

Partitúra

Irodalomtudományi folyóirat

Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem
Közép-európai Tanulmányok Kara

2014/2

IX. évfolyam

Főszerkesztő
BENYOVSZKY KRISZTIÁN

Felelős szerkesztők
BÁRCZI ZSÓFIA, KESERŰ JÓZSEF, H. NAGY PÉTER

Szerkesztőbizottság
Bényei Tamás (Debrecen), Csányi Erzsébet (Novi Sad), Csehy Zoltán
(Pozsony), Tuomo Lahdelma (Jyväskylä), Mészáros András (Pozsony),
Németh Zoltán (Nyitra), Polgár Anikó (Pozsony), Sánta Szilárd (Komárom),
Thomka Beáta (Pécs), Töttössy Beatrice (Firenze), L. Varga Péter (Budapest)

Tartalom

Brent Wood: <i>A rap mint retorikai célú népköltészet</i>	3
SZ. MOLNÁR Szilvia: <i>Viták a Magyar Műhely körül</i>	19
KÁLMÁN C. György: <i>Dísz-funkciók: irodalmi társaságok a 20. század elején</i>	39
BARCSI Tamás: <i>A „Szív” méltósága. Az emberi méltóság és az elismerés problémája Dosztojevszkij műveiben</i>	51
RÁCZ Boglárka: <i>Krasznahorkai László műveinek világa</i>	93

CSILLAG Lajos:

Bolyongás a mustársárga falak előtt. Értelmezési preferenciák
Hajnóczy Péter A halál kilovagolt Perzsiából című regényében121

BAKA L. Patrik:

Világépítés mesterfokon. Sánta Szilárd: Mesterséges horizontok:
Bevezetés a kortárs sci-fi olvasásába141

Támogatta a Szlovák Köztársaság Kormányhivatala



Realizované s finančnou podporou Úradu vlády SR
program Kultúra národnostných menšín 2014

A szerkesztőség címe: Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet, Dražovská 4, 94974 Nitra. email: benyokri@yahoo.it ♦ Kiadja a Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara ♦ Borítóterv: Maruta Kyoko festményeinek felhasználásával Juhász R. József ♦ Nyomdai előkészítés: Kalligram Typography Kft., Érsekújvár ♦ Nyomta: EQUILIBRIA, s.r.o., Letná 42, 04001 Košice ♦ Regisztrációs szám: 3139/2004 ♦ ISSN 1336-7307

Adresa redakcie: Ústav maďarskej jazykovedy a literárnej vedy, Dražovská 4, 94974 Nitra. email: benyokri@yahoo.it ♦ Vydáva Fakulta stredoeurópskych štúdií UKF v Nitre ♦ Obal: použitím diela Maruta Kyoko József Juhász R. ♦ Tlač: EQUILIBRIA, s.r.o., Letná 42, 04001 Košice ♦ Technická príprava: Kalligram Typography kft., Nové Zámky ♦ EV 3519/09 ♦ ISSN 1336-7307

Brent Wood

A rap mint retorikai célú népköltészet

Absztrakt. A rapzene népszerűsége sokféle kritikai reakciót váltott már ki, de mint költészet igen kevés figyelmet kapott. Jelen esszé a rapnek az afroamerikai népköltészet korai formáival való kapcsolatát tárgyalja, valamint a retorika, a ritmus és a rím azon konvencionális struktúráit elemzi, melyek keretei közt a rapművészek alkotnak.

Húsz évvel a születése után¹ a rapköltészet széles körű népszerűségnek örvendő művészi forma az egész kontinensen és szerte a világon, a tudós társadalom és a legtöbb költő azonban még jóformán egyáltalán nem tárta fel jelentőségét egy új költői kifejezésformaként. Az érdeklődés hiányának okai közé tartozik az euroamerikai és az afroamerikai fogékonyság közötti kulturális különbség, az akadémikus költők és kritikusok vonakodása a populáris kultúra felkarolását illetően, valamint a nyomtatásalapú (*print-based*) elemzés képtelensége a szóbeliség művészetének adekvát módon történő kezelésére. Mindazonáltal néhány kritikus már elkezdte feltárni a rapet – többféle szempontból is. Richard Shusterman (1991) például a zene technológiai esztétikumára és burjánzó intertextualitására összpontosítva egy posztmodern művészi formaként mutatja be a rapet. Houston Baker a *Black Studies, Rap and the Academy* (1993) című könyvében a raphez való viszonyulást meghatározó etnikai- (az eredetiben: *race* – a ford.) és osztályszerepekről értekezik. Russel Potter a *Spectacular Vernaculars* (1995) című könyvében eltekint a rap különböző külsőségeitől, hogy felfedje annak inspirálóan szubverzív politikáját. Más kritikusok pedig vagy szociológiai nézőpontból vizsgálják, mint Tricia Rose (1994), vagy a zene esztétikumára összpontosítanak, mint például Tim Brennan (1994) és Robert Walser (1995).

Mindegyik tanulmánynak megvannak a maga nyilvánvaló érdemei, amire azonban leginkább szükség van ezen a ponton, az egy elemibb, „poétikai” megközelítés, amely nem pusztán a populáris kultúra egy jelenségeként, hanem költészetként is kontextualizálná, ill. hozzáférhetővé tenné a rapet a költők és a tudósok számára. Röviden: a rap materiális lényegét alkotó három „R”-re kell összpontosítani: a ritmusra, a rímre és a retorikára. Ebben az esszében tehát megkísérlem igazolni, hogy a rap a népköltészet ősrégi hagyományának kortárs formája, és hogy retorikai erejét a ritmus és a rím egyéni használatából nyeri. Pontosabban: az esszé első részében bemutatom, hogyan fejlődött együtt az afroamerikai népköltészet retorikai hagyománya és az elektronikus kommunikációs technológia, és hogy e kettő találkozására révén

1 Az esszé eredetileg 1999-ben jelent meg. (a ford.)

Brent Wood

hogyan jött végül létre a rap stílus. Ennek áttekintése szükségszerű, mert kontextusául szolgál az esszé második részének, amelyben a három „R”, a ritmus, a rím és a retorika közötti kölcsönös kapcsolatot fogom szemléltetni néhány közismert, kereskedelmi értelemben sikeres rapelőadó számának elemzésén keresztül; ezeknek a számoknak egyébként egytől egyig könnyen elérhetőnek kéne lenniük (hogyan meghallgathassák őket) a könyvtárakban és a használtlemez-boltokban. Továbbá megkísérlem a felvételeken hallható beat (*zenei ütem*) leképezését is.

Le kell szögezmem az elején, hogy az afroamerikai költészeti és zenei hagyományokat szerető és tisztelő költőként és zenészként fogok írni a rapról, és hogy legalább annyira nem kívánom teljességében számba venni a hivatásos rapelőadók panteonját, ahogy e művészi forma alapjait is pusztán felvázolni áll szándékomban. A félreértések elkerülése érdekében azt is le kell szögezmem, hogy ebben az esszében szigorúan mint vokális performanszról fogok beszélni a rapról, és hogy a „rap” kifejezéssel az általánosan „hip-hop” néven ismertté vált zene elsősorban ritmikus vokális komponensére fogok utalni; mert a „hip-hop” egyben arra a városi szubkultúrára is utal, amelynek további kifejezőmódjai a graffiti, az öltözködés, a tánc és az életstílus. Azt is meg kell említenem még, hogy maga a „rap” kifejezés időben megelőzi az itt elemzett stílust; eredetileg a verbális tevékenységre utalt úgy általában, később a zenére szavalt költészetre, a hip-hop kultúrában pedig tulajdonképpen használaton kívülre került, mert az előadók inkább hívják magukat „MC”-knek (a ceremóniamester jelentésű „Master of Ceremonies” alapján) vagy „rhymer”-eknek (rímelők), mintsem rapelőadóknak.

4

A rap költészetként való kritikai értékelése meddő kísérlet azon történelmi kontextus nélkül, amely segít megmagyarázni a közte és a kortárs nyomtatott (*print*) költészet közti jelentős különbséget. A Modern Language Association a „népköltészet” kategóriáján belül jegyzi szócikkeit a rapról, és ha mint népköltészet gondoljuk el, jól megragadható, hogy alapvetően hogyan is működik. A rap megfelel a legtöbb olyan kritériumnak, amelyet általában az angol nyelvű népköltészetnek tulajdonítanak: nem igényel formális zenei vagy irodalmi képzettséget; gyakorlói viszonylag szabadon kölcsönzik egymástól a zenét és a szöveget; gyakran helyorientált (*locally-oriented*); nem feltételez írni-olvasni tudást; a zene, a tánc és a dalszöveg inkább egységbe foglaltatnak, mintsem elkülönülnek egymástól. A népköltészet legtöbb formájához hasonlóan a rapet sem kizárólag hivatásos művészek gyakorolják, hanem amatőrök is klubokban, baráti társaságok otthon, valamint iskolás gyerekek a játszótéren.

Tekintve, hogy hangreprodukciós források mindenütt megtalálhatók a mai világban, talán nem meglepő, hogy a szóbeliség hagyománya és a posztmodern kultúra számos közös karakterjeggyel rendelkezik. A zenetudós Chris Cutler (34-35) mellett érvelt, hogy a hangrögzítés természetes jellegzetességei azonosak a népzenejével. Ennek megfelelően Shustermannak a posztmodern esztétika felőli elemzése a rapről az újrahasznosításra (*recycling*), a kisajátításra (*appropriation*) és a stílusvegyítésre (*style-mixing*) összpontosít; ugyanazokra az elemekre, melyeket Tim Brennan a rap gyökereinek, az afrikai és afrikai eredetű diaszpórák kultúrájának tulajdonít. Azonban egyikőjük sem tisztázza (sem Shusterman, sem Brennan), hogy ezek nem kizárólag az afrikai kultúra, hanem úgy általában a szóbeliség kultúrájának karakterjegyei.

A költészet, a zene, a dráma és a tánc rendszerint egy integráns, kooperatív művészi kifejezésforma egymást kiegészítő részeként funkcionálnak a szóbeliség kultúrájában. Az efféle integráltság nagyon is jellemző volt még a nyugat-afrikai szóbeliség hagyományára, mikor a rabszolgaszállító hajók útnak indultak. Habár a feketék rengeteg szokása odaveszett az embertelen rabszolgaság évszázadai alatt, az erők, amelyek azokat a szokásokat irányították, megmaradtak, és továbbra is kihatottak arra, ahogy az afroamerikaiak az angol nyelvet, a kereszténység kódjait és az európai eredetű hangszereket használták. A népköltészet fellelhető a munkadalokban, a börtöndalokban, az ujjongásokban (*ring shouts*), a bluesban, a prédikációkban, a spirituálékban, az énekekben és a gyerekversekben – az írás elsajátítása előtti és utáni afroamerikai társadalomban egyaránt. Mire az afroamerikaiak számára is biztosítva lett az írott angol nyelvhez való hozzáférés, az elektronikus kommunikáció már elkezdte átalakítani az észak-amerikai hatalmi struktúrát és kultúrát, az 1920-as évekre pedig az afroamerikai zene és irodalom egyre inkább divatcikké vált a kulturált angloamerikai körében. Az afroamerikai nyomtatott költészet az angloamerikai elvárások felé hajlott a struktúrát és a „bonyolultságot” illetően, ám ezzel együtt a népi alapjait is szilárdan megtartotta; ahogy azt Bernard Bell is megjegyezte, ugyanúgy merített az európai balladából és szonettből, mint az afroamerikai spirituálétól, prédikációtól és bluestól kölcsönzött retorikai formákból. A dzsessz szintén az afroamerikai fogékonyság és az angloamerikai elvárások közti párbeszédet tükrözte, s az első olyan zenei műfaj volt, amely a hangfelvételek zenészek közti cseréje által alakult ki. Az improvizációs és hangulati elemek, amelyek az afrikai zene számára alapvetőek, ám a szabványos európai kottázott zenéből kizártak, hirtelenjében olcsón és könnyedén reprodukálhatóvá váltak fonográf-, fonogram- és rádió-, aminek következtében sikeres kereskedelmi cikk lett belőlük. A tömeges érdeklődés a születőfélben lévő afroamerikai írott műfajok iránt végül alábbhagyott, ahogy a nyomtatáson alapuló formák vagy felszívódtak az új médiumokban, vagy a kultúra peremére szorultak.

Az olyan afroamerikai költők, mint Sterling Brown, Gwendolyn Brooks, Melvin Tolson, Robert Hayden vagy Langston Hughes, még a század közepén is merítettek a balladából és a bluesból nyomtatásba kerülő munkáikban. Az elektronikus kommunikációs technológia befolyása azonban tovább növekedett, az 1960-as évekre pedig a televízió, a rádió és a hangfelvételek általi szóbeli kommunikáció jóformán minden észak-amerikai számára megszokottá vált. Ezzel egy időben az előadott szóbeli költészet iránti érdeklődés is újból megjelent. A Black Arts Movement költői, mint például Don L. Lee, Amiri Baraka (Leroi Jones) vagy a megfiatalodott Gwendolyn Brooks, az utcára és a kocsmákba vitték a költészetüket. Baraka, Nikki Giovanni, Sonia Sanchez és Everett Hoagland olyan költeményeket szereztek, amelyek elrendezése a papíron megjelenítette az előadásuk forgatókönyvét. Mivel az emberek kezdték a dzsesszt az afroamerikai nacionalizmussal azonosítani, Etheridge Knight, Michael Harper, Larry Neal, Ted Joans, Janice Marie Gadsden és A. B. Spellman olyan költeményeket szereztek, amelyek a dzsessz alakjairól (például John Coltrane-ről) szóltak, valamint olyanokat, amelyek a dzsessz ritmusát és szólamait idézték fel. A kazetták, a hangfelvételek és a filmek segítettek minden említett költő munkájának élőszóban történő továbbadását.

Abból az időszakból költők kettő csoportosulása tett szert tartós hírnévre a költészet és a ritmus előadásban történő keveréséért. Az egyik a Los Angeles-

Brent Wood

i székhelyű The Watts Prophets volt, akik performansz költészete a Watts negyedben történt zendülésre adott két szerény, egyszerű reakcióból, a Watts Writers Workshopból és a Watts Happening Caféból nőtt ki (I. Cross; Schulberg). A The Watts Prophets tagjai (Richard Dedeaux, Anthony Hamilton a.k.a. Amdee és Otis Smith) egyetlen albumot vettek fel *Rappin' Black in a White World* (1971) címmel, és egészen 1979-ig működtek – annak ellenére, hogy karrierjüket az FBI kémkedése gátolta (I. Cross). Drámai interakcióval és zenei kísérettel keverték a fellépéseiket, és gyakran tartottak költészeti témájú foglalkozásokat Los Angeles börtöneiben. A fiatalon az egyesült államokbeli feketék költészetének történetét tanulmányozó Otis Smith a következő afroamerikai költőket idézi a 20. század elejéről, akik hatással voltak rá: Paul Laurence Dunbar, Langston Hughes, James Weldon Johnson és Claude McKay.

A változó felállású, New York-i székhelyű csoportosulás, a The Last Poets ugyancsak a költészetet markáns dobritmussal elegyítő performanszairól volt híres (I. Bin Hassan). A csapat két albumot vett fel *The Last Poets* (1970) és *This is Madness* (1971) címmel; az elsőn Bin Hassan, Alafia Pudim és Obiodun Oyewole szavalják el egymás után a munkáikat, miközben a háttérben ritmikus vokál és konga szól. Annak ellenére, hogy témaválasztásuk hasonló a rapéhez – elsősorban a társadalmi kommentárookra és a „felébredés” buzdítására összpontosítanak –, a hangjuk és a beat közötti kapcsolat eléggé eltér attól, ahogyan az a rapben hallható, s a rímhasználatuk is inkább a nyomtatott költészet konvencióihoz áll közelebb. Hassan közismert *Niggers Are Scared of Revolution* című felvétele tökéletesen példázza ezt a kontrasztot. A költemény egy sor olyan versszakból épül fel, amelyekben Hassan egytől egyig kimeríti egy adott szó lehetséges konnotációit – „change” (változás), „talk” (dumálás), „shoot” (lövöldözés), „fuck” (baszás), „play” (játás) –, és minden esetben arra a következtetésre jut, hogy a „niggerek” ugyan szeretik a kérdéses tevékenységeket csinálni, de félnek a forradalomtól. Az, hogy a költemény a szavak többszörös szemiotikai vegyértékei köré szerveződik, az ellenkezője a rapben általában használt retorikai stratégiának, ahol inkább a szavak hangmegfelelései, nem pedig jelentései határolják be a szókincset. Ritmikai szempontból Hassan előadása nagyon szabadon viszonyul a beathez, és a rappel ellentétben elsősorban a szöveg belső dinamikája hajtja.

Az 1970-es évek elején az olyan népszerű afroamerikai zeneszerzők, mint például Gil Scott-Heron és George Clinton, elkezdtek politikai töltetű mondott (*spoken*) szövegekkel élni a munkáikban. Scott-Heron korai szerzeményeiben erősen ritmikus költemények szólalnak meg egyszerű, de vidám háttérzene kíséretében. Ugyanő később egy zongoristával kezdett el együtt dolgozni, és felvette a híressé vált *The Revolution Will Not Be Televised* (1975) című felvételt, amelyen egy elnyújtott, ritmikailag kötetlen prédikációban beszél arról, hogy milyen *nem* lesz a forradalom. Clinton pedig sokszor élt az ún. *hip rubato* stílussal az olyan nagy hatású funkszámokban rappelve, mint a *P-Funk (Wants to Get Funked Up)* vagy a *Chocolate City* (1975). Ezek a számok a közvetlen (*street-level*) politikai üzeneteikkel, valamint az elektronikus effektek, a lassabb tempó és a basszust kiemelő feldolgozások használatával előrevetítették a rapet. Clinton még rétegezte is a felvételeit többszörösen átfedésbe kerülő emberi hangokkal, fennkölt minőséget adva így az egymásnak felelő vokálok interakciójának, ami egy spontán, élő performansz benyomását keltette; ezzel az eljárással a rapdal-producerek is éltek később.

A rap mint közvetlen (*street-level*) művészeti forma kialakulását a karibiak New York-i bevándorlása indította el az 1960-as, '70-es években. Andras Tokaji és Tricia Rose fejtette ki, hogy Robert Moses, a hatalmas politikai befolyással bíró építész, hogyan hozta létre a feketék és a Puerto Ricó-iak közös, dél-bronxi gettóját a munkásosztály lakhelyének lerombolásával – hogy olyan nagyszabású projekteket húzzon fel, mint a Lincoln Centre – és Dél-Bronx devalválásával – a Cross Bronx autópálya megépítésének köszönhetően. Egy jamaicai bevándorló, DJ Kool Herc hozta be a Karib-térségből New Yorkba a lemezjátszón való keverést (*turntable mixing*) és az ún. „MC”-skedést. Buli közben a DJ (*disc-jockey, lemezlovás*) pörgette a lemezeket, miközben az MC mikrofonon keresztül beszélt a tömeghez. Addigra már a DJ-skedés egy, a tradicionális hangszerekkel előadottal egyenrangú versengő művészeti formává nőtte ki magát Jamaicában. A rap és a hip-hop népköltészeti eleme számára azért fontos a technológiából eredő illetén hozzáférés valamennyi korszak és stílus zenéjéhez, mert ez alapozza meg a digitális szemplerezés (*digital sampling*) tudatos művelését, amely során különböző felvételek részleteit, töredékeit importálják egy új kompozícióba, ami a szóbeli kultúrában domináló intertextualitás technológiai megfelelője.

A rap akkor szökött szárba, amikor az 1960-as évek politikai költészetének öröksége és az MC-k színpadi szócsatái – hogy táncrea bírják a közönséget – kezdtek egybeolvadni az olyan afroamerikai tradíciókkal, mint a *signifying*, a *dozens* vagy a *toasting*, amelyek egytől egyig a verbális ügyesség és vitézség megnyilvánulásai egymás rituális becsméréseiben. A drámaíró Khephra Burns egy, a rap eredetéről írott esszéjében felidézi „azokat az örült *hand jive* kézmozdulatokat”, amelyeket a bátyjaival csinált az 1950-es években, valamint a felfedezését, hogy az ősei már régóta „meséltek hihetetlen történeteket, osztogattak verbális sértéseket rímekben, amelyeket ritmikus mellkas- és térdcsapkodással kísértek”. (29)

A *signifyingot* általában közvetett sértegetéssel való provokációként definiálják. Burns a *The Signifying Monkey* (magyarul talán: *A célozgató majom*) című híres népköltemény kezdősoraival szemlélteti ezt a szokást:

Signifyin' monkey told the lion one day,
 „There's a bad motherfucker comin down your way.
 He talked about your family and I'm sorry to say
 But he talked about your mamma in a hell of a way
 Talked about your sister and your grandma too
 And he didn't show too much respect for you...” (31)

A majom azért célozgató (azaz közvetetten sértegető), mert ahelyett, hogy ő maga sértegetne, arról számol be, hogy állítólag mit mondott egy másik állat; és mert a rituális sértegetések nem magára az oroszlánra, hanem az oroszlán nőnemű családtagjaira vonatkoznak. Ezzel szemben a gyermekjátékként elgondolt, *sounding* néven is ismert *dozens* közvetlen sértegetések párbaját jelenti, mely sértegetések hatásossága túlzó és mulattató természetükben rejlik. Mind a *signifying*, mind a *sounding* népszerű mint olyan eljárás, amely köré a rap felépíthető, és mint olyan elem, amellyel a hencegő vagy buzdító rapet színezni lehet.

A *toastok* hosszabb történeteket elmesélő, rímes versek; általában túlzók, és gyakran olyan legendás szélhámosokról, rosszfiúkról és hősökről szólnak,

Brent Wood

mint például Shine vagy Stackalee. Burns elbeszélése alapján Stackalee történetében az erőszak és a nőgyűlölet eltűzött példáját fedezhetjük fel, amely túlzás aztán a ma gengszter (*gangsta*) néven ismert rap stílus jellemzője lett. Stackalee az afroamerikai kultúra legjellegzetesebb rosszfúja:

Got no compassion, aint got no fears
the moans of widows and orphans is music to my ears
I got a tombstone disposition and a graveyard mind
I'm a bad muthafucka cause I don't mind dyin' (32)

Stackalee hatalmának végső forrása nem a karjai nagysága vagy a fegyvere, hanem az, hogy nem fél semmitől. Ehhez hasonlóan az ember, ha a *dozens* párbaja vagy más ilyen játék közben elveszíti a hidegvérét, beismeri a vereségét egy nála kiválóbb verbalistával szemben. A *The Signifying Monkey*-nak és a többi rituális tevékenységnek az a tanulsága, hogy a szó egyfajta egyedülálló fegyverzet, és ekként is kéne tekinteni rá. Potter megfigyelése szerint a szóképek és a fegyverek összemosása jelen van nagyon sok kommersz rapben az 1980-as évek végén, a '90-es évek elején; az pedig, hogy a tömegmédiá képtelen a metafora és a valóság megkülönböztetésére, hatalmas szerepet játszik abban, ahogy a közfelfogás a gengszter rap néven ismertté vált jelenségre tekint.

8

Az 1970-es években New Yorkban megjelenő rapkultúra nem kimondottan a sértő szóváltásokról, a hengegésről, a *toasting*ról, a társadalom betegségeinek dokumentálásáról vagy a költészetről szólt, hanem a szó, és különösképpen a rím és a ritmus hatalmáról; a rapperek pedig magától értetődően kezdtek el kísérletezni a szóbeliség eme régi hagyományaival. A legtöbb korai rap nyilvánosan rögtönzött *freestyle* volt. A *jam* vagy táncos buli a rapperek azon fóruma lett, ahol többé-kevésbé barátságosan versenghettek, hogy kiderítsék, ki tudja jobban táncra bírni a tömeget a ritmikájával és a buzdításaival, és ki tud előrukkolni a leginnovatívabb rímekkel.

Legelőször a New Jersey-i székhelyű Sugar Hill Records kezdte árucikként forgalmazni a rapet, és hatalmas sikert aratott a *Rapper's Delight* (1979) című felvétellel. A szám dobüteme egy szabályos funk groove volt, amelyre a rapperek megírták az MC-k tipikus halandzsáit, hogy „táncra perdüljenek” a hallgatók:

Now what you hear is not a test- I'm rappin to the beat
And me, the groove, and my friends are gonna try to move your feet
See I am Wonder Mike and I like to say hello
To the black, to the white, the red, and the brown, the purple and yellow
But first I gotta bang bang the boogie to the boogie
Say up jump the boogie to the bang bang boogie
Let's rock, you don't stop
Rock the riddle that will make your body rock

Mike aztán bemutatja a társát, Hanket, aki egyből hengegni kezd:

Check it out, I'm the C-A-S-A-N the O-V-A
And the rest is F-L-Y

You see I go by the code of the doctor of the mix
 And these reasons I'll tell ya why
 Ya see I'm six foot one and I'm tons of fun
 And I dress to a T
 Ya see I got more clothes than Muhammad Ali and I dress so viciously

A *Rapper's Delight*ot követően DJ Grandmaster Flash és a Furious Five néven ismert, Melle Mellel kiegészült csapat rapfelvételei jutottak fel a zenei listákra. A *The Message* című számukra az egész nemzet felfigyelt a Melle Mel által elbeszélte történetnek köszönhetően, amelyben a gettólakó szélhámos (*hustler*) rövid és veszélyes életéről beszél. 1982-ben ennek a számnak a refrénje szólt a rádióból szerte a kontinensen:

Don't push me cause I'm close to the edge
 I'm trying not to lose my head
 It's like a jungle sometimes, it makes we wonder
 How I keep from going under

A *The Message* készítette elő a gettó ábrázolását és történeteit a popzene fórumán, és jelöli ki azt a pontot az időben, amikor a rap saját jogán vált művészetté, s a hip-hop négy kifejezőmódja (a graffiti, a break tánc, a DJ-skedés és az MC-skedés) közül utolsóként bekerült a nemzeti köztudatba. A *The Message* első szám első személyben kezdődik, bemutatja a gettó lakóit és színtereit, majd pedig közvetlenül a prototipikus szélhámost szólítja meg:

You grow in the ghetto living second rate
 And your eyes will sing a song of deep hate
 The places you play and where you stay
 Look like one great big alleyway

Az elbeszélés érdekében egyszerűsítették a *The Message* rímeit. A páros rímek asszonánc konfigurációja különösen szembeötlő, ami jelzi, milyen jelenségek lehetségesek a rap formában, ahol a hangok és hangsúlyok úgy kombinálódnak, hogy megerősítsék a rímet és a DJ beatjéhez igazítsák a sorokat.

Smugglers, scramblers, burglars, gamblers
 Pickpockets, peddlers, even panhandlers

 Turned stick-up kid but look what you done did
 Got sent up for a eight year bid

E kettő – a *The Message* és a *Rapper's Delight* – együtt a rap három legfontosabb alaptípusát szemlélteti: 1) a táncra vagy cselekvésre buzdítást; 2) a hencegést a rapper szóbeli készségéről, szexuális nagyságáról, üzleti képességéről vagy általában a *rosszfiúságáról*; 3) a tudósítást vagy lamentálást a gettóbeli életről. Mindhárom típus arra épül, hogy megpróbálják meggyőzni valamiről a hallgatót; arról, hogy perdüljön táncra, hogy szokjon le a drogokról, hogy szálljon szembe a hatalommal, vagy egyszerűen arról, hogy a rapper mindaz, amit állít magáról, és minden, amit elbeszél, igaz, nem pusztán a

Brent Wood

valóság felnagyítása. A legfontosabb kérdés egy rappel kapcsolatban, hogy sikerül-e meggyőznie a közönséget. Ha a *retorikát* mint *meggyőzést* fogjuk fel, a rap egyértelműen a ma használt legnépszerűbb retorikai célú költői forma.

A rím és a ritmus az a két kulcsfontosságú elem, amelyen keresztül valaki a saját verbális ügyességét bizonyíthatja – vagyis ezek olyan szerepet töltenek be, mint a hagyományos beszédalakzatok a klasszikus retorikában. Elvégre nincsen sok értelme a verbális képességekkel henegezni, ha azt az ember nem újszerűen, összetetten, humorosan vagy zsigerből teszi. A meggyőzés és az ornamentális közötti feszültség a forrása annak az energiának, amely a legtöbb rap vérkeringését biztosítja. A *The Digital Underground The Humpty Dance* című számában hallható henegezs közismert és szemléletes példája ennek.

I like to rhyme, I like my beats funky
I'm spunky, I like my oatmeal lumpy
I'm sick with this
Straight gangster mack
Well sometimes I get ridiculous

A *gangsta mack* arra a fajta dumára utal, amellyel a stricik tartják kordában a nőiket. Humpty Hump, a szám előadója, egy komikus szerepet (*persona*) ölt magára a színpadon, és egyértelműen a bolondot alakítja, nem pedig a stricit. Humpty mégis rabul ejti a hallgatóit a magát lebecsülő, feszélyezett strici figurájával, ami annak köszönhető, hogy tréfát űz a saját rímeiből és a henegezéséből.

10

A rím használata a rapben négy szempontból különbözik attól, ahogy a népköltészet más formáiban használják: a rímek sűrűsége, a rímek pozíciója, a több szótagú rímek használata, valamint a rím és a ferde rím (*near-rhyme*) megkülönböztetésének hiánya szempontjából. Például a *The Message* esetében Melle Mel számára kielégítő az „edge” és a „head” mint rímpár, a *The Humpty Dance* pedig azt mutatja meg, hogy Humpty semmi kivétel nélkül nem talál a „funky” és „lumpy” kettősében. Ahogy a ferde, úgy a több szótagú rímekre is van lehetőség, mint azt Humpty is bizonyítja a *The Humpty Dance*-ben: „I'll drink up all the Hennesey you got on your shelf / So just let me introduce myself”.

Dr. Dre a *Let Me Ride* című számban bemutatja, hogy ő is képes a több szótagú rímekkel való játékra: „Now it's smellin like Indonesia / Bus stop full of fly bitches and skeezas”. A részlet egyben arra is rávilágít, hogy a belső rímek gyakorisága milyen szerves részét képezi a rap esztétikumának. Noha a rap rímei gyakran a szólamok végét jelzik, felbukkanhatnak a szólamon belül vagy egy szólamhatár két oldalán is, mint az a *Let Me Ride* következő sorai is mutatják:

It's the motherfucking D-R-E from the CPT on a rhymin spree, a straight G...
.....
Hittin the switches, bitches relax while I get my proper swerve-on

A rap általában annál hatásosabb, minél több rímmel tud válaszolni a rapper az első rím hívására anélkül, hogy kiesne a ritmusból. Az előző példában Dre

négyet szőtt bele egyetlen sorba; Humpty pedig egy fél strófán keresztül folytatja ugyanazt a rímet a *The Humpty Dance*-ben:

My name is Humpty
 Pronounced with a „umpty”
 Yo ladies, oh how I’d like to funk thee
 And all the rappers in the top ten
 Please allow me to bump thee
 I’m steppin’ tall y’all
 And just like Humpty Dumpty
 You’re gonna fall when the stereos pump me
 I like to rhyme, I like my beats funky
 I’m punky, I like my oatmeal lumpy

Harmonikus progresszió, melodikus kontúr és drámai narratíva hiányában a rím szolgál a rap központi strukturális eszközeül; kialakíthatja, milyen szavak milyen sorrendbe kerüljenek, vagy akár azt is meghatározhatja, hogy milyen irányt vegyen a rap. A freestyle rap esetében rendszerint az utóbbiról van szó, de a *Follow the Leader* című számban is ez fedezhető fel, amelyben Rakim (az Eric B. & Rakim duóból) azzal játszik, hogy a téma a rímet követi:

I wanna see if ya keep followin and swallowin
 takin and makin, bitin and borrowin
 Brothers tried and others died to get the formula
 But I’m a let you sweat, you’re still in form, you’re a
 step away from frozen, stiff as if you’re posin
 Dig into my brain as the rhyme gets chosen
 So follow me or were you thinkin you were first
 Let’s travel at magnificent speeds around the universe
 What could ya say as the earth gets further and further away
 Planets are small as balls of clay, astray into the Milky Way
 World’s outa sight far as the eye can see, not even a satellite

Rakim egy hagyományos retorikai alakzattal kezd, mikor azzal vádolja a többi MC-t, hogy az ő stílusát próbálják másolni; de aztán engedi, hogy a „first” és a „universe” ríme által a metaforikus értelemben használt „follow” a világűrbe tett szó szerinti utazásba forduljon.

Leopold Senghor afrikai költő és tudós szerint „a ritmus az a szervezőerő, amely megteremti a feketék stílusát (*black style*). A ritmus a legkönnyebben percipiálható és a legkevésbé materiális dolog” (idézi Snead, 150). Ennek fényében azt mondanám, hogy a rapet úgy kell felfogni, mint az angol nyelvnek, a kortárs techno-kultúrának és annak virágzó polimétrikus dobritmusainak a korlátait áttörő afrikai kulturális örökség ritmikus impulzusának kifejeződését.

Továbbá azt is mondanám, hogy a ritmusra úgy kellene tekinteni, mint olyan dologra, amit inkább érzünk, mintsem hallunk; ezért is olyan nehéz átíratot készíteni belőle. Az ember számára természetes, hogy a lábával veri egy zeneszám vagy egy költemény ütemét, míg az már sokkal nehezebb, hogy azt aktívan figyelje és számolja. Felvázolni a ritmikus kapcsolatot egy rapszám

Brent Wood

szavai és beatje között olyan, mint egy helyben állni a sürgő-forgó New York-i tömeg közepén, és számolni a mellettünk mindkét irányba elhaladó embereket. A zenetudós Robert Walser ugyan azt állítja, hogy a Public Enemy *Fight the Power* című számának saját, normál európai zenei notáció szerinti átírata lehetővé teszi, hogy „bizonyos pontossággal felvázoljuk” (199) a felvétel ritmusait, csak hogy a ritmus általában azon aspektusa a zenének, amely a legkevésbé ábrázolható jól a normál európai notációban. Az átírata számára továbbá az is határt szab, hogy csak azok tudják dekódolni, akik klasszikus zenei képzettséggel rendelkeznek.

Így amíg Walser azt állítja, hogy Chuck D, a Public Enemy néven ismert csapat elsőszámú rappere a ritmikai feszültség igénybevételével támogatja meg retorikáját, addig én azt mondanám, hogy a retorika és a ritmus közötti kapcsolat fordítottja igaz. Gondoljunk itt a *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* definíciójára a prozódiairól: „Az irodalmi prozódia nem közvetlenül a ritmust nyelvi célból létrehozó nyelv használatát jelenti, hanem sokkal inkább a nyelvet alkotó öncélú, retorikai és költői eljárásokban és formákban részt vevő ritmus használatát (Preminger 669).” Vagyis a rap esetében úgy kellene tekinteni a ritmusra, mint ornamentális retorikai területre; a ritmus nem igazán az az eszköz, amelyen keresztül az ember képes az eredményes meggyőzésre. Persze ki lehet emelni egyes szavakat úgy, hogy az ember tagolva ejti őket a beaten, lehet drámai szünetet tartani, és lehet ritmikus sorozatok ismétléséből energiára szert tenni – de nem ezek alkotják a ritmus elsődleges funkcióját a rapben.

12

Ahhoz, hogy megértsük – azután pedig átírjuk – a rapben fellelhető ritmikus konfigurációkat, különös figyelmet kell szentelnünk annak a metrumnak, amelyhez a rap előadása igazodik. A nyomtatott költészetben a metrum egy idealizált koncepció, egy ritmikai korlát, amely sosem érhető el tökéletesen a lehetséges kiejtések és szókombinációk változatossága, valamint a szavak jelentésük és hangzásuk szerint történő megválogatásának szükségessége miatt. Ezzel szemben a háttérzene világossá teszi a rap metrumát. A költővel ellentétben a rapper célja nem az, hogy megalkossa a saját állandó vagy hathatós metrumát, hanem az, hogy a már előre megállapított metrumhoz igazodjon, és azzal játszon. Az angolban a költői metrum legtöbbször vagy jambikus/trochaikus, vagy anapestikus/daktilikus, ami azt jelenti, hogy vagy az „egy-KÉT”, vagy az „egy-két-HÁ” formulát követi. Az angol nyelvben – nem úgy, mint az újlatin nyelvekben – ez a fajta hangsúly-mérték szerinti szerveződés az irányadó. A nyugat-európai népi-, klasszikus- és tánczene szintén vagy egy duplaütemű, vagy egy triplaütemű formulát követ. A nyugat-afrikai zenés előadásban azonban nincsen egyetlen uralkodó, a többit elnyomó metrum; inkább a dupla- és a triplaütemű formulák közötti alapvető feszültség figyelhető meg. Egy hatütemű egység állhat egyszer két háromütemű, majd pedig három kétütemű formulából. A kettő együtt a következő kombinációt eredményezheti:

EGY	két'	há'	NÉGY	öt	hat
EGY	két'	HÁ'	négy	ÖT	hat

Ez a fajta formula *off-time* vagy zavarba ejtően hangozhat egy szigorúan az európai zenei tradícióban nevelkedett egyén számára, de minden afroamerikai zene eme bizonyos ritmikus elv valamely variációjával bír.

A funk formula alapegysége a tizenhatod, ami azt jelenti, hogy minden egyes ütem négyfelé (négy egyenlő időtartamú részre) bontható, ami által létrejön egy formula, mely a következőképpen kántálható:

E-gye-sé-vel-Ket-te-sé-vel-Hár-ma-sá-val-Né-gye-sé-vel
1 2 3 4

A négy ütem alatt ez tizenhat olyan lehetséges „helyet” jelent, ahol egy adott tagolás bekövetkezhet. A bármely két hely háromra osztásának polimétrikus elvét alkalmazva pedig összesen huszonnégy lehetséges helyet kapunk. A rap ritmikus ereje a teljes formulában lehetséges és a ténylegesen megvalósuló tagolások közötti implicit feszültségben rejlik. A rapper bármelyik pillanatban válthat a dupla- és a triplaütemű formulák között; *szvingelhet* a beateen, mint egy dzsesszenész; ha birtokában van a *flow*,² annyi szótagot zsúfolhat egy ütembe, amennyit a hangképző szervei engednek, miközben tökéletesen tartja a zene ütemét.

Bárhogyan is kísérreljük meg a rapköltészet ritmikus alapstruktúráját nyomtatásban kommunikálni, csak nagyon durván közelíthetjük meg, miről is van szó; különösen azért, mert egy komplex tipográfiára lenne szükségünk, hogy a tényleges zenei időtartamnak megfelelően szétfeszítsük vagy megritkítsuk a szavak betűinek szedését. Nem lehet eléggé hangsúlyozni az eredeti felvételek hallgatásának szükségességét. Mindazonáltal lehetséges nagy vonalakban érzékeltetni, hogyan működik a rap ritmusa, és annak érdekében, hogy bátorítsuk e terület további kutatását, megéri megkockáztatni egy bevezető kísérletet.

A négynegyedes ütemen a legkézenfekvőbb hely, ahol rappelés közben egy szólam kezdődhet, az 1, ahol pedig a legkönnyebb előállni a rímekkel, a 2 és a 4. Ice Cube az a rapper, aki általában elég szabályosan szervezi a ritmikáját, és akinek *What Can I Do?* című száma jól illusztrálja a rap alapvető rím- és ritmusszerveződését:

Too big for my brit-ches and I got bitches
1 2 3 4

Now I'm hittin switches— niggers want my riches
1 2 3 4

Részben az különbözteti meg az unalmast az érdekestől, hogy a rapper előáll-e vagy sem valamilyen rímmel a pergődob ütemére (*snare beat*).³ Igen hatásos tud lenni, ha néha rím nélkül marad a pergődob által jelzett 2, mint azt Humpty is bizonyítja a *The Humpty Dance*-ben:

2 Adam Bradley *Book of Rhymes* és Paul Edwards *How to Rap* című könyve alapján a *flow* az előadó egyedi hanglejtését (*cadence*), a szöveg egyedi módon megvalósuló ütemhez igazodását, más szóval a szótagoknak a teljes négynegyedes zenei ütemen belüli eloszlását jelenti. (a ford.)

3 A második és a negyedik ütemről van szó. (a ford.)

Brent Wood

Alright stop what you're doin' cause I'm about to ruin
 1 2 3 4

the image and the style that you're used to I look
 1 2 3 4

funny but yo, I'm making money,
 1 2 3 4

see? so yo, world, I hope your're ready for me
 1 2 4 4

Humpty könnyedén szervezhetette volna úgy a sorait, hogy a „funny” és a „money”, valamint a „see” és a „me” rímpár a 2-re és a 4-re essen, akárcsak a „doin'” és a „ruin” az első sorban. Ehelyett az 1 és a 4 az, ahol ezek a rímpárok megjelennek, a szünet pedig, amelyet Humpty tart az előadásban, ritmikailag izgalmas szül.

Queen Latifah a *U.N.I.T.Y.* című számban egy szokatlan technikát mutat be, mikor eltérő hosszúságú szólamokkal a 2-ről és a 4-ről az 1-re és a 3-ra irányítja a rímeit:

14

Instinct leads me to another flow
 1 2 3 4

every time I hear a brother call a girl a bitch or a
 1 2 3 4

ho tryin-a make a sister feel low you
 1 2 3 4

know all of that gots to go
 1 2 3 4

Latifah rapje ettől olyan érzést kelt, mintha *off-beat* lenne, amiről ő tudatosan azt mondja, hogy ez „egy más flow” (*another flow*).

Mint arra korábban utaltam, a rap elsődleges ritmikus hajtóerejét a tizenhatodos bontású zenei alap változatos lehetőségeinek elrendezése adja. Egy sztenderd hip-hop hangszerelés például az, amikor a zenei alap elhallgat egy teljes zenei ütem (*one bar*) idejére, miközben a rapper folytatja a szövegét. Humpty bemutatkozása klasszikus példája ennek, és azt is szemlélteti, ahogyan az előadó kiépít egy ritmikus formulát egy teljes zenei ütemen belül, amelytől aztán a következő négyegyedben eltér.

I drink up all the Henessey you got on your shelf—so
 1 2 3 4

just let me intro — duce myself
 [1 2 3 4—gondolatban]

A rap mint retorikai célú népköltészet

Az első sorban a tizenhatodos szakasz hívóírmre végződik – pontosan egy tizenhatoddal a 4 előtt. Mikor a dob elhallgat, Humpty lelassít, megnyújtja a „just” szót és az „in” szótagot, és idő előtt jut el a képzeletbeli 3-ra és 4-re a „duce” és a „self” szótagokkal, felfokozva így a hallgató várakozását a dob visszatértét illetően.

A kommersz rap két, ritmikai szempontból legkiválóbb rappere vélhetően Snoop Doggy Dogg és Chuck D volt az 1980-as évek végén, a '90-es évek elején; élesen elkülönülő stílusuk bizonyos fokig a West Coast és az East Coast közötti rivalizálást jelképezi. Chuck D stílusa – mint azt magáról az East Coastról is mondják – agresszív, heves, és néha mintha egy az egyben figyelmen kívül hagyná a zenei alapot. Védjegye a daktilikus sorozat, mint azt a *Bring the Noise* is mutatja, melyben a rap sajátos lendülete abból ered, hogy rendkívül gyenge az 1 a zenei alapon, ezért Chuck arra kényszerül, hogy a szólam felütését egymaga hangsúlyozza.

Radio	stations I	question their	blackness they
1	2	3	4
call themselves	black but we'll see if they'll		play this
1	2	3	4

Chuck egy másik egyéni sajátossága, hogy hajlamos a rímek összecsendő szótagjait teljes egészében eltolni az ütemről, amivel extra hosszú rímek benyomását kelti, mint azt a *Don't Believe the Hype* című szám példája is mutatja:

Some say I'm negative		but they're not	positive
1	2	3	4
	what I got to give	(the media says this?)	
1	2	3	4

Chuck képességei miatt – hogy másodlagos hangsúlyokkal és azokra eső rímekkel tölti ki a sorait, és hogy szótagzáporokat zúdít a hallgatóra – még egy szigorú zenei átirat is csakugyan ijesztő feladattá válik. Ha az ember megpróbálja lekövetni Chuck rapjének ritmusát, elfogja egyfajta szédülés – mint amikor a talajt bámulja a hullámvasútról, hogy megtartsa az irányérzékét. A nyomtatásalapú elemzés képtelen megragadni a ritmus erejét, ami jól mutatja, hogy az mekkora szereppel bír a szóbeli kommunikációban.

A West Coast ábrázolására pedig ott van Snoop Doggy Dogg, akiről – annak ellenére, hogy szemérmetlenül magáévá tette a gengszterség minden külsőségét, beleértve a fegyverimádatot, a gyerekes homofóbiát és nőgyűlöletet – azt mondják, hogy „a populáris zene legjobb énekese Sam Cooke óta” (Sexton 9). Rendkívülisége abban rejlik, hogy inkább beoson a beatre meglopakodik körülötte, nem pedig átrobog rajta, mint Chuck D. Akármilyen sodrók is a formulái, Snoop mindig fesztelen, és gyakran él asszonánccokkal, több szótagú rímekkel és szójátékokkal, valamint a hengegés hagyományával. A *Gz and Hustlas* című száma egy részlete jó példa a stílusára:

Brent Wood

It's one nine	nine	trey so	let me just	play
1	2		3	4
Its Snoop Dogg	I'm on the mic	I'm back with	Doctor	Dre
1	2	3	4	
But this time	I'm a hit	your ass with	a touch	
1	2	3	4	
To leave mother	fuckers in a	daze	fucked up	
1	2	3	4	
So sit back,	relax,	newjacks	get smacked	
1	2	3	4	
It's Snoop Doggy Dogg	I'm at the top of the stack			
1	2	3	4	

16 Itt a nyomtatott átirat szegényessége fájdalmasan szembeűnő. A szólam-
 struktúra ugyan jelentéktelen, a rímek pedig elsősorban a 2-re és a 4-re
 esnek, Snoop tagolásai azonban egyszer sem illeszkednek pontosan az üte-
 mekhez, szünetei egyszer sem hangzanak erőltetettnek, és szavait egyszer
 sem homályosítja el a sorok ritmikai telítettsége. A tizenhatodról a második sor
 első felében zökkenőmentesen vált át nyolcados szerkezetre a következő két
 félsorban, aztán nyolcad triolás szerkezetre a következő három ütem idejére,
 végül pedig egynegyedre a „daze”-zel. Az ötödik sor négy ríme („back”, „relax”,
 „jacks”, „smacked”) annak ellenére nem hangzik erőltetettnek, hogy három
 ütembe van zsúfolva, a „smacked” pedig egyenesen a 3 és a 4 közötti közép-
 ső, gyenge tizenhatodra esik (megismételve az első sort, ahol a „trey” ugyan-
 arra a helyre esik, csak a 2 és a 3 között). Snoop és Chuck D képességeiben
 a beszélt nyelv ritmikus impulzusainak ereje érződik akkora mértékben, amek-
 korával ritkán találkozni a vallási szertartásokon, ünnepeken kívül.

Megpróbáltam hidakat emelni a zenetudósok és a költők, az akadémia és
 az utca, valamint az afroamerikai és az angloamerikai kultúra közé. Remélem,
 hogy a zenetudomány és a poétika nézőpontjának együttes alkalmazásával
 sikerült valamelyest megvilágítanom ezt a művészeti formát, amelyet könnye-
 dén téveszt szem elől mindkét tudományág.

Nagyon sok összetett kérdésre itt csupán utaltam, de úgy hiszem, legin-
 kább a posztmodernizmus fogalmának a kortárs nép- és kommersz költészet
 megértésében betöltött szerepét érdemes további kritikai vizsgálat tárgyává
 tenni. A kérdést a posztmodernizmus és a posztmodernitás többdimenzióssá-
 ga bonyolítja, mellyel közülünk kevesen tudnak – kellő felkészültség hiányá-
 ban – megbirkózni. Egy efféle diszkusszió mögött egy még alapvetőbb – poli-
 tikai, filozófiai és esztétikai aspektusokkal egyaránt rendelkező – kérdés húzó-
 dik meg, amely arra a szerepre vonatkozik, amelyet az afrikai és az afrikai ered-
 tetű diaszpórák kultúrája játszott a modernizmusban és a modernitásban.
 Ezeknek az elméleti kérdéseknek a megoldása nagyban hozzájárulhat ahhoz,
 hogy a tudósok – a poétika nézőpontjából – ne csak a retorikai elektronikus

szemleplezés történetét és a ritmusnak a kortárs kommunikációban betöltött szerepét vegyék észre, hanem a zenei és költészeti stílusok afroamerikai és euroamerikai kultúrák közötti kölcsönös cseréjét is.

fordította Biró Krisztián

Irodalom

- BAKER, Houston, *Rap, Black Studies and the Academy*, Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- BELL, Bernard W., *The Folk Roots of Contemporary African American Poetry*, Detroit: Broadside, 1974.
- BIN HASSAN, Umar, *On a Mission: Selected Poems and a History of The Last Poets*, New York: Holt, 1996.
- BRENNAN, Tim, "Off the Gangsta Tip: A Rap Appreciation: or, Forgetting about Los Angeles", *Critical Inquiry* 20.4 (1994): 663–693.
- BURNS, Kephra, "Word from the Motherland" = *Rap on Rap*, Ed. Adam SEXTON, New York: Delta, 1995.
- CROSS, Brian, *It's Not About a Salary: Rap, Race and Resistance in Los Angeles*, New York: Verso, 1993.
- CUTLER, Chris, *File Under Popular: Theoretical and Critical Writings on Music*, New York: Autonomedia, 1993.
- POTTER, Russell A., *Spectacular Vernaculars: Hip-hop and the Politics of Postmodernism*, New York: SUNY UP, 1995.
- PREMINGER, Alex, ed. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton: Princeton UP, 1974.
- ROSE, Tricia, *Black Noise*, Hanover, NH: Wesleyan, 1994.
- SCHULBERG, Budd, *From the Ashes: The Voices of Watts*, New York: New American Library, 1967.
- SEXTON, Adam, *Rap on Rap*, New York: Delta, 1995.
- SHUSTERMAN, Richard, *The Fine Art of Rap*, *New Literary History* 22.3 (1991): 613–632.
- SNEAD, James A., *On Repetition in Black Culture*, *Black American Literature Forum* 15.4 (1991): 146–154.
- TOKAJI, Andras, *The Meeting of Sacred and Profane in New York's Music: Robert Moses, Lincoln Centre and Hip-hop*, *Journal of American Studies* 29 (1995): 97–103.
- WALSER, Robert, *Rhythm, Rhyme and Rhetoric in the Music of Public Enemy*, *Ethnomusicology* 39.2 (1995): 193–217.

Diszkográfia

- Afrika Bambaataa and the Soul Sonic Force. Planet Rock. Tommy Boy, 1982.
- Dr. Dre. „Let Me Ride.“ The Chronic. Death Row/Interscope, 1992.
- Digital Underground. „The Humpty Dance.“ Sex Packets. Tommy Boy, 1990.
- Eric B. and Rakim. „Follow the Leader.“ Follow the Leader. Uni, 1988.
- Grandmaster Flash and the Furious Five. The Message. Sugar Hill, 1980.
- Ice Cube. „What Can I Do.“ Lethal Injection. Priority, 1993.
- Last Poets. The Last Poets. Douglas/Metrotone, 1970.
- _____. This is Madness. Douglas, 1972.
- Parliament. „P-Funk (Wants to Get Funked Up).“ Chocolate City. Casablanca, 1975.

Brent Wood

Public Enemy [Chuck D]. „Don't Believe the Hype.“ It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back. Def Jam, 1988.

_____. „Bring the Noise.“ It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back. Def Jam, 1988. Queen Latifah. „U.N.I.T.Y.“ Black Reign. Tommy Boy, 1993.

Scott-Heron, Gil. „The Revolution Will Not Be Televised.“ The Revolution Will Not Be Televised, 1975.

Snoop Doggy Dogg. „G'z and Hustlas.“ Doggystyle. Death Row/Interscope, 1993.

Sugar Hill Gang. Rapper's Delight. Sugar Hill, 1979.

Watts Prophets. Rappin Black in a White World. ALA, 1971.

Understanding Rap as Rhetorical Folk-Poetry

The popularity of Rap music has elicited a variety of critical responses, but very little focus on the poetry itself. This essay discusses Rap's ties to earlier forms of African-American folk-poetry and analyzes the conventional structures of rhetoric, rhythm and rhyme within which Rap artists operate.

Keywords: Rap music, Afro-American folk-poetry, rhythm, rhyme

Credit line: This article originally appeared in Mosaic, a journal for the interdisciplinary study of literature, Volume 32, issue 4 (1999): 129–146.

Sz. Molnár Szilvia

Viták a Magyar Műhely körül

Absztrakt. A nyolcvanas évek elején a Magyar Műhelynél jelentkező/ott is megforduló fiatal avantgárd nemzedék az évtized második felére kialakította saját hazai fórumait, és irányzatokba rendeződött. Ez a generáció tevékeny részese volt annak a hetvenes években kezdődött jel- és nyelvhasználati válságnak, amely a kilencvenes évekre számos új irodalmi műfajhibridet eredményezett. A hazai avantgárdnak nem volt többé lét-szükséglet a Magyar Műhely szellemi és publikációs támogatása. Tanulmányomban a nyolcvanas években magyarországi irodalmi lapokban folyó, a Magyar Műhely és a hazai kritikusok között zajló vitákat elemzem, melyek a vizuális költészetről, az avantgádról és a nyugati magyar irodalomról szólnak.

