mivel „valamely mű konceptuális működése részben a *figyelmen* múlik, a befogadó által neki juttatott figyelem fajtáján”.⁴⁵ Ebből viszont részben az következik, hogy bizonyos körülmények közt minden műalkotás lehet konceptuális, mások közt pedig egy sem. Miként lehet elkerülni, hogy a művek konceptuális hatása a befogadók önkényes döntéséhez kötődjön? Genette azt sugallja, hogy a szerzői intenciónak kellene lehatárolnia a befogadó értelmezői szabadságát, majd végül azt a következtetést vonja le, hogy

a konceptuális létmód egyenként, művenként állítható (vagy nem állítható) a művekről, a szerzői szándék és a közönség, vagy inkább az individuális befogadó között létrejövő változó kapcsolat függvényében. Ez azt jelenti, hogy nem létezik konceptuális művészet, csupán az olvasó figyelmén múló, konceptuális, vagy inkább többé-kevésbé konceptuális művek.⁴⁶

60

A modern művészet történetét kutató szakemberek fenntartásokkal fogadják a művészet történeti alakulásától (ideértve a közönség ízlésének és fogékonyságának változását is) eltekintő érvelést. Ám tegyük félre a fenntartásokat, és összpontosítsunk inkább a konceptuális művek Genette által leírt működése, illetve a talált szövegek közötti hasonlóságra. A talált szövegek konceptuális létmódja kétszeresen is meghatározza olvasójukat. Először is arról a jelenségről van szó, melyet Genette konceptuális redukcióként ír le, s amely a szóban forgó töredékeket egy *korlátozott szerző korlátozott műveiként* jelenti be számunkra. A talált szövegek sajátos intencionalitására kérdező olvasó számára egy a szöveguniverzumon kívülről származó – filológiai, életrajzi – ismeret válik fontossá. Ezen tudás alapján e szöveget eleve szembeállítja az életmű többi darabjával, hiszen a megalkotás történetét is a mű részének tekinti, ezáltal pedig másfajta státuszt biztosít neki. Ehhez jön még az hatás, hogy a szerzői beleegyezést nélkülöző közlés bizonyos mértékig maga is provokatív gesztus, a kulturális intézményeknek a létrejött műtárgy műalkotásként való jegyzésében játszott szerepének és hatalmának ironikus megmutatása. Az ilyen körülmények közt az „irodalmi mezőbe” érkező szöveg pedig felidézi a történeti avantgárd hagyományát, mégpedig azért, mert a rokon eljárásokkal – mint a talált tárgy, vagy a ready-made – létrehozott „művek” befogadási mintái aktivizálódnak a legkönnyebben.

Másodsorban a töredékek transzcendentális létmódja azt jelenti, hogy az olvasó a szövetségű összetevőkön túl egy olyan szövegalkotó mintázatot azonosít, amellyel az adott szöveg szinte tetszőlegesen folytatható, továbbítható lenne. A szöveg strukturálisan és kompozicionálisan fontosnak ítélt részei (kezdés, befejezés) és kapcsolatrendszerük egy jól körülírható szövegproduk-

45 Uo. 170.

46 Uo. 175.

ciós algoritmus rovására veszítenek jelentőségükből. Már jeleztük, hogy a naplók látványosan szemléltetik ezt, hiszen befejezésük nem kötődik poétikai vagy narratív szabályhoz vagy hagyományhoz, s – mint azt korábban Barthes nyomán megjegyeztük – az egyes napi bejegyzések tetszőlegesen törölhetőek (vagy olvasásuk kihagyható), a napló egészének szerkezete mégis ugyanaz marad.

A talált szövegek és a ready-made-ek, illetve konceptuális művészeti alkotások különbségei azonban nyilvánvalóak: utóbbiak kifejezetten igénylik a műalkotásként létezését (még ha egyúttal át is alakítják annak tartalmát), szerzőjük pedig látványosan művészként kínálja befogadásra művét. A talált szöveg olvasása ennek épp az ellenkezőjét tételezi: a talált szövegek szerzője nem kíván produkciójának nyilvánosan vállalt szerzőjeként megjelenni, termékét pedig bevallva-bevallatlan művészi kudarcnak tartja. Olvasóként a talált szövegek szerzői státuszát valahol a ready-made és a talált tárgy szerzője közé helyezhetnénk. A talált tárgyat ugyanis nem avatják szakrálisan műalkotássá, múzeumba csak az őt megtaláló szerző más művei körül kialakult kultusznak köszönhetően kerül. Úgy tűnik, hogy a talált, töredékes szövegek leginkább a hagyományos műalkotás- és művészetfogalom tagadására épülő ellenművészet esztétikájára emlékeztetnek, és műalkotássá avatásuk, műalkotásként olvasásuk is e tradícióból merít. A talált szövegek azonban – önkéntelenül – még radikálisabb módon valósítják meg az avantgárd bizonyos célkitűzéseit, hiszen belőlük hiányzik az a fajta „Kunstwollen”, amit még a legtisztább ready-made sem nélkülözhet. E ponton pedig érdemes visszakanyarodnunk a talált, töredékes szövegek önéletrajzi jellegéhez, mely segíthet annak megválaszolásában, hogy miféle mű- és szerzőfogalommal dolgoztunk e szövegek olvasásakor.

Kudarc és önéletrajzi tér: az írás drámája

Ha a szövegeknek létezik úgynevezett implicit olvasója, aki mintegy a szövegbe íródva kínál stratégiákat az olvasó számára a mű megértéséhez, akkor minden bizonnyal tételezhetjük egy olyan implicit szerző képét is, mely a szerzői jelenlét fontosságának mértékét jeleníti meg az olvasó számára a szövegben. A fogalmat Wayne C. Booth vezette be *The Rhetoric of Fiction*-ben, ahol az implicit szerzőt (implied author) az életrajzi szerző, vagy egyszerűen csak a szerző „második énjének” tekinti, aki „inkább valamiféle választó, értékelő személy, mintsem magáért létező dolog. Az »implicit szerző« tudatosan vagy tudattalanul választja ki, amit olvasunk; a valódi ember ideális, irodalmi, teremtett kiadásaként utalunk rá; az implicit szerző választásainak összessége.”⁴⁷ „Ez az implicit szerző mindig különbözik az »igazi embertől« – bármit is értsünk ez alatt –, aki létrehozza önmaga felsőbbrendű változatát, »második énjét«, amint létrehozta a művét.”⁴⁸

47 Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago, 1983, második kiadás; 1983, 74.

48 Uo. 151.

Booth következtetéseivel összhangban az implicit szerző nem szükség-szerűen önéletrajzi jellegű. Ha mégis, úgy jelenlétének minősége és milyensége művenként változhat.⁴⁹ Másrészt viszont az azonos tulajdonévvvel jegyzett szövegek összessége nem pusztán halmazként létezik. Az életművet egymással időbeli és főként logikai összefüggésben lévő művek szerveződésének tekinthetjük. E szerveződés nem okvetlenül tudatos szerzői döntések és tervek eredménye, hanem valamilyen dinamikus, időben létrejövő intellektuális, esztétikai, poétikai, nyelv- és társadalomszemléleti elvek, problémák gyűjtőhelye, vitatere. Egy szerző egyes művei között – nem is annyira időben, mint inkább logikai szinten – kirajzolódik látszik egyfajta belső dialógus, amely más szövegekkel, eseményekkel folytatott dialógussal együtt alkotja a művek értelmezéséhez szükséges intertextuális hálózatot. A szerzőt foglalkoztató eszmék, gondolatok, tervek, magatartásformák, poétikai kérdések – legyenek azok személyesek vagy kollektívek – nemcsak az egyes művekben hagynak nyomokat, hanem az életmű darabjai közti kapcsolatban is. A korábban már említett Lejeune-féle önéletrajzi tér fogalma – mely mára talán érvényesebb elméleti hozzájárulásnak bizonyult az autobiográfia elméletéhez, mint az önéletrajzi paktum – épp az életmű egymást kontextualizáló írásainak és íráshelyzeteinek tükrében véli megragadni a személyesség és a lehetséges önéletrajziság fokozatait. Lejeune helyesen ismeri fel, hogy ebben az önéletrajzi térben szét kell választani – nem holmi osztályozási vágytól vezetettve – a megnyilatkozás lehetséges módjait, a fikciós és a vállaltan önéletrajzi megnyilatkozásokat, illetve azok különböző fokú átmeneteit, keveredéseit. Fontos módszertani útmutatás továbbá, hogy a szövegeket pragmatikai szinten kezeljük, vagyis az értelmezésben szerepet játszik a művek újírása, a különböző szövegek újracsoportosítása, a közzététel, a mű utóélete, a publikáció története is.

62

A talált szövegek különleges szerepet foglal(hat)nak el az önéletrajzi tér dialógusának rekonstruálásakor. Mint azt korábban a genetikus kritika kapcsán elmondtuk, a nem-közlés, az ön-cenzúra egyszersmind a művészi (de olykor emberi, etikai, lélektani) kudarc beismerése is, és mint ilyen, más színben mutathatja a befejezett műalkotásokat is. A következő műelemző fejezetekben mégsem az a cél, hogy az életműhöz utólag, megkésve csatlakozó szöveg fényében átértékeljük az adott életművet, hanem, hogy felfedjük azokat a szálakat, amelyek más művekben is megvannak, azokat a témákat amelyeket máshol, más kérdések és helyzetek kontextusában gondolt át és fejtett ki az adott szerző. Nem előképek, korai megfogalmazások kutatásáról van szó, hanem a nyelv, a műfaji lehetőségek és a kontextus változását követhetjük nyomon az életmű darabjainak párhuzamos olvasásakor. A következőkben tehát a „talált szövegeket” egyszerre fogjuk saját jogon, illetve az azonos szerzői névvel ellátott szövegekkel összekapcsolva olvasni, hangsúlyozva, hogy a szerzői „szemétkosárba” dobott szövegekről nem csupán esetleges életrajzi magyarázatokat követve lehet beszélni, és hogy a nem-közlésben, az öncenzúrázásban megfigyelhető szabályszerűségek a közölt művek háttérben válnak láthatóvá. A talált szövegek a szerző egymással összeegyeztethetetlen poétikai, esztétikai, ideológiai, politikai nézeteinek konfliktusából szár-

49 „Az író az egyedi mű szükségleteinek függvényében alakítja ki magát” Uo. 71.

mazó befejezetlen vállalkozásoknak tekinthetők, amelyek épp ezáltal az életmű időbeli alakulásban lévő erőhatásait fedik fel számunkra. S ha illúzióknak, utólagos kritikai konstrukciónak is tekinthető az írói témák és a kifejezőeszközök ezen dialógusából egy írói pálya alakulástörténetére, vagy még inkább egy személyiség történetére következtetni, olykor mégis valamilyen dramatisztikus folyamatként, narratív struktúraként lehet megragadni az eszmék, a nyelv és történelmi, társadalmi környezet konfliktusát egy életműben, melyet Michel Beaujour más kontextusban használt kifejezését átveve az „írás drámájának” is nevezhetnénk.

Az önéletrajzi töredék poétikája felé?

Hogyan kezdhetünk neki az önéletrajzi töredék poétikájának felvázolásához? Jobb híján az önéletrajzi beszédmódok és műfajok poétikai vizsgálatából kiindulva. Az utóbbi fél évszázad irodalom-, nyelv- és szubjektumelméleti törekvései jelentősen átértékelték ezen műfajoknak és beszédmódoknak tulajdonított sajátosságokat, megváltoztatták státuszokat, s valamelyest talán az olvasók elvárásai is módosultak velük kapcsolatban. Megkerülhetetlen lesz tehát megvizsgálni az ún. személyes jellegű vagy önéletrajzi írásmódok tágabb kontextusát. E téma kutatása sokkal kiterjedtebb, és elméleti eredményei számos használható vizsgálati szemponttal, problémafelvetéssel segíthetik a talált szövegek tanulmányozását. Elsőként az általában vett önéletírás körüli kérdéseket igyekszem tisztázni, majd az elemzett szövegekkel legtöbb rokonságot mutató napló műfajának néhány, a későbbi elemzések során felhasználható, jellegzetességét kísérlem meg bemutatni. Harmadsorban az önéletírásokat ma is az életrajzi ideológia felől olvasó megközelítések bírálatát kísérlem meg, az őszinteség, áttetszőség és realizmus fogalmainak elemzésén, illetve a pozitivistá olvasási minták kritikáján keresztül. Az önéletrajzi töredékek poétikája nem új elmélet kialakítását igényli, hanem a közeli területek újabb kutatási eredményeinek áttekintését, értékelését, szempontjaiknak átültetését. A talált szövegek olvasásának módszertana hasonul tárgyhöz: készen talált elméleti szempontokból barkácsol a szövegekhez illeszkedő ad hoc módszertant.

ADALÉKOK PEÉRY REZSŐ ÉLET- ÉS PÁLYAKEZDÉSÉHEZ: A GYERMEK- S KAMASZÉVEK VÉGE Bekezdések, közelítések, előszövegek egy élettörténet-rekonstrukciós kísérlethez

„Az ember élete regényének kompozícióját
csak későn ismeri fel”
(*Peéry Rezső*)

Peéry Rezső emberi-szellemi fejlődésében több szempontból is meghatározónak bizonyult az 1928-as esztendő. Nemcsak azért, mert sikeres gimnáziumi érettségi vizsgát tett, s nem is csak azért, mert márciusban, betöltve tizennyolcadik életévét, hivatalosan is felnőtté vált, s végül nemcsak a lényegében a Sarló megalakulását jelentő, szellem-, mozgalom- és művelődéstörténeti jelentőségű augusztusi gombaszögi tábor miatt, mely az ő életében is vízválasztónak bizonyult, hanem az érzékeny lelkében dúló viharok és a nála végső soron ösztönzőnek bizonyult belső válságok, továbbá a formálódó személyiségében ez idő tájt lejátszódó változások miatt is. E lélek- és életalakító, tektonikus erejű változások vulkáni mélységeibe legalább részben betekintést enged a tizennyolcadik születésnapját közvetlenül megelőző hónapokban, hetekben vezetett, egészen a 2000. évig ismeretlen naplója.¹ Ez alapján, továbbá korábbi (cserkész)naplókísérletei, valamint a külső látszatok ellenére is befelé forduló, vívódó személyisége alapján okkal feltételezhető – annál is inkább, mivel legjobb vallomásos írásai, önelemző esszéi sem mentek bizonyos naplójellegtől –, hogy élete későbbi napjairól, vívódásairól is vezethetett naplót, mely(ek) azonban ez idáig nem került(ek) elő.

Szóban forgó feljegyzéseit egy 1928-as, német nyelvű – nyilvánvalóan édesapjától származó – orvosi naptár (*Arztekalender*) lapjaira írta. Fontos megemlíteni, hogy ezeket a sokszor aforizmaszerű, helyenként azonban kisesszé jellegű, sőt, időnként versbe futó tépelődéseket, elhatározásokat a naptár címdoldalán levő aláírása szerint még Limbacher Rezsőként jegyzi, amiből azt a következtetést vonhatjuk le – miután a gombaszögi táborozás programjában és lapjában, a Vetésben már Peéryként szerepel –, hogy a névváltásra épp ezen esztendő első felében szánta rá magát, s arra valamikor január és augusztus között került sor. A nevezett kalendárium naptári részében iskolai-tanulmányi feljegyzések találhatók – írók, zeneszerzők műveinek felsorolása (Babits Mihály: *Halálfiái*; Kosztolányi Dezső: *Meztelenül, Édes Anna*; Szabó Dezső: *Segítség*; Móricz Zsigmond: *Tündérkert, Fáklya*; Bartók Béla:

1 A napló fénymásolati példánya 2001 tavaszán került birtokomba írónk özvegye, Peéry Leona jóvoltából.

Egy este a székelyeknél, Medvetánc; Kodály Zoltán: *Psalmus Hungaricus, Hány János*), matematikai képletek, földrajz- és vallásstanórai jegyzetek (a 104. zsoltár elemzése), latin és ógörög szöszedetek, házi feladatok jegyzéke (*A népies elem térfoglalása a magyar költészetben*; *A népies költészet és gyűjtői*; Horatius-óda; Hviezdoslav *Hájníkova žena* című elbeszélő költeményének tartalma), a maga sürgős teendőivel kapcsolatos emlékeztetők (Kosztolányi- és Verne-cikk, levél Farkas Gyulához) stb. Feljegyzést készített Peéry a tanulmányi eredményeiről is, melyből kiviláglik, hogy a latin, a szlovák és a matematika kivételével írónk az összes tantárgyból kitűnő eredménnyel zárta az utolsó középiskolai évét.

A kérdéses naptár jegyzet-részében (*Notizen*) találhatóak – az 51. és 148. oldalak között – azok az előre eltervezett kompozícióra, tudatos szerkesztésre valló, írónknak az adott időhatárok közötti szellemi fejlődésrajzát adó feljegyzések, melyeknek Peéry a jellemzően (ön)ironikus *Pillanatnyi elmezavar naplója* címet, illetve a *Jegyzőkönyv, mely az elszórt gondolatoké* – kissé sutára sikeredett – alcímet adta. Alapjában véve nem eseménynaplóról, nem határidő-naplóról van tehát szó, hanem abban a belső történetek, a lélek rezdülései, s az író lelki problémáira, vívódásaira rávilágító helyzet- és önelemzések kapnak szinte kizárólagos szerepet. Tudomást szerzünk belőle az olvasmányairól, a családjához fűződő viszonyáról, közvetlen környezetével s önmagával való, háborgó lelkének válságaira utaló belső konfliktusairól, de alig tudunk meg e feljegyzésekből valamit – ha mégis, akkor is inkább csak közvetett módon, áttételekkel – mindennapjainak eseményeiről, baráti kapcsolatairól. (Még betegségéről: februári vakbélgyulladásáról is csak a Szalattnai Rezsőnek írt leveléből² értesülünk, s naplójában annak nyomát sem találjuk. Ha csak itteni feljegyzéseinek nyomott hangulata, spleenes hangűtése nem következhet – legalább részben – betegségének tényéből, a „világtól, élettől elszakítva vergődöm ebben a heinei »matrac-sírban«” élményéből is.) Legnagyobb gondja ezekben a feljegyzésekben jellegzetesen (poszt)kamaszkori, s az önazonosságának kialakításával és megőrzésével kapcsolatos küzdelmeit, vívódásait érinti bennük. Ugyanakkor az írói-gondolkodói eredetiség, az egyedi, a mindenki máséval összetéveszthetetlen hang és látásmód megtalálása is mindennapos gondjai közé tartozik.

Ekkor már lázas szorgalommal s a legnagyobb tudatossággal az írói pályára készül, és anélkül, hogy tanulmányait a legkisebb mértékben is elhanyagolná, mindent ennek a készülődésnek rendel alá. Egyre-másra születnek cikkei, könyvismertetései, tanulmányai (Vernérről, Kosztolányiról, Kaffka Margit *Kisemberek, barátocskáim* című kötetéről, Babits *Halálfiái* című regényéről), versfordításokkal – Richard Dehmel- és Arno Holz-átültetésekkel – próbálkozik, de elégedetlen önmagával, úgy érzi, olyan messze van még ezektől az íróktól és művektől, mint a csillagoktól, s igazi, lényegi megközelítésük helyett a maga esetlen mondat- és gondolatsablonjait képes rájuk erőltetni csupán. Életkorához képest látványosnak is mondható termékenysége ellenére, magára vonatkoztatva – leleményes szóhasználattal – „irodalmi székszoru-

2 Peéry Rezső Szalattnai Rezsőnek. In: *Kedves Rezső! Drága Bió! Peéry Rezső és Szalattnai Rezső levelezése*. Közzétette és szerkesztette: Filep Tamás Gusztáv. Present, Budapest 2001, 21. p.

lásról” beszél, ami értelmezhető akként is, hogy addigi kísérleteit egyelőre nehezen tudná *irodalom*nak tekinteni. Zavartan és nem jelentéktelen kisebb-rendűségi érzéssel, gyanakodva tekint önmagára, hogy mindaz, amit gondol, mond, leír, elég eredeti-e, s irigyen nyugtázza, hogy már mindent, ami legutóbbi, téli vág völgyi utazása kapcsán a táj szépségei láttán az eszébe jutott, *elgondoltak* és *elírtak* előle. De gyakran megesett vele az is, hogy egy-egy, számára fontos könyv kapcsán a saját lehetséges mondatait olvasta vissza a kérdéses műről szóló kritikákban, ami megint csak amúgy is ingatag önbizalmát tépázta meg: „Minden elolvasott gondolat egy tőlem elrablott lehetőség” – kesereg egyik „pürtyögésében”, ahogy naplófeljegyzéseit nevezi egy helyütt.³ Kétkedik mondandója s mondatai eredetiségében, s a „legsablonosabb embernek” érzi magát, aki az eredetiségnek csupán az álarcában jelenik meg a nyilvánosság előtt. Mi több, naplókísérletét is színtiszta „irodalmi reminiscenciának” érzi, mely legfrissebb élményére, a *Napok, a mi napjaink* című Kassák-regényre játszik rá. Máskor Szabó Dezsőt, Karinthy Frigyest látja visszanevezni a saját mondataiból, sőt, ez utóbbiról szólva bevallja, hogy „Karinthy-sejtek és -atomok” lehetnek őbenne is, oly rokonnak érzi számos gondolatát a mester által leírtakkal. Megcsodálja Márai pontosságát, lenyűgözi Móricz balzaci lélegzetvételi lendülete. (Naplójegyzetei egyik, az utazásról szóló, félig-meddig automatikusszöveg-szerűen papírra vetett tíz-tizennégy soros tételének „vegyelemzésében” aggályos precizitással háromféle hatást is kimutat szösszenetében [Babits, Karinthy, Márai]).

Tizenhét éves korára igencsak feltűnő olvasottsággal és tájékozottsággal bír – nyilvánvalóan gazdag otthoni könyvtárunknak köszönhetően is, melyben a klasszikus és kortárs világirodalom legjelesebb alkotói és művei mellett – főként édesanyja jóvoltából – a kortárs és modern magyar írók legfrissebb könyvei is megtalálhatók voltak; ugyanekkor, életének ebben az önkereső szakaszában, naplójában, nem kevés csömörrel beszél ugyanezen olvasmányairól mint olyan gátló tényezőkről, amelyek akadályozták, illetve olykor talán nem a kívánt irányban befolyásolták öntörvényű személyisége szabad fejlődését. Éppen ezért dehogyis vinne magával könyvet a szokványos írófaggató riporter kérdések ama bizonyos lakatlan szigetére, hiszen egy emberöltőre is elegendőnek érzi a tizenhét-tizenennyolc éves korára benne felgyülemlett „olvasmányemlék-zűrzavar” tisztázását, elosztatását. Élete addigi tizenhét esztendejének „leghelyrehozhatatlanabb hibája” – mondja, persze, nem éppen szerepjátszás nélkül –, hogy tizenkét éves kora óta olvas: „Különálló szent egyéniségemet bunkózták le a könyvélmények” – állítja ki önmagáról a könyörtelen diagnózist, s bizonyos teatralitást sem nélkülöző hévvel ostorozza azokat a hatásokat, melyek a külvilág felől támadják bontakozó személyiségét, melyek ellen az – s ilyen értelemben az olvasmány, nyugtázza, „rengeteget árthat” – a legtöbb esetben védtelennek és kiszolgáltatottnak bizonyul. Bizonyítékul azt az ötödikes gimnazistaként, tizenkét éves korában írt dolgozatát hozza fel Jack Londonról, melyet az „egyetlen szűz gondolatsoraként” emleget (a *Farkasvérről* írt kis dolgozatáról lehet szó), de azóta odalett e tekintetben az érintetlensége, tisztasága, s nevezett naplósoraival sem törekszik

3 Az e naplóból vett idézeteket, hivatkozásokat támpont (oldalszám, időpont-megjelölés stb.) híján nem adatolhattuk külön-külön.

másra, mint hogy „elvesztett irodalmi szüzességét” visszaszerezze. De aztán rögvest el is bizonytalanodik, Peer Gynt nyomán a „Ki tudja, voltam-e valaha én – én?” kérdést szegezi saját melléne. Diákos lelkesedéssel jelenti ki, hogy Kosztolányi *Omelette à Woburn* című kis opusát tartja a legjobb magyar novellának: „Gyilkoló, megrendítő. »Halkan és gyorsan sírt.« Aki így mer írni, az művész” – hozza meg róla az ítéletet. Az *Esti Kornél*-ciklusba tartozó *Omelette à Woburn* – mai szemmel – könnyű kézzel, rutinos tollal megírt, ám kétségtelenül drámai erejű példázat az emberi kiszolgáltatottságról, a kozmikussá növesztett magányosság-érzésről. S a maga erő- és egyensúlykereső belső vívódásaival elfoglalt, tizenhét-tizennyolc éves *előfelnőtt* – ebben az életkorban az ember *már* nem az, aki gyermek-, illetve kamaszkorában volt, de *még* attól is messze érzi magát, akinek lennie lehet s rendeltetik – a novellának éppen ez a kétirányú, a kivédhetetlen szorongások pokolbugyrait és az ezektől való szabadulás utáni, egekbe röptető megkönnyebbülés távlatát egyként megvillantó végtelenbe-tágulása nyűgözhetta le.

Maga is ilyen kettősségek szorításában vergődik: csörgeti láncait, de tudja: soha le nem rázhatja magáról azokat; mire a megérzéseiből szavak lesznek benne, addigra már nem érzi magáénak őket; gyűlöli a visszavonhatatlanságot jelentő nyomtatott betűket, ám addig mégsem nyugszik, amíg írásai, úgy mond, a „nyomda révébe nem érnek”. S nem tehet semmit e minden gátlásán túlnövő, leküzdhetetlen közlésvágy ellen, sőt, még e legtitkosabb önmarcangolásait rögzítő feljegyzéseit is – bármennyire perverznek tartja a kívánságát – végső soron a nyilvánosságnak szánja. De az írói plánum és a végső öntőformájukba került szavak, mondatok: tehát a mű között leküzdhetetlen távolság feszül, feloldhatatlan ellentmondás húzódik: „Míg elgondolom ezeket a gondolatokat: szépek, és az enyéme. Amint leírtam: esetlenek, kötöttek, merevek, naivak, és távol érzem magam tőlük. Amíg gondolom, akárhogy formálhatom – szabad dolog, amint egy formát adok neki – nem tetszik, mert nem szabad.” Amit a szabadsághiányos mondatokról ír, abba minden bizonynyal belejátszik az is, hogy ő maga is korlátok közt érzi magát, s szabadságra vágyó énjét szüntelenül megkötik, szabadon szálldosni vágyó személyisége szárnyalását mindegyre visszafogják a polgári élet béklyói. Lázadozik a tekintélytisztelő, az óvatoskodás és az álszemérem ellen, ezeket a „nyárszolgát arany hármasszabályának” tartja. Nem hisz az őszinteségben, nem létező fogalomnak: „egyenesen hamis és hülye dolognak” titulálja; nagyanyja szeretetlenségét felemlítve, arra a következtetésre jut, hogy az élet „szeretet nélkül való”, írtózik környezetében a színjáték, a polgári képmutatás valamennyi megnyilvánulási formájától; borsókázik a háta a „nyálás papok és rossz költők” „Testvérek”-jétől; megüti fülét a polgári szalonokban a cselédekkel használt lekicsinylő hangnem (természetesen ők is tartottak cselédet), s együtt érez az emberi élet eme „páriáival”; és joggal tételezhető fel az is, hogy egyre határozottabbá váló szociális érzékenysége fedeztette föl vele a polgári erkölcsöket és konvenciókat elítélő Dehmel- és Holz-verseket is.

Az irodalomtörténet-írás máig nem adott választ a kérdésre – igaz, föl sem tette –: mi lehet az oka annak, hogy írónk, pályája kezdetén, időre-órára eltávolodott saját osztályától, sőt, szembe is fordult vele, s a tőle eszmeileg-alkaltilag idegen kommunista ideológia, sőt annak is rappista szélsősége közelébe sodródott. Minden bizonnyal az eredendően a családjából hozott erős szociális érzékenysége nem lett volna ehhez elegendő, s az a fajta vélemény is csak

részleges magyarázatot ad a problémára, hogy a baloldaliság bizonyos értelemben korszellem volt, s szerte Európában – így magyar viszonylatban is – példák sorát lehet sorolni azokra a polgári gondolkodókra, szellemi emberekre, akik hosszabb-rövidebb időre belegabalyodtak a szocialista és baloldali mozgalmak és ideológiák hálójába. Peéry esetében az osztálya elleni lázadásának gyökerei vélhetőleg a családja elleni késő kamaszkori lázadásában is kereshetők; a mozgalmi élet – legalábbis kezdeti szakaszában – a családi élet kötöttségei és a családja általi elvárások miatt ráerőltetett fegyelem láncai helyett a szabadság élményével (illúziójával) ajándékozta meg őt, s egyre inkább gúzsba kötöttnek érzett személyisége a kibontakozás, a kiteljesedés felé mozdulhatott el a sarlós mozgalom révén. Későbbi írásainak egy-egy elszórt utalásából sejthető – s erre e naplójában is találunk utalást –, hogy családjában – örökké elfoglalt, föltehetően sokat távollevő édesapja és édesanyja, továbbá szigorú, legtöbbször megközelíthetetlen nagymama, valamint nővérei mellett – meglehetősen háttérbe szorítottnak érezhette magát, amit nyilvános szerepvállalásai s a feléje irányuló, egyre nagyobb közfigyelem viszonylag jól ellensúlyozhatott.

Gyötrő kétségek és kettősségek – egyfajta „is-ta”-ság, az is-is – között érezhette tehát magát, amiről naplója egyik „pürtyögésében”, *A kamasz vasárnap délutánja* című novellatervezete ürügyén papírra rótt, parányi satirikus rajzolata is tanúskodhat: „Délelőtt, boros és gombócos ebédek között a kamasz kirohanásokat intéz a kapitalista társadalom ellen, lendületes dialektikával és kommunista írótól [el]sajátított pátosszal verekszik, kora délután nem akarván egy zsúrra – zsúr-ra – elmenni. Majd verejtékezve és adva az »entellektuel«-t (így) »tanulmányt ír«, s hatkor, a hőségben, a nagy melegben, és szégyenében és akaratlanságában a szemé már kimered [a] göröcs[ös erőfeszítéstől], igen, már este hatkor, vasárnap, [az] az »idealista«, aki az eshetőségek között ezt választotta. Tolsztojánus és szocialista. Lelkes fiú. És még egy: is-ta.” Szembefordul az édesanyjával, dühödten ostorozza – vélt – képmutatását, gátakat szakító hirtelen indulatait (melyek olykor Peéry hozzájuk ellátogató barátaira is rázúdulnak), felületességét („birágos felületeken kacarászik” „ős-női biztossággal”), mintha őt okolná a saját „kis, elgatyázott életéért”, a saját élete „elpacázott kis szörnyűségeiért”. Hogy írónk ezen, anyja ellen irányuló, naplóbeli kifakadásait jobban megérthessük, egy pillanatra ismét közelebb kell hajolnunk a Limbacher családhoz. Peéry érzékeny, tágra nyitott szemű, öntudatos kisgyerek, illetve (kis)kamasz, azaz Én(ke). Amikor serdülőkorba jut – tizenégy-tizenöt éves korára – édesapja már túl van az ötvenen, az édesanyja a negyvenen, a nővérei pedig eladósorban vannak. S ha ehhez hozzávesszük a velük együtt élő, erős akaratú nagymamát, édesapja-édesanyja feltételezhető örökös elfoglaltságát, azt, hogy vélhetően csak kevés időt tudnak együtt tölteni a családjukkal, továbbá, ideszámítva az édesapja és édesanyja közti, több utalás alapján valószínűsített villongásokat, édesanyja higanyszerű hangulatváltásait, érthető, hogy a problémáival egyedül maradó kamaszfiú a nőuralmat érzékeli a családi házban (egy helyütt édesanyjáról is azt írja, hogy „egy végzetes hibája van: nő”).

Van a *Pillanatnyi elmezavar naplójának* egy önálló címmel – *Rettenetes pillanat* – ellátott, hosszabb lélegzetű, lendületes része, melyben az őt ért (gyermekkori) sérelmek buknak ki belőle. A *Rettenetes pillanat* az ember életében az őszinteségé, amikor ellenállhatatlan erővel tör rá a készítés, hogy meg-

kaparja a felületeket, s látni merje a „szégyellni való és titkolni való dolgokat”, ugyanakkor fél is ezektől az önmagával való szembesülésektől, melyek „intuitív erővel kinyitják az ember szemét az elviselhetetlen borzalmakra, a hihetetlen rettenetre, a moslékszagú csúnyaságokra, a beláthatatlan kicsiségekre, fájó hiábavalóságokra, hiábavaló kapálózásokra, az elviselhetetlenségre: arra a forró ürülékre, égő vérré, kórságra [?] és váladéokra, ami ott van az íróasztalok vörös posztói alatt, a zsúrok apró hallgatása[i]ban, [a] könnyed és repkedő szavak fenekén, az élet felületei mögött...” Persze, ugyanazzal a lendülettel, mellyel naplójában kiönti magából édesanyja elleni kamaszpanaszait, az iránta érzett szeretete megvallásának emelkedettsége szinte himnikus sorokra ragadhatja őt: „... az én anyám este odajön hozzám, és megcsókolja a hajamat és [meg]simít[ja], és keresztet oszt..., az én anyámnak meleg szíve van, és rettenetesen anya, s az én anyám keserű és állottvizes éjjeleket virraszt ki értem, s ha megfogja hideg kezével a tárgyakat, azok melegek lesznek.”

Hiszen csakhamar kiderül: igazából önmagával van baja. Arra is rájön, ha sok mindenért szívesen s részben joggal áthárítaná is a felelősséget a közvetlen környezetére, saját arcvonásaiért és sorsáért végső soron nem tehet mást felelőssé, s az önépítkezéssel, önazonosságának megteremtésével, belső egyensúlyának kiküzdésével kapcsolatos problémáit elsősorban neki kell megoldania. S ha fentebb egyrésről naplójának azt a részét idéztem, melyben tizenkét éves kora utáni olvasmányait kárhoztatta korábbi szuverén énje – „énkéje” – elnyomásáért, talán nem minden szempontból helyénvaló befolyásolásáért, másrésről családtagjai ellen is kifakad a személyiségének szabad kibontását akadályozó hatásuk miatt, életének úgymond „megfakulását” – melyért már magát is okolhatja – szintén a „legkínosabb élményként” éli meg. Szinte megmosolyognivaló ez a tizenhét-tizennyolc éves kora választóvonalán álló fiatalember, amint „fiatalabb éveiről”, „régebbi” viselkedéséről, arcvonásairól, „régebbi időiről” (sic!), „első kamaszkoráról”, „tegnapi és mai énről” beszél – talán nem minden modor és szerepjátszás nélkül, ugyanakkor a lehető legkomolyabban kell vennünk azt az elszánást és felelősségérzetet, amellyel a saját arcáért önmagával és a világgal szemben folytatott Don Quijote-i küzdelemben belemegy.

A cezúrárt elsősorban a világ dolgaira, illetve az őt ért benyomásokra való reagálásának a megváltozásában látja: a végtelenségig nyitott volt mindenre – tájakra, emberarcokra, év- és napszakokra, mondatokra, szavakra, jelzőkre, ígéretekre, merész megállapításokra –, érzékeny szeizmográfként működött, ám úgy látja, éppen ez az érzékenysége tompult, éppen ez a befogadókészsége és -képessége kezdett csökkenni: „Az ember fiatal korában jó antenna és biztos hullámfogó, s ő, édes zenék, mik lesznek e kósza rezgésekből!” – nyugtazza a változást keserű, sommás sóhajtással. De tíz-tizenöt éves korában az embernek az egyik legfontosabb ismertetőjegye a különállása is; látásával reménytelenül egyedül van a világban, mindent másként, a környezetétől eltérően, „egyénién” lát: „ezért kitagadott [...] és nem társaságbeli”, amiben viszont az a nagyszerű, hogy „még nem törött be”, „külön áll, *különből* [sic!], mint a Mont Blanc, komor, égnek szegezett fejjel, harcolva a szörnyűen hősi harcot a szélmalommal”. Meg aztán mindent erkölcsi, illetve lelkiismereti kérdésként él meg: főleg az értés, a megértés, a birtokbavétel szempontjából – akár egy kiállítást, egy mozifilmét, egy emberarcot, egy verssort, egy regényfejezetet is. Mindezzel összefüggött az intenzitás, az életintenzitás kérdése: az

ember egy ideig „csupa szívó orr, halló fül, látó szem, belevető mozdulat, habzsoló gesztus, csupa százszázalék-vágy; színeket, fényeket, hangokat, ízeket, szagokat, élményeket élvezni fenéig” – aztán mindez egyszerre megváltozott: „Most csendes vagyok, lassú és megtisztult, ó, nagyon óvatos lettem, én uram, és nagyon vigyázok.” Fáradtnak és levertnek érzi magát, unalmasnak, mint „egy bál utáni vasárnap délután, mikor kifogyott a mozijegy”. Fásultan nyugtázza a betörtségét, az engedelmességét, azt, hogy már nem lázad, hogy megtanult parírozni. S bár higgadtsága és szkepticizmusa kétségtelenül megélesítette a kritikai érzékét, ami fölfogható akár pozitív fejleménynek is, nem biztos, hogy nem magyarázható ez is az életintenzitás csökkenésével, aktivításhiánnyal, s éppen ezért nem tekinthető-e abnormitásnak.

Ezek után a 74. „pürtyögése” csupán ennyi: „S. O. S.!”

Ezt követően tizenegy napig nem is tudja folytatni a naplóját, a „lelki össze-roppanás” szélére került, s e belső válságában a barátaitól sem kap sok segítséget (február 8-i levelében Szaltnai Rezsőt szólítja fel a levélíráásra, amit azzal indokol, ha nem lép fel ily diktatori módon, a „kutya se szagol” feléje),⁴ ráadásul a helyzetét vakbélgyulladás is tovább súlyosbítja. Ebben a hangulatban idézi meg az Ady-vers(ek) „ujra meg újra” sárba esett ember-arcát, s veszi elő „első kamaszkori” olvasmányélményei közül Anatole France *Thaiszát*, melynek a szépséges alexandriai kurtizánt erkölcsös, szent életre térítő, ám az iránta feltámadt érzéki vágyai örvényétől a kárhozatba rántott Paphnutiuszával azonosítja magát („Ez a könyv nem más, mint ama bibliai férfiú egy szomorú csatlósának naplója”). Felvetődik benne a kérdés, hogy vajon az ember meddig lehet ura akaratának, s felrémlik előtte a sorsszerűség, az eleve-elrendeltettség látomása („az ember nem megy, hanem alája csúsznak a neki kirendelt utak”). Ilyképpen az akropoliszi, olümposzi, Mont Blanc-i magasságok helyett a Peer Gynt-i síkot: a fennsík poros unalmát, a halál mozdulatlanágát látja sorsa beteljesülésének. Eredendő nyugtalanságát „ide-oda kapkodásnak” nevezi, melyet a „talajtalanságára”, a „vérösszetételére”, „negyedembségére” vezet vissza, arra, hogy magyar (palóc), tót (elszlávósodott) és német (sváb) vér kering benne, s egyfajta biológiai determinizmust emlegetve úgy véli, hogy rajta „alkoholista” anyai nagyapja (Péry Ferenc) „gőgös, romlott fáradsága” ütközött ki. Erős akaratra van tehát szüksége ahhoz, hogy szembenézzen a helyzetével, mondván: „ha új életre bírna” szokni, „talán még ember lehet” belőle. „Sport, torna kirándulás” – adja ki magának a tavaszra érvényes jelszót, úgy érezve, hogy ez „az utolsó terminus, hogy moslékba merült bárkáját” tiszta vizekre hozza. (Ehhez, vagyis ahhoz, hogy „rendben legyen” minden, természetszerűleg hozzátartozik az is – teszi fel magában megmosolyogtató voltában is megható elszánással –, hogy márciusban, tehát a tizennyolcadik születésnapjára át kell esnie az első coituson.)