Vita a vizuális költészetéről

1985. szeptember 27-én Alföldy Jenő az *Élet és Irodalom* lapjain éles kritikát fogalmaz meg a Magyar Műhely 1985. július 15-i számában megjelent irodalmi szemléről (Nagy Pál: *Irodalmi krónika*¹), pontosabban Nagy Pál hangnemeréről (jóllehet egyszer sem nevezi néven a szerzőt, a hivatkozott szemléről viszont tudható, hogy Nagy írta), ami útjára indított egy vitát a Magyar Műhelyről és vizuális költészetéről.²

A vita jobbára személyeskedésbe fulladt (Aranyi és Alföldy részéről elsősorban), Veress Miklós a vizuális költészethez való hozzá nem értését fogalmazta meg vitacikkében,³ egyedül Petőcz András és Kukorelly Endre írásai

1 Magyar Műhely 70/4, 52–58.

2 ALFÖLDY Jenő, *Ezt olvastam a Magyar Műhelyben*, *Élet és Irodalom*, 1985. szeptember 27., 4.; PETŐCZ András, *Változó irodalmunk*, *Élet és Irodalom*, 1985. október 11., 5. és = Uő, *A jelben-létezés méltósága*, Budapest: Colosseum, 1990, 78–82.; ARANYI László, *Nyílt levél Alföldy Jenőnek!* *Élet és Irodalom*, 1985. október 11., 4.; ALFÖLDY Jenő, *Agyaggalambok*, *Élet és Irodalom*, 1985. október 11., 6.; TIMÁR György, *Hol áll a gárda?* *Élet és Irodalom*, 1985. november 15., 5.; VERESS Miklós, *Innen és túl*, *Élet és Irodalom*, 1986. február 21., 4.; KUKORELLY Endre, *Miért ne?* *Élet és Irodalom*, 1985. november 22., 5.

3 Veress Miklós már egy korábbi írásában is értetlenül állt a műhelyesek vizuális költészete előtt: a Magyar Műhely 1984-es decemberi száma kapcsán a képversekről ír, és a képnyomdai technikát kárhoztatja, amiért elveszi a „gondolatiságot” a képverestől. Kreatívabbnak és hasznosabbnak tartja „az igazi képi lírát a letraset költészetnél”. Előbbire példaként Apollinaire-t hozza, aki kézzel rajzolta meg verseit, míg a műhelyesek géppel alkotnak. Vagyis szerinte a manualitás hordozza azt a képi értéket, amely képes a nyelvvel kapcsolatba lépni, a gépi technika erre alkalmatlan. A vitához való hozzászólásában a „nyelvföltöttség” gondolatával küzd, és nem jut messzire. Vö. VERESS Miklós, *Képtelenség*, *Élet és Irodalom*, 1985. április 26., 4.

foglalkoztak érdemben a polémiát kiváltó okokkal, a Magyar Műhellyel és a vizuális költészettel.

Az *Irodalmi krónikában* Nagy Pál friss hazai irodalmi megjelenéseket szemlél, többek között Márton László, Molnár Miklós, Petőcz András és Zalán Tibor köteteit – személyes megjegyzésekkel tüzdelve és kifogásolható hangnemében. Alföldy *Ezt olvastam* című írásában felveszi a kesztyűt, és védelmébe veszi Zalánt, ami arra is utalhat, hogy a kritikát rovatszerkesztő kollégája⁴ (és saját maga) elleni támadásként (is) értelmezte. Azt azonban joggal veti Nagy Pál szemére, hogy a szemlézett műveket az alapján ítéli meg, mennyire teljesítik az experimentális irodalmi elvárásokat – azaz, ha valaki vizuális költészetet ír, azt Nagy Pál felmagasztalja, ám ha valaki tradicionális műfajban alkot, azt lehúzza. Ezzel az autoritással nem is nagyon tud vitába szállni Alföldy, ehelyett olyan retorikai fogást talál, amellyel a hazai avantgárd kezdeményezéseket egészében ássa alá, pontosan kijelölve a kísérletező kedvű fiataloknak a követni ajánlott utat: „A M.M. sajnos magához vonzott néhány helykereső, jóhiszemű, esetleg peremre szorult fiatal honi költőt, író. Szeretném hinni, hogy inkább orvosolható itthoni mellőzöttségük, balszerencsésük miatt, s nem azért, mert ott »szabad« a plafonra köpni... (...) Szomorú, hogy olyan folyóirat működik Párizsban, amely az »avantgarde«-ot az agresszív dilettánsok ügyévé akarja lealacsonyítani...”. A jóhiszemű–orvosolható–honi szembenállása az párizsi–avantgárd–dilettánszal félreérthetetlen értékítéletet fogalmaz meg Alföldy részéről.

Petőcz András tanulmánya a vita tárgyához szorosabban tartozó kérdéseket és történeti problémákat vet fel az avantgárral és az experimentális irodalommal kapcsolatban. Felrója például a hazai irodalomkritikának, hogy úgy beszél az avantgárról, hogy közben nem ismeri.⁵ Nem is ismerheti, írja, hiszen nincsen „feldolgozva”, és nem csak a gyűjteményes kiadások hiányoznak, hanem a körülötte kialakult terminológia használatának tisztázása is, valamint hiányoznak az elméleti munkák, például a vizuális költészet elmélete, amelyről csak elszórtan jelentek meg kisebb-nagyobb tanulmányok. Petőcz cikkében ezért rövid áttekintést ad a vizuális költészet történetéről, ezzel is demonstrálva a létező hagyományt a magyar irodalomban, majd megjegyzi, hogy a személyeskedés helyett művekről kellene beszélni, mert ameddig ezeket nem ismerjük, addig igazából nincs is miről vitatkozni: „A polémiát kár lenne folytatni, mert nem használ az avantgártnak, és nem használ a magyar irodalom egészének.” Írása végén a változóban lévő irodalomról beszél, arról, hogy „irodalmunk szerkezete elavult”, nincsen már hely benne pályakezdőknek, véleménye szerint a szükségszerű generációváltás hozza majd meg a kultúra szerkezetének átalakulását, amelyből megszülethet a „második irodalom”: létrejönnek legitim és illegitim lapok saját előállításban és saját terjesztésben, a mai fiatalok ugyanis nem várnak, hanem kezdeményeznek. A leg-

4 Alföldy az *Élet és Irodalom*nál, Zalán a *Kortárs*nál volt rovatszerkesztő.

5 Ez a szempont több vitában is előkerül. A hivatalos kritika nem értett a neoavantgárdhoz, nem tudta szakmai szempontok alapján lehúzni, ezért politikai-ideológiai alapon próbálta ellehetetleníteni. A hozzáértők kritikusok (Beke László, Hegyi Lóránt és Pernecky Géza) viszont a Magyar Műhely körébe tartoztak, így elvesztették a rálátáshoz szükséges distanciát. Vö. HAVASRÉTI József, *Alternatív regiszterek*, Budapest: Typotex, 2006, 88.

fontosabb megjegyzése Petőcznek azonban arra a kétségbevonhatatlan tényre vonatkozik, hogy olyan írás nyomán bontakozik ki vita, amelyhez az olvasók nem juthatnak hozzá.⁶

Alföldy válaszul Aranyival bonyolódott (ugyancsak személyes hangvétellű) polémiába, majd írása végén Petőcz figyelmét arra hívja fel, hogy a vizuális költészetnek csak akkor lehet jelentőséget tulajdonítani, ha „a mű olyan erővel szolgálhatja életünket, mint a klasszikusoké”. Miközben Alföldy a hatvanas évek politikai diszkurzusában ragadva idézi az emigrációról szóló polémiák hazai toposzait (kezdve a „dilettáns”-tól az „idegenbe szakadt”-on át a „nyelvi szegényedés”-ig⁷) és az irodalmi műalkotás helyét valahol a munkafüzetek és gyakorlati kézikönyvek között jelöli ki, a nyolcvanas évek fiatal írónemzedéke az irodalmat nyitott kommunikációs térként értette, amelybe sokkal több minden fért bele, mint amit a kulturális vezetés akkoriban megengedett – így a vitában olyan széttartó nézetek küzdöttek egymással, hogy valódi polémiára nem is nyílt esély a közös alapok hiányában.

Kukorelly Endre írása több ponton is összecseng Petőczével, ő a fiatal nemzedék és az új irodalom irányzatosságát hangsúlyozza, az új irodalom posztmodern állapotát, amelyben a másságok egymás mellett képesek létezni, alá- és fölrendeltség nélkül. Az új irányzatokat pár kategória alapján meg is nevezi Kukorelly, ebből az utolsó három érinti az avantgárd generációt: 1. politikus–esszéíró–avantgárd, 2. metaforizáló–tipografizáló–avantgárd, 3. polgári–egzisztenciális–transzavantgárd. Az első kettő különbséget tesz a társadalmi elkötelezettségű ellenzéki író és a társadalmi beszédétől elzárkózók között (utóbbihoz tartozik a Magyar Műhely is), ugyanakkor Kukorelly a társadalmi beszédétől való elzárkózást nem elszakadásként érti, hanem esztétikai programként, mivel „az irodalom immár nem helyettesíthet felelős kormányokat”, valamint „az esztétikai minőséget és etikai tartást, a »szent poézist és a dicső erényt« éppen a társadalom számára őrzi meg”. Ez az álláspont ugyan csak a nemzedéki szemléletváltást jelzi.

A vitából – ahogyan a következőből is – bizonytalanság olvasható ki a kialakulatlan terminológia és az avantgárd irodalmi hagyományok történeti elhelyeztetlensége körül: avantgárd, neoavantgárd, transzavantgárd, posztmodern. Ugyanakkor hagyományok egymás mellett élését is jelzi ez a tanácsatlanság, a már elkezdődött nemzedék- és szemléletváltást, a líra- és prózanyelv átalakulását. Jellemzően csak a fiatal nemzedék tagjai írtak szorosban a tárgyhoz kapcsolódva a vitákban, őket már a poétikában zajló *változás* érdekelte, nem az politikai-ideológiai szócsaták.

Vita az avantgádról

A nyolcvanas évek elején a Magyar Műhelynél jelentkező/ott is megforduló fiatal avantgárd nemzedék (Petőcz András, Székely Ákos, Kukorelly Endre, Zalán Tibor, Garaczi László, Gécz János) az évtized második felére kialakította saját hazai fórumait (Artpool Letters, Leopold Bloom, Jelenlét, Médium

6 Kukorelly ugyanakkor azt állítja, hogy közkönyvtárakban olvasható volt. Vö. KUKORELLY, *l. m.* 5.

7 Vö. SZ. MOLNÁR Szilvia, *A nyugati magyar irodalom fogalmai*, Opus, 2013/2, 79–86.

Art, 84-es kijárat), és irányzatokba rendeződött.⁸ Ez a generáció tevékeny részese volt annak a hetvenes években kezdődött jel- és nyelvhasználati válságnak, amely a kilencvenes évekre számos új irodalmi műfajhibridet eredményezett (például Garaczi László *Nincs alvás* és Háy János *Dzsigerdilen* című kötete, Kovács András Ferenc versei). A hazai avantgárdnak nem volt többé létszükséglet a Magyar Műhely szellemi és publikációs támogatása, Székely és Petőcz felelős szerkesztők lettek a lapban,⁹ jóllehet nemsokára kiléptek a szerkesztőségből, hogy önálló útjukat járják (Székely 1995-ben megalapította a Leopold Bloomot Szombathelyen, valamint szervezte az évente megrendezésre kerülő Bloomsday fesztiválokat; Petőcz 1981-ben felélesztette az ELTE Bölcsészkarának Jelenlét című lapját Kukorellyvel, majd megalapította a Medium Art folyóiratot és kiadót¹⁰).

Zalán az 1987-ben az Életünk hasábjain kirobbant polémia során konfrontálódott nyíltan a „mesterekkel”, amelynek az 1985-ös Élet és Irodalom-beli vita – már csak időbeli közelsége miatt is, de főként tárgyát tekintve – közvetlen előzménye volt.

A Magyar Műhely 1985. július 15-i számában megjelent – és a fenti vitát eredményező – irodalmi szemlében Nagy Pál a következő gúnyos kritikát fogalmazta meg Zalán Tiborról: „Kár, hogy Z.T. nem a költői lehetetlent, hanem a küldetéses, közösségi, vallomások személyességre hangolt társadalmi lehetetlent kísérli meg, rövid »ellenzéki« periódus után immáron a Kortárs szerkesztőjeként.” A háttérben azonban nem a magyar irodalom elleni összevont offenzíva állt (ahogyan azt a hazai kritika hajlamos volt sejteni), hanem a műhelyesek és Zalán közti szakmai összetűzések, illetve tágabb összefüggésben a nemzedéki ellentét. Zalán a nyolcvanas évek elején vette fel a kapcsolatot a Műhellyel, 1980. december 12-én ismeretlenül írt Bujdosónak¹¹, és

8 Székely Ákos levélben számol be Bujdosónak (1987. március 1. A levél Bujdosó Alpár tulajdonában található), kik válaszoltak a Magyar Műhely Baráti Kör felhívására, és kik nem. Nem válaszolt: Esterházy Péter, Géczy János, Zalán Tibor, Györe Balázs, Szilágyi Ákos, Hegedűs Mária, Mányoki Endre, Marno János. Nemet mondott: Körösi P. József. Igent mondott a Magyar Műhely Munkaközösségen kívül még: Beke László, Hegyi Lóránt, az Életünk szerkesztősége, Béládi Zsófia, Péntek Imre, Kiss Irén, Garaczi László, Ágoston Vilmos, Bíró, Pomogáts Béla, Balaskó Jenő, Aczél Géza („kétségeit hangoztatván”), Márton László („tolerancia-igénnyel”), Kelényi Béla („fenntartásokkal”), Endrődi Szabó Ernő („bár nem látja értelmét”). A levélben még megjegyzi, hogy a „Kukorelly-féle társaság távolodik”, egyedül Balaskó Jenő válaszolt kedvesen.

9 Az 1987-ben megalakult Magyar Műhely Baráti Kör önálló magyarországi fóruma lett a hazai műhelyeseknek, 1989-ben a könyvsorozatot is átvették, a szerkesztőségi ülések többnyire Budapesten zajlottak (ritkábban Bécsben), és a Műhely-számokat is itthon nyomták. Ekkor szaporodtak el a veszekedések a szerkesztőségben, elsősorban Székely és Petőcz között (Nagy Pál előbbit védte, Papp Tibor utóbbi, Bujdosó Alpár meg békített), ami közrejátszott abban, hogy később mindketten megváltak a laptól. (Petőcz András, Székely Ákos és Bujdosó Zsuzsa szóbeli közlése alapján.)

10 Petőcz 1991. december 18-án jelenti be Bujdosónak írt levelében, hogy távozik a lap szerkesztőségéből (A levél Bujdosó Alpár tulajdonában van). A Jelenlét és a Medium Art történetéhez ld. PETŐCZ András, *A Jelenléttől a Medium-Art-ig*, Palócföld, 1988/3, és = Uő, *A jelben létezés méltósága*, 95–100.

11 A levél Bujdosó Alpár tulajdonában van.

könyveket kért tőle, mert – ahogyan írta – „Előttem a Széchenyi zárt osztálya – zárt.” Akkoriban a Fiatal Írók József Attila Körében (FIJAK) tevékenykedett, 1981-ben irodalmi estét szervezett Bujdosónak, ami az utolsó pillanatban azért hiúsult meg, mert a FIJAK működését éppen felfüggesztették. Zalán az 1981-es hadersdorfi találkozóon részt is vett (de a következőkön már nem). 1984. május 8-án már a Kortárs szerkesztőjeként írt levelet, és egy konkrét-vizuális számba kért anyagot Bujdosótól. Nagy Pál könyvében úgy emlékszik vissza az eseményre, hogy nagyon várták Zalántól a Kortárs szellemének megváltozását és a „modernebb” (értsd: experimentális irodalmi) tartalmakat, és amikor ez nem következett be, csalódottak lettek¹². Jól induló kapcsolataikat az a tény is beárnyékolta, hogy a Műhely Zalán egyik versét a szerző megkérdezése és engedélye nélkül feldarabolva közölte. 1984. június 10-én írott levelében Zalán felpanaszolta a Magyar Műhelynek verse „fasírozott” megjelentetését, és kiigazítást kér a következő számban.¹³ Válaszul Bujdosó visszakerete versét a Kortársból, mire 1984. július 13-án Zalán azt válaszolta neki, hogy sajnálja a „versvisszavonást”, és hogy Bujdosónak nem kellene megsértődnie, más a személyes barátság és más a szövegek dolga. A vita végül elsimulhatott, mert a levelezés Bujdosó és Zalán között folytatódott, 1987. január 29-én Zalán éppen azt újságolja Bujdosónak, hogy ő is beszállt a vitába az Életünk lapjain. Ez a tanulmány jelentette végül a szakítást a „mesterekkel”¹⁴.

Az 1987-es polémia a műhelyes szerkesztők könyveinek¹⁵ megjelenése kapcsán a neoavantgárdról szólt, az Életünk ennek megvitatására szólította fel olvasóit márciusi számának címlapján. A majdnem egy évig tartó polémiában többen is megszólaltak, de csak kevesen tartották magukat a megjelölt témához.¹⁶ A vitaindító cikk arról az avantgárd szövegtípusról szólt, amelyet a műhelyesek „az irodalmi modernség egyetlen lehetséges formájának” tartanak – írja Láng Gusztáv, amivel tulajdonképpen egyet is értett, hiszen egy újító mozgalomnak az a mozgatóereje, hogy „egyedül üdvözítőnek hiszi magát”.¹⁷ A probléma Zalán szerint irodalomszemléletük kizárólagosságával van, ez

12 NAGY Pál, *Journal in-time* 3. Budapest: Kortárs Kiadó, 2004, 134.

13 A Magyar Műhely 70/1. számban a szerkesztők lehozzák Zalán tiltakozó levelét.

14 Nagy Pál emlékei szerint csak 1996-ben békültek ki. Vö. NAGY Pál, *I. m.*, 141.

15 1984/85-ben jelent meg Bujdosó Alpár *Irreverzibilis Zeneon*, Nagy Pál *Journal in-time 1975–1984*, Papp Tibor *Vendégszövegek 2,3* című egy-egy albuma, és ahogyan a Magyar Műhely könyvsorozatának minden darabja, ezek is fekete borítóval láttak napvilágot.

16 A vita cikkei az Életünkben: LÁNG Gusztáv, *Látvány és szöveg*, Életünk, 1987/3, 222–229.; ZALÁN Tibor, *Vázlatos gondolatok (Pontatlan kapcsolódások Láng Gusztáv okos fejtegetéseihez)*, Életünk, 1987/3, 236–242.; ÁGOSTON Vilmos, *Az új vizualitás és a kritika*, Életünk, 1987/3, 230–235.; SZKÁROSI Endre, *Értelmezési gondok a magyar avantgarde körül*, Életünk, 1987/11, 1082–1089.; PAPP Tibor, *Sem-től sem-be*, Életünk, 1987/10, 958–964.; BUJDOSÓ Alpár, *Néhány megjegyzés vizuális szövegek értelmezéséhez*, Életünk, 1987/10, 955–957.; SZOMBATHY Bálint, *Az avantgardizmustól a neoizmusig*, Életünk, 1987/11, 1079–1081.; NAGY Pál, *ÁT.TÖR.ÉS*, Életünk, 1987/6, 600–607.; POMOGÁTS Béla, *Magyar Műhely (a 25 éves Magyar Műhelyről az Életünk avantgarde vitája ürügyén)*, Életünk, 1987/5, 433–437.; PÁSKÁNDI Géza, *A „járatlant járt útért el ne hagyj!” korszakairól (Hozzászólás az avantgarde-vitához)*, Életünk, 1987/4, 349–361.

17 LÁNG, *I. m.*, 226.

teszi őket alkotóként repetitív, műhelyvezetőként pedig „önkényessé” és „terrorisztikussá”.¹⁸ Alkotásaikat, a „három fekete könyvet” Zalán jó tíz évvel megkésettnek tartja: hetvenes évekbeli megjelenésükkel még robbantak volna, a nyolcvanas évekre azonban túlhaladottá váltak, s bár Zalán elismeri a Műhely érdemét – ti. „tevékenysége nélkül aligha lehet az újabb magyar költészetéről beszélni”¹⁹ –, de hangsúlyozza, hogy újabban folyamatosan viták robbannak ki körülöttük. „E kettős szerep egyben visszaigazolás és jelzés. Visszaigazolása annak a katalizátor-szerepnek, amelyet a Magyar Műhely hosszú időn át szinte egyeduralkodón betöltött, jelzése annak, hogy ez a szerep, szerepfelfogás (illetve szerepfelduzzasztás), amely az elmúlt húsz-tíz évben realitásként volt jelen és egyúttal működőképesnek bizonyult, mára jelentős funkcióváltáson esett át, s jelen formájában nem úgy működik, ahogyan a jelenléte súlya szerint megkövetelné.”²⁰ Ezt a gondolatmenetet Zalán nem viszi tovább, hogy miképpen is kellene működnie a Műhelynek „súlya szerint”, hanem a hazai avantgárd helyzetét kezdi el elemezni, amely a nyolcvanas évek közepére önálló kulturális fórumokat teremtett magának, és nem szorult rá többé a külföldi pártfogásra: „A most pályájuk meghatározására készülő fiatal alkotóknak nem kell gerillaakciókat folytatniuk a Magyar Műhely vagy az Új Symposion beszerzéséért, nem kell feltétlenül külföldi publikációs lehetőségeken töprengeniük, jóllehet a tárt karok ma is elmaradnak az effajta törekvések fogadásakor.”²¹ Kijelentésével, mely szerint létezik Magyarországon avantgárd, amely nem azonos a Magyar Műhely hazai munkatársi körével, magára vonta Nagy Pál haragját, noha irodalomtörténeti szempontból teljesen igaza volt. A műhelyesek támadásként értelmezték Zalán szembefordulását, amit nem is könnyű másként értelmezni, ha a karcos megjegyzések sokaságát nézzük, Zalán cikke ugyanakkor kíméletlenül rögzíti a generációváltás szimptomáit, és figyelmeztet a Műhely pozícióvesztésére. (Retorikájáért persze a hazai beidegződések is okolhatók: Magyarországon a centralizáló törekvés legkisebb jelére is ugrottak az avantgárd művészek.)

Az avantgárd irodalom és művészet hazai el nem fogadásának okairól Szombathy Bálint és Szkárosi Endre írt részletesebben a vita során. Szombathy az experimentális műfajok felől közelít az avantgárdhoz, és szerint a probléma az, hogy ezek „nemzetközi értékrendjének, elméleti kereteinek megalkotásából”²² a magyar kritika a hatvanas-hetvenes években nem vette ki a részét, ennek ellenére úgy gondolja, hogy képes róla észrevételeket tenni. Ismereteinek hiányában eleve fél az avantgárd experimentalizmustól, mint minden olyan jelenségtől, amelynek nincsen „a művészet szuverén szellemi felépítményén kívül a priori körvonalazott ideológiai alapja”.²³ De a legnagyobb problémája Szombathy szerint a magyar kritikának az, hogy nincsen „ereje, sem invenciója (érdekről ne is beszéljünk), hogy eljusson a konkrét, egyedi művek elemzéséig vagy egyszerű számbavételéig, s azoknak helyét a

18 ZALÁN, *I. m.*, 236.

19 *Uo.*, 236.

20 *Uo.*, 236.

21 *Uo.*, 238.

22 SZOMBATHY, *I. m.*, 1079.

23 *Uo.*, 1079.

műfajon belül, a belső értékrend vetületében próbálja kijelölni”.²⁴ Hiányzik a kritikából az egyes művek elemzése, helyette „műfaji-mediális fantomképeket kerget”, sémákban gondolkodik, ahogyan Láng is, amikor könnyen imitálhatónak tartja a vizuális költészetet²⁵ – ami Szombathy szerint „a rendszer nyitottságának félreértelmezése”.²⁶ Mert nem arról van szó, hogy a műnek nincs köze a valósághoz, egy alapos műértelmezés azonnal kiderítené, hogy az experimentális műfajok valóságon kívüli valóságokról szólnak: nyelvtudományról, strukturalizmusról, jeltudományról, információelméletről, kibernetikáról – az ezekről való gondolkodás nyomán jön létre az experimentális alkotás. Papp Tibor úgy fogalmazza meg ezt, hogy „a képvers írója a nyelvben, a nyelvből, a nyelv által hozza létre művét, mely mindig magában hordozza a nyelvről való elmékedést is”.²⁷ Ha a magyar kritikai gondolkodásnak nincsen tudása erről, akkor nem fogja tudni megérteni az experimentális irodalmakat sem.

De nem csupán a nemzetközi szellemi áramlatokból való kimaradással okolják az avantgárddal szembeni hazai értetlenséget a vita résztvevői. Szkárosi írja, hogy az európai neoavantgárdnak határozott esztétikai koncepciója mellett jól körülhatárolható viszonya is volt a történeti avantgárdhoz, mint saját hagyományhoz. A hatvanas-hetvenes évek magyar avantgárdja ezzel szemben nem rendelkezett határozott esztétikai koncepcióval az experimentális irodalomról, „művészetének inkább kultúrszociológiai súlya volt”²⁸, a történeti avantgárdhoz való viszonyáról pedig beszélni is igen nehéz, hiszen a történeti avantgárd hagyomány folytonosságának megszakadása gyakorlatilag ellehetetlenítette a kapcsolódást. Ha van is hazai neoavantgárd (amiről Szkárosi nincs meggyőzve, ahogyan a transzavantgárd terminológia jogos használatáról sem), annyi elvégezetlen feladatot hagyott rá a század eleji avantgárd, hogy még mindig annak teljesítésén fáradoznak a mai avantgárd írók: „a befogadói tudat és gyakorlat átalakításán”, „a hagyományos alkotóközönség viszony átformálásán”.²⁹

Az avantgárd meghatározására is kísérletet tesznek a vita résztvevői, és itt nagyjából egyetértés van abban, hogy az avantgárd inkább korokon átívelő magatartásforma, semmint korszak vagy stílusirányzat a magyar irodalom történetében. Szkárosi az avantgárd magatartást az esztétikai közmegegyezésel való radikális szakításként értelmezi, és az uralkodó művészeti struktúrák alternatívájaként írja le, amelyre legkorábban a modernségben nyílt lehetőség „a művészet-csinálás tömegessé tételével”.³⁰ Kérdésként teszi fel, hogy vajon folyamatosan létezett-e avantgárd alternatíva a kultúrtörténet során, és hogy lehetnek-e régebbi modelljei. Erre részben Nagy Pál tanulmánya ad választ, amely az avantgárd rehabilitációját szorgalmazza, és az avantgárd régi magyar irodalomig visszanyúló kísérletező tradícióját pár kiragadott példán

24 *Uo.*, 1080.

25 LÁNG, *I. m.*, 226.

26 SZOMBATHY, *I. m.*, 1080.

27 PAPP, *I. m.*, 962.

28 SZKÁROSI, *I. m.*, 1085.

29 *Uo.*, 1086.

30 *Uo.*, 1083.

Sz. Molnár Szilvia

keresztül mutatja be (főként Weöres Sándor *Három veréb* című antológiájából idézve) jelezvén, hogy létező hagyományról van szó.³¹ Az avantgárd hazai befogadásának feltételeként Nagy Pál fontosnak tartja az eredet feltárását, ahogyan azt is, hogy a hazai irodalomtörténet-írás végre korrigálja az egyszemélyes kassági avantgárd „torz képét”. Az avantgárd irodalom új műfajainak legitimációjára Nagy Pál jó tíz évvel később önálló kötetben is kísérletet tett, amely – kortárs visszhangja szerint legalábbis – nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket.

Papp Tibornak a vitában írt cikke (*Sem-től sem-be*) tartalmazza azt a kritikai megjegyzést *A nyugati magyar irodalom 1945 után* című könyvről (hogy ti. a nyugati kiadók sorából hiányzik a Magyar Műhely neve), amelyre Rónay László az *Élet és Irodalom*ban megjelent vitaindító írásában utal (hogy ti. a műhelyesekről egy teljes önálló fejezet áll az olvasó rendelkezésére, nem is rövid), és amivel útjára indul a következő polémia az emigrációs irodalom hazai befogadásának problémájáról.

Vita a nyugati magyar irodalomról

A nyugati magyar irodalom hazai befogadásához elengedhetetlen volt néhány irodalmi antológia és egy nagyobb irodalomtörténeti összefoglaló megjelenése, mivel az emigránsok nem számíthattak rendszeres kritikai visszhangra Magyarországról, szórványos hazai publikációjuk pedig nem tette lehetővé, hogy részesei legyenek a hazai irodalmi életnek.

Az irodalomtörténet-írás feladatát azonban senki sem vállalta föl a nyugati magyar emigrációban.

Az első hazai irodalomtörténeti összefoglaló munkát Béládi Miklós, Pomogáts Béla és Rónay László közösen írta *A nyugati magyar irodalom 1945 után* címmel, és 1986-ban jelent meg. Megjelenése után nem sokkal, 1987 decemberében vita indult róla az *Élet és Irodalom* hasábjain.³² A „Létezik-e nyugati magyar irodalom?” címet viselő polémia Rónay és Pomogáts cikkeivel kezdődött az *Élet és Irodalom* 1987. december 4-i számában, ahol a két irodalomtörténész a könyvet ért kritikákra reagált.

Rónay utólag belátta, kár, hogy nem szelektáltak és rögzítették, kit tartanak íróknak és kit dilettánsnak a nyugati magyar irodalomban, mert a legtöbb kritika emiatt érte a monográfiát. Már az első anyanyelvi konferencián (1970-ben) azzal érveltek a hazaiak, hogy ezt a szelekciót az emigránsoknak maguknak kellene elvégezniük. Rónay kesernyés kijelentése, mely szerint továbbra is szívesen olvas nyugati magyar írókat, de a nyugati magyar irodalommal nem akar többé foglalkozni, olyan distinkció szerző és mű között, amely éppen az irodalomtörténeti munka koncepciójából hiányzik. Több kritikus is a szerzők szemére veti, hogy nem következetes a monográfia szerkezete, hol írókat, hol műveket értékel.

Pomogáts cikke már felütésében megválaszolja a vita címében feltett kérdést: szerinte nem létezik nyugati magyar irodalom, mivel nincsen önálló rend-

31 NAGY, *ÁT.TÖR.ÉS*, 604.

32 Egészen pontosan a vita az *Élet és Irodalom*ban, valamint külföldi magyar lapokban zajlott, utóbbiak azonban a hazai olvasók elől elzártak voltak.

szere, nincsen irodalmi kultúrája, de legfőképpen irodalomkritikai tevékenysége nincsen. Pomogáts legerősebben az „irodalombírálat rendteremtő műveletét” hiányolja a nyugati magyar irodalomból, jogosan, hiszen az olvasói visszacsatolás és a kortárs irodalomkritika az irodalomtörténet horizontjához mint előzetes megértés tartozik hozzá, irodalomkritika hiányában nincsen honnan tájékozódnia az irodalomtörténésznek sem. A magyar emigráció irodalma valóban szegény az irodalomkritika- és az irodalomtörténet-írás műfajában, noha irodalomtörténeti toposzként él a köztudatban, hogy nem a szépirodalom, hanem az értekező próza képezte a nyugati magyar irodalom alappilléret. Született természetesen nem egy kimagasló irodalmi esszé és tanulmány az emigrációban, ám ezek jobbára nem a kortárs nyugati magyar irodalmat tárgyalták.

A vitában a régebről ismert oppozíciók bukkantak fel újra, és néha szó szerint ismétlődtek a korábban felvetett kérdések. Papp Tibor is sokadszor hívta fel a figyelmet a hazai irodalomértés ellentmondásosságára, hogy miközben a magyar irodalom egyetemességét hangsúlyozzák a hazai irodalomtörténészek, éppen *A nyugati magyar irodalom 1945 után* képtelen felszámolni a különbségtételt hazai és külföldi magyar irodalom között. „...a mi irodalomszemléletünkben [ti. műhelyesek] nincs nyugati meg keleti meg törökországi magyar irodalom. Csak egy van, és az oszthatatlan. [...] A szerkesztőség vitacímként föltett kérdésére: Létezik-e nyugati magyar irodalom? – ha nekem szegeznék, egyértelmű lenne a válaszom: nem.”³³ Papp szerint a különbségtétel abból a historizáló irodalom- és identitászemléletből következik, amely a kultúra *eredetét* tekinti kiindulópontnak a meghatározáskor, nem pedig a kultúra *környezetét*, vagyis a hazai irodalomtörténészek az emigránsokat kiszakadt pozíciójukban képes csak látni, nem pedig a befogadó kultúrában betöltött szerepük alapján. Papp szerint a dilettantizmus sem az emigrációval járó tünet, hanem az irodalom intézményének sajátja, hiszen „minden pesti utcasarkon egy dilettáns leleselkedik”³⁴ – írja az 1994/95-ös mini-vitában.

A megszokott kerékvágásból Ferdinandy György cikke mozdította csak ki a vitát, aki arra hívta föl a figyelmet, hogy időközben megváltozott az európai kultúra szerkezete, a nyitott határokkal és a népesség egyre erősödő fluktuációjával eltűntek a kultúra olyan kategóriái, mint az emigráns író, és ugyan fel erősödtek a nemzeti kulturális értékek, de már más forrásokból táplálkozva, mint a kommunista diktatúra alatt, például a globalizáció ellenében hatva.³⁵

A monográfia hazai visszhangja vegyes volt:³⁶ Szakolczay Lajos szigorúan szakmai alapokon szedte darabokra az irodalomtörténeti munkát,³⁷ Görömbei András jóindulatúan a védelmébe vette mint úttörő kísérletet,³⁸ ám többnyire mindannyian a könyvet értékelték valamilyen szempontból, és nem szálltak be a vitába a nyugati magyar irodalomról. Egyedül Zalán Tibor írása helyezte szé-

33 Papp Tibor válasza: PAPP Tibor, *Az én ingem*, Élet és Irodalom, 1988. január 22., 5.

34 PAPP Tibor, *Ütközők – Pomogáts Béla konfliktusaira*, Kortárs, 1995/1, 94.

35 FERDINANDY György, *Íme, a garas*, Élet és Irodalom, 1988. január 22., 5.

36 Az említettekén kívül: Elek István (Könyvvilág), Martos Gábor (Magyar Tudomány), M. Róna Judit (Nyelvünk és Kultúránk), Balogh Ernő (Társadalmi Szemle).

37 SZAKOLCZAY Lajos, *A nyugati magyar irodalom 1945 után (Béládi Miklós – Pomogáts Béla – Rónay László monográfiája)*, Alföld, 1988/2, 51–60.

38 GÖRÖMBEI András, *Tűnődés a nyugati magyar irodalom történetéről*, Alföld, 1988/2, 60–65.

lesebb kontextusba a könyvet problémaként emelve ki, hogy a nyugati magyar irodalom „van, ám itthon mégis hiányzik”, mivel nem olvashatja bárki, csak az „irodalmi krém”, a „bennfentesek”. A nyugati magyar irodalom hazai jelenlétét, „bármely irodalom ittlétét” – írja Zalán – a művek határozzák meg, és nem a szerzők vagy a róluk szóló könyv.³⁹

A nyugati magyar kritikák szinte kivétel nélkül ideológiai okokból bírálták a munkát,⁴⁰

Czigány az „államosított irodalom – öntörvényű irodalom” ellentéppárra építette fel gondolatmenetét,⁴¹ Gömöri György kifogást emelt a Csokits- és Bikich-műelemzésének hiánya miatt, valamint amiatt háborgott, hogy a könyv szerzői az 56-os nemzedék legfontosabb csoportjának a Magyar Műhelyt tartják.⁴² Borbándi Gyula az Új Látóhatárban megjelent kritikája elején az ideológiai bírálatok elkerülhetetlenségére is felhívja a figyelmet: „A téma ugyanis összefonódik a politikával, attól nemigen választható el, még olyan alkotók esetében sem, akiket politikamenteseknek szokás nevezni. Ha a mű nem is, de a hazájából elüldözött, azt személyes szabadsága vagy alkotói munkájának zavartalansága érdekében elhagyni kényszerült író döntése minden esetben politikai természetű elbírálás alá esik annak az állami hatalomnak a részéről, amelytől való idegenkedés az emigrálást kiváltotta.”⁴³

Borbándi, aki addigra már maga is megírta átfogó monográfiáját az emigráció életrajzáról, jól látta a gyenge pontokat a szerkezetben és a koncepcióban egyaránt: kerülnek a politikai vonatkozások feltárását (holott éppen az magyarozná meg az elutasító magatartást a hazai kultúrpolitikai vezetés részéről); hiányos a forrásanyag; hiányzik az esszé- és tanulmányirodalom, valamint a publicisztika méltatása; széttartó a művek és az alkotók tárgyalása, előbbi szépirodalmi, utóbbi politikai-ideológiai alapon szemlézett; nem világos a korszakolás, mivel keveredik benne korszak, stílusirányzat, írói csoport; eltúlzott az avantgárd „korszakos mozgalomként” való definiálása. Jankovics József a szerkezet gyengeségei kapcsán jegyzi meg, hogy a szerzőknek a munkálatok során Nagy Kázmér könyve⁴⁴ állt csak rendelkezésre az emigrációról, nem volt még készen Borbándi összefoglaló munkája.⁴⁵

39 ZALÁN Tibor, *Indirekt névjegyzék*, Élet és Irodalom, 1987. január 23.

40 Borbándi szemlézi ezeket a többségében nehezen hozzáférhető kritikákat, a már említetteken kívül: Makkai Ádám (*Gogol „Holt lelkei” a pesti árverésen...*, Szivárvány, 22. szám., Chicago, 1987, 95.), Györgyey Klára (Nyugati Magyarság), Csernohorszky Vilmos (Nemzetőr), Saáry Éva (Magyar Hírlap és Magyar Élet), Fáy István (Kanadai Magyarság). Vö. BORBÁNDI Gyula, *Vita a nyugati magyar irodalomról*, Bécsi Napló, 1988/március–április, 8.

41 CZIGÁNY Lóránt, *Mi fán terem a nyugati magyar irodalom?* Bécsi Napló, 1988/május–június, 9.

42 GÖMÖRI György, *A nyugati magyar irodalom felmérése*, Bécsi Napló, 1987/március–április, 10.

43 BORBÁNDI Gyula, *Bevezetés a nyugati magyar irodalomba (Béládi Miklós, Pomogáts Béla, Rónay László: A nyugati magyar irodalom 1945 után)*, Új Látóhatár, 1987/4, 550.

44 NAGY Kázmér, *Elvesztett alkotmány. A magyar politikai emigráció 1945–1975*, Budapest: Gondolat Kiadó, 1984.

45 JANKOVICS József, *Béládi Miklós – Pomogáts Béla – Rónay László: A nyugati magyar irodalom 1945 után*, Kortárs, 1987/8, 163–168.

A befogadás problémái

A nyugati magyar irodalmat összefoglaló irodalomtörténeti munka valójában a kritikai visszhang hiányában keletkezett úrt próbálta betölteni, és a kortárs nyugati magyar irodalmat irodalomtörténettel igyekezett legitimálni. A nagy ívű körszemle szerzői a kortárs szemtanú pozíciójában viszont nem rendelkeztek még azzal a rálátással, amely egy ilyen irodalomtörténeti értékelést valóban hitelessé tett volna, a legalább egy, de inkább kettő-három nemzedéknyi időbeli távolsággal és a hagyomány alakította irodalomtörténeti kánonnal, amely a maga törvényeinek megfelelően végezte volna el például a szelekciós munkát a dilettánsnak nevezett és az értékállónak bizonyult írók művei között. De nem rendelkezett azzal a korpusszal sem, amelyről meg lehetett volna írni ezt az irodalomtörténeti munkát, a nyugati magyar irodalom pár antológiával és néhány szerzői kötetel volt csak jelen Magyarországon a nyolcvanas években. A helyzet a rendszerváltással sem sokat változott, Czigány Lóránt még 1995-ben is arról beszélt, hogy „nem áll rendelkezésünkre a nyugati magyar irodalom viszonylag teljes korpusza”.⁴⁶

A hazai és a nyugati irodalmi értékrendek különbözőségének nem kizárólag a hazai cenzúra volt az oka, messzebbre visszanyúló hagyományok ütköztek sokszor, amit az is bizonyít, hogy a rendszerváltás után is fennmaradt a nézetkülönbségek jó része. *A nyugati magyar irodalom 1945 után* kérdésirányai Hites Sándor szerint abból a „messzebbre visszanyúló hagyományból” adódtak, ahol a szerzők a nemzeti irodalom önelvű történeti fejlődését Horváth János kategóriái mentén értelmezték: „az emigráció irodalmát egyfajta »kvázi nemzeti irodalomnak« tekintették, és létrejöttét, sajtószerúségeit, »fejlődésének állomásait« a felvilágosodás és a reformkor irodalomalapítási forgatókönyvei alapján cselekményesítették. [...] Így az irodalmi emigráció megítélésének kulcskérdései a dilettáns és a valódi író különbsége, a művészet és a tudomány fogalmi közelsége, a hagyományhoz való hozzáférés nehézségei, az idegen nyelvű társadalmi közeg, az olvasó és értelmező közösségek hiánya, valamint a személyes és nem intézményi viszonyokra alapuló irodalmi élet dilemmái mentén szerveződtek.”⁴⁷ Az már a fentebb tárgyalt, az avantgárdról és a vizuális költészetről szóló vitákból is kitűnik, hogy a nyolcvanas évek írónemzedéke számára ezek a kategóriák kiüresedtek. Amikor a nyugati magyar irodalomnak 1989-ben (egy évvel a vita lezárulása után) hivatalosan is megszűnt legitimáló ereje, ti. az emigráció maga, az egész irodalomtörténeti munka olyan kommunikációs kontextusba került, ahonnan gyakorlatilag születése pillanatában megkésettnek látszott: már nem tudott érvényes válaszokat adni az időközben érvénytelenné vált kérdésekre.

46 CZIGÁNY Lóránt, *A derivátum-irodalmak mibenléte*, Kortárs, 1995/7, 94. Az 1989-es Debreceni Irodalmi Napokon azzal érvelt Czigány, hogy *A nyugati magyar irodalom 1945 után* valójában nem irodalomtörténet, mivel a kortárs irodalomról nem az irodalomtörténet értekezik, hanem az irodalomkritika. CZIGÁNY Lóránt, „*Külön irodalmi tudattal rendelkezünk*”, Alföld, 1990/2, 81.

47 VÖ. HITES Sándor, *A kívül-lét kudarca – a belül-lét ábrándja, A nyugati emigráció és az irodalomtörténet = Az irodalomtörténet esélye*, szerk. VERES András, Budapest: Gondolat Kiadó, 2004, 110.

Az a horizont, ahonnét a nyugati magyar irodalom hazai irodalomra gyakorolt hatása láthatóvá válik – a recepció, amelyik a tiltások ellenére zajlott –, nagyjából most kezd csak feltárulni előttünk. A kilencvenes években hazatért emigrációs irodalom olyan kulturális közegbe érkezett vissza, ahol az irodalom autonóm folyamatai egészen más irányokat vettek, mint amire az emigráns írók számítottak. A száműzetésből hazatért szövegek „széttartó irodalmi közegbe érkeztek vissza”,⁴⁸ ahol azok az értékek, amelyek az emigrációt összetartották, alaposan megváltoztak: a nemzeti kultúra fogalma átértékelődött, egysége viszonylagossá vált. Tömegével jelentek meg új fórumok, folyóiratok és kiadók az irodalom piacán, polarizálódott a kultúra, ráadásul a nyugati emigráció által hazahozott kérdések is vagy már túlhaladottak voltak (pl. a strukturalizmus), vagy elég hamar aktualitásukat veszítették (pl. a posztmodern). A kilencvenes évek hazai irodalmi trendjeibe csak néhány emigráns alkotó műve illett bele (pl. Ferdinandy György prózája, a Magyar Műhely munkatársai közül a fiatalabb hazai alkotóknak, Géczi Jánosnak, Petőcz Andrásnak és Zalán Tibornak a munkái), amiben az is szerepet játszott, hogy az 56-os emigráció már koránál fogva sem volt alkalmas arra, hogy az irodalmi életben végbement szemlélet- és generációváltásnak tevékeny részese legyen. A kilencvenes években a hagyományos irodalmi műfajok ellenében nyitott és heterogén szövegvilágokban tobzódott a „felszabadult” irodalom (csak kiragadva néhány példát a sokból: Garaczi László, Kovács András Ferenc, Parti Nagy Lajos, Ficsku Pál, Márton László, Háy János művei). Ráadásul a hazatért emigráció iránt szelektált volt az érdeklődés: sokkal nagyobb igény mutatkozott mind az olvasók, mind a kiadók részéről például az emigránsok történelmi-politikai munkái iránt, mint szépirodalmuk iránt, utóbbiból inkább csak a memoáriróadalom volt kelendő. A nagyközönség előtt elveszítették vonzerejüket az emigráns írók azáltal, hogy megszűnt az a környezet, megszűnt az a politikai rendszer, amely őket kívülállóként azzal legitímálta, hogy hivatalosan alig vett tudomást róluk.

Zalán Tibor az emigráció befogadásával kapcsolatban elég korán rávilágított pár történelmi összefüggésre:⁴⁹ „A kezdeti lelkesedést és reménykedést a keserűség hangjai váltották fel. Az emigráció irodalma eddig a pillanatig még nem integrálódott a magyar irodalom egészébe, legalábbis a napi – az aktuális – megnyilvánulások szerint. Néhány szerző bebocsáttatást nyert ugyan a Pantheon felé vezető lépcsősor várótermébe, de az emigráció irodalmának nagyrésze megint kívül maradt.” Ezt két okkal magyarázza. Az egyik a hazaiak tévedése abban, hogy az emigráció irodalma „szervesen illeszthető” úgy az egyetemeshöz, mint a magyarországihoz, valamint a cinikus kultúrpolitikai stratégiája, amely szerint „könnyű volt addig szerkesztőknek, íróknak hitegetni a nyugatiakat is, amíg biztosan tudták, hogy a politikai viszonyok nem teszik lehetővé, vagy jócskán korlátozzák ez ígéretek beválthatóságát”. A másik ok Zalán véleménye szerint az emigráció tévedése, „hogy az általa elképzelt, vélt helyiértékek a magyar irodalom egészének az összefüggésében is megvédhetőek lesznek”. Mindkét okot a nyelv- és jelhasználatban lezajlott változásra és az

48 HITES Sándor, 1975: *A Mikes Kelemen Kör konferenciája. A száműzetés prózairodalmáról a 20. század második felében = A magyar irodalom története III.*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András, Budapest: Gondolat Kiadó, 2007, 713.

49 Idézetek innen: ZALÁN Tibor, *Irodalmunk válsága a rendszerváltás után. Töredékes gondolatok*, Itt-ott, Portland OR, 1994/1, 22–29.

ennek nyomán megjelenő új technikákra vezet vissza. „Az emigráció irodalma ezen a ponton veszítette el a helyzetben előnyét. Ennek az irodalomnak [az emigránsnak ti.] a túlnyomó része ugyanis nem a világban zajló trendek nyomán haladt, hanem a hazai irodalom nyomvonalát próbálta meg felvenni.” A kilencvenes évek meghatározó trendjeként azonban nem az avantgárdot nevezi meg, hanem az „új-konzervatív” politikai irány kulturális formációit, márpedig ezek „a klasszikus költészeti minták nyomvonalán haladó újabb irányok hallani sem akarnak az avantgárd eltévelyedőkről”. Vagyis az avantgárd nemzedéknek bár részt vett a nyelvi paradigmaváltásban, mégsem sikerült marginális pozíciójából kilépve tovább alakítania az irodalmat. Zalán meglátását igazolja, hogy a kétezres évekre a hagyományos beszédmodok teljesen visszahódították a terepet, és a huszonegyedik század első évtizedében még az is (nagy)regényt írt, aki addig még soha (pl. Kukorelly Endre, Rakovszky Zsuzsa).

A Magyar Műhely volt az egyetlen nyugati magyar folyóirat, amelynek kortárs magyarországi recepciója spontán zajlott, ami egyrészt annak köszönhető, hogy a „világban zajló trendek nyomán haladt”, másrészt annak, hogy az avantgárd művészet és az experimentális irodalom iránti érdeklődésnek voltak hazai fórumai. Igaz, ezek többnyire illegitim vagy féllegitim helyzetben működtek, de velük legalább párbeszédbe lehetett lépni (a Mozgó Világ átalakulása után az Új Hölgyfutár és a Jelenlét váltak párbeszédképessé, valamint az újvidéki Új Symposium, amely bár a párizsi laphoz hasonlóan szintén határon kívül működött, meghatározó fóruma volt a magyar avantgárdnak). A Magyar Műhely hazai befogadásának nem a sikeres kultúrpolitikai párbeszéd volt az alapja, ahogyan Borbándi feltételezte monográfiájában,⁵⁰ hanem az a párbeszéd, amelyet a külföldön született avantgárd művek és az itthon született avantgárd művek egymással folytattak. A nyolcvanas években fellépő avantgárd nemzedék írói és művészei (Géczi János, Juhász R. József, Petőcz András, Székely Ákos, Szkárósi Endre, Szombathy Bálint, Zalán Tibor) már nem azért közeledtek a Magyar Műhelyhez, hogy *egyáltalán* megjelenhessenek, hanem azzal a szándékkal, hogy ott jelenhessenek meg, ahol a *helyük* van, tehát eleve elhelyezték magukat egy hagyományban, amely megszólította őket, amelynek irodalmával és művészetével foglalkozni akartak. Az irodalmi hagyományok intertextuális feltételezettsége sokáig fel sem merült kérdésként a hazai irodalomtudományban, a kilencvenes években született meg az első átfogó magyar irodalomtörténet, amelyik az irodalom önmagát alakító rendszerére építette koncepcióját.⁵¹ A magyar irodalomtörténet-írás nagy elbeszélését a Kádár-korszakban a kommunista üdvtörténet jelentette (és ezen a hazai strukturalista irodalomtudományi kezdeményezések sem tudtak gyökeresen változtatni⁵²),

50 BORBÁNDI Gyula, *Emigráció és Magyarország. Nyugati magyarok a változás éveiben, 1985-1995*, Basel – Budapest: Európai Protestáns Szabadegyetem, 1996, 305.

51 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története*, Budapest: Argumentum Kiadó, 1993.

52 „A formalista-modernista irányzatokat rendkívül élesen támadja a kritikai helyzetéről szóló 1972-es állásfoglalás is [ti. MSZMP KB 1972. novemberi határozata] és Aczél előadása az ideológiai konferencián. Az állásfoglalásban név szerint is bírálta Hankiss Elemér ekkor veszté el az érvényesülés lehetőségét az irodalomelmélet területén, és ezután indul más tudományágak felé.” RÉVÉSZ Sándor, *Aczél és korunk*, Budapest: Sik Kiadó, 1997, 206.

jórészt erre épült az akadémiai irodalomtörténet is, a külföldön egyetemet végzett 56-os diákok nemzedéke azonban rendelkezett olvasmánytapasztalattal más irodalomtörténeti koncepciókról is (például Czigány Lóránt, Karátson Endre, Bujdosó Alpár és Nagy Pál). Czigány Lóránt „irodalmi önnemzés”-ként utal az alkotások egymásra hagyatkozó textuális feltételezettségére: „A modern irodalomtudomány egyik újszerű felismerése, hogy az irodalom nemcsak a valóságból és az adott nyelv sajátágaiból merít ihletet: egyik fő forrása a már meglévő irodalom korpusza. Ez az irodalmi »önnemzés« kijelöli azokat az érintkezési pontokat és megszabja azt a hivatkozási rendszert, amelyben a mű megszületik, ugyanakkor minden új mű tágítja és/vagy szűkíti a meglévő koordinátarendszert.”⁵³

A „láthatatlan irodalom” szerepét a megszakított folytonosság helyreállításában még Kulcsár Szabó Ernő is csak kérdésként tudta feltenni 1993-ban megjelent irodalomtörténeti korszakmonográfiájában,⁵⁴ de olyan hagyománybeli folytonosságokra már fel tudta hívni a figyelmet, hogy az új szenzibilitás nyolcvanas évekbeli hazai kibontakozását az ötvenes évek világlírájában született konkrét költészet poétikája a Magyar Műhely „európai átszarmaztatású extremizmus”-ának közvetítésével segítette elő.⁵⁵ Ezen a nyomon elindulva Bónus Tibor azt írja Garaczi Lászlóról szóló monográfiájában, hogy nem lehet egyszerűen a kísérletezés metaforájával elintézni a neoavantgárd szövegeket, hanem kapcsolódási pontokat kell keresni a történeti és a jelenkori hagyomány nyelvében, úgymint a versszerűség markereinek felszámolásában, a lírai hang identitásának szétírásában és megsokszorozásában, a köznyelvi/élő beszéd intonációjában. Ezen szövegszervező stratégiák mentén vázol fel Bónus folytonosságot a műhelyesek konkrét és lettrista poétikai teljesítményétől kezdve, a Tandori Dezső–Oravec Imre–Petri György líra új szenzibilitásán át Garaczi László, illetve Kukorelly Endre ironikus nyelvhasználatáig.⁵⁶ Aczél Géza a nyugati magyar irodalom befogadásáról szólva kiemeli, hogy a hetvenes években a Magyar Műhely jelentette „keleten” a korszerű magyar irodalomtudományi vonulatot,⁵⁷ amely tény Szilágyi Zsófia a nyolcvanas- kilencvenes években a hazai irodalomban lezajlott paradigmaváltás és kánonátrendeződés fontos előzményének tekinti.⁵⁸ Ferdinandy György hazai recepciójával kapcsolatban utal arra, hogy Kulcsár Szabó irodalomtörténete a Mészöly-próza paradigmájába tartozónak tartja első novelláskötetét (*Nemezió González egyetemi tanárbeszéde a Fekete-erdő állataihoz*), amely a Magyar Műhely kiadásában jelent meg 1971-ben.⁵⁹ A Ferdinandy- és Mészöly-próza találkozásában Szilágyi olyan mintát lát, amely nyomán feltérképezhető lenne az egész nyugati magyar irodalom hazaihoz való viszonya: „Természetesen az irodalmi folyamatban betöltött pozíció realizálása, vagyis a nyugati szerzők és műveik tényleges befogadása akkor vált volna lehetségessé, ha az értelmezések megkísérlik

53 CZIGÁNY Lóránt, *Továbbjutni: A hollandiai Mikes Kelemen Körről – II.* = Uő, *Gyökértelen, mint a zászló nyele*, Budapest: Szabad Tér Kiadó, 1994, 192.

54 KULCSÁR SZABÓ, *I. m.*, 36.

55 *Uo.*, 132.

56 BÓNUS Tibor, *Garaczi László*, Pozsony: Kalligram, 2002, 18–19.

57 ACZÉL Géza, *Vázlat a Magyar Műhelyről*, Alföld, 1990/2, 62.

58 SZILÁGYI Zsófia, *Ferdinandy György*, Pozsony: Kalligram, 2002, 34–35.

59 *Uo.*, 53.

bemutatni, hogy a szóban forgó alkotások első vagy második megjelenésük idején miként voltak részei a magyar irodalom kapcsolat- és hatásrendszerének.⁶⁰ Ilyen hatástörténeti kapcsolatokat feltáró elemzésekből születhetne meg az az irodalomtörténeti munka, amely a nyugati magyar irodalmat művek mentén tudná integrálni a magyar irodalom történetébe.

A nyugati magyar irodalom megkésett recepciójában sok tényező játszott szerepet, többek között a neoavantgárd hagyományéban az, hogy a „történeti avantgárd fogadtatása nem teremtett számára folytatható poetológiai mintákat”,⁶¹ ahogyan az is, hogy a „száműzetésben élt írók művei kicsit légüres térben keletkeztek, s nem alakulhatott ki körülöttük az értelmezéseknek az a hagyománya, mely minden nemzeti kánon kialakulásának velejárója”.⁶²

Látható, hogy a kilencvenes évektől kezdve az irodalomtudományi diskurzus szakított az ideológiai sémákkal, és új aspektusokat vont be a nyugati magyar irodalommal foglalkozó értelmezésekbe, többek közt a műveket feltételező hagyományokhoz való viszonyt és a művek egymással folytatott párbeszédét.⁶³

Szegedy-Maszák még egy fontos szempontra hívja fel a figyelmet a „hontalanság irodalmának” megértéséhez: a nyugati magyar irodalomról való hiányos ismereteink abban is megakadályoztak minket, hogy egyáltalán eljussunk annak a kérdésnek a feltevéséhez: *ők vajon hogyan látnak minket*. Kibédi Varga Áronról írja Szegedy-Maszák: „Hihetetlenül sokat tud Magyarországról s Erdélyről is, de nagy szerencséjére kimaradt egy pótolhatatlan tapasztalatból: nem élt kommunizmusban.”⁶⁴ Kibédi Varga naplóját olvasva kiemeli, hogy a nyugati magyaroknak is igen hiányosak az ismeretei Magyarországról⁶⁵, és egymás kölcsönös megértésén mindkét félnek dolgoznia kell – ami azért lényeges meglátás, mert az emigráció és Magyarország párbeszédében mindvégig uralkodott egy kimondatlan elvárás az emigráció részéről a feltétlen elismerés és befogadás irányába, ami a demokrácia beköszöntével sem változott meg, holott akkor már nem létezett az a rendszer, amely a nyugati magyarokat kizárta volna az országból. Viszont ugyanazokkal az emberekkel érintkezett a külföldön élő magyar, mint korábban, ezért benne ugyanaz a kép élt tovább Magyarországról, ami 1989 előtt, sőt, kis túlzással ugyanaz, mint 1956-ban, amikor elhagyta az országot, mert még mindig működtek a régi beidegződések, hiszen mitől is változtak volna meg, ha egyszer nem a magyarországi társadalmi és kulturális környezetben élt. Jeszenszky Géza szerint „aki elhagyja az országot, annak megáll az idő, nem a hazai viszonyok ismeretében, hanem megértésük tekintetében”.⁶⁶ Hasonló tapasztalatról számol be Vitéz György egyik 1992-ben írt levelében, amelyet Nagy Pál is idéz könyvében: „Lehet, hogy ez csak az én pesszimizmusom, de

60 *Uo.*, 35.

61 BÓNUS, *I. m.*, 20.

62 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A hontalanság irodalma = Uő, Újraértelmezések*, Budapest: Krónika Nova Kiadó, 2000, 160.

63 A kilencvenes évektől megjelent szerzői monográfiák már korszerű szempontrendszerrel dolgoznak: HITES Sándor, *Karátson Endre*, Pozsony: Kalligram, 2011; KÉKESI Zoltán, *Médiomok keveredése (Nagy Pál műveiről)*, Budapest: Ráció Kiadó, 2003; SZILÁGYI Zsófia, *Ferdinándy György* (ld. 58. lj.).

64 SZEGEDY-MASZÁK, *I. m.*, 172.

65 *Uo.*, 167.

66 JESZENSZKY Géza, *A magyar emigrációk jelentősége*, Rubikon 2008/1, 6.

bizonyos szempontból még rosszabbul mennek az irodalmi dolgok, mint azelőtt. Most sem vagyunk ám birtokon belül, s már (még) a számkivetettség dicsfénye se övez...”⁶⁷

A rendszerváltás után is nyitott kérdés maradt tehát a nyugati magyar irodalom befogadása, 1989-ben a Debreceni Irodalmi Napokon és 1994-ben a Csokonai Társaság hévízi konferenciáján a korábbi viták folytatódtak csupán – ugyanazokkal a kérdésekkel és nagyjából ugyanazokkal a szereplőkkel, akik ugyanazokból a pozíciókból érveltek, mint '89 előtt.

A Debreceni Irodalmi Napokon Pomogáts Béla verbálisan igyekezett végrehajtani a mindezidáig elmaradt befogadást az „egységes szellemi entitás” és a „hazatérés mint nemzeti egységbe való beolvadás” grandiózus képének felvázolásával, miközben felsorolta mindazokat a feladatokat, amelyeknek az emigránsok nem tettek eleget (például a történelmi múlt feldolgozásának és az 56-os nagyregény megírásának). Czigány Lóránt visszakanyarodott az 1987-es vitához, és újra napirendre tűzte a kortárs kritikai fogadtatás hiányát Magyarország részéről, ebben a véleményében Szokolczay Lajos is támogatta, aki az értékcorrekcióban látta a nyugati magyar irodalom legnagyobb sikerét. Hévízen sem változott a helyzet, Pomogáts előadására (*A befogadás konfliktusai*) reagálva a Kortárs lapjain még egy mini-vita is kibontakozott.⁶⁸ Pomogáts érvelésében itt is megmutatkozott, hogy maga sem képes egyidejűségében látni a hazai és a nyugati magyar irodalmat, folyamatosan a térbeli elválasztottság retorikáját alkalmazza, így minden, amit az egységről és a befogadásról mondott, azonnal hitelét veszítette. Beszédhelyzetének visszaságára reagálva Czigány fogalmazta meg az emigránsok legfőbb baját a rendszerváltás utáni helyzetükkel: „A nyugatiak most érzik csak magukat igazán kívülrekesztettnek, amikor egy szabad országban az előző parancsuralmi rendszer által felhúzott láthatatlan falba ütköznek.”⁶⁹ András Sándor ugyanezt a kívülrekesztettséget mint az emigránsokkal szembeni magatartást rögzítette: azért nincsenek benne az emigránsok a magyar irodalomban, mert mindig kívülről tartják őket számon. Nem választják el az író a művétől, ha az író külföldön él, műve is ott marad. „Az embernek magyarhonban kell lennie ahhoz, hogy vele és dolgaival törődjene. Szükség van a meleg és megdögönyözhető testre, a csere-bere kapcsolatokra.”⁷⁰ Az emigránsok láthatóan nem tudtak mit kezdeni azokkal a kulturális beidegződésekkel, amelyet a rendszerváltás sem tudott kiölni a hazai gondolkodásból, például azt, hogy az irodalmi élet nálunk inkább az író személye körül forog, nem pedig a műve körül. Sokkal nagyobb érdeklődést vált ki még ma is egy álnév mögött rejtőzködő író személye vagy egy botrányos írói múlt felfedése, mint maga a mű, amiben nyilvánvalóan az az évtizedeken át uralkodó irodalomértési gyakorlat is hibás, amelyik a művek értelmezésekor az életrajzi narrációból építkezik.

67 NAGY, *Journal in-time* 3., 159–160.

68 POMOGÁTS Béla, *A befogadás konfliktusai: A nyugati magyar irodalom Magyarországon*, Kortárs, 1994/10, 94–101.; PAPP Tibor, *Ütközők – Pomogáts Béla konfliktusaira*, Kortárs, 1995/1, 92–96.; CZIGÁNY Lóránt, *A derivátum-irodalmak mibenléte*, Kortárs, 1995/7, 90–94.; ANDRÁS Sándor, *Befogadás vagy együttléte?* Kortárs, 1995/2, 89–91.

69 CZIGÁNY, *A derivátum-irodalmak mibenléte*, 92.

70 ANDRÁS, *l. m.*, 91.

Az 1990-es évek első felében élénknek nevezhető érdeklődés övezte a „hazatérő irodalmat”, így a vizuális költészetet, az avantgárdot és a Magyar Műhelyt is. 1995-ben a Miskolci Egyetemen tartottak négynapos konferenciát, ahol az egyik napot teljes egészében a vizuális költészetnek szentelték.⁷¹ Nagy Pál 1993-ban a „Posztmodern háromszögelési pontok” című könyve bemutatónja kapcsán több előadást is tartott Budapesten és vidéken.⁷² 1994-ben szemináriumot vezetett az ELTÉ-n „A posztmodern eklektikától az elektrovizuális költészetig címmel”, majd a pécsi Jannus Pannonius Tudományegyetemen hat előadást tartott ugyanerről,⁷³ 1995-ben a szegedi József Attila Tudományegyetemen a dekonstrukcióról beszélt.⁷⁴ Papp Tibor 1992-ben az ELTÉ-n tartott előadást „Formaproblémák az újabb irodalomban” címmel.⁷⁵

Kenyeres Zoltán egyetemi tanár meghívására Bujdosó Alpár és Nagy Pál szemináriumot tartott az ELTÉ-n, és mindkét előadássorozatból könyv is született: Bujdosó Alpárnak az *Avantgárd (és) irodalomelmélet* címet viselő, a találkozók elméleti hozadékáról írott munkája,⁷⁶ Nagy Pálnak pedig *Az irodalom új műfajai* című kötete. Míg előbbinek visszhangja elismerést, utóbbi rövid, ám annál hevesebb vitát váltott ki, mivel Nagy könyve megkísérli bemutatni az experimentális műfajok történetét és jelenkori tipológiáját.

Kulcsár-Szabó Zoltán kritikája szerint a könyv erénye információgazdagsága és archiváló szerepe az irodalomtörténet számára, valamint az, hogy több ponton is értelmezési javaslatot tesz, ami segítheti az új műfajokban tájékozatlan olvasót az orientálódásban.⁷⁷ Nagy Pál koncepcióját azonban több szempontból is kifogásolja: „A szerző vagy nem tudta eldönteni, hogy miként »beszélhető el« az »új műfajok« története, vagy fel sem merült ez a kérdés...”.⁷⁸ Szombathy Bálint ugyanezt a hiányosságot magából a műfajból fakadó bizonytalanságokkal magyarázza: „kerüli az irodalom újszerű megfogalmazását, mivel tudatában van a felmerülő dilemmák egyértelmű tisztázásának lehetetlenségével”.⁷⁹ A koncepció további hiányossága Kulcsár-Szabó véleménye szerint abban áll, hogy az erényként említett pár alkalmat leszámítva, nem foglalkozik a könyv azzal a lényeges kérdéssel, hogy miként közelíthetők meg és hogyan értelmezhetők az alkotások, illetve hogy miben nyilvánul meg az „új” esztétikai tapasztalat. De legtöbb problémája a szerző fogalmi készletével van: felületesen kezeli a történeti és esztétikai fogalmakat, valamint következtelen az alkalmazásukban. Például az irodalmi változásokat közvetlen párhuzamba állítja a civilizáció és a világ alakulásával, a „modernitást” nem irodalmi diszkurzusban használja, az új műfajokat kizárólag a jelszerűség materiális elve alapján különíti el egymástól. „Nagy valójában teljesen az általa hagyományosnak ítélt irodalomfelfogás keretei között marad, mondhatni az általa újként bemutatott tapasztalatok valójában az »irodalmiság« metaforái-

71 Magyar Műhely 96. sz. (1995) 61.

72 Magyar Műhely 91. sz. (1994) 62.

73 Magyar Műhely 92. sz. (1994) 64.

74 Magyar Műhely 96. sz. (1995) 61.

75 Magyar Műhely 86. sz. (1992) 63.

76 Magyar Műhely 113–114. sz. (2000)

77 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Az „új” illúziója*, Kortárs, 1997/1, 87–91.

78 *Uo.*, 87.

79 SZOMBATHY Bálint, *Az irodalom új műfajai*, Iskolakultúra, 1997/6-7, 151.

ként lepleződnek le, tehát az »új műfajok« ezzel egyben vissza is állítják a »hagyományos« irodalomfogalom érvényességét.” (89.) Nem tartja meggyőzőnek azt sem, hogy Nagy az új műfajokat mindenáron eredetükkel akarja legitimálni, az „ősök” felmutatásával, és az új műfajok hatástalanságának okaként a hazai avantgárd pozíciójának gyengeségét nevezi meg. Nagy Pál egyet nem értőn, de elfogadón kommentálja könyvében a kritikát: „Lehet, hogy K.Sz.Z. germán exegéták írásaiban talált valami olyasmit, amit én sem Derrida – franciául olvasott – műveiből, sem magától Derridától, a dekonstrukció ügyében, nem tudhattam meg.”⁸⁰ A különböző elméleti pozíciókból érvelő két irodalmár álláspontjainak ütköztetéséből akár termékeny vita is kialakulhatott volna, mert a kilencvenes évek hazai irodalomtudományában éppen a német recepcióesztétikai iskola tanítványai és a francia dekonstrukció hívei között folytak élénk viták – ez azonban nem történt meg, helyette ismét a személyeskedés irányába tolódott el a párbeszéd.

Kappanyos András recenziójának hangneme erősen idézi a nyolcvanas évek vitáinak egy-egy momentumát.⁸¹ Kappanyos a tudományos szemléletet hiányolja elsősorban a könyvből, amely véleménye szerint inkább hasonlít egy avantgárd manifesztumra, semmint egyetemi előadásorozatra. Ennek okát abban látja, hogy „a Magyar Műhely a hazai tudományossághoz és általában a kulturális közülethez némiképp paranoid módon viszonyul”, mivel a várt fogadtatás és befogadás egyaránt elmaradt. Jelen könyvet is beteljesületlen legitimációs szándékként értékeli Kappanyos, és tízéves megkésetttségét emeli ki: „Talán ha tíz évvel ezelőtt jelent volna meg ez a Nagy Pál-kötet. Akkor már lehetett az avantgárddal és az emigrációval foglalkozni, de még tett volt.” Kappanyos kritikája bár szakmai szempontból helytálló kiigazításokat tartalmaz, ideológiai kifogásai 1995-ben meglehetősen anakronisztikusnak hatottak. Indulatos hangvétele sok helyütt legalább annyira híján van a tudományosságnak, mint a kritikájában emiatt kárhóztatott szerző. A Nagy Pál válaszával⁸² kikerekedő „szópárbaj” erősen emlékeztet a nyolcvanas évek vitáinak modalitására, és szerencsére nem folytatódott. Ugyanakkor meg kell jegyezni, hogy Kappanyos személyeskedő megjegyzéseire Nagy sorban elhárító válaszokat adott, és nem kezdett el „visszavágni”, válaszait szakmai szempontból fogalmazta meg, sőt, még ahhoz is vette a fáradságot, hogy pontról pontra haladva megválaszolja Kappanyos kifogásait.

A viták ezzel a fejezettel zárultak le a Magyar Műhely történetében, 1995-től az új szerkesztőgárda vezetése alatt a folyóirat belesimult a hazai irodalmi életbe, heves polémiák nem alakultak ki körülötte.

A kutatás a TÁMOP 4.2.4.A/1-11-1-2012-0001 azonosító számú Nemzeti Kiválóság Program - Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése országos program című kiemelt projekt keretében zajlott. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.

80 NAGY, *Journal in-time* 3., 205.

81 KAPPANYOS András, *Elkésett úttörés*, BUKSZ, 1996/nyár, URL: <http://epa.oszk.hu/00000/00015/00002/kappany.htm>

82 Nagy Pál: A lejáratás alig titkolt szándéka?

Irodalom

- ACZÉL Géza, *Vázlat a Magyar Műhelyről*, Alföld, 1990/2.
- ÁGOSTON Vilmos, *Az új vizualitás és a kritika*, Életünk, 1987/3, 230–235.
- ALFÖLDY Jenő, *Ezt olvastam a Magyar Műhelyben*, Élet és Irodalom, 1985. szeptember 27., 4.
- ALFÖLDY Jenő, *Agyaggalambok*, Élet és Irodalom, 1985. október 11., 6.
- ANDRÁS Sándor, *Befogadás vagy együttlét?* Kortárs, 1995/2, 89–91.
- ARANYI László, *Nyílt levél Alföldy Jenőnek!* Élet és Irodalom, 1985. október 11., 4.
- BÓNUS Tibor, *Garaczi László*, Pozsony: Kalligram, 2002.
- BORBÁNDI Gyula, *Vita a nyugati magyar irodalomról*, Bécsi Napló, 1988/március–április, 8.
- BORBÁNDI Gyula, *Bevezetés a nyugati magyar irodalomba (Béládi Miklós, Pomogáts Béla, Rónay László: A nyugati magyar irodalom 1945 után)*, Új Látóhatár, 1987/4.
- BORBÁNDI Gyula, *Emigráció és Magyarország. Nyugati magyarok a változás éveiben, 1985-1995*, Basel – Budapest: Európai Protestáns Szabadegyetem, 1996.
- BUJDOSÓ Alpár, *Néhány megjegyzés vizuális szövegek értelmezéséhez*, Életünk, 1987/10, 955–957.
- CZIGÁNY Lóránt, *Mi fán terem a nyugati magyar irodalom?* Bécsi Napló, 1988/május–június, 9.
- CZIGÁNY Lóránt, *„Külön irodalmi tudattal rendelkezünk”*, Alföld, 1990/2.
- CZIGÁNY Lóránt, *Továbbjutni: A hollandiai Mikes Kelemen Körről – II. = Uő, Gyökértelen, mint a zászló nyele*, Budapest: Szabad Tér Kiadó, 1994.
- CZIGÁNY Lóránt, *A derivátum-irodalmak mibenléte*, Kortárs, 1995/7, 90–94.
- FERDINANDY György, *Íme, a garas*, Élet és Irodalom, 1988. január 22., 5.
- GÖMÖRI György, *A nyugati magyar irodalom felmérése*, Bécsi Napló, 1987/március–április, 10.
- GÖRÖMBEI András, *Tünődés a nyugati magyar irodalom történetéről*, Alföld, 1988/2, 60–65.
- HAVASRÉTI József, *Alternatív regiszterek*, Budapest: Typotex, 2006.
- HITES Sándor, *A kívül-lét kudarca – a belül-lét ábrándja, A nyugati emigráció és az irodalomtörténet = Az irodalomtörténet esélye*, szerk. VERES András, Budapest: Gondolat Kiadó, 2004.
- HITES Sándor, *1975: A Mikes Kelemen Kör konferenciája. A száműzetés prózairodalmáról a 20. század második felében = A magyar irodalom történetei III.*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András, Budapest: Gondolat Kiadó, 2007.
- HITES Sándor, *Karátson Endre*, Pozsony: Kalligram, 2011.
- JANKOVICS József, *Béládi Miklós – Pomogáts Béla – Rónay László: A nyugati magyar irodalom 1945 után*, Kortárs, 1987/8, 163–168.
- JESZENSZKY Géza, *A magyar emigrációk jelentősége*, Rubikon 2008/1.
- KAPPANYOS András, *Elkésett úttörés*, BUKSZ, 1996/nyár, URL: <http://epa.oszk.hu/00000/00015/00002/kappany.htm>
- KÉKESI Zoltán, *Médiумok keveredése (Nagy Pál műveiről)*, Budapest: Ráció Kiadó, 2003.
- KUKORELLY Endre, *Miért ne?* Élet és Irodalom, 1985. november 22., 5.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története*, Budapest: Argumentum Kiadó, 1993.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Az „új” illúziója*, Kortárs, 1997/1, 87–91.
- LÁNG Gusztáv, *Látvány és szöveg*, Életünk, 1987/3, 222–229.
- NAGY Kázmér, *Elvesztett alkotmány. A magyar politikai emigráció 1945–1975*, Budapest: Gondolat Kiadó, 1984.
- NAGY Pál, *Á.T.ÖR.ÉS*, Életünk, 1987/6, 600–607.
- NAGY Pál, *Journal in-time 3*. Budapest: Kortárs Kiadó, 2004.

Sz. Molnár Szilvia

- PAPP Tibor, *Sem-től sem-be*, Életünk, 1987/10, 958–964.
- PAPP Tibor, *Az én ingem*, Élet és Irodalom, 1988. január 22., 5.
- PAPP Tibor, *Ütközők – Pomogáts Béla konfliktusaira*, Kortárs, 1995/1, 92–96.
- PÁSKÁNDI Géza, A „járatlant járt útért el ne hagyj!” korszakairól (Hozzászólás az avantgarde-vitához), Életünk, 1987/4, 349–361.
- PETŐCZ András, *Változó irodalmunk*, Élet és Irodalom, 1985. október 11., 5.
- PETŐCZ András, *A Jelenléttől a Medium-Art-ig*, Palócföld, 1988/3.
- PETŐCZ András, *A jelben-létezés méltósága*, Budapest: Colosseum, 1990.
- POMOGÁTS Béla, *Magyar Műhely (a 25 éves Magyar Műhelyről az Életünk avantgarde vitája ürügyén)*, Életünk, 1987/5, 433–437.
- POMOGÁTS Béla, *A befogadás konfliktusai: A nyugati magyar irodalom Magyarországon*, Kortárs, 1994/10, 94–101.
- RÉVÉSZ Sándor, *Aczél és korunk*, Budapest: Sík Kiadó, 1997.
- SZAKOLCZAY Lajos, *A nyugati magyar irodalom 1945 után (Béládi Miklós – Pomogáts Béla – Rónay László monográfiája)*, Alföld, 1988/2, 51–60.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A hontalanság irodalma = Uő, Újraértelmezések*, Budapest: Krónika Nova Kiadó, 2000.
- SZILÁGYI Zsófia, *Ferdinandy György*, Pozsony: Kalligram, 2002.
- SZKÁROSI Endre, *Értelmezési gondok a magyar avantgarde körül*, Életünk, 1987/11, 1082–1089.
- SZ. MOLNÁR Szilvia, *A nyugati magyar irodalom fogalmi*, Opus, 2013/2, 79–86.
- SZOMBATHY Bálint, *Az avantgardizmustól a neoizmusig*, Életünk, 1987/11, 1079–1081.
- SZOMBATHY Bálint, *Az irodalom új műfajai*, Iskolakultúra, 1997/6-7.
- TIMÁR György, *Hol áll a gárda?* Élet és Irodalom, 1985. november 15., 5.
- VERESS Miklós, *Képtelenség*, Élet és Irodalom, 1985. április 26., 4.
- VERESS Miklós, *Innen és túl*, Élet és Irodalom, 1986. február 21., 4.
- ZALÁN Tibor, *Vázlatos gondolatok (Pontatlan kapcsolódások Láng Gusztáv okos fejtegetéseihöz)*, Életünk, 1987/3, 236–242.
- ZALÁN Tibor, *Indirekt névjegyzék*, Élet és Irodalom, 1987. január 23.
- ZALÁN Tibor, *Irodalmunk válsága a rendszerváltás után. Töredékes gondolatok*, Itt-ott, Portland OR, 1994/1, 22–29.

Debates around the Hungarian Workshop

In the early eighties the young avant-garde generation close to the Hungarian Workshop created its own forums in Hungary and organized its own trends. This generation played an active part in the crisis of this literary turning point that started in the middle of the seventies and resulted in new genre hybrids by the nineties. The local avant-garde didn't need the publishing and intellectual support of Hungarian Workshop anymore. In my study I explore the debates between the Hungarian Workshop and the critics - that took place in the eighties in literary publications - about visual poetry, avant-garde, and the Western Hungarian literature.

Keywords: Hungarian Workshop, avant-garde, debates, the eighties, visual poetry

Sz. Molnár Szilvia
 ELTE BTK, Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
 Budapest 1088, Múzeum krt. 4/A
 szilvia.szmolnar@gmail.com

Kálmán C. György

Dísz-funkciók: irodalmi társaságok a 20. század elején

Absztrakt. A 19. században Magyarországon megalakuló irodalmi társaságok nagyon fontos szerepet játszottak a magyar irodalmi élet megszervezésében és ösztönzésében (részint szimulálásában). Funkcióik között volt a publikáció elősegítése, a kánon alakítása díjak és jutalmak révén, a kritikai élet elevenné tétele, az irodalmi viták számára tér teremtése. A 20. század elejére azonban e funkciók legtöbbjét átvette az irodalmi mező normalizálódó fejlődése (piac, a nyilvánosság terei, az irodalmi lapok és a könyvkiadás autonóm szerkezete, stb.) – így tehát a szereplők új nemzedéke sem szükségesnek, sem kényelmesnek nem tartotta immár, hogy részt vegyen ezekben a szervezetekben. Sőt ezek a társaságok egyre konzervatívabbakká váltak, zártabbakká és ellenségesebbekké a modern irodalommal szemben, és szoros kapcsolatba kerültek a politikával. A tanulmány erről a jelenségről ad vázlatos képet, a résztvevők fő indítékait és lépéseit próbálja feltárni.

1.

Az itt következő szöveg az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetében készülő három kötetes magyar irodalomtörténeti kézikönyv előtanulmányának készült. A feladatot, beismerem, csak részben oldottam meg: a konkrét irodalomtörténeti esemény- és adatösszegzésnél jobban érdekelt az irodalmi társaságnak mint intézménynek a szerkezete, változó funkciója, az irodalmi élet szereplőinek viszonya ezekhez, s csak valami általános látkép felvázolására vállalkoztam. Szerencsére időközben elkészült Szénási Sándor kiváló tanulmánya (még csak kéziratban), amely nagyjából fölöslegessé teszi az én írásom irodalomtörténeti próbálkozásait. A dolgozat abban a szellemben készült, ami a kézikönyv célkitűzéséből adódik: a művelt, de az irodalomtörténet dolgaiban csak átlagosan tájékozott nagyközönséget akarjuk megszólítani (ahogyan egymás között emlegetjük: „a középkorú urológust”), ezért kevés a lábjegyzet, szakirodalmi hivatkozás, és talán a pontosság rovására is menő érthetőbb, lazább megfogalmazást részesítettem előnyben.

2.

„Ismét egy halhatatlanságért pályázó fűzfaköltő. Impotens, kérődző, dönögő, lelketlen, ócska, rímes semmiségek. Lásd: az Akadémia hivatalos költőit. Lásd: a Kisfaludy- és Petőfi Társaságot. Elképed az ember, hogy ma még ilyen verseket írnak.”¹

1 ADY Endre, *Tristia = Ady Endre összes prózai műve*. <http://mek.oszk.hu/00500/00583/00583.pdf> (Eredetileg: Budapesti Napló, 1906. máj. 13.)

Így ír Ady egy mára joggal elfeledett költőről², a huszadik század elején, alig több mint két évtizeddel később pedig Babits úgy emlékezik meg a Kisfaludy Társaságról a *Halálfiában*, mint ami „vén szamarakból áll”.³

Az irodalmi társaságok története a tizenkilencedik század elejétől legkésőbb Ady koráig igazi hanyatlástörténet. A társaságok elveszítették jelentőségüket és presztízisüket – míg más tekintetben új funkciókra tettek szert, és befolyásuk növekedett.

Miért alakulnak és mit csinálnak az irodalmi társaságok? Induljunk ki egy durva meghatározásból, csak azért, hogy azután módosítsuk, pontosítsuk, finomítsuk, kiegészítsük, és közelebb kerüljünk a 20. század elejének irodalmi társaságaihoz.

Az irodalmi társaságok célja és programja három elemből áll: *egyrészt* arra szolgálnak, hogy olyanokat tömörítsenek, akik hasonló értékrendet vallanak, ízlésük közel áll egymáshoz. Ha nem is céljuk és programjuk szerint, de eredményüket tekintve ez azt is jelentheti, hogy bizonyos kritikai-interpretációs elvek és gyakorlatok (vagy az alkotást meghatározó elgondolások) kialakulhattak, megvitatták őket, megszilárdultak – és alkalomadtán nyilvánosságra is kerültek. *Másrészt* ezek a társaságok érdekvédelmi szervezetek, amelyek akár a tagoknak (íróknak, kritikusoknak, irodalomközvetítőknek), akár a társaság centrumába állított irodalmi szövegeknek (forgalmazásuknak, értelmezésüknek) az érdekeit védik. Voltak olyan társaságok, amelyek kifejezetten bizonyos szövegek (szerzők) publikálásának elősegítését tűzték ki célul (még ha később e célok megváltoztak is). *Harmadrészt* a társaság piacot kíván szerezni akár saját tagjainak, akár a középpontba helyezett szövegek számára, vagy a piacon kívánja minél jobban terjeszteni a tagok (vagy bizonyos kiemelt szerzők) szövegeit. Ennek különösen fontos eszköze a sajtó – vagy a társaság maga hoz létre folyóiratot (évkönyvet, kiadót, stb.), vagy egy már meglévő orgánum (kiadó) köré szerveződik, hogy annak munkáját s egyben a tagok (vagy protezsáltjaik) piacra jutását segítse.

Ezzel a meghatározással az egyik alapvető probléma talán az lehet, hogy a második és a harmadik pont nem válik szét élesen. Mégis érdemesnek látszik ezt a különbséget fenntartani, mert hol az egyik, hol a másik elem válik hangsúlyosabbá, és ez korszakonként (vagy társaságonként) eltérő mintázatot mutat.

Fontos szempont továbbá, hogy a három fő elem (megléte vagy egyikük-másikuk hiánya, esetleg más elemek megjelenése) mellett azt is figyelembe vegyünk, hogy mi a társaság *deklarált* célja, és mi a *valóságos* működésének jellege – ezek nem mindig esnek egybe. A Kisfaludy Társaság nagyon hamar egészen más tevékenységeknek kezdett neki, mint eredeti célja volt⁴; a Petőfi Társaság éppen a Kisfaludy Társasággal szemben, annak (fiatalosabb, haladóbb) ellenpólusaként jött létre (ezt tükrözi a névválasztás is), és ugyan mind-

2 Várkonyi Farkass Béláról van szó (1884–1961) és az ő *Tristia* c. kötetéről (Budapest: Műszaki ny., 1906).

3 BABITS Mihály, *Halálfiái* (Ó, vidám kamaszkor! c. fejezet, 7. rész.) Kritikai kiadás, Budapest: Argumentum, 2006.

4 A Társaság történetéhez I. FISCHER Vilmos, *A Kisfaludy Társaság története a szabadságharcig*, Budapest: Dunántúli Egyetemi ny., 1928 és KÉKY Lajos, *A százéves Kisfaludy Társaság*, Budapest: Franklin Társulat, 1936.

végig a középpontba állította Petőfit, de egyáltalán nem ez volt működésének a lényege. Továbbá korántsem mellékes szempont, hogy egy társasághoz való csatlakozás milyen lépésnek számít az adott pillanatban és kontextusban: többnyire az író (alkotó) saját *elhelyezkedését* (pozicionálását) szolgálja⁵, ekként juttatja kifejezésre (vagy erősíti meg) az író kapcsolódását egy csoporthoz (annak irodalomfelfogásához, értelmezési elveihez, kánonjához, politikai állásfoglalásához stb.). Ez egyszerre szól a csoportnak magának, vagyis a szűkebb szakmának, az írók közösségének – és a nagyközönségnek, amely hozzáteszi ezt a társasághoz tartozást az íróról alkotott képhez (ami pedig az értelmezést befolyásolhatja). És a társaság egyes tagok felvételével maga is jelzést ad (befelé, a tagság, és kifelé, a nagyközönség számára) saját értékeiről, orientációjáról, preferenciáiról.

Még egy különbségtételre érdemes odafigyelni. Vannak alkalmilag, véletlenszerűen, bizonyos külső körülmények hatására létrejövő társaságok, és olyanok, amelyeknek léte és működése alapvetően a résztvevők szándékán múlik. Vannak továbbá olyanok, amelyekhez csaknem lehetetlen csatlakozni, s amelyek működéséről a szélesebb közönség aligha értesül – mások a tagság és a megmutatkozás szempontjából is sokkal nyitottabbak. Példának vehetjük a középiskolák irodalmi önképzőköréit (vagy a diákszínjátszást, az iskolai költői versenyeket stb.), amelyeknek hatása egy-egy író, költő munkásságára kétségkívül nagy volt (Csokonaitól Kosztolányiig rengeteg példát mondhatnánk)⁶, de ezek a „társaságokat” összetételüket tekintve a vakvéletlen hozta létre, és az e keretek között alkotott szövegek (ahogyan a társaság maga sem) nem váltak részeivé az irodalom forgalmazásának. Ezek tehát külön tárgyalást érdemelnek, ahogyan például a Négyessy-szeminárium is – tudjuk, hogy hány kiváló író-költő számára jelentett meghatározó élményt a pesti bölcsészakadémiának ez a jeles intézménye, de ez sem nyílt, sem nyilvános nem volt⁷; nem alábecsülve ezek jelentőségét, az irodalmi társaságok fogalmába aligha tartozhatnak bele. Ahogyan óvatosan sorolhatók csak ide a 19. század második felétől (de talán már a 48-as Tízek Társaságától) fogva létező kávéházi asztaltársaságok is.

3.

A társaságok funkciójában az igazi változás valószínűleg akkor következik be, amikor az irodalom (alkotása és terjesztése, értelmezése egyaránt) professzionalizálódik. Maguk az irodalmi társaságok nyilván az ókortól eredeztethetők – ha mindenféle informális szerveződést efféle társaságnak tekintünk; ezek azért jöttek létre, hogy elősegítsék a művészi alkotást, megvitassák az elkészült műveket – végeredményben tehát a fenti első cél volt az, ami köré (ami-

5 Habár itt elegendő a szó legköznapibb jelentésére gondolnunk, a pozícióról, a pozíció-foglalásról l. bővebben: Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art*, Paris: Seuil, 1992.

6 L. pl. a Kosztolányi-levelezés első kötetének most megjelent kritikai kiadását (*Kosztolányi Dezső levelezése 1. 1901–1907*, szerk. BUDA Attila, Pozsony: Kalligram, 2013), amelyben a későbbi nagy költő igen sokat foglalkozik az önképzőköri ügyekkel.

7 A Négyessy szemináriumról l. pl. http://hu.wikisource.org/wiki/Négyesy_órák.

nek érdekében) csoportosultak. Annak a számára nyújtottak terepet és adtak többé-kevésbé formális kereteket ezek a társaságok, hogy diskurzus folyhassék az irodalom, az irodalmi érték, az irodalom tárgya, a megfelelő irodalmi kommunikáció stb. mibenlétéről – hogy valami közös ízlés, értékrend, irodalomról való gondolkodás alakulhasson ki. A reneszánsztól fogva voltak különféle irodalmi akadémiák; az irodalommal (és persze grammatikával, filozófiával, és más humaniorákkal) foglalkozó (tudós) társaságok története Európában a reneszánsz óta folyamatos. Amennyiben a 19. századtól kezdve megalakuló polgári csoportosulások különböznek ezektől, az részint a tagság szociológiai összetétele (amennyiben például immár nem származási előjogok, hanem elsősorban érdeklődés, rátermettség, hozzáértés szerint válogatódott ki a résztvevők köre), részint pedig a professzionalizmus és a piac megjelenése. Az irodalmi alkotás, ennek (és más szövegeknek) megvitatása és mindezek közzététele ugyanis (eleinte keveseknek, később többeknek) egzisztenciális kérdéssé vált, a piac körülményei között kellett a szöveg-előállításnak és -terjesztésnek megállnia a helyét, a társaság tagjai és a hozzá fordulók egyre inkább anyagi biztonságot, támogatást, piaci segítséget reméltek a társaságtól.

A 19. század első felében megalakuló irodalmi társaságok⁸ jelentősen különböznek mind a pár évtizeddel később megalakulóaktól, mind pedig azoktól, amelyekkel napjainkban találkozunk – noha ma is vannak olyanok, amelyek bizonyos elemeikben az akkoriakhoz hasonlatosak. Kezdetben olyan informális baráti körökről beszélhetünk, amelyeket egy-egy nagy irodalom-szervező (nálunk mindenekelőtt Kazinczy)⁹ alakított ki maga körül; s voltak olyan esetek, amikor folyóiratok (vagy egyéb intézmények: színház, múzeum stb.) álltak e körök középpontjában (pl. Erdélyi Múzeum Egyesület).

A társaságok tevékenysége az eszmecserén kívül gyakran pénzszerzés és -elosztás (jutalmazás) volt – és olykor éppen a tehetősebb tagok ajánlottak fel a kör centrumában álló cél érdekében kisebb-nagyobb összegeket, valamint a befolyt adományokból működtettek lapot, publikáltak könyveket, segítettek intézményeket, adtak díjakat. Nagyon kevesen éltek ebben az időben irodalomból (vagy akár könyv- vagy lapkiadásból, szerkesztésből, kritikából), ezért sem az érdekvédelemnek, sem a piaci támogatásnak nem volt különösebb jelentősége (bár meg-megjelent a társaságok tevékenységében). Még a 19. század végén is azt állapítja meg György Aladár, hogy a Kisfaludy Társaság 57 tagja közül csak nyolc, a Petőfi Társaság 59 tagja közül csak tizenkettő élt kizárólag irodalmi munkásságából.¹⁰

4.

Lássuk először, milyen társaságok alakultak a 19. században, amelyek a 20. század elején is működtek még.

8 Vö. pl. THIMÁR Attila, *Az irodalmi intézményrendszer kialakulása Magyarországon*, Villanyspenót. <http://www.villanyspenot.hu/?p=szoveg&n=12229>

9 A Kazinczy-körrel l. pl. TÓTH Orsolya, *A mulandó és a múlhatatlan: Kazinczy és kortársai irodalmi szemléletmódjainak diszkurzív hatáiról*, Budapest: Ráció Kiadó, 2009.

10 *A magyar sajtó története II/2. (1867–1892)*, főszerk. SZABOLCSI Miklós, Budapest: Akadémiai, 1979, 265.

A Magyar Tudós Társaság, amely 1825-ben jött létre, és ami csakhamar Magyar Tudományos Akadémiává vált, nem nevezhető irodalmi társaságnak; mégis érdemes ide sorolni, mert a kezdet kezdetén a legkiválóbb írók vettek részt benne. Az Akadémiának ekkor (és egészen 1945 utánig) voltak író tagjai is; az elsők között Kisfaludy Károly, Kisfaludy Sándor, Vörösmarty, Kazinczy, Berzsenyi, Kölcsey, Toldy, majd Arany, Kemény és Eötvös. Az Akadémia részint világos célkitűzéseivel, átlátható tagsági és adminisztrációs rendszerével példamutató lehetett a században alakuló irodalmi társaságok számára, sőt egy időben – a forradalom után – bizonyos funkciókat át is vett: az irodalmi alkotások létrehozásának ösztönzését és honorálását a támogatók lényegében az Akadémiára bízta. Noha nem mondható, hogy sok fontos szöveg éppen az akadémiai irodalmi pályázatok ösztönzésére jött volna létre, vagy hogy a jutalmazások a legkiválóbbakat érték volna el, mégis központi irodalmi intézményként funkcionált a díjak rendszere. Kiegészítője, olykor egyenesen pótlója volt az irodalmi életnek; szimulálta és stimulálta azt.¹¹ A Petőfi Társaság is egy darabig az Akadémia infrastruktúráját használta; és az Akadémia tekintélye átsugárzott mintegy az író-tagokra is – még ha számos későbbi tag irodalmi elismertsége korántsem volt fogható az elődökéhez.

A Kisfaludy Társaság 1836-ban alakult, deklarált célja szerint Kisfaludy összes művének kiadására és emlékművének felállítására. Többek között Toldy Ferenc, Bajza József, Vörösmarty Mihály voltak az alapítók, és csakhamar újabb feladatokat tűztek ki: pályadíjakat osztottak (1837-től), szorgalmazták Shakespeare műveinek és a magyar népköltészet gyűjteményének kiadását, és olyan tagokat választottak maguk közé, mint Jósika Miklós, Kölcsey Ferenc, később Gyulai Pál, Erdélyi János, Eötvös József, Kemény Zsigmond, Toldy Ferenc, Beöthy Zsolt, Berzeviczy Albert. Évente közgyűlést, havonta felolvasó ülést tartottak. Évkönyvet adtak ki, könyvsorozatokat is indítottak: a Széptani Remekírók és a Külföldi Regénytár címűeket.

Jóval később, 1876-ban alakult – voltaképpen a Kisfaludy Társasággal szemben, annak ellensúlyaként – a Petőfi Társaság; elnöke volt Jókai (1876-1904) és Herczeg Ferenc is (1904-1920). Amellett, hogy szándéka szerint a Petőfi-kutatás és -kultusz központja volt, díjakat osztott, könyveket adott ki, és felolvasásokat szervezett. A 20. század elejétől már elég kevés jelentősebb író volt csak tagja: Babits, Gárdonyi, Mikszáth, Móra, Petelei, Szép Ernő, Tolnai Lajos, Tömörkény.

A kisebb jelentőségű társaságok közül említésre érdemes a Dugonics Társaság (Szeged, 1892), amelynek ötven tagja volt, és titkára volt Tömörkény és Móra is; a Janus Pannonius Társaság (Pécs), a Csokonai Kör (Debrecen, 1890); a Szigligeti Társaság (Nagyvárad, 1899) – ennek Ady is tagja volt, részt vett felolvasó-üléseken is; a már említett Erdélyi Múzeum Egyesület (vagy Egylet) (Kolozsvár, 1859); valamint az Erdélyi Irodalmi Társaság (Kolozsvár, 1888).

11 Vö. korábbi írásommal: *Az Akadémia irodalmi pályázatairól (1857-1867) = Forradalom után – kiegyezés előtt*, szerk. NÉMETH G. Béla, Budapest: Gondolat, 1988, 151–174.

5.

Mindezek a társaságok, ide értve az Akadémiát is, legkésőbb a 20. század elejére a modern irodalom számára idejétmúlt, érdektelen, gyakran egyenesen ellenséges szervezetek voltak. Igaz ugyan, hogy az új irodalom néhány reprezentánsa egyikben-másikban szerepet vállalt (vagy legalábbis tag volt), de a közvélekedés igencsak negatív volt velük szemben.

Vonzó és nem is teljesen megalapozatlan magyarázat volna az irodalmi társaságok eljelentéktelenedésére, konzervativizmusára, olykor egyenesen nevetségessé válására a személyi összetétel megváltozására hivatkozni. (Tudniillik arra, hogy sok gyengébb író és kritikus került be a társaságok felső vezetésébe, hogy többségbe kerültek azok, akik elmaradott eszményeket képviseltek.) Ez bizonyára igaz, de legalább ilyen fontos ennek a fordítottja: a társaságok funkcióváltozása (vagy éppen: a változó körülmények ellenére a régi funkciókhoz való ragaszkodás) maga irányította (ha tetszik: deformálta) a bennük résztvevők viselkedését. Tehát: strukturális okok – és nem (vagy nemcsak) személyiek – vezettek a társaságok hanyatlásához.

Ezek közül hármat érdemes kiemelni. Az egyik: a társaságba tömörülés diszkreditálódása az individuális önépítés etoszával szemben; a másik az irodalom közvetítésének és piacának megváltozása; a harmadik az irodalompolitika megjelenése. Ez a három tényező erősen meghatározta a társaságok funkcióit, és ezek vezethettek végérvényes hanyatlásukhoz.

Nézzünk először az első lehetséges magyarázatot – a századelőn megnyilvánuló idegenkedést minden formális csoportosulástól, ami az individualizmussal, a modern művészet egyéniség- és eredetiség-kultuszával függ össze. Csáth Géza a *Holnap*-antológia megjelenése idején írja:

A Holnapék nem a Kisfaludy Társasággal, az Akadémiával, a petőfistákkal találják magukat szemközt, hanem a modern írókkal. Azokkal, akikre mint fegyvertársakra számíthatnak... A modern irodalom jelszava az individualizmus. A XX. század művészi szelleme az *egyéniséget* tette mindenekfölötti mértékké.... A Holnapék táborba kelése, zászlókitörése pedig félig-meddig a művészi individualizmus jelszavának föladását reprezentálja.¹²

Magyarán: ellentmondás feszül a mozgalmi (vagy akár társasági, csoportosulási) elv és az elkülönülő, mindenki mástól különböző egyéniség elve között. Ugyanezzel a problémával kerül szembe egy évtizeden belül az avantgárd mozgalom – amely tábort épít, miközben minden uniformizálás létjogosultságát kétségbe vonja.¹³ Mindenesetre a kor atmoszférája a már meglévő, bevett, hagyományosan kialakított csoportosulásokat legalábbis gyanússá tette a művészek új generációja számára. Voltak kávéházi asztaltársaságok (a maguk módján elég zártak), voltak olyan irodalmi lapok, amelyek magukhoz vonzották az alkotókat (persze a *Nyugat* és Kassák lapjai a legfontosabbak, de a kevésbé jelentős és rövid életű lapoknak is volt egymással szoros kapcsolatot tartó szerző-

12 CSÁTH Géza, *A Holnap* (1908) = *Uő, Írások az élet jó és rossz dolgairól: Kritikák, cikkek, karcolatok*, szerk. DÉR Zoltán, Szabadka: Szabadkai Munkásegyletem Intézet, 1975, 70–72.

13 Erről l. pl. KAPPANYOS András, *Tánc az élen*, Budapest: Balassi, 2008.

gárdájuk), és voltak (még a *Nyugat* köréből is), akik szerepet vállaltak egymásik bevett irodalmi társaságban – de a formális társaság megalakítása, a konvencionális struktúra működtetése nem illett bele a modernség elképzelésébe. Erre az időre úgy festett, hogy a (formális) társaságba tagozódás a kevésbé tehetségesek, a gyengék, a maguk tehetségét megmutatni képtelenek menedéke, akiknek a csoport védelmet és támogatást nyújt – míg az elkülönülés, a különállás a modern művész igazi természete. Ehhez bizonyára hozzájárult a terepen meglévő irodalmi társaságok személyi összetétele (s annak a modern írók számára kissé gyanús mivolta) is; de még ha csupa vitathatatlan tehetség lett volna is a társaságok színe-java, a struktúra maga akkor sem igen számíthatott volna az új irodalom rokonszenvére. Ismét egy Ady-idézet:

Igen? Az egész világot a Jövő érdekli? Minket azért sem. És mindenütt a Múlt, a Volt kultuszát hirdetik az országban. Természetes, hogy a Kisfaludy Társaság sem maradhatott el a Volt apostolai közül. Hát csak tegyenek is meg mindent nemes magyar uraink, hogy ezt az országot alaposan kiközösítsék a kultúremberiség életéből.¹⁴

Babits pedig még csaknem húsz évvel később is így ír:

Tudjuk, hogy az írónak, mikor ír, egyedüliségében van az ereje, s a Társaság minden bebeszólása abba inkább bénítja, mint segíti. S meglévő irodalmi társaságaink nem adtak oly példát, mely alkalmas lett volna aggodalmainkat eloszlatni. Az irodalom elhivatalosodottságának, klikk-beszerveződöttségének átkát melyik nemzedék érezte annyira a maga bőrén, mint a miénk?¹⁵

De nemcsak a modernnek utasították el az avított társaságokat, hanem e csoportosulások – minthogy eleve bizonyos hagyomány megőrzésére jöttek létre, s így a konzervativizmus mintegy előre beléjük volt kódolva – igen nehezen, alig fogadtak be olyanokat, akik a művészi-irodalmi megújulást követelték. A hagyomány megőrzése számukra azt is jelentette, hogy az irodalmi eszmények mozdíthatatlan, örök, az új törekvésekkel szemben mindig ellenálló normák. Vagyis a hagyományokhoz való ragaszkodás egy idő elteltével valamennyi társaságban megcsontosodott, bornírt és a modern irodalommal szemben ellenséges nézetek uralmához vezetett.

Mégis: míg ezek a társaságok a konzervativizmus bástyáivá váltak, éppen hagyományörzésükben még egyes modern alkotók számára is vonzóak lettek. Babits például így érvel:

Hát ha úgy volna is! ha valóban kívánnám s akarnám, hogy abban a társaságban üljek, melyben Vörösmartynak s Aranyinak széke volt! nem volna-e erre a kívánságra is jogom? nem volna-e inkább az az egészséges és természetes, ha a magyar költő kívánatosnak érezné s szégyen nélkül kívánhatná a helyet, melyet tradíciói szinte kijelölnek neki, mint ahogy Zola és Anatole France nem resteltek kilincselni az Akadémia tagságáért?¹⁶

14 ADY Endre, *Jegyzetek a napról*, Budapesti Napló, 1906. február 13. = *Ady Endre publicisztikai írásai* 2. Budapest: Szépirodalmi, 1977, 279.

15 BABITS Mihály, *A Vörösmarty Akadémiáról*, *Nyugat* 18 (1925), 8–9. sz. (máj. 16.)

16 BABITS Mihály, *A Nyugat és az akadémizmus*, *Nyugat* 23 (1930), 3. sz. (feb. 1.)

(Érdemes felfigyelni arra, mennyire 19. századi dikció és retorika veszi itt át az addig higgadtan érvelő stílus helyét Babits szövegében.)

És említsük meg, hogy az ellenkező tendenciára is találunk (nem túl sok és nem túl meggyőző) példát – azaz: a konzervatív társaságok olykor tettek gesztusokat az új, modern irodalom irányában, szerették volna valamelyest integrálni (persze kellő óvatossággal, és idomulást elvárva) az új irodalom alkotóit. Ha nem is a meggyőződés, de a centrális szerep, az összefogó, integráló funkció igénye vezette ezeket a próbálkozásokat.

Ami az irodalom-közvetítés és piac szempontját illeti: a 19. század első fele óta, amikor a Kisfaludy Társaság alakult, rengeteg irodalmi lap, irodalmat és kritikát is közlő napilap látott napvilágot, rohamosan fejlődött a könyvkiadás, és a kiadók saját lábukra álltak – nem szorultak rá (vagy nem mindig) a kiadást segítő mecénások (társaságok vagy magánemberek, esetleg a szerzők) támogatására. Egyszerűen szólva – az idő annyiban is elhaladt a társaságok mellett, hogy immár ha nem is fölöslegessé, de különös zárvánnyá vált a társasági könyv- és folyóirat-kiadás, jutalmazás, felolvasás rendszere. A Franklin Kiadó az 1870-es évek derekától működtette az Olcsó Könyvtár sorozatot, rengeteg klasszikus és kortárs (változó színvonalú) kötetet adva közre, olcsón; a századelő jelentős és modern könyvkiadói mellett (Tevan, Kner) olyan sorozat is indult, mint Gömöri Jenő Modern Könyvtára, és maga a *Nyugat* is indított könyvsorozatot. Mindezek magán (nem társasági) pénzből működtek, és nagy sikerrel. Az új irodalom képviselői a formális felolvasó-ülések helyett új formákat kerestek: a *Nyugat* is, az avantgárdisták is maguk szervezték meg a közönséggel történő találkozás alkalmait, és a szintér a társasági dísztermek helyett a kávéházakba és kabarékba tevődött át. A díjak és jutalmak nemcsak devalválódtak, hanem – s ez az előző ponttal függ össze – az új irodalom képviselői nem is igen pályáztak ezekre. Egy idő múltán pedig megteremtették a maguk alternatív rendszerét – a *Nyugat* pályázatokat írt ki, 1928 után pedig elkezdték kiosztani a Baumgarten-díjakat.