Ilyen összefüggésben nem lehet a véletlen műve az, illetve nem lehet csodálkozni azon, hogy az ezután következő hetekre, hónapokra tehető névváltoztatásának ideje, s azon sem, hogy írói névként a Peéry mellett döntött. S talán nem járunk messze az igazságtól, hogy ebben a névválasztásban, illetve névalakban – édesanyja lánykori nevének (Péry) egyszerű felvétele helyett, amire írónk eddigi életrajzírói egyöntetűen hivatkoztak – egyformán benne lát-

4 Peéry Rezső Szaltnai Rezsőnek. In: *Kedves Rezső! Drága Bió!*, i. m., 21. p.

juk a családjában megtagadott, s megtestesült rosszként festett nagyapjához visszavezetett vérségi meghatározottságának tudatát, valamint a naplójában többször hivatkozott ibseni drámahőssel való ifjonti azonosulását is, aminek fényében – illetve Péry István és Peer Gynt nevének tükrében – fölvelt neve, a Peéry jelenthet akár *peeri*-t (azaz: Peer Gynt-it) is. Érdekes módon a Peer Gynt-i párhuzamot egy *Csongor és Tünde*-idézetcsokor is előhívja a naplójában. Ennek 80., illetve 87. „pürtyögése” ugyanis nem más, mint hosszú, oldalakon átívelő szemelgetés Csokonai verseiből, valamint Vörösmarty költői játékból. Mielőtt azonban eljutnánk a Peerre való utaláshoz, igen jellemző árnyalatokkal gazdagíthatja a tizennyolc éves – s a naplójának tanúsága szerint a testi szerelem első igazi megtapasztalása előtt toporgó – Peéryről festhető képet, ha végigszaladunk azon, hogy mit tart a maga számára kiemelhetőnek/kiemelendőnek két óriásunk életművéből.

Csokonainál mindenekelőtt a szerelmes költő tökéletes és beteljesült „romantikus tavaszi poézise”, páratlan nyelvművészete, rímeinek azóta is utánozhatatlan tisztasága, leheletfinom képisége és verseinek könnyedsége-léigessége, zeneisége-muzsikája búvöli el: az „első tökéletes zenésznek” nevezi, olyannak, amilyen „Petőfi sohasem volt”. „Olyan az egész – nyugtazza –, mint egy csipkés reneszánsz palota kupolájának harangjátéka.” Kiemeli százszázalékos individualizmusát, átszellemült erotikáját: versművészete, írja Peéry, „a színek, az illatok, a harmóniák dekadens és finom költészete”, költeményeiben „gyöngyvirágszag, erotika van”. S bár a kordivat tőle is nemzeti eposzt várna el, ilyen próbálkozásaival törvényszerűen zsákutcába jut, hiszen Csokonai „predesztinált lírikus”: a „csilingelés, enyhe lég és hóvirágok” elbűvöltje, akit „csak megszagolni lehet, mint a gyöngyvirágot”, csak röpködhetünk körülötte, „mint pillangó a lámpa körül”. Mégis nyilvánvaló „mély rokonsága” Berzsenyivel, s a „horizonton arcát felemelő Széchenyire” is rá lehet már mutatni nála, sőt, ha úgy vesszük, Adyt is „meg lehetne adni” benne. Mindent összevetve: szemmel tartva a felnőttkora küszöbére érő Peéry lelkében dúló viharokat, illetve egyszerre lenyűgöző és megható erőfeszítéseit írói anyaga és a nyelv birtokbavételéért, a lehető legtermészetesebb mozdulatnak láthatjuk részéről azt, amellyel a nyelvművészt, az individualistát és az erotikát emeli ki Csokonaiból. Nem tarthatjuk véletlennek azt sem, hogy az életének tizenhetedik-tizennyolcadik esztendeje fordulójára érkezett, a tavaszra készülődő természettől a betegszobájába zárt, betegséggel és lelki válságokkal küzdő Peéry épp az életvágy és a halálközelség, halálhangulat, a reményteljes és a beteljesületlen szerelem ellentétjaira épített Csokonai-versekből, *A pillangóhoz* és *A reményhez* címűekből idéz erőteljes képeket, sorokat, lecsapva természetesen a „verskoporsó”-ra mint költői képre az előbbiben, s magától értetődően kiemelve a „Nékem már a rét hímetlen, / A mező kisült...” panaszát, életérzését is az utóbbiból. (A nagy költőnkkel való teljes azonosulásáról árulkodik a 83. „pürtyögése” is, melyben, miután idézte a misztikumból, az elvonatkoztatások világából Jézust a valós emberi életbe telepítő Ernest Renant arról, hogy minden ember érdekessé válik, mihelyt önmagáról kezd beszélni, bevallja: „a 81... is magam voltam”; értsd: a 81., azaz a Csokonairól szóló feljegyzés-sor.)

Vörösmarty *Csongor és Tündéjéhez* már megjegyzéseket sem fűz („a kommentálás szószátyárság volna”), csupán mint gyöngyszemeket rakja egymás mellé a kiragadott részeket. Ezek egy része nyilvánvalóan a nyelvi szépsé-

gekben, különlegességekben fürdette meg írónkat (az almák *körmöciznek*; „arcod hajnala”; „Ajkad hajnalló égén”; „Körmöm éhezik beléd”; „Míg te égen, csillagom, / összevissza nyargalóztál”; „Arca csendes, mint az est, / Kit hunyó naprózsa fest”; „rám dühültetek”; felköntösít”), szférikus zenéjével ringatta el őt (az *Éj* monológját C-dúrban hallja Peéry: „Sötét és semmi voltak: én valék, / Kietlen, csendes, lény nem lakta *Éj*, / És a világot szültem gyermekül...”), zömük azonban szinte preszürrealisztikus látomásosságuk (ne feledjük: Peéry pokoli lelki válságokkal és letaglózó betegséggel küzd a kérdéses időben), a vívódó ember számára fogódzókat adó filozofikumuk, életérvet és halálvágyat ütköztető kettősségük révén kerülhetett ebbe a rögtönzött-ösztönös idézetgyűjteménybe, egyszemélyes antológiába. A *Csongor és Tünde* az érett férfi élettapasztalatainak és -dilemmáinak összegzése – Vörösmarty harmincéves korában írta a költői játékot –, mely a férfikora kapujához érkező érzékeny lélek számára addigi homályos felérzéseit, alaktalanul kavargó sejtéseit önti szavakba, formába. És a fiatal Peéry kifinomult érzékeléssel lel rá a *játék* sarokpontjaira. Így a Tudós isten- és énkereső, illetve emberi lényeket firtató elmélkedéseire:

„Erő az isten! úgy kell lennie,
Ész és erő, vagy inkább még erő:
Erő az ész is, mert uralkodik,
S mi az? természet, most felelj, ha tudsz,
Munkáit értem, nem tudom magát.
Erő, vagy isten? melyik szó erősebb?
Szavak, nevek, ti öltök minket el!
Ezerszer oszlatám már szűz elemre
Az össze-visszajárt természetet;
A képzelődés elfáradt agyamban,
S még istenem sincs. Nem tudom, mi az,
Vagy kit nevezzek annak. És azért
Fáradtam annyit éjimen s naponnan,
Hogy azt mondhassam: semmit sem tudok! –
És mégis ezt a nem tudást nem adnám
Egész hadért, mely, hogy tud, azt hiszi.

73

És innen már a Peéry-naplóból is idézhetjük:

„S a lélek! – ami gondol, és akar,
Ohajt, és képzel, búsong, és örül;
Ez a világok alkotója bennem,
S rontója annak, amit alkotott;
A lélek! Ami emberré teszen,
Azt mondom annak, s még nem ösmerem.
Én én vagyok, s mi ez? Nem tudhatom.
Oh, miért az észnek nincs fogó keze,
Vagy mért a lélek meg nem fogható?”

Peéry értelmezésében a *Csongor és Tünde* Tudósa az emberré tevő léleknek az istent felelteti meg (legalábbis erre utal az „Azt mondom annak” mellett ékeskedő, Peéry beszúrására utaló csillaghoz tartozó magyarázat: „Istennek”). S a Tudós szavaiban megfogalmazódó lélek- és énkeresés tizen-

nyolc éves fiatalemberünkben a Peer Gynt-i nyugtalanságot, tapasztalatot zengeti meg (Vörösmarty harminchét évvel az ibseni műremek *előtt* írta a *Csongor és Tündé!*); a magyar romantikus „A lélek! Ami emberré teszen”-jére, illetve „Én én vagyok”-jára olvasatában a gynt-i „Isten-bélyeges ént” rímelteti rá (Peéry Ibsen főalakjának a naptárlap tetejére írt nevét nyíllal rendeli hozzá a drámának ezt az asszociációt kiváltó mozzanatához: „A lélek! ami emberré teszen, / Azt mondom annak...”). A *Csongor és Tünde* Peéry által kimásolt részei az embert kozmoszba-vetettségére döbbsentik rá („A gyűlölt fény birodalma / Lelkem annyi fellegét / Nyílsugárral hasogatja”; „Lázadj fel, tenger, bérc, te, hullj alá, / Gördülj ki, föld, e fáradt láb alól, Szakadjatok rám, égő csillagok...”), s mindegyre a transzcendentális határvonalán tartja őt („A fereg, a pillanat búboréka, / Elvész; idő sincs mérve lételének”).

A fenti idézetek és hivatkozások azt is egyértelműen igazolják, hogy Peéry mohó tudásszomja, véghetetlen teljességigénye viszonylag kis területen is képes megnyilatkozni, amikor a világ ellentétes pólusai nem egymást kizáró értékeként, hanem egymással párhuzamos, sőt, helyel-közzel egymásból következő jelenségekként bukkannak föl feljegyzéseiben, utalásaiban, évrendszerében. (Bár amikor az ember kozmoszba-vetettségének tapasztalatára céloztam vele kapcsolatban, a tizenhét-tizennyolc éves Peéry bizonyára tiltakozott volna a szóhasználat ellen. Miként heves ellenérzést, gesztikuláló ellenkezést váltott ki belőle, amikor egy fiatal értelmiségi hölgy azokról a szálakról beszélt előtte, melyek az embert a *kozmoszhoz* kötik. „... ennél a szónál – szögezi le – határozottan összerázkódtam. Én ilyet sohasem fogok mondani: kozmosz – bizonygatja. – Nem emlékszem, hogy Ady-versben olvastam volna ezt a szót: kozmosz. Egy szó, amire nem vagyok berendezve; egy szó, amit hallok, és nem jöttem vele tisztába; egy szó, aminek értelmét nem alkotam meg... Azért ha hallom, szúr. Mint a túske vagy csalán. Félek tőle. Kozmosz. Csak huszonöt éves intellektuel nő szájába való. Móricz Zsigmond biztosan nem mondaná. Mi az? Mit érzek, ha azt mondom: kozmosz? Látok valami beláthatót, érzek valami egységet, sejtek valami nagyot? Legfeljebb bizonytalanságérzetem van, ha hallom: kozmosz. A virágokon keresztül jutunk a kozmoszhoz, és megérezzük a kozmoszt. [...] Bűnös dolog kimondani ezt a szót. Hihetetlen, isteni vízió kellene, hogy megérezzem, mit jelent ez a szó. Roppant vakság a látáshoz. Nem szeretem az ilyen szavakat. A becsületességem és szerénységem tiltakozik ellene. Legyünk alázatosak, és beszéljünk szerény és fakó szavakkal. De olyanokkal, ami[k]nek urai vagyunk. [A] kozmosz rendet jelent.” A hosszabb idézetet az az ambivalencia igazolja, amely minduntalan kiviláglik a Peéry által mondottak textúrájából. Szerénysége, ízlése, nyelvérzéke egyfelől erősen berzenkedik a szó(használat) ellen, ugyanakkor pontosabb, lényegretörőbb meghatározását adni a kozmosznak, mint azt tette ő: a kozmosz maga a rend; a virágokon keresztül jutunk el hozzá... Szép példa ebben az indulatos dohogásban is a világ paradoxális egységének felérésére a *látás* és a *roppant vakság* egyetlen grammatikai egységben való összekapcsolása is.) A transzcendentálisra való fogékonyságának minduntalan megnyilatkozása mellett a lehető legtermészetesebb gesztussal olvassa és idézi Peéry például Ernest Renant (mint fentebb is láthattuk), akinek 1862-ben azért tiltották be első előadását a Collège France-ban, mert a Megváltóról mint történelmi személyről beszélt, s akinek a *Jézus élete* című munkáját az egyház világszerte nagy hevülettel támadta.

Jézus alakja Peéryt is módfelett foglalkoztathatta ez időben; naplójából kitűnik, hogy Barbusse *Jézusát*, mely a Megváltóban mintegy a forradalmár őstípusát jeleníti meg, első megjelenésével egy időben olvasta (nem tudjuk most eldönteni, hogy az 1927-es francia kiadásból, vagy annak 1928-as magyar fordításából ismerte-e a *Jézust*, de mivel naplóbéli feljegyzését valamikor februárra tehetjük, könnyen lehet, hogy Barbusse-t már eredetiben olvassa, ami azért is elképzelhető, mert írónk ekkor már erősen készülhetett a francia szakra). S talán még az is benne lehet a napló fenti utalásaiban, hogy Peérynek a családja s az általa képviselt polgári hagyományok és értékrend elleni lázadása – illetve ezen értékrend bizonyos fokú világválságának az érzékelése – irányította a kezét és a gondolkodását, amikor kora szellemi életének és mozgalmainak virtuális könyvespolcáról sorra szedte le a baloldali, szocialista, marxista vagy csupán szociális indíttatású szerzők műveit, melyeknek, egyéb indítékok sora mellett ugyancsak szerepük lehetett abban, hogy nem sokkal ezután írónk is a rövidesen kibontakozó Sarló radikális szárnyához csatlakozott, s ő is a mozgalom későbbi kommunista, illetve rappista irányvonalára voksolt.

Kíméletlen önelemzés, az egymással ellentétes dolgok, gondolatok, érzések egyidejűségéből fakadó ambivalencia megtestesülése a naplójának két utolsó – ismert –, a 88. és 89. sorszámot (s az *Öngyilkosság*, illetve a *Töredékek „egy magányos tizennyolc éves panaszaiból”* címet) viselő feljegyzése is. Az e kettő közül elsőként említett jegyzet szinte mesteri példája a kérdéses kettősség-érzésnek, kettőslátásnak, kettőstudatnak: megvallja benne halálhangulatát, halálvágyát, azt, hogy legszívesebben öngyilkosságot követne el, de rögtön utána gyanakodni kezd a leírtak őszinteségtartalma felől, s rájön: *a leírt mondat* – „...ha erőm lenne, főbe lőném magamat” – tetszik neki annyira, hogy imponálni akart vele magának. S mivel az öngyilkosság szerinte „nyugodt átgondolást és józanságot” feltételez, ezért ami őt illeti, egyelőre azért nem lenne – azért nem lehet – öngyilkos, mert nem elég „vidám, józan, nyugodt” hozzá, pontosabban ahhoz, hogy „szépen, derűlten és tisztán végiggondolja” az életét, illetve annak tarthatatlanságát s belássa az „öngyilkosság biztos szükségét”. Testkoporsója mélyén – vajon segíthetett-e a kifejezés előhívásában Csokonai „verskoporsója”? – mintha egy „kis emberke” figyelmeztetné őt vigyorogva arra, hogy nem annyira „okos, erős, megfontolt, vidám ember” ő ahhoz, hogy „fejbe durrantsa” magát. Hiszen bármennyire is „a szomorú kis lelkek tipikus harmadrendű gondolata” az öngyilkosság, nekik inkább csak mások ijesztgetésére van szükségük a gondolatra, illetve, hogy elkéjelegnessenek vele egy kicsit, de semmi komoly, „középszerű lelkek szürke átlaggesztusa” csupán a részéről. Amit az is bizonyít, hogy a naplójában egyáltalán foglalkozni tud a kérdéssel, hiszen ha valaha is ilyenén elhatározásra jutna, azt komolyabban gondolná, „semhogy témaszűkülésben témának” használja. S ha ez idézetekből nem is derül ki egyértelműen, ironizáló-önironizáló hajlama érzékelhetően már ekkor segíti őt a dolgoktól való tárgyilagos távolságtartásban, abban, hogy észleletei értékelése közben a lehető legmesszebbre távolodhasson attól, amiről beszél. „Könnyes fetregésként” említi például véghetetlen szomorúságát a *Töredékek „egy magányos tizennyolc éves panaszaiból”* cím alá foglalt feljegyzéseiben; úgy érzi, süppedezik „a lábban, sárban”, mert csak szenvedni tud, de „örülni és nevetni nem”. A Kosztolányi cikluscímére, *A szegény kisgyermek panaszaira* rímelő

Töredékek... szinte a „kis lélek”, a „kis ember” költői emelkedettségű, már-már versbe hajló apológiájává nemesedik. Ebben a jegyzetben Peéry tovább folytatja szomorúságának, örömtelenségének elemzését, s tolla nyomán szinte prózaverssé rendeződnek a belőle kiszakadó sorok:

„s mert nem tudom, mit jelent ez a szó: öröm, s mert örülök neki, hogy nem tudom, mi ez, s mert e magatartásban imponálok magamnak és sajnálom magamat, mert csak ezeket a szavakat ismerem vagy vélem vagy képelem ismerni:
kétségbeesés
vergődés
sötétség
bizonytalanság
mert nagyra becsülöm a könnyeimet,
és lesajnálom a nevetést:
ezért vagyok kis lélek.”

És tovább, most már végig idézve elemzett naplójegyzeteinek zárlatát:

„Dimenziómat nem találva támolygok, és tétova lábbal keresem a padlót.
Földet, realitást, látott [?] elhivatottságot, életet kérek, mint Ádám, mikor az úrbe kiröppenve már-már feloldódik a Nihilbe[n]. S megtorpan, mikor a Föld szellemének szavában a saját belátása kiáltja feléje: itt nincs tovább, ez nem a te dimenziód. És annyi csalódás és undor után viszsztatér a csalódást és undort keltő földre, mely mégis föld.
Föld, ahová az ember rendeltetett.
Én nem vagyok otthon a fájdalomban, az én vállaim nem elég kemények megérdemelni a keresztet. Ádám gyöngye pillanatban vágyott más régiókba, én állandó gyöngeségben tetszelgek magamnak a tövises és palástos szerepben.
Vissza, vissza!
A lepke vergődik a fény körül. A lepke e tette nem érdekes, de örök dolog: vergődni a nem nekünk gyújtott fény körül: „madárt a szárny nem váltanak meg” [?]
Nem mentségem tehát az sem, hogy repülni akartam.
Repülni büszke fekete madárként a magányos szomorúság és kamaszbánat inkarnálódása.
De repülni sem tudok.
Sem kiteljesíteni, sem megváltani nem tudom magam.
Ha szobrász lennék, isteni mozdulatokba és formákba zárhatnám a szomorúságot.
Ha Beethoven lennék, megírhatnám a kilencedik szimfóniát.
Ha festő lennék, vonallal és színnel megörökíthetném a magányosságot.
Hogy társam legyen.
Ha költő lennék, megírnám a bús kamaszterzinákat, és megváltanám magamat.
A magányosság nem elég, a szomorúság nem tragikus, a vergődés nem halálhozó, a sötétség nem komor és vigasztalan. Arra sem vagyok méltó, hogy a bután kevés szenvedés törvényét betöltssem.
Ködben, földet, világot,
Segítséget, bizonyosságot!
Kis lélek vagyok. Nem lépek be soha a nagy [...] galériájába. Ködben fog elfolytani életem. Ugyan ki vet ügyet a lepke vergődésére?”

1928 tavaszán a VIII. reálgimnáziumi osztály végzőseként Limbacher Rezső a pozsonyi Magyar Tanítási Nyelvű Csehszlovák Állami Gimnáziumban leérettségizett. Osztályfőnöke a latin–görög szakos dr. Antalffy Vilmos, a pozsonyi jezsuita templom jeles karnagya volt, akinek emlékét latin nyelvű emléktábla örökítette meg a templom falán. Az osztály egy évvel korábbi tablóképén huszonnyolcan szerepelnek. Peéry fej- és testtartásában (középső sor, balról az ötödik) van valami hanyag elegancia, fiatalos hányavetiség, tekintetében inkább egyfajta világfájdalom, semmint a derűs jövő hite tükröződik. Hogy az első coituson túlesett-e tizennyolcadik születésnapjáig, fogadalma szerint, pozsonyi polgárfink, Limbacher Rezső, nincs róla adat(unk). Bizonyos azonban, hogy az 1928-as esztendő első fele e nélkül is alapvető élményekkel, vívódásokkal és felismerésekkel gazdagította. Hosszú, évtizedes szünet után, először jutott el újra Budapestre – az államfordulat óta családja sem kaphatott útlevelet –, ami – felszabadító hatása mellett – „a város és a magyarság egységének” megindító élményeként élt benne tíz évvel később is. Mámor és szédület fogta el az Erzsébet hídon, s a teljes élet birtokbavételének „balzaci pillanata” kerítette hatalmába, a bergsoni *élan vital* lendülete, mely aztán, hazafelé utaztában, a szobi állomáson a vonatját előzőnlő csehszlovák határőrök és vámosok megjelenésével meg is tört.⁵ A tizennyolcadik év misztériuma, a „valami végérvényesen elmúlt” s „valami visszavonhatatlanul elkezdődik” határhelyezete nemcsak naplójában foglalkoztatta az érettségére készülő diákot, aki a kérdéshez – annak úgymond gondolati-filozófiai tisztázásához – más-más megközelítéssel s eltérő eszközökkel két ez időben született írásában – egy kisepikai s egy esszépróza kísérletében is – visszatér. Az első, a *Tizennyolc évesek*, egy évvel később nyomtatásban is megjelent Barta Lajos már általa (is) szerkesztett lapjában, az Új Szóban, s egy tanóra közti, tanóraváró szünet színes eleven diákkavalkádjának festésével – s nem jelentéktelen karikírozó hajlammal – mutatja meg azt a mozgalmasságot, külső s belső dinamikát, amely leginkább képes a leendő maturánsok gondolkodásának, élmény- és lelkivilágának érzékeltetésére, illetve világít rá az e fiatalok tényleges élettapasztalatai és életismerete („a legtöbbjük nem is élt még, s az életnek a kérdéseivel szemben nem foglaltak állást”), valamint mindennapos szerepjátékaik és felfokozott szereptudatuk közötti feszültségre.⁶

A másik írásának címe sincs, s azzal – valószínűsíthetően megint csak 1928 tavaszán – a baloldali gondolkodású stószai írótekinélyhez, Fábry Zoltánhoz fordult véleményért, tanácsért. A Fábry Zoltán levélhagyatékában megtalálható írás eddig elkerülte a kutatók figyelmét, pedig eddig is beszédes adalékokkal szolgálhatott volna mind Peéry pályakezdésének értelmezéséhez, mind pedig kettőjük kapcsolatának kezdeteihez. Peéry – még Limbacher Rezsőként – kísérőlevelet is mellékelte írásához: „Mélyentisztelt uram! Fehér

5 Peéry Rezső: *Ember és sors a nemzetén kívül. Hét pozsonyi hónap naplójából*. In: uő: *A végzet bábjátéka, avagy Peremmagyarok az idő sodrában*. Vál. és szerk.: Filep Tamás Gusztáv – Tóth László. Peéry Rezső válogatott írásai. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony 1994, 247. p. – Peéry nemzedékének (élet)történetéhez tartozik, hogy korábban s közvetlen élmények és kapcsolatok révén ismerhette Prágát, mostani fővárosát, mint a korábrbit, a „tiltott várost”: Budapestet.

6 Peéry Rezső: *Tizennyolc évesek*. Új Szó, 1929. december, 3. sz., 23–24. p.

Jenő és Zagróczy Elek biztatására küldöm ezt az írást. Ha nem is kerül a sor arra, hogy felhasználja,⁷ roppantúl örülnék neki, ha egy-két szóval megmondaná a rávonatkozó véleményét. Zöldhasú kis európeér: ezt mondta rám Aixinger és Jankovics tata. Kíváncsi vagyok, Fábry Zoltán mit mond? Készséges híve Limbacher Rezső.⁸ A három és fél oldalas, gépírásos novella – melyre nem ismerjük Fábry Zoltán válaszát – tulajdonképpen ünnepbeszéd-imitáció, akár ha egy frissen érettségizett diák intézne benne búcsúbeszédet – társai nevében is – tanáraihoz, illetve az előttük járó nemzedékekhez, így apáik nemzedékéhez is. Bizonyos értelemben kulcsnovella ez az írás, mely segítségül hívható annak a 180 fokos fordulatnak a megértéséhez, értelmezéséhez is, amely ezen a tavaszon játszódott le elhatároló érvénnyel az ifjú Limbacherben, s amely végül is szembefordította őt addigi önmagával, valamint a családjával és korábbi polgári világával, értékrendjével is. A kérdéses kispróza szónoka ugyanis nemzedékük útjának kisiklatásáért az országot háborúba sodró apáik nemzedékét teszi felelőssé s mond felettük „szigorú és visszavonhatatlan” ítéletet: „...bíróságunk előtt nemcsak tanáraink, vezéreink állnak, akik bájos naivsággal a mi erkölcsünket szidják, hanem zűrés és tébolyult korunk, az apáink világa, történelme, kultúrája, melyről már régen megállapították, hogy pusztuló és csődbejutott.” A polgárság, a nyugati világ alkonyának spengleri látomása ez a stílusgyakorlat, vádbeszéd a „ma újat, frisset, nagyot produkálni nem tudó, hullaszagú” polgári kultúra ellen, kinyilatkoztatása a népi, paraszti kultúra életerejébe vetett – s bizonytalannal regőscserkész években eredő – hitének: „...érezzük, hogy a másat, a jobbat, a továbbat [sic!] egészségesebb, érintetlenebb, parasztibb sarjak fogják megcsinálni.” Majd a *Találkozás egy fiatalemberrel* című Karinthy-novellára utalva teremt fordított helyzetet, mondván, hogy az előttük álló tanároknak, szülőknak most megadatott a lehetőség, hogy e helyzet „pillanatra felsekentse bennetek isteni magatokat”, azt, aki már régen elsüllyedt bennük: a tizenhét éveset. Márpedig a távolság köztük – nemcsak a mostani felnőttek és gyermekeik, hanem talán a mostani felnőttek és egykori önmaguk között is – nagy, és senki nem csodálkozhat azon, hogy a fiatalok szembefordultak velük, hiszen „a mi szemeink előtt bizonyosodott be a ti tételeitek érvénytelensége, előttünk dőlt romba mindaz, amit ti vasszilárdnak gondoltatok, s azokban az időkben, amikor ti hitről hitre kapkodtatok, kaptuk gyermekkorunk élményképp a relativitás szempontját”. S bár fizikailag, testi mivoltukban nem tett bennük kárt a háború, mégis beárnyékolta gyermekkorukat, s elvette tőlük „a fényt, a kacagást, a hitet”. Majd egy személyes emlék is előtolakszik írásában, amikor a „kórház-kert rácsán keresztül” megpillantott sebesült és beteg katonákat idézi – ne feledjük, apja a háború idején katonaeorvosként is szolgálatot teljesített az egyik pozsonyi kórházban, ahová Peéry gyakran elkísérte őt –, akik láttán „fél-

7 Fábry ekkor a romániai Korunk szlovákiai szerkesztője volt.

8 Peéry Rezső levele Fábry Zoltánhoz 1928-ban. Csemadok Országos Választmány. Fábry Zoltán levélhagyaték – Fórum Kisebbségkutató Intézet, Bibliotheca Hungarica (Somorja). – Fehér Jenő baloldali, emigráns újságíró, Zagróczy Elek, azaz Endrődy János, ugyancsak baloldali vonzódású, Aixinger László és Jankovics Marcell viszont konzervatív pozsonyi írók, Peéryék szemében utóbbiak mindketten az „apák nemzedékét” testesítették meg.

tettük ólomkatonáinkat és békét játszottunk a tej jóságáról, a meleg barmok szelídségéről, virágok tiszta kelyhéről, erdők érintetlen csendjéről álmodva”. Ezért nem csodálható, ha nemzedéke és a vidámság „diszparát fogalmak”, mert a szomorúságuk nem „öntetszelgés”, hiszen – apáiknak köszönhetően – ők „a huszadikszázadeleji Bábelben” serdültek fel. S apáik szavait már csak azért sem érezhették hiteleseknek, mert azok már a saját szájukban is üresen kopogtak, miközben ők „átvértett kötésekre, révül gyermekórák hangulataira” gondoltak, és elfelejtettek lelkesedni. Áthághatatlan úr keletkezett hát a két nemzedék között, ám ez most – fejezte be gondolatait az ifjú maturáns – most mégsem a számonkérés órája, noha nem is a két nemzedék közti közeledés (a hídépítésre való felhívás üres frázisnak hangzana most), hanem legyen inkább a békülő szembenézése – önmagukkal is, egymással is.⁹

Ezek voltak, talán, a tizennyolc éves Limbacher Rezső utolsó (ismert) gondolatai 1928 tavaszán.

Augusztusban, a gombaszögi nagytáborba már nem ő utazott el.

Annak már Peéry Rezső volt a(z egyik) főszereplője, hangadója.

A gyermek- s kamaszéveknek végük szakadt.

Írónk életében új fejezet nyílt, s készen állt új értelmezéseket keresni annak új történéseihez.

„Akasztófáinkat csiklandozzuk.”

Közelítések Kudlák Lajos költészetéhez

Kudlák – a „szakképzett örült, vegyészmérnök és kéjgáz”

Az *Akasztott Ember* című rövid életű avantgárd folyóirat 1922/1–2. és 3–4. számában szerepel egy fergeteges paródia, egy önreflexív dadaista enume-ráció, mely stiláris-invektívikus alapon jelenít meg egy kulturális közeget, nevezetesen Kassák (azaz Kollektív Lajos) szűkebb alkotói környezetét. Az *örültek első összejövetele a szemetesládában* című képvers-elemekkel dúsított kiáltványparódia második része a Második Lajos néven emlegetett Kudlák Lajost is kifigurázza. A Kudlák-paródia a *Gitár és konflisló* című Kudlák-kötet¹ motívumrendszerét aknázza ki és prezentálja egy a világhoz címzett körtávirat szövege formájában: „Szaktársak! Négy lábúak! Nem zsidók! / Budapesten kikiáltották a konflislovak és katonatisztek egyen- / jogúságát! / Halál!!! – hörögte a gyülekezet. / Fel tehát zárt sorokban a parlamentek elé! / Gitár és vajaskenyér kötelező!”² Derék Pál, a mű első értelmezője Barta alkotásának üzenetét abban látja, hogy az aktivista Barta ekképp tudatosítja, hogy „Kassakékon nem lehet segíteni, teljesen megőrültek.”³ Ma már korántsem látszik olyan koherens egésznek annak a körnek a tevékenysége, melyet Barta különös műve megcélzott. Joggal mondható, hogy a társaság (Kassák, Simon Jolán, Mácza János, Kudlák Lajos, Bortnyik Sándor, Bernáth Aurél, Németh Andor, Kállai Ernő, Moholy-Nagy László, Dénes Zsófia, Simon Andor) alighanem leg-radikálisabb tagja épp Kudlák Lajos volt, akinek recepciója máig sokkolja az irodalmi közvéleményt. Kappanyos András vele kapcsolatban veti fel a korai avantgárddal kapcsolatosan az egyik legizgalmasabb kérdést: „mit tekintünk sikeres avantgárddnak: vajon a klasszikussá nemesedett, s így avantgárd auráját elvesztett (azaz kanonizált) Kassákot, vagy a máig is idegennek és boszszantónak tűnő, tehát avantgárd auráját tartósan megőrző Kudlák Lajost?”⁴ Nem hallgatható el az sem, hogy a Barta-szöveg parodisztikus intenciói sem mindig teljesen bizonyosan a hagyományos értelemben véve parodisztikusak, még akkor sem, ha a személyeskedés és a korabeli polémiák gesztusai át is sejlenek rajta, már csak a maszkos játék révén is, illetve ha nem is tudja mara-déktalanul beteljesíteni művészi célkitűzéseit: a dadaista szöveg egyik ismér-

1 KUDLÁK Lajos, *Gitár és konflisló*, Ma, Bécs, é. n. (a datálási javaslatokat lásd később.)

2 BARTA Sándor, *Az örültek első összejövetele a szemetesládában*, *Akasztott Ember* 1 (1922), 3–4, 13.

3 DERÉKY Pál, *Barta Sándor: Az örültek első összejövetele a szemetesládában = Tanulmányok Kassák Lajosról*, szerk. MENYHÉRT Anna, Budapest, Anonymus, 2000, 253.

4 KAPPANYOS András, *Tánc az élen. Ötletek az avantgárról*, Budapest, Balassi, 2008, 190.

ve a normatívnak tartható értelem kikezdése és lebegtetése, a jelentések megnyitása, a műfajok és a hozzájuk csatolt esztétikai minőségek aláaknázása és felrobbantása. Derék Pál Kudlákot épp arra hivatkozva, hogy versei paródiák, mellőzi roppant antológia-szintéziséből.⁵ Ha igaza lenne Deréknek, itt már a Kudlák-paródia paródiájáról beszélhetnénk. Barta szövegének elemei azonban könnyeden áttemelhetők lennének más komoly, hasonlóképpen deviáns és zavarba ejtő avantgárd szövegekbe. Ami stabil az avantgárdban, az az *ellenirányulás* (a mi- és az ők-struktúra ma sokszor teátrálisnak ható szuronysegezése), függetlenül a változó megcélzottságtól, az ellenfél körvonalazottságának fokától. Kudlák Lajos dadaizmusa nem pusztán közös nevezőre hozta a művészetet a létezés verbális szimultanizmusának tapasztalatával, hanem a meghökkentés, a különösség, a folyamatos kikezdés, ellenállás zavarkeltő megoldásait tette meg alkotótevékenysége mozgatórugóivá. Ez a versbeszéd egyszerre kerül közel a dadaizmus radikalizmusához, az ihlet kiiktatásának sterilítéséhez és a mai értelemben vett dilettantizmushoz, mely elsősorban az avantgárd kanonizálódásának zsinórmértékéhez (Kassákmodell) igazgatja a járulékos elemeket, és mely akarva akaratlanul is a klasszikus irodalom pozíciójából (a kort tekintve az Ady- vagy Babits-recepció felől) ítéli meg a Kudlák-féle írás képzavarait (melyek valójában zavarképek), vélt vagy valós következetlenségeit, heterogenitását. Ez a kettős szorítás akár odáig is vezethet, hogy a Kudlák-szövegek kívül rekedhetnek a hagyományos és kanonikus értelemben vett irodalom legitim meghatározottságain.

82

Bartához hasonlatosan Kudláknak is – akinek nevéhez Barta a „szakképzett őrült, vegyész mérnök és kéjgáz” fogalmakat, minősítéseket köti utalva dadaista radikalizmusára, polgári hivatására (mely egyúttal az Ez-versre utaló intertextus is) és lépten-nyomon felbukkanó erotomániájára – van olyan szövege, mely a Kassák-kör reprezentációjával foglalkozik, nevezetesen a *Vers: 5* című szöveg, s nem kevéssé „parodisztikus”, mint a Barta-szövegekonglomerátum. A vers testén itt is megjelenik az avantgárd stigma Bortnyik Sándor és épp Barta Sándor említésével, akinek „őrültek galoppoznak a szemfogában”:

„mégse szakadnak el a hajtószíjak mert minden igazság
visszajáról is gazág és nincsen káosz és bortnyiknak
sincs bádogkalapja a feleségétől és barta se őrült csak
őrültek galoppoznak szemfogában, mert senki se tudja
hogy az ő szívükben a konyhakés parádés misével kí-
náltgatja magát de ki legyen az ő nem én nem ezért
vakargatja csendben a római pápa a talpát nekem
pedig megpuffadt a hasam azóta sincs székem ó”⁶

5 *A magyar avantgárd irodalom (1915–1930) olvasókönyve. Kommentált szöveggyűjtemény*, szerk. DERÉKY Pál, Budapest, Argumentum, 1998, 46. Vélekedését Kappanyos cáfolja meggyőzően: KAPPANYOS, *Tánc az élen*, i. m., 193.

6 *Ma*, 6 (1921), 7, 98.

A mai értelemben vett parodisztikus jelleg a dadaista, és a korai avantgárd szövegek esetében valóságos létmód: a nyelvi logika felszabadításából vagy kiiktatásából, a nyelv sémáinak öntőformáihoz viszonyított ellenállásból fakadhat az a benyomás, hogy ha a költő a logikailag ellenőrizetlen gesztusokat a szimultán komponálás esetlegességébe ágyazza, azzal azonnal át is billenti szövegét a paródiába. Kudlák a *Vers: 13*-ban (mely a *Gitár és konflisló* utolsó opusza) is a Kassák-kör és a Ma önreprezentációjának egy ambivalens gesztusát mutatja fel, a költői hagyományvállalás, a szellemi apa keresésének dadaista ellenképét kínálva ezzel, és a nyugatos öntudat posztromantikus világmegváltó hevének destrukcióját, méghozzá úgy, hogy a pátoszt is maximálisan kihasználja:

„: mikor még az utcasarkokról vizeltük a MA-t a családi tűzhelyekre
most Kassák-féle vörös pilóták lehetnénk a patikában
de a miseruhák nem hengerednek le hajómról
de az úthengerlők kipucolták a fogaimat”

Kudlák és Kassák szövegvilágában kevés a közös vonás, képzőművészeti ambícióik azonban sokkal könnyebben rokoníthatók. A *Gitár és konflisló* már sokkal népszerűbb képzőművészeti alkotásként, azaz műtárgyként, mintsem verskötetként. A Ma kiadásában megjelent mindössze pár oldalnyi füzet (benne három gyönyörű kubista metszet) egy árverésen a közelmúltban 99 ezer forintért kelt el. Kudlák később jelentős szlovák képzőművészként szakított az avantgárd gesztusokkal, és Štraus szavaival élve legjobb teljesítményeiben a programszerű rusztikalizmust ötvözte a poétikus infantilizmussal, s elsősorban Fulla és Galanda világával rokon festészetesztétikai dimenziókban mozgott.⁷ Kérdéses lehet tehát az is, hogy vajon a Kudlák-szövegek elválaszthatók-e egyáltalán képzőművészeti környezetüktől, nem követjük-e el ugyanazt azt a hibát az avantgárd műfajhatár-elmosó tendenciáinak figyelmen kívül hagyásával, amit az irodalomtörténet-írás pl. a régi magyar versek zenéről való leválasztásával el szokott követni?

83

Gitár és konflisló, messzelátó és kalaposinas

Kudlák *Gitár és konflisló* című kötetének datálására a szakirodalomban eltérő adatokat találunk. Maga a kötet nem tartalmaz kiadási évszámot, az OSZK katalógusában 1923 szerepel a kiadás feltételezett időpontjaként,⁸ Fónod Zoltán csehszlovákiai magyar irodalomtörténeti feldolgozásában,⁹ és a Kudlák egyes verseit hasonlóan, egészen bizarr módon, csakis életrajzi és nem szövegesztétikai vagy beszédmód-rokonítási okokból a felvidéki kisebbségi iroda-

7 T. ŠTRAUS, *Umelecké začiatky Ludovíta Kudláka*, Výtvarný život 16 (1971/4–5), 64. Lásd még: Ján ABELOVSKÝ – Katarína BAJCUROVÁ, *Výtvarná moderna Slovenska*, Bratislava, Slovart, 1997, 244–245.

8 A mű jelzete: M 217.752.

9 FÓNOD Zoltán, *Üzenet. A csehszlovákiai magyar irodalom 1918–1945*, Budapest, Akadémiai, 1993, 145.

lom kontextusába helyezve publikáló antológiákban¹⁰ is 1920 a megjelenés dátuma. Galambos gépiratos bibliográfiája 1921-et ad meg,¹¹ és Horváth Árpád kritikájában is ugyanez az év szerepel a megjelenés dátumaként.¹² Az 1920-as és 1921-es datálásnak ellentmondani látszik az a tény, hogy a kötet két fontos verse csak 1922-ben jelent meg folyóiratban (pl. az Ez-vers és a □ : című vers: Ma 7 (1922), 2, 24). A *Vasutak* című vers 1921 nyarát említi, bár ez a költői, fiktív univerzumból merített belső adat nem feltétlenül mérvadó, mégis megtámogatni látszik azt a tényt, hogy a kötet a leghamarább 1921-ben és nem 1920-ban jelenhetett meg. Horváth kritikája 1922-ben már megjelent, ebből kifolyólag az 1923-as keltezés nyilvánvalóan hibás. A Ma új könyvei közt már 1921. szeptember 15-ei számában reklámozta Kudlák köteté szervezett képarművészeti és verskötetének majdani megjelenését. A fenti érvek alapján a legvalószínűbb, hogy a kötet valójában 1921 végén vagy 1922 elején jelent meg.