Ami az irodalompolitikát illeti: Karinthy *Irodalompolitika* című írását éppen ezzel kezdi:

Nekem azért, kedves barátom, addig ne beszélj se a *Nyugatról*, se a Babits-Móricz-Ignotus afférról, se a Baumgarten-díjról, se a Kisfaludy Társaságról, míg meg nem állapodtunk benne, hogy a jövőben milyen fogalmak jelölésére fogjuk használni fenti szavakat¹⁷

– mármint az „irodalom”, „politika” és irodalompolitika” szavakat. Karinthy világosan utal arra, hogy az irodalmi életben zajló viták, a különféle kiemelések (pl. díjak, pozíciók, publikációs előnyök) vagy a társaságba tömörülések (és az oda történő felvételek) ügyei nem tisztán irodalmi, hanem hatalmi viszonyokkal és végső soron politikával átitatott, hatalmi és politikai megfontolásoktól befolyásolt ügyek. Korábban az állam (és az egyház) alapvetően két eszközt használt az irodalom kordában tartására: a cenzúrát és az (iskolai) kanonizá-

17 KARINTHY Frigyes, *Irodalompolitika* = *Uő, Idomított világ 1.*, Budapest: Szépirodalmi, 1981, 25–30. (Eredetileg: Pesti Napló, 1930. február 2.)

lást. Vagyis: amikor azt érzékelte, hogy egyes irodalmi szövegek (vagy egyes értelmezések) szembekerülnek az általa támogatott értékekkel, egyenesen fenyegetők arra nézve, vagy éppen nem illeszkednek azokhoz (túlságosan furcsák, idegenek, „érthetetlenek”, „zavarosak” stb.) – akkor nyúlhatott a cenzúra eszközéhez. Betilthatta a szövegek forgalmazását, még a nyilvánosságra hozatal előtt megakadályozhatta, hogy a szöveg publikus legyen, vagy utólag pert indíthatott a szerző (vagy a szerkesztő, kiadó) ellen. Az irodalmi szövegek kánonjainak egyike, az iskolai szövegválogatás (valamint az ezekhez fűzött értelmezések) kánonja állami (és egyházi) monopólium volt – ez volt az irodalompolitika (az irodalomirányítás) másik eszköze: bizonyos szövegek kötelező elsajátítása, és ezek megszabott, előírt értelmezése megfelelően indoktrinálta a felnövekvő nemzedékeket, és ily módon a politikai vezetésnek megfelelő eszmények beépülését (végső fokon: a világ megfelelő értelmezését) biztosította.

Ez két hathatós eszköz volt, amelyek csak a 20. század második felében bővültek ki az „irányított irodalom”¹⁸ könyv- és folyóirat-publikálási, szereplési, terjesztési és értelmezési korlátozásaival. Viszont éppen az irodalmi társaságok, amelyek az irodalmi élet fontos tényezői voltak, azt a lehetőséget kínálták a politika számára, hogy mintegy beépülve ezekbe, igyekezzen a maga szándékai szerint befolyásolni ezt a területet. Nem kifejezetten pártpolitikai célokról volt itt szó, hanem inkább ideológiákról: a hagyománytisztelet szembeállításáról a felforgató, modern eszmékkel; a tekintély primátusáról a szkepszissel szemben; a könnyű befogadhatóságról az újítással, az önálló értelmezéssel, a botránnyal szemben. Az irodalmi társaságoknak pedig, párhuzamosan azzal, hogy jelentőségük egyre csökkent, szükségük volt egy másfajta presztízsrre is – ezt találták meg a hatalom közelségében. Az elveszőben lévő tekintély így helyettesítődik egy másfajta respektussal – a politikai hivatalosság közelségével, alkalmankénti támogatásával, és a politikusok és az irodalmi élet résztvevői közötti személyi átfedések jótékony hatásával.

Így azután a század elejétől fogva egyre több olyan ember lesz az irodalmi társaságok tagjává, s kerül vezető pozícióba, aki nem (vagy nemcsak, vagy nem elsősorban) az irodalmi életben vívta ki magának az elismerést, hanem jó politikai kapcsolatokkal rendelkezett. A főrendiházi tagság persze az irodalmi életben betöltött szerepéért járt ki Gyulai Pálnak, Beöthy Zsoltnak, Rákosi Jenőnek, de egyúttal a politikához való közelséget is biztosította – csakúgy, mint Pekár Gyulának (országgyűlési képviselő, majd államtitkár és miniszter), Hegedüs Lórántnak (bankvezér, GYOSZ-elnök, miniszter), Apponyi Albertnek (miniszter, képviselő, belső titkos tanácsos). Ezek a kettős (vagy többes) szerepek mindaddig informális kapcsolatot jelentettek kultúra és politika között, amíg az ellenforradalmi rendszerrel meg nem jelenik maga a kultúrpolitika: ez talán Kornis Gyula nevéhez (az 1920-ban kiadott *Kultúrpolitikánk irányelvei c. füzetéhez*)¹⁹, majd a Klebelsberg-féle kultuszminisztérium tevékenységéhez köthető.

18 Ezzel a Veres András szerkesztésében megjelent könyvsorozatra utalok (Budapest: MTA Irodalomtudományi Intézet – Argumentum Kiadó, 1990–2002).

19 KORNIS Gyula, *Kultúrpolitikánk irányelvei*, Budapest: Athenaeum ny., 1921.

A kultúrpolitika tehát egyrészt szövetségesre lelt a társaságokban, másrészt viszont ez halálos ölelésnek bizonyult a társaságok komolyságát tekintve. Az irodalmi vagy tudományos színvonalnak látványosan rovására ment az összetétel ilyen változása, és a nacionalista-konzervatív eszmények egyeduralma tökéletesen elidegenítette az új írónemzedéket.

6.

Az irodalmi társaság mint intézmény konzervativizmusa, merevsége, idejétmúlt mivolta szemben a modern irodalom lazább, könnyedebb, újító és folyton alakuló szervezettségével kissé csalóka kép, aminek fenntartása és erősítése az új irodalom mozgalmainak érdeke volt: mert a kávéházak, az informális csoportosulások a hagyományosabb, konzervatívabb irodalmi körökben is jelen voltak – elég a Rákosi Jenő nevéhez köthető Kávéforrásra vagy az Otthon Körre gondolni (1891-től). Ezek is részesei voltak a publikációk és általában az irodalmi élet szervezésének és befolyásolásának, noha közvetlen jutalomosztó vagy finanszírozó szerepük nem volt. A modern irodalomnak azonban olyan céltáblára volt szüksége, amelyben a hatalom megfogható, hivatalos, és összekapcsolódik az anyagi hatalommal is.

A csendes viszolygáson és a jól látható távolságtartáson kívül három olyan esemény érdemes az említésre, amely az irodalmi társaságok és a modern irodalom konfliktusát nyíltan (és nyilvánosan) meg is mutatta. Az első Beöthy Zsolt és Ignótus összecsapása volt. Beöthy a Kisfaludy Társaság egyik ülésén 1908-ban „Irodalmi forradalmaink” címmel tartott elnöki megnyitót, s „a nemzeti lélektől való elszakadást” vetette a modernek szemére, és a forrongó, új magyar irodalomban „aggodalomkeltő vonásokat” vélt fölfedezni.²⁰ Erre válaszolt Ignótus a *Nyugat*-ban, és nevezte a Beöthy-féle támadást „perzekútor-esztétikának”.²¹ A második erőteljes lépés a rövid életű Vörösmarty Akadémia megalakítása volt, 1918-ban – ennek első elnöke Ady volt, alelnöke Móricz és Babits, a titkár Tóth Árpád, a társaság jogásza Füst Milán. A Vörösmarty Akadémia kifejezetten a modern irodalomra összpontosított volna, a fiatal írókat támogatta volna (pénzzel és publikációs lehetőségekkel), és Magyar Olvasókönyv címmel indított volna sorozatot. A Tanácsköztársaság idején betiltották, 1925-ben Babits kísérletet tett újjáélesztésére, de többé-kevésbé sikertelen maradt. A harmadik látványos konfrontálódás ugyancsak Babits nevéhez fűződik: Berzeviczy Albert (aki az MTA elnöke is volt) a Kisfaludy Társaságban 1927-ben tartott előadást, amelyben cinikusnak nevezte Adyt, és ezt a cinizmust a belőle e „hangot előhívó” tábor tette felelőssé.²² (Az előadás voltaképpen Prohászka Ottokárt és Vargha Gyulát volt hivatva megtámogatni, akik élesen támadták a Kisfaludy Társaság egy tagját, a volt pénzügyminiszter Hegedüs Lórántot, aki egy korábbi beszédét Ady szavaival zárta.) Babits

20 Beöthy 1908. február 9-én mondta el a megnyitót;

21 IGNÓTUS (I-s), *Utóirat (A perzekútor-esztétikáról)*, *Nyugat* 1 (1908), 4. sz. (február 16.)

22 BERZEVICZY Albert, *Irodalmunk és a Kisfaludy-társaság*, *Budapesti Szemle*, 595.sz. (1927. március), 321–328.

„A kettészakadt irodalom” című írásban válaszolt a *Nyugat*-ban (és Schöpflin is, ugyanott)²³: rendkívül konciliáns és a sok tiszteletkört nem nélkülöző replika, amely alapelveiben nem vonja kétségbe az akadémiai elnök mondandóját, és talán túlságosan is sok engedelményt tesz neki – azt hangsúlyozza, ami a konzervatív-nemzeti irodalomeszményt és a moderneket összeköti. Mindazonáltal élesen elutasítja az Adyt (és a *Nyugat* körét) kvázi nemzetellenességgel és „lelki züllöttséggel” vádoló Berzeviczy álláspontját.

7.

Az irodalmi társaságok század végi – század eleji hanyatlástörténete két szempontból érdemel figyelmet. Egyrészt kiválóan jelzi az irodalmi élet szerkezetében beállt változásokat, amely körülmények között egy változásra képtelen (vagy a változást nem óhajtó) szervezet-típus eljelentéktelenedik; így ráirányítja a figyelmet arra, hogy mi és mennyiben változott, ami ezt a súlytalanodást létrehozta. Másrészt érdekes a környezet (jelesen a feltörekvő, új, modern irodalom) reakciója: a merev elutasítástól és gúnytól a nosztalgikus vagy megbékélő elfogadásra át a (mégoly ideiglenes) kiegyezésig. Ez persze csoportosulásonként és egyes szerzőnként is különbözik – de a motívumokat és kimeneteket érdemes számításba venni.

Irodalom

- ADY Endre, *Tristia = Ady Endre összes prózai műve*. <http://mek.oszk.hu/00500/00583/00583.pdf> (Eredetileg: Budapesti Napló, 1906. máj. 13.)
- ADY Endre, *Jegyzetek a napról*, Budapesti Napló, 1906. február 13. = *Ady Endre publicisztikai írásai 2*. Budapest: Szépirodalmi, 1977.
- A magyar sajtó története II/2. (1867–1892)*, főszerk. SZABOLCSI Miklós, Budapest: Akadémiai, 1979.
- BABITS Mihály, *Halálfiái*, Kritikai kiadás, Budapest: Argumentum, 2006.
- BABITS Mihály, *A Vörösmarty Akadémiáról*, *Nyugat* 18 (1925), 8–9. sz. (máj. 16.)
- BABITS Mihály, *A Nyugat és az akadémizmus*, *Nyugat* 23 (1930), 3. sz. (feb. 1.)
- BABITS Mihály, *A kettészakadt irodalom*, *Nyugat*, 1927, I, 527–539.
- BERZEVICZY Albert, *Irodalmunk és a Kisfaludy-társaság*, Budapesti Szemle, 595.sz. (1927. március), 321–328.
- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art*, Paris: Seuil, 1992.
- CSÁTH Géza, *A Holnap* (1908) = *Uő, Írások az élet jó és rossz dolgairól: Kritikák, cikkek, karcolatok*, szerk. DÉR Zoltán, Szabadka: Szabadkai Munkásegyletem Intézet, 1975, 70–72.
- FISCHER Vilmos, *A Kisfaludy Társaság története a szabadságharcig*, Budapest: Dunántúli Egyetemi ny., 1928.
- IGNOTUS (I-s), *Utóirat (A perzekútor-esztétikáról)*, *Nyugat* 1 (1908), 4. sz. (február 16.)
- KÁLMÁN C. György, *Az Akadémia irodalmi pályázatairól (1857-1867) = Forradalom után – kiegyezés előtt*, szerk. NÉMETH G. Béla, Budapest: Gondolat, 1988, 151–174.
- KAPPANYOS András, *Tánc az élen*, Budapest: Balassi, 2008.

23 BABITS Mihály, *A kettészakadt irodalom*, *Nyugat*, 1927, I, 527–539. SCHÖPFLIN Aladár, *A kettészakadt magyar irodalom*, Uo., 605–610.

Kálmán C. György

- KARINTHY Frigyes, *Irodalompolitika = Uő, Idomított világ 1.*, Budapest: Szépirodalmi, 1981, 25–30.
- KÉKY Lajos, *A százéves Kisfaludy Társaság*, Budapest: Franklin Társulat, 1936.
- KORNIS Gyula, *Kultúrpolitikánk irányelvei*, Budapest: Athenaeum ny., 1921.
- Kosztolányi Dezső levelezése 1. 1901–1907*, szerk. BUDA Attila, Pozsony: Kalligram, 2013.
- SCHÖPFLIN Aladár, *A kettőszakadt magyar irodalom*, Nyugat, 1927, I, 605–610.
- THIMÁR Attila, *Az irodalmi intézményrendszer kialakulása Magyarországon*, Villanyспенót. <http://www.villanyспенot.hu/?p=szoveg&n=12229>
- TÓTH Orsolya, *A mulandó és a múlhatatlan: Kazinczy és kortársai irodalmi szemléletmódjainak diszkurzív hatáiról*, Budapest: Ráció Kiadó, 2009.
- VÁRKONYI FARKASS Béla, *Tristia*, Budapest: Műszaki ny., 1906.

Disfunctionality/Ornamental Functionality: Literary Societies in the Beginning of the 20th Century

Literary societies formed in Hungary in the 19th century played a very important role in organizing and stimulating (partly simulating) literary life in Hungary. Among their functions there was the promotion of publications, forming the canon through prizes and awards, vitalization of critical life, creating space for literary discussions. For the beginning of the 20th century, however, most of these functions were taken over by a normalizing development of the literary field (a market, a public sphere, an autonomous structure of literary magazines and publication, etc.) - so that the new generation of the actors did not feel it neither necessary nor comfortable to take part in the older organizations. Moreover, these societies became more and more conservative, closed and hostile towards the modern literatures, and also had close ties with politics. The study gives a sketch of this phenomenon, trying to explore the main motives and steps of the parties involved.

Keywords: Hungarian literature - 20th century – literary societies – literary field – Modernism and Avant-Garde – conservatism in literature

Kálmán C. György
Magyar Tudományos Akadémia
Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Irodalomtudományi Intézet
kalman.gyorgy@btk.mta.hu

Barcsi Tamás

A „Szív” méltósága

Az emberi méltóság és az elismerés problémája Dosztojevszkij műveiben

Absztrakt. Írásomban Dosztojevszkij – főként utolsó korszakának – műveiben vizsgálom az emberi méltóság és az elismerés problémájának megjelenését, felhasználva Axel Honneth elismerés-elméletét. A különböző elismerési sérelmekkel küzdő Dosztojevszkij-hősök önelismerésre törekszenek, saját különlegességüket mások emberi méltóságának sérelme árán mutatják fel. Dosztojevszkijnél az emberi méltóság tisztelete a „szív szólamához” kapcsolható, amely a világban való együtt létezés átérzésének szövege. Tanulmányomban összevetem az előbbi értelemben vett emberi méltóságértelmezést jelentős filozófusok (pl. Kant, Nietzsche, Heidegger, Camus) emberi méltósággal kapcsolatos elméleteivel.

I. Bevezetés. Az emberi méltóság és a kiválóságként értett méltóság fogalmáról

Ez az írás Dosztojevszkij – főként utolsó korszakának nagy jelentőségű – műveiben vizsgálja az emberi méltóság fogalmának értelmezését és általában az elismerés problémájának megjelenését. Mivel e munka egyik alapkategóriája az emberi méltóság fogalma, nem felesleges néhány mondatban tisztázni ennek jelentését és a kiválóságként értett méltóság – amelynek szintén fontos szerepe lesz az elemzésekben – mibenlétét és az előbbi fogalomhoz való viszonyát.

Az emberi méltóság fogalma Nyugaton először Cicerónál, majd a keresztény emberfelfogásban vált alapvető jelentőségűvé. A sztoikus iskolához tartozó Cicero a *De officiis* (*A kötelességekről, I., Kr. e. 44*) című könyvében a *dignitas hominis* fogalmával arra utal, hogy egy bizonyos szintű *tisztelet minden embernek, embervoltából adódóan kijár*, mivel mindenkit jellemez az észhasználat képessége; természete (a mindenki számára közös persona) révén minden ember hasonló istenhez.¹ A szűkebb értelemben vett tisztelet csak azoknak jár, akik eszes természetüknek megfelelően élnek és cselekednek.²

1 Marcus Tullius CICERO, *A kötelességekről: Első könyv = Cicero válogatott művei*, vál. HAVAS László, Budapest: Európa, 1987.

2 Vannak, akik úgy gondolják, hogy az emberi méltóság fogalmának leírásakor Cicero Rodoszi Panaitiosz görög sztoikus filozófus gondolataira támaszkodott, azonban – mivel Panaitiosz vonatkozó műve elveszett – ez csak feltételezés. Vö. Hubert CANKI, *„Dignity of Man” and „Persona” in Stoic Anthropology: Some Remarks on Cicero, De Officiis I. 105-107 = The Concept of Human Dignity in Human Rights Discourse*, ed. David KRETZMER – Eckart KLEIN, Hague: Kluwer Law International, 2002.

A keresztény felfogás szerint az ember méltóságának alapja istenképűsége: *az embert Isten saját képmására alkotta*. Az ember istenképűségének első megjelenése a *Szentírásban* a *Teremtés könyvében* található (*Genezis*, 1,27-29).³ Mivel minden embert Isten teremtett saját képmására, ezért *minden ember egyenlő*, minden ember *azonos méltósággal rendelkezik*. A keresztény tanítás hangsúlyozza továbbá minden egyedi ember személyvoltát. Az itáliai quattrocentóban több olyan értekezés jelent meg az emberi természetről, amelyben a keresztény szemlélet mellett megtalálhatjuk pl. a cicerói antropológia hatását is. Pico della Mirandola (*Oratio de hominis dignitate*, 1485) *az ember istenképűségét az emberi önteremtésben látja megnyilvánulni*, új értelmet adva a teremtés fogalmának: a legfőbb teremtő Isten, általa létezik az ember, az istenivé válás azonban csak egy lehetőség, az embertől függ, hogyan él ezzel a lehetőséggel, mivé teszi, teremt magát.⁴

Az emberi méltóság morálfilozófiai felfogásához sorolható elméletekben a *hangsúly az emberi méltóságból következő racionális erkölcsi elv levezetésén van*, amely mögött természetesen áll egy emberfelfogás, de nincs szó az emberi méltóság mibenlétének részletes antropológiai értelmezéséről (az erkölcsi elv megállapítása kapcsán), ahogy a jó élet etikai követelményeinek rögzítéséről sem beszélhetünk: a racionális morál előírásai mindenkire vonatkoznak, függetlenül attól, hogy ki milyen elképzeléseket vall magáénak a jó életről. Nem véletlen, hogy ez a szemlélet (az emberi méltóságra alapozott erkölcsfelfogás) a felvilágosodás korában lesz meghatározó: a jó élet sokféle módon értelmezhető, a cél a mindenki számára követendő erkölcsi minimum megalapozása. Kant az emberi méltóság tiszteletén alapuló egyéni cselekvés alapvető elvét írja le.

Kant *Az erkölcsök metafizikájának alapvetésében* (*Grundlegung der Metaphysik der Sitten*, 1785) a kategorikus imperatívusz – „*Cselekedj úgy, mintha cselekedeted maximájának akaratom révén általános természettörvényé kellene válnia*.⁵ – leírása után bizonyítani kívánja, hogy létezik-e valóban ilyen imperatívusz, van-e olyan gyakorlati törvény, amelyik teljesen, mindenfajta mozgatórugó nélkül, önmagában is parancsoló jellegű, és hogy e törvény követése kötelesség. Ha *van valami, aminek létezése önmagában abszolút értékkel bír*, ami *önmagában vett cél*, akkor ebben és csakis ebben lelhetjük fel egy lehetséges *kategorikus imperatívusz*, azaz a gyakorlati törvény *alapját* – állapítja meg Kant. *Az ember és általában minden eszes lény öncélként létezik*, és nem pusztán eszközként, amely egy másik akarat tetszés szerinti használatára szolgál. A gyakorlati imperatívusz tehát a következő lesz: „*Cselekedj úgy, hogy az emberiségre mind saját személyedben, mind bárki másában mindenkor mint célra, sohasem mint pusztán eszközre legyen szükséged*.⁶ A célok birodalmában mindennek vagy ára van, vagy méltósága. Aminek ára van,

3 *Biblia: Ószövetségi és Újszövetségi Szentírás*, Budapest: Szent István Társulat, 1996, 17.

4 Giovanni Pico della MIRANDOLA, *Az ember méltóságáról*, ford. Kardos Tiborné = *Reneszánsz etikai antológia*, szerk. VAJDA Mihály, Budapest: Gondolat, 1984.

5 Immanuel KANT, *Az erkölcsök metafizikájának alapvetése*, ford. Berényi Gábor = Uő, *Az erkölcsök metafizikájának alapvetése – A gyakorlati ész kritikája – Az erkölcsök metafizikája*, Budapest: Gondolat, 1991, 53.

6 Uo., 62.

annak helyébe egyenérték gyanánt másvalamit is állíthatok, ami viszont minden ár fölött áll, ami az öncél létrejöttének egyedüli előfeltétele, annak belső értéke, vagyis méltósága van. Mivel a *moralitás az egyedüli feltétel*, amelynek megléte *egy eszes lényt öncéllá tehet*, ennél fogva egyedül az erkölcsiségnek és az *emberiségnek – amennyiben erkölcsiségre képes – van méltósága*. Kant az emberi méltóság és az erkölcsi kiválóságként értett méltóság kapcsolatának új leírását adja. A korábbi szerzők is hangsúlyozzák az emberek egyenlő méltóságát, de nem részletezik azt, hogy ebből milyen előírások következnek konkrétan, inkább az erkölcsi kiválóság jellemzőinek leírására törekednek (lásd Cicero, keresztény szerzők, Mirandola). Kant összekapcsolja az emberi méltóság tiszteletéből eredő követelményeket az erkölcsileg helyes cselekedet leírásával, illetve az előbbire alapozza az utóbbit. Minden ember mint eszes lény méltósággal bír az akarat autonómiájából adódóan: az ember erkölcsi törvényhozó. Ezért minden eszes lény öncélként létezik, tiszteletet érdemel.⁷

Meg kell különböztetnünk egymástól az *emberi méltóság* és a *kiválóságként értett méltóság* fogalmát: az előbbi szerint minden emberi lénynek pusztán embervolta miatt kijár egy minimális szintű tisztelet (tiszteletben tartjuk az életét, nem kezeljük eszközként), a másik pedig egy erkölcsi mérce felállítását jelenti: milyen tulajdonságokkal kell rendelkeznie a (minimálisan kijáró tiszteleten túli) tiszteletre méltó embernek. Ez utóbbinak számos felfogása lehet, de ha elfogadjuk az emberi méltóság tiszteletének elvét, akkor nem tisztelhetjük azt (szűkebb értelemben nem méltó a tiszteltünkre), aki mások emberi méltóságát nem veszi figyelembe. Az erkölcsi kiválóságnak további kritériumai lehetnek persze, de aki a másikat emberi méltóságában sérti, az egészen biztos nem lehet ilyen értelemben kiváló.

Dosztojevszkij keresztény emberként és „ideológusként” az emberi méltóságot az istenképüségként értelmezte. E tanulmányban a Dosztojevszkij regényeiben megjelenő emberi-méltóságfelfogásról lesz szó: azt vizsgálom, hogy miként jelenik meg az író érett korszakának műveiben az emberi méltóság tiszteletének, tehát az ember abszolút értékkel bíró lényként való elismerésének elvetetése, és min alapul ennek alternatívája, az emberi méltóságot tételező viselkedésmód.

II. Az elismerés és az emberi méltóság összefüggései Dosztojevszkijnél

1. A Dosztojevszkij-hősök elismerési sérelmei és az önelismerésre törekvés

Dosztojevszkij utolsó korszakának nagy műveiben (*Feljegyzések az egérlyukból*, *Bűn és bűnhődés*, *A félkegyelmű*, *Ördögök*, *A kamasz*, *A Karamazov testvérek*) az *Én-központú főhősök egyéni kiválóságként értett méltóságának felmutatása, megőrzése, helyreállítása az emberi méltóság sérelméhez vezet* (néhány esetben csak fennáll ennek a lehetősége, a sérelem nem következik

⁷ Az emberi méltóság problémájáról bővebben: BARCSI Tamás, *Az emberi méltóság filozófiájának alapjai I-II*, *Létünk*, 2011/4, *Létünk*, 2012/1.

be). Alapvetően két, egymással összefüggő oka van annak, hogy a kiválóságként értett méltóság megvalósítására törekvés és az emberi méltóság szemben áll egymással, de ezek tovább bonthatók. A két fő ok: a *hősök elismerési sérelmei*, illetve *metafizikai elveszettségük*.

Minden Én-központú Dosztojevszkij-főhősnek (ahogy számos mellékszereplőnek is) valamiféle elismerési sérelme van. Ezek a sérelmek az *emberi méltóságuk megsértéséből*, *közösségi megbecsülésük hiányából*, illetve a *szeretethiányból* következhetnek (főként az utóbbi kettő jellemző), és kihatással vannak a hősök *világhoz és önmagukhoz fűződő viszonyára*. A világot kegyetlennek, értelmetlennek, Isten nélkülinek látják. Az elismerési sérelmek az önmagukhoz való viszonyt is meghatározzák, ezek az *öntisztelet*, az *önmegbecsülés* vagy az *önbizalom sérelmét is jelentik* (főleg az utóbbi kettőről van szó, ezek részletesebb kifejtését lásd lent). Ez vezet ahhoz, hogy a dosztojevszkiji főhősök *Szelfje meglehetősen ellentmondásos*. Erre hívja fel a figyelmet tanulmányában Tényi Tamás Raszkolnyikov kapcsán, annak első álmát elemezve (ezt a gyilkosság előtt látja: Mikolka agyonver egy lovat, amelyet a hétéves Raszkolnyikov apjával együtt végignéz; az apa nem avatkozik közbe a gyermek kérése ellenére sem, akit annyira felzaklat az eset, hogy odarohan és csókolgatni kezdi a halott állatot). Az álomban megjelenő affektusok – állapítja meg Tényi – Raszkolnyikov személyiségének különböző oldalait mutatják fel: ő a kegyetlen Mikolka, az ártatlan gyermek, a közömbös apa, illetve maga az áldozat (a megvert és megölt ló) is.⁸

A hősök a belső rend állapotát, az ellentmondásos Szelf-részek integrációját a világgal szembeállított Énjük különlegességének önmaguk számára való felmutatásával vélik elérni. A másoktól elkülönült Én megkonstruálásával önelismerésre törekszenek. Az így „létrehozott” Én célja a belső rend megvalósításán túl a rendteremtés a világban, vagy a Rend hiányának – és így a világban való rendteremtés hiábavalóságának – kimondása. A hősök az elismerési sérelmeiket paradox módon próbálják kiküszöbölni: nem a saját elismertetésükért folytatott küzdelem útján, hanem másokkal szemben, önelismerésre törekedve. Számukra az a fontos, hogy önmagukat elismerjék, pontosabban az egyéni módon értelmezett önmegbecsülés (saját különlegességük, kiválóságként értett méltóságuk tudata) a meghatározó. Ennek megvalósítási kísérlete eleve kudarcra ítélt próbálkozás, hiszen az önmegbecsülés feltételezi mások pozitív visszajelzéseit az egyén társadalomban betöltött szerepével kapcsolatban, továbbá a sok esetben meglévő szeretethiány sem küszöbölhető ki az Én különlegességének tudatával (tehát a problémás önmegbecsülés nem állítható ezzel helyre, a szeretethez kapcsolt önbizalom még kevésbé).

Vizsgáljuk meg kissé részletesebben, milyen elismerési sérelmekkel néznek szembe a Dosztojevszkij-hősök (elsősorban az Én-központú főhősökről lesz szó, kivételesen más hősökre is utalásokat teszek). Ehhez felhasználom Axel Honneth elismerés-elméletét, amely a fiatal Hegel koncepciójára vezethető vissza. Hegel Az erkölcsiség rendszerében a kölcsönös elismerés három formáját tételezi: a szeretetet (a család szférájában), a jogi elismerést (a pol-

8 TÉNYI Tamás, *A (haldokló): A Szelf ellentmondásosságának mintázatai egy Raszkolnyikov álomban és Nietzsche összeomlásában*, *Psychiatria Hungarica*, 2013/3, 254–255. Tényi itt az álom egyéb értelmezéseiről is ír.

gári társadalom szférájában) és a társadalom tagjainak az állam szférájában végbemenő szolidáris viszonyait (a társadalmi rend újratermeléséhez hozzájáruló tulajdonságok elismerését). Az elismerési szférák között *a harc közvetít*, hiszen a személyiségnek az az igénye, hogy újabb és újabb dimenziókban kapjon elismerést, interszubjektív konfliktushoz vezet, amely mindig csak az elismerés újabb szférájában oldható fel.⁹ *A jogfilozófia alapvonalaiban* visszatér az elismerés három formája: Hegel itt is megkülönbözteti egymástól a családot, a polgári társadalmat és az államot. Honneth saját elméletét e hármas felosztásra alapozva fejti ki, oly módon, hogy írásaiban elsőként az elismerés hiányának, megvonásának jelenségeiből indul ki. Honneth kiemeli, hogy egy lelki sérelem akkor válik *morális sértéssé*, ha az érintett ebben olyan cselekedetet lát, amely őt a maga *jólétének lényeges aspektusaiban szándékosan megveti*. Némiképp módosítva Honneth elméletét, az elismerés hiányának, a morális sértésnek három vonatkozását emelem ki és *három elismerési formát* különböztetek meg.

a) *A szeretet és a gondoskodás elmulasztása* morális sértésként értelmezhető bizonyos esetekben (a legalapvetőbb ilyen a szülő-gyermek viszony vonatkozásában leírható sérelem). E morális sértés során a személy *elveszti* az önmagába és a világba vetett *bizalmát*.

b) A személy *emberi méltóságának figyelmen kívül hagyása* súlyos morális sértést jelent. Ide sorolható, ha egyes embereket bizonyos szempontok alapján morálisan alacsonyabbrendűként kezelünk, mint másokat; ha eszközként bánunk emberekkel (bántalmazás, megerőszakolás); de ide tartozik a gyilkosság is mint az eszköz-szemlélet legbrutálisabb megnyilvánulása. Az utóbbi esetekben az adott csoporthoz tartozó személyt morálisan alacsonyabb rendűnek tekintik, ez együtt jár az *öntisztelet hanyatlásával*.

c) Morális sértésnek tekinthető továbbá, ha valamely *individuális vagy kollektív életformától vonják meg az elismerést*, vagy ha egy adott közösségben valakinek nem ismerik el a *képességeit, pozitív erkölcsi tulajdonságait*. Itt lényegében a kiválóságként értett méltóság sérelméről van szó. Ha az egyént ilyen módon vetik meg, akkor *önérték-tudatára, önmegbecsülésére* mérnek csapást, nem becsülik meg mint a közösség tagját (ez a köszönés elmulasztásától a stigmatizációig terjedhet), nem érezheti úgy, hogy a közösség jeles tagjaként tekintenek rá.¹⁰

Honneth szerint a *morál* azoknak a beállítottságoknak az összessége, amelyeket kölcsönösen el kell sajátítanunk ahhoz, hogy *megóvhassuk* magunkat mindazoktól a *sérülésektől*, amelyek az önmagunkhoz fűződő

9 Axel HONNETH, *Elismerés és morális kötelesség*, ford. Weiss János = Uő, *Elismerés és megvetés: Tanulmányok a kritikai társadalomelmélet köréből*, Pécs: Jelenkor, 1997, 154–156.

10 Axel HONNETH, *Elismerés és megvetés*, ford. Weiss János = Uő, *Elismerés és megvetés: Tanulmányok a kritikai társadalomelmélet köréből*, 100–103., HONNETH, *Elismerés és morális kötelesség*, 159–160. Honneth az elsőként említett morális sértést tágabban értelmezi annál, mint ahogy én leírtam, a másodikat pedig szűkebben: az első kategóriát a személyiség *testi integritása* ellen irányuló sértésként értelmezi, és ide sorolja, a megerőszakolást és a gyilkosságot is. Én ezeket a másodikként említett morális sértés megnyilvánulásaként, az emberi méltóság szélsőséges módon való figyelmen kívül hagyásaként tekintem.

viszony kommunikatív előfeltevéseiből következnek. A morális álláspontnak az *elismerés három formáját* kell átfognia, mivel az emberi szubjektum csak akkor tud pozitív viszonyt kialakítani önmagával kapcsolatban, ha személyiségének integritása nem sérül az előbb említett módokon, ez viszont különböző elismerési formákat feltételez.¹¹

a) Az önmagunkhoz fűződő gyakorlati viszony első szintjén elhelyezkedő elismerési viszony lehetővé teszi a *testhez kötődő önbizalom* kialakítását: az egyes ember olyan személyként kap elismerést, akinek szükségletei egy másik személy számára egyedülálló jelentőségűek. A *gondoskodás* vagy a *szerelem* fogalmaival írhatjuk le ezt a viszonyt.

b) Az önmagunkhoz fűződő gyakorlati viszony második szintjén az egyes ember olyan személyként kap elismerést, mint aki ugyanolyan morális kompetenciákkal rendelkezik, mint mások. Az univerzális egyenlőség megjelölésére Honneth a „*morális elfogadás*” fogalmát használja a kanti tradícióhoz visszanyúlva (máshol ezt *jogi elismerésnek* nevezi). Jelen írásban ezt az *emberi méltóság tiszteletének* nevezem, ami az *öntisztelet* kialakulásához vezethet.

c) Az önmagunkhoz fűződő gyakorlati viszony harmadik szintjén az egyes ember olyan személyként kap elismerést, mint akinek *képességei, tulajdonságai* valamely közösség számára konstitutív jelentőséggel bírnak, *életmódját*, önmegvalósítását (annak értékes voltát) közössége elfogadja. Honneth ezt az alternatív életmódokkal kapcsolatos *szolidaritás* fogalmával ragadja meg, de a *társadalmi megbecsülés* fogalmát is használhatjuk, amely támogatja az egyén *önmegbecsülésének* kialakulását.¹²

Nézzük meg ezek után, milyen morális sértések, elismerési hiányok tárhatók fel Dosztojevszkij vizsgált műveinek főhősei esetében.

a) A legtöbb hősnél a *szerelemhiány, tehát az első elismerési forma vonatkozásában fennálló sérülés jelentős mértékben hozzájárul énjük torzulásához, talán a legmeghatározóbb elismerési sérülés ebben a vonatkozásban mutatható ki. A magány, a diszfunkcionális, „véletlen” családok szerepét említhetjük. Az odúlakó magányosan, szeretet nélkül élt egész életében, de a legtöbb későbbi dosztojevszkiji lázadó hős is magányos (Raszkolnyikov, Nasztaszja Filippovna, Kirillov, Ivan Karamazov, de ide sorolható Sztavrogin, vagy akár Rogozsin és Dmitrij Karamazov társas magánya is). Az Én-központú hősoknél *problematikus az apához való viszony*. Ennek kapcsán érdemes utalni *A Karamazov testvérek* tárgyalási beszédek ismertető részére, amikor az ügyvéd megkérdőjelezi, hogy Fjodor Pavlovics valóban apja volt a gyermekeinek, hiszen vele kapcsolatban ez a szó nem igazán használható. „Apák, ne keserítsétek el gyermekeiteket!” – kiált fel az ügyvéd.¹³ Az alkalmatlanság a*

11 HONNETH, *Elismerés és morális kötelesség*, 160–162.

12 HONNETH, *Elismerés és megvetés*, 100–102., HONNETH, *Elismerés és morális kötelesség*, 162. Az elismerési formák eredményeképpen létrejövő állapotokat önbizalomnak, öntiszteletnek, illetve önmegbecsülésnek nevezem (Honneth ezeket a fogalmakat a két írásban nem mindig azonos értelemben használja, pl. az önmegbecsülést a második és a harmadik elismerési forma vonatkozásában is említi). Értelmezésemben ezek a fogalmak az önbecsülés mint legáltalánosabb kategória megvalósulási formáit jelentik. Az elismerési formák (szerelem, tisztelet, szolidaritás) közös jellemzője pedig a másik ember megbecsülése.

13 Fjodor Mihajlovics DOSZTOJEVSZKIJ, *A Karamazov testvérek*, ford. Makai Imre, Pécs: Jelenkor, 2004, II, 524.

regényekben szereplő többi apáról is elmondható, pl. Verszilovról, Sztjepan Trofimovics Verhovenszkijről (aki nemcsak mint apa, hanem mint Sztavrogin nevelője, „pótapja” is megbukik). A huszonéves vagy még fiatalabb lázadó főhősök apja *halott* (Raszkolnyikov, Sztavrogin esetében), vagy *magára hagyja gyermekét* (Pjotr Verhovenszkij, Arkagyij Dolgorukij, a Karamazov testvéreknél is így van, Szmeryakovot ugyan magához veszi Fjodor Pavlovics, de szolgának tartja, nem ismeri el fiának). Kivétel lehet pl. Jepancsin tábornok (*A félkegyelmű*), aki szeretettel viszonyul lányaihoz, de Aglaja mégis fellázad, mert más életet képzel el magának, mint amit társadalmi státuszából adódóan élnie kell: ő is különleges embernek akarja látni magát, de ez inkább regényes képzelődésein alapul. Sznyegirjov törzskapitány pedig szegénysége, társadalmi megfosztottsága miatt nem tud jó apa lenni, hiába szereti a családját. Nasztaszja Filippovna kislánykorában lett teljesen árva, gyámapja pedig fiatal lányként elcsábítja.

Freud egyik ismert írásában Dosztojevszkij – aki anyját tizenöt évesen vesztette el, és tizennyolc éves, amikor apját meggyilkolják – neurózisát főként az Ödipusz-komplexussal, a kasztrációs szorongás miatt az apával szemben érzett gyűlölettel-szeretettel (esetében a nőiesség iránti hajlam kialakulása miatti látens homoszexualitás is feltárható Freud szerint) és az erre visszavezethető bűntudattal magyarázza.¹⁴ Az apával való azonosulás következményeként kialakuló felettes én a kegyetlen apa miatt szadistává válik, az én pedig mazochista, nőiesen passzív lesz, ennek következménye az erős büntetésigény. Emellett megmaradt Dosztojevszkij apa iránti gyűlölete, halálkívánsága, amely miatt a gyilkosság után a bűntudat és az önbüntetésre törekvés fokozódik. Freud szerint ez a háttere *A Karamazov testvéreknek*, amelynek témája Szophoklész *Ödipusz királyához* és Shakespeare *Hamletjéhez* hasonlóan az apagyilkosság. Közömbös, ki követte el a tettet valójában, Aljosán kívül mindegyik testvér egyaránt vétkes, hiszen „pszichológiailag csak az a lényeges, hogy ki akarta azt a lelke mélyén, és ki helyezte azt, amikor megtörtént.”¹⁵

A dosztojevszkiji művekben sok esetben az *anya-gyermek kapcsolat vonatkozásában is problémák tárhatók fel*. Az anyák gyermekük születése után *meghaltak* (Pjotr Verhovenszkij, Karamazov testvérek), vagy élnek, de

14 Sigmund FREUD, *Dosztojevszkij és az apagyilkosság*, ford. Ülkei Zoltán = *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerk. BÓKAY Antal – ERŐS Ferenc, Budapest: Filum, 1998, 83–88. Freud a fallikus pszichoszexuális szakasz (három és öt éves kor között) jelenségeként ír az Ödipusz-komplexusról, amelynek során a fiúgyermek vágyat érez az anya iránt, az apát vetélytársnak látja, amelynek a következménye az ún. kasztrációs szorongás. A konfliktus az apával való azonosulással oldódhat meg. Ha a konfliktus nem oldódik meg kielégítően, akkor az egyén fixálódik, és ez a későbbi életszakaszokban kihat a viselkedésére. Charles S. CARVER – Michael F. SCHEIER, *Személyiségpszichológia*, Budapest: Osiris, 1998, 216–217.

15 FREUD, *I. m.*, 89. Freud Dosztojevszkij játékszenvedélyét az önbüntetés egy módjaként értelmezi, hiszen az író mindig addig játszott, amíg mindent el nem veszített; Freud emögött maszturbációs késztetések miatti bűntudatot is azonosít. Freud Dosztojevszkij epilepsziáját tudattalan folyamatokra, az apja miatt érzett bűntudatra vezeti vissza, de ez hibás megállapítás, miként Tényi Tamás rámutat: az írónak a kutatások szerint temporális lebeny epilepsziája volt. TÉNYI, *I. m.*, 245–246.

nem töltik be a szerepüket, nincsenek jelen gyermekük életében (Raszkolnyikov, Arkagyij Dolgorukij, Sztavrogin). A pszichoanalitikus szemléletű elemzések Raszkolnyikov tettének lelki háttereként *az anyához való nem megfelelő viszonyt* is kiemelik – az ödipális értelmezések az anya által keltett büntudatot hangsúlyozzák –, az öregasszony megölése tudattalan anyagilkossággként is felfogható, a problémás anyaképet a regényben a „rossz anyarészek” szimbolizálják (az uzsorásnőn kívül Katyerina Ivanovna).¹⁶ A mai pszichológiai értelmezések nem annyira az ödipális értelmezést preferálják, hanem inkább a korai anya-gyermek kapcsolatból eredő sérülések hatását tartják meghatározónak.¹⁷

A pszichológiai elméletek rámutatnak, hogy a *bizalom* kialakulásában kitüntetett szerepe van a csecsemőkori és a kora gyermekkori anya-gyermek kapcsolatnak – ez így van S. Freudnál, E. Eriksonnál, M. Mahlernél, és a kötődéseméletek is erre utalnak –, ennek problematikussága bizalmatlansághoz (illetve elkerülő, megzavart, vagy ambivalens kötődéshez) vezethet. Karen Horney *alapszorongásról* ír, amelyet a szülőkkel való nem megfelelő kapcsolat fokozhat. Az alapszorongás legyőzésére szolgáló stratégiák túlzott használata szükségletté válhat, ezek a neurotikus szükségletek, amelyek *mások felé fordíthatják* (nem normális módon, pl. neurotikus szükséglet az elfogadásra), *másoktól elfordíthatják* (elhatárolódás, neurotikus teljesítményigény), illetve *mások ellen fordíthatják* (pl. neurotikus igény a hatalomra) az egyént.¹⁸ Dosztojevszkij *ÉN-központú főhősei* a társadalomban sem találják a helyüket (és olykor további elismerési sérülésekkel is szembe kell nézniük), és *az idegenség tapasztalatából* adódó neurotikus szükségleteiket extrém módon elégitik ki. Ennek oka lehet az is, hogy a szülők, különösen az apa, a „tekintély” hiánya és a társadalom eszmei zűrzavara miatt *az erkölcsi-világnézeti támpontok is bizonytalanná válnak*. A Horney által leírt mindhárom stratégiára találhatunk példát, bár a második és a harmadik jellemző igazán a meghatározó hőskönnél: a szenvedély emberei az első, az elhatárolódás eszméjét megfogalmazók a második, a másokat eszközként használó metafizikai lázadók a harmadik kategóriába sorolhatók. Érdeemes rámutatni, hogy azok a szereplők, akiket fiatalon megfelelő módon befogadtak, illetve akik „új”, „valódi” apát találtak, nem lesz *ÉN-központú lázadó* (Miskin, Aljosa).

Fontos utalni arra, hogy a *szerelmi sérülés* is az első kategóriába sorolható. A szeretetre képtelen *ÉN-központú hősök* a szerelmet is elutasítják (ami újjászületésükhöz segíthetné őket: odúlakó, Sztavrogin), vagy olyan nőt idealizálnak, akik elutasítóak velük szemben, játszanak velük: ekkor a hősök önmegebecsülése függ attól, hogy övük lesz-e választottjuk (pl. Rogozsin, Verszilov, Dmitrij Karamazov, utóbbiak ráadásul két nő között vívódnak). Aglaja olyasmit lát bele Miskinbe, ami nincs is benne, ezért elvárásainak is képtelen megfelelni. Szerelmi sérülést szenved el Miskin visszautasítása miatt, ez hozzájárul ahhoz, hogy radikális módon bizonyítja „másságát”, de lázadása az előbbi hőskötnél eltérően nem sérti az emberi méltóságot: hozzá-

16 TÉNYI, *I. m.*, 248–250.

17 *Uo.*, 248., 25. lábjegyzet.

18 Horney elméletéről lásd CARVER-SCHEIER, *I. m.*, 282–283, 303. Freud, Erikson, Mahler elméletének és a kötődéseméleteknek az alapjait is lásd itt.

megy egy lengyel álgroffhoz és csatlakozik a lengyel szabadságharchoz. Grusenyka viselkedését is erősen befolyásolják az első szerelmétől a „régitől” elszenvedett megaláztatások.

b) A másodikként említett elismerési formának, az emberi méltóság tiszteltetének hiánya, az eszközzé-tétel Nasztaszja Filippovnáknak a legfőbb problémája, akit még félig-meddig gyerekként tesz a szeretőjévé Tockij. Itt nincs szó szerelmi bánatról, mint Grusenykánál – aki szintén átérzi, hogy csupán kihasználják –, de mindketten a körülöttük lévő férfiak megalázásával akarnak elégtételt venni. Nasztaszja Filippovnáknak emberi méltóságának sérelme az örütségig elhatalmasodik: *örült cselekedeteivel tiltakozik az ellen, hogy őt eszközként, dologként kezeljék*, amit használnak, aztán eldobnak, ami eladható és megvehető („énrám mindenki csak alkudott” – mondja magáról).¹⁹ Lázado cselekedeteinek a lényege, hogy az őt kihasználni igyekvőket ő is használja a saját céljára, amely nem pénz, nem a jó parti, nem a kényelmes élet, hanem az ilyen emberek megalázása: *játszik azokkal, akik vele akartak/akarnak játszani. Azokra, akik nem vették/veszik figyelembe emberi méltóságát, ő is hasonlóképpen tekint.* Ezért akadályozza meg Tockij házasságát, utasítja el a hódolókat, alázza meg Ganyát és hitegeti folyamatosan Rogozsint, viselkedik sokszor a legváratlanabb és legmeghökkenőbb módon.

Külön említendő az a szereplők, akik emberi méltóságát, szabadságát, életét, akár radikális eszközzé-tétel során éppen *a vizsgált művek főhősei veszik semmibe önmegbecsülésük helyreállítása során.*²⁰ Ezek közül vannak „ártatlan” áldozatok, és olyanok, akik ugyan áldozatokká válnak, de maguk is „tettesek”, tehát vétkesek valamiféle elismerési sérelem okozásában (pl. Aljona Ivanovna, Nasztaszja Filippovna, Fjodor Pavlovics Karamazov).

c) A harmadik elismerési forma, *a társadalmi megbecsülés hiánya* a „lázado” hősnőknél azért jelentkezik, mert *nem ismerik el a körülöttük lévőket, így tőlük nem is várhatják megbecsülésüket.* Mivel az általuk el nem ismert emberektől nem kaphatnak megbecsülést, ezért az egyéni módon felfogott önmegbecsülésre törekcszenek. A társadalomra ezek a hősök úgy tekintenek, mint amelyben nem élhet az ember „valódi” (a kiválóság értelmében vett) méltóságának megfelelően: mert elfogadhatatlan szerepeket kínál, mert az emberi viszonyok csupán érdekviszonyok, Istenre és a szeretetre hivatkozva mindenki csak saját érdekeit tartja szem előtt. A társadalmi keretek közötti kisserű érdekkövetés (aminek jelképe a szorgalmas német „Vater”) helyett a hősök inkább saját nem mindennapi céljaikat valósítják meg a társadalmi-együttélési szabályokkal, a konvencióval, az általánosan elfogadott, de nem követett értékekkel való nyílt szembehelyezkedéssel. Ez fejeződik ki a pénzhez való

19 Fjodor Mihajlovics DOSZTOJEVSZKIJ, *A félkegyelmű*, ford. Makai Imre, Pécs: Jelenkor, 2002, 189.

20 Az odúlakó Lizája, az uzsorás öregasszony és testvére a *Bűn és bűnhődés*ből, Sztavrogin „kísérleteinek” alanyai (különösen Matrjosa), Pjotr Verhovenszkij meszterkedéseinek áldozatai (Satov és mások), a Szmergyakov által meggyilkolt Fjodor Pavlovics Karamazov, a szenvedély hőseinek áldozatai, az ideologikus öngyilkosságot elkövetők, akik saját magukat használják eszközként teóriájuk megvalósításához, illetve Nasztaszja Filippovna, vagy éppen Grusenyka férfiakkal való „játszmáinak” kárvallottjai (az előbbinél különösen Rogozsin, az utóbbinál Dmitrij Karamazov).

viszonyban. A hősök olyan társadalomban élnek, ahol a pénz a legfőbb érték, ahogy Fehér Ferenc fogalmaz: „az embereket összekötő személyes viszonyok egyetlen tárgyi közvetítője”.²¹ A felsorolt szereplők a pénzt a mindennapiság, a közönségesség szimbólumaként kezelik, amin felül akarnak emelkedni. E hősök megvetik a pénzt, de szükségük is van rá, hiszen azt saját nagyságuk önmaguk előtti bizonyítása során nem nélkülözhetik. Raszkolnyikov nem akarja, hogy húga a pénzért menjen hozzá Luzsinhoz (hogy ezzel rajta segítsen), és ő sem állna be az ügyvédhez dolgozni. Inkább gyilkol a pénz megszerzése érdekében. Ahogy Szmerygyakov is ebben a tétben látja az emberistenné válás feltételét. *Pénzhez egyik hős sem munkával, a társadalomba való betagozódással jut, vagy akar jutni.* A pénzszerzés leggyakoribb módjai: családi vagyon, öröklés (Sztavrogin gazdag családból származik, Pjotr Verhovenszkij az anyja, Ivan Karamazov az apja után örököl, vagyoni igényei vannak ilyen alapon: Verszilovnak, Dmitrij Karamazovnak), gyanús pénzügyi ügyletek (Fjodor Pavlovics, de tőzsdei ügyleteket tervez a „kamasz” is), lopás (Dmitrij), szerencsejáték (a „kamasz”, vagy *A játékos* című kisregény főhőse esetében). A pénz mindegyiküknek csupán eszközt jelent saját nagyságukat bizonyító tervük megvalósításához. Kirillov az, akinek ehhez nincs szüksége pénzre. Arkagyij, a „kamasz” eszméjének középpontjában ugyan a pénz áll, de annak megszerzése után nem fényűző életet akar élni. Célja a *magány és a hatalom*: elhatárolódni az emberektől és élvezni a pénzzel járó hatalmat, hiszen az „még a senkit is az első helyre emeli”.²² Azt tervezi, hogy nem hozza nyilvánosságra gazdagságát, elég lesz neki, ha a *legteljesebb szabadság, az erő biztos tudatát érzi.* Sőt, ha már elég pénze lesz, szétosztja az egész vagyonát, ezzel is a hatalmát bizonyítja saját magának.²³

Azt, hogy pénzhez kötöttségük ellenére kiemelkednek társadalomból, a hősök különböző módon fejezik ki: nagyvonalúságukkal (Raszkolnyikov elajándékozta az anyjától kapott pénzt, lásd továbbá Verszilov gesztusait), vagy éppen ellenkezőleg: Sztavrogin „metafizikai kísérletei” során pénzt lop egy szegény embertől. Nasztaszja Fillippovna és Grusenyka kitarított nőként ugyan „eladták” magukat, mégis, amikor szerelmüket akarják pénzért megvásárolni, ennek látványos elutasításával bizonyítják, hogy a lelkük nem eladó. Nasztaszja Fillippovna emberi méltóságának megsértése mellett a társadalmi megbecsülés hiányától is szenved: képtelen elfogadni, hogy rossz életű nőként tekintsenek rá, ugyanakkor hajlamos önmagát mások ítéletének megfelelően látni, tele van dühvel az őt megítélőkkel szemben, mégis „Rogozsinnak való” nőnek titulálja magát.