A Gitár és konfliktus kritikai fogadtatása szerénynek látszik, Horváth Árpád, aki Kudlák kötetét Mácza János könyvével és a Ma karácsonyi számával közös kritikatriptichonba rendezve tárgyalja, egyenesen a „tökéletes káosz” és a „hitetlen handabandázás” kifejezésekkel minősíti, s kiemeli, hogy a forradalmi attitűdöt sugalló előhang nem kerül összhangba a dadaista költői teljesítménnyel: „Régibb, még itthoni kötetével szemben a forradalmár profécia, ami egyedül komoly eleme, most az előszóba szorult, hogy versei teljesen a dadaista tartalom és dadaista exteriur megnyilvánulásai legyenek.”¹³ A kritikus eleve kizárja, hogy az esztétikai nézőpont érvényesíthető lenne Kudlák kötetével kapcsolatban, és a könyvet antiművészetnek minősíti, az irányzattal kapcsolatban pedig dadaepidemiáról beszél. Világos, hogy Horváth averzióinak legfőbb oka, hogy nem is akar szabadulni a nyugatos horizontú modernség szorításából és biztonságából, ugyanakkor Kudlák-könyvével, mely eszerint beteljesítette a maga antiművészeti dadaista programját, meghatározhatatlan minőségű, nem az irodalom tárgykörébe tartozó tárgyként bánik el.

Déry Tibor Horváth vélekedését már 1921-ben előkészítette, ugyancsak a Független Szemlében, amikor egy a kötetből (talán nem véletlenül) kimaradt Kudlák-verset (Vers 2.)¹⁴ a következő szavakkal „elemez”: „A képeknek, hasonlatoknak itt semmi asszociatív erejük nincs: tehát sem érzelmet, sem gondolatot nem keltenek az olvasóban. A művészet technikájának régi elemeit elvetette, ami újat adott, az se technika, se művészet: mint egy darab nyers

10 *Rejtett ösvény. Csehszlovákiai magyar költők 1918–1945.* szerk. VARGA Imre, Bratislava, Madách, 1980, 200. *Szélén az országútnak. Csehszlovákiai magyar líra (1918–1988),* szerk. TÓTH László, Budapest, Széphalom, 1990, 342. Különös, hogy a korban parodisztikusan a „tót maffia”-nak nevezett társaság további tagjai, azaz Kassák, Mácza és Mihályi már csak szelektíve vagy egyáltalán nem kerültek be ebbe a hagyománykonstrukcióba.

11 GALAMBOS Ferenc, *Adatok a bécsi magyar emigrációs könyvkiadáshoz 1919–1933.* (Gépirat, OSZK 217.752)

12 HORVÁTH Árpád, *Kudlák Lajos, Gitár és konfliktus (Wien, 1921),* Független Szemle 1922/5–6, 159.

13 HORVÁTH Árpád, *Kudlák Lajos,* i. m., 159.

14 A mű megjelenési helye: Ma, 6 (1921), 3, 36.

véres hús, emészthetetlen. Váza: egy rosszul olajozott gondolati retorika, melyet se pátosz, se koncentrátság, se érzelmi logika nem tart együvé, humora sekély és unalmas, hasonlatai szellemtelenek és erőltetettek (...)”¹⁵ Déry Tibor a logikaellenes Kudlákon a logikai ellenőrizhetőség bizonyos fokát kéri számon, az asszociatív erőt pedig a nyugatos horizonthoz igazodva csakis egyfajta koherenciával együtt hajlandó értelmezni, holott ma már világossá vált, hogy a véletlen vagy az aleatória komponensének, módszereinek termékeny alkalmazása révén is létrejöhet műalkotás (lásd John Cage vagy Boulez egyes zeneműveit), s az is, hogy a befogadói individualitás kolosszális szerepet játszik az adott produktum műalkotássá minősítésében. A dadaista (de még a futurista) megfontolások is pontosan azokat az elveket preferálták, melyeket Déry hibaként ró fel a futurizusból a dadaizmusba érkezett Kudláknak: a radikális szimultaneitást, a széttartást, a jelentésszóródás agresszióját, a hagyományos esztétikai kategóriákkal való megközelíthetelenséget, a centrum- és koncentrátságnélküliséget. A helyettesíthetőség abszurditását sem Déry, sem Horváth nem képesek kreatív ötletként láttatni: Horváth szerint a kötet címe lehetne akár Messzelátó és kalaposinas is, s valóban: lehetett volna. Kudlák ugyanis pontosan azzal a technikával játszik, melyet az olasz futuristák dolgoztak ki a maguk speciális technikai kiáltványában, miszerint többek közt minden főnév másodpéldányra jogosult, az analógiákat a végtelenségig kell fokozni, a képeket pedig a legnagyobb káoszban kell elhelyezni, és hangsúlyozni kell az anyag megszállottságát a kiiktatandó Én rovására, illetve, hogy a képzelettársításokat nem kell logikai vagy érzelmi fonálra fűzni.¹⁶ Kétségtelen ugyanakkor, hogy a nevezett futurista és dadaista gesztusok áttemelése épp Kudlák költészetének esetében sikerült a legradikálisabbra a magyar irodalomban, és az is indokolt felvetésnek látszik, hogy miközben Kudlák a maximális elidegenítés gesztusrendszerét alkalmazza, az individuumokat az ösztönfelszabadítás révén közösséggé kovácsoló dinamikus aktivizmusról beszél.

Külön figyelmet érdekelnek azok a nézetek, melyek Kudlákban az emí-nens, dilettáns tanulót látják, s melyeket Kálmán C. György is továbbörökít a következőképpen: „Kudlák Lajos versein jól mérhető, hogy hogyan és milyen elemeiben sajátítható el az új konvenciórendszer, hogy milyen grammatikai, versépítkezési, világképi jellegzetességek azok, amelyek a magyar avantgárd líra e szakaszába belépőjegyül szolgálhatnak.”¹⁷ Kétségtelen azonban, hogy ha összegyűjtjük Kudlák költői hagyatékát, illetve ha egybeolvassuk a Ma szerzőinek szövegeivel a lapban publikált verseket, kiderül, hogy Kudlák nyelvezete alighanem a legradikálisabb valamennyi szerzőé közül: ez a speciális nyersesség, ez a kifejezésbeli radikalizmus máig szélsőséges nyelvi szigetnek tűnik a magyar költészettörténetben. A versek logikai vagy asszociatív

15 DÉRY Tibor, *Új irodalom felé? II. Kassák Lajos = Jelzés a világba. A magyar irodalmi avantgarde válogatott dokumentumai*, szerk. BÉLÁDI Miklós és POMOGÁTS Béla, Budapest, Magvető, 264.

16 SZABÓ György, *A futurizmus*, Budapest, Gondolat, 1962, 74.

17 KÁLMÁN C. György, *Élharcok és arcélek. A korai magyar avantgárd költészet és a kánon*, Budapest, Balassi, 2008, 27.

ellenőrizhetősége a hagyományos esztétikai ismérvek alapján megközelíthetetlen, legfeljebb a konfrontatív szempontok nyújthatnak fogódzót. E versvilág a kritikust Kurt Schwitters definíciója szerint értelmezi: „A kritikus figyelemreméltó állat, elől teve, hátul ablak” (Tatár György fordítása).¹⁸

Kudlák hatarátlépései rendkívül eredeti költővé avatják őt, esetleges „diletantizmusának” magyarázata mindenestre hathatósabb érveket kíván, mint amelyeket a szakirodalom kínál, a szimptomatikusság pedig félrevezető, mivel költői nyelve kifejezetten atipikus, és jórészt a dadaizmus nemzetközi diskurzusának ismeretében adja meg biztonságosabbnak látszó értelmezhetőségi premisszáit.

3. „pillér vagyok mások játékos életében” – az aktivizmus kérdésköre

Kudlák *Jegyzetek az aktivizmushoz* című munkája alapján¹⁹ a költő számára az aktivizmus az esztétikai tájékozódás alapköve, az „álmatlan alváshoz” hasonlitos paradox öröm, mely mégis apatikus természetű, ugyanis az individualizmustól függetleníthető. A teoretikus Kudlák radikalizmusa az ösztön és a „vágyelvezetés” közt oszcillálva jelenik meg, és egy hatalmas, egymásnak feszülő ellenpontban ölt testet. Ez az eredendően szexualizáló, intim alapkarakterű felfogás az oka talán annak a feltevésnek is, miszerint Kudlák „egy befelé forduló lírai expresszionizmus gondolatával kacérkodik”.²⁰ Erről költői munkássága alapján korántsem vagyok meggyőződve, részint azért, mert a líraiság mint hagyományos minőség Kudlák költészetében elveszti jelentőségét, részint mert szövegeiben inkább az indulat kombinatorikája mint fókuszba állított kifejeződése munkál. A „larpurlar” életfelfogás a vágyelvezetés hiányából, illetve szinte a perverzióig fokozódó álságos stilizációjából fakadóan konvencionális fásultságot és szentimentalizmust eredményez, mely úgyszólván megköti az akciót, a tettet. Ebből következik, hogy Kudlák rendszerében a szentimentalizmus az aktivizmus ellenpólusa lesz, mely pontosan körvonalazható ellentétekben válik világossá: az individualista marakodás így lesz a kollektív individuum ellenpontjává, a „lelki maszturbáció” menekülési formaként létező valóságát pedig a „belső forradalmak” érzékisége váltja majd fel. A művészet eszközként értelmeződik, mely az „örömös élet” útmutatója. A megbillent Olympus című kitűnő versében mind az avantgárd költői nyelven is megjelenik:

Oh! (s újra megerőszakol a szentimentalitás)
voltam! :

– pöffeszkedés
boldogság határokon
lekvárhegyek emésztésében

a Tér
az Idő

kiparancsolója vágyakozók közül

18 *Dadaizmus antológia*, szerk. BEKE László, Budapest, Balassi, 1998, 189.

19 KUDLÁK Lajos, *Jegyzetek az aktivizmushoz*, Ma 4 (1919), 167–169.

20 ACZÉL Géza, *Kassák Lajos*, Budapest, Akadémiai, 1999, 62.

az én ringázásaim álmaira
az Idő édessége vigyázott!

De meggyűlöltek a dolgok
: aggastyánok kilopták alulam a szüzet
az iskolák kiédesgették anyagomból az Istent
s az éjféli órák a kalász sárgaságát
Oh! ez életként reszketem most is!!
:tragédiák dültek...

s Én
csak sírtam
vonítottam sötétben
kankutyámmal együtt
a várkastélyok ablakaira festett
romantikát:

Én
éhezők éhségével táplálkoztam
Oh! bódult Élet!
engem meghurcolt a törvény:
Forgó korongban én lettem a
Szentimentalizmus!!”²¹

A költemény az önvizsgálat megtérésretorikájára épülve jut el az aktív ember alternatívájához, aki szinte a mindenható teremtő gesztusait utánozva mérhetetlen magasságokból szól ki hozzánk:

„Én:
aktív ember
mindenütt a végtelenben
pillanatokat koordinálok!”

A pillanatok koordinátoraként megjelenített ember sajátos öntudata a költői allegóriákba is átszivárog: a pillanatok szimultán sokféleségeként olvasódó versek Kudlák költői alapstílusát jelentik. Még ennél is pregnansabb az a hang, melyet kötete kevésbé sikerült bevezető szövegében Új hittel: Élet! címmel tett közzé. Ez a program(vers?), mely először a Mában jelent meg 1921-ben²² világosan újrafogalmazza az aktivizmus Kudlák-féle értelmezésének alapvonásait. Önmagát „a Társadalom gátja alá ékelt Élet” szószólójaként ünnepli, akit „a maximális öntudatba lökött a Kor”, s aki „az Akció örömeinek” hirdetője. A költemény a maga programnyelvezetében rokonítható Kudlák egy 1921-ben publikált, sok tekintetben ideológiailag radikálisabb esszéjének²³ főbb gondolatfoslányával is: mindenekelőtt az Én trónfosztásának ideológiáját, illetve a szépség esztétikai kategóriájának aktivista átértelmezését. A szépség nem önmagában létező cél, hanem belső funkció, a „visszafojtott

21 KUDLÁK Lajos, *A megbillent Olympus*, Ma, 5 (1920), 7.

22 Ma 6 (1921), 4, 42.

23 KUDLÁK Lajos, *Aktivista művészet és aktivizmus a proletár forradalomban*, Ma 7 (1921), 1–2, 3–4.

vágy érzete”. A „lárpurlár” esztétikai horizontján a szépség azonban a megbolygatott ösztönnel azonos, melynek meggátolják a tudatossá válását, s mivel a szépet valóságosnak láttatják, ez a csalás csakis passzivitást eredményezhet. E folyamat esztétikai forrása és befogadója, megtestesítője a „narkotizált individuum”. Az aktivizmusban a szép az „Élet agitációja”, a tudatosult elfojtások, a vágy „sejtelmes fölérzése” nem öncélú, hanem „akcióragitálás”, vagyis az akaratra irányuló késztetés. E folyamat végeredménye az expresszív ember, a konkrét és átvitt értelemben vett forradalmár típus. Az ösztön primátusa, és a művészet mint eszköz segítségével végbemenő, tudatosulás által akaratá váló felszabadulás kapcsolódik a politikai akarat megfogalmazódásához is: „a proletariátus addig nem feszítheti szét az elnyomásos-struktúrájú burzsoá társadalmi rendet, míg világszemléletével közelebb nem jut a Hatalmi Ösztöneihez!”²⁴ Ám a Kudlák-féle aktivizmus ekkor még leszögezi, hogy „meztelen élre kell borítani a kommunisták ideológiáit is”, hiszen azok rövid perspektívájú jelszavakon és „larpurlar szolidaritáson” alapulnak. Az individuumot nem megfélemlítéssel, hanem a hatalmi ösztön felszabadulásának mámorával kell tömeggé „terelni”. A „larpurlar” fogalmához Kudlák kezdetől a narkotikumot társítja. Ez a gondolat versben is megjelenik nála, a *Gitár és konflisó* negyedik szövegkomponensében: „alszunk a sokszögű narkotikumokon.”

Kudlák a *Számvetés* című cikkében²⁵ az alábbi fontos gócpontokba rendezve fejti ki az aktivizmussal átítatott esztétikai nézeteit:

a) a megismerés alapja az intuíció, mely megelőzi a logikát, s melynek formába való materializálódása már művészet, az ember teremtőereje csak a „logikán kívüleső fixpontból” kiindulópontból szabadítható fel

b) az ember teljes felszabadítása elsődleges cél, ugyanis a „megkötetlen” ember képes csupán a kollektív tudat kimunkálására

c) a „MA művészete ösztönös megérezés”, tehát az ösztön primátusa az új világszemlélet megalapozója.

d) az új művész „kollektív individuum”, mely dinamikusan, folyton teremtődik-alakul.

A fentiek költészetesztétikai hasznosíthatósága a Kudlák-versek értelmezésekor elsősorban a logika kikapcsolásán, azaz az intuíción alapuló szövegszerveződési mód jelenlétének tudatosításában ölt testet, illetőleg a destrukciók (elsősorban a vallásos dogmák és a szociális töltet sokkoló, noha csak foltszerű jelenléte a szimultán elemek sokaságából kiformált szövegtesten) irányulásának számbavételekor. A MA Kudlák-féle definíciója mellé odakívánkozik Bartáé is, miszerint: 2 X DADA + 2 X AKTIVIZMUS = „MA”.²⁶

24 Uo., 4.

25 KUDLÁK Lajos, *Számvetés*, Ma, 6 (1921), 1, 152.

26 In.: *Jelzés a világra. A magyar irodalmi avantgárd válogatott dokumentumai*, i. m., 285.

4. A futurizmustól a dadaizmusig

Egészen pontosan látta Bori Imre, hogy Kudlák költészete a futurizmusból nőtt ki.²⁷ Ez több szempontból is fontos: részint stílárís-retorikai megfontolások okán, részint azért, mert Magyarországon a futurizmusnak létezett egyfajta nyugatos szalonértelmezése is, melytől Kudlák azonnal elhatárolódott, és a radikálisan dada felé fordult. Deréky Pál részletesen bemutatta a Nyugat futurizmusreceptióját és sajátos önstilizációját, mely a folyóirat és köre irodalomtörténeti helykijelölésének sajátos (ma már komikus) arisztokratikus lekezelő karakterét is felszínre dobta.²⁸ Babits 1910-ben az olaszok „gyerekes enthuziazmusáról” ír, s lényegében Marinetti mozgalmát magyar szempontból épp a Nyugat által ítéli túlhaladottnak és paródiának minősítve legitimálja a nyugatos paradigmát.²⁹ „Nálunk már csak harmadrangú Ady-utánzó ragaszkodik okvetlen az értelmetlenséghez s vidéki írók akarnak mindenáron perverzek lenni, mint a gimnazista, ha tiltott gyümölcsről álmodik” – sematizálja Babits Paolo Buzzi verseinek világát ürügyül használva az olasz futurizmus egészét a magyar glóbuszra vonatkoztatva.³⁰ A futurizmusnak létezik tehát egy arisztokratikusan megtúrt változata, mely radikális esztétizmusából kifolyólag eleve meghaladottnak tekinti Marinetti törekvéseit, s a futurizmus történeti (vélt vagy valós) előzményeinek számbavételével a mozgalom újdonságát is elhomályosítani igyekszik, miközben önmagát is futurizmusnak kiáltja ki a szó etimológiai értelmében.³¹ A dadaizmus egyértelműen polarizálja az esztétikai értékítéleteket, és így a legkövetkezetesebben dadaista Kudlák szövegeinek radikalizmusa is fokozatosan elszakad a kompromittált futurizmustól. 1916 és 1920 közt publikált versei még eredendően a futurista poétika jegyeit viselik magukon, s ezeket a költeményeket ki is hagyta a *Gitár és konflisloból*. Az *Akarás* című költemény ezt a mitológiai elemekkel is megtűzdelt, dinamikus futurizmust jól példázza: a Danaidák mítoszának bevonásával és folyamatos szétírásával a lázadás és a diadal agresszív, szaggatott, felkiáltásokban tobzó villanásképeit vonultatja fel. A futurista pátosz lendülete nem köthető konkrétumhoz: a mitológiai referencia irányadó jellege is csak látszólagos, szinte önironikus, a szöveget a meghatározatlanság uralja:

„Nagy fénykarikákban vonagló ezernyi ordítás
Tajtékhabos okádás
És valami vonítja magát vastagon.
Előre!”

27 BORI Imre, *A magyar irodalmi avantgárd 1. A szecessziótól a dadáig*. Újvidék, Symposion-könyvek 20., 1969, 289.

28 DERÉKY Pál, *A vasbetontorony költői. Magyar avantgárd költészet a 20. század második és harmadik évtizedében*, Budapest, Akadémiai, 1992, 15–45.

29 BABITS Mihály, *Futurizmus = Jelzés a világba. A magyar irodalmi avantgárd válogatott dokumentumai*, szerk. BÉLÁDI Miklós és POMOGÁTS Béla, Budapest, Magvető, 1988, 45–46.

30 Uo., 45.

31 „Tapsoljunk, mert mi is futuristák vagyunk.” Uo., 46.

Ez a vastagon vonító valami eredményezi, hogy a vers poénjaként „valami a lábak alá rogyott”. Ez a rejtélyesség a helyettesíthetőség poétikájával teremt költői feszültséget: a vers roppant erőfeszítést igénylő lendületet jelenít meg, mely képes a szaggatott kiáltásokat is az egészérzet dinamizmusába olvasztani. Az „Ide: az eget!” kiáltás ismétlődő jellege a Danaidák lázadását sejteti: a mitológéma fellázad önnön közhelyesülése ellen, és kilép abból a térből, melyet a kultúrtörténet referenciális pontok sokaságaként jelölt ki a számára és vég nélküli újrasztilizációk játékterébe zárja. Talán nem teljesen elhibázott Kudlák versében Babits 1909-re datált *A Danaidák* című „lárpurlár” versének radikálisan aktivista művészi olvasatát látni.

E korai Kudlák-versek a későbbiektől eltérően viszonylag jól olvashatók egy asszociatív vezérfonal mellett, a koherenciájuk sokkal nagyobb fokú, mint a Gitár és a konflisló anyagainak esetében, ahol a jelentés asszociációkonglomerátumokban oldódik fel, veszik el, és a legtöbb szöveg nem rendelkezik határozott értelmi, legfeljebb csak retorikai irányjelzővel. A Vigasz című vers az ambivalenciák jegyében fogant: „hullámzunk a boldogság koszinusán” – írja Kudlák, és a vers tipográfiája maga is követi ezt a hullámzást, vagyis: „Lent vesszük észre a föntet – keserű a mindig édes. / Akció-reakció, ide a boldogtalanságot mind.”³² A vers folyamatosan oscillál férfi és női identitás közt, illetve az egyesülés abszurditását a koordináták és alapmotívumok felcserélhetősége hivatott tragikussá színezn. A másság a közös felismerése: az isteni őslényeg szinte mitologikus magva azonos a teremtmények mindegyikének alaptermészetében („feltolakodik az isten”). Az öröm és a tragédia egymásnak feszülése, a férfi és a nő szembeállítás, a fent és a lent distinkciója csakis egy közös görbe változó íve mentén létezik. A vers aktivista kliséket is magába foglal, még hozzá a közös nevezőre hozás klasszikus gesztusával: „Küzdelem élet: / Egyenlő.” Ebben a Kudlák-szövegben már jelen van a kimondás vagy megnevezés helyét átvevő gesztustechnika, melynek lényege, hogy fogalmi apparátus vagy explikáció helyett a szöveg a szómágiához tartozó (az olvasó számára ismeretlen) gesztust is sugall. Az „így!” szó gyakori ismétlése ezt a gesztust sejteti: a vers így önnön szövegiségén túlra terjeszkedik, és a befogadás bizonyos performatív megnyilvánulásokat is feltételez. A radikális kettősségek ambivalenciája nyelvi káoszba torkoll, ahogy a logika csődje is beáll: „okozimuszoszkodik disznón” – veti oda váratlanul a nyelvileg tiszta vonalvezetésű szöveg logikaellenes, ösztönösen egyberánduló pulzálása, mely a szexuális aktus ritmusára emlékeztető ösztönösségre látszik célozgatni: „Lengető feszültség! / okozimuszoszkodik disznón. / Le-föl-le. Élet szépe! / Így!” Már e korai Kudlák-szövegekben is szembeötlő az a pánerotizmus, mely a Gitár és konflislóban majd expresszívabbá torzul. A Szomorú című vers³³ erotikus hangulata eluralkodik a teljesen szimultán motívumokból építkező szövegen. A „cseresznyeszemek nyalakodnak” vagy a „a csecsbimbók kileveleztek az utcakövön” típusú képek az erotikus fantázia kivetülései-nek avantgárd, már-már preszürrealisztikus jegyei.

Különösen figyelemre méltó, hogy Kudlák korai műveinek mindegyikében hihetetlenül erős hangsúlyt helyez a szöveg dinamizmusának kimunkálására:

32 Ma, 3 (1918), 11, 127.

33 Ma, 4 (1919), 5, 102.

ez a féktelen sodrás, melyet még a felvetődő kérdések sem tudnak megakasztani, a felkiáltójelek mentén olvasódik, melyek zömmel legalább párosával szerepelnek, mintegy a szöveg egyes elemeinek kihangosítása céljából. Kudlák szövegeit ebben az értelemben a fonikus vers kategóriái szerint is olvashatónak vélem: a felkiáltójel erejének grafikai megsokszorozása felkiáltás és felszólítás kettős terében mozog.

5. „ujjaim megsültek a bogárkában”

A dadaizmus egyik sajátos jegye a kontaminálhatóság maximalizálása, vagyis a művészeti ágak keresztezése, mely a hierarchiát is elbizonytalanítja: a vers tipográfiai megoldásai képpé tehetik magát a szöveget, és a kép is olvashatóvá válhat. Ha például a vers és a kép közti minőség határai feloldódnak, maga az ősfoma is felszámolódik, illetve utalásosan idéződik meg. A Gitár és konfliktus legjobb darabja az Ez-vers ragyogóan működteti a képpé szerveződő szöveg vizuális aspektusait: a világcsoda szó kiemelése vagy a vers egy hangsúlyos pontján szétrobbanó (épp ezért azonosíthatatlan) kémiai képlet nem pusztán az esztétikai dimenziót tágítja ki, de a vers dramaturgiai komplexitását is kiemeli:

„rámák glória narancsszag

– H

C víziók gyökere vagyok de mit abajgat ez engem

ha koitusz közben rajzszögek sorakoznak nyeldeklőmön

– H – O – H

10 forint

(a gyepre lépni tilos)

de lehetne mannlicher is

és bimbam: én vagyok a **VILÁGCSODA**

és még merjen valaki bolondokházát alani apít

alázatos szolgálja

kudlák lajos gépészmérnök”

91

A szétrobbantott, vagy elemeire eső képlet a szó és a jelentés alaptermészetére, a jelentésszerveződés változékonyságára, ingatagságára utal. A szöveg láthatólag megindul, a papír fehér mezőit akarja birtokba venni, terjeszkedése a szimulán létérzékelést modellálja. A szöveg és a hang viszonya itt legalább olyan fontos, mint kép és szó viszonya. Annak függvényében, hogy a szó milyen fokon lép túl az értelemkonstrukciókon, az alábbi típusokat különíthetjük el:

- asszociatív-kumuláló hangzáshatások (az értelem helyét a hangzás játéktere uralja, a vers szerveződése zenei természetűvé válik – „bimbam”)
- roncsolástechnika (a szó jelentése többé-kevésbé helyreállítható, a szóhatár tologatása vagy a szavakban rejlő szavak – az ún. banánszók lényegében a montázs és kollázstechnika morfológiai folyamányai – „alani apít”)
- tipográfiai kiemelés révén a szó, akár csak a képregényben kihangosítható, jelentősége grandiózussá növelhető vagy eltörpíthető („világcsoda”)

Előfordul, hogy a szó elveszti önazonosságát, illetve egy képzelt nyelv potenciális szavaként jelenik meg, mint pl. a Vers: 2 esetében a „fi-a-laaa-bumsztará”.³⁴ Az Ez-vers kiáltványharsánysága sokkal inkább reklámharsányság („szavazatok bokányira”, „tanuljunk eszperantót”, „kézrekerítőnek 5000 jutalom”), melyet az intim vallomásoknak feltüntetett abszurdumok sokasága ellenpontoz: pl. „13 éves koromban szifiliszot kapott a bátorságom”, „koitusz közben rajzszőgek sorakoznak nyeldeklőmön” vagy „feleségem oroszláncörmökkel öblögeti csecseit”. Ez a vibráló feszültség máig az egyik legjobb avantgárd verssé avatja a költeményt. A polarizáció azonban egyre jobban széttart: a regiszterek száma az elviselhetetlenségig nő, s az elemek kontaminációja, a kontrollálatlanná vált regiszterfertőzés nyelvi anomáliákhoz vezet. Az egyházi vagy vallási regiszter (prédikátor, vobiscum, papok), a sexualitás elképesztően szélsőséges szórást mutató szószedete (pollúció, koitusz, szifilisz) a reklámsémák, feliratklisék, tiltások, egy aláírás-formula (az antik ún. szphragisz-technika dadaista válfaja) beemelése a sokszólamú szövegbe minden kaotikusság ellenére egy koherens én köré szerveződik, mely abszurd (és azon belül pátosszal átitatott) gesztusokkal mutatja fel, identifikálja önmagát. A szexuális és a költői (aktivista, „szentimentalizmusellenes”, dadaista) öneszmélés groteszk hatású, egymásba folytatott foltjai szinte a kötet teljes színkálaját felvonultatják. A stilisztikai regiszterkavalkád az idősíkok elmosásával jár: az idő önmaga folytonosságából kivetkőző együttállássá változik, ugyanakkor az identifikálódó énhez viszonyítva sajátos autobiográf folyamatot sugall („nagyanyám füléből kénesgyufát virágozott az őrület”, „feleségem oroszláncörmökkel öblögeti csecseit”, „kudlák lajos gépészmérnök”). Kudlák az irracionális szféráját lexikálisan az őrület, a bolondokháza és a cirkusz világának megidézése révén kapcsolja be a nyelvben munkáló szimultán léttapasztalat megjelenítésének költői folyamatába. A szöveg első grafikai-tipográfiai kiugratására az aktivizmust idéző felkiáltójel-keretbe foglalt ma inkább teátrálisnak ható parancs megfogalmazásakor kerül sor:

!!!!!!!!!!!!!!!
!most gyűlölni tanítunk!
!!!!!!!!!!!!!!!

Ez a parancs a keresztény szeretetparancs radikális felülírása, és a vers szövetébe jelentős fonálként („drótok drótok drótok”) illeszkedő teátrális és kritika mániákus antiklerikalizmusként aposztrofált megnyilvánulása. Ez a vonás Horváth Árpád kritikájában is igen erőteljes, aki szerint a Gitár és konfliktó központi eleme a hitetlenség, mely „ha nem hordaná elterjedésének gátjait önmagában – a legsíróbb jajgatással kellene a világot megmenteni”.³⁵ A páneroizmus és a „hitetlenség” két kardinális motívumként vonul végig a kötetben. A hitetlenség többszörös magyarázatot érdemel: jelenléte összefüggésben áll a Ma költőinek oly kedves ún. ateista témák elburjánzásával (ennek legszebb példája Komjáthy Aladár Atheista ének című verse, mely Kudlák verseivel együtt jelent meg a Ma 4. évfolyamának 5. számában), a nyugatos költők

34 Ma, 6 (1921), 3, 36.

35 HORVÁTH ÁRPÁD, *i. m.*, 159.

Carduccit idéző szecessziós, mesterkelt „sátánizmusával”, illetve a marxista tanok beáramoltatásával. Ez utóbbi vonta maga után azt a tévtézist, miszerint az avantgárd a szocialista irodalom alfajaként értelmezendő – ezt Derék Pál analizálta.³⁶ Kudlák verseinek jelentős hányada vonultat fel a vallás regiszterébe sorolható szókinccset, reagál egyházi rítusokra. A bor allegorizmusa és az utolsó vacsora misztikus motívuma pl. így jelenik meg rendkívül áttételes deszakralizálódásnak alávetve a Bitang vers orgiasztikus allúziókat ébresztő, hatásos retorikájú szövegében:

: Emberek hasuk alá pajzsolják a katekizmusokat

ők látják az 5/8 taktusban tiktakkozó órákat

ÉS: a mennyország kapuinak őrzői felálltak az eunochok □

□ és okádásig ringlispiliztek.

Mindenki részeg volt.

Soha így nem tombolt Krisztus.

A Vers: 20 szimultán radikalizmusába ágyazottan poénként jelenik meg a blaszfémiára kiélezett retorikai sűrítmény: „A vér kinevette magából a bibliát.” A bizarr erotikum jegyeivel ötvözve a Vers: 14 szövegében újra megjelenik Krisztus alakja: „Bámulunk az olajnyomatos krisztusokba. / A lányok húsa megfeketedett puha térdük alatt.” Vagy a Vers: 11-ben: „Szájukon áteresztették a feszületet: / megtermékenyülés”.

Kudlák több, a kötetből kimaradt szövegében még radikálisabbnak látszik ez a regiszterkeverés. A Vers: 1-ben pl. maga az avantgárd költő veszi át az ítélkező szerepét, lép fel az alázatosak ellen, ugyanakkor szinte vallásos pátosszal:

és hiába veszködtök krisztus meg tolsztoj térdreesett
templomhajóink szájában:

újra meg újra megfeszítem az alázatosakat!!

testvér

a korbács szült szikkadt mezőkön

ezért súlyosabb vérem egy karajkenyérrel imádságaidnál³⁷

Kudlák verseinek sajátos vonása továbbá az öt érzékszerv radikális bevonása a szimultán léttapasztalat művészi megjelenítésébe. Ez a barokk káprázat-elv, a meraviglia átértelmeződéseként is értelmezhető. Ha pl. a Vers: 8 szövegét vesszük, ez az átértelmeződés jól nyomon követhető:

Bársony-tenyér.

London

marcangolódás

– narancs-szagú pomádé!

– :

Feketeség zuhatag

város

36 DERÉKY Pál, *Tézisek a század eleji avantgárd irodalom értékeléséhez*, Alföld 44 (1993), 39–44.

37 A vers lelőhelye: Ma, 6 (1921), 3, 36.

a gyárak beették
Chopinhintán bóbiskolás
Emeletek.
Anyagok vas nélkül!
Egy. Kettő.
— —
Gyémánt konstrukció.

A látás (feketesség), a hallás (zuhatag, Chopinhinta), a tapintás (bársony, tenyér), az ízlelés (a gyárak beették, a szaglás (narancsszag) révén mind az öt érzékszerv megjelenik a vers egyes pontjain: a barokk érzékcentrizmusa egyberánt és koncentrálttá tesz, itt viszont ugyanez széttart és elbizonytalanít. A vers így a tapasztalás egységességét kérdőjelezi meg, a szimultán észleletek kaotikusságát veti oda episztemológiai válaszként. A módszer a tehetetlenség fokozására szolgál, és bezár a tudás lehetetlenségébe, sőt az ebből fakadó egzisztenciális szorongás csak még tovább növeli a megismerés lehetetlenségét. A szó megvesztegethetetlenségének poétikája ez: nincs stabil, megbízható, az adott szóra bízható jelentés, a szó önmagáért létezik, és nem feltétlenül irányozza elő a megismerést. Ez a felismerés Kudlák egyik meghatározó verstípusának alapkarakterét is meghatározza: a vázaltszerű, kubista vonásokat magába olvasztó szövegtípus a szintagmatikus ismétlések, az izokolonok, a kubista lekerekítettség gesztusaival éppúgy élnek, mint a fókuszálás, a radikális koncentráció technikájával. A Vers: 7 zárlatában ez így mutatkozik meg:

94

Tehén.
Vonat.
Emberek.

A konstataciók, a pőre megnevezés révén láttatott fókuszálás egyes elemei egybeolvashatók, egy közös narratívába rendezhetőek, de az egyes elemek felcserélhetősége, a főnév másodpéldányosításának futurista hagyománya éppúgy potens lehet.

A másik tipikus Kudlák-verstípus a jelentéstulajdonítás radikális megsokszorozásában tobzódik afféle verbális sokkterápia vagy orgiasztikus elárasztás céljából. E szövegek radikális túlszűfolttsága az automatikus írás technikáit előlegezi meg, és a fenti típussal szemben épphogy a fókuszálatlanság jellemzi. Ilyen pl. a kötetből kimaradt Vers: 2.

Kudlák Lajos verseinek meghatározó eleme a hangzás: jobban mondva a retorikai pátosz heve, mely önmagáért valónak tetszik, mégis értelemképző formaként funkcionál. Ez a radikális dinamizmus eredményezi a szöveg egységességét, hozza létre a sokat hiányolt koherenciát, mint pl. a kötet utolsó versében, mely a whitmani pátosz és vershagyomány hangzásesztétikai és hangzásretorikai kritériumai mellett válik igazán megközelíthetővé:

VERS: 13

Ó marmalád marmalád.
Kín: nyakig langyosság
szétfrancolt fürdőkád énekellek.
Vaskohót építettek a templomajtóba.

Ó marmalád marmalád
kaszárnyákkal harangoznak.

Énekellek

:mikor még az utcasarkokról vizeltük a MA-t a családi tűzhelyekre
most Kassák-féle vörös pilóták lehetnének a patikában
de a miseruhák nem hengerednek le hajómról
de az úthengerlők kipucolták a fogaimat
ó marmalád marmalád
vajaskenyér varasodott szívemre.

Én énekellek.

Kudlák világirodalmi tájékozódásának horizontja nagyobb tanulmányt érdemelne: kitűnő fordítóként ültette át Hans Arp, Richard Huelsenbeck és Kurt Schwitters szövegeit, elméletibb karakterű munkáiból pedig evidensen kiteszik, hogy alaposan ismerte a futurizmus és a dadaizmus dokumentumait, elméleti hátterét. Tisztában vagyok vele, hogy ez a tanulmány nem térhetett ki minden kardinális kérdésre, de talán már a felvetett problémaegyüttesekből is látszik, hogy Kudlák Lajos szélsőséges és szélsőségesen minősített költői gesztusai megérdemlik a figyelmet, ha nem is mindig a Kudlák-szövegek esztétikai hozadéka miatt, de a magyar korai avantgárd hagyomány örvedetesen megindult rehabilitálása végett mindenképp.

Hernádparti Odysseus

Egy Urr Ida-vers anatómiája

„Én a költészet felől gyógyítok és a gyógyítás felől írom a verseimet” – idézi fel megkapóan szép nekrológiájában Mezei András Urr Ida, az orvos-költő egyik mondatát.¹ Az orvosi metaforarendszer hatványozott jelenléte Urr Ida pár versének elolvasása után is feltűnő, arról nem beszélve, hogy az anatómia és bonctan módszertana, legyen bár szó testről vagy lélekről, Urr Ida világában a költői megismerés egyik formájává nemesül. „Ha nem hívom elő naponta, ha nem látom a lélekkel elegy tudat anatómiáját, akkor a fizikai testanyag ismeretlen marad előttem” – mondja maga a költő Mezei András fenn idézett szövegében test és lélek elválaszthatatlanságáról. Ez a költői munkamódszer számos jelentős eredményt produkált, melyek felfedezése és számbavétele még várat magára, lévén, hogy Urr Ida életműve tudományosan gyakorlatilag feldolgozatlan, kritikai recepciója rapszodikus és elegyes minőségű. Nem hallgatható el az a tény sem, hogy Urr Ida munkásságát rendkívüli esztétikai változatosság és viszonylag nagy értékingadozás jellemzi.