Az előzőekben főleg az utolsó korszak nagyregényeinek fontosabb szereplői esetében tekintettük át az elismerési sérüléseket (a *Feljegyzések az egérlyukból* és *A játékos* című kisregényekre történt még hivatkozás) és a következőkben is velük foglalkozunk. De annyit elmondhatunk, hogy a sze-

21 FEHÉR Ferenc, *Az antinómiák költője: Dosztojevszkij és az individuum válsága*, Második, átdolgozott kiadás, Budapest: Cserépfalvi, 1994, 72.

22 Fjodor Mihajlovics DOSZTOJEVSZKIJ, *A kamasz*, ford. Szöllősy Klára, Pécs: Jelenkor, 2007, 97.

23 Arkagyij eszméjéről lásd: *Uo.*, 86–101.

retethiány és a társadalmi megbecsülés hiánya a nagyregények bizonyos mellékszereplőinek, illetve más dosztojevszkiji művek hőseinek is meghatározó problémája, csak éppen *nem az önmegbecsülés radikális értelmezésével próbálnak ezen felülemelkedni*, hanem más módon. Az *elhagyás, megcsalás mint* (az első elismerési formával kapcsolatos) *elismerési sérülés* gyakran megjelenik Dosztojevszkijnél, és nem egyszer a hősök a megaláztatás okozójának megbüntetésében látják önmegbecsülésük helyreállításának lehetőségét. A sérelmek főként a szerelmi illúziók miatt következnek be a *Megalázottak és megszorítottakban*, a Smith-lány és Natasa is olyavalakibe lettek szerelmesek és követték mindenáron, családjukat, apjukat tönkretéve, akik erre nem voltak méltóak, mert megcsalták és elhagyták őket. A megbocsátásra való képtelenség további tragédiák forrása lesz; azok akik felül tudnak emelkedni sérelmükön, bármennyire is fájdalmas ez nekik, nagyobb szerencsétlenségeket kerülnek el. Truszockij (az *Örök férj* című kisregényben) összeomlik, amikor megtudja, hogy elhunyt felesége csalta őt, és lányának, Lizának sem ő az apja. Megaláztatását képtelen elviselni, az ártatlan Lizát bünteti (aki szintén meghal), és a volt szeretőt, Velcsanyinovot meg akarja gyilkolni, „de talán negyedórával előbb még maga se tudta, hogy megöli”.²⁴ Az *emberi méltóság* (a második elismerési forma) *megsértése* mutatható ki a korábbi művek szereplői közül a *Feljegyzések a holtak házából* rabjai esetében, itt az elkövetett bűncselekmény a szabadság korlátozásának indoka. A raboknak a szeretet és megbecsülés hiányával is szembe kell nézniük, bár a saját világukban, a saját szempontjaik szerint elnyerhetik társaik megbecsülését. A *harmadik elismerési forma* vonatkozásában is számos sérülés azonosítható Dosztojevszkij nagyregényeinek mellékszereplőinél, illetve más műveinek főhőseinél. Az ezekre adott reakciók igen változatosak: pl. a *valóság elfedése, szerepjáték, bohóckodás, az alkohalmámorba való menekülés*. Ivogin tábornok (*A félkegyelmű*) „bohócságával”, hazudozásaival próbálja ellensúlyozni a jó társaságból való kirekesztettségét (ez a többi dosztojevszkiji „bohócra” is érvényes megállapítás). Goljadkin (*A hasonmás*) „megkettőződését”, megőrülését társadalmi mellőzöttsége idézi elő, ahogy Foma Fomics (*Sztyepancsikovo falu és lakói*) is emiatt válik zsarnokká. A társadalmi megbecsülés hiánya a legmeghatározóbb elismerési sérülése pl. Katyerina Ivanovának a *Bűn és bűnhődésből*, aki szegénysége miatt nem élhet olyan életet, amelyet társadalmi megbecsülés övez, bár ennek látszatát önmaga előtt igyekszik fenntartani, egészen összeomlásáig. Marmeladovék szélsőséges szegénysége (hasonlóan pl. a *Szegény emberekből* Gorskovékhoz, vagy Sznyegirjovékhoz *A Karamazov testvérekből*) már az *emberi méltóságot* is sérti, a borzasztó életkörülmények, az alapvető javakhoz való hozzájutás nehézségei miatt. De ha az életét valahogy fenntartja is a szegény ember, gyakran a társadalmi megbecsülés minimális szintjét sem kapja meg, vagy nem becsüli önmagát, hiszen nem lehet „tisztességes” emberként tekinteni arra, aki pl. nem tud meginni egy teát. A teázás lehetőségének

²⁴ Fjodor Mihajlovics DOSZTOJEVSZKIJ, *Örök férj*, ford. Makai Imre = Uő, *Egy nevetséges ember álma*, Budapest: Európa, 1980, 457. Truszockij gyilkossági kísérlete nem jár sikerrel.

megléte Makar Gyevuskinnak (*Szegény emberek*) feltétlenül szükséges az önmegbecsüléshez, a halotti tor megtartása ugyanezért fontos elengedhetetlenül Katyerina Ivanovnáknak (*Bűn és bűnhődés*).

Az érett korszak nagy műveinek Én-központú *főhősei* – ahogy láttuk – nagyrészt az *elsőként és a harmadikként említett elismerési sérelmekkel jellemezhetők* (szeretethiány és a társadalmi megbecsülés hiánya). Azonban ezek a hősök nem arra törekszenek, hogy valódi szeretetkapcsolatba lépjenek (persze ott van bennük ez a vágy), és nem is az a céljuk – mint Makar Gyevuskinnak, Goljadkinnak, Fomának, vagy a tárgyalt művek mellékszereplői közül Katyerina Ivanovnáknak (*Bűn és bűnhődés*) –, hogy annak a társadalmi közegnek az elismerését elnyerjék, amelyben élnek, bár ennek vágya, még ha nem is vallják be önmaguknak, szintén ott van pl. az odülakónál, Nasztaszja Filippovnáknál, vagy Arkagyijnál. Az ilyen hősök alapvető célja az, hogy *az egyéni módon értelmezett önmegbecsülésüket fenntartsák. Saját magukat a környezetükből kiemelkedő különleges embernek akarják látni*. Még ha ott is van bennük a szeretet vagy a társadalmi megbecsülés vágya, ezeknél sokkal erősebb az a késztetés, hogy önmagukat a saját módjukon felfogott kiválóság-mérce alapján elismerhessék. *A méltóságként felfogott kiválóságot tehát az egyénileg értelmezett, mások véleményétől függetlenített önmegbecsülésre szűkítik*. Fontos látni, hogy az elismerési sérelmek teszik lehetetlenné a hősöknek a világhoz és önmagukhoz való pozitív viszony kialakítását, ehhez járul továbbá a metafizikai elveszettségük.

2. A metafizikai elveszettség és a különleges Én önmegbecsülésre törekvése

Az elismerési sérelmekkel küzdő hősök Én-centrikusságában, a világgal való szembenállásukban nagy szerepet játszik az is, hogy *nem találnak érvényes metafizikai világmagyarázatot és olyan értékeket, amelyekre építhetnék az életüket. Egyetlen abszolút érték létezik számukra, ez saját Énjük; önmegbecsülésüket saját Énjük nagyságának bizonyításához kötik*. Vannak, akik úgy vélik, hogy Énjük nagyságát azzal bizonyíthatják be önmaguknak, *ha metafizikai lázadókká válnak, tagadva az Isteni Rend lehetetlenségét, a világ „rendetlenségét” állítva, amelyben a különleges Énnek bármit szabad*. Mások hivatkoznak arra, hogy a világban *valamiféle új rendet kell kialakítani*, de ez csak ürügy az Én felmagasztalásához (aki létrehozza, megalkotja ezt az új rendet). Nézzük meg részletesebben, hogy *mi jelenti a dosztojevszkiji Én-centrikus főhősök önmegbecsülésének feltételét*:

1. A legtöbb főhős kidolgoz valamilyen, a saját *különleges Énjén alapuló eszmét*. Ezeknek a középpontjában az alábbiak állnak:

Metafizikai lázadás, emberistenségre törekvés. Sztavrogin a morális határokkal való játék során akarja bizonyítani magának az Isteni Rend érvénytelenségét és saját Énje hatalmát. Ivan Karamazov keserűen szembenéz Isten és a halhatatlanság hiányával és ebből az emberistenre vonatkozó „mindent szabad” elvét vezeti le, amelyet Szmergyakov vált tettekre. Kirillov az ember istenségét „indok nélküli” öngyilkosságával akarja bizonyítani. Az öngyilkosság mint végső tiltakozás az előbb említett szereplőknél is jelen van. Meg kell jegyezni, hogy vannak olyan hősök, akik nem az emberistenség bizonyítása miatt jutnak el a „logikai öngyilkosság” elkövetéséhez, bár esetükben is jelen van az

Én és a világ szembeállítására.²⁵ Ippolit a természet kegyetlensége ellen öngyilkossággal akar lázadni, ahogy a világ abszurditásának felismerése miatt készül önmaga elpusztítására a „nevetséges ember” is (*Egy nevetséges ember álma*). Az alább említendő kategóriákba tartozó szereplőknél is ott van az Isteni Rend megkérdőjelezése, ha nem is direkt lázadás módján: pl. az azzal való perlekedésként (odúlakó) vagy „elvezettségként” (pl. Raszkolnyikov, Rogozsin, Arkagyij, Verszilov, forradalmárok).

Elhatárolódás. Az odúlakó a világtól és a többi embertől való teljes elhatárolódásra törekszik, miután megalázta és elüldözte Lizát. Ahogy már szó volt róla, Arkagyij Dolgorukij azért szeretne nagy vagyont gyűjteni, hogy magányosan élvezze az erő biztos tudatát.

Az absztrakt emberszeretet megvalósítására törekvés. Bár az ide tartozó hősök esetében az emberiség szeretete a cselekvés indoka, valójában az Én erejének, ha úgy tetszik istenségének bizonyítása a tét. Raszkolnyikov – bár nyíltan nem tagadja meg az Istent – azért követi el az Isteni Rendet és az emberi méltóság tiszteletének elvét durván sértő cselekedetét, a gyilkosságot, mert úgy véli, *hogy az emberiségért cselekvő kivételes emberre más szabályok vonatkoznak*, mint a közönségesekre. Az *Ördögök* forradalmárai egy új társadalmi rend megeremtésére törekszenek, de ezzel saját különlegességüket akarják bizonyítani és az új rendtől ambícióik teljesülését várják. Különösen igaz ez Pjotr Verhovenszkijre, aki nem is forradalmárnak, hanem szélhámosnak tartja magát. A Nagy Inkvizítor (mint Ivan egyik „alteregója”) úgy gondolja, hogy az ő feladata *a krisztusi tanítás módosítása* az emberek érdekében, valójában inkább a saját erejének bizonyítékaként.²⁶

2. *Az emberek megalázása.* Itt is az emberekkel való játékról van szó, de nem valamely eszme megvalósítása, a metafizikai lázadás miatt, hanem azért, mert az, akit korábban megaláztak, saját különlegességét olyan módon akarja bizonyítani, hogy játszik az emberekkel, nevetségessé teszi, kihasznál-

25 Az öngyilkosságok háttérben többféle motiváció állhat a dosztojevskiji művekben. Az eszmei öngyilkosság, a „logikai öngyilkosság” egyfajta értelmezése jelenik meg az *Ítélet* című írásban (amit *Az író naplójában* publikált, fordította Grigássy Éva = Fjodor Mihajlovics DOSZTOJEVSZKIJ, *Tanulmányok, levelek, vallomások*, Budapest: Magyar Helikon, 1972, 92–95.): ez itt az *értelmetlen emberi élet ellen való tiltakozást* jelenti. Ilyen öngyilkosságra készül a „nevetséges ember” és Ippolit. Bár ezekben is jelen van az Én és a világ (természet) szembeállítására, de meghatározó módon az *Én erejének* felmutatását is jelenti Sztavrogin utolsó tette, de Szvidrigajlové és Szmeryakové is, de Ivan Karamazov harminc éves korára tervezett öngyilkossága is ebbe a sorba illik. Kirillov ugyanakkor kifejezetten az ember szabadságát, emberistenségét akarja bizonyítani „pedagógiai öngyilkosságával” (Camus nevezi így, lásd erről lent). Másfajta indokból, de eszmei, logikai alapon lesz öngyilkos Kraft (*A kamasz*): nem általában az embernek, hanem az orosz embernek nem érdemes élnie. Az *elviselt sérelmek* miatt lesz öngyilkos *A kamaszban* Olja, de Verszilov is *a világból való menekülés* miatt fordítja maga ellen a pisztolyt (bár nem sikerül kioltania az életét).

26 Lényegében Verszilov eszméje is ide sorolható (azzal az eltéréssel, hogy ebben nincs szó az egyes ember feláldozhatóságáról): Verszilov úgy véli, hogy ő is azon kiválasztottak egyike, akik elvégzik az eszmék és emberek összebékítését, azonban gyengeségei eltérítik őt eszméje megvalósításától.

ja, ígéretei megszegésével a kétségbeesésbe kergeti a körülötte lévőket (már nem őt alázzák meg, hanem ő teszi ezt másokkal). Ezek után nyilvánvaló, hogy ide Nasztaszja Filippovna és Grusenyka sorolható. De az odülők is megalázza Lizát, az egyetlen embert, aki szeretettel fordult felé.

3. *Az óriási szenvedély kielégítése.* Rogozsin, Verszilov, Fjodor Pavlovics és Dmitrij Karamazov Énjük különlegességét azzal próbálják bizonyítani maguknak, hogy megszerzik azt a gyönyörű és elérhetetlennek tűnő nőt, akibe szerelmesek. A metafizikai elveszettség mindegyik említett szereplőnél erősen jelen van, de ők nem egy emberellenes eszmével próbálnak „rendet tenni” (Verszilovnak van eszméje, azonban ez pozitív tartalmú), hanem egy nő bármilyen módon való *birtoklása* jelenti számukra a rend lehetőségét: Rogozsinnak Nasztaszja Filippovna, Verszilovnak Katyerina Ivanovna, Fjodor Pavlovicsnak és Dmitrijnek Grusenyka.²⁷

Az Én-központú főhősök tehát csak *önmaguk, vagy más emberek feláldozása árán tehetik nyilvánvalóvá önmaguk előtt Énjük kiválóságát. Néhányan saját magukat használják eszközként* (pl. Kirillov, de Arkagyij is erre törekedne, csak más módon), *de legtöbbször mások emberi méltóságát hagyják figyelmen kívül: ami lehet megalázás, bántalmazás, megerőszakolás, vagy legvégtetesebb módon a Ne ölj! parancs megszegése.* Az ember(ek) eszközként való felhasználására azért van szükség, mert a különleges Én különleges céljait csak ilyen módon tudja elérni, mert a különleges Én-nek más emberek csak játékszerek, mert különleges Én felismeri, hogy ha mindenféle konkrét indok nélkül végez magával, Istenné válik, mert a különleges Én csak az önmegsemmisítéssel tiltakozhat a világ abszurditása ellen, mert a különleges Én-nek rombolnia kell, majd egy új társadalmi-hatalmi rend kialakításán fáradoznia, mert a különleges Én számára egyértelmű, hogy nincs Isten, nincs halhatatlanság, ezért mindent szabad, mert a különleges Én mások megalázásával bizonyítja erejét, mert a különleges Én nem mindennapi szenvedélyéből ez következik.

Fontos hangsúlyozni a hősök *bizonytalanságát*: maguk is kételkednek az Énjükön, a világ és a másik ember elutasításán alapuló eszméjük, viselkedésmódjuk igazságában, de a „szív” – Dosztojevszkij a szeretetre való képességet a szív metaforájához kapcsolja – szövegét újra és újra elhallgattatják magukban. Mindez a dosztojevszkiji művek dialogikusságához vezet, amelynek jellegzetességeit Bahtyin tárta fel meggyőző módon, aki szerint Dosztojevszkij műveinek alapvető vonása a teljes értékű szövegek gazdag polifóniája, amelyhez szorosan kapcsolódik a dialogikusság: a polifonikus regényben *minden mozzanat dialogikus*, a regénystruktúra minden eleme között dialogikus viszony áll fenn, a regény egészének „nagy dialógusán” belül helyezkednek el a hősök kompozicionálisan kifejezett dialógusai.²⁸ Nemcsak

27 A *játékos* című műben a játékszenvedély tölt be hasonló szerepet (amely Alexis esetében a Polina iránt érzett szerelemnél is erősebbnek bizonyul).

28 Mihail BAHTYIN, *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, ford. Könczöl Csaba, Szőke Katalin, Hetesi István, Horváth Géza, Budapest: Gond-Cura/Osiris, 2001, 10–11, 56–57. Bahtyin részletesen foglalkozik továbbá a karnevalizációval a Dosztojevszkij-művek kapcsán. A karnevalizált irodalom meghatározó sajátossága a dialogikusság, a szókratészi dialógus is ennek az irodalomnak a része. Dosztojevszkij a menipposzi szatíra vagy menippea műfajához kapcsolódik, de számos tekintetben meg is újítja azt. Lásd *Uo.*, 128–223.

a valódi dialógusoknak van nagy szerepe, hanem a hősök *belső dialógusai* is, a „belülről dialogizált, visszatükrözött idegen szónak”, a rejtett polémikának, a polemikus színezetű vallomásnak, a rejtett dialógusnak.²⁹ Bahtyin rámutat például, hogy a *Feljegyzések az egérlyukból világában a hős belső dialógusa összefonódik a másikkal folytatott dialógussal*, a hős polémikáját folytat mások véleményével, a társadalommal, a világrénddel. *Elutasítja az idegen szót, mégis meghatározó módon annak befolyása alatt áll*. Azzal, hogy folyamatosan azt állítja, hogy önmeghatározása, léte, világlátása mennyire független a másiktól, a másik véleményétől, pont azt bizonyítja, hogy nagyon is függ ezektől. Az idegen replika anticipálásával a hős arra törekszik, hogy *megőrizze a maga számára az utolsó szó lehetőségét* (ez pedig a dialógus „rossz végtelenségéhez” vezet). Az odúlakó vallomásában ott van továbbá a *kibúvót jelentő szó* – ami más hősökkel is kapcsolatba hozható –, azaz maga sem biztos abban, hogy utolsó szava, illetve annak végső értelme valóban helyes, ezért fenntartja a lehetőséget, hogy azt megváltoztassa.³⁰

Nézzünk néhány példát dosztojevszkiji hős belső küzdelmének illusztrálására. Amikor Raszkolnyikov (*Bűn és bűnhődés*) bevallja Szonyának a tettét, és megpróbálja megmagyarázni indítékait, már nem kétséges előtte, hogy hibázott. Most sem eszméjének lényegét – a nagy ember jogát a bűnre – cáfolja, hiszen úgy látja, hogy az lesz az emberek törvényhozója, aki a legtöbbet mer. De szerinte álságos azt állítani, hogy *az általános társadalmi normákon túllépő egyén* az emberiségért tevékenykedik, egyértelmű, hogy az ilyen ember *végső soron mindig önmagáért cselekszik*. Raszkolnyikov is tudja: nem azért ölt, hogy az anyján segítsen, vagy az emberiség jótévedője legyen: egyedül csak önmagáért gyilkolt. De nem az anyagi javak megszerzése motiválta elsősorban: „azt kellett megtudnom, mégpedig sürgősen, hogy féreg vagyok-e én is, mint a többi ember. Át merem-e hágni a törvényt, vagy nem? Le merek-e hajolni a hatalomért vagy nem? Remegő teremtmény vagyok-e, vagy *jogom van...*”³¹ E szerint méltósággal csak az rendelkezik, az nevezhető Embernek, aki saját maga dönt arról, hogy mit tehet meg és mit nem, túlhaladva a társadalomban elfogadott erkölcsi nézeteken. Raszkolnyikov egy „féreg”, az uzsorás öregasszony elpusztításával akarta bizonyítani magának, hogy ő viszont nem az. Amikor az öregasszonyt féregnek nevezi, Szonya felkiált: „Az ember féreg?”³² „Jó, jó, én is tudom, hogy nem az” – feleli erre Raszkolnyikov,³³ majd később megjegyzi: „Vagy például, ha egyáltalában felvetem a kérdést: féreg-e az ember? Hát nyilván úgy van, hogy *nekem nem* féreg, csak annak, akinek eszébe se jut ezt fontolgatni, és megy előre egyenest, meggondolás nélkül ... hát bizonyos, hogy én nem vagyok Napóleon, ezt magam is éreztem...”³⁴ *Raszkolnyikovnak eleve egyértelmű, hogy minden ember* (még a legocsmányabban élő is) *valamiféle méltósággal rendelkezik, pusztán azért, mert*

29 Uo., 252.

30 Uo., 284–296.

31 Fjodor Mihajlovič DOSZTOJEVSKIJ, *Bűn és bűnhődés*, ford. Görög Imre és G. Beke Margit, Budapest: Európa, 1993, 493.

32 Uo., 489.

33 Uo., 489.

34 Uo., 492.

ember. Bármennyire is próbálta magát meggyőzni ennek ellenkezőjéről, *érezte*, hogy nincs igaza. Szonya sem racionális érvekkel cáfolja a diák eszméjét, hanem érzi, hogy lehetetlen féregnek tartani az embert. Raszkolnyikov az eszével helyesli az eszmét, és az ezzel ellentétes *érzéseit saját gyengeségének tulajdonítja*, ami miatt nem lehet belőle soha jelentős ember. Amikor azt mondja, hogy karmai közé kaparintotta az ördög, majd kicsúfolta: nem volt joga ölni, mert ugyanolyan féreg, mint a többi, akkor *ellentmondásba keveredve azt állítja, azért tekinthető féregnek, mert számára az ember nem pusztán féreg, azért értéktelen, mert tudja (érzi), hogy egyetlen ember sem tekinthető értéktelennek.*

A *félkegyelmű* című regényben Nasztaszja Filippovna Ivoglinéknál megdöbben attól a szelídségtől, ahogy a herceg reagál Ganya pofonjára. Még inkább megrendül, amikor a herceg hozzá fordul és megkérdezi tőle (Bahtyin fogalmával élve, az „átható szó” működik itt)³⁵: „És ön nem szégyelli magát!? Hát valóban olyan volna, amilyenek most bemutatkozott?” Nasztaszja Filippovna ekkor távozik, majd visszajön és megcsókolja Ganya anyját. „A herceg eltalálta: én csakugyan nem ilyen vagyok – suttozta gyorsan, hevesen, hirtelen fülig elpirult.”³⁶ Mindez azonban nem akadályozza meg, hogy bosszúhadjáratát folytassa, amely a lakásában tartott botrányos születésnapi esten éri el csúcspontját.

Az *Ördögök* Sztavroginja számtalan világfelfogást kipróbál, a metafizikai lázadás eszméjének megvalósítása során a kísérletet embereken (és rajtuk keresztül a metafizikai-morális határokon) végzett kísérletként értelmezi. Legszörnyűbb tette a tizenkét éves Matrjosa „elcsábítása”, megerőszakolása, amelynek következményeként öngyilkosságot követ el a lány, akinek a halálát megakadályozhatná, de nem teszi. A meghatározó eszme-emberek az *Ördögökben* Sztavrogin különböző (egymásnak is ellentmondó) nézetei valamelyikének befolyása alatt állnak, mint Kirillov és Satov, *vagy benne látják saját eszméjük lehetséges megvalósítóját*, mint Pjotr Verhovenszkij. *Három típusú eszme* fogalmazódik meg: *az ember Istenné válásának útja, a forradalom után megvalósuló új társadalmi rend eszméje* (amelyben semmi szükség Istenre, a Verhovenszkij-féle változatban az államfő tölt be valamiféle isteni szerepet), illetve *a nép és az Isten azonosítása*. Az első két eszme az Isteni Rend elvetésére, illetve helyettesítésére törekszik, a harmadik pedig ennek egyfajta értelmezése. Sztavrogin külföldi tartózkodása során Kirillovnak egészen más eszméket fejtett ki közel ugyanabban az időben, amikor Satovnak arról

35 Bahtyin a dosztojevszkiji művek dialogikusságát vizsgálva utal a *kibúvót jelentő szóra* (a hős fönntartja annak a lehetőségét, hogy megváltoztassa kimondott szava végső értelmét, pl. ez az odúlakó jellemzője, de sok más hősé is), az *átható szóra* (ez olyan szó, amely képes meggyőzően beavatkozni a másik ember belső dialógusába, elősegítve saját szólamának felismerését, ennek hordozója pl. Miskin vagy Aljosa Karamazov, ilyen szó azonban csak a másikkal folytatott tényleges dialógusban lehetséges). BAHTYIN, *I. m.*, 291, 303, 320. Továbbá jelen van a *hagiografikus* szó is: ez nem tekint a másakra, beéri önmagával és tárgyával, ez a szó Dosztojevszkijnél stilizált, ami néhány esetben tűnik fel, amikor a hős közel kerül a rá vonatkozó igazsághoz, megbékél a másik szólammal és birtokába jut saját szólamának. BAHTYIN, *I. m.*, 311.

36 DOSZTOJEVSZKIJ, *A félkegyelmű*, 132.

beszélt, hogy az orosz ember nem lehet ateista, mert akkor megszűnik orosz-
nak lenni. Ekkor jelentette ki Sztavrogin: „ha matematikai pontossággal bebi-
zonyítanák, hogy az igazság nem Krisztusban van, akkor inkább Krisztussal
maradna, mint az igazsággal”.³⁷

Arkagyijban (*A kamasz*) Raszkolnyikovhoz hasonlóan, de kevésbé kiéle-
zett formában, az ész és a „szív” szerinti méltóság-értelmezés küzd egymás-
sal: az előbbi az Én mindenkit felülmúló értékességét állítja, az utóbbi pedig
az én méltóságának a másikban, a másikhöz kötötten való megtalálását.
Arkagyij könnyebben eltéríthető eszméjének megvalósításától, mint
Raszkolnyikov, hiszen Péterváron, a környezet hatására feladja, vagy leg-
alábbis elhalasztja tettekre váltását (költekező életmódot él, nem gyűjti a
pénzt, és az aszkétizmus sem jellemző rá). *A gyűlölet által meghatározott ész,
a szenvedély és a „szív” vív harcot a fiúban.* Pétervárott a legkülönbözőbb
hatások érik, a szintén belső harcokkal küszködő Verszilov, vagy Szokolszkij
herceg mellett a „Szív” emberei, anyja, húga és különösen Makar Dolgorukij is
erős befolyással van rá. Arkagyijt megérinti Makar szentsége, de tovább folyik
benne a „*lelki szépség*” és „*póklélek*” közti *küzdelem* (nem is érti, hogyan fér-
het össze egymással – különösen az orosz emberekre jellemző ez –, a leg-
fennköltebb eszmény és legaljasabb gazság).³⁸

A Karamazov testvérek legtöbbet idézett része Ivan és Aljosa beszélgeté-
se a Főváros étteremben, amely során Ivan az Isteni Rend elfogadhatatlan-
sága mellett érvel, illetve ekkor mondja el „*A nagy inkvizítor*” poémát.³⁹ Az ész
és a „szív”, a lázadás és az elfogadás *szólamai küzdenek egymással.* Ivan
ugyan a lázadó ész igazságát hirdeti, de belső küzdelmének kimenetele
továbbra sem eldöntött. Aljosa a „szív” szolamát képviseli és ezt erősíti
Ivanban, ahogy Szmergyakov a másikat. A lázadó ész az Isteni Rend elfo-
gadhatatlanságát, az egyes ember szeretetének lehetetlenségét, a mindent
szabad elvét állítja. Ivan a *különleges Én lázadásban megvalósuló méltóság-
gáról beszél*, tehát valójában csak azok tehetnek meg bármit, akik *vívóadás és
lelkiismeret-furdalás nélkül elutasítják az Istent, az egyes ember tiszteletét, a
szeretetet.* Az ilyen emberek vagy úgy lázadnak, hogy *áthágják a legalapve-
tőbb normákat is a korlátlan önzés elvének megfelelően* (és ha megunták az
életet, egyszerűen öngyilkosok lesznek), vagy pedig a felismert szabadságu-
kat *az absztrakt emberszeretet megvalósítására használják.* Ez utóbbi eset-
ben arra törekszenek, hogy leigázzák a tömeget a „saját érdekében”, és a sza-
badság rendje helyett (hiszen az emberek nem tudnak élni szabadságukkal,
csak terhet jelent nekik) a csoda, a titok és a tekintély rendjét teremtsék meg
számukra. A poémának többféle olvasata lehet, a Nagy Inkvizítorban nem
csak bármilyen egyház, vagy konkrétan a katolicizmus képviselőjét láthatjuk,
hanem a „racionalista” szocialista forradalmár megtestesítőjét is, aki szembe-
állítja a szabadságot a kenyérrel, és utóbbi érdekében az előbbit feláldozha-
tónak tartja.⁴⁰ Ivan ugyanakkor bizonytalan az ész igazságában és *olykor a*

37 Fjodor Mihajlovič DOSZTOJEVSZKIJ, *Ördögök*, ford. Makai Imre, Pécs: Jelenkor, 2005, 260.

38 DOSZTOJEVSZKIJ, *A kamasz*, 418.

39 Ivan és Aljosa beszélgetését lásd: DOSZTOJEVSZKIJ, *A Karamazov testvérek*, I, 289–335.

40 FEHÉR, *I. m.*, 212–216.

„szív” igazsága is áthatja szavait, erre példa az önkéntelen, „ösztönös” szeretet hangoztatása (amit kivételesként jellemez), a gyermekek szerethetőségének elismerése (amiből viszont eljut a metafizikai rend elfogadhatatlanságának bizonyításához), illetve az Inkvizítor érveire csókkal válaszoló Jézus (aminek hatására az Inkvizítor ugyan elengedi Jézust, de a véleményén nem változtat). Ivan poémájában végig az Inkvizítor beszél, *Jézus csak hallgat és figyel*, az öreget ez nagyon nyomasztja, szeretné, ha mondana neki valamit.⁴¹ Jézus, miután az Inkvizítor befejezte monológját, csendesen odamegy hozzá és *megcsókolja az ajkát*. Ez a válasza. „Az öregember megremeg. ... A csók égeti a szívét”. Hirtelen fény gyúl szívében, megérzi a „Szív” erejét. Az Inkvizítor ennek hatására elengedi a foglyát, de megmarad addigi eszméje mellett.⁴² Aljosa a beszélgetésben kezdeti közbevetéseivel a „szív” igazsága mellett tesz tanúságot, azonban Ivan nem csak észérvekkel próbál hatni, hanem hallgatója érzelmeit is befolyásolja: a gyermekekkel kapcsolatban megvalósított kegyetlenségek miatt Aljosa szívét, ha ideiglenesen is, de a bosszúvágy hatja át. Aljosa végül („irodalmi lopást” megvalósítva) nem észérvekkel próbálja meggyőzni Ivant, hanem szeretete kinyilvánításával, egy csókkal. Ezt a választ Ivan nagyon is elfogadhatónak érzi, és ő maga kér egy másik csókot, ami a „szív” szólamának megerősítését jelenti, ahogyan Aljosa pusztá létezése is e szólamot erősíti benne, de eszével mégis kitart lázadó gondolatai mellett. *Ivan az embert kegyetlen, önző, szabadságra képtelen, lázadózó, de a boldogságát rabszolgaként megtaláló lényként látja*. Ezzel lényegében sajátos értékét, különleges méltóságát vonja kétségbe, sőt utal is rá, hogy *az ember nem istenképmású lény*. Ivan szerint, ha nem létezik ördög és Isten, és az ember teremtette ezeket, akkor az ördögöt mintázta saját magáról és nem Istent, csodálatos egyáltalán, hogy egy olyan gonosz állat agyában, mint az ember, ilyen gondolat felbukkanhatott (ebből következik, hogy ha van Isten és ördög, az ember akkor is az ördögre hasonlít).⁴³ Az emberi gonoszsgát mutatja a leggyengébb, a legkiszolgáltatottabb lényvel, a kisgyermekkel kapcsolatos kegyetlenség számtalan példája. Ezek ugyanakkor a metafizikai rend elfogadhatatlanságának is a legfontosabb bizonyítékai. Az egyes embereket nem lehet szeretni, az Inkvizítor által képviselt *absztrakt emberszeretet pedig azt kívánja meg, hogy ezt a kegyetlen állatot megfosszuk szabadságától*. Ha ezt nem tesszük, az ember – a kenyérért való harc során, vagy pusztán azért, mert élvezi a kegyetlenséget – egyfelől szenvedést okoz másoknak, másfelől ő maga is boldogtalan lesz (mert rá hárul a kenyérkereset gondja, illetve ott van rajta lelkiismereti teher, ha egyáltalán felmerülnek benne a jó és a rossz kérdései). Az Inkvizítor nem hisz már sem Istenben, sem Jézus tanításában, *a gondolkodó kiválasztottak spekulatív szeretetét hirdeti*, amely csodára, a

41 Jézus hallgatása az inkvizítor előtt a *Biblia* Pilátus-jelenetével állítható párhuzamba. Lásd erről: HAVASI Ágnes, *Dosztojevszkij szentjei: A pozitív szépségű hősök ortodox egyházi eredete*, Pápa – Budapest: Pápai Református Teológiai Akadémia – L'Harmattan, 2008, 164.

42 V. Gilbert Edit rámutat, Bulgakov és Andrejev műveire utalva, hogy az orosz irodalomban visszatérő elem Jézusnak a tanítvánnyal, árulóval kapcsolatban, testbeszédben is kifejeződő részvételi vagy elutasító viszonyának ábrázolása. Vö. V. GILBERT Edit, *Boldogítók és kivonulók*, Helikon, 2009/7. http://www.helikon.ro/index.php?m_r=1713

43 Vö. DOSZTOJEVSZKIJ, *A Karamazov testvérek*, I, 297, 302.

titokra és a tekintélyre épül és az *Istenképűségként értett emberi méltósággal és a jézusi hőstettel szemben fogalmazódik meg*. Ivan a káosz világáról beszél, mégis elismer egy értéket: ez pedig a kisgyermek, vagy mondjuk így: az ártatlanok életének érték-volta, amely érték elpusztítása felháborodást kelt benne. Aljosában ugyanúgy, de felkiáltása („Agyonlőni”) csak egy hirtelen reakció, mert azt is érzi, hogy a megtorlás nem lehet jó válasz, mert az csak újabb szenvedéssel, értékpusztulással járna. Ivannal már az ész mondatja, hogy a megtorlás jogos és semmiféle majdani harmónia nem indokolhatja az ártatlanok szenvedéseit. Abban a világban, ahol ezek megtörténhetnek, nincs rend, ott örült káosz uralkodik. *Ivant az ártatlan emberi lények szenvedése, tehát egy a „szívével” belátott érték sérelme győzi meg az Isteni Rend hiányáról*. Viszont mégsem lehet teljes káosz a világban, ha még a minden ember értékvoltát és a jézusi szeretetet elutasító a metafizikai lázadó is talál egy sértetetlen értéket. A későbbi történelekből kiderül: *Ivan a legkevésbé sem ártatlan, apjának a meggyilkolását is értékpusztításként éli meg, tehát hiába tagadja racionálisan az általános emberi méltóságot* (korábban, amikor Dmitrij megveri az apját, Aljosának azt mondja Ivan: az sem lesz nagy baj, ha megöli, hiszen csak arról van szó, hogy „egyik undok féreg felfalja a másikat”), „szívével” mégis elismeri minden ember értékes voltát.⁴⁴ Ivan belső meghasonlottságát mutatja később az „ördöggel” folytatott párbeszéd is, amelyben az Isteni Rend elfogadhatatlanságának állításával áll szemben a mennyországot dicsőítő, korábban istentagadó filozófus Ivantól származó anekdotája, illetve az istenemberek kivételességének hirdetése mellett a *Geológiai kataklizma* poémájában megjelenik valamennyi ember istenemberré válásának lehetősége is, akik éppen azért képesek egymás szeretetére, mert ráébrednek halandóságukra.⁴⁵

A Dosztojevszkij-művek emberistenségre törekvő hőseinek eszméjét sokan vetették össze a nietzschei *Übermensch-gondolattal*. Dosztojevszkij feltehetően soha nem hallott Nietzschéről, műveit egészen biztosan nem ismerte. Nietzsche Dosztojevszkij nevével valószínűleg először csak 1886-ban találkozott (tehát az *Übermensch-gondolatot* nem az orosz író művei inspirálták), 1887-től kezdve pedig intenzíven foglalkoztatja Dosztojevszkij világa. A kutatók feltárták, hogy az orosz író mely könyveit olvasta biztosan (az nem egyértelmű, hogy olvasta-e a *Bűn és bűnhődést* vagy sem).⁴⁶ Fehér Ferenc felteszi a kérdést, hogy Raszkolnyikov vajon a nietzschei *Übermensch* vagy a hegeli „világtörténeti egyén” előjogairól beszél? Fehér úgy látja, e kettő ebben az esetben nehezen elválasztható egymástól, Dosztojevszkij Raszkolnyikov alakjában, illetve eszméjében e két típus cserebomlását akarta kifejezni.

44 Idézet: *Uo.*, 179.

45 Ivan és az ördög beszélgetését lásd: DOSZTOJEVSZKIJ, *A Karamazov testvérek*, II, 388–409.

46 Vö. CZEGLÉDI András, *Volt-e hát Fjodor Mihajlovics Nietzsche?* 2000, 2008/10, (http://www.ketezer.hu/menu4/2008_10/czegledi.html) Nietzsche elsőként a *L'esprit souterrain* című könyvet olvasta, amely *A háziasszony és a Feljegyzések az egérlyukból* összedolgozásából keletkezett szöveg, továbbá a *Feljegyzések a holtak házából*, a *Megalázottak és megszorítottak*, az *Ördögök* című műveket és egy novellaszerűjteményt. Az kérdéses, hogy olvasta-e a *Bűn és bűnhődést*, illetve *A félkegyelműt*.

Fehér rámutat: mivel mindkét típus a polgári társadalom talaján jött létre, alapvető mozgatórugójuk az érdek, ezért emberileg nagyon is közel állnak/állhatnak egymáshoz: ha a maximumig fokozott önérdek az ösztönző, akkor az Übermensch valamilyen változata vagy annak karikatúrája jöhet létre, ha pedig a cselekvés indoka a vélt, vagy illuzórikus közérdek, akkor világtörténeti egyénről beszélhetünk. A történeti helyzettől is függ, hogy a gátlástalan egoista polgári forradalmárrá, vagy éppen csak egy „egyszerű” gyilkossá válik-e. Akár azt is mondhatjuk Fehér gondolatai alapján, hogy az Übermensch olykor valamiféle közérdekre hivatkozik bűnös tetteinek indítékaként, de ez csak személyes érdekeinek álcája, a világtörténeti egyénnek nevezett emberek tevékenységében pedig sok esetben a személyes ambíciók nagyobb szerepet játszanak, mint valamiféle közérdek megvalósítása (lásd Napóleont).⁴⁷

Még egyszer érdemes kiemelni, hogy a világszemléleti, morális elveszettség egyértelműen összefügg a „véletlen” család problémájával, hiszen ez az erkölcsi szocializációra is negatív hatással lehet, mivel szilárd erkölcsi minták hiányában nem alakul ki megfelelő, az egyén által belsőleg elfogadott normákon alapuló erkölcsi magatartás. *A szeretet hiányából fakadó elutasítottság és az introjektált erkölcsi elvek hiánya* egymást erősíti: ez vezet ahhoz, hogy az egyén élesen szembeállítja Énjét a világgal, amelyben nem talál értelmet, rendet, egyértelműen tiszteletre méltó szabályt.

Összefoglalóan: a felsorolt hősök meghatározó módon az elsőként említett elismerési forma (szeretet, gondoskodás) sérelme miatt a világgal és a többi emberrel kapcsolatos bizalmat és önbizalmukat elvesztve, a társadalmi viszonyokat és a körülöttük lévő embereket elutasítva (ami maga után vonja a megbecsülés lehetetlenségét, tehát a harmadik elismerési forma sérülését), számukra érvényes metafizikai világmagyarázat hiányában arra töreksenek, hogy a saját maguk által felállított kiválóság-elvárásnak megfeleljenek, és ezzel legalább *az önmagukhoz fűződő pozitív viszonyt helyreállítsák* a másoktól függetlenül, mások ellenében értelmezett önmegbecsülés formájában. Ennek megvalósítása során másokat vagy önmagukat eszközként használják. Tehát az első és a harmadik (hegeli, honnethi) elismerési forma sérelme és a metafizikai elveszettség a második elismerési forma durva megsértéséhez vezet, mert a harmadik elismerési forma sajátos értelmezése (a mások megítélésétől független kiválóság-mérce, önmegbecsülés) ezt kívánja meg. Nem az emberi méltóság sérelme váltja ki tehát mások (vagy saját maguk) emberi méltóságának megsértését (Nasztaszja Filippovna kivételével, akinél ugyanakkor más elismerési sérelmek is jelen vannak), a hősök többségét nem azért jellemzi a szélsőséges eszköz-szemlélet, mert vele is így bántak, hanem azért, mert *önmegbecsülésüket csak az emberi méltóság tisztelete elvének figyelmen kívül hagyása árán látják helyreállíthatónak. A kiválóságként értett méltóság (egyéni értelmezésének) megvalósítására törekvés vezet az emberi méltóság sérelméhez.* A legradikálisabb tetteket azok hajtják végre, akik nem pusztán az elhatárolódáshoz, hanem emberellenes tettehez/tettekhez kötik önmegbecsülésüket és elég belső erővel is rendelkeznek tettük végrehajtásá-

47 FEHÉR, *I. m.*, 210–211. Nietzsche és Dosztojevszkij összehasonlításáról lásd: BARCSI Tamás, *Nietzsche és Dosztojevszkij – magyar gondolkodók műveinek tükrében* (megjelenés alatt). Kitérő pszichológiai szempontú összevetést ad már idézett írásában Tényi Tamás.

hoz.⁴⁸ Ivan Karamazov mint ideológus közvetett módon járul hozzá a gyilkossághoz, de nem biztos, hogy ő valaha is képes lenne rá. Vannak, akik végül elállnak mást sértő tettüktől, de ez nem jár együtt önfelszámolás elutasításával (pl. Dmitrij Karamazov nem gyilkolja meg apját, de Mokrojében öngyilkosságra készül). Olykor a véletlen, vagy mások közreműködése akadályozza meg a gyilkosságot, vagy az öngyilkosságot (Ippolit öngyilkosságát, Verszilov gyilkossági és öngyilkossági kísérletét).

3. Az Én és a világ (a másik) szembeállítására alapozott önmegbecsülés kudarca

Dosztojevszkij utolsó korszakának vizsgált műveiben az Én-központú főhősök tehát arra törekszenek, hogy pozitív módon viszonyulhassanak önmagukhoz. De ha azt mondjuk – és az elismerés-elmélet kiindulópontja ez –, hogy *mások pozitív értékelése nélkülözhetetlenül szükséges mindhárom elismerési forma esetében az önmagunkhoz fűződő pozitív viszony kialakításához, a különlegességként értett önmegbecsülésre való törekvés eleve kudarca van ítélve*. Ez csupán a szeretet és az önszeretet, illetve a közösségi megbecsülés és az ezen alapuló önmegbecsülés pótszere csupán. Hiszen hiába van jelen saját különlegességének tudata, ha ez a hős *önbizalmát*, és az eredeti értelmében felfogott *önmegbecsülését képtelen helyreállítani: a szeretethiány és a társadalmi kirekesztettség fennmarad, sőt erősödik*, hiszen az Én különlegességének felmutatása mások megalázásához, elpusztításához, vagy önfelszámoláshoz vezet.

Az Én önmegbecsülésének megteremtése *csak fokozza a világban a rendtelenséget*: szenvedés, halál jár az erre törekvők tetteinek nyomában. Dosztojevszkij nagy korszakának valamennyi vizsgált művében a torzult személységű, Én-központú hősök óriási rombolást okoznak. E hősök legtöbbje átérzi emberellenes eszméjének, magatartásmódjának problematikusságát. Az említett hősök közül talán egyedül Pjotr Verhovenszkij az, akiben a „szív” képessége látszólag teljesen elhalt. De az említett hősök többsége ráébred arra, hogy embert/embereket feláldozni önmegbecsülésük érdekében *értékpusztítás*, azaz nyilvánvalóvá válik számukra, hogy *az ember, minden ember értéket képvisel, hogy saját Énjükön kívül van más abszolút érték is*, tehát el kell(ene) ismerniük *valamiféle Rend létezését a világban*. Mindezt nem racionálisan látják be, hanem „átérik” meghatározó egzisztenciális élmények során. *Az emberellenes cselekvések (az elszakíttóság) rettenetének átérzése* az egyik meghatározó élménye az Én-központú hősöknek. Ezt sokszor valamiféle betegség kíséri, a lelki-szellemi összeomlás fizikai tüneteket is produkál, pl. Raszkolnyikovnál, Sztavroginnál, Ivannál. Arkagyij Dolgorukij a kis híján végzetesnek bizonyuló események elbeszélése megváltoztatta („átnevelte magát” az emlékezés során) és úgy érzi, új élet áll előtte. A másik meghatározó egzisztenciális történés *az egységélmény megélése*. Ezt a cselekvő szeretet kifejeződésének (Liza ölelésének, Jézus csókjának, Aljosa csókjának) hatására éli át egy pillanatra az odúlakó, a poémabeli Nagy Inkvizítor és Ivan Karamazov. Raszkolnyikov élete megváltozik, amikor ráébred Szonya

48 Raszkolnyikov, Rogozsin, Sztavrogin, Kirillov, Pjotr Verhovenszkij, Szmergyakov.

szerelmére, ahogy Dmitrij Karamazov és Grusenyka is elindulnak a változás útján kölcsönös szerelmük következményeként. Arkagyijra Makar jelenléte van nagy hatással. Az említett két meghatározó élmény gyakran *összekapcsolódik az álmokban*, hiszen az álmokat a „szív irányítja”.⁴⁹ Sztavrogin a Claude Lorrain kép hatására az emberi aranykorról álmodik, amelynek harmóniáját Matrjosa alakjának megjelenése zavarja meg. A „nevetséges” ember (*Egy nevetséges ember álma*) egy segítséget kérő kislány elutasításának hatására az emberi paradicsomot vizionálja, amit ő ront meg, az elkülönültség világát eredményezve. Dmitrij Karamazov kihallgatása után lát álmot az anyák és gyermekeik szenvedéséről, akiken segíteni akarna, miközben Grusenyka hangját is hallja („Én is veled vagyok”). Verszilov és Ivan aranykor-elképzeléseiben keveredik az egység vágya és a metafizikai lázadás, ezek nem egzisztenciális egységélmények, bennük a vívódó hősök különböző szólamai kapcsolódnak össze. Verszilov szintén Claude Lorrain festményére utalva az Isten nélküli emberi egységet látatja (de végül mégsem tudja kihagyni Krisztust), a delíriumban lévő Ivan Karamazovot az ördög a *Geológiai kataklizma* poémájával szembeállítja, amelyben a mindent szabad elvének állítása és az aranykor víziója ötvöződik. A pozitív szépségű hősök krízisét is csak az egység valamilyen tapasztalata oldhatja fel: Aljosa álmában a jézusi szeretet lényege világosodik meg, Miskin az epilepsziás rohamot megelőzően éli át a „belső fény” pillanatait.

Az egzisztenciális élmények hatására *nyilvánvalóvá válik az Én és a másik (Én és a világ) szembeállításának tarthatatlansága, másrészt az énnel a másikkal, a világgal való egysége*. Ennek elfogadását azonban a lázadó ész, vagy a szenvedélyek ereje megnehezíti. A bűn vállalása, ezzel a kivételes ember korlátlan szabadsága tételének elutasítása és az Én metafizikai lázadásának igazsága között öröklődik Raszkolnyikov, Sztavrogin, Ivan Karamazov és a maga szintjén Szmergyakov is; kitarthat az emberistenség abszurd eszméje mellett, vagy elutasíthatja az öngyilkosságot Kirillov; a szodomaini és madonnai ideál, a szenvedély és az emberi nemesség közti vívódás határozza meg Dmitrij Karamazov és Verszilov belső küzdelmét; a valódi szeretet, akár lemondás árán, vagy a minden áron való birtoklásvágy a két választható út Rogozsin számára; a világban való élet és a teljes elszigetelődés lehetősége is adott az odúlakónak és Arkagyijnak; a megaláztatások miatti revans, vagy a megbékélés között kell döntenie Nasztaszja Filippovnáknak és Grusenykának. A dilemmák *akkor végződhetnek újjászületéssel, az élet újrakezdésével, ha az egzisztenciális élmények hatására a hős megnyitja magát a másik felé*, nem csak egy pillanatra. Ezt teszi Raszkolnyikov, Arkagyij, Verszilov, Dmitrij Karamazov, Grusenyka (és a „nevetséges ember” is). Vannak olyanok, akik erre nem képesek, azoknak a radikális elhatárolódás, vagy az önfelszámolás a sorsuk. Az odúlakó Liza elüldözése után végletesen magára marad, ahogy Tallár Ferenc írja: „Önös Énjének abszolút voltát tételezve, az odúlakó kilép a világ interperszonális viszonyaiból, Én és Te viszonyából, s a nem-Énben csak önkénye tárgyát képes látni.”⁵⁰ Rogozsin gyil-

49 Az *Egy nevetséges ember álma* című elbeszélésben olvashatjuk: „az álmokat nem az értelem, hanem a vágy, nem a fej, hanem a szív irányítja.” *I. m.*, 486.

50 TALLÁR Ferenc, *Erkölc és eszkatológia: Dosztojevszkij etikájáról* = Uő, *A szabadság és az európai tradíció*, Budapest: Atlantisz, 1999, 89.

kossá válik, mivel a szeretett nőt csak így birtokolhatja (a holttest felett Miskinnel virraszt: „szükségem van rád” – mondja a hercegnek Rogozsin).⁵¹ Sztavrogin megkísérel szembenézni bűneivel, amelyekről egy írást készített a nyilvánosság számára. A „Gyónását” tartalmazó szöveget Tyihon sztarecnek mutatja meg, aki a bűnösnek a bíróval szembeni kevély kihívását érzékeli benne („majd rám tekintenek, én meg őrájuk. Azt akarom, hogy mindenki énrám tekintsen.”).⁵² Sztavrogin utolsó levelét Dasához írja, akire mint „ápolónőre” lenne szüksége, hiszen szeretetre képtelen, de ez is a „másikhoz” fordulást jelenti, végül lázadó Énje elhatalmasodik rajta és öngyilkos lesz. Kirillov ugyan átérzi az ideologikus öngyilkosság értelmetlenségét, tétovázása erre utal, de mégis végez magával. Nasztaszja Filippovna és Fjodor Pavlovics szinte kiprovokálják meggyilkolásukat. Ivan Karamazov jövőjében mindkét lehetőség benne van.

4. A „Szív” méltósága

A regényekben a pozitív szépségű hősök: Szonya (*Bűn és bűnhődés*), Miskin (*A félkegyelmű*), Tyihon (*Ördögök*), Makar Dolgorukij (*A kamasz*), Zoszima, Aljosa Karamazov, Ivan poémájának Jézusa (*A Karamazov testvérek*) a „Szív” méltóságát képviselik. A „Szentek” mellett még számos olyan szereplőt lehetne felsorolni, akik szintén a „Szív” útján járnak: a szelídek, a „tanítványok”.⁵³ A „Szív” emberei *nem éveikkel hatnak elsősorban, hanem életükkel, jelenlétükkel*. Számukra az Isteni Rend hirdetése és az emberi méltóság összetartozik. Minden emberre (a legnagyobb bűnösre is) mint istenképmású lényre tekintenek, ezért nem elégednek meg azzal, hogy pusztán tisztelik a másik embert, ez csak az alapfeltételét jelenti a cselekvő szeretetnek, ami az emberi méltóság felismeréséből következő legmegfelelőbb viselkedési mód.

Ivan Karamazov és Zoszima (*A Karamazov testvérek*) felfogása közti különbséget *meghatározó nézeteik szembeállításával* foglalhatjuk össze (persze, ahogy láttuk, Ivan maga is bizonytalan állításainak helyességét illetően). Az ész nem fogadhatja el az Isteni Rendet – ha szeretsz, el fogsz jutni az Isteni Rend elfogadásához. Az ember egy kegyetlen állat – mindenkiben ott rejlik az Istenképesség (Krisztus-képesség). Az egyes embert lehetetlen szeretni, néhány kivételtől eltekintve – mindenkit szeretni kell, kemény munka árán tanulhatunk meg jól szeretni, „nemcsak pillanatnyilag, alkalmyszerűen kell szeretni, hanem örökre”.⁵⁴ Vannak gaztettek, amelyekért lehetetlen megbocsátani – senkinek sem lehetünk a bírái, mindenkinek meg kell bocsátani, a bírónak rá kell döbbsennie, hogy ugyanolyan bűnös, mint az előtte álló, és talán elsősorban ő felelős a bűnéért, ha a kegyetlenségre az erőszak a válasz, az csak fokozza az kegyetlenséget, az emberek bűneit nem erőszakkal, hanem

51 DOSZTOJEVSZKIJ, *A félkegyelmű*, 670.

52 DOSZTOJEVSZKIJ, *Ördögök*, 463.

53 Ide tartozik pl. az író a *Megalázottak és megszorítottakból*, Szonya a *Kamaszból*, a „tanítványok”: Kolja, Vera és Radomszkij Miskin, illetve Kolja Kraszotkin és társai Aljosa esetében, és itt most nem említjük azokat, akikről az előbb volt szó, az újjászületett „lázadókat”.

54 DOSZTOJEVSZKIJ, *A Karamazov testvérek*, I, 402.

szeretettel kell legyőzni (ha felháborít a gonoszság, gondold azt, hogy Te voltál az oka az emberek gonoszságának).⁵⁵ A jézusi hőstett helyesbítésével lehet megadni az embereknek a szabadság nélküli boldogságot – Krisztus elvetésével nem képzelhető el igazságos rend, akik erre törekednek, vérrel fogják elárasztani a földet.⁵⁶ Zoszima nézeteiből egyértelművé válik, hogy a társadalmi rend csak az emberi méltóságra, a szabadságra, a népre alapozható. Az egyszerű emberek tisztában vannak saját emberi méltóságukkal, akkor is, ha szolgálnak és szegény sorban élnek.⁵⁷ Az embereket a krisztusi eszmény példamutató követésével kell rávezetni arra, hogy mit kezdjenek a szabadságukkal: az eszmény képviselőjének fénye megvilágítja a követendő utat, és bár az igaz ember is eltávozik, de fénye megmarad.⁵⁸

Az eddigi elemzésekből is kiderült, hogy nem fogadható el Sesztov állítása, miszerint Dosztojevszkijnél a hétköznapiság moráljával szemben a tragédia moráljának felmagasztalásáról van szó.⁵⁹ Ugyanakkor az sem teljesen igaz, hogy a keresztény tanítás igazsága, az ember halhatatlan természete válik egyértelművé Dosztojevszkij tárgyalt regényeiben, ahogy Bergyajev írja.⁶⁰ De nem is pusztán a különböző álláspontok, az egymásnak ellentmondó „igazságok” dialogikus ütköztetése történik meg a művekben, mindenféle végső „üzenet” nélkül (Bahtyin, Fehér). Egyetérthetünk Bahtyinnal abban, hogy Dosztojevszkij *polifonikus világában* valóban önálló és egyenrangú tudatok, világlátások, szövegek sokasága kapcsolódik össze. Azonban a regények utalnak arra is, hogy *mi vezethetett az adott hős világlátásához, eszméjéhez, hogy milyen harcok dúlnak benne* (ezt Bahtyin is hangsúlyozza), illetve részletesen bemutatják a világhoz és az emberekhez való viszonyuk *cselekvésben megvalósuló következményeit*. Az Én-központú hősök esetében a kiinduló-

55 Uo., 402, 404, 405.

56 Uo., 400.

57 Vö. Uo., 397–398.

58 Uo., 405.

59 Vö. Lev SESZTOV, *Dosztojevszkij és Nietzsche*, ford. Patkós Éva, Budapest: Európa, 1991. Sesztov meghatározó szellemi azonosságot lát Dosztojevszkij *Feljegyzések az egérlukból* című művével kezdődő korszakának nézetei és Nietzschének a Wagnerrel, illetve a schopenhaueri elmélettel való szakítás után kifejtett filozófiája között. Ugyanakkor helyesbíti Dosztojevszkij és Nietzsche terminológiáját: nem a közönséges és a rendkívüli, nem a szolga és az úr moráljáról kell beszélnünk (mert a kettő közötti különbség nem jellem kérdése), hanem a *hétköznapiság morálja* áll szemben a *tragédia moráljával*. A tragédia embere a mindenkori hétköznapisággal, a pozitívizmussal és az idealizmussal harcol a maga útját keresve. *I. m.*, 291–317.

60 Vö. Nyikolaj BERGYAJEV, *Dosztojevszkij világszemlélete*, ford. Baán István, Budapest: Európa, 1993. Bergyajev úgy véli, *aki megöl egy másik embert* Dosztojevszkijnél, *az szellemileg saját magát öli meg*, megtagadja a másikban a saját magában lévő halhatatlanságot, önmagát is elpusztítja, elveszíti emberi képét, személyisége bomlásnak indul. Az emberi lelkiismeretben ez a halhatatlan természet fejeződik ki. Minden egyes lény tehát abszolút jelentőséggel bír. Az igazi szeretet a halhatatlansággal függ össze, ez nem más, mint az örök élet állítása. A dosztojevszkiji művekben nyilvánvaló válik Bergyajev szerint az ateista szeretet lehetetlensége, mivel az ateista emberiség előbb-utóbb eljut a kegyetlenségig, az embernek mint pusztá eszköznnek a tételezéséig. Az igazi szeretet és a szabadság Krisztus alakjában egyesül. Lásd különösen: 66–79, 119–120, 131–133, 162–164.

pont mindig az *idegenség tapasztalata*, amely valamiféle elismerési sérülésből és a metafizikai elveszettségéből adódik. Az Én önmegbecsüléséhez kapcsolódó, szenvedést, halált, értékpusztulást eredményező rendteremtési kísérletek azonban nem feloldják az idegenség, az elszakítotttság érzését, hanem ennek növekedéséhez vezetnek. *A dosztojevszkiji művekben az egység hiányának tragédiája és az egység megvalósításának szükségessége válik nyilvánvalóvá.* Az egység vágya ott van a „ragadozóknak”, az „eszme emberekben” is, ez mutatkozik meg pl. az emberistenek aranykoráról szőtt látomásaikban, de egyértelművé lesz, hogy az egység csak a jelenlét szeretet-cselekvéseiben realizálódhat. A „Szív” emberei ezt az egységet próbálják megvalósítani. Sokszor csak pillanatokra világosítják meg azoknak a „szívét”, akiket fogva tart az idegenség tapasztalatának ereje, olykor pedig még erre sem képesek. A szenvedés, a megalázottság, a szenvedély, a lázadó ész, az értelmetlen élet és a halál borzalma ellenében képviselik azt, hogy csak az egységre való törekvésben érezhetjük át a racionálisan megfejtethetetlen Rendet. Az idegenség tapasztalata még a „Szív” emberét is kétségbe ejtheti, akár összeomlásához is vezethet (lásd Aljosát és Miskint: az előbbi képes ezen túljutni, az utóbbi nem tud megbirkózni e tapasztalattal).

Az egység a művekben a „szív” szavakban és szavakon túli módon kifejeződő szólamához kapcsolódva jelenik meg. E szólamot képviselik a pozitív szépségű hősök, a „Szív” emberei, de e szólam mindenki-ben ott rejtőzik. Az Én-központú hősök az önmegbecsülésükhöz szükséges cselekvés során önmaguk igazságát akarják bebizonyítani önmaguknak, és megpróbálják elhallgattatni az „idegen szót”. Előbb-utóbb nyilvánvalóvá válik számukra, hogy *a másik szava nem némítható el, saját igazságukat a másik embert figyelmen kívül hagyva nem találhatják meg.* Amikor önmagukat állítják, akkor is a másikkal szólnak. Az odulakó mindenkit elutasít, mégis az „idegen szó” befolyása alatt marad. *A „szív” szólama a „másikkal” a világban való együtt létezés átérzésének szólama.* Az önmegbecsülésüket radikális tettekkel megvalósító hősök más racionális szavának érveit racionális érvekkel cáfolják. Amivel azonban képtelenek spekulatíván szembehelyezkedni, az a „szív” szólama, amely kifejeződhet szavakban és szavak nélkül. A „szív” szava nem racionális szó és nem a szenvedély szava, hanem *közös emberségünk, együtt-létünk átérzésének képességéből – amit nevezhetünk akár együttérzésnek is – eredő szó.* A „Szív” hőseinek, pl. Miskinnak vagy Aljosának *áthatható szava a „szív” szava, amely a vívódó hősben a „szív” szólamát erősíti fel.* De a „szívre” legerősebben nem a szavak hatnak, hanem az érintés, a csók, a szeretet nem szavakban megnyilvánuló kifejeződései. Vagy a másik *arcának* megjelenése a tudatban. *A „szív” szólamát a másik jelenléte erősíti fel igazán, nem a szavak.* És ha a „szív” teljesen áthatja az embert, szavakra már nincs szükség. Amikor a dialógus véget ér – mondja Bahtyin –, minden véget ér. Ez igaz arra a hallgatásra, amely az emberektől való elszakítotttság miatt az Én-központú hősöket jellemzi (pl. Sztavrogin, Ivan Karamazov, Szmergyakov), az esetükben *a dialógus végső elutasítása az önfelszámolással egyenlő* (ezért nem menthetetlen Ivan, aki az emberektől való elzárkózást követően lidércálmaiban folytatja belső dialógusát). *A hallgatás teljesen mást jelent a „szív” működéséhez kapcsolódóan.* Ivan poémájában Jézusnak is alapvető jellemzője a hallgatagság, ahogy Aljosát is csöndesnek nevezi Zoszima. Amikor a másik ember elpusztításának rettenete hasít a szívbe, a fájdalomtól, amikor

felfénylik a „szív” a szeretet jelenlétének megtapasztalásakor, az örömtől nincsenek megfelelő szavak. *Az együtt-lét átérzésének legnagyobb intenzitású pillanatait nem szavak váltják ki és e pillanatok szavakkal nem fejezhetők ki megfelelően.* Raszkolnyikovban akkor kezdődik el a változás, amikor a kórház ablakából meglátja a rá várakozó Szonyát. Dosztojevszkij e folyamatot a „szív” ébredéseként írja le: „mintha szíven ütötték volna”, „valami vágyakozás fájdtotta és zaklatta a szívét”, „mindkettőjük szívében az élet kiapadhatatlan forrása fakadt a másik számára”.⁶¹ Raszkolnyikov számára minden megvilágosodik (ezt fejezi ki szimbolikusan, hogy amikor a fiú sírva átöleli Szonya lábát, szép, napfényes reggel van). Arkagyij, a „kamasz” egy verőfényes napon ismeri meg Makart, és rögtön vonzódni kezd hozzá, az idős zarándok „*lelki szépsége*” megindítja: „a lelkem mintegy kigyúlt” – jegyzi meg a fiú, ennek jele, hogy végigsimítja anyja arcát, pedig ez mozdulat egyáltalán nem jellemző rá.⁶² A Nagy Inkvizítor „szívét” Jézus csókja „égeti”: nem szól többet, kitarja a cellaajtót. *A „szív” szólama akkor a legerősebb, amikor egy szó sem hallatszik,* mert a világosságot és forróságot árasztó, „felébredt” szív csókkal, öleléssel, leborulással fejezi ki ember és ember, ember és világ egységét. Jézus Ivan poémájában az egység (az ember és az Isten, a földi és a földöntúli, a belső és a külső egysége) üzenetének hordozója, szíve a Nap világosságát bocsátja ki, melegít, gyógyít: a „szeretet napja ég a szívében”.⁶³

Aljosát megrázzák a sztarec halála utáni napon történt események, de „véglegesen” meg is szilárdítják hitét.⁶⁴ A sztarec halálhírére a kolostorba sereglő emberek és a szerzetestársak egy része is valamiféle csoda bekövetkeztét várják: a csoda elmarad, viszont a holttest nagyon erős hullaszagot kezd árasztani, amiben többen annak bizonyítékát látják, hogy Zoszima nem is volt szent ember. Aljosát nem a csoda, hanem a „*felsőbb igazságosság*” hiánya keseríti el. Amikor Aljosa a Grusenykánál történt látogatás után visszatér a kolostorba, Zoszima holtteste mellé, már elmúlt a szomorúsága. Paiszjij atya éppen a *kánai menyegző*, Jézus első csodájának történetét olvassa fel a Szentírásból, amely megelevenedik a fiú álmában. *Jézus azért tesz csodát* (a vizet borrá változtatja), *mert szereti a szegényes menyegző résztvevőit,* ugyan még nem jött el az ő ideje, mégis segít nekik, mert azt akarja, hogy az emberek örüljenek. Ez a cselekedet az itt és most, nem a nagy hőstettek formájában megvalósított szeretet fontosságáról szól. Az elbóbiskoló Aljosa álmában megjelenő Zoszima arra biztatja őt, hogy *kezdjen neki a dolgának: nyújtsa oda azt az egy szál hagymaszárat annak, akinek éppen segítségre van szüksége.*

61 DOSZTOJEVSZKIJ, *Bűn és bűnhődés*, 643–645.

62 DOSZTOJEVSZKIJ, *A kamasz*, 397.

63 DOSZTOJEVSZKIJ, *A Karamazov testvérek*, I, 315. Kovács Árpád részletesen elemzi a poémában megjelenő metaforák összefüggéseit: „A »szív« a »tűz« materiális hordozója, s mint ilyen, a »Nap« ekvivalense. A »szem« viszont a »tűz« másik ismérve, a »fény« megjelenésének a helye. A »fény« ekvivalenseiként pedig a »Világosság« és az »Erő« vannak felsorolva, miközben az utóbbi a továbbiakban úgy konkretizálódik, mint »gyógyító erő«.” Kovács Árpád, *Személyesség és szövegköziség A Karamazov testvérek című regényben = Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe*, szerk. KROÓ Katalin, Budapest: Bölcsész Konzorcium, 2006, I, 490.

64 DOSZTOJEVSZKIJ, *A Karamazov testvérek*, II, 12.

Aljosa „lángoló szívvel” ébred, kimegy a szabadba, ahol leborul a földre, „átöleli” azt, és sírva csókolgatja. A „Szív” igazsága erősödött meg Aljosában, aki szeretne megbocsátani mindenkinek mindenért és bocsánatot kérni mindenkinek mindenkiért és mindenért.⁶⁵ Aljosa lelkén az álomlátást megelőzően a gondolatfoszlányok csillagokként gyúlnak, majd hunynak ki, „de azért egységes, szilárd, megnyugtató érzés uralkodott a szívében”.⁶⁶ Ennek a folyamatnak – a belső és a külső közti határvonal eltűnésének, az egység átérzésének – végpontja, amikor az álmot követően Aljosa azt érzi: „egy rendíthetetlenül szilárd valami: ahogy ez az égbolt leszáll a lelkébe.”⁶⁷ Kovács Árpád rámutat *A kánai menyegző* című fejezet fő motívumainak – a *Koporsó*, a *Menyegző*, az *Égbolt* – összefüggéseire, és utal rá, hogy e motívumsor a Mag rendeltetését reprodukálja.⁶⁸ Aljosa mint Mag (amely csak „földbe esvén” hoz termést) álmát követően „Gyöngye ifjúként omlott a földre, de egész életére megkeményedett harcosként állt fel”: ez a Mag szárba szökkenésére utal.⁶⁹ Aljosa látomásában a Jézus által megszentelt házasság ünnepi lakomája jelenik meg, a koporsó „szentséggé”, a cella „szentéllé” alakul át, és ezáltal, ahogy Kovács Árpád megállapítja: „a Jézussal kötött szövetség első megvalósulásává, ami az Isten és az ember, az Ég és a Föld jelképes egyesülésében fejeződik ki, s amiben – Dosztojevszkij szerint – a »második« (»Új«) Szövetség újdonságának lényegét kell látnunk.”⁷⁰ Érdemes kiemelni továbbá: a menyegző az Égboltozat ekvivalense, a boltozat (свод) oroszul menyegzőt (брак) is jelent (házasság megkötése: Сводный брак).⁷¹ A „Szív” az Egység titkát hordozza.

Dosztojevszkij legfontosabb regényhősei az emberi méltóság tiszteléséhez nem spekulatív úton jutnak el, hanem átérzik közös emberségüket, ami együtt jár az ember *világban való létezésének* átérzésével is. A „Szív” méltósága az embert célnak tekint, és nem eszköznek, de ez nem a spekulatív ész által levezetett követelmény, ahogyan ez pl. a kanti filozófiából következik. Kant szerint az ember morális autonómiájából adódóan erkölcsi törvényhozó, de be kell látnia, hogy valamennyi emberről (eszes lényről) elmondható ugyanez, ebben áll az ember méltósága. Így az erkölcsi törvényhozás mindig csak valamennyi emberre tekintettel végezhető el, ezt mondja ki az univerzalizáció elve, a kategorikus imperatívusz. *A „Szív” méltósága nem észbeli belátáson alapul.* Ezért nincs szó arról sem, hogy az emberi méltóságot pusztán a kereszténység tanításának, az Istenképűség tételének elfogadására alapozzuk. *Itt egzisztenciális belátásról van szó.* Ez történt meg a pozitív szépségű hősöknél is, akik többsége nem egyházi személy (Szonya, Makar, Miskin, de Aljosa is csak rövid ideig él a kolostorban), illetve a szerzetesek, Tyihon és Zozsima is valamiképpen elkülönülnek az egyháztól, a saját útjukat járják (ezért vannak az egyházon belül ellenségeik). Kereszténységük nem az egyházi dogmák

65 Aljosa krízisét lásd: *Uo.*, 9–52.

66 *Uo.*, 49.

67 *Uo.*, 52.

68 Vö. Kovács, *I. m.*, 493–500.

69 DOSZTOJEVSZKIJ, *A Karamazov testvérek*, II, 52. Vö. Kovács, *I. m.*, 494.

70 Kovács, *I. m.*, 496.

71 *Uo.*, 494.

követésére szorítkozik: az emberek felé fordulnak.⁷² *Jézust az Egység egzisztenciális hőseként követik.* Az egységes létezés, az együtt-lét rendjét Isteni Rendként fogják fel. Isten az egység rendjének emberi ésszel nem felfogható értelmének szimbóluma, a halhatatlanság hirdetésében e rend iránti „bizalom” fejeződik ki. A kiindulópont az ember szeretete: ez a jézusi tanítás lényege, erre utal Zozsima is: *az emberi egység megvalósítása vezethet oda, hogy otthon érezzük magunkat a világban,* hogy elfogadjuk az együtt-lét rendjét, amit racionálisan soha nem érthetünk meg. Ennek lényegéhez a szeretet-cselekvésekből fakadó egységélmény, a forró és világos „szív” pillanataiban kerülhetünk közel. Fontos látni, hogy *nem a halhatatlanságban való hit által juthatunk el az emberek iránti szeretet fontosságának belátásához,* hanem az egység egzisztenciális élményének hatására válhat az egyén a szeretet emberévé, aki az egység megvalósítására törekszik. Ivan Karamazov a halhatatlanság elfogadhatatlanságából vezeti le a „mindent szabad” gondolatát és a szeretet lehetőségének tagadását, álláspontja megkérdőjelezéséhez viszont *nem a halhatatlanság belátásán keresztül* jut el. Az emberi egység ellenében való cselekvés, illetve ennek legradikálisabb megvalósulási módja, *az ember elpusztítása rettenetének átérzése* vezethet a szeretet ellenében való gondolkodás problematikussá válásához. Ekkor még nem biztos, hogy a szeretet emberévé válik az, aki átérzi az Énközpontúság tarthatatlanságát, de ez ebben a stádiumban sem a halhatatlanság elfogadásán, hanem egy meghatározó szeretet-élményen múlik. Aljosa krízisét is a krisztusi szeretet átérzése oldja meg a kánai menyegző jelenetének megelevenedésekor, az hogy Jézus szeretet-asztalánál látja meg Zozsimát, arra utal: a szeretettől juthatunk el a halhatatlanság tételezéséhez és nem fordítva. Az említett művekből egyértelműen ez következik, viszont a „teoretikus” Dosztojevszkij megfordítja a sorrendet. Az *Ítélet* című írására (amelynek témája a „logikai öngyilkosság”) érkezett reflexiókra válaszol az *Alaptalan állításokban* (mindkettő *Az író naplójában* jelent meg): álláspontja szerint az emberiség iránti szeretet lehetetlen az emberi lélek halhatatlanságába vetett egyidejű hit nélkül. Sőt, Dosztojevszkij tovább megy ennél és a halhatatlanság szükségszerűségéről ír. Mivel a halhatatlanság bizonyossága szükséges az ember számára, mert csak ezáltal képes értelmes életre (így ez az ember természetes állapota), ezért az emberi lélek halhatatlansága kétségkívül létezik.⁷³ A vizsgált művekben ezzel szemben a halhatatlanság tételezése az egység egzisztenciális élményén alapulhat csak, és annak vágyát, reményét fejezi ki, hogy a földi élet után az emberre az együtt-lét legteljesebb valósága vár. Aljosa is a szeretetben való együtt-létként utal *A Karamazov testvérek* végén a halhatatlanságra.

Ha egy embert magára hagyunk, kicsúfolunk, megvetünk, eszközként kezelünk, az emberi egység ellenében cselekszünk. *Az elismerési sérülések az emberi egység figyelmen kívül hagyásából fakadnak:* a szeretethiányból, mások egyenrangúságának, emberi méltóságának megkérdőjelezéséből, illetve abból, hogy vannak, akik nem tudnak megfelelő szerepet betölteni a társadalomban. Dosztojevszkijnél láthatjuk, hogy az elismerési sérülések az Én és

72 Havasi Ágnes írja: „A sztarecek szerzetesi (vagy zarándok) mivoltukban kivonulnak a világból, hogy hivatásuk szerint arról lemondva, attól távolságot véve mégiscsak a világban (elsősorban lelki) szükségét szenvedőket szolgálják.” HAVASI, *l. m.*, 136.

73 Fjodor Mihajlovics DOSZTOJEVSZKIJ, *Alaptalan állítások*, ford. Grigássy Éva = ÜÖ, *Tanulmányok, levelek, vallomások*, 104–108.

a világ, az Én és a másik szembeállításához, illetve radikális tettekhez kötött önelismerésre törekvéshez vezetnek, amelyek az elismerési sérüléseket nem állítják helyre, csupán az elszakítotttságot fokozzák. *Ha a „Szív” méltóságának megfelelően cselekszünk, nem csak az elsőként említett elismerési sérülést különböztük ki,* hiszen ha jézusi módon szeretünk, akkor nem csupán gondoskodunk a ránk bízott emberekről, de értelemszerűen tiszteljük emberségüket, és megpróbáljuk elősegíteni, hogy egyéni képességeiknek megfelelően valósítsák meg magukat a világban.

Nietzsche Jézust Miskinhez hasonló *idiótaként* jellemzi *Az Antikrisztus: Átok a kereszténységre* című művében, aki *ösztönszerű gyűlölettel viseltetett mindenféle realitással szemben*, ösztönszerűen kizárt minden ellenszenvet, ellenségeskedést, minden határt és távolságot az érzelemben, és *a szeretetet mint egyetlen, végső életlehetőséget hirdette*. Nietzsche szerint az Evangélium pszichológiájából hiányzik a bűn és a büntetés fogalma, de a jutalomé is. A bűn és bármiféle distancia, ami ember és Isten között áll fenn, eltöröltetett: ez az „örömhír”. Az üdvösséget nem ígéri, ez az egyedüli realitás. Egy ilyen állapot következménye *egy új gyakorlatba* vetül ki. A keresztényt nem a hite különbözteti meg másoktól, hanem az, hogy *másképp cselekszik*: nem áll ellen annak, aki vele szemben rossz, nem tesz különbséget ember és ember között, senkire nem haragszik, senkit sem becsül le. A „Mennyország” a szív állapota, nem olyasmi, ami a halál után jön el. Nietzsche kiemeli: az egyházat az Evangélium, Jézus az előbbieken összefoglalt tanításának ellentétéből építették fel (csak egy keresztény volt, az pedig meghalt a kereszten). A kereszténység terjeszkedése a faragatlanabb tömegekben felvetette annak szükségességét, hogy *vulgarizálják és barbarizálják*: a durva csodatévő- és megváltó mesével újból a bosszú, a ressentiment érzése kerekedik felül.⁷⁴ Nietzsche tehát úgy véli, hogy a keresztény egyház a jézusi eszménnyel szemben, annak meghamisításával alakult ki. Jézus tanítását és tevékenységét – ha nem is ért egyet vele egyet, hiszen nem a hatalom akarását hirdette –, Nietzsche valamiféle tisztelettel szemléli (még akkor is így van ez, ha Jézust idiótának nevezi), mert nem jellemezte a bosszú érzése és a bűn hangsúlyozása, mint az értékek átértékelését végrehajtó zsidó és a Jézust félremagyarázó keresztény papi vallást. Az, hogy Nietzsche olvasta-e *A félkegyelműt*, nem bizonyítható minden kétséget kizáróan, ugyanakkor több mint feltűnő az idióta szó (olykor idiotizmus vagy idiotikus formában) gyakori használata (lásd a 29., a 31., a 42., az 52. és az 53. aforizmát; a 31. az evangéliumok sajtóságos és beteg világát olyannak látja, mintha egy orosz regényből vették volna, ugyanitt kicsit később közvetlenül Dosztojevszkijt említi: „Sajnálunk kellene, hogy e fölöttébb érdekes *décadent* közelében nem élt egy Dosztojevszkij”)⁷⁵, de az epilepsziára is többször történik utalás (a 21., az 51., és az 54. pontban)⁷⁶, illetve a „southern-birodalom” kifejezés is Dosztojevszkij-utalást sejtet.⁷⁷

A dosztojevszkiji pozitív szépségű hősök és a „Szív” útjára lépő lázadók Jézust mint az együtt-lét igazságának hirdetőjét követik. A regényekben megje-

74 Vö. Friedrich NIETZSCHE, *Az Antikrisztus: Átok a kereszténységre*, ford. Csejtei Dezső, Máriabesnyő-Gödöllő: Attraktor, 2007.

75 *Uo.*, 48, 51, 70, 90, 92., idézet: 51.

76 *Uo.*, 34, 88, 95.

77 Ez a 17. aforizmában van. *Uo.*, 29.

lenő Jézus-eszmény lényege közel áll John Carroll Jézus-értelmezéséhez, amely Márk és János evangéliuma eredeti jelentésének feltárásán alapul. Eszerint Jézus alapvető tanítása az „én vagyok” tudását jelenti: tanítványainál is azt akarja elérni, hogy *ébredjenek rá létezésükre, és váljanak valódi önmagukká*. Aki megértette az „én vagyok” tanítás lényegét, az tudatában van létezésének, és vállalja mindazt, ami ezzel jár: szabad és félelem nélküli, kész megtagasztalni az életet, amely soha nem lehet mentes a szenvedéstől (a pátosz görög szó egyszerre jelent tapasztalatot és szenvedést), nyitott a pneuma, a „súlyos szél, a kozmikus lehelet, a spektrális hajtóerő” befogadására (Carrollnál a pneuma jelenti Istent, ezt János evangéliumára alapozza). Jézus az agapé, a szent szeretet megvalósítására törekszik (ez „kiterjedtebb” a szeretet más megvalósulási formáinál, az erosznál és a filiánál). Ez a felfogás elveti a keresztény egyház értelmében vett bűn-fogalmat, helyette az „én vagyok” tanítás meg nem értéséből fakadó, „célit tévesztő” cselekedetek kiküszöbölésére buzdít. Jézus tehát egzisztenciális hősként áll előttünk, az igent mondás hőseként.⁷⁸

Miskin világtalan volta miatt képtelen megfelelően hirdetni az „én vagyok” üzenetét, és elviselni azt, hogy ez az üzenet nem mindenkire juthat el. A *gyermeki szeretetet képviselő herceg* a tragédiát nem képes megelőzni, sőt szándékai ellenére elősegíti annak bekövetkeztét. A különböző személyiség-torzulásokkal küzdő, megzavart „felőtt” emberek közegében képtelen boldogulni, mert *a szeretetteli odafordulás sok estben nem hoz létre szeretetet a másokban* („csakugyan nem szeretek nagyokkal, felnőttekkel, emberekkel lenni – ezt már rég észrevettem –, azért nem szeretek, mert nem tudok”).⁷⁹ Ha azt mondjuk, hogy Miskin olyan ember, aki másképp viselkedik, gondolkodik, szemléli a világot, mint ahogyan azt elvárnák tőle, aki olyan értékeket képvisel, amelyek már nincsenek jelen a társadalomban – evidens módon adódik a *Don Quijote-párhuzam*, a regényben többször explicit módon is előkerül ez az összefüggés.⁸⁰ Havasi Ágnes feltárja, hogy Miskin alakja emlékeztet az orto-

78 Vö. John CARROLL, *Jézus, a Létező*, ford. Gyárfás Veronika, Budapest: Typotex, 2009.

79 DOSZTOJEVSKIJ, *A félkegyelmű*, 84.

80 Aglaja egyszer a *Don Quijotét* lapozgatva így kiált fel: „Nincs külön a szegény lovagnál.” Erre Kolja utal a Lebegyev-nyaralóban folyó egyik beszélgetésen. *Uo.*, 274. Ezzel nemcsak Cervantes hőjét, hanem Puskin versét is felidézi, amely az ideális és elérhetetlen, „nem földi” nő, az Istenanya iránti szerelemben felemésztődő szegény lovagról szól. Aglaja elszavalja a Puskin-verset (a *Jelenetek a lovagorból* című befejezetlen dráma részletét), amelynek során egy csínyet is elkövet: a versbeli A. N. D. betűket Aglaja N. F. B. betűkre változtatja, azt sugallva ezzel, hogy Miskinnak Nasztaszja Filippovna jelenti az ideált. *Uo.*, 274–281. Továbbá – ahogy erre Solti Gergely felhívja a figyelmet – Dosztojevszkij átveszi Puskin drámájából a szolgálat és a kiszolgálás motívumának szembeállítását, ami itt az *alázat és a meg-alázás* ellentétéként jelenik meg: Aglaja a herceg áldozatában, ha úgy tetszik, lovagi szolgálatában (hogy megpróbálja Nasztaszja Filippovnáat kivezetni a szegényből, lásd erről később) Miskin önmegalázását látja. Vö. SOLTÍ Gergely, *Puskin „Szegény lovagja” Dosztojevszkij A félkegyelmű című regényében: A hős magyarázatától a regényszöveg értelmezéséig = Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe*, szerk. KROÓ Katalin, Budapest, Bölcsész Konzorcium, 2006, II, 475. Ide tartozik, hogy a regény egy korábbi fejezetében Aglaja a herceg hozzá írt levelét egy vastag kötésű könyvbe teszi, majd szembeesül azzal, hogy a könyv, amelyet erre a célra kiválasztott, a *Don Quijote* volt. Vö. DOSZTOJEVSKIJ, *A félkegyelmű*, 211–212.

dox szentek egy típusára, a jurogyvivijekre, a „*Krisztusért szent balgatagokra*”, akik a krisztusi alázatot és az értelemmel szemben az Istenre hagyatkozást hirdették. Miskin számos tekintetben mutat jurogyvivij-vonásokat, ide sorolható pl. az alázatosság, a sajátos öltözködés, a részvét, az őszinteség és az ebből adódó botránykeltés, a vigasztaló szerep, a testi vágyaktól való mentesség.⁸¹ Miskin Assisi Szent Ferencel is párhuzamba állítható, ahogy erre Ölbei Lívia is rámutat, a madár motívuma már a regény elején a gyermek (az ártatlanság, kedvesség) metaforájaként rögzül.⁸² Fontos észrevenni, hogy a herceg tevékenysége nem vezet teljes kudarchoz: van három szereplő a regényben, akikre meghatározó, életüket pozitív irányba befolyásoló hatással van Miskin. Ide sorolhatók „madárkái”: Kolja és Vera, továbbá a volt katonatiszt, a pavlovszki társaság tagja, Jevgenyij Pavlovics Radomskij (aki a tragédia után gondoskodik a hercegről és rendszeres levelezést folytat annak állapotáról Koljával és Verával).⁸³

Dosztojevszkij bizonyos hősei azért tudnak jól szeretni, mert otthon vannak a világban: pl. Szonya, *A kamasz* Makarja, Zoszima, Aljosa Karamazov. Ők jelenlétükkel „élni segítenek”, a „mi vagyunk” elfogadásához kapcsolódó „én vagyok” örömet próbálják közvetíteni a rájuk bízottak felé. Aljosa álmában, a kánai menyegzőben, az együtt-lét öröme, az agapé teljes megvalósulása (az agapé lakomát jelent eredetileg) fejeződik ki: Jézus csodája a szeretetlenni jelenlét erejét szimbolizálja. Jézus azért változtatja borrá a vizet, hogy „ne szakadjon meg a vendégek vigassága, új vendégeket vár, szüntelenül újakat hív, immár örökkön-örökké”.⁸⁴ E szavakat Zoszima mondja, aki szintén részt vesz a lakomán és a világban megvalósított cselekvő szeretet feladatára emlékezteti tanítványát. Aljosa a *jelenlét* embere, aki *teljesen együtt él* azzal, akivel éppen beszélget, akit hallgat. Karamazov volta miatt nagyon is tisztában van a rossz cselekedetekhez vezető szenvedély erejével. Erre utal barátja, a „karrierista kispap” Rakityin: „Te magad is Karamazov vagy, minden ízeden Karamazov”, Dmitrij is ezt állítja, Ivan az „életszomjat” említi ebben az összefüggésben, de maga Aljosa is többször hivatkozik a benne lakozó Karamazovra.⁸⁵ Török Endre Aljosa alakjáról írva megállapítja: ő az a pozitív szépség, „aki a világ előtt járva a világért van, anélkül, hogy különválna attól”, benne a pozitív szépség a létezés hétköznapi formája.⁸⁶

81 HAVASI, *I. m.*, 25–35.

82 ÖLBEI Lívia, *Miskin madarai = Határsávok*, szerk. HORVÁTHNÉ MOLNÁR Katalin – Antonio Donato SCIACOVELLI, Szombathely – Sopron: Nyugat-magyarországi Egyetem Kiadó, 2011, 310. A Szent Ferenc párhuzamról lásd részletesebben Ölbei írását. Dosztojevszkij más hősei vonatkozásában is felmerülhet ez az összefüggés, pl. Havasi Zoszimával kapcsolatban ír erről. Vö. HAVASI, *I. m.*, 107–108.

83 Ez is Assisi Szent Ference utalhat Ölbei megállapítás szerint, hiszen Ferenc halála után három egykori közeli társa írta meg „legendáját”. Vö. ÖLBEI, *I. m.*, 315–316.

84 DOSZTOJEVSZKIJ, *A Karamazov testvérek*, II, 51.

85 Rakityin megállapítása: *Uo.*, 102., Dmitrijé: 138., Ivané: 291. Aljosa azt mondja Dmitrijnek: „nem a viselt dolgaidd miatt pirultam el, hanem azért, mert én pontosan ugyanaz vagyok, mint te.” *Uo.*, 140., illetve Lise-nek is erről beszél: „én már sok mindenhez, nagyon sok mindenhez hozzáértem... Ő, maga ezt nem tudja, pedig hát én is Karamazov vagyok!” *Uo.*, 277.

86 TÖRÖK Endre, *Lev Tolsztoj: Világtudat és regényforma*, Budapest, Kairosz Kiadó, 1999, 160.

Nézzük meg, hogyan viszonyul a Dosztojevszkij-regényekben megjelenő „Szív” méltósága néhány jelentős modern emberi méltóság felfogáshoz. Sartre és Camus egzisztencialista filozófiájukban *szembeállítják az Ént és a világot* (amely Isten és értelem nélküli, amelyben nincs Rend), *ugyanakkor elkerülik az antihumánus következményeket is*. Sartre alaptétele, hogy az ember szabadságra ítélt lény: ha az egzisztencia megelőzi az esszenciát, nem hivatkozhatunk a megadott és kötött emberi természetre, megszűnik a determinizmus, másfelől, ha nem létezik Isten, nem lesznek előttünk magatartásunkat szentesítő értékek és előírások. Ugyanakkor az ember nem csupán olyan lény, amilyennek választotta magát, hanem egyúttal törvényhozó is, aki önmagával együtt az egész emberiséget választja (ez az egzisztencialista humanizmus alap gondolata).⁸⁷ Camus a *Sziszüphosz mítosza* című művében azt írja, hogy egyetlen komoly filozófiai kérdés van, az öngyilkosság: *vajon érdemes-e leélnünk az életet?* Az abszurd az ember és a világ viszonyából következik, abból, hogy az ember értelmet akar vinni az irracionális világba, de az ember hívó szavára a világ esztelen csöndje a válasz. Camus úgy véli, hogy a korábbi egzisztencialista filozófiák végső soron olyan következtetésekre jutnak, amelyek magukból az elméletekből nem következnek, a „menekülést” választják, fenntartják a reményt, mivel a transzcendenciára, vagy a mindenható Észre utalnak. Camus szerint fel kell adnunk a világ megismerésének és a halhatatlanságnak a reményét. Ebből azonban nem az öngyilkosság következik, amely csupán menekülés az abszurd elől, ugyanúgy mintha valamilyen reménnyel áttatnánk magunkat. Az emberhez egyedül méltó álláspont *szembenézni az abszurdal*, az életünkkel életet lehelni bele, követelni a megvalósíthatatlan érthetőséget, tehát *lázadozni az abszurd ellen*. Rá kell ébrednünk arra, hogy nincs holnap, szabadok vagyunk, ezt a szabadságot pedig arra kell használnunk, hogy minél többet éljünk. Három következtetés vonható le az abszurdból: a lázadás, a szabadság és a szenvedély.⁸⁸ A szerző külön kitér Dosztojevszkij regényeire is, amelyekben olyan abszurd személyiségeket találhatunk, mint Kirillov, Sztavrogin, vagy Ivan Karamazov. Kirillovban tudatosul a szabadsága, és erre akarja ráébreszteni a többi embert is, megmutatva, hogy mit jelent emberistennek lenni. Öngyilkossága nem menekülés, hanem szuverenitásának tanúsítása, pedagógiai öngyilkosság. *A Karamazov testvérek* – írja Camus – nem abszurd mű, de felveti az abszurd kérdését: benne a reményeivel viaskodó ember jelenik meg. Az abszurd mű nem ad semmiféle végső választ, viszont e regény utolsó oldalán Aljosa a feltámadásról beszél. Dosztojevszkijnél tehát az ember a boldogságra cseréli isteni voltát.⁸⁹ Amíg

87 Jean Paul SARTRE, *Az egzisztencializmus: humanizmus*, ford. Csatlós János = *Az egzisztencializmus*, Budapest: Gondolat, 1965, 218–219.

88 Vö. Albert CAMUS, *Sziszüphosz mítosza*, ford. Vargyas Zoltán = *Uő, A pestis – Sziszüphosz mítosza*, Budapest: Európa, 1991. Camus az abszurd életet élő emberek közé sorolja a donjuanizmus követőit, a színészeket és a kalandor hódítókat, illetve az alkotókat. Az igazi abszurd alkotó nem magyaráz, hanem átél és leír. Camus úgy véli, hogy a görög mitológiából Sziszüphosz – akit lázadása miatt arra ítélték az istenek, hogy szakadatlanul egy újra és újra visszaguruló sziklatömböt görgessen fel a hegycsúcsra – egy abszurd hős, akit boldognak kell elképzelnünk.

89 A Dosztojevszkijjel kapcsolatos megállapításokat lásd: *Uo.*, 375–382.

Camus ebben az esszében csak arra utal, hogy a szabadság felismeréséből nem feltétlenül következnek erkölcstelen cselekedetek, hiszen szeszélyből is lehet erényesnek lenni, addig *A lázadó emberben* már kifejezetten azt állítja, hogy a lázadás mozdulata *sosem önző mozdulat*: az egyén nem egyedül jelenti azt az értéket, melyet védeni akar, minden emberre szükség van az érték megalkotásához: *Lázadok, tehát vagyunk*.⁹⁰ A lázadás több mint pusztán „neheztelés”: a látszólag negatív lázadás valójában mélységesen pozitív, mert azt tárja fel, ami mindörökké megóvandó az emberben. Az embernek, hogy létezzen, lázadnia kell, de lázadásának tiszteletben kell tartania a határt, melyet önmagában fedez fel.⁹¹

Sartre és Camus felfogásában az önmagát megteremtő, illetve az abszurd ellen lázadó Énnel önmagával együtt mindenki mást is el kell fogadnia. A Camus által is említett Én-központú dosztojevszkiji hősök ugyan *érezik az abszurditást, de lázadásukat a másik ellenében valósítják meg*. Camus álláspontja szerint csupán ebben tévedtek, hiszen ezzel önmagukat tagadják meg. A Verszilov és Ivan Karamazov által elképzelt aranykorban az emberistenek kölcsönösen tisztelik egymást. Viszont ennek eljövételét a rombolás korszaka előzi meg Verszilov látomása szerint, a *Geológiai kataklizma* poémájában pedig Ivan ennek bekövetkezéséig az önmaguk istenségét felismerő emberek teljes szabadságát hirdeti. Ugyanakkor ők is bizonytalanok abban, hogy az Én istenségének felismerését követően létrejöhet-e valamikor ténylegesen az aranykor: Verszilov képtelen kihagyni Jézust a történetéből, Ivan összeomlását emberisten-elméletének következményei okozzák. *Dosztojevszkijnél az abszurditás belátásából adódó cselekvések az elszakítottság, az idegenség radikális átéréséhez* – ha úgy tetszik, az abszurditás érzésének fokozódásához – *vezetnek*. Az ember elpusztításával nemcsak önmagát tagadja meg a lázadó, hanem a „másikat” is, akiben az abszurd érzés feloldásának lehetősége rejlik. *A szeretet-pillanatokban nincs jelen az abszurd*. Ha az abszurd észbeli belátásán alapuló lázadás során nem sértjük meg az emberi méltóságot (bár könnyen eljuthatunk ennek figyelmen kívül hagyásához is egy Én-központú felfogásból), illetve ha kifejezetten a másikért cselekszünk, *az ember és ember közötti lényegi idegenség akkor sem oldható fel* Camus szerint. Ez megmarad, ha „orvossá válunk”, ha hasonlóan cselekszünk kilátástalan helyzetekben, mint Rieux doktor Camus *A pestisében*. Továbbá *a világ is mindig idegen marad* az egzisztencia számára. Dosztojevszkijnél az Én és a világ szembeállítását az emberi méltóság sérelmét eredményezi, de az értékpusztítás tragikus tapasztalata azonban még nem vezet el oda, hogy tovább lehessen élni: ehhez *az együtt-lét egzisztenciális megtapasztalására* van szükség, amely *eltünteti az ember és ember közötti, illetve az ember és a világ közötti távolságot*. A „Szív” méltósága ezen alapul, eltérően minden olyan koncepciótól, amely szembeállítja az Ént és a világot, és amely spekulatív módon jut el az emberi méltóság tiszteletéhez.

Martin Heidegger méltóságfelfogása az előző teóriáknál sokkal közelebb áll a dosztojevszkiji regényekben megjelenő „Szív” méltósága koncepcióhoz.

90 *Uo.*, 340., illetve Albert CAMUS, *A lázadó ember*, ford. Fázsy Anikó, Budapest: Bethlen Gábor Könyvkiadó, 1993, 23–33.

91 *Vö. Uo.*, 280–286.

Heidegger szerint Sartre csupán megfordít egy metafizikai tételt (az egzisztencia megelőzi a esszenciát és nem fordítva, ahogy Platónról fogva mondták), de ezzel Sartre ugyanúgy bennereked a metafizika által a lét igazságának elfedtségében.⁹² Az, ami a metafizika nyelvén az ember „lényege”: ek-szisztenciáján alapul. Az így elgondolt ek-szisztencia – mutat rá Heidegger – azonban nem azonos az existentia áthagyományozott fogalmával, ami a lehetőségként felfogott essentiával szemben a valóságot jelenti. A *Lét és időben* olvashatjuk a következő mondatot: „A jelenvalólét (*Dasein*) »lényege« egzisztenciájában rejlik”, de itt nem az existentia és az essentia szembeállításáról van szó, az állítás inkább azt mondja, az ember úgy létezik, hogy ő a „jelenvaló”, azaz a lét világló tisztása. A jelenvalónak ez a „léte”, és csak az ek-szisztencia az, amely a lét igazságában való eksztatikus benneállás alapvonásával rendelkezik – emeli ki Heidegger. Az ember eksztatikus létezése az ek-szisztenciájában rejlik, mely eltér a metafizikusan elgondolt existentiától.⁹³ Az ember lényege abban áll, hogy több mint pusztán ember, amennyiben ezt, mint eszes élőlényt képzelik el. Az ember nem a létező ura, hanem a lét pásztora.⁹⁴ De mi is az a lét? – teszi fel a kérdést Heidegger: a lét Az maga [„van”], a lét lényegileg távolabbi az összes létezőnél, és mégis minden létezőnél közelebb van az emberhez.⁹⁵ Ez a közelség nyelvként létezik, a nyelv a lét háza, benne lakozva ek-szisztál az ember.⁹⁶ Az ember elnyeri a pásztor lényegi szegénységét, akinek méltóságát az adja, hogy maga a lét kell hogy igazságának igazába hívja. Az ember léttörténeti lényegében az a létező, melynek léte mint ek-szisztencia abban áll, hogy a lét közelében lakozik.⁹⁷ A Dosztojevszkij-hősök az emberi egység megélésének (nyelven túli) pillanataiban tapasztalják meg a legerősebben a jelenvalólétet, ek-szisztenciájukat. Az emberi méltóság az együtt-lét méltóságát jelenti.

A „Szív” méltósága távol van azoktól a felfogásoktól is, amelyek az egység társadalmi rendjét akarják kiépíteni és emberhez méltó társadalmat szeretnének teremteni az emberi méltóság tiszteletének ideiglenes feláldozása árán. A Lukács és Fehér által képviselt forradalom mint cselekvő szeretet gondolata teljességgel elfogadhatatlan ezen az alapon. Fehér Ferenc *elutasítja a nietzschei Übermensch megvalósítását*, hiszen Dosztojevszkij világosan megmutat-

92 Martin HEIDEGGER, *Levél a „humanizmusról”*, ford. Bacsó Béla = Uő, „...költőien lakozik az ember...”: *Válogatott írások*, Budapest – Szeged: T-Twins Kiadó/Pomeji, 1994, 132.

93 Uo., 129. Heidegger szerint, ha így határozzuk meg az ember lényegét, akkor a korábbi (az animal rationaleként, személyként, szellemi-lelki-testi lényként felfogott) humanisztikus emberértelmezések nem bizonyulnak egyszerűen rossznak és elvetendőnek. Ellenkezőleg, az egyedüli gondolat az – írja Heidegger –, hogy az ember legfőbb humanista meghatározásai még nem tapasztalják az ember tulajdonképeni méltóságát. Ennyiben áll szemben a gondolkodás a *Lét és időben* a humanizmussal. Ez az ellentét nem jelenti azonban azt, hogy az ilyen gondolkodás a humánus ellentétébe csapna át és pártolná az inhumánust, védelmébe venné az embertelenséget és lealacsonyítaná az ember méltóságát. Ez a gondolati ellentét a humanizmussal azon alapul, hogy az nem helyezi elég magasra az ember humanitását. Uo., 133–134.

94 Uo., 146–147.

95 Uo., 135.

96 Uo., 137–138.

ja, hogy hová vezet a korlátok nélküli egoizmus, ugyanakkor az ideológus Dosztojevskij megoldását, a „*testetlen*” *szeregetelvet sem tudja elfogadni*, annak társadalmi megvalósíthatatlansága, hatástalansága miatt. Fehér ugyanakkor felhívja a figyelmet, hogy inkább csak utalásokban, hátrahagyott vázlatokban, de Dosztojevskijnek van még egy válasza a problémára, amely a szeretet és a forradalom összekapcsolásával áll elő, amely mind a testetlen szeretet, mind a forradalom mint démon (ami az *Ördögökben* jelenik meg) alternatívája: ez a *forradalom, mint cselekvő szeretet*. Ha a szeretet elvét komolyan vesszük – állítja Fehér –, akkor abból nem következhet más, mint amit Zseljabov, egy valódi cárgyilkos mondott: elfogadja Krisztus tanításait, de mivel a hit tettek nélkül halott, ezért ebből a gyengék és az elnyomottak jogaiért való harc következik.⁹⁸ Fehér felfogására erősen hatott *Lukács filozófiája és Dosztojevskij-értelmezése*. Lukács *A lelki szegénységről* című dialógusában a dialógus hőse Szonya, Miskin és Alekszej Karamazov természetlenül jóságáról beszél, illetve arról, hogy a jóság elhagyása az etikának, a bűn közönséges fogalma feloldódik a jó élet fogalmában. „A nagy élet pedig, a jóság élete, nem szorul rá többé a tisztaságra, neki egy másik, magasabb rendű tisztasága van.”⁹⁹ Paul Ernst és Lukács több levelet is váltott 1915-ben a terrorista Ropsin regényéről, amelyre Lukácsnak a Dosztojevskijről készülő könyvéhez volt szüksége, hiszen ebben az orosz terrorizmus pszichológiájáról is akart írni. Ernst a könyvet úgy értelmezi, hogy az egy „kórképet” ír le. Lukács ezt vissza-utasítja: ebben a műben nem kórtünetet kell látni, hanem az első etika (a képződményekkel szembeni köteleességek) és a második etika (a lélekkel szembeni köteleességek) közötti régi konfliktus új megjelenési formáját. „Itt – a lélek megmentéséhez – éppen a lélek feláldozása szükséges: egy misztikus etika alapján kell kegyetlen reálpolitikussá válni, és megsérteni az abszolút parancsot, amely nem a képződményekkel szembeni kötelezettség, a »Ne ölj!« parancsát. Legbenső magvában ez mégiscsak ősrégi probléma, amelyet talán Hebbel Juditja mond ki a legélesebben: »és ha Isten közém és a nekem rendelt tett közé a bűnt helyezte volna, mi vagyok én, hogy ez alól magamat kivonhatnám?« Csak a szituáció új és az emberek újak.”¹⁰⁰ Lukács a tervezett (de soha el nem készült) Dosztojevskij-könyv jegyzeteiben is utal erre az idézetre a minden szabad gondolatának és a terrorizmus összefüggéseiben, illetve egy ezzel a gondolatkörrel kapcsolatos másik feljegyzésében, ahol felmerül a kérdés: szabad-e magamat feláldoznom, illetve szabad-e gyilkolni?¹⁰¹ A noteszla-

97 Uo., 146–150.

98 Fehér utal rá, hogy Aljosa is ezt az utat járta volna be a regény folytatásában a tevezet alapján. A szeretet elve alapján cselekvő forradalmárok nem saját frusztrációjukat akarják feloldani a forradalomban, céljuk az elidegenedtség felszámolása; olyan alázatos emberek, akik beteljesülésüket a testvéri kötelékben találják meg Vö. FEHÉR, *I. m.*, 216–221.

99 LUKÁCS György, *Ifjúkori művek (1902-1918)*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest: Magvető, 1977, 537–551., idézet: 544.

100 A levelet idézi: NYÍRI János Kristóf, *Utószó a Dosztojevskij-jegyzetekhez* = LUKÁCS György, *A regény elmélete – Dosztojevskij-jegyzetek*, Budapest: GondCura Alapítvány, 2009, 459–460.