„Benne excellál a felvidéki szimbolizmus hangban, kifejezésben, színkeverésben egyaránt” – írta Kemény Gábor az általa parnasszistának titulált Urr Idáról.² Ez a sajátos, sok tekintetben valóban a parnasszista esztétikával rokonított utószimbolizmus vezet el aztán Kemény szerint az általa jobban méltányolt „szociális meglátások” felé. Mind Neubauer Pál (1936-ban), mind pedig Radnóti Miklós (1937-ben) a *Nincs kenyér* című kötetre figyelt fel igazán: Neubauer a költői kiteljesedés dokumentumaként ünnepli a könyvet,³ Radnóti pedig (kissé szigorúbban) így jellemzi: „Urr Ida Nincs kenyér című könyvében apró, impresszionista versvázlatok váltakoznak a költői naturalizmus alapos és részletező strófáival. Kész formákat variál, de verselő készsége erős, és költői gyakorlata rendszerint simán segíti át a vers szakadékain.”⁴

Ma érdekes módon sem a parnasszista, sem a szociális Urr Ida-líra nem látszik igazán ütőképesnek, s olyan közhelyekkel sem igazán jutunk közelebb lírájának megértéséhez, mely folytonosan a „női lélek számos megérzése, fáj-

-
- 1 MEZEI András, *Író- és költőfélek ingyenesen. Urr Ida halálára*, Élet és Irodalom, 1989. 8. 11., 32. szám, 7.
 - 2 KEMÉNY Gábor, *Így tűnt el egy gondolat. A felvidéki magyar irodalom története. 1918–1938*, Mefhosz Könyvkiadó, é. n.
 - 3 Vö. a ZIMÁNYI László tanár, *történész bevezető előadása Urr Ida költő három szerzői estjén* című 1976-ban megjelent kiadvánnyal, 11. A kiadvány függeléke szemelvényeket közöl az Urr Ida-recepcióból. A füzet megszerzésében nyújtott segítségéért Tóth Lászlónak tartozom köszönettel.
 - 4 RADNÓTI Miklós, *Három asszonyköltő. B. Radó Lili, Urr Ida és Debreczeny Lili új verseskönyvei* = RADNÓTI Miklós *összegyűjtött prózai írásai*, Budapest, Osiris, 2007, 177.

dalma”⁵, a „női lélek finom rezdülései”⁶ felől közelíti meg azt a meglehetősen vegyes szövegkonglomerátumot, melyet Urr Ida létrehozott. Ez a klisé már Radnóti számára is problematikusnak bizonyult, és szakít a nőiség-szempontú megközelítésmóddal: „Magatartásában kevés az asszonyi, témaválasztása és nyelve – asszonyköltőknél ritka jelenség – Ady erős hatását mutatja.”⁷ A Budapesti Hírlap 1940. június 10-ei (az Itt az írás című kötetet recenzáló) cikkében szintén ez a típusú hangvétel az uralkodó: „Nőknél egész szokatlan, szinte férfias határozottságú írói magatartás jellemzi Urr Idát. Lírájának sokárnyalátú színspektrumában lényegében több is a férfias vonás, mint a feminin lágyság és elaszticitás. (...) megjelenítésének módja és eszközei bátor és ökonomikus férfi költő szellemi fegyvertárába illők.”⁸ Urr Ida e férfiasnak titulált magatartása, jobban mondva nyelvének nemi meghatározottságtól mentes jellege költészete egészére nézve érvényesnek látszik, s ezt támasztja alá *Odysseus* című, e tanulmányban részletesebb elemzésnek alávetett költeménye is, melyben Odysseust saját alkotás- és sorsfelfogásának emblémájaként ábrázolja. Várkonyi Nándor hívja fel a figyelmet Urr Ida költészetének egy másik markáns jegyére: „szerencsésen nélkülözi az érzékeny stilizálást, a meddőjátékszerűséget.”⁹

A fényrács mágiája című válogatott kötetet recenzáló Sipos Lajos Urr Ida költészetének eklektikus gazdagságát emeli ki („kipróbál majd minden versmodell-lehetőséget”¹⁰). Sipos, miközben kitér Urr Ida költészetének változékonyságaira, a saját hangért folytatott küzdelem változatos stratégiáit vonultatja fel. Az indulás terméséből kiemeli a válogatott versekbe besorolt Tűz és támolgás című „táncjátékok” (1928), mely szerinte Kassákhhoz viszonyítva teremt új, avantgárd versvilágot, a későbbi Urr Idából pedig szintén az avantgárd gesztusait megszelídítő, a tipográfiai, a vizualitást játékba hozó gesztusokban tobzódó verseket emeli ki. Kétségtelen, hogy ha szelídebb hangon is, de Urr Ida lírája minduntalan visszatér kevésbé hangsúlyozott kísérleti-avantgárd gyökereiig, melyek értékteremtő gesztusrendszere elhomályosítani látszik a szimbolista-impreszionista gócpontokat. Mintha épp ez az avantgárd magatartás okozná azt a tendenciát is, melyet Rónay László észlel, miszerint Urr Ida „szépet és jót degradálva hoz azonos szintre anélkül, hogy tagadná az emberi lélek tisztaságra való predesztináltságát.”¹¹ Csanda Sándor 1980-ban egyenesen ki is jelenti: „Urr Ida az avantgarde nyomán indult, s ezen az úton is jár”.¹² Ha a kijelentés meglehetősen

5 CSANDA Sándor, *Első nemzedék*, Bratislava, Madách, 1982, 136.

6 FÓNOD Zoltán, *Üzenet. A csehszlovákiai magyar irodalom 1918–1945*, Budapest, Akadémiai, 1993, 157.

7 RADNÓTI Miklós, *i. m.*, 177.

8 ZIMÁNYI, *i. m.*, 14.

9 ZIMÁNYI, *i. m.*, 15.

10 SIPOS Lajos, *Urr Ida: A fényrács mágiája*, Kortárs 1981/9, 1497–1498.

11 RÓNAY László, *Verseskönyvek*, Vigilia, 1981/4, 278.

12 CSANDA Sándor, *Urr Ida: A fényrács mágiája*, Irodalmi Szemle, 1980/11, 860.

sarkított is, mégis közel jár ahhoz a felfogáshoz, mely válogatott verseinek¹³ áttanulmányozása során kiindulási, értelmezési alapszolgálat.

Az elmúlás, az elköltözés, az elszármazás Urr Ida számára nem csupán a két (vagy több) távoli pont összekötése, hanem a köztes létnek az a bizonytalansága, mely Odysseust Ithakában ugyanúgy, mint vándorlásai helyszínein idegenné, kiismerhetetlenné, titokzatossá teszi. Az Odysseus című vers¹⁴ az otthon maradtakkal szemben, az idegenek iránti gyanakvással nézi a hazatérőt. Tudás és sejtés mosódik így össze: nem a tényekből, hanem a „mondákból” származnak a hírek, csak a mondákból tudjuk (véljük tudni), hogy Odysseus „nagy hős volt” és „bátor”, s minden monda a mendemonda, az üres beszéd, a pletyka rokona. „Ki tud biztosat róla / a monda ha igaz / a megmondhatója” – írja Urr Ida, s a versben munkáló érzékeny, etimologizáló szójátékai a nyelvben tett utazás alternatíváját is párhuzamos valóságként rendelik a történet mellé. A reflexió tehát mindig nyelviileg determinált, akárcsak a reflexió tárgya. A hazatérőt fogadó értetlenség nemcsak a tények elfedéséből fakad: az otthoniak, a röghöz kötöttek irigykedése is hozzájárul, akik szerint a vándor csupán a vándorlás kedvéért vándorol, a hazatérés elodázása a halál elodázásának heroikus gesztusát sugallja, mely miközben kudarcra van ítélve, a nyelv által mégis lehetséges. Vagyis: a vándor tulajdonképpen célja, hogy beleírja magát a monda narrációjába, megörökítse létét. „Miért vándorolt olyan / soká / míg hazatért végül / nem értem / nem értem / a távolság nem olyan nagy / hiszen megmértem” – veti oda a szöveg narrátora. A távolság azonban a nyelvben, mondában vándorló számára éppúgy mérhetetlen, ahogy a lelki vándorlás, az utazás metaforikusságában észlelhető belső történéseknek sincs egzakt mérhetősége. Urr Ida keresetlen értetlenkedése jól jellemzi a megszólaló karaktert: ez a plasztikus keresetlenség szöges ellentétben áll az odysseusi hagyomány magasröptűségével, s ez mindenképpen hozzájárul ahhoz, hogy versében fennmaradhasson a költői izzás. A rejtetni való részleteket éppen a (mérhetetlen) távolság takarja mitikus ködbe, mely át- és felülstilizálja a tényeket. A távolság nem pusztán térbeli, hanem időtávlat is egyben („de hősök, de hősök / mert soká voltak távol/ a hazától”). Az a húsz év, melyet Odysseus távol töltött, két irányból értelmeződik a vers elsődleges szintjén: az egyik oldalról a veszteségnek, valami elvesztésének a tapasztalatát hozza, a másik oldalról nézve viszont az újra megtalálásának, a dolgok újbóli visszarendeződésének az alapja lesz.¹⁵ Ez a kettősség – az ördög és az angyal, a csatába készülő harcos és békés családapa alakja – van benne Urr Ida Odysseusában is. Legendás leleményessége (polytropia), mely útja során segíti, az ördögtől való: „Odysseus az ördög egyik / szarvát megfogta / abba

13 Urr Ida költeményeinek legfontosabb gyűjteménye: URR Ida, *A fényrács mágiája. Válogatott és új versek*, Budapest, Magvető, 1989. Azonos címmel 1980-ban szerzői kiadásban jelent meg a kötet első változata Alföldy Jenő és Kemény G. Gábor lektorálásával.

14 URR Ida, *A fényrács mágiája*, 1989, 40–42.

15 Bernhard ZIMMERMANN, *Mythos Odysseus. Texte von Homer bis Günter Kunert*, Leipzig, Reclam, 2004, 172.

kapaszkodott / hogy el ne essen”. Ennek az ördög szarvába kapaszkodó, a keresztény poklon átutazó, onnan fortélyra révén épségben hazatérő, leleményességét, retorikai képességeit nem kizárólag a jó ügy érdekében kihasználó alaknak, Odysseus negatív ábrázolásának előzményei Pindarosznál, az antik drámairódalomban és a középkori Trója-regényekben vannak. A hazatérő Odysseus felismerések (anagnorízisek) sorozata révén nyeri vissza korábbi identitását¹⁶ (előbb Télemakhosz, majd Eurükleia, a dajka, Eumaios, a konvás, végül felesége, Pénélopé és apja, Laertész is felismerik), a gyökerekhez, a családi történelemhez, a saját gyerekkorhoz való visszatérés lépésről lépésre történik, arányaiban mégis sokkal rövidebb ideig tart, mint maga az eltávolodás. A visszatérés azonban csak a dolgok látszólagos visszarendeződését hozza: a hős „örült / már a vetett ágynak / tagjait kinyújtotta / megpihent”, ám ezek a hazatérő hősök, akik „szolid családapák lesznek”, „este gondokáznak”, érzik régi, vándorlásaik során elnyert identitásuk darabjait is. A szolid családapává vedlett Odysseus is „kardját tisztítja / minden este”, s a tisztára csiszolt kard tükörként funkcionál, melyben az elveszített identitás egy szelete látszik. Odysseus többlényegűségének az Urr Ida-vers két ellentétes oldalát mutatja: a kezében kardot tartó, hófehérszárnyú alak Mihály arkangyalt idézi. Az *Odysseus* című vers egyik legizgalmasabb vonása épp ez a keresztény–antik kontamináció, mely sejtetni engedti azt is, hogy Odysseus lényét a költői tevékenység sajátos allegóriájaként és Urr Ida autobiográf költői énjének metaforájaként is lássuk. De keresztény és pogány, ördög és angyal Urr Idánál nem szükségszerűen ellentétek: ezt már Alföldy Jenő is megfogalmazta: „szép és rút sem úgy áll szembe itt, ahogy a szentképek angyalai és ördögei, itt egy hatvány semmivel sem magasabbrendű vagy szebb, mint egy hangya vagy egy csirke.”¹⁷

De elegendő-e az emlékezés a tudásszomj csitításához? Odysseus ellenfele épp ugyanaz „a jelen felé tartó idő, mely történelemmé változtatta a kezdő éveket, s az emlékezést, a keresést tette a lírai személyiség alapmagatartásává”¹⁸, melyről Sipos Lajos beszél Urr Ida Hernádparti himnuszok című¹⁹, a verseket az abecedáriusok hagyományát követően abc-rendben közlő, valószínűleg személyes odüsszeiaként olvasható kötete kapcsán. Urr Ida alteregóként használja Odysseust, hogy megfogalmazhassa költészetének egyik központi traumáját, a történelemmé vált emlékezést, mely a hontalanság létszorongatottságából és a tudás hontalanságából fakad.

Az ördög szarvának megfogása utal az Odysseus-történet kezdetére is, nevezetesen az eke szarvát fogó főhős mondájára: Odysseus nem akart részt venni a trójai vállalkozásban, ezért örültséget színlelt, egy szamarat és egy ökröt ekéje elé fogott, és sóval hintette be a szántót, ám Agamemnón, Meneláosz és Palamedész mesteri csele (miután az eke elé vetették az újszű-

16 ZIMMERMANN, *i. m.*, 172.

17 URR Ida, *A fényrács mágiája. Versek*, szerzői kiadás, 1980, fűlszöveg.

18 SIPOS Lajos, *Hernádparti himnuszok, Urr Ida versei*, Új Tükör, 1986/9, március 2., 2.

19 URR Ida, *Hernádparti himnuszok*, Encsi Városi Tanács Művelődési Osztálya, 1985.

lött Telemakhoszt) révén, ahogy Gerevich András verse fogalmaz: „kitisztult az atyai szem, és érte ugrott, sós kezével / ölbekapta, szakadt rongyaihoz szorította.”²⁰ A vers végén anygallá tollasodó főhős transzcendens alakja a végső utazásra való felkészülés képzeiteit implikálja: a létezésből kifelé tartó sors és az emberi létszorongatottság feloldódása ragyogó feszültséget teremt. A nagy hős identitásának lételeme a titok: az utazás a tudás, a fürkészés territórium: Odysseus a létezés számos területéről szerzett tapasztalatot, az érzékiségből eredeztethető tudást éppúgy kitanulta, mint ahogy a transzcendenciára irányuló végső tudásvágy emberi ésszel felfogható dimenzióit is bejárta. Nem volt igazán küldetéses hős, mint Aeneas, de az isteni akarat vezérlete itt sem teljesen kizárt, állítja Urr Ida. Odysseus létlényege a retorika: ez segítette át a létezés nehézségein, és ez tartja életben a róla szóló mondát is. Utazása az emberi lélek viszontagságait jelképezi a földi szenvedélyek kísértései közepe – s ez az értelmezés már az antikvitástól elevenen tartja magát, ám amit Urr Ida hozzátesz, az inkább a dantei (sokkolóan negatív) értelmezésre vezethető vissza: a végső tudásra való törekvés nem pusztán az emberi hiúság meddő megnyilvánulása, de a gonosz eszköze is lehet.²¹ Lehet-e bölcsesség ott, ahol nincs őszinteség? Ezt a kérdést vizsgálta Cicero is Odysseus alakjának vizsgálatakor.²² Urr Ida verse a kalandvágy feltartóztatatlanságában ugyanezt kérdezi közvetve: mennyire őszinte az „á-moll” a családapa csellóján, mennyire őszinte az a gesztus, amikor a csatamezőről hazatért hős „felhőket és virágszirmokat őröl”, de megszokásból minden este a kardját tisztítja? Segít-e ezúttal a szárnyas anygallá válás a pokol dantei bugyrának elkerülésében? Dante ugyanis Odysseust a pokol egyik legsötétebb bugyrába zárja, nem azok közé, akik a tudás útján haladtak a katolikus hit igazságtudata nélkül (mint egyes antik filozófusok vagy Aeneas), hanem a leleményességük és tudásuk révén a legmocskosabb tetteket elkövetők közé, egyenesen – babitsi szóval élve – Rondabugyrod kellős közepére.

Érdeemes odafigyelni Urr Ida versének retorikájára is: nem közöl fényes tetteket, a mítoszra utal csupán, és a pletykára („fia és lánya született / itt-ott”). Kétséges, hogy csupán a kultúrtörténeti beágyazottság evidenciája miatt kerül ez: sokkal inkább azért, hogy a kudarcot (a hazátlan hazatérést) érzékeltesse. A tudás („és gondolkodott / mert ő is a konokabb / fajtából való konok”) immár végérvényesen ambivalensé válik: az utazás már pusztán a test koloncát elhagyva nyerhet értelmet. Urr Ida az ismétlés gesztusaival gyakorta él: a kulcsszavakat többször is megháromszorozza: ennek az antik költészetben és retorikában komoly hagyománya van. A kiemelés evidens funkciója mellett az epikus szélesség illúzióját is beleczeni a költeménybe. Ha a költemény egyes strukturált egységeit nézzük, szinte rácsodálkozunk, miként üt át a líra szövevényen ez az epikus belekódoltság. A csellózó Odüsszeusz zenei képzelete pl. a szirének dalával ellentétben nyeri el igazi értelmezhetőségét, a gyerekeiről szóló pletykák pl. Kirkét idézik meg.

20 GEREVICH András, *Odüsszeusz = Uó, Férfiak*, Pozsony, Kalligram, 21.

21 Giorgio PADOAN, *A „szóban mester” Odüsszeusz és a tudás útjai*, Helikon 47 (2001/2–3), 337.

22 CICERO, *De officis (A kötelességekről)*, 2, 3.

A zenei képzetek Urr Ida költészetében komoly szerephez jutnak. „Szemlélődni, elámulni, visszatérni és újra szemlélődni” – adja a zeneszerző Luigi Dallapiccola előbb Kalüpszó, majd a főhőse Ulysses szájába az odüsszeuszi számkivetett létezés kulcsmondatát, mely Urr Ida versét is áthatja. Kalüpszó a tudás, Kirké az érzékiség révén kibomló önismeret, Nauszikaá az álom irracionálitása, Pénélopé pedig a biztonság – mondhatjuk a mítosz allegorikus értelmezéslehetőségeit számbavéve. De kicsoda Odysseus? A végső tudás birtoklásába vetett hit kudarca? Az őszinteség hiányából fakadó lelemény bűnös kvázibölcssége? Urr Ida felmentést ad a hősnek: kiszabadítja a létezésből, a többiről pedig, ahogy Odysseus, úgy ő sem tudhat többet.

Feledés és felfedezés között

Neubauer Pál A jóslat c. regényéről

Regények között

A londoni Pinker cég 1936-ban jelíges nemzetközi regénypályázatot¹ hirdetett, melyen több mint 1200 pályamű között a legjobb német regény díját a *Das fehlende Kapitel* (A hiányzó fejezet) c. regény nyerte. Miután egy német emigráns író plágiumvádall² illetve a díjnyertes regény szerzőjét, ráadásul kiderült, hogy a szerző, a vágújhelyi (Nové Mesto nad Váhom) születésű Neubauer Pál, a Prágai Magyar Hírlap belső munkatársa zsidó, Németországban nem akadt kiadója. (Hiába vette védelmébe Thomas Mann mind a plágiumvádallal, mind a náci kampánnyal szemben.³) Így a könyv az amszterdami Tiefland-Verlag jóvoltából látott napvilágot. A regény átdolgozott magyar változata, *A jóslat* 1944-ben jelent meg Budapesten. Újabb kiadására 1981-ben került sor a pozsonyi Madách Könyv- és Lapkiadó gondozásában, a Csehszlovákiai Magyar Írók sorozat darabjaként.

Kultúrák között

Neubauer Pál (1891-1945) gyermekkorától fogva alapvetően két kultúrához tartozott, a némethez és a magyarhoz. Budapesten jogi diplomát szerzett, Berlinben műszaki tanulmányokat folytatott, miközben filozófiával is foglalkozott, valamint Goby Eberhardtnál hegedülni tanult. Az első világháború alatt induló irodalmi és újságírói pályáján számos magyar és német nyelvű lapnak volt szerkesztője, munkatársa, szerzője, ezek közül a legjelentősebbek a Pester Lloyd, Prágába költözése után a Prager Presse és a Prager Tagblatt, valamint a Prágai Magyar Hírlap. Rendszeresen találkozott a prágai német írókkal, Max Broddal, Egon Erwin Kischsel. Franz Kafkát is ismerte. Thomas Mannal levelezett. Verseskötete jelent meg Bécsben (*Wohin?*, 1924), szerelmi regénye Berlinben (*Maria*, 1926). Németül írta *Was gehts mich an?* c. regényét, melyre szintén nem talált német kiadót, magyar fordításban *Mi közöm hozzá?* címmel a budapesti Franklin-Társulat jelentette meg. Ugyancsak

1 Ezen a pályázaton *A halászó macska uccája* c. ugyancsak díjazott regény Földes Jolán nemzetközi írói karrierjét indította el.

2 Walter Tschuppik a vádat később visszavonta.

3 Erre Turczel Lajos hívja fel a figyelmet *Neubauer Pál és legegységesebb regénye* c. tanulmányában. In: Turczel Lajos: *Arcképek és emlékezések*. Madách-Pozsonium, 1997. 20.o.

4 Turczel Lajos: *A világtudat és világhorizont kérdésének felvetése két háború közötti kisebbségi irodalmi életünkben*. In: Turczel Lajos: *Hiányzó fejezetek*. Pozsony, Madách Kiadó, 1982. 40.o.

magyarul írta meg Hubay Jenő hegedűművész életrajzát *Egy élet szimfóniája* címmel, mely a Helikon Irodalmi Kiadónál jelent meg (valószínűleg 1942-ben). Otthonossága a két nyelvben és irodalomban alkalmassá tette a két kultúra közti közvetítésre: egyrészt műfordítóként (pl. Petőfit, Adyt és Mikszáthot fordított németre), másrészt kritikusként és szerkesztőként (pl. Kafka műveit közölte a Prágai Magyar Hírlap vasárnapi mellékletében) tevékenykedett. Közvetítő szerepét hangsúlyozza Turczel Lajos a *Hiányzó fejezetek* c. tanulmánykötetében.⁴ Fried István viszont arra hívja fel a figyelmet, hogy a sajátságosan közties állapot, a multikulturalitás, Neubauer „(K)ultúrák között állása, ... a kettős (hármás) érdekeltség ... a dinamizált személyiség (és tudat) rögzíthetlenségét, meghatározásának állandó halasztódását példázhatja.”⁵ Élete folyamán azonban túl sok átrendeződéshez kellett igazodnia, a történelmi–társadalmi–politikai viszonyok pedig túlságosan beleszóltak egyéni sorsának, írói karrierjének alakulásába. A kettősségek nem előnyére, inkább hátrányára váltak, szilárd pozíciót nem tudott szerezni sem a német⁶, sem a magyar irodalomtörténeti kánonban.

Kritika és portré között

A nemzetközi pályázat furcsa utózenge és a hollandiai megjelenés után Szvatkó Pál a Prágai Magyar Hírlapban már 1937-ben közöl ismertetést, Fábry Zoltán pedig a *Korunk* 1938 májusi számában méltatja a *Das fehlende Kapitell*. Fábry elismerő kritikájának felvezetésében a neubaueri kettősségekre, között-állapotokra utal: a magyar és a német kultúra mellett a zsidó és keresztény kötődésekre. E négy alkotóelem szintézisének kísérletét pedig humanizmusnak nevezi. A regény Fábry olvasatában a humanizmus mítosza, ázsiai előjellel, Neubauer helyét Brecht, John Dos Passos, Ehrenburg, Kafka, Gide, Proust és Joyce mellett jelöli ki.⁷

A regény átdolgozott, magyar változatára, *A jóslatra* a háborús körülmények miatt nemigen figyeltek fel.

A későbbiekben elsősorban a csehszlovákiai magyar irodalomtörténeti összefoglalókban, tanulmánykötetekben, kézikönyvekben, lexikonokban rendre feltűnik Neubauer neve, általában írói kisportré formájában, illetve a nagy ívek megrajzolásában névsorokban – bár mindig mintha zavarban volna a szócikk szerkesztője vagy a pályáiv megrajzolója: rendszerint erényként említi ugyan a két nyelvben és kultúrában való szuverén részvételét, a világirodalmi mintákhoz való igazodását, a regény műfajának megújítását célzó kísér-

5 Fried István: *Neubauer Pál irodalmak/kultúrák között*. http://kik.ro/Varad_archivum/varad_6_szam/varad_6sz_21.html

6 Viera Glosíková a mai Szlovákia területén működött német nyelvű írók kézikönyvében (*Handbuch der deutschsprachigen Schriftsteller aus dem Gebiet der Slowakei – 17.-20. Jahrhundert*), mely az Osztrák Tudományos Akadémia kiadásánál jelent meg 1995-ben, Neubauer munkásságát kiemelten tárgyalja, azonban még csak meg sem említi kettős kötődését – mutat rá kritikájában Fried István a kézikönyv hiányosságaira (*Magyar Könyvszemle*, 1995/4. 442.o.)

7 Fábry Zoltán: *A hiányzó fejezet*. In: *Fábry összegyűjtött írásai 5*. Pozsony, Madách, 1985. 51-55.

leteit, ugyanakkor a hezitálás oka az lehet, hogy a neubaueri életmű pontosan a felsoroltak miatt nehezen illeszthető be a csehszlovákiai magyar irodalmiság specifikumait hangsúlyozó koncepciókba.

Csanda Sándor *Első nemzedék* c. monográfiájában egyrészt (az éppen rehabilitált!) Kafka prózájával rokonítja a regényt (talán Fábry nyomán is és az életrajzi adatok alapján), másrészt arra utal, hogy a regény a misztikumot zsurnalisztikával vegyíti, ezért hatásvadászat és újságírói ügyeskedés miatt marasztalja el a szerzőt.⁸

Fónod Zoltán a csehszlovákiai magyar irodalom egyik legjobb alkotásának könyveli el A jóslatot, a regénytörténekek rekonstruálása után allegóriának tartva a művet, de értelmezése nem mozdul el Fábry értékelésétől.⁹

Turczel Lajos a mesterien megtervezett regényszerkezetet emeli ki, mint nagy művészi és intellektuális teljesítményt. A jóslatot a posztmodern magyar regények előképének tekinti, bár a *Mi közöm hozzá?* c. Neubauer-regényt többre tartja, ezért kisportréjában azt elemzi aprólékosabban.¹⁰

Fried István az európai szubjektum veszendőségének és esetleges menthetőségének regényeként olvassa A jóslatot, miközben utal arra, hogy a regény a szükségesnél többet merít a kortársi publicisztikából. Ugyanakkor tagadhatatlannak tartja a regény mitologikumával kapcsolatban a szerző friss tájékozódását az európai irodalmi tendenciákban.¹¹

Műfajok között

A jóslat a recepcióban rendre a modern polgári regény címkéjét kapja, azon belül Fábrynál a mítosz és riport kölcsönhatása, Csandánál az intellektuális, misztikumot zsurnalisztikával vegyítő sajátossága, Turczelnél az esszéregény, Friednél az irányregény, Gál Évánál a polihisztorikus és mágikus regény¹² kategóriája merül fel.

Az esszéregény cselekménymenetét esszébetétek bontják meg, az elbeszélő vagy a hősök gondolatai tárulnak fel filozófiai, erkölcsi, politikai kérdésekben. (Thomas Mann nevével kapcsolják leggyakrabban össze e regényfajta-t, mindenekelőtt A varázshegy c. regényével). A(z elsősorban brochi értelemben vett) polihisztorikus regény a 20. század 20-30-as éveinek regénytípusa, melynek jellemzője az egyetemességre törekvés, a széthulló világ darabjainak egységbe rendezése, a valóság-elemek és a mítoszok vegyítése, a lét és tudat szféráit egybefogó egyetemes világértelmezés, az auktoriális dikció vagy a mindentudó narráció bizonyos korlátozottsága. (Ilyen Hermann Broch *Alvajárókja*, Thomas Mann *Doktor Faustusa*, James Joyce *Ulyssese*,

8 Csanda Sándor: *Első nemzedék. A csehszlovákiai magyar irodalom keletkezése és fejlődése*. Pozsony, Tatra Magyar Üzem, 1968. 163-164.

9 Fónod Zoltán: *Üzenet. A csehszlovákiai magyar irodalom 1918-1945*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1993. 206-210.

10 Turczel Lajos: *Neubauer Pál és legegységesebb regénye*. In: Turczel Lajos: *Arcképek és emlékezések*. Pozsony, Madách-Pozonium, 1997. 21.

11 Fried István: *Neubauer Pál irodalmak/kultúrák között*. http://kik.ro/Narad_archivum/varad_6_szam/varad_6sz_21.html

Bulgakov *A Mester és Margaritája*, Déry *A befejezetlen mondata*.) Az irányregény olyan társadalmi regény, mely a történetet valamilyen politikai vagy szociális cél szolgálatában szerkeszti meg, élesen rávilágít a társadalmi problémákra. (Nem speciálisan két világháború közötti regényfajta, a magyar irodalomból Eötvös *A falu jegyzője*, Jókai *Egy magyar nábob* vagy Sánta Ferenc *Az ötödik pecsét* c. regényét szokás példaként említeni.)

A jóslat az európai és ázsiai világlátás és tudat összevetésére épít. Egyrészt a nyugati cselekvő (hódító, egyúttal romboló, pusztító, bekebelező, gazdasági és politikai hatalmát előtérbe helyező) romlott és kimerülni látszó európai magatartás, másrészt a keleti szemlélődő, meditatív, elfogadó, tiszta, erőszakmentességre és harmóniára törekvő (főképp indiai) szemlélet ütközik az 1. világháború díszletei között (Neubauer valószínűleg a 30-as években fölerősödő európai krizeológia tapasztalatait is felhasználja¹³), természetesen az utóbbival való azonosulásra serkentve az olvasót. Ennek alátámasztására európai és ázsiai mítoszokból merít. Felhasználja többek között a Marco Polo-legendát, illetve az indiai majom-isten, Hanumán mítoszáét. A „valóságot” egyrészt konkrét történelmi, politikai események dokumentálják, mint pl. a belga kisváros, Leuven 1914-es ostroma és német megszállása, vagy az 1919-es indiai, amritsari mészárlás, melynek során az angol hadsereg tüzet nyitott a békés tüntetőkre, vagy az angol parlamenti ülések kommentárja – ezekről valószínűleg az európai (különböző nyelvű, szellemiségű és politikai beállítottságú) sajtóból értesült a szerző (aki az első világháború idején maga is haditudósító volt). A sajtó közvéleményt befolyásoló szerepére többször is utal a regényben, sőt két újsághírt is beilleszt a regény nyitányába, melyek vizuálisan, tipográfiaiilag is jelzett napilap kivágatot formáznak, utalva a dokumentumjellegre. Másrészt (köz)ismert politikusok (pl. Mahatma Gandhi, Churchill) szerepeltetésével „hitelesíti” a történeteket. Kis utánajárással az is kideríthető egyébként, hogy a fiktiivnek tűnő regényhősök sem pusztán a képzelet figurái, hiszen pl. Rusticiano da Pisa Marco Polo rabtársa majd titkára (neki diktálta le az ázsiai útjain szerzett tapasztalatait), Edwin Samuel Montagu liberális angol politikus valóban az India Office vezetője, Braganza da Cunha (aki Tristao da Braganza Cunha néven Goa portugál gyarmat felszabadításáért küzdött) szintén meghatározó hindu személyiség,¹⁴ illetve az egyik mellékszereplő apja, báró Nordenskjöld létező svéd sarkkutató, földrajztudós, geológus volt.

A jóslat az esszé-, polihisztórikus és irányregény kategóriákon túl más műfajokat is játékba hoz. Ilyen az útleírás. Marco Polo éppen útleírása jóvoltából vált híressé, hiszen ő volt az első európai, aki (előítéleteket eloszlató) híreket hozott a keleti kultúrákról, főképp Kublaj (Kubiláj) kán birodalmáról. Ez az útleírás már Marco Polo korában bestsellerré lett, annak ellenére, hogy

12 Gál Éva: *A két világháború közötti csehszlovákiai magyar regény és Neubauer Pál*. Irodalmi Szemle, 2003/3. 62-63.o.

13 Az ún. Európa-fáradtság és az indiai misztika regénybe foglalásának sajátosságaira Fried István hívja fel a figyelmet Neubauer regényével kapcsolatban. Fried: l.m. (*Neubauer Pál irodalmak/kultúrák között*)

14 Tristao da Braganza Cunha Neubauerrel azonos évben született. Gandhihoz hasonlóan Európában járt egyetemre, és Gandhiról, akinek nézeteivel rokonszenvezett, írt egy életrajzi tanulmányt, melyet Romain Rolland felhasznált Gandhiregényében. (Neubauer egyébként Rolland-nal is levelező kapcsolatban állt.)

hitelességét már akkor is (mint ahogy később is) kétségbe vonták. A Polo-útleírás 20. századi regénybeli fanatikus elemzői arra a következtetésre jutnak, hogy az évszázadokon át közkedvelt olvasmányból hiányzik egy fejezet (A jóslat német címe is erre utal), pontosabban feltételezik, hogy egyetlen rejtett példányban mégiscsak megvan valahol. Ez a hiányzó fejezet Marco Polo egy olyan útjáról tudósít, melynek során egy titkot lesett ki és rabolt el Hanumán szentélyében, aminek felfedése végzetes következményekkel járhat az emberiségre nézve, s amit a nagy utazó hosszú évekig őrzött magában. Majd élete alkonyán (a szimbolikus 70. életévben!) egy fontos találkozás hatására mégis úgy döntött, hogy nem viszi magával a sírba (súlyos árat fizetett érte: az életét áldozta). A hiányzó fejezet voltaképpen egy jóslat, mely az emberiség katasztrófáját jövendőli 600 év múlva – ami be is következik: az 1. világháborúval megbomlik a világharmónia. A hiányzó fejezet megírására ösztönző személy egyébként nem más, mint Dante, akit ugyancsak egy útleírás szerzőjeként tisztel az utókor. Dante szerepeltetése több szempontból is fontos: egyrészt a regény szereplői számára valóságos pokoljárás az első világháború (illetve egy lehetséges Paradicsom is felsejlik), másrészt arra is felhívja a figyelmet, hogy a szereplők nemcsak földrajzi értelemben tesznek meg nagy távolságokat (pl. Londonból Leuvenen át Amritsarba vagy Mathurából Londonon át Leuvenbe), hanem egy lelki és szellemi – belső – utazáson jutnak el titkos önmagukhoz.

Megindul tehát a nyomozás a rejtélyes hiányzó fejezet (illetve titokzatos módon eltűnt emberek) után, így A jóslat magában hordozza a detektívregény kódjait is. Az egyik nyomozó egy fiatal angol hölgy, Mary, aki spleenjéből (a fáradt, romlott, erőszakos Európából) menekül egzotikus múltba és tájakra. A másik nyomozó egy hindu ifjú, Braganza da Cunha, aki egyúttal világmegváltó küldetését teljesíti a kézirat felkutatásával, amire egyenesen Gandhitól kap megbízást.

A nyomozás során különböző kalandokat élnek meg (utazás közben izgalmas és furcsa figurákkal találkoznak, különböző kultúrákkal ismerkednek meg, próbatételeken mennek keresztül, olykor életveszélybe kerülnek, álrühát öltenek stb.), így kalandregényként is olvasható *A jóslat*.

Meghatározó műfaj a regényben a napló, mely egyszerre rögzíti a naplóíró földrajzi és lelki útjainak állomásain szerzett élményeket, tapasztalatokat, kalandokat, valamint a nyomozás folyamatát és eredményeit. A regény gerincét éppen Mary és Braganza váltakozó – bár sajátosan áttételes – naplója adja ki.

Felmerülhet a kémregény kategóriája is: a német megszállás alatt álló Leuvenben a Marco Polo-kéziratot kereső angol Maryt kémnek nézik, s már a feltételezés is halálos veszedelembé sodorja, ezért kénytelen álrühát ölteni (ami éppen a kémek bevett szokása). A kém egyébként titkos információkat, dokumentumokat igyekszik megszerezni. Ilyesmivel foglalatoskodik Mary is, bár ő nem politikai értelemben vett kém, hiszen nem egy bizonyos állam, szervezet vagy párt megbízásából folytatja szenvedélyes kutatásait, hanem egyszerűen személyes kíváncsiság hajtja. Más kérdés, hogy a megtalált kézirat igazolja feltevéseit a katasztrófa bekövetkeztéről, ami egybeesik a kézirat megtalálásával. Vagyis Marynek nincs befolyása az eseményekre. (Később ez változik, hiszen Amritsarban szikhek százait menti meg az angol erőszaktól.) Az igazi kém viszont az a Hans Kämpfer, aki Marco Polóhoz hasonlóan szín-

tén kileste Hanumán titkát, aminek birtokában különböző álneveken és álruhákban elsősorban egy lehetséges német világalom előkészítésében működik közre. Hans Kämpfer – talán nem mellesleg – a kísértő sátán is, akinek érdeke és lételeme a harmónia, a béke megbontása, ezért mindig olyan helyzetben bukkan fel, amikor a főszereplőknek fontos döntést kell meghozniuk. Fő célja pedig az, hogy Braganzát rávegye Gandhi meggyilkolására. Sátáni mivoltát bizonyítja az is, hogy miután Braganza Gandhitól elbúcsúzva revolverrel rálő Kämpferre, az tébolyultan felordít, majd gúnyosan felkacag, végül összerogy, de amikor Braganza visszaoson a tett színhelyére, nem talál holttestet. Az alakváltó Kämpfer figurája jóvoltából tehát az ördögregény olvasatát is felkínálja *A jóslat*.

Mivel a regény Mary és Braganza egymáshoz vezető útját, majd közös kalandjaikat is *elmeséli*, a szerelmi regény sajátosságait is magán hordozza. Mary előbb Marco Polóba szeret bele, ez a furcsa szenvedély halált megvető bátorsággal ruházza fel, majd Braganza levele a fiatal hindura irányítja ugyanezt a heves érzelmet. Fontos, hogy a felkavaró szerelmet mindkét esetben nem személyes találkozás, hanem írás, szöveg (útleírás, levél) váltja ki. A virtuális szerelem kiállja az idő próbáját és felülkerekedik a történelmi viszontagságokon: az európai Éva és az ázsiai Ádám találkozása a világharmónia visszaállításának lehetőségét ígéri, bármennyire is igyekszik ezt a sátán-Kämpfer megakadályozni.

A jóslat sokrétűségét jelzi, hogy az elit irodalom és a populáris regiszter különböző műfajai ebben a regényben egymásba játszanak, a határok ezáltal elmosódnak. Úgy tűnik, Neubauer egyszerre akart megfelelni a magas irodalmi mércéknek és a szórakozni kívánó nagyközönség igényeinek.

Elbeszélők, nézőpontok között

A jóslat Marco Polo című első könyve két szenzációs újsághírral indul: két objektívnek ígérkező tudósítással, egyrészt Marco Polo sírhelyének kutatásairól, valamint egy indiai kultúrát tanulmányozó, ám szakmai körökben ismeretlen német tudós rejtélyes eltűnéséről. A hírekről egy személytelen hang számol be, a sajtó mechanizmusára utaló sajátos iróniával kiegészítésül közli azt is, hogy a világsajtóban keringő hírek milyen metamorfózisokon mentek keresztül az elszabadult újságírói fantázia következtében és a nagyobb olvasottság reményében. A legmerészebb állítást megfogalmazó cikkről, mely szerint egyenes összefüggés van Marco Polo végrendelete és az első világháború kitörése között, sem az nem derült ki, hogy ki a szerzője, sem az, hol jelent meg először. A hírek tehát saját maguk és egymás hitelességét ássák alá. A felütésben megszólaló személytelen hang folytatja riportját, ezúttal az angol parlament üléséről, melyen egy alsóházi képviselő interpellációja kerül homályos kapcsolatba a fentebbi hírekkel. Majd a londoni India Office államtitkára és a berlini külügyminisztérium osztályfőnöke egy angol nyelvű könyvet kap kézhez, mely névtelenül jelent meg *Hatszáz esztendő – egy nap* címmel. Az előszó szerint az elbeszélés Marco Polo titkára, Rusticiano da Pisa tollából való. A II. fejezet ezt a könyvecskét adja közre, vagyis a Hatszáz esztendő – egy nap: regény a regényben. Témája Marco Polo hazatérése szülőföldjére, illetve a végső hazába. Első néhány lapján egy személytelen elbeszélő mint valami krónikás, aki regényírói készségekkel is rendelkezik, érzékletesen rö-

zíti a híres velencei megérkezését szülővárosába, majd egy merész ugrással csaknem negyed évszázaddal későbbi eseményekről tudósít – ezúttal felfedve kilétét, a mindentudó pozíciójából a személyes egyes szám első személybe vált át. Rusticiano da Pisa, aki egykor Marco Polo keleti utazásainak krónikása (vagyis a híres-hírheft útleírás lejegyzője), ebben a részben mesterének egy meghatározó találkozásáról számol be, pontosabban (mivel nem volt szem- és fültanú) csak annyit mondhat el, amennyit maga a mester árult el erről a döntő párbeszédéről, amelyet Dantéval folytatott. A másik fontos esemény egy újabb útleírás lejegyzéséről ad számot, melyet Marco Polo Dante ösztönzésére diktál le az én-elbeszélő Rusticianónak. Ez lesz a titokzatos hiányzó fejezet, mely a Hanumán papjainál tett kalandos látogatásról szól, s amelynek tartalmáról különös módon Rusticiano nem tud beszámolni, holott ő maga jegyezte le. Az ok: nincs beavatva, tehát nem értheti a kéziratban foglaltakat. A titkár ezek után Marco Polo halálának abszurd körülményeire is kitér, majd a kézirat utóéletére is tesz utalásokat.

A könyvecske két olvasója, a két magas rangú politikai szórakoztatónak találja a romantikus történetet (amint erről a személytelen hangú narrátor tájékoztat), és egyikük úgy véli, hogy egy elkeseredett író akarja ilyen szokatlan módon felhívni magára a figyelmet. Tehát egyáltalán nem az jut eszébe, hogy egy hatszáz évvel korábbi eredeti szöveg újrakiadásával van dolga (amint a könyvecske modern nyelve, stílusa sem támasztja ezt alá). Csak az üt szöveget mindkettőjük fejébe, vajon miért éppen őket, a realpolitikosokat tisztelte meg a szerző a kiadvánnyal. Gyanakodni kezdenek tehát bizonyos összefüggésekre, ezért rangrejtve találkoznak, hogy megvitassák a fehér majom (Hanumán jelképes állata) beavatkozását a nagypolitikába. A rejtélyt nem sikerül feloldaniuk, de az angol politikust felkeresi egy ismeretlen hindu fiatalember, aki egy terjedelmes kéziratot hagy nála, melynek címe: „Élmények 1914-től 1923-ig”. A *Hatszáz esztendő – egy nap* regénybetétéhez hasonlóan a kézirat előszava tájékoztat arról, hogy a szerző egy Braganza da Cunha nevű hindu, aki Mary Montagu naplóiból vette az adatokat. Ezt a bejelentést követi a kézirat szó szerinti közrebocsátása, ami voltaképpen A jóslat második könyve. A várakozás ellenére azonban igazából nem Mary naplója következik a szó szoros értelmében, hanem a feltételezett napló alapján íródott regényszerű történet, amit rövidesen meg is szakít a kiadó, némi szabadkozással Braganza da Cunha naplóját felvezetve, az olvasót pedig ismét félrevezetve, ugyanis nem én-elbeszélő szólal meg a következő szakaszban, hanem a Mary naplóját regényesítő szólamhoz hasonló kívülálló narrátor rekonstruálja az eseményeket. Nem tudjuk meg, ki beszél. Ha az *Élmények...*-kézitról szóló bejelentő információt igaznak tartjuk, akkor Braganza da Cunha olyan elbeszélő, aki Mary történetét naplója (és talán szóbeli közlései) alapján mutatja be, saját történetét pedig úgy távolítja és bizonyos értelemben ironizálja, hogy a belső pozícióból külsőre vált, mintha saját életének egyes kiemelt eseményeit kívülről szemlélné, esetleg késlelteti a személyes megnyilatkozást (vagy nem érzi testhezállónak az én-pozíciót). Az is elképzelhető viszont, hogy Braganza és a kiadó nevében megszólaló hang nem ugyanahhoz a beszélőhöz tartozik. Ebben az esetben heterodiegetikus narrátorral van dolgunk, aki a talált vagy neki eljuttatott kézirat(ok) alapján rekonstruálja az eseményeket.

Amikor Mary a leuveni könyvtár pincéjében megtalálja Marco Polo hiányzó fejezettel teljes útleírását, sajátos váltás történik a narrációban: egyrészt beke-

rülnek egyes szám első személyben írt Polo-intertextusok jelölt idézet formájában dőlt betűkkel kiemelve, másrészt Mary olvasás közben olyan mértékben azonosul a leírtakkal, hogy maga is az őserdőben lépked, több szakaszban nem is tudható pontosan, hogy Mary reflexióit vagy Polo jelöletlen idézeteit olvassuk-e. A virtuális útleírás stílusában is eltér *A jóslat* többi részétől, itt ugyanis egy szecessziós szöveg bontakozik ki (Neubauer valószínűleg vonzódott a szecesszió esztétikájához, nyelvi megoldásaihoz, melyek fölöttébb alkalmasnak tűnhettek számára az egzotikus és misztikus tájak, hangulatok megragadására. A jóslat egészére viszont nem terjesztette ki ezeket a poétikai eljárásokat, mert tudatában volt annak, hogy a szecessziós szövegformálás a 30-as évek derekára már veszít aktualitásából.)

Az *Élmények...*-kézirat akkor vált – a kiadó eligazításával, felvezetésével – homodiegetikus narrációra, amikor Braganza Gandhinak olvas fel a Mary által megtalált Polo-fejezetből. Gandhit viszont a hallottak korántsem igézik meg úgy, mint korábban Maryt, ócska kéziratnak minősíti a megtalált és megmentett dokumentumot, és Braganzát újabb kiküldetésre indítja, miközben ugyanazt a szellemi útravalót adja neki, mint amit Dante adott Marco Polónak a hiányzó fejezet megírása előtt (ez különös módon Rusticiano-intertextus, ami alapján felmerülhet a gyanú, hogy Gandhi ismeri a Hatszáz esztendő – egy nap szövegét is!). A kiadó pedig – a láthatatlan szerkesztő hatalom – biztos érzékkel váltogatja a nézőpontokat, hol kívülről láttat, hol Braganza hangján szól. Az utóbbi főleg akkor jellemző, amikor Braganza belső tusáját érzékíti meg, melynek tárgya leginkább a Gandhival szembeni ellenállás vagy éppen azonosulás a „nagy lélekkel”.

110

A kiadó egyre többet hallatja hangját, pl. a regény kb. háromnegyedénél összegzi a legfontosabb eseményeket, illetve a harmadik könyv előtt ismét tesz egy eligazító bejelentést arról, hogy Mary és Braganza élményei Anglia világhatalmi politikájának gyökeres változását jelzik, illetve hogy közös magánéletükről a későbbiekben tervez egy másik regényt megjelentetni.

A harmadik könyv címe: Az okmány. Ebben a már jól ismert személytelen (és mindentudó) narrátor ismét az *Élmények*-kéziratot értelmező politikusokat vonultatja fel. Szó van egy ellopott titkos jelentésről, mely Hans Kämpferről tudósít. Szóba kerül továbbá egy velencei esperes, Eusebio páter (aki az első könyvben jelentéktelen mellékszereplőnek tűnt). A páter amolyan önjelölt Marco Polo-kutató, aki szenvedélyesen gyűjt mindenféle, főleg sajtóban megjelent információt rajongásának tárgyáról. A püspök kinyomozza, hogy birtokában van Marco Polo végrendelete és Rusticiano da Pisa feljegyzéseinek kézirata, amelyeket a feltételezések szerint a híres világutazó sírboltjában helyeztek el. A sírt azonban nem találják meg, és annak ellenére, hogy a szakértők megállapítják a pergamenek eredetiségét, a püspök vizsgálatának eredményéről úgy számol be, hogy felkelti a gyanút: a két szöveg szerzője maga Eusebius páter, nem pedig 600 évvel korábban élt személyek, ami meglehetősen csavar az események végkifejletében.

A harmadik könyv utolsó fejezete újraolvassa az előzményeket, mint egy nemzetközi regénypályázatra benyújtott munkát (ez a szakasz bizonyára a magyar átdolgozás következménye). A pályázat nagynevű írókból álló bizottsága rendkívül izgalmas szövegnek tartja a kéziratot, és mivel világhírességek is szereplői, ezért felteszik a kérdést, vajon kulcsregény-e, vagyis valóságos eseményeket tárgyal-e, vagy pedig szemenszedett hazugság az egész. Ez a

dilemma hasonlít a Marco Polo népszerű, ám olykor hiteltelennek, hamisnak, hazugságokkal tűzdeltnek tűnő útleírásaihoz való olvasói viszonyra. Mielőtt a leuveni könyvtárostól felvilágosítást kérnének, hogy könyvtárában valóban őrizték-e Marco Polo ominózus kéziratát, fölfedezik, hogy a jelíges regényhez egy borítékot csatolt az ismeretlen szerző, mely a leuveni könyvtáros igazolását tartalmazza: tudtak ugyan 1914-ben a kéziratról, de a könyvtár a német ostrom következtében leégett, a különleges és ritka kiadványok – így a Polo-kézirat is – a tűzvész martalékai lettek.

Nincs tehát semmiféle bizonyíték a tekintetben, hogy *A jóslat* c. könyv keretében foglalt események valóságos történéseket rekonstruálnak, vagy a képzelet és költészet szüleményei csupán. Gyakorlatilag az elbeszélők személyére sem derül fény, pontosabban minden egyre inkább elbizonytalanodik, kitér, kibillen, semmi sem az, aminek hosszú ideig tűnik. Többszörös áttételekről, az elbeszélői szövegek ravasz áthelyeződésével operáló regényről van tehát szó.

Helyszínek és színhelyek között

A jóslat egyik legfontosabb – természeti – helyszíne az indiai Mathura város közelében elterülő őserdő. Ebben az őserdőben bolyong Marco Polo, Hans Kämpfer, Mary angol hadnagy vőlegénye egy bajtársával, illetve az eltűnt angolok felkutatásával megbízott Gandhi és Braganza, valamint Mary is virtuálisan, a megtalált Polo-kézirat jóvoltából. A hagyomány szerint az őserdőben Hanumán majom-isten papjai rabul ejtik az odatévedőt, és fenevaddá varázsolják, hogy a szentély közelében látottakról ne vihessen hírt a külvilágba. Az őserdő tehát voltaképpen útvesztő. Marco Polo ebben a labirintusban egy csoda tanúja lesz, Brahma ünnepi szertartásában vesz részt, erről számol be kéziratában. A Brahma-ünnep beavatást is jelent, azonosulást az isteni tanítással, bepillantást a világ harmóniájába. Ugyanakkor apokaliptikus jellegű, hiszen a szertartás résztvevői megmérettetnek, és aki tisztának találta magát, azt a papok szabadon bocsátják, aki viszont nem állja ki a próbát, azt a lelke mélyén szunnyadó fenevaddá változtatják. A regény legfontosabb szereplői visszatérnek az őserdőből, hiszen küldetésük van: Marco Polo egy katasztrófát jósl 600 évvel későbbre (ez az első világháború), Hans Kämpfer ténykedése egy újabb katasztrófa előjeleit hordozza, amit viszont Gandhi jövendöl meg (ez lesz a második világháború), Gandhi és Braganza őserdei útja pedig a béke győzelmét példázza az erőszak fölött.

A mathurai őserdő Dante erdejével is rokon, ahol az ember a túlvilági félelmeit legyőzve kénytelen számot vetni földi életével. Dante azért biztatja Marco Polót legfontosabb útjának rögzítésére, hogy eljusson legtitkosabb önmagához, hogy tiszta lélekkel vándorolhasson tovább életben és halálban. Gandhi ugyanazokat a szavakat mondja Braganzának, mint Dante Marco Polónak: a legfőbb tanítás önmaga megértésének, a belső harmóniának az igénye.

A másik fontos helyszín a könyvtár, az emberi tudás felhalmozásának szimbolikus színhelye. Marco Polo döntő találkozása Dantéval a könyvtárszobában zajlik, majd ott diktálja le mathurai kalandját Rusticianónak. Mary arisztokraták könyvtárában olvasgatja az útleírásokat, illetve ott találkozik pl. az útra kelését ösztönző Nordenskjöld báróval, majd később Braganzával. Központi szerepet tölt be a leuveni egyetemi könyvtár, melyben számos eredeti kéziratot, inku-

nábulumot őriznek. Mary feltételezése és nyomozása alapján ott kell rejtőznie Marco Polo hiányzó fejezetének is. Mary számára a könyvtár a beavatás helyszíne: a szerelmi beavatásé (egy hindu szerelmi himnuszt olvas, ami később Braganzával való találkozásakor válik fontossá), bizonyos értelemben pedig az indiai kultúrába (vallásba) való beavatásé is. Mary számára egy különös földgömb mutat utat, melyből a négykarú Brahma pattan ki lótuszvirágon, a tisztaság, a harmónia, a béke jeleként, valamint előjelként is, hiszen nem sokkal később megleli a Marco Polo-kéziratot. Viszont egyidejűleg zajlik Leuven ostroma, a könyvtár lángokban áll, Marynek csak az utolsó pillanatban sikerül – ugyan a kézirat nélkül – kimenekülnie a pince poklából. Később egy német tisztet megkörnyékezte mégis kiment a kéziratot. A beavatás helye szakrális tér, így a könyvtár is szentélyé válik: Marco Polo kántáló hangon diktál, mint egy indiai szerzetes, Mary Brahmával találkozik a műalkotásszámba menő rafinált földgömb szemlélése, illetve a Marco Polo-kézirat olvasása közben.

Az amritsari Aranytemplom bizonyos értelemben hasonlóan kettős rendeltetésű épület, hiszen itt, a szikhek templomában őrzik az Adi Granthát, a szikh vallás aranykönyvét. Ebből a templomból egy jelképes hídon indulnak szikhek ezrei, az erőszakmentesség, vagyis Gandhi hívei Guru-ka-Bagh szentélyébe, hogy útjuk során megtörjék az erőszakot. Az angol hadsereg brutalitása miatt Mary áll a felvonulók élére, angol állampolgárként biztosítva sértetlenségüket, és békében eljut a szentélybe, ahol szertartásosan elégeti Marco Polo kéziratát, ami a babonával való leszámolást és egy új világ eljövételét jelképezi. A hiányzó fejezetet lángok között (világégés közben) találja meg, majd Gandhi sugallatára, de saját döntése következtében maga lobbantja lángra. Mary itt kilép az elkényeztetett angol úrilány szerepéből, hogy Braganzával közösségi feladatot teljesítsen. Vagyis legyőzve önmagát eljut önmagához a leuveni könyvtár-szentélyből az amritsari szentély-könyvtárig. Mary beavatása Európa beavatását is jelképezi egyúttal.

Között

Neubauer regénye így jár kultúrák, magatartások, politikai beállítódások, művészeti ágak, műfajok, elbeszélők, helyszínek, valóság és fikció, publicisztika és szépirodalom, elit és populáris irodalom között, a nyughatatlanság és nyugtalanság dinamizmusával, a különböző vallási tanítások egymás ellen kijátszásának, az állandó útonlét, az örök körforgás biztonságának és bizonytalanságának megérzékítésével, a végső igazság eldönthetetlenségének tapasztalatával töltve fel az olvasót.

A másolás melankóliája

Pontok, lehetőségek Neubauer Pál Krisztus arca
c. elbeszéléséhez

„A modern író, miután elföldelte a Szerzőt, nem hiheti már, elődeinek patetikus elképzelései szerint, hogy keze túlságosan lassan követi gondolatait vagy szenvedélyeit, s hogy ezért – a szükségből erényt kovácsolva – hangsúlyoznia kell e késedelmet és véghetetlenül »dolgoznia« kell a formán; az ő szemében saját keze, amely leválik mindenféle hangról, s amelyet a leírás puszta gesztusa irányít (s nem a kifejezésé), egy eredet nélküli területet jár be – legalábbis nincs más eredete, mint maga a nyelv, vagyis éppen az, ami folytonosan megkérdőjelez mindenféle eredetet.”¹

Barthes

„Íráskor az író mindig az olvasóra gondol. Ahogy festés közben a festő arra, aki a képet nézni fogja”², írja Eco *A rózsza nevéhez* fűzött jegyzetében. Nem tudom, járatos volt-e Umberto Eco Neubauer Pál írásművészetét illetően, de meglehetősen résen kell annak lennie, aki valamilyen adatot próbál a szerzőről szerezni. Az *Új Magyar Irodalmi Lexikon* több mint szűkszavú³. Ezt a teljessítményt az irodalomtörténeti összefoglaló munkák szerzői, a műfaj adta keretek, szerkesztési elvek közepette szintén alig képesesek meghaladni. Gondolok itt Csanda Sándor⁴, Turczel Lajos⁵ vagy épp Fónod Zoltán⁶ vonat-

-
- 1 ROLAND BARTHES: *A szerző halála*. Ford.: Babarczy Eszter. In: Uő: *A szöveg öröme*. Bp.: Osiris, 2001. 53.
 - 2 UMBERTO ECO: *Széljegyzetek A rózsza nevéhez*. Ford.: Barna Imre. In: Uő: *A rózsza neve*. Bp.: Európa, 2002. 603.
 - 3 NEUBAUER PÁL (Vágúlyhely, 1981. szept.28- Fonyód, 1945. máj. 4.) író, műfordító, szerkesztő. Jogot végzett Bp.-en, az 1 vh. éveiben a Pester Lloyd munkatársa, 1923-tól a Prágai Magyar Hírlap szerkesztője. Kétnyelvű író. 1936-ban a *Das fehlende Kapitel* elnyerte a legjobb német regény díját (magyarul, átd. *A jóslat*, 1944, Pozsony, 1981). Petőfyt, Adyt németre, Franz Kafkát magyarra fordította sikerrel. 1939-ben a németek elől Mo.-ra menekült. *Új Magyar Irodalmi Lexikon 2.*, Bp.: Akadémiai Kiadó, 1994.)
 - 4 CSANDA SÁNDOR: *Első nemzedék. A csehszlovákiai magyar irodalom keletkezése és fejlődése*. Pozsony: Tatran, 1968. 163-164.
 - 5 TURCZEL LAJOS: *Arcképek és emlékezések*. Pozsony: Madách – Posonium, 1997. 21.
 - 6 FÓNOD ZOLTÁN: *Üzenet. A csehszlovákiai magyar irodalom 1918-1945*. Bp.: Akadémiai Kiadó, 1993. 206-210.

kozó írásaira. Visszatérve az Eco-idézetre, a már fentebb idézett korpusz, igen érzékenyen a sajátja tud lenni, képes utalni Neubauer *Krisztus arca* című elbeszélésére. Az elbeszélés cselekménye egy festő, egy modell és egy megbízó, valamint a készülő festmény, alkotás körül bomlik ki, azonban a mű nemcsak tematikus értelemben, hanem (a későbbiekben az elemzés tárgyát képező) teoretikus és motivikus vonatkozásaiban is szorosán illeszkedik Eco megállapításához. Neubauer munkáiról eddig eléggé elszórt, hiányos az elemzések száma, ez az elbeszélés pedig egyéb művekhez viszonyítva is visszafogott recepciót kapott, ezért is érzem szükségesnek, indokoltnak a vizsgálatának vázlatát, annak lehetőségeit legalább sorra venni.

A főművének tekintett *A jóslat* című kvázi díjnyertes regény, pedig „csupán” mutációja a valójában díjat nyert *Das fehlende Kapitelek*-nek, amely így még filológiai és fordításeleméleti problémákat is felvethet az elemzéshez okvetlenül szükséges előfeltételek ismeretén túl. Így el kellene végre kerülni azt a köztes helyzetet, amelyre több irodalmár is felhívja a figyelmet Neubauer kapcsán: gondolok itt a kultúrák közötti feszültségre (amely természetesen, adott esetben lehetne konstruktív is), de többnyire az életművel, és annak kultúrtörténeti, művelődéstörténeti, hatástörténeti, sőt nyelvi vonatkozásaival számoló recepció hiányát tekintik a korszakot vizsgáló irodalomtudomány sokkal súlyosabb adósságának, hiányosságának. Holott meglehetősen izgalmas narratívákat lenne képes mozgatni a neubaueri korpusz. Már az író pozícióját kijelölő koordináták is egy eléggé feszült kontextust képesek kreálni, mind egzisztenciálisan, mind pedig alkotáslélektanilag, de interdiszciplinárisan sem kevésbé, ahogy azt Fried István egy, a szerzővel is foglalkozó tanulmányában megjegyzi: „Neubauer Pál, de nemcsak ő, nyelvileg, kulturálisan átélte, miként kívánná ellentmondást nem tűrő módon meghatározni személyiségét az egyik vagy a másik (hivatalos) kultúra, nyelvi világ vagy éppen állam. S a meghatározatlanság éppen abban a köztes helyzetben fedezhető föl, amely kapcsolatos az individuális szubjektum paradoxijával, hogy a különféle aspektusból származó meghatározási kísérletek egymást kiolthatják, semlegesíthetik, de legalábbis a másik (vagy a többi) kompetenciáját kétségbe vonhatják. Kafka sokfelől való besorolhatósága mellé Neubauer Pál majdnem egyértelmű besorolhatatlanságát illeszthetjük: egyszerre volt prágai magyar és német nyelvű (valamint berlini) lapok szorgalmas munkatársa, kritikusa a szlovákiai magyar és a német nyelvű irodalmaknak, aki Stefan Zweiggel, Thomas Mann-nal és Romain Rolland-nal levelezett.”⁷

Ezen a ponton a stratégiáink száma jelentősen gyarapodhatna, növekedhetne, számot kéne vetnünk az életművel, de ismétlem, ugyanakkor annak sajátos német-magyar nyelvi konstellációjával és/vagy kompetenciájával egyaránt. A nyelv problematikája minden bizonnyal hozzájárult a recepció helyzetéhez, illetve ahhoz, hogy – véleményem szerint – Neubauer életműve nem kapott kellő figyelmet. Szerintem egy adekvát, komplex, monografikus igényű vizsgálat nem hagyhatja figyelmen kívül a verbális és kulturális aspektusokat, *A jóslat* esetében semmiképp, az életmű egészét tekintve szintén nem. Egy ilyen nagyszabású vizsgálódás szükségességére és nehézségeire épp ezért jelen dolgozat keretében csak felhívni szeretném a figyelmet.

7 FRIED István: *Neubauer Pál irodalmak/kultúrák között*. Várad 2003. 2. évf. 2.sz.

A *jóslat* című munkára, úgy stílusában, mint struktúrájában, felépítettségében, kifejezetten emlékeztet⁸ a *Magyar Figyelő* III. évfolyamának első számában megjelent *Krisztus arca*⁹ című írás. A tartalmáról eléggé egyszerűen lehet írni, illetve azt összefoglalni, de egyidejűleg ez a történetmag már magában foglalja a Neubauerre jellemző, jellegzetes, pregnáns írásmódot és hangnemet. Egy feltehetőleg német festő (Jsaäcson) szentképet fest, felkérésre, egy gazdag angol hölgynek. A Krisztus modelljének talált fiatalember (Krisztián) 'átszellemülve' veszi tudomásul feladatát, átéli a szerepet, szinte eksztázisba esik a festés óráiban. Egyre inkább azonosul a szereppel, a kiválasztott tevékenységével, aktiválásával. Nincs visszaút, a szakrális stációk variációi funkcionálni, működni kezdenek: a modell az angol hölgygel Londonba szökik, és ott egy testiséghez erősen kötődő, a szexualitásra épülő vallási szektát alapítanak. A rendőrség leleplezi őket, Krisztián pedig megöli az angol hölgyet. A festőművész mindeközben arra a következtetésre jut, hogy áttételesen, az események komplex rendjét megteremtve, több lépésben ő hozta működésbe azokat a feltételeket, amelyek a tragédiát előidéztek. Árulóknak érzi magát. És így a misztériumjátéknak ő is részesévé válik. A titok, a csoda, a rejtelem itt is, ahogy *A jóslatban*, meghatározó, döntő szerepet kap. A talált információ, egy előbukkanó szövegben, egy angol folyóirat textusaként járul hozzá a cselekmény kifejtéséhez, továbbgördítéséhez. Ugyanilyen szerepet tölt be Krisztián naplója is, amely szintén a festőhöz kerül, és kiegészítő, járulékos információs csatornaként gazdagítja az eseménysort, a narráció bonyolítását. Ez a szerkezeti megoldás szintén a későbbi regény jellemző sajátja.

„Egy mű nyitottsága és dinamikussága azt jelenti, hogy különböző integrációkra, produktív kiegészítésekre ad lehetőséget, eleve irányt szab a strukturális energiák játékanak, s ez a játék akkor is megvan a műben, ha nem befejezett, illetve ha sok és sokféle vég alakot kaphat.”¹⁰ Neubauer elbeszélésének játéktere, Eco-i értelemben vett nyitottsága voltaképp annak tudható be, hogy a mű számos szövegelméleti, írott forrást és legendát, a kollektív tudatunkban létező jelentést von be az értelmezésbe, számos elvarratlan (értsd: lehetséges értelmezési bázisként feltüntetett) szálal fejthetünk fel a *Krisztus arca* kapcsán. Kézenfekvő persze, hogy a Bibliát, pontosabban az Újszövetséget hozza helyzetbe szövege folytán, és ezen belül is az Evangéliumokat. Jézus történeti/szakralizált szerepe, elárulása és Lázár feltámasztása kap egy-egy vonatkoztatási pontot: a cselekmény e reflexiók mentén kulminál, és szolgálja a szerző szövegének teológiai, esztétikai érvényesülését. A bibliai szövegek mellett azonban apokrif olvasatoknak is teret ad a novella: Krisztián és az angol hölgy útja valamiképp a Jézus menyasszonyára vonatkozó nem-kanonikus iratok tartalmát idézi, ahogy a szekta alapításának motívuma is egyháztörténeti eseményekre és dilemmákra, sőt a kereszténység lényegére (a pogány rituáléktól való elkülönződésre) utalhat.

8 Vö.: CSANDA, *i.m.* 163-164.

9 NEUBAUER Pál: *Krisztus arca*. In: ... (szerk.): Tóth László, *Tudósítás egy ország elvesztéséről, Csehszlovákiai magyar elbeszélők (1919-1989)*, Bp.: Széphalom Könyvműhely, 1992. 150-161.

10 Umberto Eco: *A nyitott mű poétikája*. Ford.: Dobolán Katalin, Mártonffy Marcell. In: Uő: *Nyitott mű*. Bp.: Európa, 1998. 102.

A hagyomány sokrétű megszólaltatása a privát hangadása Neubauer művészetének, azonban, ami mindezt lehetővé teszi számára, az a poétikai, retorikai és mediális eszközök jellegzetes alkalmazása. A történet egyes vonatkozásai remekül rímelenek, utalnak például Hans Belting *Kép és kultusz*¹¹ című könyvében nagy hangsúlyt kapó, a képmás és a képi elbeszélés közti különbségre, különösen azért, hogy Krisztusról és a szentekről készült képek történetében a képmás, vagyis az imago mindig primátust kapott az elbeszéléshez, vagy adott esetben a történethez képest. Ugyanis Belting a kultuszképet a jelenlét szimbólumaként, míg a képi elbeszélést a történet szimbólumaként értelmezi, érti. A kép abban az összefüggésben valami olyasminek a helyettesítője vagy szimbóluma, ami a jelenben csak közvetve tapasztalható meg: Isten egykori és eljövendő jelenlétének az ember életében. A kép megosztja a nézővel azt a jelent. Ugyanakkor a kép beleér múltba és jövőbe. Világirodalmi utalásnak tekinthetők továbbá, a megidézett bibliai műfajokon, szakaszokon túl a képmágiához köthető motívumok. Többek között ezt az aktust teljesíti, a képvarázs kontextusába illeszkedik akár Oscar Wilde *Dorian Gray arcképe* című műve. Az esztétikai felismerés, a meglátás periódusai, a rossz és jó kettőssége, a játék és valóság ki- és egymásra játszása a Wilde-mű interpretációjának kiindulópontja, ahogy Neubauer elbeszélésében is karakteresen jelen van ez az olvasat. Az ábrázolás aktusa, a „képre vitel” maga, amely ezekben a szövegekben jelentésstrukturáló funkcióval bír, a művészet és a valóság distanciájának kritikáját, kvázi a (az általános értelmében vett) mimézis ironikus, avagy demorális, deszakralizáló (sőt hazug) jellegét demonstrálja.

116

A *Krisztus arca* felépítésében is a keresztény misztikához, az apokrif iratokhoz és a képi ábrázolás kérdésköréhez illeszkedik: a hármas osztású novella tulajdonképpen két folyamat párhuzamos leírását hajtja végre, amelyek mindegyike a képalkotás során/következtében megy végbe, egymással ellentétes irányú, minőségű változásokról van szó, amelyek azonban inspirálják egymást. Az első folyamat a modell, Krisztián átalakulása, a művészet erejével való szembesülés révén. Ez tulajdonképpen abban nyilvánul meg, hogy a modell fokozatosan a róla készülő kép hatása alá kerül: tudjuk, hogy a pénz miatt vállalja a feladatot, nem pedig morális vagy vallási elkötelezettségből, de míg eleinte csak felveszi a fizetségét, és azonnal távozik, addig az ötödik ülés után valami megváltozik: visszatér a képhez: „A Krisztus festmény előtt Krisztián állott, aki annyira elmélyedt a szemlélődésben, hogy a művész érkezését meg se hallotta. Félóra múlt el, meg se mozdult, mélyet lélegzett és karjait a mennyezet felé emelte. Percekig maradt így aztán távozni akart. A küszöbön Jsaácsonnal találkozott, elvörösödött, valami érthetlent mormogott és kilopakodott az ajtón.” (152.)¹²

Maga az alapszituáció is értelmezhető metaforikusan: a szövegnek az a mozzanata, mely szerint az ötödik ülés után hárman egyszerre, ám háromfe-

11 Vö.: Hans BELTING: *Kép és kultusz. A kép története a művészet korszaka előtt.* Ford.: Schulz Katalin, Sajó Tamás. Bp.: Balassi kiadó, 2000.

12 NEUBAUER Pál: *Krisztus arca.* In: (szerk.): Tóth László, *Tudósítás egy ország elvesztéséről, Csehszlovákiai magyar elbeszélők (1919-1989)*, Bp.: Széphalom Könyvműhely, 1992.152.

lé indultak el, majd a festő és a modell egyszerre térnek vissza ugyanoda, a kép elé, valamiféle egység, harmónia megvalósulását jelzi. Új hármasság jön ugyanis létre abban a szobában: a festő, a modell és a kép az alkotó-festő, a teremtett-átlényegülő modell, valamint a teremtés gyümölcse a mű közösségét jelenti ez. Ezt pedig joggal azonosíthatjuk az Atya, a Fiú és a Szentlélek hármasságaként. Ez az a pont, ahol a két szereplő (a festő és Krisztián) életútja szorosan összefonódik, ám el is hajlik egymástól: a műalkotás elkészülésének folyamata egyrészt a teremtés betetőzése, a mű kiteljesítése lesz, másrészt pedig a modell egyre inkább, dekadens módon, átlépi azt a bizonyos határt valóság és műalkotás között. Neubauer igen pontosan jelzi, ahogy Krisztián fizikális mivoltában is azonosulni kezd a képpel: „Krisztián szemei kitágultak, és csodálatosan idegen fény tükröződött bennük.” (153.)¹³ Másrészt maga is mintha művé, szoborrá válna, amelybe csak alkotója keze nyomán száll élet, a motívum pedig jól érzékelhetően utal a krisztusi csodatételekre, a szó és az érintés erejével történő misztikus aktusokra: „A festő a megmerevedett Krisztiánhoz lépett és kezét a hajára tette. Visszatért belé az élet.” (154.)¹⁴

A Neubeuer-novella rokonságot mutat Poe, Borges, sőt Eco ördöglakatszerű műveivel, itt is olyan helyzet szituálódik a jelentés másodlagos rétegében (a misztika, a motívumok szintjén), amely nem oldható fel egyértelműen, amelyből a morális tapasztalat maga nem, csak annak áttételessége, felfejt-hetetlen struktúrája mutatkozik meg. A mű ugyanis olyan helyzetet vázol, amelyben a megváltó-megváltott, teremtett-művész, műalkotás-modell szerepei folyton egymásba játszanak, nem rögzíthető a viszonyrendszer egyértelműen. A három fejezetben megfigyelhető váltások (amelyek során a képet újra meg újra előveszi a festő) különböző interpretációit adják a szituációnak, mint ha a képre nézve folyton új igazság mutatkozna meg a számára. Neubauer novellája voltaképp a műalkotás eredetének, mibenlétének problematizálása-ként olvasható, amely ily módon a művészet kritikáját és árulását fogalmazza meg. Ebben az értelemben a *Krisztus arca* értelmezési horizontjából (és ebben ismét a *Dorian Gray arcképére* utalhatunk) ki nem vonható aspektus a dekadencia kérdésköre. A dekadens szerző ugyanis épp azáltal neveztetik dekadensnek, hogy figyelmen kívül hagyja azt a tételt, mely szerint nem lehet egy állítás és annak ellenkezője egyaránt igaz, illetve, hogy a műalkotás és a valóság nem felcserélhető, nem átjárható, nem tekinthető a kettőjük egysége folytonos, homogén territóriumnak – a törvény (szabály, alaptézis) felszámolása jól illeszkedik az irodalom (és általában a művészetek) hazugságként való felfogásának elvéhez. Ez voltaképp az enigmatikus összefüggések, a misztérium valóságosnak, jelenvalónak elfogadását is jelenti (a vallási fanatizmus jelensége, Krisztián „színeváltozása” Neubauer művében szintén interpretálható lenne a fogalom alapján). A dekadencia irodalmát szemlélve látszik az, hogy az eszméknek, felfogásoknak van egy sajátos, a logikát ignoráló használata: úgyszólván irodalmi, esztétikai díszletekként működtek, működnek. Az eszme magának az irodalomnak van alárendelve, s ez az irodalom, és ezen belül is a szöveg öntörvényűségének koncepcióját mutatja.

13 I.m.:153.

14 I.m.:154.

Rokonságot mutat ez Neubauer szempontjából különösképp a melankóliával is, erre utalnak a művein belül az intertextuális, paratextuális eljárások, fordítói tevékenységek, átültetés és allúziók alkalmazása, és szervezése. A melankolikus tudniillik túltekint mindenben. „Ám aki valaha is túltekintett mindenben, azt többé nem elégíti ki a végesség horizontja; aki igazán retteg, az nem tudja magát otthon érezni a világban.[...] mindenségvágyából következik rettegése, rettegéséből belső szabadsága.”¹⁵ És így akaratlanul, de mégiscsak eljutottunk a Neubauert jellemző, már több szerzőnél említett, helyzetét és pályáját is legitimizáló és jellemző köztiséghez. Miképp ez a *Krisztus arca* szövegének is attribútuma.

A poétikai-retorikai hagyományt feltáró, illetve elfedő szakaszt irányítja a narratív szerkezet mentén, amelyet próbálunk, próbálhatunk folyamatosan feltevésünk szerint azonosítani, nem hagyva figyelmen kívül azt, hogy „...a nyom nemcsak az eredet eltűnése; azon a diskurzuson belül, amelyet folytatunk [...] azt is jelenti, hogy az eredet még csak nem is tűnt el, hogy sohasem, jött létre [...], e fogalom megsemmisíti saját nevét, és hogy – ha minden nyommal kezdődik – elsősorban nincs is eredeti nyom.”¹⁶ Meglepő mód a neubaueri szöveg és életút merőben megadó lehetőségként nyit perspektívát az ilyen olvasási, hermeneutikai utaknak, és gyakorlatoknak egyaránt.

15 FÖLDÉNYI F. László: *Melankólia*. Pozsony: Kalligram, 2003. 335.

16 Jacques DERRIDA: *Grammatológia*. Ford. Molnár Miklós. Szombathely: Életünk – Magyar Műhely, 1991. 98.

Nőnek lenni

Szenes Piroska: *Csillag a homlokán*

I.

Fónod Zoltán *Üzenet* című monográfiája előtt két olyan összefoglaló mű jelent meg, amely a két világháború közti szlovenszkói irodalmat kívánta bemutatni¹: Kemény Gáboré (aki később Kemény G. Gábor néven publikált) és Csanda Sándoré, akinek *Első nemzedék* című könyve tulajdonképpen írói portrék sorozata, s a kor irodalmi folyamatainak felvázolására nem tett kísérletet. Az *Üzenet* megjelenése előtt egy évvel, 1992-ben Turczel Lajos *A csehszlovákiai magyar irodalom hat évtizede* című tanulmányában kialakított értékrendhez igazodva röviden áttekintette a korszak irodalmát és, sajnálkozva állapította meg, hogy az nem érte el a kortárs líra színvonalát. Kivételként négy írói életművet emelt ki a többi közül: Szenes Piroskáét, Tamás Mihályét, Neubauer Pálét és Egri Viktorét², az író nő életművét feldolgozó tanulmányában pedig a *Csillag a homlokán*t egyenesen „a két háború közti regényírásunk legsikerültebb alkotásának” nevezte.³ Fónod Zoltán értékelése lényegében megegyezik Turczeléval, Csanda viszont a prózaírók portréi elé írt másfél oldalas bevezetésében nem fogalmaz ennyire határozottan. Miután leszögezi, hogy a korszak szlovákiai magyar prózáját „a különböző jellegű kísérletezések jellemzik”, s ezek közül kiemeli a „szlovákiai magyar regény megteremtésére irányuló” törekvést, először az ún. valóságirodalom vonzaskörében alkotó szerzőket sorolja fel – függetlenül attól, hogy szociográfiát, verset vagy regényt írtak –, s csak utána tér rá a többi szerző értékelésére.⁴ Turczel Tamás Mihály prózáját főként nyelvi-stilisztikai kiegyensúlyozottságáért értékelte, Szenes Piroskát viszont elmarasztalta „jól folyó, de meglehetősen kopár, színtelen nyelve” miatt, s Egri Viktor regényei esetében is inkább fogyatéknak tekintette a nyelvi könnyedséget és a túl irodalmias stílust. Neubauer A jóslat című regényéről pedig sommásan ennyit írt: „érdekes mű ez, de csak nagystíliú bestseller”.⁵ Turczel kifogásai a saját maga által kiemelt négy regényíróval szemben

1 Turczel Lajos egy harmadikat is említ, Zapf László elkallódott tanulmányát. (TURCZEL Lajos, *1989 előtti irodalomtörténeti szintéziskísérletek első irodalmi szakaszunkról* = *Uő, Visszatekintések a szlovákiai magyar kisebbségi lét első szakaszára*, Liliium Aurum, Dunaszerdahely, 2002, 18.) Ez a szöveg azonban tudomásom szerint máig nem került elő.

2 TURCZEL Lajos, *Vázlatos felmérés a két világháború közti irodalmunk értékviszonyairól* = *Uő, Visszatekintések a szlovákiai magyar kisebbségi lét első szakaszára*, 26.

3 TURCZEL Lajos, *Szenes Piroska* = *Uő, Tanulmányok és emlékezések*, Madách, 1987, 86.

4 CSANDA, *Első nemzedék*, Madách, Bratislava, 145.

5 TURCZEL, *Vázlatos felmérés a két világháború közti irodalmunk értékviszonyairól*, 26-27.

tulajdonképpen azt a megállapítását hivatottak alátámasztani, hogy bár e négy szerző műveinek minősége meghaladja a szlovenszkói átlagprózáét, a magyarországi kortársak legjobbjaival nem lehet összemérni.⁶ Tamás Mihályt Csanda is „igazi elbeszélő tehetségnek” nevezi, Darkórol megállapítja, hogy „jelentős ígélet volt”, majd Palotai Borist méltatja Szenes Piroska társaságában, akik a kor átlagprózájából „a nő lélek és szociális témák igényes, realista ábrázolásával” emelkedtek ki.⁷ Neubauer Pálnak díjnyertes regényét tartja említésre méltónak, Egri Viktor neve viszont nem szerepel az említett szerzők listáján. Helyette Juhász Árpád és Jarnó József szocialista hangoltságú írásaira utal, s az általa összeállított szerzői névsor ezzel lezárul.

Fónod Zoltán Üzenetében lényegében ugyanarra a következtetésre jut, mint Turczel Lajos, s mint őket megelőzően a harmincas években Szalatnai Rezső, Szvatkó Pál, Féja Géza: „a prózairodalomra a megkésetttség jellemző”, amit Fónod elsősorban a hagyománytalansággal magyaráz, de számos más okot is felsorol, az irodalom szervezettségének kérdéséről a könyvbehozatali tilalomig. Tamás Mihályon, Szenes Piroskán, Egri Viktoron és Neubauer Pálon kívül egyértelműen „prózairodalmunk két világháború közötti értékei” közt tartja számon Darkó Istvánt, Jarnó Józsefet, valamint a két baloldali beállítottságú szerzőt: Bányai Pált és Sellyei Józsefet.⁸

A *Csillag a homlokán* c. regény fogadtatása – eltekintve egy magyar és egy szlovák, az író művét hazaárulásnak tartó kritikától – töretlenül pozitív volt. A korabeli kritikák és a későbbi irodalomtörténeti jellegű elemzések azonban jóformán figyelmen kívül hagyták a regényben érvényesülő női szempontot, s ha ki is tértek rá, úgy általános jelleggel, az író műveinek összességére vonatkoztatva, s hatáskörét elsősorban a szerző biológiai neméből fakadó tematikai kérdésekre szűkítve le.⁹ Kassák Lajos azonban a *Csillag a homlokán* kötet *Nyugat*-beli recenziójában nem a nőíró és női történet összefüggéseire világított rá, hanem a regényben megalkotott világ eseményeinek sorszerűségére, különösen Kata életének sorsszerű fordulataira. „Semmi művé-

6 Uo., 26.

7 CSANDA, *I.m.*, 145.

8 FÓNOD Zoltán, *Üzenet. A csehszlovákiai magyar irodalom 1918-1945*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1993, 173-175.