101 LUKÁCS, *Dosztojevskij-jegyzetek*, 162., illetve LUKÁCS György, *Függelék [Notesz]* = Uő, *A regény elmélete – Dosztojevskij-jegyzetek*, 420–424.

pon a következőket jegyzi fel Lukács: „A bűn etikailag evidens: csak aki a gyilkolást bűnnek érzékeli, annak szabad ölnie. A probléma: a mértékvesztettség; csak a *kiválasztottnak* szabad.”¹⁰²

Az *áldozat embere*, a szeretetet cselekvő módon megvalósító forradalmár nem azonos a *nietzschei Übermensch-sel*, hiszen nem saját magáért, hanem a világtörténeti helyzet parancsát követve, az emberiség érdekében cselekedve lép át alapvető határokat, sérti meg a Ne ölj! szabályt. De biztos, hogy olyan nagy a távolság az Übermensch és az ilyen értelemben felfogott forradalmár között? Éppen Fehér az, aki a világtörténeti egyén és az Übermensch cserebomlásáról ír, persze nézete szerint a forradalmár csak akkor kerülhet közel az Übermensch-hez, amennyiben saját érdekeinek megvalósítását keresi a forradalomban. A „kivételes” egyén tudja, hogy nem szabad ölni, mégis megteszi (Lukács külön kiemeli: „csak a *kiválasztottnak* szabad”). Az *Übermensch végrehajtja az értékek átértékelését, az áldozatot hozó forradalmár* ugyan azt állítja, hogy vannak érinthetetlen értékek (mint az emberi élet), de bizonyos körülmények között figyelmen kívül hagyja azokat: *nem végzi el az átértékelést, mégis ennek megfelelően cselekszik*. Az Übermensch nem érez büntetést, a forradalmár tudja, hogy bűnös, de azt is tudja, hogy miért tette azt, amit tett. Azért, mert a történelmi helyzet megkövetelte ezt a cselekvést, és mert ő kiválasztott. Lényegében *saját kiválasztottsága miatt ad felmentést saját magának* és ezt várja az utókortól is. Nincs emögött is jelen az egoizmus? Adódik továbbá a kérdés: miért is áldozza fel a forradalmár önmagát és erkölcsét? Az eszméért? Vagy az eszmét képviselő pártért? Amelynek vezetői majd megmondják, hogy épp milyen áldozatot követel az eszme megvalósítása? Azt hiszem, nem kell tovább folytatni, nyilvánvaló ennek a gondolkodásnak a problematikusága, főként a történelmi tények ismeretében. Dosztojevszkij már az *Ördögökben* is tisztán látta mindezt. És azt is, hogy az olyan felfogástól, amely megengedi a vérontást egy jobb világ létrehozása érdekében, nem áll messze az emberek boldogsága „érdekében” fenntartott szabadságnélküliségig, hiszen az emberek úgysem tudnak mit kezdeni a szabadsággal. A szeretet, ahogy azt a Nagy Inkvizítor értelmezi. A „Szív” méltó-

102 *Uo.*, 421. Tudjuk, hogy a filozófus vívódott az egyéni terror elutasítása és elfogadása között. Az 1918-as *A bolsevizmus mint erkölcsi probléma* című írásában elveti a bolsevizmus hirtelen hőstettét, azt a metafizikai felvetést, hogy rosszból jó származhat (hogy lehetséges az igazságig keresztülhazudni magunkat – Lukács itt a *Bűn és Bűnhődés*ből idézi Razumihint). Vö. LUKÁCS György, *A bolsevizmus mint erkölcsi probléma* = Uő, *Forradalomban: Cikkék, tanulmányok 1918-1919*, Budapest: Magvető, 1987, 36–41. 1919-ben viszont a *Taktika és etika* című cikkben Lukács azt írja, hogy a szocialista taktika „eldöntő mértéke” a történetfilozófia. A tragikus helyzetekben, amikor az egyénnek két bűn között kell választania, a helyes cselekvés mértéke az *áldozat*: az alacsonyabb rendű énünket kell feláldozni a magasabb rendű, az eszme oltárán. A kollektív cselekedetek esetében ugyanúgy fennáll ennek az áldozatnak a mérlegelő ereje, az eszmét itt a világtörténeti helyzet parancsa jelenti. Lukács Ropsin regényére utal: a terrorista nemcsak életét, hanem tisztaságát, erkölcsét, lelkét áldozza fel testvéreire; tehát csak az gyilkolhat, aki minden kétséget kizáróan biztos benne, hogy gyilkolni semmilyen körülmények között nem szabad. Lukács a cikket a már említett Hebbel-ideézzel zárja. LUKÁCS György, *Taktika és etika* = Uő, *Forradalomban*, 124–132.

sága összeegyeztethetetlen az emberi méltóságnak egy jövendő jó társadalom érdekében való megsértésével.¹⁰³

A „Szív” méltósága olyan szemlélettel sem azonos, amely az egység megvalósítójaként a „népre”, vagy az orosz népre, illetve bármiféle absztrakcióra utal. Ilyen nézeteket fejt ki Satov és Verszilov, de Dosztojevszkij elméleti írásaiban is ezt találjuk. A *Puskin-émlékbeszéd*ben az író a nyugatosok és szlavofilek álláspontján egyaránt felülemelkedve azt állítja, hogy az egyetemes emberi és mindent egyesítő orosz szellem mutatja meg Európának a továbbvezető utat. „Igazi orosz, tökéletesen orosz, ugyanannyit jelent (végső soron, ezt jegyezzék meg), mint minden ember testvérévé, vagy egyetemes emberré válni, ha így jobban tetszik.”¹⁰⁴ A regényekből az következik, hogy az egység hordozója csak az egyes ember szeretetcselekedete lehet, nem pedig az „igazi orosz” váló emberekből álló nép.

III. Befejezésként

Térjünk vissza még egyszer Honnethhez, aki szerint a különböző elismerési formákhoz különböző kötelezettségek kapcsolódnak: az elismerés első szintjének (szeretet, gondoskodás) morális tartalmát az emocionális gondoskodás aszimmetrikus (szülő-gyermek viszony) és szimmetrikus (barátság) kötelesegeiben ragadja meg. Az ember morális autonómiájának elismerése esetén az univerzálisan egyenlő bánásmód kötelesegeiről van szó. Az életmódok és képességek elismerése feltételezi a szolidáris részvét kölcsönös köteleességét, ami az adott értékközösség összes tagjára kiterjed, mint egy közös vállalkozás résztvevőire.¹⁰⁵ Az ember akkor tud pozitív viszonyt kialakítani önmagához, ha az említett elismerési formákból adódó kötelesegeknek megfelelően bánnak vele, azaz nem érik megaláztatások. Azonban *általános kötelesegeként és jogként* csupán az *emberi méltóság tiszteletéből* következő *kötelesegek és jogok* kényszeríthetők ki, illetve követelhetők. Ha a törvény erejével biztosítjuk az emberi méltóság tiszteletét, a jól-lét egy fontos aspektusának érvényesülését segítjük elő: az embert nem kezelik alacsonyabbrendűként, nem sértik a szabadságát, nem lehet kínozni, halálra ítélni, sőt jobb esetben az élethez szükséges alapvető javakat is rendelkezésre bocsátják, elkerülve a szélsőséges szegénység legdurvább következményeit. Azonban *számos, a jogi védelmen kívül eső módon lehet megsérteni az emberi méltóságot*, eszközként felhasználni, megalázni embereket. A másik társadalmi értékességének elismerése jogi eszközökkel nem biztosítható. Bár a nyugati társadalmak-

103 Ezt egyébként Camus is elutasítja *A lázadó ember*ben: ha a lázadó a lázadás során felfedezett határt – miszerint mindenkit megillet a méltóság – átlépi, újból önmagát tagadja meg. Ha a forradalmár már nem lázadó, akkor nem valódi forradalmár, hanem a lázadás ellen forduló rendőr vagy funkcionárius. Véleményem szerint azt figyelmen kívül lehet hagyni, milyen szerepet szánt Aljosának *A Karamazov testvérek* folytatásában Dosztojevszkij, mert ezt a könyvet nem írta meg.

104 Fjodor Mihajlovics DOSZTOJEVSZKIJ, *Puskin: 1880. június 8-án, az Orosz Irodalom Baráti Társasága ülésén felolvasott értekezés*, ford. Grigássy Éva = Uő, *Tanulmányok, levelek, vallomások*, 173–189.

105 HONNETH, *Elismerés és morális köteleesség*, 163–165.

ban folyamatosan hangoztatják a tolerancia, a szolidaritás növelésének szükségességét, de ki tudja hány olyan odúlakó él manapság is, akik nem találnak maguknak megfelelő szerepet a társadalomban, ezért gyűlölnék mindenkit. A szeretet kötelességeit értelemszerűen nem lehet törvényekkel, társadalmi programokkal biztosítani: szeretni akkor fog az ember, ha őt is szerették, bár ekkor sem biztos, hogy ezt megfelelően teszi. Honneth nem az agapé értelemben vett szeretetről ír: a szeretet kötelességei e szerint csak a hozzánk legközelebb állókra terjednek ki, ha vannak körülöttünk olyanok, akik szeretettel viszonyulnak felénk és akiket viszonzszerethetünk. Honneth koncepciójából az következik, hogy az ember nem tud jól élni, ha valamelyik elismerési formával kapcsolatban folyamatosan sérüléseket szenved el, pl. ha nincsenek stabil szeretetkapcsolatai, vagy nem ismerik el értékesnek a társadalomban betöltött szerepét. Viszont esetleges, hogy szeretnek-e bennünket, ahogy az is, hogy értékesnek ítélik-e a körülöttünk lévők életmódunkat, képességeinket, vagy egyáltalán találunk-e képességeinknek, vágyainknak megfelelő társadalmi szerepeket. De ha ezen elismerési formák hiányoznak, nem alakíthatunk ki pozitív viszonyt önmagunkhoz. Tehát attól, hogy *biztosítjuk az emberi méltóság tiszteletéből fakadó legfontosabb elvárásokat, még nem biztos, hogy a jólét alapvető feltételei teljesülnek*. A véletlen-családok problémája, az, hogy az egyén nem találja meg a helyét a társadalomban, nem csak Dosztojevskij korának volt jellemzője: a magány, az elhagyatottság, a kirekesztettség problémája napjainkban éppúgy erősen jelen van. Az elismerési sérülések pedig azt eredményezik, hogy a különböző módon frusztrált egyén másoknak okoz az övéhez hasonló sérüléseket, vagy annál durvábbakat, ha éppen saját önmegbecsülését csak ezen az áron tudja biztosítani.

Dosztojevskij hivatkozott regényeiben főként a *szeretet és a társadalmi megbecsülés hiánya vezet az „Én vagyok” filozófiájához*, ahhoz, hogy az egyén saját Énje nagyságának bizonyításában látja az önmagához fűződő pozitív viszony kialakításának feltételét. Ennek megvalósítása során viszont a legradikálisabb, az emberi méltóság figyelmen kívül hagyásából következő elismerési sérüléseket okozza másoknak. Az idegenség érzése ennek következményeként csak erősödik, hiszen növekszik az Én és a másik, illetve az Én és a világ közötti távolság. Az „Én vagyok” hősei számára a kiutat a *„mi vagyunk” elfogadásán alapuló „én vagyok” szemléletének belátása jelenti*. Sohasem racionális belátásról van szó, hanem az együtt-lét egzisztenciális tapasztalatáról. Ekkor az ember átérzi a másikkal való egységet és ezen keresztül azt, hogy *otthon van a világban*. Ennek az élménynek a megtapasztalása vezethet oda, hogy ezt a szeretetet a felébredt „szív” (tehát a „Szív”) embere mindenkiére ki akarja terjeszteni.¹⁰⁶ A „Szív” méltósága alapján cselekvő egyén *minden ember teljes elismerésére törekszik*, így nem csak tiszteli, de olyannak fogadja el a másikat, amilyen, gondoskodik róla, felelősséget vállal

106 Dosztojevskijnél kirajzolódik a *fiának és erosznak az agapéhoz való viszonya*: az első két szeretetforma hiánya, vagy látszatvolta (pl. amikor a szeretet feloldódik a hatalom- vagy birtoklásvágyban) az ember és ember közötti távolságot növeli. De ha egy barátságban, szülő-gyermek, mester-tanítvány viszonyban, szerelemben, vagy akár egy váratlan találkozásban jelen van a *valódi* szeretet – az emberi egység átérzése –, akkor ez alapja lehet az agapé megvalósítására törekvésnek.

érte. A jézusi szeretetet, az agapē megvalósítója, a „Szív” embere nem csupán azokhoz viszonyul szeretettel, akikhez a legjobban kötődik, hanem mindenkihez, aki rá van bízva, aki eltévedt, aki segítségre, vigasztalásra szorul.

A *morális normák* és az *etikai értékek* megkülönböztetésén alapuló kortárs kantianus morálfilozófia (pl. az apeli és habermasi diskurzusetika) és a modern jog az emberi méltóság tiszteletét várja el az emberek egymással való kapcsolatában.¹⁰⁷ Az, hogy ki milyen értékeket, elveket vall ezen túl, egyénenként, társadalmi-kulturális beágyazottságtól függően változhat. A szeretet-étika csak egy a sok lehetséges és választható etikai hozzáállás közül. Dosztojevszkij regényeiből viszont nyilvánvalóvá válik, hogy a modern társadalmak emberét a metafizikai elveszettség (az ideológiai zűrzavar) és a szeretetnélküliség („véletlen” családok, az odúlakók magánya), az önmegvalósítás problematikussága a világgal és a másikkal való szembehelyezkedésre, az ezen alapuló „rendteremtésre”, vagy éppen a „rendtelenség” tételezésére készíti. A dosztojevszkiji lázadók átérzik szabadságuk súlyát, önmagukat választják, emberistenekké akarnak válni, még akkor is, ha az emberiség absztrakt szeretetére hivatkoznak. Dosztojevszkij számos hőse pedig menekül a szabadságával való szembenézés elől, az érzékiség, az alkohol, a szerencsejáték kábulatába. Mindkét magatartásmód a „másik” figyelmen kívül hagyását eredményezheti és fokozhatja az egyén világban való elveszettségét. A *frusztrált Én-en alapuló rendteremtési kísérletek* és a *közömbösség, a szabadsággal való szembenézés képtelensége* egymást erősítve az emberi méltóság legdurvább megsértéséhez, az emberek semmibevételéhez vezethet, a 20. század történelme bőven szolgáltat erre példát. Hiába tesszük napjainkban alkotmányos értékke az emberi méltóság tiszteltét, ha olyanok a társadalmi viszonyok, amelyek frusztrált individuumok tömegét termelik ki. A különféle eszmék ma kevésbé játszanak szerepet, a fennálló rend megváltoztathatatlanlansága az uralkodó ideológia, napjaink Én-központú hősei a minden áron való sikerre törekszenek az adott rend keretein belül. A többség pedig a tömegtársadalom pótlék-élvezeteibe menekül.

Dosztojevszkij művei azt sugallják, hogy szeretet nélkül az emberi méltóság tisztelete csupán egy könnyvízű fordulat, amely bármikor félretehető, más fogalmakkal helyettesíthető, ez pedig akár radikálisan emberellenes következményekkel is járhat. A dosztojevszkiji szentek, szelídek és újjászületett bűnösök által képviselt „Szív” méltósága az együtt-lét felismeréséhez kötődik: ekkor az egyén úgy fogadja el a másikat, mint akinek jól-léte a saját jól-létének elengedhetetlen feltétele.

Irodalom

- BAHTYIN, Mihail, *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, ford. Könczöl Csaba, Szőke Katalin, Hetesi István, Horváth Géza, Budapest: Gond-Cura/Osiris, 2001.
- BARCSI Tamás, *Az emberi méltóság filozófiájának alapjai I-II*, Létünk, 2011/4, Létünk, 2012/1.
- BARCSI Tamás, *Nietzsche és Dosztojevszkij – magyar gondolkodók műveinek tükrében* (megjelenés alatt).

107 Lásd erről: BARCSI Tamás, *Az emberi méltóság filozófiájának alapjai*.

- BERGYAJEV, Nyikolaj, *Dosztojevszkij világszemlélete*, ford. Baán István, Budapest: Európa, 1993.
- Biblia: Ószövetségi és Újszövetségi Szentírás*, Budapest: Szent István Társulat, 1996.
- CAMUS, Albert, *A lázadó ember*, ford. Fázsy Anikó, Budapest: Bethlen Gábor Könyvkiadó, 1993.
- CAMUS, Albert, *Sziszüphosz mítosza*, ford. Vargyas Zoltán = Uő, *A pestis – Sziszüphosz mítosza*, Budapest: Európa, 1991.
- CANCIK, Hubert, „Dignity of Man” and „Persona” in Stoic Anthropology: Some Remarks on Cicero, *De Officiis I. 105-107 = The Concept of Human Dignity in Human Rights Discourse*, ed. David KRETZMER – Eckart KLEIN, Hague: Kluwer Law International, 2002.
- CARROLL, John, *Jézus, a Létező*, ford. Gyárfás Veronika, Budapest: Typotex, 2009.
- CARVER, Charles S. – SCHEIER, Michael F., *Személyiségpszichológia*, Budapest: Osiris, 1998.
- CICERO, Marcus Tullius, *A kötelességekről: Első könyv = Cicero válogatott művei*, vál. HAVAS László, Budapest: Európa, 1987.
- CZEGLEDI András, *Volt-e hát Fjodor Mihajlovics Nietzsche?* 2000, 2008/10, (http://www.ketezer.hu/menu4/2008_10/czegledi.html)
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics, *A félkegyelmű*, ford. Makai Imre, Pécs: Jelenkor, 2002.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics, *A hasonmás*, ford. Grigássy Éva = Uő, *Kisregények és elbeszélések*. Budapest – Uzsgorod: Európa Könyvkiadó – Kárpáti Kiadó, 1965, I.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics, *A játékos*, ford. Devecseriné Guthi Erzsébet = Uő, *Egy nevetséges ember álma*, Budapest: Európa, 1980.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics, *A kamasz*, ford. Szöllősy Klára, Pécs: Jelenkor, 2007.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics, *A Karamazov testvérek I-II*, ford. Makai Imre, Pécs: Jelenkor, 2004.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics, *Bűn és bűnhődés*, ford. Görög Imre és G. Beke Margit, Budapest: Európa, 1993.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics, *Egy nevetséges ember álma*, ford. Makai Imre = Uő, *Egy nevetséges ember álma*, Budapest: Európa, 1980.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics, *Feljegyzések a holtak házából*, ford. Wessely László, Budapest: Európa, 1979.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics, *Feljegyzések az egérlyukból*, ford. Makai Imre, Budapest: Európa, 1982.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics, *Megalázottak és megszomorítottak*, ford. Institoris Irén, Budapest: Magyar Helikon, 1970.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics, *Nyetocska Nyezvanova*, ford. Devecseriné Guthi Erzsébet = Uő, *Kisregények és elbeszélések*, Budapest – Uzsgorod: Európa Könyvkiadó – Kárpáti Kiadó, 1965, II.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics, *Ördögök*, ford. Makai Imre, Pécs: Jelenkor, 2005.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics, *Örök férj*, ford. Makai Imre = Uő, *Egy nevetséges ember álma*, Budapest, Európa, 1980.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics, *Szegény emberek*, ford. Devecseriné Guthi Erzsébet = Uő, *Kisregények és elbeszélések*, Budapest – Uzsgorod: Európa Könyvkiadó – Kárpáti Kiadó, 1965, I.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics, *Sztyepancsikovo falu és lakói*, ford. Devecseriné Guthi Erzsébet = Uő, *Kisregények és elbeszélések*, Budapest – Uzsgorod: Európa Könyvkiadó – Kárpáti Kiadó, 1965, I.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics, *Tanulmányok, levelek, vallomások*, ford. G. Lányi Márta, Grigássy Éva, Király Zsuzsa, Kulcsár Aurél, Makai Imre, Recski Ágnes, S. Nyíró József, Szabó Mária, Budapest: Magyar Helikon, 1972.
- FEHÉR Ferenc, *Az antinómiák költője: Dosztojevszkij és az individuum válsága*, Második, átdolgozott kiadás, Budapest: Cserépfalvi, 1994.

- FREUD, Sigmund: *Dosztojevszkij és az apagyilkosság*, ford. Ülkei Zoltán = *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerk. BÓKAY Antal – ERŐS Ferenc, Budapest: Filum, 1998.
- HAVASI Ágnes, *Dosztojevszkij szentjei: A pozitív szépségű hősök ortodox egyházi eredete*, Pápa – Budapest: Pápai Református Teológiai Akadémia – L'Harmattan, 2008.
- HEIDEGGER, Martin, *Levél a „humanizmusról”*, ford. Bacsó Béla = Uő, „...költőien lakozik az ember...”: *Válogatott írások*, Budapest – Szeged: T-Twins Kiadó/Pomeji, 1994.
- HONNETH, Axel, *Elismerés és morális kötelesség*, ford. Weiss János = Uő, *Elismerés és megvetés: Tanulmányok a kritikai társadalomelmélet köréből*, Pécs: Jelenkor, 1997.
- HONNETH, Axel, *Elismerés és megvetés*, ford. Weiss János = Uő, *Elismerés és megvetés: Tanulmányok a kritikai társadalomelmélet köréből*, Pécs: Jelenkor, 1997.
- KANT, Immanuel, *Az erkölcsök metafizikájának alapvetése*, ford. Berényi Gábor = Uő, *Az erkölcsök metafizikájának alapvetése – A gyakorlati ész kritikája – Az erkölcsök metafizikája*, Budapest: Gondolat, 1991.
- KOVÁCS Árpád, *Személyesség és szövegköziség A Karamazov testvérek című regényben = Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe*, szerk. KROÓ Katalin, Budapest: Bölcsész Konzorcium, 2006, I.
- LUKÁCS György, *Dosztojevszkij-jegyzetek* = Uő, *A regény elmélete – Dosztojevszkij-jegyzetek*, Budapest: Gond-Cura Alapítvány, 2009.
- LUKÁCS György, *Függelék [Notesz]* = Uő, *A regény elmélete – Dosztojevszkij-jegyzetek*, Budapest: Gond-Cura Alapítvány, 2009.
- LUKÁCS György, *Forradalomban: Cikk, tanulmányok 1918-1919*, Budapest: Magvető, 1987.
- LUKÁCS György, *Ifjúkori művek (1902-1918)*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest: Magvető, 1977.
- MIRANDOLA, Giovanni Pico della, *Az ember méltóságáról*, ford. Kardos Tiborné = *Reneszánsz etikai antológia*, szerk. VAJDA Mihály, Budapest: Gondolat, 1984.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Az Antikrisztus: Átok a kereszténységre*, ford. Csejtei Dezső, Máriabesnyő-Gödöllő: Attraktor, 2007.
- NYÍRI János Kristóf, *Utószó a Dosztojevszkij-jegyzetekhez* = LUKÁCS György, *A regény elmélete – Dosztojevszkij-jegyzetek*, Budapest: Gond-Cura Alapítvány, 2009.
- ÖLBEI Lívía, *Miskin madarai = Határsávok*, szerk. HORVÁTHNÉ MOLNÁR Katalin – Antonio Donato SCIACOVELLI, Szombathely – Sopron: Nyugat-magyarországi Egyetem Kiadó, 2011.
- SARTRE, Jean Paul, *Az egzisztencializmus: humanizmus*, ford. Csatlós János = *Az egzisztencializmus*, Budapest: Gondolat, 1965.
- SESZTOV, Lev, *Dosztojevszkij és Nietzsche*, ford. Patkós Éva, Budapest: Európa, 1991.
- SOLTI Gergely, *Puskin „Szegény lovagja” Dosztojevszkij A félkegyelmű című regényében: A hős magyarázatától a regényszöveg értelmezéséig = Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe*, szerk. KROÓ Katalin, Budapest: Bölcsész Konzorcium, 2006, II.
- TALLÁR Ferenc, *Erkölc és eszkatológia: Dosztojevszkij etikájáról* = Uő, *A szabadság és az európai tradíció*, Budapest: Atlantisz, 1999.
- TÉNYI Tamás, *A (haldok)ló: A Szelf ellentmondásosságának mintázatai egy Raszkolnyikov álomban és Nietzsche összeomlásában*, Psychiatria Hungarica 2013, 28, 3.
- TÖRÖK Endre, *Lev Tolsztoj: Világtudat és regényforma*, Budapest: Kairosz Kiadó, 1999.
- V. GILBERT Edit, *Boldogítók és kivonulók*, Helikon, 2009/7.

Barcsi Tamás

The dignity of the „Heart“: The problem of human dignity and recognition in Dostoyevsky's works

In my article I analyze the appearance of the problems of human dignity and recognition in Dostoyevsky's – especially his last period's – works, using Axel Honneth's theory of recognition. Dostoyevsky's heroes, who are struggling for the lack of recognition, pursue self-confidence and they show up their peculiarity with the expense of harm of dignity of human prejudice. In Dostoyevsky's works the respect for human dignity could be linked to the „voice of the heart“, what is the voice of the sense of co-existence in the world. In my study, I compare the interpretation of human dignity in the former sense, with major philosophers' (eg. Kant, Nietzsche, Heidegger, Camus) theories related to human dignity.

Keywords: Dostoyevsky, Honneth, recognition, human dignity, philosophy

Barcsi Tamás
egyetemi adjunktus, PTE ETK, Pécs
barcsi48@gmail.com

Ráczi Boglárka

Krasznahorkai László műveinek világa

Absztrakt. Krasznahorkai László prózavilágát általában a tragikus látásmód, az egyetemes pusztulás illetve ebből adódóan a transzcendenciától való elválasztottság felől közelíti meg a kortárs kritika. A tanulmány célja Krasznahorkai műveinek a vizsgálata olyan szempontrendszer alapján, amelyek lehetőséget biztosítanak a pályakép komplexebb bemutatására. A tanulmány olyan témaköröket érint, mint amilyen az utazás motívuma, a távol-keleti toposzok jelenléte, a transzcendencia hiánya illetve a labirintusok szerepe. Lényeges kiemelni továbbá a labirintusok motívuma kapcsán felvetett borgesi párhuzamot, amely egy újszerű megközelítést kínál a *Háború és háború* című regény elemzését illetően.

Krasznahorkai László prózavilágát általában a pesszimista látásmód, illetve az egyetemes kilátástalanság tapasztalata felől közelíti meg a kortárs kritika. Az 1985-ben megjelent *Sátántangó* egy olyan világképet igyekszik rögzíteni, amelyet leginkább apokaliptikusként definiálhatunk. Ez a jellegzetes látásmód az életmű egészében meghatározónak látszik, a *Sátántangó*t követő *Kegyelmi viszonyok*, illetve *Az ellenállás melankóliája* című művekben pedig kifejezetten erőteljesnek mondható. Jelen tanulmányban a fentiekből kiindulva igyekszem Krasznahorkai műveiről képet adni. Ugyancsak lényegesnek mondható a pályakép kapcsán *Az urgai fogoly* című regényhez köthető fordulat, amely a távol-keleti tematika megjelenése miatt mondható fontosnak. A tanulmány egyes fejezeteiben a távol-keleti tematikát az utazás motívumával összefüggésben is tárgyalom, illetve a transzcendenciától való elválasztottság fogalomköre is szóba kerül. A Kelettel folytatott párbeszédre a *Seiobo járt odalent* című elbeszéléskötet, valamint az *Északról hegy, Délről tó, Keletről utak, Nyugatról folyó* című regény kapcsán szintén kitérek. Ugyancsak lényeges megemlíteni az idegenséggel való szembesülés tapasztalatát, amely ismételtén a távol-keleti érdeklődésű művek kapcsán válik meghatározóvá. Krasznahorkai pályaképét vizsgálva mindenképpen érdemes a labirintusok szerepére is kitérni. A labirintus elsődlegesen az úttévesztés, úttévesztés fogalmait hívja elő, ezen túlmenően azonban fontos lehet a szövegek szervezővelként is vizsgálni. A tanulmány erre vonatkozó fejezetei elsősorban a *Háború és háború* című regényt ismertetik részletesebben a borgesi labirintusformák alapján. A párhuzam felvetése a labirintus-jelleg kompozicionális elvként való működésén alapul, ami Borges szövegeinek egyik fontos jellemzője, illetve a már említett Krasznahorkai-regénynél éppúgy meghatározó.

93

Az utazás motívuma a *Háború és háború* című regényben

A Krasznahorkai-próza világához szorosan kapcsolódnak az út, az utazás köré szerveződő motívumok. A hagyományos utaztató regényekhez olyan műveket sorolhatunk, mint a távol-keleti kultúrával való találkozást feldolgozó *Az urgai*

fogoly, a Rombolás és Bánat az Ég alatt, illetve a (nyugati) világ középpontjába elvezérlő *Háború és háború*. Az utazás az európai regényhagyományban elsősorban a megismerés, önmegismerés fogalmaival kapcsolható össze, és ezzel együtt beszélhetünk az utazás beavatásként való értelmezéséről is.

A bahtyini terminus alapján megközelítve az utazás kronotoposza nem más, mint szembesülés a saját világunkon kívül eső valósággal. Az utazó a megszokottól eltérő környezetben folyamatosan felülírja világlátását, illetve újabb és újabb ismeretekkel egészíti ki.¹ Mindemellett az utazás bizonyos értékmozzanatokot is előhív, hiszen a regénybeli utazónak állandóan döntenie kell, a döntései pedig nagyban meghatározzák az utazás kimenetelét. Krasznahorkai László *Háború és háború* című regényében a két szálon megvalósuló utazás egymást átfedve sajátos kompozicionális elvként jelenik meg.

Az utazás kiindulópontja nem más, mint egy meglepő felismerés: Korim György, a főhős negyvennegyedik születésnapján rádöbben, hogy nem érti az őt körülvevő világot. Ugyanakkor egy rejtélyes kéziratot talál, ami annyira nagy hatással van rá, hogy felszámolja maga körül addigi életét, és New Yorkba indul. A regény elsődlegesen tehát a Korim által bejárt útra épül, ugyanakkor a talált kézirat szintén az utazás kronotoposza köré szerveződik.

A kézirat szövegében négy férfi jelenik meg (Kasser, Bengazza, Falke, Toot) akik a világtörténelem különböző helyszíneit járják be, mintegy kijáratot keresve. A legtöbb tanulmány megegyezik abban, hogy a két utazás keresztezi egymást, sok esetben nem tudjuk eldönteni melyikről van szó, mivel a szöveg sem nyújt támpontot. Ugyanakkor érdemes megjegyezni, hogy egyik regénybeli út kapcsán sem beszélhetünk előrehaladásról, sokkal inkább az a tapasztalat kap hangsúlyt, hogy a rombolás, a káosz elől nem lehet visszavonulni.

A regény elején maga Korim is „ámokfutásnak”² nevezi az utazását, a szöveg pedig számos helyen menekülésről beszél. Mindemellett Korim utazását üldözési mániája is meghatározza, a szövegben több helyen is hangsúlyt kap, hogy támadóktól kell tartania: „mert ő, mondta még az elején, mindenkiben ugyanazt az embert látja, azt, aki közvetlenül, vagy háttérszerűen, de kapcsolatban áll az üldözőivel, valamilyen közeli vagy távoli, de kétségbevonhatatlan összeköttetésben azokkal, akik szerinte minden lépéséről tudnak, csak épp ő a gyorsabb...”³ Korim titokzatos üldözői mindvégig rejtve maradnak, ugyanakkor állandó fenyegetettséget jelentenek az utazó főhős számára. A kéziratbeli utazást szintén a menekülés mozgatja, itt azonban a háború szelleme jelent folyamatos veszélyt.

Mint ahogyan arról már szó esett, a regény kettős strukturáltsága sajátos módon kitágítja a szöveg világát, ezzel együtt pedig a térbeli és időbeli korlátokat. A kézirat szereplői az európai történelem jelentős színterein bukkannak fel (Kréta, Köln, Velence, Gibraltár, Róma), viszont mindenhol szembesülniük kell a rombolás, a széttartás valóságával. Korim ugyanezt tapasztalja a saját korában, a teljes káoszt, és diszharmoniót. Léteértelmezése szerint a világ olyan helyé vált, ahol nincs lehetőség a transzcendenciával való összekapcsolódásra. Olasz Sándor tanulmánya szerint a regénybeli kézirat egyes

1 Vö. Mihail BAHTYIN, *A tér és az idő a regényben = Uő, A szó esztétikája*, Budapest: Gondolat, 1976.

2 KRASZNAHORKAI László, *Háború és háború*, Budapest: Magvető, 1999.

3 Uo., 8.

részei annak az útnak a legfontosabb állomásait mutatják be, ami végül ehhez a kaotikus létállapothoz vezetett.⁴

Ebben az értelemben a Korim által bejárt út folytatása a négy különös alak utazásának. A két szövegtest számos helyen jelzi, hogy hatást gyakorolnak egymásra, mintegy átjárást biztosítva ezzel egyik utazásból a másikba.

A regény első fejezetében a főhős, Korim álma szinte összemosódik a krétai utazással, a kiemelt szövegrész akár a kéziratból is származhatna: „Kimondhatatlanul szép és elmondhatatlanul nyugalmas táj vette körül [...] és a körbeölelő növényzet lágy sűrűsége, és a távoli árnyékban pihenő állatok, és az ég, a kék vászon odafönt, és a föld, az illatos tömeg idelent [...] mintha volna ilyen táj és ilyen nyugalom, mintha volna, mondta Korim, mintha... lehetne!”⁵

Bár az idézett rész Korim gondolatait tolmácsolja, mégis az lehet a benyomásunk, hogy a szöveg sokkal inkább illeszkedik a talált kézirathoz. A krétai fejezetben mintha megisméltódná a fenti leírás, legalábbis visszatérnek azok a mozzanatok, amelyek Korim gondolataira is jellemzőek: „s már itt is volt a hajnal, már itt is az új nap, a pirkadattal, mely a fény legelső jelére persze mind a négyőjüket kint találta már, kint a ház előtt az egyik fügefá mellett a harmatos fűvön, a fény első fátyolos sejtelmére ott guggoltak mind [...] a szabályosság és a rend bekövetkeztének biztonságot nyújtó pillanata [...]. Biztos, hogy nem volt szebb, mondta Kasser, s akkor még nem szóltak arról, mi ment végbe egy emberben, aki mindezt látta...”⁶

Zsadányi Edit monográfiája szintén rámutat a kéziratbeli események és a Korim utazása közti összefüggésekre. A két regénybeli egység közti átjárást olyan szövegrészekkel támasztja alá, mint például a „Szakadt odakint, és jeges, viharos szél fújt a tenger felől” mondat, amely mindkét rész helyszínéhez kapcsolódhat.⁷ Hasonlóan a már előzőleg kiemelt szövegrészekhez, itt is áttűnés jelenik meg, vagyis összemosódik a határ a két szövegegység között.

A következő mondat már elárulja, hogy a New Yorkban játszódó történetről van szó, ugyanakkor a négy férfi római utazása kapcsán is olvashatunk hasonlókat: „mert iszonyatos volt tényleg az örökös szitáló esőknek ez a vigasztalan birodalma [...] a szünet nélkül zúgó, csontig hatoló, jeges szeleknek ez a megfellebezhetetlen hatalma.”⁸ Szintén fontos kiemelni New Yorkot mint helyszínt, illetve Korim esetében mint úticélt. Mint ahogyan arról már a fejezet elején szó esett, Korim a levéltárban egy rejtélyes szöveget talál, amelynek a szerzője és keletkezési ideje ismeretlen. A főhős elhatározza, New Yorkba utazik, hogy begépelhesse a kéziratot az internetre, mintegy áthagyományozva ezzel az örökkévalóságnak.

Néhány kritika megjegyzi, hogy Korim New Yorkba való utazása nélküli a célulviselést, legalábbis látszólag. Ahogyan Olasz Sándor is megemlíti *A kivezető út melankóliája* című írásában, ahhoz, hogy a szöveget az internetre küldje, Korimnak nem feltétlenül szükséges New Yorkba utaznia.⁹ Mindezzel

4 OLASZ Sándor, *A kivezető út melankóliája* (Krasznahorkai László: Háború és háború), Forrás, 2001/1, 93–96.

5 KRASZNAHORKAI, *Háború és háború*, 32.

6 Uo., 94.

7 ZSADÁNYI Edit, *Krasznahorkai László*, Pozsony: Kalligram, 1999, 161.

8 KRASZNAHORKAI, *Háború és háború*, 154.

9 OLASZ, *A kivezető út melankóliája*, 93–96.

együtt a regény metaforikus kapcsolódásai jelzik, hogy New York rendkívül fontos szereppel bír. Korim nem véletlenül nevezi New Yorkot a világ közép-pontjának, létértelmezése szerint a város nem más, mint az egykori Bábel mai változata. A szöveg számos helyen említ olyan kifejezéseket, mint a „bábéli összefüggések”¹⁰ és ehhez hasonlókat. Korim megfogalmazása szerint „egész New York tele van bábeltornyokkal”.¹¹

Ebből a szemszögből megközelítve azt mondhatnánk, Korim kizárólag itt, ebben a kiismerhetetlen, kaotikus városban kaphat magyarázatot a világ állapotára. Korim mindezzel együtt azt is felismeri, hogy a pusztulás, a folyamatos hanyatlás az Istentől való eltávolodás nyilvánvaló következménye. Értelmezése szerint az ember bármennyire is csodálatos, arra már nem képes, hogy uralja azt, amit megteremtett. Erre a gondolatra a kézirat szövege is rámutat, hiszen a négy férfi utazásának a helyszínei (Kréta, Köln, Velence, Gibraltár, Róma) az európai kultúra jelentős teljesítményeihez kapcsolódnak, tehát magukban hordozzák az emberi nagyság ígérését – mégis minden esetben számolniuk kell a megsemmisüléssel.

Korim utazásának újabb lehetséges megközelítése, ha az általa bejárt utat beavatásként értelmezzük. Az előzőekben már szó esett róla, hogy Korim útjának a kiindulópontja nem más, mint a világ bonyolultságának a felismerése. Fontos kérdés lehet a regény kapcsán, hogy létezik-e egyáltalán végső igazság, illetve megragadható-e bármi is a világ (rejtett) értelméből. Ha Korim utazását beavatásként határozzuk meg, mindenképpen érdemes kiemelni Hermész alakját. A szöveg számos helyen jelzi, hogy Korim mögött mindvégig áll valaki, tehát beszélhetünk egyfajta útmutatásról, ami alapján cselekszik. Zsadányi Edit szintén felveti, hogy Korimot segíti valaki az utazása során. „Felmerülhet az olvasóban, hogy valaki segíti Korimot abban, hogy mindig le tudja győzni a soron következő akadályt. Esetlensége ellenére minden bajból képes kikeveredni. A gyerekek végül magára hagyják, és így el tud menekülni. A fiatal utaskísérő hölgy egy New York-i címmel látja el az utolsó pillanatban. Ennek köszönheti, hogy az amerikai vámvizsgálaton átengedik. [...] Ki az az ismeretlen, aki irányítja Korim sorsát?”¹²

Mint ahogyan a fenti szöveghely is hangsúlyozza, az lehet a benyomásunk, hogy Korim sosem cselekszik függetlenül, sőt, egyenesen irányítják egy előre meghatározott cél felé. A titokzatos irányító nem más, mint Hermész, akit Korim a maga elvezérlő isteneként határoz meg. Fontos megjegyezni, hogy az idézett szövegrész segítőként definiálja Korim rejtélyes kísérőjét, maga Korim azonban a bizonytalansággal, a sötéttséggel, a kiszámíthatatlansággal kapcsolja össze az alakját. A hermészivel való összekapcsolódás a világ kaotikus állapotára mutat rá, ezzel együtt érvényteleníti az egyértelműnek tűnő összefüggéseket. Korim bevezetése a hermészi világba a már említett felismeréssel kezdődik, azaz a világ bonyolultságának a tudomásulvételével.

Ez pedig azt jelenti, hogy ettől a mozzanattól kezdve Korim számára már nem létezik biztos tudás, a Hermész által felfedett világnak ugyanis a viszonylagosság, a folyamatos széttartás, az átalakulás a lényege. Ebből a szem-

¹⁰ KRASZNAHORKAI, *Háború és háború*, 200.

¹¹ *Uo.*, 198.

¹² ZSADÁNYI, *Krasznahorkai László*, 158.

pontból Korim utazása nem feltétlenül térbeli utazást jelent, sokkal inkább betekintést, bevezetést ebbe a rejtett szférába.

Szintén lényeges mozzanata a regénynek, hogy Korim találkozása Hermésszel az önazonosság elvesztését idézi elő. Hermész megjelenése után Korim személyisége mintegy megsemmisül, és ahogyan több tanulmány is megfogalmazza, küldött válik belőle. Az önazonosság elvesztésére számos szövegrész utal, az első fejezetben, az utazás elején Korim például megjegyzi az utaskísérő hölgynek, hogy „most mindenről, ami ő, csak múlt időben beszélhetne.”¹³

Mindemellett az is kiemelhető, hogy Korim a hermészi világba való betekintés után elfelejt bizonyos dolgokat, a szöveg ezzel is jelzi a személyisége széthullását. „...hirtelen elkezdett felejteni: tételről tételre, válogatás nélkül, szabálytalanul és rohamsebesen, előbb csak azt, hogy hova tette a kezében tartott kulcsot, és hogy melyik oldalon fejezte be tegnap az olvasást, aztán, hogy mi történt három nappal ezelőtt, egy szerdán reggeltől estig, majd a fontosat, a sürgőset, az unalmasat és a jelentéktelent, végül az anyja nevét felejteni, mondta, az őszibarack szagát felejteni, az ismerős arcokról, hogy honnan ismerősök...”¹⁴

Az önfeledés Korim esetében egyet jelent azzal, hogy alárendeli magát annak a feladatnak, amit a talált kézirat áthagyományozása jelent. A feladat teljesítése után Korim ráadásul nem talál vissza önmagához, hanem újra elutazik, ezúttal azonban halállal zárul az út. Mindez azt sugallja, hogy Korim létezésének csak a küldetésével együtt van értelme.¹⁵ Korim küldöttként való fellépését a szöveg több helyen is érzékelteti, az első fejezetben például az elbeszélő nem evilágiként határozza meg az alakját. Mindezzel együtt érdemes megjegyezni, hogy Korim idegensége, másoktól való elhatárolódása sosem jelent hátrányt az utazása során.

Ez összefügg Korim szuggesztív beszédmódjával is. A szöveg számos helyen felhívja rá a figyelmet, hogy a küldetés teljesítése szempontjából rendkívül fontos magának a küldetésnek az elbeszélése. Ez azt jelenti, hogy Korim több alkalommal is elmeséli az utazása, illetve a beavatása történetét, és ezzel szinte mindig rokonszenvet ébreszt a hallgatóiban. A regény elején Korim az utaskísérő hölgyet is megnyeri, sőt lenyűgözi azzal, ahogyan elmeséli a New Yorkba való utazásának a tervét. Az utaskísérő szerint Korim elbeszélésének képtelenség lett volna ellenállni, szinte minden másról megfeledkezve hallgatta végig a történetét.

Szintén az első fejezetben történik, hogy hét gyerek megtámadja Korimot a pályaudvaron, és itt is a küldetésének az elbeszélése által menekül meg. A gyerekeket összezavarja a szinte már mániákusnak nevezhető történetmondás, és végül úgy döntenek, hogy nem éri meg kirabolni Korimot. Érdekes módon az a képesség, ami ilyen fokú szuggesztív erővel bír, teljesen ellentétes Korim alakjával, hiszen a világ kaotikus állapotára való ráismerés előtt egy hétköznapi levéltárosként említi a regény. Mindez arra mutat rá, hogy Korim szájába szinte Hermész adja a szavakat, ezzel is előreleadítva a küldetését.

13 KRASZNAHORKAI, *Háború és háború*, 33.

14 *Uo.*, 17–18.

15 Vö. ZSADÁNYI, *Krasznahorkai László*, 158.

Amennyiben Korim utazását elsősorban beavatásként, szellemi utazásként értelmezzük, ugyancsak érdemes lehet kiemelni a kézirat jelentőségét. Danyi Zoltán tanulmánya rámutat arra, hogy a szövegolvasás szintén a beavatás részét képezi, hiszen Korim a kézirat olvasása által is igyekszik megragadni a világ értelmét.¹⁶ Ennél a gondolatnál maradván az is elmondható, hogy a kézirat szövege nem hordoz magában semmiféle végső magyarázatot, sőt, még inkább a világ bonyolultságát hangsúlyozza.

A kézirat utolsó római fejezete kapcsán Korim egyenesen olvashatatlannak minősíti a szöveget, megfogalmazása alapján „a nyelv egyszerűen felmondja a szolgálatot.”¹⁷ Az említett tanulmány szerint a kézirat szövege az átírás által kezd értelmet nyerni Korim számára, s ez azt jelenti, hogy Korim a szöveg begépelése során felismeri: neki is köze van a kéziratbeli eseményekhez. Mindezzel együtt Korim azt is fontosnak tartja, hogy egyfajta kivezető utat keressen a négy utazó hősnek, vagyis nyugvópontra hozza a különböző korokon átívelő utazást és ezzel együtt a saját utazását is. Az út lezárása Schaffhausenben valósul meg, Korim ugyanis még New Yorkban megpillant egy különös, kunyhóra emlékeztető építményről készült fotót, Mario Merz alkotását, amely a schaffhauseni múzeumban található. Az építmény teljesen lenyűgözi Korimot, az utolsó kívánsága arra vonatkozik, hogy eltölthessen egy órát a múzeumban a kunyhó mellett.

A regény lezárásában arról is szó esik, hogy a múzeumigazgató emléktáblát állít Korimnak, amin mindössze egyetlen mondat szerepel. Nem derül ki, hogy milyen mondatról van szó, csak annyit tudhatunk, Korim írta fel előre, egy cédulára.

Az utazás motívuma *Az urgai fogoly* című regényben

A Krasznahorkai-próza távol-keleti írásaira reagáló kritikák leginkább a Kelettel folytatott párbeszéd kudarca, illetve az idegenség megtapasztalása felől kísérik meg értelmezni az ide sorolható műveket. Ez azt jelenti, hogy a Kelettel való találkozás minden esetben szembesít a saját korlátainkkal, és ezzel együtt arról próbál meggyőzni minket, hogy egy másik kultúrát megismerni teljességgel lehetetlen. *Az urgai fogoly* című regény mindezt egy kínai utazás történetén keresztül igyekszik megjeleníteni. Fontos kiemelni azt a gondolatot, hogy a megismerés lehetetlenége a saját kategóriáinkhoz való igazodásból adódik. Arról van szó tehát, hogy mindaddig nem érthetjük meg a keleti kultúra lényegét, amíg a saját fogalmainkkal próbáljuk azt megközelíteni. Ebből a szempontból az is elmondható, hogy a Kelettel való találkozás egyfajta átértékelésre is ösztönözheti az embert, illetve annak a felülvizsgálatára, hogy mennyire helytállóak a saját nézeteink.

Az urgai fogoly a Kína felé tartó utazással kezdődik, és már a regény elején kiténik, hogy a mongol-kínai határátlépés szakrális mozzanatként is értelmezhető. Az elbeszélő maga is említést tesz arról, hogy az utazás Kína felé egy olyan tudással jár együtt, ami számára értelmezhetetlen, hiszen nincs felké-

16 DANYI Zoltán, *Átírás: tintafekete mágia* = *Krasznahorkai-olvasókönyv*, szerk. KERESZTURY Tibor, Budapest: Széphalom Könyvműhely, 2002, 228–233.

17 KRASZNAHORKAI, *Háború és háború*, 180.

szülve a befogadására. Hasonlóan a *Háború és háború*hoz, itt is beavatás történik, vagyis belépés egy másik viszonyrendszerbe.

Az utazás kezdete kapcsán Zsadányi Edit felveti, hogy az olvasóban óhatatlanul is felmerülnek az utazás céljára vonatkozó kérdések.¹⁸ A kérdés kapcsán különösen fontos, hogy az elbeszélő a saját maga által teremtett fiktív olvasójával folytat párbeszédet mindvégig, és a kérdés is az ő pozíciójából fogalmazódik meg. Az utazás céljára azonban nem kapunk pontos, egyértelmű választ. Az egyetlen dolog, amit az elbeszélő megjegyez a kérdés kapcsán, a feledésre vonatkozik: „...azért, hogy feledést keressünk a gondjainkra...”¹⁹

A látszólagos válasz mintegy elfedi az utazás valódi célját, hiszen ahogyan Zsadányi is megjegyzi, a feledés említése inkább kitérés-ként, illetve elterelés-ként értelmezhető. Ez akár újabb kérdés felvetését is indokolhatja, ami arra vonatkozik, miért nem fedi fel az elbeszélő a kínai utazásának a tényleges indítékát.

A kérdés megválaszolásához a már korábban felvetett problémához térünk vissza, vagyis a Kelettel folytatott párbeszéd lehetetlenségéhez. A folyamatosan jelenlévő fiktív olvasó ugyanis nem vesz részt az utazásban, ennél fogva nem is lehet a részese semmiféle beavatásnak. Ez azt jelenti, hogy a saját viszonyrendszerében maradván teszi fel a kérdést, míg az elbeszélő már tett bizonyos lépéseket Kelet megismerése felé. Természetesen magát az elbeszélőt is felkészületlenül éri a beavatás, ugyanakkor az is elmondható, hogy a megismerés szándéka már előrelépést jelez.

Fontos állomása a regénynek a Pekingbe való megérkezés, ahol az utazó szembesül a megismerhetetlenséggel. „...nem az Ismeretlennel, hanem a Megérthetetlenel állok szemben [...] az Ismeretlen helyett a Megérthetetlen tehát, ízlelgettem a szavakat, és a szavaknak ezzel az ízlelgetésével belekóstoltam már a két szó mögött tátongó kétségbeesésbe is...”²⁰ Mindezzel együtt az is elmondható, hogy a megismerhetetlenséggel való szembesülés lehetetlenné teszi a további kísérletezést Kína lényegének a megragadására vonatkozóan.

Ennél a pontnál az utazó mintegy feladja a kutatást, tehát az utazás már az elején megrekedni látszik. „...az én kutató szellemi várakozásomra megvan már előre az ítélet: hogy kutatásnak céljavesztett, mert tárgya szétesett, szellemi várakozásnak pedig, mert így nincs mire várni, hiábavaló.”²¹

Pomogáts Béla *Regény az idő ellen* című tanulmányában megjegyzi, hogy a Pekingbe való megérkezés estéjén az utazó feladja azt a meggyőződését is, amely szerint a világban létezik egyfajta végső bizonyosság, végső rend.²² Arról van szó tehát, hogy a megismerhetetlenség felismerése együtt jár a teljes értelemvesztéssel. A tanulmány ugyanakkor arra is felhívja a figyelmet, hogy mindez ideiglenes állapot, ugyanis a későbbiekben egy személyes tra-

18 ZSADÁNYI, *Krasznahorkai László*, 111.

19 KRASZNAHORKAI László, *Az urgai fogoly*, Budapest: Széphalom Könyvműhely, 1992, 18.

20 *Uo.*, 35.

21 *Uo.*, 36.

22 POMOGÁTS Béla, *Regény az idő ellen – Az urgai fogoly gondolati horizontja*, Kortárs, 1999/3. <http://epa.oszk.hu/00300/00381/00022/pomogats.htm>

gédia újra felkelti az utazó végső bizonyosságba vetett hitét. Mindez akkor történik, amikor az utazónak komoly egészségügyi problémái adódnak és megtapasztalja a halál közelségét. Ebben a helyzetben, a szállásán maradván megpróbál emlékezni a Biblia szövegére, illetve annak egyes jeleneteire, és végül megnyugvást talál. Ez a mozzanat azt is jelezheti, hogy a biztos tudás csak az európai kultúrkörhöz kapcsolódva érhető el újra, hiszen az utazó a keleti világból eleve ki van rekesztve.

Az urgai fogoly elemzése kapcsán mindenképpen lényeges rámutatni a Dante *Isteni színjáték*ával való párhuzamokra. A legtöbb tanulmány pokoljáró utazásként határozza meg a regényt, és maga a szöveg is folyamatosan utal az említett műre. A kapcsolódást természetesen már maga a regény mottója is meghatározza, illetve a dantei fordulat említése.²³ A párhuzam már a mű legelején hangsúlyt kap, a Góbi-sivatagon való áthaladást ugyanis felfoghatjuk a pokolba való alászállásként is.²⁴ A sivatag alvilágként való értelmezését több szövegrész is megerősíti: „...belemerészkedni a Góbi-sivatag élettelen ürességébe, nos, ez azt jelentette, hogy nyomtalanná válni, önmagunkat eltűntnek nyilvánítani, átmenetileg elillani a földi létezésből...”²⁵

Hasonlóan a pokol képét idézik fel az olyan szókapcsolatok, mint a holdbéli elhagyatottság, hátborzongató pusztaság, vagy a szikkasztó temető. Zsélyi Ferenc *Pokoljárás Kínában* című írásában arra is felhívja a figyelmet, hogy a pokolba való alászállást a déli irány is jelzi, illetve a halál közelségének a megjelenése.²⁶

Szintén kiemelhető, hogy az *Isteni Színjátékban* és *Az urgai fogolyban* is kísérők segítik az utazót az eligazodásban.²⁷ A regény ugyan nem jelöl ki az utazó számára egy meghatározott segítőt, mégis az lehet a benyomásunk, hogy az utazó olykor másokra van bízva. A *Sötétlő erdők* című fejezet elején mindezt alátámasztja az elbeszélő. „Begördülni a Beijing-i Főpályaudvarra, kikászálódni a vagonból, megtalálni az irdatlan tömegben az elem küldött embert, aztán magamat rábízva elhajtani vele az új követség negyedbe...”²⁸ A titokzatos személy mindvégig háttérben marad, vagyis nem tudhatjuk kiről van szó. Mindössze egyetlen lényeges dolgot tudunk meg róla: hogy az útmutatás a feladata. Ezzel együtt azt is megfogalmazhatjuk, hogy a kísérők többszörszön is jelen vannak, hiszen amint a szövegrész is megjegyzi, olyan személyről van szó, akit valaki küldött.

Érdekes módon az utazó a *Már csak tíz éve* c. fejezetben az urgai gyerekekről is azt állítja, hogy ideküldték őket, vagyis nem véletlen a jelenlétük.²⁹ Ugyanebben a szövegrészben hangsúlyossá válik a pokol említése is; az utazó egyenesen Urgát azonosítja a pokollal: „Urga a legérzékenyebb pontokon támad, ha rá kíván ébreszteni: van pokol, és az éppen ez, amiként fel kell

23 KRASZNAHORKAI, *Az urgai fogoly*, 33.

24 ZSADÁNYI, *Krasznahorkai László*, 112.

25 KRASZNAHORKAI, *Az urgai fogoly*, 19.

26 ZSÉLYI Ferenc, *Pokoljárás Kínában* (*Krasznahorkai László: Az urgai fogoly*), Tiszatáj, 1992/12, 87–89.

27 ZSADÁNYI, *Krasznahorkai László*, 116.

28 KRASZNAHORKAI, *Az urgai fogoly*, 32.

29 ZSADÁNYI, *Krasznahorkai László*, 116.

érni ésszel és el kell fogadni [...] a mennyei és pokoli között nincsen közlekedés, az isteni és pokoli tudás között a hajózásnak semmiféle módja nincsen...”³⁰ Kérdés persze, hogy a regényben megjelenő pokol mennyire feleltethető meg az *Isteni színjáték*ban ábrázolt pokolnak.