9 Csanda azon túl, hogy a *Csillag a homlokán* elhelyezi a korabeli magyar irodalom kontextusában, a mű bizonyos elemeinek életrajzi vonatkozásaira is ráirányítja a figyelmet: „A lírai és drámai motívumokban gazdag mű a XX. századi magyar epika klasszikus alkotásaival tart rokonságot: Kaffka Margit regényeivel, Kosztolányi Édes Annájával és Móricz Zsigmond Árvácskájával. Hasonló »valóságélményre« támaszkodik, mint Móricz Zsigmond Csibe-novellái, s Szenes Piroska életének néhány motívumát is felismerhetjük benne. Bizonyára az író az a Pesten tanuló okos kisasszony, akiről anyja így nyilatkozik: Az csak a nagyszerű lány, már kiskorában is milyen okos volt, és milyen tehetséges! Író Pesten, gyönyörű szép történeteket ír. A regényből következtetve az író elsősorban két kérdés izgatta: a nő szexuális kiszolgáltatottsága és a szegény emberek szociális helyzete. A két témakör Szenes Piroskának szinte valamennyi regényében és elbeszélésében központi helyet foglal el; tudatos nőíró és tudatos szocialista volt. Igaz, nincs tudomásunk arról, hogy tagja lett volna valamelyik pártnak, műveiben szociáldemokráta és kommunista alakjait egyforma objektivitással mutatja be; nem tudjuk meg, kinek a pártján áll.” CSANDA, *I.m.*, 172-173.

szi bravur és kiélezett életkaland nincs ebben a világban, minden szinte sorszerűen van úgy, ahogyan előttünk megmutatkozik” – írja Kassák, majd pár bekezdéssel lejjebb, a Kata gondjaira bízott kistestvér tragikus halálának vonatkozásában hozzáfűzi: „Úgy érezzük, Kata sorsa ettől a pillanattól kezdve világosan elő van rajzolva. Amibe később még belebotlik, az már elkerülhetetlenül elé van állítva, ha öröm éri, hirtelen elcsendesedik, mert váratlanul Miskó jut eszébe s ha nagy a szomorúsága, akkor úgy érzi, ez is Miskó miatt van, aki az ő gondatlansága és rosszasága miatt fulladt bele a hordóba.”¹⁰ Kassák Kata sorsának alakulására adott magyarázata a későbbiekben megismétlődik Csanda Sándor¹¹ és Fónod Zoltán¹² írásaiban is. Ez a sorsmagyarázat ugyan azzal, hogy a regény egészére kiterjeszti, enyhén el is túlozza Misko halálának Kata életére gyakorolt hatását, olyan eredendő bűnként tüntetve fel, amelyből szükségszerűen következik a bűnhődés. Kata történetét egy egységes elbeszélés folyamatába helyezi be ekként. Kata történetét azonban nem a folytonosság, hanem a megszakítottság jellemzi, emberi ki nem teljesedését ez okozza, nem pedig a kis Misko halála miatti büntudat, ami ráadásul csak a regény első felében bír jelentőséggel. Az elemzők figyelme sorra elsiklott a regény azon szöveghelye fölött, ahol Misko elfelejtését konstatálja a narrátor.¹³ A regényben megjelenő sorsszerűség felismerése ennek ellenére rendkívül fontos, bár véleményem szerint más kontextusban, mint ahogy a fent említett írásokban megjelenik.

Turczel Lajos az író munkásságának méltatói közül egyedüliként egy olyan lehetséges kontextust is felcilliant, amelyet a későbbiekben maga sem bont ki következetesen: a korszakban jelentkező többi nőíró közül emeli ki Szenest, mint a legtehetségesebbet. Az író regényei kapcsán a női szempont azonban csak mint a szerző biológiai neméből fakadó, s a biológiai nemre visszavezethető emancipációs beállítottságnak köszönhető szereplőválasztás jelenik meg: „Kaffkához hasonlóan ő is lelkes híve volt a női emancipációnak, és ennek megfelelően a regényei és legjobb novellái főhősei nők.” Majd pár sorral lejjebb: „Naturalista indulása és emancipációs beállítottsága hatékonyan közrejátszott abban, hogy alkotásaiban a természetes, nem idealizált jelenségként felfogott szexualitásnak igen nagy szerepe lett.” TURCZEL, *Szenes Piroska*, 82.

- 10 KASSÁK Lajos, Csillag a homlokán. Szenes Piroska regénye – Franklin = *Nyugat*, 1931. I. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00505/15758.htm>
- 11 „Egyszer anyja a városi piacra megy, s a hatéves Katkára bízta kis öccsét, de a kislány inkább barátnőjével játszik, s Misko belefut a vizeshordóba. Ez a tragikus esemény Katkát szinte egész életén át kíséri: ha baj éri, abban az Isten büntetését látja Misko haláláért.” CSANDA, *I.m.*, 170.
- 12 „Az anya gyermekeivel együtt elment a vásárba, és otthon a hatéves kislányra bízta Miskót, az öccsét. Katkát azonban játékra kényszeríti a szomszéd lány, a kistestvére közben belefut a vizeshordóba. A tragikus élmény – kimondatlanul is – egy életen át végigkísérte. Sorsának szerencsétlen alakulásában is az Isten büntetését látja.” FÓNOD Zoltán, *Egy regényíró "feltámadása"* = *Uő., Kötéltábláink. Válogatott írások*, Madách, 1990, 94., ill. FÓNOD Zoltán, *Üzenet*, 194.
- 13 „Egyszer csak mégis, mint egy sárga láng, úgy villant fel lelkében a kis Misko emléke, aki miatta halt meg, és akire már nem gondolt soha.” SZENES Piroska, *Csillag a homlokán*, Madách, Bratislava, 1982, 190. A regényből vett további idézetek erre a kiadásra vonatkoznak.

Ha a női szemponttal kapcsolatban feltehető kérdések jobbára háttérben is maradtak, az író női szociális érzékenységét, a mű reális valóságábrázolását, szlovenszkóiságát azonban minden egyes, a regényre vonatkozó írás kiemelte, sőt, lényegében teljes egyetértés uralkodik abban, hogy ez a vonatkozása a műnek fontosabb. Azt már Kassák leszögezi idézett írásában, hogy a kis szolgálólány története nem új az irodalomban, de siet hozzáfűzni, hogy az irodalomban nem az újdonság, hanem az új megvilágítás számít. „Szenes Piroska Katkája körül a háborús és a közvetlen háború utáni idők élete zajlik. Ezáltal új megvilágításba kerül a regény hőse és új az őt környező világ.”¹⁴ Schöpflin Aladár irodalomtörténetében szintén a regény sikerült társadalomrajzát és – ahogy a szerző fogalmaz – lélektani képét emeli ki.¹⁵

A társadalmi-történelmi események, a korábrázolás a női szubjektum problémájától lényegében elszigetelten, mint a regény értékét biztosító szempont jelenik meg a recepcióban.¹⁶ A társadalomábrázolás igénye folyamatelvű, a kor történelmi eseményeinek alárendelt, az azokról való tudás által irányított egységes elbeszélést tételez fel. Ez az elvárás a regény recepciójában egyrészt a cselekmény újramondásának módjában, másrészt a művel szemben emelt kifogások egy részében nyilatkozik meg. A Csillag a homlokán cselekményének rekonstrukciójában a Szenes Piroskáról született mindkét hosszabb tanulmány szerzője önkéntelenül is kiegészíti az elbeszélés üresnek vélt helyeit, olyan ismeretek alapján, amelyekkel a regény narrátora, illetve a szereplők az adott szöveghelyeken nem rendelkeznek. Fónod Zoltán és Turczel Lajos utólagos pozíciójuknak köszönhetően összegzik a szövegben utalásszerűen elszórt információkat, s így a kisközösség történetét, illetve a kisközösség történetének elbeszélési módját a világtörténelem felől értelmezik. Véleményem szerint ezzel magyarázható az is, hogy a szerkezet és elbeszélés bizonyos megoldásai hibaként vagy hiányosságként jelennek meg a két irodalomtörténész értékelő tanulmányaiban.

Turczel elemzésében például – miután több szempontból erőteljesnek, szuggesztívnek ítéli a korábrázolást, a Vörös Hadsereg helyi forradalmi hatásának érzékeltetését, amely a grófi család értesülésein és egy szlovák kisköztana beszámolóján alapul, hiányosnak találja, illetve felületesnek tartja a deklarációs úri-hivatalnoki család rajzát. A másik kifogás, amit Szenes regényével szemben emel, a zárófejezetre vonatkozik. Turczel lélektani hiányosságnak véli Kata váratlan összeomlását és házasságba való menekülését, amit – véleménye szerint – nem motiválhatott a betegség.¹⁷ Fónod Zoltán szintén vázlatosnak tartja a történelmi események érzékeltetését, de azt is hozzáfűzi, hogy a mű „ennek ellenére azonban képet ad az államfordulat éveiről, valamint az azt követő társadalmi feszültségekről.”¹⁸ Szerkezetileg ő is a regény

14 KASSÁK, *I.m.*, <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00505/15758.htm>

15 SCHÖPFLIN Aladár, *A magyar irodalom története a XX. században*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1937, 1990, 426.

16 Csanda Sándor írása e téren kivételt jelent. Megállapítása szerint „a társadalmi háttér inkább csak keretül szolgál az emberi viszonyok és Kata sorsának ábrázolásához.” CSANDA, *I.m.*, 173.

17 TURCZEL, *Szenes Piroska*, 86-87.

18 FÓNOD, *Egy regényíró „feltámadása”*, 95.

zárócselekményét találta megoldatlannak: „hisz az optimizmussal, életerővel teli fiatal lány, aki a saját életét irányítani akarja, keresve a boldogságot, nem roppanhat össze a ragályos bőrbetegség gyanújának súlya alatt, sem a katonaszerelem (Ferkó) elutasító magatartása miatt.”¹⁹

Azokat a hiányosságokként kódolt megoldásokat tehát, amelyekre a szakirodalomból idézett utalások vonatkoznak, egyrészt a női szubjektum kiépülése, másrészt a közösségi identitás, a közösségen belül érvényesülő normák felől érthetjük meg, mint a regény felépítésből logikusan következő jelenségeket.

II.

A fentiekben láttuk, hogy a regény recepciójában hogyan érvényesülnek olyan elsősorban maszkulin szempontok, mint a társadalmi-történelmi események elbeszélésének elsődlegessége, illetve az identitásképződés folyamatosságának elve. Ez valószínűleg azzal is magyarázható, hogy az író nő földrajzi hovatartozás szerinti elhelyezése egy lehetséges szellemi horizontban eleve feltételezte, hogy Szenes Piroska prózája elsősorban a szlovákiai irodalom kontextusában értelmezhető megnyugtató módon, amely irodalomnak a szlovenszkóiság, a csehszlovákiai valóság bemutatása programszerűen felvállalt szerepe volt. Így viszont teljesen kirekesztődött a kortárs női irodalom közösségéből. Pedig a *Csillag a homlokán* című regény megjelenésekor már jó ideje jelen volt a magyar irodalmi életben az írónőknek egy népes csapata, akikről Zsadányi Edit jogosan állapította meg, hogy „azóta, Kaffka kivételével, szinte teljesen feledésbe merültek. Nem csak egy-egy szerző, egy egész nemzedék törődött ki irodalmi tudatunkból, holott a kortársak elismerően és együtt emlegették őket (....)”²⁰ Szenes prózája kapcsán egy lehetséges női kontextus egyedül Turczel Lajosnál jelent meg, ő is pusztán konstataulta, hogy a két világháború között meglepően sok író nő jelentkezett Szlovákiában, de ennek a ténynek a konstataciója után már nem fordított figyelmet arra, hogy Szenes prózáját ezeknek a műveknek a vonatkozásában is megvizsgálja.

Szlovákia tekintetében fokozottan érvényes Zsadányi Edit a kor írónőinek elfeledettségére vonatkozó megállapítása, olyannyira, hogy a Turczel által felsorolt többi kortárs szlovákiai magyar nőíróról akár az is elmondható, hogy mára önmaga kiüresedett, pusztá nevére redukálódott.²¹

Szenes Piroska műveinek a korabeli női irodalomtól elszigetelt tárgyalása pl. elrejteti azt a tényt is, hogy a század első felének nőírói közül többen nyúlnak regényeikben a kulturális keveredés kérdéseire. A *Csillag a homlokán* c. regény szlovák-magyar együttélésének kérdése Szenes Piroskánál is kulturális különbségként jelenik meg, ráadásul áttételesen, sokkal inkább a társadalmi

19 FÓNOD, *Uo.*, 95.

20 ZSADÁNYI Edit, *Író nők a századelőn = A magyar irodalom története II., 1800-tól 1919-ig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András, Gondolat, 2007, 807.

21 Turczel Szenes Piroska életművét méltató tanulmányában a következő, Szenessel kb. egy időben fellépő írónőket sorolja fel: Ásgúthy Erzsébet, Dömötör Teréz, L. Kiss Ibolya, Madame Sans-Gène, N. Jaczkó Olga, Palotai Boris, Prerau Margit, Schalkház Sarolta, Szenes Erzsébet, Urr Ida, Wimberger-Pozsonyi Anna, Zsadányi Mária stb. TURCZEL, *Szenes Piroska*, 81.

rétegek közti különbség mellékkörülményeként, s még inkább a teljes, sértetlen szubjektum és az eltárgyasított, önnön legitim identitását megalkotni képtelen, csonka szubjektumnak a gazda-cseléd pozíciójában is megragadható szembeállításában. Elsősorban társadalmi s nem nemzetiségi konfliktus a város kifosztásának sikertelen kísérlete is. A magyar-zsidó összetételű város életformája s a városi (feltételezett) gazdagság áll szemben a szlovákok lakta major nyomorával, a birtoklás kérdésén keresztül artikulálódik a nemzeti hovatartozás is. „Egyszer csak elterjedt a híre, hogy a várost, ahol magyarok és zsidók laktak, szabad lesz kirabolni. Ki engedte meg? A csehek és a szlovákok, akik együttesen kikiáltották a Tanácsot és a Szabadságot. Ezer évig minden a magyaroké meg a zsidóké volt, ezer évig most minden a szlovákoké lesz.” (35.) Ahogy a városi rabláskíséret mögött, úgy az önállóság igénye mögött is kizárólag az anyagi javak megszerzésére irányuló vágy működik, ez a vágy a major népét elsősorban szegényekként, nem pedig egy nemzethez tartozó egyedekként kovácsolja össze. A major lakói önmagukat nem szlovákokként élik meg. A rögzített, nemzethez köthető identitás az ideológia szorításában lenne hivatott létrejönni, ám a csoport maga sem ismeri fel önmagát benne, kétkedve fogadja, és saját nyelvére fordítja le, amikor az anyagi javak eltulajdoníthatóságaként értelmezi. Az a falusi-majorbeli közösség, amely ideológiailag hatalmi helyzetbe kerül, s szlovákként, államalkotó nemzetként definiálódik, önmagát a szegény-gazdag ellentétpár egyik pólusaként tudja meghatározni, így számára az eseményekből csak a szerzés/birtoklás lehetősége realizálódik. A történelmi konfliktus elveszti összetettségét és nagyhatalmi jellegét, helyette a majorok, falvak népének világertelmezésén belülre kerül, amely megreked az anyagi-tárgyi birtokbavétel kérdésénél, így lényegében dezideologizálódik. A cseh fennhatóság alá kerülés ténye is a birtokviszonyok (szó szerinti) átrendeződésén keresztül nyer értelmet: a majorba érkező cseh szokolistáknak azt a kijelentését, hogy a grófi hatalom érvényessége megszűnt, a majorbeliek derűs hitetlenkedéssel és inkább rémülten, mint örömmel fogadják, s csak akkor kezdik komolyan fontolóra venni, mint lehetséges igazságot, amikor a major felosztását csillantják meg előttük. „Az emberek feszengve hallgattak. Igaz, híre jött már, hogy a grófokat letették, de itt a majorban csak kuncogva emlegették, mint pikantériát. (...) Egy sovány ember mégis megkockáztatta elszántan, ádámcsutkája fölszaladt a torkára: – De a major csak az övé? A szokolista kövér nyakát szorította a szoros gallér, szigorúan megráncgatta. – Még eddig az övé. De ne féljete, testvérek, nem marad az övé! – Ejha, a mamáját! Kezd cifra lenni! – Az emberek szemükbe lökve a kalapjukat, megvakarták a fejüket. – No és mondjátok... Kié lesz, ha tőle elveszítetek? Minden szem a lovas piros arcára sütött, a lélegzetek elakadtak. Mindenki várta, húzta a feleletet. – A tietek, testvérek, a tietek, a mienk – felelt mind az öt szokolista egyszerre. Az emberek ajkáról elhalt a tréfálgozás, komoly és nagy volt a pillanat.” (43-44.)

Az értékrend materiális volta mindenben érvényesül, a személyes kapcsolatoktól az államalkotás igényéig. Ez utóbbi ideológiai-történelmi konstrukcióként semmiféle jelentéssel nem bír a majorbeliek számára, csak a földreform vonatkozásában tesz szert jelentőségre. A szocialista agitátor átfogó ideológiai programjának értelme – „Ébredjenek fel a szegény emberek sok ezer éves szolgaságuk álmaiból, ébredjenek fel, nézzenek szét, és lássák, hogy övék a világ, csak akarniuk kell” (178.) – a major lakói számára csak korláto-

zott jelentésben hozzáférhető, a földosztás ígéretként értelmezik. A magánélet is ennek az értékrendnek van alárendelve. Kata anyja a földszerzés reményében próbálja lányát rábeszélni az Imrussal való házasságra. A szellemi kultúra fölött mindvégig az anyagi dominál, amely a szociális ellentétek kiélezettségében mutatkozik meg. Ez az anyagközpontúság teszi lehetővé azt is, hogy az első világháború vége, az azt követő forradalmak, Csehszlovákia megalakulása, azaz a térség történelmi eseményei a közösség mikrotörténelmében a tulajdonjog változásainak kérdésére egyszerűsödve jelenjenek meg, a vidék lakosságának életén keresztül. Ami azon túl helyezkedik el, az a bizonytalanság ködébe vész. Az uradalom határain túli történésekre utalva a szereplők és a narrátor gyakran él az „úgy mondják”, „azt beszélik” kifejezésekkel, miáltal az elbeszélte eseményeket a mondák körébe utalják. A történelmi eseményekről tudósító szereplők maguk is bizonytalanok, megbízható tudásuk csak saját magántörténetükről van, de annak okaira már nem terjed ki, mendemondákon alapul. Jó példa erre a megszállt városban tartózkodó legionáriusok számát firtató kérdésre adott válasz. Az ispán kérdésére, hogy mennyien lehetnek a legionáriusok, ezt a választ kapja: „Ugyan, hát azt ki tudná, tekintetes úr? Egyik azt mondja, nagyon sokan, a másik, hogy kevesen.” (76.) A bizonytalanság a harcok kapcsán is előjön: „A harcok, úgy látszik, megmerevedtek” (82.), illetve: „Mondják, kitérően be voltak löve a városokra.” (82.)

A közösséghez, mint nemzethez-nemzetiséghez-nyelvhez való tartozás Kata életútjában ugyanígy áttételesen jelenik meg. Első gazdája magyar grófi pár, második gazdasszonya német, végül – egy jelentéktelen intermezzo után – magyarul beszélő zsidó családhoz kerül, ahol ráadásul feltűnik az a szereplő, a Pesten élő író, aki emancipált nőiségével, önállóságával, sértetlen identitásával Kata megvalósíthatatlan sorsalternatíváját mutatja meg.

A nemzetiségi és nyelvi kérdés – s azt gondolom, a regény egyik legbravúrosabb megoldása éppen ez – szinte kizárólag a hatalmi kontextussal kapcsolatban bukkan fel. A gróféknál a nyelv a szeparáció eszköze. A komornyik, aki a grófi beosztottak közül a két kis cseléd fölött közvetlenül gyakorolja a hatalmat, sosem szól hozzájuk, a hierarchiában elfoglalt, valamint a kor és nembeli különbségen kívül a közös nyelv hiánya is elválasztja az ő világát a két szlovák kislányétól. Kata és Marka alig ért magyarul, „a pár magyar szó, amelyet tudtak, csak tréfalkoznivaló volt” (59), így kirekesztődnek a munkaadók világából, nem értik a történések közti oksági összefüggéseket, a tőlük idegen világ megismerése lényegében csak a tárgyi-materiális különbözőségek felismerésére korlátozódik. A grófi házaspár elé csak akkor bocsátják őket, amikor már elsajátítottak valamennyit a magyar nyelvből, addig a két gyerek úgy érzékeli, hogy az urak „nagy távolságban és titokzatos külön világban éltek” (70).

A hatalombirtoklás felől problematizálódik a szlovák-magyar együttélés az aratási jelenetekben is. A déli magyar falvakba érkező szlovákok ellenségként, a hatalom birtokosaiként jelennek meg a falusiak számára. A hatalmi kérdés itt is, mint a falu-város szembenállás esetében, szociális konfliktusba torkollik: „Ó, büdös tótok, de vígan vannak! – Nem elég nekik az ország – szól a férfiak egyike. – A szegény ember kenyere kell nekik. Miért nem maradhattak otthon, büdös drótosok? (...) Mi vagyunk itthon, itt mi vagyunk otthon, menjetek a fenébe! – kiáltottak rájuk minden oldalról.” (107.)

III.

A nyelv, nyelvhasználat mint identitást meghatározó tényező, illetve a csoport-identitás és a hatalom kérdése – ahogy korábban láttuk – a regény főszereplőjének, Katának a viszonylatában is felmerül. Ám Kata nem tulajdonít neki különösebb jelentőséget, mert az ő élete más keretek közt folyik, más vonatkozásokban próbálja kiépíteni saját identitását: számára a tánc, zene és szerelem (lehetnének) a – folytonosan elhalasztódó – önmeghatározás szempontjai. Élettörténete elbeszélésében többször visszatér a „Kata az, aki zenei tehetség” azonosítás sugalmazása, de Kata maga nem tudatosítja saját lényé abszolút zenei meghatározottságát, bizonytalan, nehezen körvonalazódó sejtelemként is csak a mandolinvásárlás és Pestre utazás – sikertelen – tervében fogalmazódik meg személyiségfejlődése eredményeként. Kata önmagát a zenében – ének és tánc közben – ismeri fel, ilyenkor azonosul önmagával. Művészi adottságai azonban nem tudnak kiteljesedni, az önmegvalósítás folyamatát többször is megtöri a női szubjektum tárgyiasított kezelése.

A *Csillag a homlokámnak* „a magyar irodalom hasonló témájú kiemelkedő alkotásai mellett (Móricz Árvácskáját, Kosztolányi Édes Annáját vagy Kaffka Margit regényhőseit említhetnénk) éppen az az erénye, hogy a női sors és kiszolgáltatottság felmutatása mellett a szociális vonatkozások sem sikkadnak el”²² – írja Fónod Zoltán. Értékelésében nagyon pontosan választja meg azt a két fogalmat – a női sors és kiszolgáltatottság fogalmát –, amelyek a női szubjektum meghatározottságai, ám a továbbiakban nem foglalkozik sors és kiszolgáltatottság megjelenítésének módjával a regényben. Turczel Lajos a két háború közti próza értékeit elemző tanulmányában „a helyi viszonyok erőteljes ábrázolásán túl” azt emeli ki, hogy „a főhősben: Hudák Kata szolgálólányban a nagy irodalom mércéjét megközelítő általános emberi-társadalmi erejű alakot tudott formálni.”²³ Azaz éppen a speciálisan nőit marginalizálja.

A női szubjektum mivolta a regényen belül korántsem egyértelmű. A női szubjektum nem koherens, több ellentétes beállítottságú erő kényszerítő hatásának kitéve jön létre. Az a szubjektumkonstrukció, ami a regényben kirajzolódik, részint a tárgyiasító, maszkulin szemlélet, részint a társadalmi-hatalmi szempont szorításában felépülő, a belső-női értékrendet érvényesíteni csak ideig-óráig tudó, minden szempontból alávetett, így önkifejezésétől többszörösen megfosztott, elsősorban az önidentitás hiányán keresztül meghatározható konstrukció. Az összetett és erősen differenciált külső nézőpontok szorításában konstituálódó szubjektum (nő-cseléd-szlovák stb.) számára az önidentitás megélése (én = művész) nem lehetséges. A regényben létrejövő női szubjektumokat meghatározó viszonyok ellehetetlenítik ezeknek a szubjektumoknak cselekvő alannyá válását, ami az önidentitás bizonytalanságának megszüntetését eredményezhetné. Az egységes egyéni identitás kiépülése helyett egy identitásképződésre alkalmas mintázat rajzolódik fel minden újabb erre alkalmas helyzetben. Ennek az identitásképző folyamatnak a szociális kiszolgáltatottság éppúgy eleme, mint a nemi, mindkettő az egységes identi-

22 FÓNOD, *Üzenet*, 197.

23 TURCZEL, *Vázlatos felmérés a két világháború közti irodalmunk értékviszonyairól*, 27.

tás kiépülésével szemben ható személytelen erőként van jelen, mely a sztereotip sorsmintákhoz téríti vissza az elbeszélés alanyát. Kata sorsáról lényegében elhibázott beszélni, akkor lenne lehetséges, ha Kata sorsa egyedi, személyes sors lenne, csak hogy ez a sors általános asszonyi – erre már a regény elején ráirányítja figyelmünket Kata anyjának pár sorban és szétszórta elbeszélte élettörténete: Mamka jelzésszerűen tudatott életútja²⁴ ugyanaz, mint Kata részletesen elbeszélte története(i), s még az elhalasztódó identitásképződésben is azonos mintázatot figyelhetünk meg. Miután a városhoz és egy ködösen elképzelt „jobb élethez” fűzött reményei terhessége következtében szertefoszlanak, férjhez megy Kata apjához, hogy a majorbeli asszonyok egyforma sorsát élje. Ő is lánya sorsának jobbra fordulásától reméli saját életének kiteljesedését, éppúgy, ahogy Kata a regény végén majd saját lányában véli felismerni a teljes értékű, cselekvő, alanyiasult szubjektum létrejöttének lehetőségét.²⁵ A didaktikus zárlatban a regény egyik szereplője ezt meg is fogalmazza: „Ugyan – mondom –, hiszen nem is mintha a maga lánya, de maga született volna meg újra, olyan. – Jaj, kedves szívem, kisasszonykám – kiáltja (t.i. Kata, B.Zs.) –, csak azt lehetne, csak az lenne igaz! A két tenyeremmel simogatnám ki neki az utat, hogy olyan göröngyös ne lenne... Látod, így kell a szegény embereknek ismételni magukat, ki tudja, miért, meddig, míg egyszer talán mégis méltóan fejezhetik ki, amire születtek.” (385.)

Katának lételeme a kiszolgáltatottság: minden kapcsolatában kiszolgáltatott valakinek, anyjának, barátnőjének, gazdáinak. Az egyetlen terület, ahol véget vet ennek és az önrendelkezés útját választja, a szerelem, azaz elsősorban a testi kapcsolat. Ez azért is fontos, mert a női szubjektumok elsősorban a testiség vonatkozásában körvonalazódnak a regényben. A testiség viszont a női kiszolgáltatottsággal kapcsolatban jelenik meg, mint az élet sötét oldala, s egyben összekapcsolódik a társadalmi-szociális kérdésekkel is. Kata kiszolgáltatottsága nőként azért is teljes, mert társadalmi helyzete nem enged számára önálló választást. A testiség kérdése azonosul a kiszolgáltatottság-

24 Mamka történetére csak jelzésszerű utalások vannak „Szíve mélyén izgatta a város, ahol lány korában szolgált. Finom helyen élt, de megzavarodott, ha rá gondolt. Onnan hozta magának Katát. Kapott pénzt is az úrtól, de hát nem lehetett semmi biztosat tudni, mert katonája is volt.” (17.) Mamka a Katát ért erőszakra a saját és az általános asszonyi sorsra való utaláson keresztül reflektál, de az erőszak árnyékában formálódó női sors felismerése is itt verbalizálódik: „– Azt akartam, hogy te ne úgy élj, mint anyád és más parasztlány – mondta fulladozva. Katát mintha ütés érte volna, úgy nézett anyjára. Erősen gondolkozott, fölébredt tudásokkal megértette anyját, és nagyon megfájdult a szíve. De most életében először vett magán tudattal erőt, és először életében formálódott meg benne világosan a gondolat. – Ha mindenkivel megtörténik ez – mondta lassan, sajnó szívvel –, akkor én sem kívánhatok másmilyen sorsot. Kimondta, és nagyon-nagyon sajnálta az asszonyokat.” (168.)

25 Zsadányi Edit a századelő írónőire vonatkozó tanulmányában külön felhívja a figyelmet a női önértelmezés irodalmi megképződése kapcsán a gyerek témájának regényező helyzetben való gyakori feltűnésére. Ebből azt a következtetést szűri le, hogy „a női énkép nem nem feltétlenül egy emberöltő alatt – tehát nem önmegvalósító, önazonos szubjektumfelfogásban –, hanem a következő nemzedéket is tekintetbe véve fogalmazódik meg.” ZSADÁNYI, *l.m.*, 824.

gal: a szeretőválasztás ezért lesz az első és végül egyetlen lépés az önállósodás, függetlenné válás útján. Paradox módon viszont végül éppen ez a választás dönti romba a teljes és önálló élet lehetőségét. Katonaszeretőitől szerzett betegsége miatt nem mehet Pestre, nem vehet mandolint, azaz nem élheti meg önidentitása kiteljesedését. Helyette – akárcsak annak idején anyja – elfogadja a külső erők által diktált sorsmintát: férjhez megy Imrushoz, anya lesz, tárgyiasult szubjektumként folytatja azt az életet, amelyben mások – személyes és személytelen erők – döntenek róla.

A teljes női-társadalmi kiszolgáltatottság a komornyik fürdetéses jelenetében mutatkozik meg: itt egyszerre érvényesül a cselédként való kiszolgáltatottság (azért fürdetik meg, mert cselédként nem lehet piszkos) és a lányként való kiszolgáltatottság. A komornyik bent marad a fürdőszobában, míg a lányok az ő utasítását követve megfürdenek. A jelenetet a benne résztvevő szereplők különböző módon olvassák, beállítottságuknak megfelelően: Kata saját cseléd mivoltára döbben rá, Póla és Marka a perverzió megnyilvánulását látja benne. „Hát csak vetkőztek! – szolt Póla élesen. – Ez a vén dög, úgy látszik, látni akar titeket meztelenül. (...) A gyerekek megrendülve néztek egymásra, aztán Marka lassan gombolni kezdte a pruszlikját. Szemét lesütötte, sápadt szája körül halvány, ravasz és didergős mosoly játszott. Ő már azt hitte, érti. De a kis Kata biztosan tudta, hogy a komornyik úr nem hiszi, hogy szappannal mosakodnak, és szégyenletében fényes szeme könnybe lábadt. Szerette volna bizonygatni, hogy tiszta lányka ő, karácsony előtt is megfürdött egy dézsa meleg vízben, de nem mert szólni.” (66.)

128

A test az önidentitás kialakíthatóságában és fenntarthatóságában is szerepet játszik. Az öregedés, az erőszak és a betegség három olyan, az önazonosság folytonosságát megszakító tényező, amelyek a regényben kiépülő női szubjektumok tárgyiasulását alapvetően befolyásolják. A test mind az anya, mind a lánya esetében a saját identitás, illetve a boldog élet lehetőségének az elvesztésével függ össze: Kata megöregedett anyját a városban nem ismerik fel, az eltorzult test egész emberi mivolta groteszkké válásának jele. A test tehát jelként funkcionál: az anya és Kata kitasztása is a testen megjelenő elváltozásokkal hozható összefüggésbe. Kata anyja a városban szembesül az egykori és jelenlegi énje közt tátongó szakadékkal: „No, az Isten áldjon meg, mit gondolsz? Az állatorvos még csak megismerne, de én csak aprómarhával dolgozok” (27.) – mondja a lánykorából ismerős kofa. Mamkának a törődöttség, szétfolytság lesz a legjellegzetesebb vonása. Mamka egész lénye erre az egy vonásra egyszerűsödik le, a test deformálódása egyben az élet deformálódását is jelzi. A testen esett sérelem az egész életre kihatással van. Az összefüggő, töretlen identitás hiánya a másokkal való szembesülésben válik egyértelművé. Mamkát nem ismerik fel, ő is akkor tudatosítja az egykori és jelenlegi önmaga közti különbséget, amikor a városba készülődve felmerül a régi önmagával való szembesülés lehetősége: a város ugyanaz volt, „de az emberek már nem. És ő sem.” (26.)

A Katán esett testi sérelem minden esetben szexuális jellegű. A férfiak Katát az erőszakon keresztül fosztják meg a test fölötti rendelkezés jogától. Az élettörténet egyben szenvedéstörténet is, ciklikusan visszatérő eseményekkel, melyben az erőszak a saját test elidegenedését eredményezi, s az önálló cselekvés lehetőségétől megfosztott szubjektum önazonossága kialakulásának elhalasztódásához vezet. Kata minden igyekezete ellenére használati

tárgy marad. Éppen tárgyas létének folyománya lesz szerzett (nemi) betegsége is.

A saját lét kérdése többször megjelenik, elsősorban az anya figurájához kötve: „Milyen öröm volt a készülődés! Újra valakinek, önmagáért élnek, nemcsak anyának, asszonymak érezte magát.” (25.) Az önmagával való azonosulás (= valaki, nemcsak anya, asszony) egy röpké pillanatra következik be, a városba való készülődéskor, s nagyon gyorsan lerombolódik az egykori és jelenlegi én közti távolság felismerésében. Az önidentitás elvesztése a társadalmi szereppel való azonosulás révén következik be Katkánál is. Beletörődik a cseléd-életbe és sztereotip női sorsába, feladja a művészlét esélyét. Kata számára a tanulás és művelődés biztosíthatna lehetőséget egy saját jogon kivívott hely elfoglalására a társadalomban, de ez az út többször is lezárul előtte (először az iskola félbehagyásakor, majd a pesti út meghiúsulása miatt). Kata számára a társadalmi beilleszkedés egyetlen alternatívája a jó házasság, ami viszont megfosztja az egyéni identitás megélésétől. A jó házasság ebben az esetben még csak nem is szerelmi kapcsolatot vagy anyagi kiegyensúlyozottságot jelent, hanem az erőszaktól való mentesülést. Imrus, akárcsak Kata apja, az „istállószagú férfiak” közé tartozik²⁶, abba a világba, ahonnan Kata több-kevesebb tudatossággal menekülni próbál. Ily módon ő éppúgy negatív, mint a Katát megerősző két másik férfi. Betegség, testi fogyatékoság, erőszak tapad a férfi-képzethez a regényben s rajtuk keresztül a háborúé. A férfi jelenléte mint fenyegető, a női lét teljességét és komplexségét kikezdő tényező jelenik meg, más formában nem tud testet öltetni. Kata testetlen, plátói vonzódásai az ezen a durva és materiális világon kívül álló fiúk-férfiak iránt mindig realizálhatatlanok maradnak. Jó példa erre Kata iskolai „szerelme”. Mikor Kata az iskolában felírja Matyej nevét a táblára, a jóformán még meg sem fogalmazott érzést az írás konkretizációja azonnal irracionalizálja. „Meglátta Matyejkót fölugrani a kerítésre, és akkor haragosan fogta a krétát, és felírta a táblára: Matyej, Matyejko. Nézte komoran, mit írt, elolvasta a nevet kétszer, és figyelt magára. Tudta, hogy akik szeretik egymást, azok örülnek egymás nevének. Nézte Matyejko nevét, várta, hogy bejön, készen tartotta kezében a nedves szivacsot. Míg így várakozott az örömről, megint meglátta kint Matyejkót. Éppen ráugrott egy gyerek hátára, száját kitévte, és bekapta a másik gyerek fülét. Ő meg itt áll a táblára írott neve fölött, és vár. Egyszerre elnevette magát. – Nem is igaz! – mondta hangosan. Ráköpött a táblára, és letörülte a nevet.” (49.)

Ezzel az irracionális pozitív pólussal szemben (fiatalúr, Matyej stb.) a reális férfi-kapcsolatok (apa, szeretők) mindig az anyagiság negatív meghatározottságához tapadnak: istállószag, erőszak, bántalmazás képzeleti kötődnek

26 Az istállószag apko és Imrus figurájához a regényben végig mint lényük esszenciális meghatározója társul. „Ha este hazajön, messziről bűzlik róla az istállószag, ha melléje fekszik, még álmában is érzi” (17.) – mondja Kata anyja apkoról. „Puhán, de hallhatóan lélegzett, az istállószag mint illanó burok fogta körül nehéz testét” (169.) – olvassuk másütt. Kata, mikor megharagszik Imrusra, trágyszagúnak nevezi (102.). Ezzel hártja anyja házasságszerző kísérletét is: „– De olyan szomorú! – zokogott Kata. – Az ember csak elbúsul, ha ránéz. És mindig milyen trágyszagú!” (366.)

hozzájuk. Ebből kifolyólag a szexualitás is mint negatív, fenyegető veszély képződik meg Kata számára, s mint ilyen is teljesül be, amelynek a lényege az erőszak. Bár a szexuális partner saját megválasztása emancipációs kísérlet, ám Kata itt is egy már ismert diskurzuson belül marad – „először nem kérdeztek engem, most meg már én nem kérdezek máskit!” (330.) – kitörni belőle nem tud. A zene az az út, amely egy más fajta önmeghatározáshoz vezethetne el, ám tehetsége ellenére a zene felé nyíló ajtók sorra zárulnak be előtte, s ahogy a fentiekben láttuk, egy előre megírt sorssztereotípiá foglyává válik.

Kata számára a zenei képzettség megszerzésének sikertelensége, az elnémulás az önkifejezés hiábavalóságának metaforájaként is olvasható, amely metafora lényegében az egész regény önértelmező alakzatának tekinthető. Kata – bár csak későn tudatosul benne – a kezdetektől a saját identitás kialakítására törekszik, elszakadásra az előrajzolt sorsmintáktól. Tudattalanul, mert nagyon sokáig lényegében a világ természetes rendjeként fogadja el az őt ért bántalmazásokat, adottságként a családot, a társadalmi rendet, amelybe beleszületett. Kata megalázottságát, kiszolgáltatottságát a narrátor fogalmazza meg – „Térdére könyökölt, fejét tenyerébe rejtette, nagyon szegénynek és elhagyatottnak érezte magát. Mások okosak, és mennyi mindent tudnak... Ő csak annyit, mint akármelyik cseléd” (336.) –, ő maga képtelen saját kiszolgáltatottsága artikulálására, kísérlete az értelmes élet kialakítására sikertelen marad, pusztán elszenvedője az eseményeknek. Helyzete több szempontból is marginális: nő, szegény, szlovák. Sorsa alakulásának nem ura, nem ő, hanem megfoghatatlan, beláthatatlan történelmi-társadalmi folyamatok, s a sztereotípiákban-előítéletekben rejlő személytelen erő irányítja. A regényre vonatkozó kritikák és értelmezések a regény végét szinte egybehangzóan megoldatlannak, oda nem illőnek találják. Volt már róla szó, hogy Fónod Zoltán és Turczel Lajos is didaktikusnak találja a regény befejezését (jogosan), s véleményük szerint a főszereplő nem adhatja fel ilyen könnyen a jobb életért való küzdelmet. A végkifejlet azonban beleillik a nőregények szerkezetébe: a huszadik század elejének nőregényeiben az egységes női identitás narratívája nem képes kialakulni, éppen a fentiekben elmondottak miatt, a „boldog kifejlet” a jövőbe vetül ki: a gyermek születése így egyszerre a sztereotíp női sors beteljesedése és a szilárd női identitás elhalasztódásaként is olvasható.

„Kezdj nyomozni, ha tetszik – milyen ügyben? –, és hagyd a detektívromantikát.”

Nyomozás, építészet és dekonstrukció Tandori Dezső *Nem szeretném, ha fázna!* és *Vér és virághab* c. regényeiben

A „klasszikus” detektívtörténetben érvényesített szemiotikai szemlélet szerint a regényzáró narratíva a „végső”, a „teljes”, a látszatok mögött meghúzódó igazságot tárja föl. A gyilkosság „közvetlenül” észlelhetővé válik, amit a bűnügyi filmek tudatosan kiaknáznak. A megmutatás eljárása érhető tetten a bizonyíték működésmódjában is, amely maga a jelenlét, mégpedig a múltbeli gyilkosság jelenléte. Ezek azok a kulcsmozzanatok, amelyek mintegy kínálják a „klasszikus” krimi a dekonstruktív olvasás számára. Jonathan Culler megfogalmazása szerint „a jelenlét tekintélye és értékmegállapító hatalma strukturálja egész gondolkodásmódunkat” (1997: 129.) – és a krimi, amelyben az episztemológiai jellegű bűntény *bizonyításának, leleplezésének, megragadásának, tisztázásának* alapfogalmai mind erre utalnak. Ennek tekintélye, az igazság jelenlétének illúziója nyújtja a nyomozás tárgyát és célját, illetve szavatolja igazságigényét. A nyomozás célja egyrészt a tettes jelenlevővé tétele a narratívában, aki hiányzó ágens, „üres hely”; másrészt a „rekonstrukcióban” a gyilkosságé. Ennek alapja a történés materiális és nyelvi megőrződése a jelenben. Az intencionalitáson alapuló trükk, a leleplezéstől tartva újabb gyilkosság elkövetésére való késztetés pedig jelenlétté teszi a korábbi gyilkosságo(ka)t is. A „klasszikus” detektívtörténet dekonstruktív olvasatában - miközben a detektívtörténet és a műfaj értelmezői, köztük például G. K. Chesterton a morál és az olvashatóság értelmében definiált „rend” helyreállítását állítják - a krimik a gyilkosságot, a gonoszt szupplementumként alkotják meg.

Tandori Dezső két detektívtörténete előtt fontos tanulságokkal szolgál Agatha Christie *The Moving Finger* című, 1934-es regénye. A műfaj leggyakoribb helyszíne a „békés” vidék, ahol a gyilkosság szokatlan, „ilyen” még nem fordult elő — derridai terminusokkal élve tiszta hozzáadásként vagy távollétként jelenik meg. Jellemző zárlata idillként megformált jelenet, amely a „rend”, a „béke” helyreállítását hivatott megjeleníteni azáltal, hogy a bűntényről már nem esik szó. A kisvárosba költöző testvérpár, Jerry és Joanna nyugalmat, Jerry baleset utáni gyógyulást keres, de trágár névtelen levelekkel és gyilkosságokkal találkoznak. Amikor azonban Jerry, aki maga is segítőként részt vett a nyomozásban, a regény végén a két halott áldozatra gondol, azt állapítja meg, hogy a szolgálót végül is nem szerette az udvarlója, Mrs. Symmington pedig nem volt jó a lányához, Meganhoz, „és az ördögbe is, mindannyian meghalunk egyszer” (219.; Kertész Gabriella fordításában). Jerry ezzel a teleologikus narratíva emblematisz műfajának célorientáltságát kérdőjelezi meg, mintha „mindegy” lenne, és „megérdemelték”, visszamenőleg téve semmissé a nyomozást. (Még inkább érvényesül ez a dimenzió Prekop Gabriella fordítá-

sában: „és a fenébe is! Egyszer mindnyájunknak meg kell halni.”; 257.) A két halálesetet a maga nézőpontjából igazságszolgáltatásnak minősíti (Megan ugyanis feleségül veszi), s ezáltal nem csupán hatályát veszített jogrendbe írja a nyomozás narratíváját, hanem közösséget vállal a gyilkossal. A történet is átváltozik a halálesetek történetévé, már nem gondol a trágár levelek áldozataira, holott ezért indult meg a nyomozás. Jerry következtetése: „Így hát egyet-értettem a boldog Miss Emilyvel, hogy minden a legjobb a lehetséges világok legjobbikában.”¹ Voltaire *Candide*-jének idézése aláássa a mondat propozíciós tartalmát, miközben az idézett szöveghely arra mutat rá, hogy ez az állítás csak elfojtás árán születhet meg (csak „egy röpké pillanatra” gondol a két áldozatra, így marginalizálja az addig középpontba helyezett nyomozást, és nem áldozatokként definiálja őket), valamint a történet újrannarratíválása révén. Jerry hivatkozott gondolatmenete tudniillik a halálesetekről szóló harmadik narratíva. Amikor pedig Nash felügyelő arra szólítja fel Jerryt, hogy „ösztönözze az embereket arra, hogy jelentsék, ha névtelen leveleket kapnak” (94.), a nyomozás végső soron a szóban forgó bűntényt ismétli-ismételteti meg. A gyalázkodó narratívák burjánzását segíti elő, amelyek sok lakos szerint „abszurdak” ugyan, de elterjednek szóbeszédeként. A sértegető történetek előállítására, illetve terjesztésére a nyomozás olyan elítélt „másika”, olyan externalizált konfliktus, amelyről kiderül, külső volta illúzió: az eljárás folytatásának előfeltétele. A „felforgatóként” értett bűntény megismerését követő rend „helyreállításának” kijelentett lehetőségét ez ássa alá legerőteljesebben.

A regény eleje a névtelen levelek írását és a gyilkosságot a békés közösséget felforgató eseményként mutatja be. A tettes azonban a közösség tagja, egyelőre ismeretlen, de ismert személy. A szolgáló meggyilkolása (aki meglátott, megtudott valamit) visszautal Mrs. Symmington halálára, ami visszautal a névtelen levelek hónapokon át tartó írogatására, azok mindegyike visszautal a többire, azok a kitervelés mozzanataira és így tovább. Más szóval a bűntény elkövetése nem tekinthető a „felforgató aktus” kezdőpontjának. A történetek elgondolt kezdőpontja mindig másik eredetre utal vissza, és így a (békés vidékkel szupplementárisan szembeállított) „gonoszság” előző szerveződését kell feltételezni. A bűntényt nevezhetjük „törésnek”, ez azonban egyetlen pillanatban sincsen jelen. A „felforgató aktusról” fokozatosan kiderül, hogy nagyon sokan, illetve a gyanúsítottak meghatározott körében mindenki elkövethette. A városka minden lakójáról elképzelhető lesz, hogy mocskolódó leveleket ír. Ami a mű elején bárkiről is elképzelhetetlen, később bárkiről elképzelhető. Amire senki nem lenne képes, arra bárki képes. A lakók és Jerryék jellemzése a szupplementaritás logikája szerint a perifériára szorítja a gonoszszágot, amely majd a középpontba kerül. Noha a lakók készek bárkiben névtelen levélírórt látni, végül mégis egyvalakit bélyegeznek meg. Tulajdonképpen felmerülhet a kérdés itt és más krimikben is, hogy miért őt? Jó néhány műben ugyanis szín-

1 Ahol nincsen külön feltüntetve, az idézetek Kertész Gabriella 1993-as fordításából származnak. A szóban forgó szövegrész eredetije: „Just for a fleeting moment I thought of Mrs Symmington and Agnes Woddell in their graves in the churchyard and wondered if they would agree, and then I remembered that Agnes’s boy hadn’t been very fond of her and that Mrs Symmington hadn’t been very nice to Megan and, what the hell? we’ve all got to die some time! And I agreed with happy Miss Emily that everything was for the best in the best of possible worlds.” 318–319.

te véletlenszerű, hogy éppen a végül leleplezett személy követte el a bűntényt és nem más. Anthony Berkeley *A mérgezett csokoládé rejtélye* című művében például a gyilkosság hat lehetséges narratívája olvasható, és a nyomozók sorrendje olyan fontos szerepet kap a végső történet hitelességében, hogy az utolsónak tulajdonított igazságigény az esetlegesség és a konvencionalitás (a „végső” történet igazságának konvencionalitása²) benyomását kelti.

A fent hivatkozott szövegrészt, Jerry gondolatait megelőzően két történet születik a névtelen levelek elküldéséről és Mrs. Symmington, az ügyvédné haláláról: az egyik szintén Jerryé, a másik Miss Marple-é. Jerry első személyű elbeszélése alkotja a voltaképpeni regényt. Résztvevője a történeteknek, de visszatérően megjegyzi, bizonyos eseményeket már korábban össze kellett volna „kapcsolni”.³ A történetek oksági viszonyokba rendezésének törekvése során gyakori metafora a mozaik (és annak darabjai: „pieces”) és az összeillesztés. Az események közötti-mögötti lehetséges „kapcsolatok”, amelyek ok-okozati összefüggésekként határozhatók meg, Jerry önreflexív megjegyzéseinek alapvető problémáját képezik. Ezek a metanyelvi kifejezések a szöveg „homogén olvasattá [való] redukál”-ásának érdekelttségét tematizálják (Miller 1994: 89.). A „kapcsolat” ebben az esetben olyan alakzat, amely egyszerre működik metaforaként és metonímiaként. Miss Marple szerint ugyanis egy gyilkosság sikeres elkövetése bűvészmutatványhoz hasonlít: „az emberek rossz dologra figyeljenek a rossz helyen” (169.).⁴ A két elbeszélés vizsgálata révén belátható, a narratíva hogyan hajtja végre a „bűvészmutatványt” a befogadóval szemben. Az olvasót eleve „tévútra” viszi, hogy Jerry narratíváját az a kérdés vezeti, ki küldte a leveleket, de az elbeszélés – Dorritt Cohn kifejezésével élve a „disszonáns ön-narráció” révén – olyan narrátort alkot, aki utólag felhívja a figyelmet az értelmezésben feszültséget keltő pontokra, ami „az elbeszélő énnel a tapasztaló énnel szembeni kognitív kiváltságait hangsúlyozza” (1996: 113.). Az olvasót így gyanakvásra inti történetével szemben. A „tévútra vezetés” kifejezés annál inkább jogosult, mert – a szemiotikai szemlélet előfeltevéseinek megfelelően – Miss Marple narratívája tévesként, félrevezettként cáfolja meg Jerry történetét. Miss Marple története úgyszólván érvényteleníti Jerryét, illetve újrannarratívizálást hajt végre. Ezzel a nietzschei „chronologische Umkehrung” (kronológiai megfordítás) jellegzetes példáját szolgáltatja azáltal, hogy e tropológiai műveletet a narratíva működésmódjává teszi, mégpedig érdekes csavarral. Nietzsche *A hatalom akarása* című művében vizsgálja, hogy bár a kauzalitás elve szerint az ok logikailag és időben

2 Vö. Todorov 1971: 66. Todorov szerint „egy általános elbeszéléstörvény azt kívánja, hogy az időbeli egymásutánnal párhuzamosan fusson a feszültség fokozódása. Ez a törvény azt kívánja, hogy az utolsó kísérlet legyen a csúcspont, az utolsó gyanúsított a bűnös”.

3 Például: „I ought, I dare say, to have put two and two together earlier. [...] I did not answer because my mind was busy piecing things together.” (242.) Kertész Gabriella fordításában ez áll az idézett szöveghelyen: „Kétségtelenül hamarabb kapcsolatba kellett volna hoznom bizonyos dolgokat. [...] Nem válaszoltam, mert agyam lázasan dolgozott, hogy összeillesse a dolgokat.” (117.)

4 „To commit a successful murder must be very much like bringing off a conjuring trick. [...] You’ve got to make people look at the wrong thing and in the wrong place – Misdirection, they call it, I believe.” (281.)

megelőzi az okozatot, az oksági kapcsolat fogalma nem eleve adott.⁵ Az „ok” tudniillik, azaz jelen esetben a gyilkosság motivációja az okozatot követően születik meg, utólag vetítjük ki a kérdéses hatás „okaként”. A gyilkosság narratívája a „végpont” ismeretében születik meg, a gyilkosság okozatként való interpretálása tesz bizonyos mozzanatok „előzményként” értelmezhetővé. Végső soron tehát az okozat idézi elő valamely ok létrehozását. Az oksági kapcsolat tehát a kronológiai megfordítás tropológiai vagy retorikai műveletének eredménye, ami a krimiben a narratíva működés módját határozza meg. A *láthatatlan* kézben az oksági kapcsolatokban még egy csavar érvényesül: Miss Marple ugyanis azt vetíti ki okként, amit Jerry okozatnak vél.

A rendnek, az előzménynek és a következménynek (mint az okság értelmezésének), az oksági kapcsolatok „mozaikként” felfogott rendszerének Agatha Christie művében vizsgált kérdései a nyomozás dekonstruktív irányultságú szemléletében annak a szempontnak a mentén vezetnek tovább a gondolatmenetet, hogy a nyomozás miként vonja be az építést, az építészeti alakzatát. „A dekonstrukció nem más, mint a hozzáadás építészeti logikájának szubverziója, amely a fordításról való bizonyos fajta gondolkodást hoz játékba” – írja Mark Wigley, aki szerint a fordításról nem lehet szólni vagy a dekonstrukció, vagy az építészeti előtt, azokon kívül vagy azok fölött (1997: 2.).⁶ És másfelől: Derrida megállapítása szerint a dekonstrukció a fordítás kérdése (1985: 1–5.). Derrida fordításra vonatkozó gondolatai Babel tornyának alakzata köré szerveződnek, sőt építészeti gondolkodása fordításelméletének kifejtésében nyilvánul meg legmarkánsabban. A torony kudarca jelöli ki számára a nyelvek burjánzását és a fordítás szükségességét. A torony alakzata így fordítás, filozófia, építészeti és dekonstrukció stratégiai metszéspontja.⁷ A filozófia alakzata, hiszen a filozófia álma a fordíthatóság: a tiszta fordítás ideálja, valamely eredeti igazság közvetlenül bemutatása (vö. Wigley 1997: 23.). Ez a „klasszikus” detektívnek is az álma, ugyanakkor az általa a világra ruházott rend nem nélkülözi az erőszak és a hegemonia mozzanatát. Ebben az értelemben nem „eredendő”, mint *A láthatatlan kéz* kapcsán is beláthatóvá vált. Ez a nyelv a maga egyedüli érvényét hirdeti, de nem egyetemes, mert nem „átlátszó”, amely minden szereplő számára hozzáférhető volna. A torony továbbá a dekonstrukció alakzata is: amennyiben

5 „Úgy véltük, valamely okozat, hatás magyarázatot nyer, ha állapotot mutatunk föl, amelyben ez az okozat már benne foglaltatik. Valójában minden okot az okozat, a hatás sémája szerint találunk föl: az utóbbi ismert számunkra... Megfordítva nem áll módunkban bármilyen dolgról előre megmondani, hogyan »hat«. [...] In summa: *valamely történést nem idéztek elő, és nem is idéz elő semmit*. A causa hatóképesség, amelyet kitaláltak az eseményhez, a történéshez...” [kiem. F. N.] (Nietzsche 2002: 241.)

6 A Wigley-től származó idézeteket itt és a továbbiakban is saját fordításomban közlöm.

7 „A hagyományozódott szöveg utóéletére, Babel tornyának az elbeszélésére vagy mítoszára tekintve azt látjuk, hogy nem egy *alakzat* a többi között. Ezzel legalább is azt állítja, hogy nincs megfelelés két nyelv között, az enciklopédia két különböző helye között, a nyelvezet és önmaga, illetve az értelem között; állítja továbbá azt is, hogy szükség van a képes ábrázolásra (figuration), a mítoszra, a trópusokra, a fordulatokra, sőt még az inadekvát fordításra is, hogy kipótoljuk azt, amit a sokféleség megtilt nekünk. Ebben az értelemben ez a történet a mítosz eredetének mítosza, a metafora metaforája, az elbeszélés elbeszélése, a fordítás fordítása volna.” (Derrida 2007: 268.)

a nyomozás a fordítás ideálja, a dekonstrukció ennek belső szubverziója, mely a nyomozás előfeltételeiben rejlik.

A kortárs magyar bűnügyi irodalomban Tandori Dezső tekinthető a műfaj ilyen irányú legfontosabb újraértelmezőjének, akinek krimijeit – kiemelve a *Nem szeretném, ha fáznál!* és a *Vér és virágfab* című regényeket – a fenti gondolatmenet nyomán mindenekelőtt abból az aspektusból tárgyalom, hogy a nyomozás, a megismerés és a történetalkotás milyen fordításkonceptiót érvényesít, és miként hozza játékba az építészet alakzatát.

A Tandori Dezső detektívtörténeteiről szóló kritikai írásokban vissza-visszatérően megfogalmazódik a „követhetlenség” tapasztalata. Miben is állhat az „olvashatatlanság”? Csáki Judit 1983-ban „egy követhetetlen krimi vastag szövetéről” ír (1983: 10.). Bedecs László szerint „a Tandori-életműbe való belépés különös és máshol nem, vagy csak ritkán tapasztalható nehézségekbe ütközik, aminek elsődleges oka e művek műfajokon is átívelő egymásra utaltsága, az önértelmezések, önisméltések csak lassan feltérképezhető rendszere” (2005: 32.). Az 1990-es években Farkas Zsolt ezt úgy fogalmazta meg, hogy míg sokan (saját magát is beleértve) végigolvasatlanul teszik félre Tandori köteteit, mert „nem bírnak elolvasni egyet sem”, addig „aki viszont végig bírta olvasni egy Tandori-regényt, az már elkötelezett” (1994: 163–164.). A Tandori-krimik „olvashatósága” (vagy éppen „olvashatatlansága”?) és olvasottsága (vagy nem olvasottsága?) érdekes módon elválni látszik Tandori döntően az 1980-as években jelentkező elismertségétől. Keresztury Tibor megállapítása szerint ugyanis „ebben az évtizedben [...] a magyar irodalom egyik meghatározónak elfogadott mestere lett” (1991: 43.). Ez a 80-as évekbeli recepció azonban a pályakezdés (költői) teljesítményeit ismerte el (l. bővebben Hites 1998: 58–59.), Menyhért Anna pedig rámutat, inkább a „Tandori-jelenséget” jelölő szerzői név, semmint a művek kanonizálódtak: „Tandori esetében úgy tűnik, nem annyira az egyes műveket, hanem a szerzőt véljük a kánonba tartozónak, őt magát nevezzük meg; a név tehát – ha nem a konkrét személyre vonatkoztatjuk – bizonyos értelemben egy jelenség nevéként, címkéjeként funkcionál” (1997: 547.).⁸ A szerzői

8 Ha felfigyelünk arra, hogy a Nat Roid-krimik kritikai befogadása a 80-as években mennyire „gyérnek” tűnik, akkor a korabeli befogadás légköréről jelzés értékűen ír Fábri Péter 1980-as, az abban az évben megjelent első Nat Roid-krimiről szóló elismerő recenziója: „Írt már gyerekregényt, ifjúsági regényt, nagyregényt, rádiójátékot, irodalmi és képzőművészeti esszéket, drámát, és, ami a nemzetudatával, nemzeti jelentőségével gyakran kérkedő magyar irodalomban a botrányok botránya: krimi. [...] Új könyve még a speciális – és partikuláris – magyar irodalomtörténeti szempontoktól eltekintve is kettős szentségtörés. A »magas irodalom« kedvelői számára az, mert krimi; a krimi kedvelői számára az, mert »irodalom«.” (1998: 40.) [A hivatkozott írás eredeti megjelenési helye és ideje: *Magyar Nemzet*, 1980. augusztus 24.] Fábri Péter recenziója egyúttal erőteljesen mutat rá Tandori fogadtatásának arra a jellegzetességére, hogy – a Menyhért Anna tanulmányához kapcsolódóan író Kulcsár-Szabó Zoltán megfogalmazásában – Tandori recepciója „végig szorosan kötődik az »irodalmisság« mibenlétére vonatkozó különböző elgondolásokhoz”: „azáltal, hogy Tandori műveinek egyik legfontosabb hatásfunkcióját abban volt szokás felfedezni, hogy folytonosan provokálják a különböző (az esztétikum mibenlétére vagy a líra fogalmára stb. vonatkozó) elvárásrendszereket, kritikai fogadtatásuk óhatatlanul az »irodalmisság« megragadásáért folytatott küzdelem és e küzdelem kudarcának színterévé vált.” (Kulcsár-Szabó 1997: 567.)

név ebben a megközelítésben olyan középponttá válik, amelyet „a teljes magyar irodalmi térképre kiterjeszkedő publikációs termékenység” (Tarján 1991: 26.) jellemez. A Tandori-olvasás hiányára utal viszont a *Vigyázz magadra, ne törődj velem* című, 1989-es gyűjteményes kötetet recenzáló Fogarassy Miklós, aki a kanonizációs gesztusként felfogható kiadás kapcsán ír a szerző olvasatlanságáról: „művek és e művek nem-olvasatai közösen szőtték ezt a kelepccét” (idézi Hites 1998: 59.). Hites Sándor szerint a „válogatott kötet ténye tehát nemcsak a kánonbeli helyet nyomatékosítja, de – immár klasszikus korpuszként – az olvasás elől való elzártságot is”, hiszen a cím paradox módon éppen arra szólítja fel az olvasót, tekintsen el az olvasástól (1998: 59.).⁹

Angyalosi Gergely a *Vér és virághab* kapcsán jegyezte meg: „nem szeretem, ha kínozzák az embereket. De egy bizonyos szenvedésfokozat után az egész nálam is kezdett érdeklődésbe átsapni, nem mintha elkezdtem volna jobban érteni ezt a világot. Ezt nem lehet érteni, tudniillik lényege az érthetlenség és a követhetlenség” (Angyalosi et al. 1998: 114.), de „ha valaki veszi magának a fáradságot, akkor az el fog múlni – mármint a fáradtság – [...] Ez a szerző szétosztja saját történeteit, különböző szereplőknek adja őket, állandóan visszaül a galaxis valamelyik darabjára és odaköti őket régebbi Tandori-szövegekhez” (2004: 71.). Az elbeszélői én így „sokszorosán elmozdított, szétszórta a saját idézőmódokban és az idegen szövegátvételekben. [...] Az elbeszélői szubjektum vibráló, a szövegen belül is maradós és a szövegen kívülre is kerülős” (Doboss 1996: 1789.). Angyalosi „a jelölés feltartóztathatatlan automatizmusa” (2004: 74.), a poétikailag kiaknázott érthetlenség, követhetlenség okán tartja sikeres szövegnek a *Vér és virághabot*:

A szöveg szervező elve [...] a jelzések, az allúziók, a követhetetlen célzások rendszerében rejlik. Egészen pontosan abban, hogy minden utal valamire. [...] A lóneveknek éppen az a sajátosságuk, hogy bizonyos részeik jelentőnek látszanak, [...] egészükben azonban követhetetlenek: egy teljes mértékben önmagának való nyelvi fantázia termékei. [...] minden utal valamire, de az egésznek a végső mozgatóelvét nem ismerhetjük meg soha. (2004: 71.)

Ez az értelmezői stratégia egy alakzatteremtő olvasási tapasztalat megnyilvánulása, amely segíthet túllépni azon a „kudarcon”, amelyre J. Hillis Miller utal: tévedés azt hinni, „a kritikus kívülről boncolgatja a szöveget egy olyan nyelven, amely a saját helyzetét misztikusan érintetlenül hagyja” (1994: 89.). Tandori krimije is megközelíthető úgy, mint amelyek megmutatják, miként válik a nyomozó „érintetté” az értelmezés során, szembesülve és szembesítve azzal, hogy „egy szöveg »olvashatatlansága« (ha egyáltalán van ilyen szó) több, mint az olvasó kényelmetlenségérzete; azon kudarcának eredménye, hogy nem képes a szöveget homogén olvasattá redukálni” (i.h.). D’Tirano számára „minden” jel, „minden” valami másra látszik utalni, „követhetetlen fonadék-

9 Hasonló megállapítást tesz hivatkozott írásában Farkas Zsolt: „A Tandori-mítoszt nem elsősorban az élteti, hogy műveit olvassák és újraolvassák, élvezik, hanem hogy tudják róluk, miért kell szeretni őket, mik voltak azok a művészettörténeti (stb.) tettek, amelyeket végrehajtottak.” Majd lábjegyzetben hozzáfűzi, „ez elsősorban Tandori prózájára vonatkozik” (1994: 149.).

rendszer” (Angyalosi 2004: 71.) idézve elő. Stefano Tani így jellemzi a „dekonstruktív anti-detektívregényt”:

A detektív képtelen jelentést, értelmezést ruházni a külső történésekre, amelyeknek megoldására és értelmezésére mint nyomozót felkérték. A valóság annyira magába szippantja, és oly mértékben tele van kulcsokkal, hogy szellemi épségét teszi kockára, amikor megoldást próbál találni. [...] A szembenállás többé nem a nyomozó és a gyilkos között bontakozik ki, hanem a nyomozó és a valóság, a nyomozó elméje és szétesőben lévő azonosságtudata, avagy a nyomozó és a benne rejlő »gyilkos« között. (1984: 76.)¹⁰

Tandori krimijeit a Tani által felsorolt módozatok közül mindenekelőtt az elsőt aknázzák ki, mégpedig vagy invenciózus, e tekintetben szinte a valóság fölé kerekedő szervezőként fellépő nyomozót teremtve (Lopiccolo),¹¹ vagy olyat, aki „áldozatként” „alulmarad”, mert nem képes uralni a jelmozgást még abban az értelemben sem, ahogyan Lopiccolo a narratívalehetőségek sokaságát létrehozva a jelek mozgásának „megszilárdítására” tör. Németh Gábor a jelölésnek ezt a működését a paranoiával hozza összefüggésbe (Angyalosi et al. 1998: 115.). Tani hasonló módon (az e vonatkozásban rokonítható *A 49-es tétel kiáltása* című Thomas Pynchon-regény kapcsán) ír a jelműködés „agresszivitásáról”, a külvilágnak a megismerővel szembeni, a nyomok burjánzásán és a megfeythetetlen jeleken keresztül jelentkező összeesküvéséről (1984: 97.). Angyalosi szerint, [e]gy valami azonban mindig kibogozhatatlan, nevezetesen az egyedi utalásokat megalapozó és egymással összekötő, úgy mond, »központi« értelem” (2004: 72.). A szerencsejáték, közelebbről a lóverseny esetében mind a fizikai megjelenés, mind a név jelölő funkciót tölt be, megsokszorozva a jelölő viszonyokat. Ennek látványos példáját kínálja az *Azt te csak hiszed, bébi!* című, második Nat Roid-regény. Ron Sadle és Joe Lopiccolo, a D’Orleans Állatnyomozó Iroda tagjai ezúttal a partvidéken élő neves családok körében történő halálesetek nyomozásába fognak. A halottakról azonban sorban kiderül, hogy nem az volt a nevük, amelyen ismerték őket, sőt az élők is több nevet használnak-cserélgetnek, kitalálnak és eljártszanak alakmásokat.

A Nem szeretném, ha fázna! című, a Nat Roid álnéven elsőként jegyzett, 1980-ban megjelent regény emblematikusnak mondható helyszíne egy lebontott városnegyed, a Briscoe romjai, annak „Erőd” néven emlegetett, a Ron Sadle és felesége tulajdonában álló házzal is összeköttetésben álló pince-rendszerei. Ebben a térben kísérlik meg a szereplők mozgását nyomon követ-

10 A Tanitól való idézeteket saját fordításomban közlöm.

11 Margócsy István így ír: „A megsokszorozás itt is felmerül: alternatív lehetőségek tömkelege terül ki elénk, mindenkinek minden pillanatban más a megoldási javaslata, biztos múltba látó képességekkel megáldott nyomozó nincs. Minden történhetett így is, úgy is (innen a leleplezési metódusok pazar dúskálása: Tandori szinte élvezkedik abban – az egysíkú detektívregény paródiájaként –, hányféle rafinált módon tudná kimagyarázni a történeteket), csak hát éppen egyféleképp történt. A felvázolt lehetőségek sokfélesége, az elképzelt és feltételezett cselekményvonalak a tett rideg megmásíthatatlanságával feszülnek szembe.” (1996: 224.)

ni, rámutatva – a Tandori-életmű egyik legismertebb és az egyik legtöbbet elemzett művének összefüggésében – arra a problémára, amely a sakkversek harmadik, *A gyalog lépésének jelölhetlensége osztatlan mezőn* címet viselő darabjában is jelentkezett. Menyhért Anna így fogalmaz:

[C]supán [...] a mi mező-beosztó tevékenységünknek köszönhető, ha valaminek/valakinek a tevékenységét nevesíteni, nyomon követni tudjuk. Így tehát az első vers állítása – nyitó lépést csak névvel rendelkező (sakk)figura tehet –, a másodikban dekonstruálódik: nevet bárki szerezhethet a játszma során, a harmadikból pedig kiderül, hogy a névvel ellátottság sem tesz minket képessé valaminek a nyomon követésére/leírására, hiszen »osztatlan mezőn« a huszár lépései is láthatatlanok és leírhatatlanok, a leírás a H ismételtetéséből áll. Vagyis: ha nem tagoljuk a teret, nem érzékelhető a mozgás, vagyis: általunk teremtett leírási és olvasási szabályok és az ezekre való reflektálás nélkül nem létezik írás és olvasás, vagy még inkább elvonatkoztatva: nem létezik kronológia, történelem. (1997: 554.)

E sakkvers mindenekelőtt a nem eleve adottként, hanem *műveletként* felfogott tér tekintetében hozható összefüggésbe a Nat Roid anagrammával jegyzett detektívtörténetekkel, amelyekben hasonló jelenség figyelhető meg az idő vonatkozásában is. A *Nem szeretném, ha fázna!* című regény fejezeteinek élén álló szöveghelyek például a következő „mintát” követik: „Ugyanez a szerda. Bizonyos események X óra Y perctől. Egyebek; korábbi dolgok.” Az időpont-megjelölés felkelti a „klasszikus” krimire jellemző időbeli „szegmentáltság” és az abban történő rögzítés várakozását, de mivel a második fejezettől kezdve mindegyik így kezdődik, hangsúlyossá válik az „események” definiálatlansága. Nem állít többet, mint hogy „valami” történik X óra Y perckor, de az utolsó mondattal még az időpont-megjelölés is súlyát veszti: ez ugyanis olyan „dolgok” elbeszélését jelenti be, amelyek *nem* a megadott időpontban történetek, miközben az óra és a perc megjelölése a kínos precizitás illúzióját kelti. Azt állítja, „eseményekről” lesz szó, de megfosztja ezeket ettől a státustól, hiszen „pusztán” „dolgok”, míg az *egyebek, dolgok* kifejezések egyként „semmitmondóak”. A regény egészében megteremt és fenntartja tehát a bűntény és a nyomozás egy napra vonatkozó narratívájának lehetőségét, játékba hozva és alá is ásva az események definiálható szekvencialitását.

Az a belátás körvonalazható – a „klasszikus” krimibeli nyomozás ekvivalenciaelvű működésére gondolva (ti. amely a bűntény nyelvi leképezésére irányul) –, hogy a műveletként felfogott tér és idő megakadályozza, hogy az esemény identitása önmagára-önmagába záruljon. A műfaj rögzített „koordináta-rendszere” felől jelentéssé válik, ahogyan Bedecs László fogalmaz:

Tandori voltaképp nosztalgikus, ahogy erre a cím fosztóképzője is utal, mely mintha sajnálkozást jelölne amiatt, hogy ha a saktábla nincs felszítva hatvannégy mezőre, ha nincsenek fekete és fehér négyzetek, akkor még egy olyan egyszerű és alaplépés sem tehető meg, amilyen a gyalogé a sakkban. Mintha a vers azt jelezné – újra csak etikai horizontot nyitva –, hogy igenis kellene határok és szabályok, afféle koordináta-rendszerek, mert csak ezek között képzelhető el értelmes cselekedet, csak ezek között tudjuk definiálni akár csak a legegyszerűbb lépéseket is. (2006: 90–91.)

A műveletként felfogott térhez és időhöz kapcsolódóan hangsúlyozandó, hogy Tandorinál az építészet nem „előzi meg” a nyomozást; nem eleve adott, amelyből a vizsgálat „eredeztetné” magát. A teret a nyomozás által fenntartott diskurzus állítja elő, nyomozás pedig nincsen tér nélkül. Egyik sem létezik a másikon kívül. Ez a belátás Tandorinál meghatározóan alakítja építés és megismerés viszonyrendszerét. A romok és a pincerendszer tudniillik korántsem „háttér” jelentenek, hanem egyszerre narratológiai – vö. „*bizonyos* események”, „*egyebek*; korábbi *dolgok*”, ahol a kiemelt szavak szemantikai fragmენტáltságát erősíti és nyomatékosítja a pontosvessző tipográfiai eszköze is¹² – és „építészeti” alakítási közeget. Tandori regénye finom tudatossággal aknázza ki a történet „felépítéseként” értett nyomozás, a „rekonstrukció” építészeti alakzatát.

A mechanizmust a hatékonyság jegyében összeállító gyilkos és a nyomozó egyaránt épít, az építészeti metaforika mindkettőjük vonatkozásában uralkodó. A terv felépítése, szilárd alapok lefektetése, feltételezés/gyanú stb. alapozása valamire, a terv és a rekonstrukció masszív építménye (vagy ellenkezőleg, ingatag/ esetleges építménye, alapozása), a terv összeomlása (vagy megingathatatlansága) stb. alakzatrendszer révén – és ez többek között éppen Tandori munkássága felől válik beláthatóvá – a nyomozás a „klasszikus” detektívtörténetekben építészetként jellemzi magát. A következő Doyle-szövegrészben például Sherlock Holmes ebbe az alakzatrendszerbe írja az előtte álló feladatot:

Annyira szokatlan, annyira végzetes és sok embert érintő volt az eset, hogy máris a találgatások és feltételezések túltengése fenyeget bennünket. Meg kell tehát szabadítani a vázat, a tényeket - a megcáfolhatatlan és bizonyos tényeket - az elméletgyártók és újságírók ékítményeitől, és ez nem könnyű feladat. Ha megtesszük, ha már biztos talajon állunk, megnézhetjük, milyen következtetéseket lehet levonni, mik a sarkalatos pontjai az egész rejtélyes esetnek. (*Ezüstcsillag* 6.)

139

A „klasszikus” detektívtörténet intézményesítette azt a felfogást, hogy a nyomozás az „alátámasztó jelenlétként” értett „alap” (az idézett szövegrészben „biztos talaj”) lefektetésére irányuló törekvés. Ezt nyomatékosítják a fejezetek élén álló, fent idézett mondatok. Annak az „alapnak” a lefektetéséről van szó, amelyen minden más nyugszik, bármi álljon is rajta építményként: ebben egyszerre van jelen az „alapok” metafizikai és építészeti vonatkozása.¹³ A „klasszikus” detektívtörténeten kívül más prózai hagyományokból is hozva példát,

12 L. például a *Helyesírási szabályzat és szótár* idevonatkozó passzusát: „Kétféle összetett mondatban is állhat pontosvessző, ha a tagmondatok kapcsolata laza.” (244. pont) Nagy – Szabó 2004: 80.

13 Heidegger volt az, aki Kant- és Descartes-olvasatában a metafizikát az alapok lefektetésére irányuló kísérletként írta le, felhívva a figyelmet arra, hogy a filozófia következetesen építészetként jellemzi magát. Mint kifejtette, Kant arra irányuló kísérlete, hogy lefektesse egy építmény alapjait, minden metafizika szükséges feladata – noha ezt elsőként Descartes fogalmazta meg explicite –, hiszen a metafizika kérdése mindig az alap(ozás) volt, amelyen a dolgok állnak. Vö. Heidegger 2000: 145–164. Továbbá: Wigley 1997: 7–8.

a *Scuderi kisasszonyban* (E. T. A. Hoffmann) is összekapcsolódik Cardillac bűnösségének ismeretlensége és házának építészeti „áthatolhatatlansága”, András Sándor – a kulturális emlékezet kérdése mentén a szemiotikai szemlélet előfeltevéseit megkérdőjelező – *Gyilkosság Alaszkában* című regénye pedig a repedés metaforájába írja a korábbi hitvilágba való betekintésnek és ezzel a két vetület közötti ingázásnak a Gyilkos Bálna kapcsán felmerülő lehetőségét. Tandori regényének azonban az a különös érdekessége, hogy a történet- és a pinceépítés párhuzamosan, egymásra visszahatva, egymást kölcsönösen meghatározva zajlik.

A nyomozás és az általa elemzett tárgy között jellegzetes átvitel működik. A megismerés ugyanis úgy alkot érveket és narratívákat, ahogyan egy épület felépítése zajlik, Holmes pedig hasonlóan a „tényeket” és a „vázat” felelteti meg, hogy aztán levonja a „következtetéseket”. Ez a narratíva a tárgy (a bűntény) konstrukciójának feltárására hivatott, de nem pusztán reprezentálja azt, hanem feltételeit mutatja meg. A nyomozás intézményes gyakorlatát szervező szabályokat a tárgy által nyújtottaknak mondja. Az építészet tehát korántsem csupán egy alakzat a többi között, nem is csupán a nyomozás alakzata saját magára: ezzel törli el a maga intézménységét, miközben paradox módon ez az eltörlés határozza meg intézményi helyét. A „klasszikus” detektívtörténetben tudniillik (például *A láthatatlan kézben*) a rend forrásaként és helyreállítójaként helyezi el magát. Márpedig ez az önértelmezés aligha lehetséges az építészet egy bizonyos alakzata nélkül: meg kell védeni a megrongálódástól, fenn kell tartani („Meg kell tehát szabadítani a vázat”, csak ezután állunk „biztos talajon”, mert a „túltengés” fenyegető, határozza meg Holmes a feladatot¹⁴). Ez akkor is érvényesül, amikor az építészet alakzata „közvetve” van jelen. *A láthatatlan kéz* egyik korábban idézett szöveghelyén például Jerry a „put two and two together” kifejezést használja (Kertész Gabriella fordításában: „kapcsolatba kellett volna hoznom bizonyos dolgokat”), amely az ’össze-/letenni, lehelyezni’ jelentésű *put* ige révén következtetések levonására vonatkozik.

A nyomozás eredményeként születő történet eszerint az alaptól ered, azt mutatja meg, és megalapozott struktúraként meghatározó mozzanata a „megállni” tudás. A történetnek meg kell „állnia”, a nyomozás pedig arra kérdez rá, mit bír el az alap, illetve mi áll meg rajta. Ezt vizsgálja Miss Marple, amikor új alapozást fektet le, azt állítva, hogy a levelek addigi felfogása elégtelen a halálesetek értelmezéséhez, és azt bizonyítja be, hogy az új alapozáson „megáll” az ő elméleti konstrukciója. A megállni tudás a nyomozás és a bűntény esetében egyaránt az alap jellegét teszi láthatóvá. Az alapozás újrafektetésében nem arról van tehát szó, hogy egy bizonyos építményt szilárdabb bázison őriz meg. *A láthatatlan kézben* az „újrannarratívizálások” ezt az aspektust „kendőzik el”, fenntartva a bűntény „építményének” identikus elsajátíthatóságába vetett meggyőződést. Erről árulkodik Miss Marple szóhasználata, amikor a gyilkosságot mint „misdirection”-t említi. Prekop Gabriella fordításában: „Rá kell venni az embereket, hogy a nem megfelelő dolgot figyeljék a nem megfelelő helyen. Azt hiszem, úgy is mondhatnám, a lényege a félrevezetés.” (199.) Kertész

14 Egy másik elbeszélésben a „szilárd talajt” kifejezetten a „tényekkel” azonosítja: „– Tényeket, tényeket – kiáltotta türelmetlenül. – Mindenekelőtt az szükséges, hogy szilárd talaj legyen a lábam alatt.” (*A Hampshire-i nyaraló* 206.)

Gabriella fordításának „szemfényvesztés” szava nélkülözi az angol szó jelentésének azt az aspektusát, hogy valamit az adott helyzetnek nem megfelelően alkalmaz, illetve rossz irányba vagy rossz helyre küld valakit. Ez a két jelentés pedig mind a nyomozó, mind a tettes vonatkozásában az alapozás kérdésében értelmezi a gyilkosságot, amennyiben a megismerő nem veszi figyelembe a szóban forgó helyzetet, a gyilkos pedig képes az embereket az értelmezésben rossz irányba küldeni. Az előfeltevés szerint a „helyzet” és az „irány” is önazonos, és ezért elsajátítható.

A *láthatatlan kézzel* szemben Tandori említett krimije a nyomozás és a „helyszínül” szolgáló Erőd tekintetében egyszerre teszi beláthatóvá, hogy az alapok újrafektetése együtt jár az addigi építmény szétbontásával, megteremtve egy másfajta építmény lehetőségét: „Cirkusz, mondta Phil. Hívd akár azonnal a rendőrséget. Két hullával hogy fogsz elszámolni. De Ron ezt a kérdést már... tegnap hallotta egyszer. Ugyanaz a kérdés – milyen más. A téglák... az kinek az ötlete volt?” (382.) Az Erődben zajló nyomozás ugyanis minden új történet esetében a tér újraformálásával, egy pincealagút vagy a Briscoe roncs telepén egy lejárát „felfedezésével” jár együtt. Ahogyan a narratíva átalakul „alapjának” újradefiniálásával, úgy az Erőd építménye – mindekelőtt a mozgások lehetősége, az azok alapjául szolgáló „koordinátarendszer” – is alapjával együtt változik. Tandori műve mindkét vonatkozásban azt mutatja meg, hogy az új alap nyomán újra kell tervezni az épületet, hiszen az alap szerkezeti, illetve architektonikai korlátokat határoz meg, amelyeken belül a narratíva- és az építészeti tervezés mozoghat. Az építmény alakzata, amelyet a nyomozói diskurzus metaforaként önmagára és tárgyára alkalmaz, olyan szerkezet, amelynek játékát az alap korlátozza; olyan struktúra, amellyel a jelenlét a reprezentáció játékának szab határt (Wigley 1997: 10.). A nyomozó a legszilárdabb alapot keresi a legnagyobb ellenőrzés végett.

Az alap keresése és az újraalapozás Tandorinál az Erőd tekintetében körvonalazódó belátás révén – az alapok újrafektetése az építmény szétbontásával jár együtt – újraértelmezi a fordításként értett nyomozást. Radikalizálja „klasszikus” krimibeli működését: ott az olvashatóvá és így a teljessé tételre irányul, de ezáltal eltörlést eredményez (vö. a befejezés „idillje”), miközben elő is állítja a bűntényt mint „eredetit”. A felszámolásnak ez a mozzanata ott szorosán összefügg az építészet alakzatával: a nyomozás megformál egy építményt, hogy lehetővé váljék az elmélet, vagyis az építészetet anyagi valóságként vonja be, majd azt metaforaként leértékeli, hogy valamely magasabb rendűnek, nem anyaginak vélt igazságra hivatkozzék. Az *Ezüstcsillag* című Doyle-elbeszélés végén például Holmes az általa elmondott történetet „magyarázatnak” nevezi, mire az őt hallgató ezredes megjegyzi Holmes előadásáról: „Csodálatos! Mintha végignézte volna!” (33.) A krimi tehát „rekonstruál”, újraalkot, hogy aztán a „valóságos történésnek” való ekvivalencia elve érvényesítésével feloldja a metaforát. A „leginkább matematikai” (Wigley 1997: 16.) alakzatrendszer alkalmazza az ideális rend kialakításához, amely azt mint „materiálisat” elutasítja. Amikor tehát az alap megalkotott matériává értékelődik le, az építészet alakzata eredetből, a struktúrát alátámasztó alakzatból szupplementummá, alapzattól díszítménnyé válik, amelyet a „rekonstrukcióból” végül „fölöslegesként” el kell hagyni.

Félresöpörheti-e a detektívtörténet az építészetet? A „rekonstrukcióról”, a „mozaik” darabjainak „összeillesztéséről” szólva hirdeti ugyanis az ekvivalenci-

át, vagyis azt a metaforát alkalmazza saját magára, amelyet mint „puszta” metaforát elvetett. Más szóval az a kísérlet foglalja magában az építészet alakzatát, amely a „metaforákat” elhagyni szándékozik valami „alapvetőbb” javára. Tandori említett regénye éppen ezt az építészeti dimenziót mozgósítja, amikor az alap – továbbá a spárta – építészeti alakzatát egyszerre működteti metaforaként és matériaként. A spárta játékba hozza az ókori konnotációk révén a ’vezérfonal’ jelentést, miközben a meggyilkolt Jasey megköltözésére is szolgál; vagyis a továbbhaladás és a mozdulatlanság alakzatává is válik egyúttal. Ahogyan az „Erőd” épülete a „rekonstrukció” során egyre kevésbé választható el az alapzattól, úgy az építészeti alakzatként értelmezhető „rekonstrukció” sem különíthető el a történetalkotástól, amely az építészeti és egyszersmind az építészeti alakzatot érvényesítő narratív alap(zat)(ok) keresésére irányul. Ez mutatkozik meg az Illető leveleire vonatkozó reflexiókban. A spárta alakzatához kapcsolódóan egyrészt „folyosók ezek a levelek, házak alá nyúlnak, titokzatos szálakat fonnak” (84.), de a spártához hasonlóan a szöveg ezt is ambivalens konnotációkkal ruhazza fel, hiszen „a levelező-mániának [...] van bizonyos kuszaságkeltő tényezője” (40.). Az Illető szintén megállapítja: „Az építkezés. Nézze, én a magam sajátos módján *így* építkezem. Az én leveleimből, mondta az Illető, nem épülnek paloták. Nem lesznek belőlük egyre drágább és fejlettebb berendezésű lakások. Lesz belőlük mégis valami.” (68.) Mi lesz ebből? „Összefűz egy csomó embert.” (378.), például a halála előtt összekötözött Jasey-t. Ezzel az építészeti metaforika sokrétű kiaknázását követően újabb, metonimikus tropológiai rendbe írja a fonás-fűzés alakzatát. Tandori regénye végső soron arra mutat rá, hogy a detektívtörténet „rekonstrukciója” az építészeti metafora révén képes nem metaforikusként meghatározni magát.

A megalapozott struktúráként értett építmény alakzata szervezi a nyomozás mérvadó paradigmáját, amely azt állítja magáról, hogy félresöpri azt valamely „alap” feltárása végett, miközben a „végső alap” koncepcióját ez az alakzat állítja elő. Az építészet így nem választható el a nyomozás diskurzusától, amely nem tud ezen kívül gondolkodni magáról, miközben a „másik” kívülre helyezésével határozza meg magát: eredetként formálja meg azt, amitől elválik. Tandori azonban rákérdez a probléma másik oldalára is: az építészeti diskurzus a nyomozást alkotja meg privilegizált eredetként, hogy azután mint „átmenetit” és „mulandót” eltaszítsa magától, utat nyitva az épület alapvető materialitása előtt.

Tandori műve előállítás és eltörlés játékát dinamizálja, amelyben a bűntényt felszámolni hivatott történet újabb bűntényt állít elő, amelyet a következő történet eltörlőni hivatott, amely újabb bűntényt állít elő... A fordítások ilyenfajta egymásra „torlódásáról” írja Doboss Gyula, hogy „a montázszerűség a létrehozó elv”.¹⁵ A *Vér és virágfab* című regény kapcsán arra hívja fel a figyel-

15 „A történésekkel egy időben és együtt keletkező elbeszélésfikció gyakorlata a hetvenes évek végére jellemző Tandorira. Következésképpen folytatja ezt a gyakorlatot bűnügyi regényeiben is, legfeljebb ami a többiben hangsúlyozott, ezekben bűjtott, rejtett. Ezekben nincsenek határozott utalások az írásmegszakító kül-eseményekre, emlékekre, észlelésekre; nincsenek: »most, amikor ezt írom«-féle fordulatok. Éppen ez a passzításoktól, hegesztési varratoktól mentes együttese az epikai szinteknek ad varázsos lebegést szóban forgó könyveinek.” Doboss 1988: 189–190.

met Angyalosi Gergely, hogy „egyetlen hangot hallhatunk és ez az egy hang osztódik szerepekre” (2004: 70.), miközben D’Tiranót mint „szereplőt” átláthatatlan kapcsolatrendszer mozgatja, folyamatosan újabb és újabb megbízásokat kap, amelyekről nem tudhatja, ő kapta-e, és tényleges megbízásokról van-e szó. Ebben az esetben tehát ezek értelmezése is újabb és újabb fordításokat termel ki. Hasonló jelenség figyelhető meg az *Írd hozzá a vért!* című, 2006-os, a Nat Roid-krimiket záró regényben, amely szorosan összefügg az 1987-es *Holtteste éltesse!* című művel. Bárány Tibor szerint „már-már áttekinthetetlenül sok szereplőt mozgat, mely szereplők mindegyike így vagy úgy kapcsolatban áll a többivel, ráadásul folyamatosan értelmezi a regényvilág eseményeit és összefüggéseit – és hogy mindez ne legyen elég: a figurák időről időre áttűnnek egymásba, egymás szerepét játsszák” (2006: 26.). Az így elkülönülő fordítások végső soron rögzíthetetlenül teszik az „eredetit”, legyen szó a büntény értelmezéséről a *Nem szeretném, ha fáznál!*-ban vagy a megbízás értelmezéséről a *Vér és virághabban*.

A fent tárgyalt jelenség vonatkozásában a Doboss által hivatkozott „montázszerűség” mellett a Tandori-szakirodalom másik visszatérő kifejezése az „improvizáció”, amely szintén szorosan kapcsolódik az alapok keresésének problémájához. Erre a benyomásra mutat rá például Szabó Szilárd: „Írásai mindig improvizációként hatnak. [...] A »szálak elkötése«, a »szerves elemek« és a »prózaszerkezet« fogalmak, melyeket regényeiben gyakran emleget, megvalósulásukban csak ritkán érhetők tetten.” (1998: 41.) Az improvizáció benyomását kelti például a szabad függő beszéd, amelyben az alapot egymással versengve kereső hangok keverednek, szemben a „klasszikus” krimivel, ahol a nyomozó az utólagos „rendezés” műveletének végrehajtója. Emellett ezt a benyomást keltik – például a *Vér és virághab* című regényben – olyan metanyelvi kijelentések is, mint „(a hídra néző, mondjuk így, elnagyolva) Blomfield Roadról” (8.), a kérdő mondatoknak már-már a dominanciája, valamint olyan tipográfiai eszközök, mint a kérdőjel, zárójelbe tett kérdőjelek (kérdő mondatokon belül is) olykor egy-egy mondat szinte minden szava után és a zárójeles „helyesbítések” vagy „alternatívák”. A „Bev.” címet viselő első rész például ezzel a mondattal ér véget: „Lehet eldönteni (?)” (15.). Ez állító mondatként felszólítás arra, hogy az olvasók döntsenek, kérdő mondatként az eldönthetőség bizonytalanságára utal, modalitása pedig meghatározhatatlan. Király István a kétely és a bizonytalanság kiemelésével 1988-as Tandori-tanulmányában (bár nem a krimik vonatkozásában) egyenesen így fogalmaz:

Mindenekelőtt az írásjelek sugallják a műveket átható kereső kételyt. Kevesen használták fel irodalmunkban a Tandoriéhoz hasonló következetességgel ezt a grammatikai eszközt, mint poétikumot. Tudja, hogy a kérdőjel, gondolatjel, három pont, zárójel önmagában is beszél. Számos egyéb funkciójuk mellett [...] a tétovaságot is sugallni tudják az interponciók, s főleg sugallja ezt együttes halmozásuk. S különösen alkalmas erre az idézőjel. [...] Sejtet, eltávolít ez, túlmutat magán: tükröződik benne a dolgok összetettsége: a megfoghatatlanság. (1996: 60–61.)

Ilyen reflektív viszonyulás figyelhető meg a *Vér és virághab* című regényben megteremtett írói funkció felől is: „hányféleképpen írtam már ezt a nevet, Topo nevéit is!” (7.). Ezek az eljárások nem csupán a regényt záró (pontosabban a „klasszikus” krimiben a regényt „zárni” hivatott), a „megoldás” retorikájával fel-

lépő történet tekintetében, hanem az olvasásban is folyamatos feszültséget idéznek elő a detektívtörténet rögzített jelöltet illető „eszmenyével”.

Ha a Tandori-próza „megértéséhez a felülíró technika tanulmányozása vihet a legközelebb” (Szabó 2000: 50.), akkor a műben megjelenített szövegformálódás technikájaként figyelmet kell fordítani a szintaktikailag „hibás”, hiányos vagy hiányossá tett szerkezetekre. Krimijei közül ezt a *Vér és virághab* aknázza ki prózapoétikailag talán legerőteljesebben. Jellegzetes példaként idézhető: „Nem is emlékszem már, hogy.” (45.) A *hogy* alárendelő kötőszó (az *arra* utalószó odaértett jelenlétével) megteremt egy alárendelt tagmondatot, amire *nem* emlékszik. Ez a mondat – olyan jelenségek mellett, mint amikor grammatikailag kérdő mondatok végén pont van, ezzel mutatva rá az elhallgatásra és a szöveg újraértelmezésére – reprezentatív példája azoknak a grammatikai-szintaktikai eljárásoknak, amelyek *nyelvi* anomáliákként különféle hiányokra, elhallgatásokra hívják fel a figyelmet, mondhatni, az elhallgatást textualizálják. Tandori detektívtörténetei így alapvetően értelmezik újra Walter Benjamin detektívtörténet-koncepcióját, a hézagot, törést képező „bűntényt” nyelvi jelenséggként interpretálva. Hasonló retorikát működtet a gondolatjel is. A „Többről – nem beszéltünk.” (10.) mondatban például a *többről* szó utáni tipográfiai és ezáltal olvasásbeli szünet megteremt valami „többet”, de a hiány, a csend alakzatában. A „Bev.” írói elbeszélő funkcióban megjelenő narrátora, folytonosan hangsúlyozva a történet közvetítettségét, olyan megjegyzésekkel él, mint „Ha Topo elbeszélését jól értettem.” (8.), „(ezt is keverem?)” (9.) vagy „úgynevezett emlékiratok” (10.) stb. Ezzel éppen arra hívja fel a figyelmet, hogy rosszul is érthette, ezt *is* összekeverheti (ahogyan eszerint mást is), a papírok emlékiratok és egyszersmind nem azok, azaz kijelentéseit vissza is vonja vagy legalábbis elbizonytalanítja. Vagyis nem *lehetőségeket* helyez szembe egymással, hanem bizonytalan kijelentéseket teremt. Úgy állít, hogy különféle retorikai műveletekkel aláássa, de nem „tagadja”: a kérdőjel, az „úgynevezett” szócska vagy a gondolatjel ezekben az esetekben nem a tagadás, hanem a bizonytalanná – vagy Király István kifejezésével élve a megfoghatatlanná – tétel eszköze.

Hasonló eljárás határozza meg a bűnről való beszédet is. Miközben olvasás közben egymást érik a bűnesetek, érdemes felfigyelni arra, hogy más szöveghelyeken milyen finom retorika forgatja fel azok elbeszélését. A regényben az egyik legtöbbször emlegetett gyilkosság Kaufschad kilökése egy ablakból, miközben egy helyen ez áll: „de hagyjuk most Mauryt, Morny és Charlene-t, meg hogy Kaufschad kiesett-e az ablakon, netán kilökték, és miért” (22.). Vagyis az említett eseményt kérdésként alkotja meg, de elutasítja, hogy erről beszéljen, miközben éppen az elutasítás gesztusában szól róla. Egy másik jellegzetes szöveghelyet idézve: „máskor mondom el majd, ha valakit még érdekel. Meg sok mindent. Maury és Morny hogyan késett meg s hagyott a klozeton egy alakot, zsebest, ha jól tudom – hogyan volt mindez, gondolatjelek közé zárnám, ha írnék [...], gondolatjelek közé, ki ne jönnének ezek a dolgok onnan, ne jönnének elő” (27.). Máskor mondja el, azaz most nem, de ezzel el is mondja, mégpedig gondolatjelek között – *írja* –, ha írna, hogy a bűnügyeket ne „feltárja”, hanem „elzárja”, miközben „közzéteszi”. A bűnesetről való beszéd olyan diskurzusa bontakozik ki, amely korántsem az ekvivalencián alapuló *leképezés* létrehozásában érdekelt. Általában véve jellemző Tandori detektívtörténetekre az újabb idősíkok beékelése, valamint a szövegváltozatokban különféle

rétegek megformálása (egyazon idősíki vonatkozásában). A következő részlet a *Vér és virágghab* egyik rendkívül összetett szövegrészéből származik:

Hát Morny? Morny lövetett volna a (fél-vér) fivérére?
De ez már az emlékiratokbéli történet volt. Nem mintha erre a kérdésre választ kaptam volna.
Este nekiálltam. Olvasni kezdtem a kéziratot. Az enyém lehet, javítgassak rajta, aztán...
Mondta Topo.
Aztán? Még nem tudtam, akkor még nem. (10.)

A feltett kérdések után az emlékiratokra tett utalás elmosza az elbeszélő és Topo közötti beszélgetés, illetve az emlékirat diegetikus szintjének határát. A következő mondatban pedig mindjárt el is választja a kettőt, nem csupán két külön diegetikus szintként, hanem mint amelyeknek nincs is „közük” egymáshoz, hiszen nem kapott választ. Az azutáni mondat azt állítja, az ő (az elbeszélő) kézíratairól van szó, hogy a következő a megszólalást Topóhoz rendelje a „Mondta Topo.” (tag)mondat alárendelt tagmondataként, „felülírva” a megszólaló hang azonosítását. Az utolsó idézett mondat pedig teremt egy későbbi helyzetből visszatekintő narrátort, valamint egy olyan elbeszélőt, aki a kéziratot a fiktív jelenben olvassa. Már ez a rövid szövegrész „felülírja” tehát az olvasás során azonosított diegetikus szintet, a megszólaló szereplői hangot és a narrátor pozícióját. „Felülírásként” értelmezhető a „megoldások” egymásra rétegződése is. Ahogyan Lopiccó megjegyzi a *Nem szeretném, ha fázna!*-ban: „Hallani fog egy változatot, és azt fogja mondani... ez egy változat... aztán beleborzad, és... akkor benne lesz. És érzi majd, hogy ez történt... volna.” (379.) A megoldások „tobzódása” a „zárás” retorikája helyett „többszörű” „lebegtetést” idéz elő. Erre utal a „szereposztás” kifejezés többszöri előfordulása, például Lopiccó szerint: „és ha egymásnak esünk... de ez a történet valahol ma már elhangzott. Csak más szereposztásban” (410.). Ez figyelhető meg továbbá a regény utolsó lapjain, ahol a „megoldás” korábban érvényesített retorikáját felforgatja az „Alta-megoldás” kifejezés, a többi között csupán egy lehetőséggé téve a „zárlatnak” hitt, hihető „változatot”, a „megoldások” sorának folytathatóságát sugallva.

Németh Gábor szerint „minthogyha magának a világnak az állandó olvasási vagy rejtvényfejtési folyamata történe igazából” a *Vér és virágghabban*. Az Irodalmi kvartett egy másik beszélgetőtársa, Bán Zoltán András pedig így szól olvasói tapasztalatáról: „Amikor egy idő után eldőlt – legalábbis a számomra –, hogy nem fogom megérteni a cselekményt, sőt nem is biztos, hogy meg kell érteni, tehát nem ezért olvasom, nagyon jól szórakoztam.” (Angyalosi et al. 1998: 113–114.) Ahogyan felveti, „meg kell[-e] érteni”, hasonlóan állapítja meg Stefano Tani, hogy a megoldás vagy annak lehetőségének felfüggesztésével szembesülve az olvasó – a „klasszikus” detektívtörténet elvárásai nyomán – egy második olvasás során próbálhat „megrögzötni” értelmet adni a „kulcsoknak”, megalkotva a maga „megfejtését”. Tani szerint ez „minden, amit az olvasó tehet (és talán nem kellene tennie)” (1984: 79.), de hozzáteszi:

[B]ármely dekonstruktív anti-detektívregény nyitva hagyott végű nem-megoldása – ha jól van kidolgozva – nyomok sokaságát hagyja az olvasóra, lehetővé téve számára, hogy egy vagy több lehetséges végkifejle-

tet alkosson meg. Ez a regény »életben« (elfogyasztatlanul) hagyásának egyik módja, hogy még a vége után is kíváncsiság tárgya maradhasson: az olvasó által elfogadhatóként kijelölt megoldás ugyanis újraolvasást vagy újragondolást követel meg, amelynek során a regény művészi kvalitásai végül élesen kirajzolódnak. (Tani 1984: 85.)

Tandori az „eredetinek” a „klasszikus” krimiben (az „eredeti” és a fordítás működésére jellemző bizonyos aspektusok elfojtásával) végrehajtott olvashatóvá tételével szemben, a fent vázolt mechanizmus kiaknázása révén az „olvashatatlanság”, „követhetetlenség” tapasztalatát teremti meg, amely eszerint csupán elfojtások árán vélhető idegennek a műfajtól. Ezáltal alapvetően formálja át az olvasási módot, tapasztalatot és elvárásokat.

Az 1984-ben született *A Stevenson-biozmagória* című műben sajátos módon találkozunk a tudományos-fantasztikus regény és a detektívtörténet. Első fele ugyanis 2482-ben játszódik, amikor Stevenson és két regényszereplője „Szentháromságot” alkot. Minden személy- és helynév az ő nevükre vezethető vissza mint anagramma vagy más jellegű „származék”. A második rész ötszáz évvel később játszódik, amikor a hatalmassá vált Solenard egy „magán-nyomtalanító” iroda vezetőjeként irányítja a háttérből az eseményeket – ahogyan a regény első felében a Stevenson-féle „Szentháromság” tette. A szereplők ekkor az ő kivetülései, nevüket az ő nevének betűi alkotják. E fejezetek egy-egy nyomozást, illetve „nyomtalanítást” beszélnek el. Szabó Szilárd szerint ezek „cselekményét azonban összefoglalni lehetetlen. [...] az emberek minduntalan megkettőződnek, egymásba olvadnak, eltűnnek, kutyává, madárrá alakulnak, és az eseményeket a nyelv, a hasonló hangzású szavak és szinonimák közt fennálló kapcsolat irányítja. A nyelv törvényei [...] a fizikai és biológiai törvények szerepét veszik át” (1998: 51.). Hasonló hangzású szavak és szólamok irányítják a fizikai létezést, amelyhez hasonló példák más regényeiben is fellelhetők. A *Vér és virághab* egyik szöveghelyén ez olvasható: „»Emberi darabok, végre«, mármint az öt-öt kilométer, s utána pihenés... hát erre a Topo felém fordul, meg a földre villan szeme: »Oda nézz!« – s való igaz, egy emberi kéz állt ki egy bokor tövében az avar alól.” (24.)

A *láthatatlan kéz* jellegzetes példát kínált arra, hogy a „klasszikus” detektívtörténet „eltörölhetőnek” véli a bűntényt és hogyan. Tandorinál ezzel szemben egyik fordítás sem „tökéletes”, de nem is egészen „elvetendő”, hiszen a fordítás „szükséges, de lehetetlen” (Derrida 2007: 277.). Sokaságuk ezért az egyszerre lefordítható és lefordíthatatlan bűntény továbbélését teszi lehetővé. Derrida úgy dekonstruálja a tornyot, hogy leszögezi, az eredeti szerkezetben rejlik az a követelmény, hogy lefordítsák, de maga a szerkezet olyan, hogy ez nem elégíthető ki. Strukturális „nyílás” rejlik ugyanis benne, amely nem „tölthető ki”, csak „elfedhető” valamely szupplementummal. Az „ornamentális” fordítás tehát elfedi a szerkezeti instabilitást azáltal, hogy előállítja a szilárd szerkezetet (vagy Sheva szavával az „igazi belső”) felfogását, miközben alárendeli magát annak. A *Nem szeretném, ha fáznál!*-ban tudniillik Sheva megállapítja, „meglátjuk az igazi belsejét”, majd ezt a következtetést vonja le: „azt, amelyik nem is volt *így* az igazi belseje soha”, ezért „az lenne az igazi, ha a rejtélyek nem is oldódnának meg soha” (39.). Ugyanebben a regényben található egy másik fontos szöveghely, amely Alta egyik monológjában a belső helyett a gyökér alakzatával él: „A gyökerektől kell megérteni a világot. A gyökér mi vagyunk. De amíg le nem kerülünk a gyökerek helyére, nem tudunk róla, hogy

gyökerek vagyunk, nem tudjuk így érezni a világot. És akkor szánalmasan, a reklámok és a *neon*-reklámok világát érzékeljük. [...] Persze most még nem villog. Majd este.” (61.) Ahogyan a „belső” megismerésével az megszűnik *belső* lenni, a „gyökerektől” mint „alapoktól” való megismerés is azzal a belátással jár, hogy mi alkotjuk meg azokat, mi vagyunk az „alap”. Mihelyt lehatolunk a feltételezett alapokig, a szöveg azokat a bekapcsolás technikai effektusát igénylő neonként és a tárgyak „szimulakrumaiként” felfogható reklámokként távolítja el. Ilyen értelemben tekinthető a fordítás „ornamentálisnak”, amelyet a dekonstruktív olvasat abban a szerkezetben helyez el, amely uralni és kizárni látszik azt.

A „klasszikus” detektívtörténetben a nyomozás által megvalósítani szándékozott irányítás tudata abból fakad, amit a diskurzus az erre leginkább rászorulóként azonosít: a fordításból. Tandorinál a fordítás vágya soha nincsen egészen kielégítve, mint ahogyan egyik sem teljesen frusztráló. A *Nem szeretném, ha fálnál!*-ban Phil kijelenti: „Nem öltem meg senkit. És itt nem is erről van szó. Közös megoldást kell találnunk. Hogy mindnyájan folytathassuk... legalább valahonnét” (397.). A fordítások működésére jellemző a szilárd alap vágyának előállítás, de ki nem elégítése, így az építmény sincsen soha befejezve vagy lerombolva. Ehelyett az építés „projektje” folytatódik, de befejezése „elhalasztódik”. Nem arról van szó, hogy lassanként összeáll egy bizonyos konstrukció, amely a bábeli torony eredeti tervéhez hasonlóan valamely cél elérését egyre „jobban” valósítaná meg, hanem az építmény ideálja – mint amely hűségesen „lefordítja” az alapzatot – kerül felfüggesztésre a folytonos újraépítésben. Különösen jelentéssé válik a *Nem szeretném, ha fálnál!* „Erődje” és az alapzat „képlékenysége” (a lerombolt, építésre váró romnegyed és a pincerendszer).

A nyomozás dekonstruktív paradigmája – az eredeti és a fordítás között elhelyezkedő lefordíthatatlan lokalizálásával – meghatározza a nyomozás képtelenségét a szilárd alap létrehozására. Az tudniillik folytonosan elhalasztja az eredetet („nem is erről van szó”), amelyet pedig keres. Például Phil következő megjegyzése az eredetet annak elhalasztásában állítja elő: „Nem öltem meg senkit.” Ezáltal lehetővé teszi a fordítást, de megakadályozza az építmény befejezését, amely további fordítások szükségességét jelenti.

Tandori regényei nem rombolják le az egyszerre metaforikusan és metonimikusan értendő építményeket, hanem a rendszer szerkezeti rétegeinek szétzedésével felfedik annak korlátait. Nem omlasztják össze az építményeket, hanem megmutatják, miként alapulnak a „megoldásban” rejlő és szisztematikusan elrejtett repedéseken, valamint elrejtésük módján. Ezáltal ezek szerkezeti szerepére világítanak rá. A struktúra tudniillik éppenséggel nem omlik össze azért, mert „szakadékon” emelkedik, ellenkezőleg: ez az építmény lehetősége. Nem olyan repedésekről van szó, amelyek „kijavíthatók” vagy „kijavítandók”, hanem amelyek az alap felfogását állítják elő, ezért a struktúra erejének forrását képezik, strukturálisan szükségszerűek (l. bővebben Wigley 1997: 42–43.). Bárány Tibor az *Írd hozzá a vért!* kapcsán teszi a következő megállapítást:

[N]em csupán arról van szó, hogy megsokszorozódik a klasszikus detektívregény narratív magyarázat-változatainak száma; nincs az a túlbonyolított, döbbenetesen nyakatekert magyarázat, amelyet a szereplők és a nyomozók kizárhatnának az értelmezések közül. Bárkiről bármikor kide-

rülhet, hogy valójában egy másik szereplővel azonos, hogy titkos, esetenként saját maga számára sem ismert rokonai kapcsolatok fűzik valakihez [...], vagy hogy az események a Thibert Stúdiók alkalmazásában álló figurák által írt filmforgatókönyvek dramaturgiáját követik. (2006: 26.)

Más szóval a regény a megismerés – a fentiek nyomán építészeti alakzattal élve – sarkkövévé avatja a kontingenciát (vagy az „improvizációt”), az el nem fogadható, de el sem vethető és így végső soron el nem törölhető esemény felfogását. A szöveg elbizonytalanít például, hogy az egy időben és egyazon helyen elkövetett gyilkosságok „összefüggenek-e”, vagy az áldozatra „rálóttek-e” valakit. Mark Wigley szerint a dekonstrukció által az építészet felé intézett fenyegetés a föld alatti régió (1997: 36.). A dekonstruktív paradigmában a nyomozás felforgatása mindig magában foglal egy „föld alatti” műveletet. Tandori annak megmutatásával ás alá egy-egy építményt – mind metaforikusan, mind metonimikusan –, hogy az a talaj, amelyre emelték, bizonytalan, mégpedig azért, mert elfed egy föld alatti régiót; más szóval a szilárdnak vélt alap üregeket rejt, ingadozó, elmozduló.

Tandori detektívregényei a titok megformálása és a múlt megismerésére irányuló nyomozás olyan kölcsönviszonyait bontakoztatják ki, amelyek felidéz-
 zik „eredeti” és „fordítás” egymásrataltságának koncepcióit. Míg azonban a fordításelméletekben az a gondolat nyitott új irányt, hogy az „eredeti” is rá van utalva a „fordításra”, addig a krimiromdalomban fordítva, az a belátás szervezte újra a műfaj értését, hogy a nyomozás is rá van utalva a „titokra”, az ekként megalkotott/értett „eseményre” mint feltételezett „eredetre”. Tandori művei arra mutatnak rá, hogy a „titokként” értelmezett esemény olyan nyomozást követel meg, amely azt ekként létrehozza, hogy azután – J. Hillis Miller kifejezésével élve – a „nyelvi pillanat” fölismerje: „bármit is ér el, azt a nyelven keresztül teszi. Ahogy Vico mondja, csak azt ismerhetjük, amit mi hoztunk létre, ennek a létrehozásnak az eszköze pedig a nyelv, vagy pontosabban, az alakzatok játéka a nyelvben” (1994: 86.). Krimijeiben általában véve jellemző a titkok *létrehozásának* folyamataiban való „tobzódás”. Ennek egyik jellegzetes példája a *Nem szeretném, ha fázna!* című regényben McVain „titka”, aki ismeri a leveleket író illetőt. Sheva egy alkalommal így szól Philhez: „Alta szerint Mr. McVain a Bellevista mögötti hatalmas roncsstetetőben tűnik el, amikor az illetőhöz megy.” (219.) Altának elmondta, hogy ott romos a korlát. A textus olyan szövegrészekkel, mint „Mindezeknek csak akkor van értelme, ha...” és „És ha McVain tudja a titkot!...” retorikailag és tipográfiaileg egyaránt azt a benyomást teremti meg (és forgatja fel), hogy nagy felismerésről van szó: mintha McVain óriási horderejű dolgokat szivárogtatott volna ki, és ezért veszély fenyegetné.

Tandori bűnügyi regényeiben a szereplők „igen jellemző módon, mindannyian detektívek módjára gondolkodnak már akkor is, amikor még nem is történt bűntény – míg viszont másrészt nem szerepel a könyvben egyetlen valódi detektív sem” (Fábrí 1998: 42.). Balassa Péter ezt a sajátosságot így fogalmazta meg az e tekintetben krimijeivel összefüggésbe hozható *Miért élnél örökké?* című mű kapcsán: „létezése a megismerésben áll. Öndefiníciója a tudáson – ha nem a *mindentudáson* – múlik, mérődik. [...] a memóriazavarok hangsúlyozása, a dolgok és események behelyettesíthetősége stb. mind az omnipotencia, a mindentudás örökké ismétlődő, reménytelen programjáról tudósítanak” (Balassa 1978: 670.). Ron Sadle például a *Nem szeretném, ha*

fáznál! című regényben már azt megelőzően számba vesz jó néhány kérdést, hogy Jasey haláláról tudomást szerezne, a szöveg pedig mindjárt alá is ássa azt az olvasói várakozást, hogy „ügyről” volna szó, miközben a kérdések ezt a várakozást keltik föl: „Detektív munka a javából! De egyelőre csak – következtetések. Annyi se. Kődök. Miféle ügyben? A régi rejtély? Van-e ilyen?” (188.) Shevára gondolva pedig így szól: „Kezdj nyomozni, ha tetszik – milyen ügyben? –, és hagyd a detektívromantikát.” (189.)

Tandori nyomozó figurái a világ „totalizálhatatlanságával” szembesülve nem tagadják eleve a megismerés lehetőségeit, és felismerik, hogy bár minden új alapozás a régi építmény szétbontását és egy újnak az emelését követeli meg, egyik „fordítás” sem elutasítandó, ha nem is elfogadandó.

Hivatkozások

- ANGYALOSI Gergely: Egy egzisztencialista (?) akcióregény (?). Tandori Dezső: *Vér és virághab. Alföld* 2004/5. 69–74.
- ANGYALOSI Gergely – BÁN Zoltán András – NÉMETH GÁBOR – RADNÓTI Sándor: Irodalmi kvartett. Tandori Dezső: *Vér és virághab. Beszélő!*(1996) 1998/12. 112–117.
- BALASSA Péter: A felnőtt D’Oré szenvedései. Tandori Dezső: *Miért élnél örökké? Jelenkor* 1978/7–8. 669–672.
- BÁRÁNY Tibor: Azt te csak hiszed, bébi. Nat Roid: *Írd hozzá a vért! Élet és Irodalom* 2006. június 2. 26.
- BEDECS László: *Beszélni nehéz. Tanulmányok Tandori Dezső költészetéről.* Kritikai zsebkönyvtár 8. Kijárat, Budapest, 2006.
- Mottók, félelmek, csüggedés. Tandori Dezső: *Az Éj Felé. Új Forrás* 2005/4. 32–37.
- CHRISTIE, Agatha: *A láthatatlan kéz.* Ford. Kertész Gabriella. Hunga-Print, Budapest, 1993.
- *Nem zörög a haraszt.* Ford. Prekop Gabriella. Európa, Budapest, 2009.
- *The Moving Finger.* In: Uő: *Miss Marple Omnibus. Vol. 1. The Body in the Library. The Moving Finger. A Murder is Announced. 4.50 from Paddington.* Harper Collins Publishers, London, 1997. 157–319.
- COHN, Dorrit: *Áttetsző tudatok.* Ford. Gács Anna, Cseresnyés Dóra. In: THOMKA Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei II.* Janus Pannonius Tudományegyetem – Jelenkor Kiadó, Pécs, 1996. 81–193.
- CULLER, Jonathan: *Dekonstrakció. Elmélet és kritika a strukturalizmus után.* Ford. Módos Magdolna. Horror metaphysicae. Osiris, Budapest, 1997.
- CSÁKI Judit: „Visszanézhetnél e hűlő vetésre...” Tandori Dezső: *Ne lőj az ülő madárral ... de maradj halott. Élet és Irodalom* 1983. szeptember 2. 10.
- DERRIDA, Jacques: *Bábel – térítők.* Ford. Flaisz Endre. In: JÓZAN Ildikó – JENEY Éva – HAJDU Péter (szerk.): *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig.* Pont fordítva 4. Balassi Kiadó, Budapest, 2007. 268–308.
- *Letter to a Japanese Friend.* Ford. David Wood és Andrew Benjamin. In: David Wood – Robert BERNASCONI (szerk.): *Derrida and Differance.* Coventry, Parousia Press, 1985. 1–5.
- DOBOSS Gyula: Dolgok és viszonyok. Tandori Dezső: *Töredék Hamletnek. Egy talált tárgy megtisztítása. Holmi* 1996/12. 1786–1795.
- *Hérakleitosz Budán. Tandori Dezső munkásságáról – 1983-ig.* Magvető, Budapest, 1988.
- DOYLE, Sir Arthur Conan: *A hampshire-i nyaraló.* Ford. Adorján Gábor. In: Uő: *A berill fejék.* Ford. Adorján Gábor. Hunga-Print, Budapest, é.n. [1994] 189–240.
- *Ezüstcsillag.* In: Uő: *Sherlock Holmes emlékiratai. Bűnügyi elbeszélések.* Ford. Katona Tamás. Európa, Budapest, 1974. 5–33.

- FÁBRI Péter: *Nat Roid (Tandori Dezső): Nem szeretném, ha fáznál!* In: Uő: *A Tandori taniroda. Kis könyv Tandori Dezső hatvanadik születésnapjára*. Polgár-Művészeti Lap- és Könyvkiadó Kft., Budapest, 1998. 39–43.
- FARKAS Zsolt: *Az író ír. Az olvasó stb. A neoavantgarde és a mindennapi élet néhány problémája Tandori műveiben*. In: Uő: *Mindentől ugyanannyira*. JAK, Pesti Szalon Könyvkiadó, Budapest, 1994. 136–165.
- HEIDEGGER, Martin: *Bauen Wohnen Denken*. In: Uő: *Vorträge und Aufsätze*. Gesamtausgabe, I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976. Band 7. Vittorio Klostermann, Frankfurt/M., 2000. 145–164.
- HITES Sándor: „Ami történik, későbbi dolgok javára lesz.” Alakzatok a kilencvenes évek Tandori-recepciójában. *Új Forrás* 1998/10. 56–67.
- KERESZTURY Tibor: A visszanyert mértékletesség. Kezdet és vég a nyolcvanas évek magyar költészetében. *Alföld* 1991/3. 39–49.
- KIRÁLY István: *Egy befogadói élmény nyomában*. In: ZSOLDOS Sándor (szerk.): *Király és Tandori*. [Készült az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának Magyar Irodalomtörténeti Intézetében] Gradus ad Parnassum, Szeged, 1996. 43–82.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: Hozzászólás Menyhért Anna *A kortárs olvasás és az újraolvasás alakzatai a Tandori-recepcióban* című dolgozatához. *Irodalomtörténet* 1997/4. 567–570.
- MARGÓCSY István: *Tandori Dezső: Két krimi*. In: Uő: „Nagyon komoly játékok.” *Tanulmányok, kritikák*. Pesti Szalon, Budapest, 1996. 221–226.
- MENYHÉRT Anna: A kortárs olvasás és újraolvasás alakzatai a Tandori-recepcióban. *Irodalomtörténet* 1997/4. 547–566.
- MILLER, J. Hillis: A dekonstruktorok dekonstruálása. Ford. Szarka Attila. *Helikon* 1994/1–2. 77–90.
- NAGY Emília – SZABÓ Zsolt (szerk.): *Helyesírási szabályzat és szótár*. A Magyar Tudományos Akadémia helyesírási szabályzatának érvényben lévő 11. kiadása alapján. A szabályzat új példaanyagát összeáll. Minya Károly. Közrem. Cziffra Istvánné, Török Irén. Újhold, Kisújszállás, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich: *A hatalom akarása. Minden érték átértékelésének kísérlete*. Ford. Romhányi Török Gábor. Cartaphilus Kiadó, Budapest, 2002.
- SZABÓ Szilárd: „Aki elveszti egészét / meglegli részeit.” Vázlat az életműről. *Új Forrás* 1998/10. 31–54.
- *Az Egyetlen töredékei. Tandori Dezső munkássága*. Allée-füzetek 4. Alfadat-Press Nyomdaipari Kft., Kernstok Károly Művészeti Alapítvány, Tatabánya, 2000.
- TANDORI Dezső: [Nat Roid]: *Nem szeretném, ha fáznál!* Magvető, Budapest, 1980.
- [Tandori-NatRoid]: *Vér és virághab*. Magvető, Budapest, 1998.
- TANI, Stefano: *The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Southern Illinois University Press, Carbondale – Edwardsville, 1984.
- TARJÁN Tamás: Át kell-e írni az irodalomtörténetet? *Alföld* 1991/6. 22–28.
- TODOROV, Tzvetan: *A valóság, amelyet nem tudunk kikerülni*. Ford. Miklós Pál. In: HANKISS Elemér (szerk.): *Strukturalizmus I*. Modern Könyvtár. Európa, Budapest, 1971. 66

Számunk szerzői

Bárczi Zsófia (1973)
prózaíró, irodalomtörténész,
a Konstantin Filozófus Egyetem
oktatója
(Érsekújvár)

Béri Etelka (1958)
a Kaposvári Egyetem oktatója,
a Pécsi Tudományegyetem
doktorandusza
(Kaposvár)

Csehy Zoltán (1973)
költő, műfordító, irodalomtörténész,
a Comenius Egyetem oktatója
(Dunaszerdahely)

Mizser Attila (1975)
költő, író, szerkesztő
(Fülek)

Dömötör Edit (1978)
irodalomtörténész,
a Zágrábi Tudományegyetem
vendégoktatója
(Zágráb)

Polgár Anikó (1975)
költő, fordító, irodalomtörténész,
a Konstantin Filozófus Egyetem
oktatója
(Dunaszerdahely)

Rácz Vince (1976)
irodalomtörténész, újságíró
(London)

N. Tóth Anikó (1967)
író, irodalomtörténész,
a Konstantin Filozófus Egyetem
oktatója
(Ipolyság)

Tóth László (1949)
költő, író, kritikus, szerkesztő
(Dunaszerdahely)

Z. Varga Zoltán (1970)
irodalomtörténész,
az MTA Irodalomtudományi
Intézetének tudományos munkatársa
(Budapest)

ISSN 1336-7307



9 1336 73008

10001