Ennél a gondolatnál maradva fontos kiemelni, hogy Urga az utazó számára elsősorban a nyomor megváltoztathatatlansága miatt válik pokollá, tehát egy olyan állapotot jelez, amelyből lehetetlen kimozdulni. Erre mutat rá az a jelenet is, amikor az utazó megdöbbenve látja, hogy az urgai gyerekek ugyanolyan iskolatáskát hordanak, mint amelyet ő is hordott gyerekkorában. „Úristen, nekem is volt ilyen táskám, húzódtam hirtelen hátra az ablaktól, atyauristen, nekem pont ugyanilyen iskolatáskám volt gyerekkoromban... Egyszerűen nem akartam hinni a szememnek... egyszerűen nem bírtam felfogni, miképpen lehetséges, hogy az a gyár, amelyik nekem csinálta több mint harminc évvel ezelőtt, az még mindig csinálja nekik.”³¹

Urga tehát véglegessé teszi a kilátástalanságot. Mindezzel együtt elmondható, hogy a pokol képe nem a mi világunkon túli szférához kapcsolódik, hanem sokkal hétköznapibb értelemben van jelen. A regény tehát megfordítja a dantei pokol képét, és ezzel mintegy kézzelfoghatóvá teszi a pokol létezésére vonatkozó kijelentéseket. Zsadányi Edit arra is felhívja a figyelmet, hogy míg a dantei pokol olyan hely, ahol minden esetben bűnösök szenvednek, addig az *urgai fogoly*ban ez érvényét veszti; a megfordított pokol képe az ártatlanok szenvedésében is megmutatkozik.³² A gyerekek megindító vonulása Urga nyomorúságos telepén szintén azt nyomatékosítja, hogy a pokol valóságát azok is megtapasztalják, akik nem követtek el semmiféle bűnt.

Szintén az *Isteni színjáték*kal való kapcsolatot hangsúlyozza a Kilenc Vének említése ugyancsak a *Már csak tíz év* című fejezetben.³³ A Kilenc Vének megtorlását ábrázoló képek, amelyek az urgai múzeumban találhatóak, erőteljesen felidéznek az *Isteni színjáték* azon szövegrészeit, ahol a pokolban szenvedőket mutatják be.

A *Föld középpontja* című fejezetben az olyan szövegrészek, mint a „...s feküdt vagy állt, szobornál merevebben, fejest vagy talpast, s volt kinek a lába arcához görbült, gyötrelmes ivekben...” vagy a „...hátán csontig olykor nyüzvén a bűnös embert...”³⁴ megfeleltethetők azoknak a leírásoknak, amelyek a múzeum képeire vonatkoznak. „Néztem a vértől csöpögő kerékbetörtek... a széjjelszabdtáltak, a megvakítottak, a megégetettek kínszenvedéseinek szinte gyermekien együgyű, brutális ábráit...”³⁵ A két mű folyamatos párbeszédét jelzi továbbá a regényből kiemelt fejezetben a szél-motívum többszöri ismétlése is.³⁶

30 KRASZNAHORKAI, *Az urgai fogoly*, 132.

31 *Uo.*, 131.

32 ZSADÁNYI, *Krasznahorkai László*, 124.

33 *Uo.*, 124.

34 DANTE Alighieri, *Isteni színjáték*. <http://mek.oszk.hu/00300/00362/html/>

35 KRASZNAHORKAI, *Az urgai fogoly*, 124.

36 Vö. ZSADÁNYI, *Krasznahorkai László*, 124.

Az *urgai fogoly* elemzése kapcsán érdemes kitérni a szellemi, illetve a térbeli utazás sajátos összefonódására. Mint ahogyan a fejezet elején már szó esett róla, Az *urgai fogoly* utazója azzal a céllal érkezik Kínába, hogy közelebb kerüljön a keleti kultúra lényegéhez. A megismerés lehetetlenségének a felismerése azonban azzal szembesíti az elbeszélőt, hogy a vállalkozása teljesen hiábavaló. A *Sötétlő erdők* című fejezetben jól érzékelhető az a fordulat, amikor az utazó mintegy felszámolja a szellemi megismerésre irányuló törekvését. Ezt a fordulatot jelzik az olyan szövegrészek, ahol az elbeszélő szinte minden idejét a pekingi buszjáratokon tölti. „...minden időmet, vagy helyesebben: amennyi időm csak volt erre, azt Kína szívében ettől az estétől kezdve mind: buszokon töltöttem. Már másnap megismerkedtem a Chang’an járataival, az egyessel és a négyessel, aztán a harmadikon felderítettem a Főpályaudvar körüli káoszban a százasok végállomásait, majd bele-belekóstoltam egy-egy különleges vonalba, a 20-asébe például...”³⁷ A szövegrész kapcsán felmerülhet a kérdés, hogy vajon még mindig a szellemi megismerés a mozgatórugója a kínai útnak, vagy valami egészen más.

A kiemelt szövegrész alapján azt mondhatjuk, hogy a szellemi kaland felületesnek látszik, helyébe pedig a szinte céltalannak érzékelhető valóságos, azaz térbeli utazás lép. A hangsúlyok áthelyezését mutatja az is, hogy az elbeszélő szinte csak a járatok megismerését tartja fontosnak, ennél a pontnál nem megy tovább. Zsadányi az utazásban beállt fordulatot a történet továbbblendítésével magyarázza. Ez azt jelenti, hogy a megismerés kudarcával zsákutcába jutott szellemi út térbeli utazásként folytatódik.³⁸ A cselekményt tehát a hétköznapi értelemben vett utazás viszi tovább. Ugyancsak kérdésként merülhet fel, hogy a szellemi utazás végleg lezárul-e a *Sötétlő erdők* című fejezettel. Fontos megjegyezni, hogy az elbeszélő a kínai út végén teljesen értelmetlennek ítél meg mindenféle kísérletet a Kelethez való közeledésre vonatkozólag. „...hála Istennek, se a délkínai tengert, se a Hainant, se Quangzhou-ból többet, és, intettem búcsút neki, nem lesz legközelebb [...] eljutottam ugyanis életemnek ama pontjára, ahonnan kezdve már nem kívánok új dimenziókat, új barázdákat és új fejezeteket [...] túl sok volna már nekem, amit képtelen lennék ahhoz igazítani, ami vagyok...”³⁹

A Kelettől való eltávolodás szükségszerűen a hazatéréshez vezet, előbb azonban Urgában tölt néhány napot. Az *urgai* rész, vagyis a regényt lezáró *Már csak tíz év* című fejezet ismét előhossa a szellemi megértés mozzanatát, itt azonban az a tapasztalat kerül előtérbe, hogy a pokol valósága kézzelfogható valóság, és nem a túlvilági szférához tartozik.

A Kelettel folytatott párbeszéd Krasznahorkai László prózavilágában

Krasznahorkai László írásai kapcsán elmondható, hogy *Az urgai fogoly* című regénye több szempontból is fordulópontként értékelhető az életműben. A fordulópontonra számos kritikus felhívja a figyelmet, Keresztury Tibor a tér-idő

37 KRASZNAHORKAI, *Az urgai fogoly*, 48.

38 ZSADÁNYI, *Krasznahorkai László*, 118–119.

39 KRASZNAHORKAI, *Az urgai fogoly*, 114.

kezelés, illetve a beszédmód megváltozása kapcsán mutat rá a változásra,⁴⁰ míg Szilágyi Márton szerint *Az urgai fogoly* az előző két regény metafizikai világképének az átértékelése miatt válik fontossá.⁴¹

Mindemellett kiemelhető a Kelet felé fordulás, tehát a Krasznahorkai-próza az úgynevezett urgai fordulattal egyre inkább a keleti kultúrával való párbeszédet helyezi a középpontba. A párbeszéd *Az urgai fogoly* esetében az idegenséggel szembesít, vagyis a keleti kultúrkör sajátosságait megközelíthetetlennek, sőt értelmezhetetlennek tartja az európai ember szemszögéből. A regény folytatásaként is értelmezhető *Rombolás és Bánat az Ég alatt* arra kérdez rá, létezik-e még egyáltalán az ősi kínai kultúra, tehát továbbra is Kelet lényegét igyekszik megragadni és a megismerés tárgyává tenni. Az említett regényeket követő művek, az *Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó*, illetve a *Seiobo járt odalent* a japán kultúra iránt mutatnak érdeklődést, a szakralitás, a transzcendencia fogalmait állítva középpontba.

Az utóbbi két írás kapcsán kiemelten fontos helyszínné válik Kyotó; a város mintegy szakrális térként jelenik meg a regényben és az elbeszéléskötetben. Mindezzel együtt az is elmondható, hogy a keleti érdeklődésű írások folyamatos párbeszédet folytatnak a Krasznahorkai-prózában *Az urgai fogoly* előtt megjelent műveivel. Ez azt jelenti, hogy a tragikus világkép, a fenyegetettség határozott jelenléte átszövi a már említett műveket, különösen az *Északról hegy, Délről tó...* című regényt. A világ szörnyű süllyedésének a megtapasztalása az említett regényben éppúgy hangúlyos szerepet kap, mint a *Sátántangó* vagy a *Kegyelmi viszonyok* esetében. A széttartás, a romlás valósága legerőteljesebben a regény XVII. fejezetében, egy Buddha-szobor kapcsán fogalmazódik meg: „...híres tekintetén se változtatott soha az ezer év alatt: szomorúságában volt valami szívszorítóan finom [...] s fejét a leghatározottabban félrefordította a világ elől [...] aki csak egyszer is látta, azonnal tudta: azért fordította el ezt a szépséges tekintetét, hogy ne kelljen néznie, hogy ne kelljen látnia, hogy ne kelljen tudomásul vennie, maga előtt, három irányban, ezt a rohadt világot.”⁴² Buddha elfordulásának a gesztusa a regény későbbi szövegrészeiben egyenesen az aljasság történetéről árulkodik, vagyis egy olyan világállapotot jelez, amelyben a közöny, a széttartás a meghatározó. A Krasznahorkai-prózára jellemző pesszimizmus látásmód tehát a keleti érdeklődéssel nem szorul háttérbe.

A keleti kultúrát érintő művek kapcsán mindenképpen érdemes kiemelni azokat a jellemzőket, amelyek a kínai illetve a japán hagyományokhoz kötik a szövegeket. *Az Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó* című regény már a terjedelmes címszerkezettel is jelzi a kapcsolódást; az égtájak kijelölése ugyanis a buddhista kolostorok lokalizálására vonatkozik.⁴³ A re-

40 KERESZTURY Tibor, Krasznahorkai László: *Az urgai fogoly*, Kortárs, 1992/10, 113–115.

41 SZILÁGYI Márton, *Labirintusban* (Krasznahorkai László: A Thészeus-átlános), Alföld, 1994/5, 81–86.

42 KRASZNAHORKAI László, *Északról hegy, Délről tó, Keletről utak, Nyugatról folyó*, Budapest: Magvető, 2003, 38–39.

43 Vö. DANYI Zoltán, *Kyotóban tavasz* (Krasznahorkai László: *Északról hegy, Délről tó, Keletről utak, Nyugatról folyó*), Vigília, 2003/6. valamint TARJÁN Tamás, *...És középen az ötödik égtáj: Krasznahorkai László új regényéről*, Új Könyvpiac, 2003/3, 32–34.

gényben két toposz válik hangsúlyossá: az út és a kert toposza. A mű központi alakja, Genji herceg unokája egy kertet keres, amelyről a *Száz szép kert* című könyvben olvasott először. Genji herceg unokájának az alakja Murasaki Sikibu regényének, a klasszikus japán kultúra kiemelten fontos írásának, a *Genji Monogatari*nak is szereplője, Niou herceg néven.⁴⁴ Az *Északról hegy, Délről tó...* nem nevezi meg Genji herceg unokáját, sőt nem szerepelteti fizikai valójában sem. Ez azt jelenti, hogy az unoka nem rendelkezik identitással, sokkal inkább egyfajta árnyékként lép be a regény terébe. Genji herceg unokájának a megjelenése a mai Kyotóban a regény időszerkeztét is fellazítja. A XXXII. fejezetben arról értesülünk, hogy a kert keresése már évszázadok óta zajlik, egészen a Tokugawa-kor kezdetétől. Ahogyan Tarján Tamás is megemlíti az *És középen az ötödik égtáj* című kritikájában, a Tokugawa sógunátus a 19. század közepéig létezett, majd a Meiji-kor követte, amelyben ugyancsak folytatódott a kert utáni nyomozás.⁴⁵ Genji herceg unokájának álomszerű lényét tehát a keresés, és ezzel együtt a tökéletesség, a harmónia utáni vágy vezeti a mai Japánba.

Fontos megjegyezni, hogy az unoka alakja légiessége, kivételes érzékenysége ellenére is magában hordozza a legtöbb Krasznahorkai-hős sokszor kényszeres rögeszmeként jellemezhető vonásait: „...a benne soha nem csillapodó vágyat, hogy megtalálja, már betegségnek, egy lázas vonzalom hisztérikus görcsének, egy eltúlzott és kellő indok nélkül már évszázadok óta túlságosan is nagy erőket igénylő, értelmét vesztett, megszállott kutatás beismerni folyton elmulasztott kudarcának tekintették...”⁴⁶

A kényszeresség, illetve az egyetlen célnak való alárendelődés a Krasznahorkai-próza kiemelten fontos eleme. Korim György, a *Háború és háború* regényalakja egy kézirat átöröklését tekinti a legfőbb céljának, és szinte megszállottként igyekszik véghezvinni a feladatát. Az *ellenállás melankóliája* című regényben Eszter György fáradhatatlanul, újra és újra megpróbálja áthangolni a zongoráját, hogy elérje a tökéletesen tiszta hangzást. A keleti érdeklődésű elbeszélések egyikében Inoue Kazuyuki noh-színész ugyancsak egyetlen feladatnak, Seiobo istennő megformálásának rendeli alá az életét.

Mindezzel együtt fontos megjegyezni, hogy az *Északról hegy, Délről tó...* szövegei folyamatosan a transzcendencia szembetűnő hiányára irányítják a figyelmet. Genji herceg unokája a tökéletes kert után való nyomozás során azzal szembesül, hogy a pusztulás, a romlás az eredetileg szentséget hordozó dolgokban is jelen van. A transzcendenciát nélkülöző világ kaotikussága látszik összegződni a XXXVI. fejezetben, amelyben a buddhista kolostor rendfőnöki rezidenciájáról kapunk leírást: „Rendkívüli zsúfoltság és áttekinthetetlen rendtelenség volt odabent. A legkülönbözőbb tárgyak egymás hegyén-hátán: áldozati ajándékok, áldozati szakés üvegek tömege, könyvek és képes magazinok a földön [...] egy villás antennával felszerelt primitív televízió-készülék [...] bábeli káosz, kitakaríthatatlan kosz [...] Az egész aprócska szoba bűzlött a whisky-szagtól.”⁴⁷ A rendfőnök szobájában uralkodó káosz végső soron

44 NEMES Péter, *Japánkert a regényben* (Krasznahorkai László: *Északról hegy, Délről tó, Keletről utak, Nyugatról folyó*), 2000, 2007/2, 66–72.

45 TARJÁN, ...*És középen az ötödik égtáj*, 32–34.

46 KRASZNAHORKAI, *Északról hegy, Délről tó, Keletről utak, Nyugatról folyó*, 87.

47 *Uo.*, 97–98.

magára Kyotóra is kiterjeszhető; a regény egyes szövegrészei számos helyen hangsúlyozzák a városban mindvégig érzékelhető fenyegetettség, pusztulás jelenlétét. Ugyancsak érdemes megjegyezni, hogy Kyotó a regény világában dehumanizált helyszíneként szerepel, tehát szinte teljesen néptelen. Mindez még erőteljesebbé teszi a feszültséget, az elnéptelenedés okára pedig nem kapunk egyértelmű választ, mindössze az derül ki a szövegből, hogy a városban ünnep vagy baj lehetett éppen. Kyotó néptelenségének a képe tulajdonképpen egyet jelent a veszély jelzésével: „...valami sötét feszültséget, bajlós közlést, fenyegető üzenetet tartalmaznak ezúttal [...] hogy vigyázat, már nem jelentenek védelmet sem neki, sem senkinek, sem a varázsos Kyotónak, feltétlenül.”⁴⁸

A néptelenségre vonatkozó szövegrészek olykor mégis sejteni engedik valaki vagy valakik jelenlétét. A keresés közben számos apró mozzanat utal az ember pusztító szándékára. A XXXIV. fejezetben valaki aranyhalakat szögezett egy deszkabódé oldalára, a későbbi szövegrészekből kiderül, hogy megpróbálták felgyújtani a buddhista kolostort. Az emberi jelenlét által elindult romlási folyamat tehát meghatározó a regény világában. Ennél a gondolatnál maradván érdemes megjegyezni, hogy a Genji herceg unokája által keresett kert emberi beavatkozás nélkül jött létre, ami azt sugallja, hogy a tökéletesség, az abszolút rend kizárólag a nem-emberi világban létezhet. Nemes Péter *Japánkert a regényben* című írásában az embertől való függetlenség kapcsán azt is kiemeli, hogy a tökéletesség az emberi megismerés számára megközelíthetetlen, vagyis „értelmetlen”, illetve ebből adódóan nem írható le szavakkal. Ezen túlmenően arra is felhívja a figyelmet, hogy az *Északról hegy, Délről tó...* az ember és a természet sajátos kapcsolatát is átértékeli. Ez azt jelenti, hogy a regény mintegy kizárja ezt a viszonyt a nyugati gondolkodásra jellemző emberközpontság keretei közül.⁴⁹

Fontos kiemelni továbbá, hogy a kert, azaz a tökéletesség metaforája sem kapcsolható össze a transzcendencia fogalmával. A XLIII. fejezet természet-tudományos leírásai legfeljebb a véletlen szerepét hangsúlyozzák a kert létrejötté kapcsán. Mindemellett a természettudományos megközelítés, illetve a természettudományokra jellemző nyelvhasználat a transzcenciától való távolságot, elválasztottságot jeleníti meg: „...egyszerre nagyjából százmilliárd pollenszem került hirtelen a levegőbe, melynek felhőjét egy forró légáramlat felemelte, és rábízta a magasban egy nyugat felől keletre haladó erős széláramlatra [...] A világ e pollenfelhő számára a véletlen csatornáinak felfoghatatlanul bonyolult szerkezetű, kiszámíthatatlan útvesztője lett...”⁵⁰

Szintén a transzcenciától való távolság fogalmazódik meg a XXXVIII. fejezetben, amelyben Sir Wilford Stanley Gilmore *Leszámolás a Végtelennel* című írása áll a középpontban. Gilmore állítása szerint a végtelen nem létezik, ugyanis a valóság nem ismeri a végtelen számot, és a végtelen mennyiséget sem, a valóság számára végtelen mennyiség azért nem létezhet, mert a valóság kizárólag véges tartományokban van jelen. Gilmore matematikai fejtegetései, a számok felsorolása az undecentillió-egycentillión át az utolsó kimondható számig végső soron arra hívják fel a figyelmet, hogy nincs semmi, ami

48 Uo., 52.

49 NEMES, *Japánkert a regényben*, 66–72.

50 KRASZNAHORKAI, *Északról hegy, Délről tó, Keletről utak, Nyugatról folyó*, 129.

túlmutatna a számszerűsíthető valóságon. A kert létrejöttének szinte követhetetlenül precíz tudományos leírása értelmezhető a transzcendencia helyettesítőjeként is. A kert keletkezéstörténete a pollenek, a mohaspórák, a különféle szélrendszerek aprólékos bemutatásával együtt a megmagyarázhatatlan fogalma felől látszik értelmet kapni. Az ide kapcsolódó fejezet meghatározása alapján a kertet alkotó nyolc hinokicypus létrejötte nem más, mint egy mese-szerű történet.

Ugyancsak a már említett fejezet szövegrészei a felszálló pollenfelhő kapcsán a felfoghatatlan csoda szerepéről beszélnek. A természet mechanizmusában rejlő transzcendens jelenlét látszik megfogalmazódni a fejezet lezárásában, mely szerint a hinokicypusok létezése fontos üzenettel bír. Ez az üzenet azonban az emberek számára hozzáférhetetlen.⁵¹ „...mert ebből a nyolc kis növénykéből – minden további veszedelmet túlélve – végül hatalmas fák nőttek, nyolc hatalmas, gyönyörű hinokicypus egy kolostorkert udvarán, egy nagy messzeségből érkező felemelő mondat küldötteiként [...] egy üzenettel a történetükben és a létezésükben, melyet soha senki megérteni nem fog, hisz megérettük jól láthatóan nem az emberre van bízva.”⁵² Az *Északról hegy, Délről tó...* szövegei tehát a természet minden mástól független, titokzatos, megközelíthetetlen világába utalják a transzcendenciát.

A regény elemzése kapcsán mindenképpen érdemes kitérni a hagyományok szerepére. Az ősi vallási rítusok, a kultúrtörténeti elemek a későbbiekben is meghatározzák a Krasznahorkai-műveket. A hagyományokat előtérbe helyező megközelítés alapján az is megfogalmazható, hogy a regény egyfajta beavatási jelleggel is bír. A rituális kolostorépítészeti hajszálpontos bemutatása, a könyvművészet fejlődésének ugyancsak rendkívül aprólékos leírása mindmind közelebb hozzák az ősi japán tradíciót a befogadóhoz. A szertartások szigorúan előírt menetének a feltárása, a sok esetben japán kifejezésekkel megnevezett módszerek kapcsán a bennfentesség megtapasztalása is érvényesülni látszik a befogadás során.

A hagyomány fontossága, a rítusok átörökítése kétségkívül fontos szerepet tölt be az *Északról hegy, Délről tó...* szövegében. A XXIX. fejezet megfogalmazása alapján a hagyomány nem más, mint a természet rendjének illetve a dolgok természetének a tisztelete.

A különböző rituális eljárások bemutatása alapján az *Északról hegy, Délről tó...* című regény a *Seiobo járt odalent* című elbeszéléskötettel is párhuzamba vonható. A hagyomány, mint a rituális a cselekvések következetes ismétlése mindkét műben hangsúlyossá válik. Fontos lehet megjegyezni, hogy az ősi tradíció az említett szövegekben szinte minden esetben a cselekvés aktusa által válik jelenvalóvá. Ez azt jelenti, hogy a hagyomány eleveenségét, időtállóságát sok esetben éppen egy-egy mozdulat, mozdulatsor, gyakorlatsor szavatolja. Ugyancsak lényeges megemlíteni, hogy a cselekvés nem egy esetben mellőzi a mélyebb megértést, vagyis az automatizált eljárásokat, mozdulatsorokat végző személyek sokszor mintha nem lennének tudatában a rituális tevékenység jelentőségének. Mindez azt sugallja, hogy a szent cselekedetek

51 Vö. NEMES, *Japánkert a regényben*, 66–72.

52 KRASZNAHORKAI, *Északról hegy, Délről tó, Keletről utak, Nyugatról folyó*, 132.

már korántsem a transzcendencia hordozói, sokkal inkább az elgépiesedés felé mutatnak. Áfra János a *Seiobo járt odalent*-ről írt kritikájában mindezt a kiüresedés fogalma felől értelmezi. Véleménye szerint a keleti kultúra mára eltávolodott az eredeti gyökereitől, rítusaik pedig kiüresedtek.⁵³ Ez a kiüresedés látszik megfogalmazódni az *Egy Buddha megőrzése* című elbeszélésben, amelyben egy Buddha-szobor visszahelyezésének a ceremóniája áll a középpontban. „...és a mokugyo kopogja a szavak azonos ütemű ritmusát, de szól a nagygong is olykor, a gyülekezet láthatóan magabiztosan mondja, amiből egyetlen árva szót nem ért, de azt tudja, hogy most következik a kinhin, azaz innen kezdve úgy folytatják, hogy elmozdulnak a helyeikről, és libasorban, szépen egymás után körbemennek a nagycsarnokban, elől a jikijitsu, utána a mokugyo-ütősök, s csak eztán a szerzetesek, rang és kor és tekintély és előírás szerint, mennek körbe-körbe, mondják a szent, de a számukra érthetetlen nyelven megszólaló dharanit...”⁵⁴

Az *Északról hegy, Délről tó...* szövegei a hagyomány szerepe kapcsán még nem mutatnak rá az eltávolodásra, ugyanakkor megfogalmazódik bennük a rituális cselekvéshez való következetes igazodás, mint ahogyan a *Seiobo járt odalent* elbeszéléseiben. Ez az igazodás, vagyis egy ősi minta követése egyfajta bizonyosságot is jelez arra vonatkozólag, hogy az egyre kaotikusabb valóság mögött meghúzódik valami, ami egyfajta nem evilági tisztaságra mutat rá.

Mint ahogyan az előzőekből már kiderült, a keleti érdeklődés a *Seiobo járt odalent* című kötetben is meghatározó marad. A 2008-ban megjelent elbeszéléskötet ugyan nem kizárólagosan a távol-keleti tematikára épít, mégis dominánsnak mondható a japán kultúrkör jelenléte. Az elbeszélések középpontjában a rituális cselekvés, a tradíció, illetve egy-egy műalkotás kap helyet. A kötet több szempont alapján is kapcsolatba hozható a Krasznahorkai-próza korábbi műveivel. A melankólia, a kényszeresség, a széttartás mind-mind meghatározónak látszik a szövegekben. Krasznahorkai sajátosan tragikus világképe fogalmazódik meg az elbeszélések mottójában, mely szerint *Vagy sötét van, vagy nincs szükségünk fényre*. Theolonious Monk és Thomas Pynchon mondata arra hívja fel a figyelmet, hogy a világ elsötétülése már nem vált ki ellenállást sem, hiszen fény hiányában is képesek vagyunk létezni.

Angyalosi Gergely a Jelenkorban megjelent *Rejtett fényforrások* című írásában ugyancsak kiemeli a mottó kapcsán, hogy a kötet elbeszéléseiben továbbra is sötétség uralkodik, mint ahogyan az előző művekben is. Ezzel együtt azonban azt is megjegyzi, hogy a műalkotások szépsége, illetve a kulturális tradíció még megőrizhet valamit a fényből, viszont ezt nem mindig vagyunk képesek érzékelni és tudatosítani. A mottó kapcsán Kolozsi Orsolya ugyancsak a melankólia és kiábrándultság fogalmairól beszél.⁵⁵

53 ÁFRA János, *Az átlényegülés elkerülhetetlen* (Krasznahorkai László: *Seiobo járt odalent*), Vörös Postakocsi, 2009/Ősz, 63–67.

54 KRASZNAHORKAI László, *Egy Buddha megőrzése = Uő, Seiobo járt odalent*, Budapest: Magvető, 2008, 77–78.

55 Vö. ANGYALOSI Gergely, *Rejtett fényforrások* (Krasznahorkai László: *Seiobo járt odalent*), Jelenkor, 2009/7-8, 815–818. valamint KOLÓZSI Orsolya, *A megfoghatatlan szépség* (Krasznahorkai László: *Seiobo járt odalent*), Bárka, 2009/1, 79–82.

A pesszimista látásmód mellett mindenképpen fontos kiemelni, hogy a *Seiobo járt odalent* elbeszélései az idegenséggel, a keleti gondolkodásmód megismerhetetlenségével is szembesítenek. Ez a megközelítés leginkább *Az urgai fogolyt* kínálja összehasonlításra. A regény a *Sötétlő erdők* című fejezetben a távol-keleti utazás kapcsán az alábbiakban összegzi a keleti kultúrára irányuló megismerés kudarcát: „...nem az Ismeretlennel, hanem a Megérthetlennel állok szemben [...] Az Ismeretlen helyett a Megérthetetlen tehát, ízlelgettem a szavakat, és a szavaknak ezzel az ízlelgetésével belekóstoltam már a két szó mögött tátongó kétségbeesésbe is...”⁵⁶

A Kelettel folytatott párbeszéd a *Seiobo járt odalent* darabjaiban ugyancsak lehetetlennek bizonyul. A *Hajnalban kel* illetve *Az isei szentély újjáépítése* című elbeszélések rendkívül élesen választják el egymástól a keleti és nyugati világot. A *Hajnalban kel* című darabban Ito Ryosuke noh-maszk mestert ismerhetjük meg, aki teljes magányban dolgozik a színházi előadásokhoz használt maszkokon. Mint kiderül, azért nem fogad szívesen látogatókat, mert egyszerűen nem tud mit kezdeni a noh lényegére vonatkozó kérdéseikkel. A nyugatról érkező tanítványok érdeklődése elől a maszkmester rendszerint kitér, hiszen, amint többször is hangsúlyozza, „az ő teljesen üres fejében tényleg nincsen semmi olyasmi, amire hagyatkozva egyébként válaszolnia lehetne.”⁵⁷

A noh lényege tehát teljesen hozzáférhetetlen egy nyugati ember számára, ugyanis ez a lényeg verbálisan nem közölhető. Mindezzel együtt az elbeszélés azt is hangsúlyozza, hogy a hagyomány átörökítésében kijelölt szerepében nem foglalkozhat azzal, hogy mi a noh, kizárólag a munkamódszereket, a cselekvésrendet ismerheti. Áfra János *Az átlényegülés elkerülhetetlen* című írásában ezzel kapcsolatban a kötetben végighúzódo rész-egész viszonyra is felhívja a figyelmet. Ez azt jelenti, hogy a *Seiobo járt odalent* szövegeiben a különböző szertartásokban részt vevők mindig csak a saját feladatukat látják el, így a mélyebb összefüggéseket, azaz a nagy egészet már képtelenek átlátni.⁵⁸ A *Hajnalban kel* című elbeszélés maszkmestere a nyugati tanítványokkal folytatott párbeszéd lehetetlenségén túl arra is rámutat, hogy ő maga is távol áll a noh tökéletes megértésétől. A hagyomány gyakorlatias oldalának az ismerete, ami Ito Ryosuke esetében a vésés, csiszolás, illetve a faragás, nem teszi lehetővé, hogy közeleb kerüljön a noh lényegéhez.

Az isei szentély újjáépítése című darabban hasonló módon jelenik meg a keleti kultúra idegensége. Az elbeszélésben egy nyugatról érkezett érdeklő látogatója meg Akio-sant, aki az elutazása előtt néhány nappal felviszi a vendégét a Daimonji hegyére. Akio-san valami igazán rendkívülit szeretne megmutatni az európai vendégének, még akkor is, ha sejti, egy nyugati számára nem ugyanazt fogja jelenteni, mint amit neki jelent. Akio a Daimonji hegy tetejéről látszódo éjszakai Kyotó képét tárja a vendége elé. Ez a gesztus végül a teljes félreértéshez vezet, hiszen Akio valami olyasmire szeretne rámutatni, ami végső soron értelmezhetetlen a nyugati gondolkodásmód számára. Mindez ismét a keleti világ megragadhatatlanságára utal, hiszen ahogyan Akio-san is megfogalmazza, egy nyugati szem csak az éjszakai

56 KRASZNAHORKAI, *Az urgai fogoly*, 35.

57 KRASZNAHORKAI, *Hajnalban kel* = Uő, *Seiobo járt odalent*, 149.

58 ÁFRA, *Az átlényegülés elkerülhetetlen*, 63–67.

város szentjánosbogár-csillogását látja, de semmit abból, amit ő itt el akar neki mondani.⁵⁹

Az elbeszélés kapcsán ugyancsak hangsúlyossá válik a nem verbalizálható közlés problematikája. Ahogyan több szövegrész is rávilágít, Akio-san mindvégig érzékeli, hogy képtelenség elmagyarázni, milyen üzenettel bír az éjszakai Kyotó képe. A nyugati vendég mérhetetlen távolsága a keleti világtól végül egy olyan kérdésben összegződik, ami teljesen megdöbbeníti Akio-sant: „...Akio-san, ugye nagyon szereted Kyotót, amitől Kawamoto egy pillanat alatt teljesen összeomlott, s csak annyit tudott mondani rekedten, ahogy elindult lefelé, az ösvény sűrű sötétjében, csak annyit, visszafelé, hogy nem, dehogy, én gyűlölöm ezt a várost.”⁶⁰ Akio-san és vendége szembenállása tehát arra mutat rá, hogy a keleti világ lényegét lehetetlen egy eltérő kulturális háttérrel rendelkező számára közelebb hozni. Mindez a keresés értelmetlenségére is rávilágít. Kolozsi Orsolya ezt a problémakört a nyugati ember racionalitása felől igyekszik értelmezni. Ez alapján elmondható, hogy a nyugati kultúra egyik fontos jellemzője az értelem keresése, míg a keleti távol áll a racionizálástól.⁶¹ Mint ahogyan az elbeszélések nagy része rámutat, a keleti kultúrához kapcsolódó tradíció sok esetben éppen az értelmén túli tapasztalatokra koncentrálnak. Ebből adódóan tehát a racionális megközelítés eleve értelmetlenné teszi a keleti világra irányuló megismerés kísérletét.

A labirintus motívuma

Krasznahorkai László írásaiban visszatérő motívumként jelenik meg a labirintus képe. A labirintus elsődlegesen az útvesztés, úttévesztés fogalmaival hozható összefüggésbe, ezen túlmenően azonban érdemes a szövegek szervezőelvéként is vizsgálni. Ebből a szempontból megközelítve azt mondhatjuk, maga a szöveg hoz létre labirintusokat, vagyis a sokszor áttekinthetetlenül hosszú, többszörösen összetett mondatok végül teljesen máshová vezetnek, mint amire számítani lehet. A labirintus-jelleg kompozicionális elvként való jelenléte leghangsúlyosabban a *Háború és háború* szövegrészeiben mutatkozik meg. Az említett regény részletesebb elemzése előtt azonban érdemes lehet áttekinteni az utazással, illetve az úttévesztéssel összefüggő labirintusmotívumokat.

Az utazás köré szerveződő regények kapcsán felmerülhet a kérdés, hogy az utazó vajon eléri-e a kitűzött célt, vagy esetleg teljesen más irányt vesz az út. Fontos megjegyezni, hogy sok esetben maga a cél is átértékelődik. Az *urgai fogoly* című regény utazója esetében a szellemi megismerés kudarca például arra készteti, hogy a pekingi buszjáratok feltérképezésével töltse az idejét, vagyis a keleti kultúra megértése, mint eredeti cél, a továbbiakban már nem lesz kiemelten fontos. Zsadányi Edit a regény elemzése kapcsán szintén rámutat a labirintuslogikára. Eszerint az utazó sosem a kitűzött célt éri el, hanem egy egészen más állomásra érkezik, ez az új és ezzel együtt ismeretlen állomás pedig új perspektívába helyezi a már megtett utat, illetve új célt is

59 Vö. KOLOZSI, *A megfoghatatlan szépség*, 79–82.

60 KRASZNAHORKAI, *Az isei szentély újjáépítése* = Uő, *Seiobo járt odalent*, 400.

61 KOLOZSI, *A megfoghatatlan szépség*, 79–82.

kijelölhet.⁶² A labirintuslogikát követő műveknél a többszörös szerteágazás, az újabb és újabb úttévesztés sok esetben áttekinthetetlenül bonyolulttá válik az olvasó számára. Az *urgai fogoly* esetében ez az áttekinthetetlenség még nem válik meghatározóvá, ugyanakkor a labirintus képe kétségkívül hozzárendelhető a távol-keleti utazáshoz.

A *Sötétlő erdők* című fejezetben az utazó maga is tudatosítja, hogy a Pekingbe való megérkezés végső soron egyet jelent a labirintusba tévedéssel. „...beletévedtem egy útvesztőbe, amelyből, értettem meg aztán hetekkel később, soha nem is fogok kijutni többé. Beletévedtem, és el is veszem benne azonnal, noha a legkevésbé sem voltam tudatában, hogy bármibe is beletévedtem, vagy bármiben is elvesztem volna...”⁶³

Peking labirintus-jellege még inkább eltávolítja az utazót Kína megismerésétől. Ez azt jelenti, hogy a kiigazodás nehézsége, az elveszettség érzése a térbeli utazást is akadályozza. A szellemi megismerés kudarca után Peking lényegének a megismerése ugyancsak problematikusává válik a város átláthatatlansága miatt. Az ötszáz lo-han megtekintése ugyanebben a fejezetben szintén az útvesztéshez köthető. Az Azúr Felhők Templomában mintegy véletlenül felfedezett múzeumi tárló megtekintése során az utazó teljesen elveszti a tájékozódás képességét. Az épület labirintus-jellege, a helyes irány folytonos eltévesztése még inkább felerősíti az elveszettség érzését: „...hogy mennyire nem tudom soha megítélni, hol vagyok épp, és azért, mert nem vagyok képes a tudatában lenni, hol vannak e térnek a rögzítő pontjai...”⁶⁴

Fontos megjegyezni, hogy a Krasznahorkai-próza hőseinél az előrehaladás csak nagyon nehezen valósul meg, sőt számos esetben egyáltalán nem beszélhetünk előrehaladásról. Az akadály sokszor éppen a labirintusszerűségből adódik, vagyis a Krasznahorkai-hősök képtelenek tájékozódni az útvesztőt leképező világban. A labirintus képe, mint az erőlahaladás akadálya leginkább a nagyvárosok, városnegyedek átláthatatlan rendszerében jelenik meg. Az *Északról hegy, Délről tó...* egyes részei ugyancsak hangsúlyozzák az eligazodás képtelenségét és ezzel együtt a cél elérhetetlenségét is. A regény nyitó fejezetében Genji herceg unokájának a Fukuine negyedbe érkezése rögtön az előrehaladás nehézségeivel szembesít. Az unoka a *Száz szép kert* című műben látott kertet keresi, viszont az utcák bonyolult rendszerét látva nem tudja, hogy merre induljon. A kert megtalálása az útvesztőbe tévedéssel bizonytalanná válik.

A *Seiobo járt odalent* című elbeszéléskötet kapcsán szintén elmondhatjuk, hogy a szövegek egyik lényeges szervezőelve a labirintus motívumához köthető.⁶⁵ Az útvesztők jelenlétére több szöveg is rámutat, hangsúlyozva ezzel a Krasznahorkai-hősök elveszettségét és ezzel együtt a kiszolgáltatottságukat. A *Christo Morto* című elbeszélés hőse Velencében a S. Polo negyed szűk labirintusában bolyong. A *Fenn az Akropoliszon* című darabban már az Athénba való megérkezés is azt sejteti, hogy a főszereplő egy olyan útvesztőbe került, amelynek a hálózatában lehetetlen megtalálni a helyes irányt.⁶⁶ Az óriási csar-

62 ZSADÁNYI, *Krasznahorkai László*, 126.

63 KRASZNAHORKAI, *Az urgai fogoly*, 42.

64 *Uo.*, 53.

65 ÁFRA, *Az átlényegülés elkerülhetetlen*, 63–67.

66 *Uo.*, 63–67.

nokból való kijutás a váróterembeli labirintuson át egészen a város kaotikus rendszeréig mind az eligazodás lehetetlenségére mutat rá.

Áfra János a *Seibo járt odalent* kötetéről megjelent írásában a labirintus motívumát borgesi áttűnésként próbálja értelmezni. E felvetés alapján megfogalmazható, hogy az elbeszélések labirintusokból építkező metaforarendszere Jorge Luis Borges szövegeihez is kapcsolható.⁶⁷ Borges műveiben a labirintus-problematika sok esetben misztikummal, álomszerűséggel párosulva jelenik meg, mindezzel együtt pedig különösen nyomasztó légkört látszik megteremteni. Ahogyan Bartók Imre is megfogalmazza a borgesi világról írt tanulmányában, a labirintusból való kiszabadulás lehetősége még akkor is vonzó a hősök számára, ha az csak a halál által valósulhat meg.⁶⁸

Borges műveiben a labirintus képe tehát ugyancsak az eligazodásra való képtelenség csapdahelyzetét hangsúlyozza, amelyből a szereplők képtelenek kikeveredni. A *Seiobo járt odalent* elbeszélései közül leginkább a *Christo morto* című darabban mutatkozik meg a borgesi áttűnés.⁶⁹ Az elbeszélés nyitó fejezetében a főszereplő Velence utcáin bolyong, egy idő után pedig észreveszi, hogy valaki követi. A városnegyed útvesztő-jellegén túl a borgesi párhuzamot feltételezve fontos rámutatni az üldözés bizonytalanságára is. Ez azt jelenti, hogy nem lehetünk biztosak abban, valóban követték-e a főhőst, vagy egyszerűen csak képzelődésről volt szó. A valószerűtlenség, a követés kétsége a borgesi világban különösen jellemző álomszerűség irányába viszi a szöveget. A főhős a következőkben maga is felismeri, hogy az üldözés képtelenség, sőt valószínűleg meg sem történt: „...meg kell szabaduljon ettől az iménti rémálomtól, ki kell vernie a fejéből ezt az egész üldöztetéses lidércnyomást, mert tényleg, innen nézve, gondolta a kidebbfajta tömegben [...] tiszta képtelenségnek látszott, hogy őt valaki elkezdje üldözni...”⁷⁰

Áfra János írásához visszatérve érdemes lehet kiemelni azt a gondolatot, mely szerint a *Christo morto* egyetlen, nagy betűkkel szedett mondata ugyancsak borgesi párhuzamként értelmezhető. A mondat egy különösen meghökkentő dolgot állít: „A POKOL IGENIS LÉTEZIK.” A mintegy kikiabált állítást a főhős egy újságcikkben olvassa, amelyben XIV. Benedek pápa nagy nyomatékkal kijelenti, hogy a pokol valóságos, azaz *fizikai realitása van*, tehát a metaforaként való értelmezése nem tekinthető helytállónak. Áfra meglátása szerint a pokol létezését kiemelő szövegrész végső soron Borges egyik esszéjére ad választ. A *pokolbüntetés időtartama*⁷¹ című esszében Borges egyrészt a pokol definiálhatóságával foglalkozik, másrészt arra keresi a választ vajon helyes-e örökkévalónak gondolnunk a pokolbüntetést. A *Christo morto* szövegében meghatározott fizikai realitással bíró pokolkép végső soron a mulandóság fogalmára mutat rá, tehát semmiképpen sem gondolhatjuk örökkévalónak.⁷²

67 Uo.

68 BARTÓK Imre, *Borges könyvtáráról*, Kalligram, 2008/5, 49–52.

69 ÁFRA, *Az átlényegülés elkerülhetetlen*, 63–67.

70 KRASZNAHORKAI, *Christo morto* = Uő, *Seiobo járt odalent*, 97.

71 Jorge Luis BORGES, *A pokolbüntetés időtartama* = Uő, *Az örökkévalóság története*, Budapest: Európa, 1999, 64.

72 Vő. ÁFRA, *Az átlényegülés elkerülhetetlen*, 63–67.

A labirintusok úttévesztéssel összefüggő értelmezésén túlmenően érdeemes megvizsgálni azokat az írói eljárásokat, amelyek alapján ugyancsak felvethető Borges és Krasznahorkai műveinek a párhuzama.

Ahogy a fejezet elején már szó esett róla, a labirintusforma a szöveg szintjén is megmutatkozhat. Ebben az értelemben a labirintus kompozicionális elvként érvényesül, azaz különböző szinteket hoz létre a szövegben belül. A labirintusforma kapcsán fontos lehet megemlíteni a kijáratnélküliség fogalmát is. Ez azt jelenti, hogy a labirintusból való kijutás lehetetlensége legtöbb esetben egy másik szintre való áthelyeződést eredményez. Borges számos esetben a különféle szintek váltására, felcserélésére építi az elbeszéléseit, tehát rendkívül bonyolult struktúrákat hoz létre. A szövegben belüli szinteződések az egymásba ágyazott történetek hálózatát jelentik, vagyis arról van szó, hogy sok esetben egyik történetből átlépünk egy másikba és így tovább. A fentiek alapján érdemes lehet kísérletet tenni Krasznahorkai *Háború és háború* című regényének a borgeszi struktúrák felőli értelmezésére.

Krasznahorkai regényének alaptörténete Korim György utazására épül, ezen túlmenően azonban a talált kézirat fikciójának a szövegbe ágyazása jóval összetettebbé teszi a művet. Zsadányi Edit mindezt így foglalja össze: „A regény tágas játékeret biztosít a mindenkori olvasó számára. Időben és térben sétálgathat ebben az elvarázsolt kastélyban, kicsinyítő és nagyító tükrökben szemlélődhet. Lépten-nyomon meglepetések érik, eltéved egy labirintusban, és egészen máshová érkezik, mint ahonnan elindult.”⁷³ A talált kézirat négy titokzatos férfi történetét meséli el, akik különböző történelmi korokban jelennek meg. A kézirat a világtörténelmi helyszínek és időpontok váltakozásával, sőt a jelenbe való áttűnésével rendkívül összetett fikcionalitással bír. Mindemellert az a mozzanat, hogy a főhős a *Háború és háború* című regényben írja a *Háború és háború* szövegét, vagyis a talált kézirat fejezeteit, még összetettebbé teszi a fikcionalitás kérdését. Az eljárás a megkétszereződést, azaz a szöveg a szövegben problémakörét is felidézheti, mely szerint ha egy képzelet alkotta mű szereplői maguk is olvasók vagy írók, felmerülhet az a lehetőség, hogy mi magunk is a fikció részét képezzük.⁷⁴

Ez a borgeszi felvetés a *Háború és háború* esetében több szempontból is fontossá válik. A beágyazott szövegen túlmenően mindenképpen érdemes kiemelni a regény valóságba való áthajlását. Korim állítása szerint a begépett kézirat szövegét bárki elolvashatja a honlapján. Ez a felhívás arra ösztönzi a regény olvasóját, hogy tegyen egy kísérletet a kézirat megkeresésére.⁷⁵ A valóság és fikció problematikája a regény utolsó fejezetében még inkább hangsúlyossá válik. A schaffhauseni múzeum igazgatója mintegy megerősíti Korim állítását, elmondása szerint ugyanis „amikor bekapcsolta a számítógépet, megnézte a történetben emlegetett Alta Vistában s meggyőződött róla a saját szemével, hogy egy *War and War* cím alatt a kézirat valóban létezik...”⁷⁶ Ha tehát előzőleg már megkerestük a szöveget, és az valóban megtalálható az adott honlapon, a valóságos olvasó tapasztalatát még egy fiktív szereplő is

⁷³ ZSADÁNYI, *Krasznahorkai László*, 154.

⁷⁴ BORGES, *A Don Quijote apró csodái = Uő, Az örökkévalóság története*, 230.

⁷⁵ ZSADÁNYI, *Krasznahorkai László*, 161.

⁷⁶ KRASZNAHORKAI, *Háború és háború*, 228.

megerősíti. A *Háború és háború* a valóság egyértelműsíthetőségének a provokációjaként számos mozzanattal a borgesi világ szemléletét idézi, mely szerint a fikció adott esetben átüthet a valóságon.

Érdeemes lehet megjegyezni, hogy Borges elbeszélései az irodalmi fikcionalitás játékát sok esetben nem létező, ám valóságosnak tűnő szövegrészekkel valósítja meg. Ez azt jelenti, hogy Borges elbeszéléseiben gyakran szerepelnek olyan szövegrészek, amelyek évszámokkal, lábjegyzetekkel, kommentárokkal kiegészülve leginkább valós dokumentumok látszatát keltik. Az olvasó a pontos adatokkal szembesülve joggal teheti fel a kérdést, hogy vajon még mindig fiktív történettel van dolga, vagy valami egészen mással. A fikcionalitás sokszor zavarba ejtő összjátéka tehát mintegy provokálni, relativizálni sőt megkérdőjelezni akarja a valóságot. Amennyiben a borgesi szemlélet felől közelítünk a *Háború és háború* szövegéhez, az a kérdés is feltehető, vajon lehetséges-e, hogy mi, vagyis az olvasók is a fikció részét képezzük. Ez a felvetés látszik körvonalazódni Danyi Zoltán *Átírás: Tintafekete mágia* című tanulmányában, mely szerint ha egy regény hőse írja azt a művet, amelyben ő maga is szereplő, akkor az is elképzelhető, hogy az olvasó sem tartozik a valósághoz.⁷⁷

A fikció és valóság kérdését előtérbe helyezve természetesen számos mozzanat kiemelhető a borgesi szemlélet, illetve a *Háború és háború* szövege kapcsán, ezen túlmenően azonban érdemes a labirintusformákkal összefüggésben vizsgálni az említett fogalmakat. Ahogyan arról már szó esett az előzőekben, a labirintusforma legegyszerűbben meghatározva olyan kompozicionális elvként definiálható, amely több kisebb történet beágyazásával különböző szinteket hoz létre a szövegben. A labirintus mint szervezőelv meghatározónak látszik Borges műveiben; a borgesi hősök egyik legfontosabb jellemzője, hogy kiutat, kijáratot keresnek saját történetükből. Ezen túlmenően az is elmondható, hogy a borgesi struktúrák labirintusai között lehetséges az átjárás; számos esetben a különféle történések egymásba tűnnek, átfedik egymást. Fontos továbbá, hogy a labirintus képe az idő fogalmával is összefüggésbe hozható. Az *elágazó ösvények kertje* című elbeszélésben Csui Pen a regény labirintusáról a következőket írja: „Az elágazó ösvények kertjét ráhagyom a különböző jövőkre (nem mindre).”⁷⁸

Az időbeli szerteágazás, azaz a lehetséges jövők síkjai ugyancsak labirintusoknak tekinthetők. A különböző idősíkok egyidejű jelenléte szintén kiemelten fontos a borgesi világban, ezzel együtt pedig az is elmondható, hogy a hősök olykor az összes idődimenzióban képesek jelen lenni. Ez azt jelenti, hogy Borges szereplői mindegyik lehetséges világban egyidejűleg léteznek, viszont a történetük kimenetele nem azonos. Ahogyan *Az elágazó ösvények kertje* című elbeszélés is jelzi, a borgesi hősök a választak elé kerüléssel nem egyetlen lehetséges utat járnak be, hanem az összes felmerülő alternatívát elfogadják. A különböző szintek, áttűnések, az egymásba ágyazott történetek tehát a borgesi világ sajátosan működő struktúráit hozzák létre, amelyek számos esetben áttekinthetetlenül bonyolult szövegvariánsokat alkotnak. Ezek a borgesi struktúrák látszanak működni Krasznahorkai *Háború és háború* című regényében is.

77 DANYI, *Átírás: Tintafekete mágia*, 228–233.

78 Jorge Luis BORGES, *Körkörös romok*, Budapest: Kozmosz könyvek, 1972, 53.

Fontos megjegyezni, hogy a párhuzam érvényessége a labirintusforma és az ezzel összefüggő írói eljárások szintjén is megvalósul, tehát a két szerző világa nem feltétlenül adott az összehasonlításra. Mindemellett a *Háború és háború* szerkezete kétségkívül a borgeszi labirintusokat idézi.

A Krasznahorkai-regény mindenekelőtt a lineáris időszerkezet megtörésével olyan melléktörténeteket hoz létre, amelyek időben és térben távol állnak egymástól, ugyanakkor jól érzékelhetően átfedik egymást. A regényben szereplő kézirat, amelyet Korim be akar gépelni a honlapjára, hogy fennmaradjon az örökkévalóságnak, nem tekinthető egyetlen szövegegységnek, sokkal inkább olyan beágyazott történetnek, amely szerteágazik az európai történelem jelentős eseményei mentén. Egyszerűbben összefoglalva, Korim történetét megszakítja a kéziratbeli történet, vagyis a négy férfi különös utazása, amely ugyancsak nem lineárisan halad, hanem felvillan a különböző történelmi korokban. A beágyazott szöveg tehát összetettebbé teszi a talált kézirat fikcióját, ugyanis a történet több történetté ágazik. A kéziratbeli történetek helyszínei közt szerepel Kréta, Köln, Velence, illetve Róma, a hozzájuk kapcsolódó fejezetek pedig különálló szövegegységekként is értelmezhetőek. Mindenképpen lényeges megjegyezni, hogy a négy férfi utazása tulajdonképpen nem más, mint a kiút keresésére tett kísérlet. Ebben az értelemben fontos lehet a világlabirintus fogalma, amelyet ismételten a borgeszi rendszerek alapján definiálhatunk. A regény VI. fejezete alapján megfogalmazható, hogy a világtörténelem egyértelműen a labirintus képével, az útvesztéssel hozható összefüggésbe. Fontos emellett, hogy a világtörténelem eseményei elválaszthatatlanok a háború fogalmától. A regény labirintusai végső soron tehát a háborúba, a káoszba futnak, a kézirat utazói mindegyik idősíkon szembesülnek a széttartással.

A világlabirintus borgeszi előzményei kapcsán érdemes kiemelni a kijárat-nélküliséget is. Ahogyan a *Háború és háború* szövege is érzékelteti, a labirintusok egymásba futnak, tehát a kijárat keresésével egy újabb szintre helyeződik a történet. Ezzel együtt az is megfogalmazható, hogy a végpont hiánya mintegy végteleníti a beágyazott történeteket. A kivezető út fogalma különösen nagy jelentőséggel bír a regényben. Korim felismerése, mely szerint a kéziratban szereplő négy férfit kivezetheti a történelemből, meghatározza a Korim által bejárt utat is, vagyis a regényben szereplő történetek egymásba tűnnek, átfedik egymást. Ahogyan arról már szó esett, a világlabirintus, vagyis az emberi történelem bonyolult szövevénye a regényben a háborúk folytonos ismétlődésével mintegy ciklusokat hoz létre. Mindemellett a háború a kivezető út kapcsán is fontossá válik, hiszen a regény hősei az emberi történelem labirintusából örökösen a háború, a romlás történetébe jutnak, tehát a kijutás lehetetlensége rendkívül fontos mozzanat a regényben. Mindenképpen fontos megjegyezni, hogy Korim története és a kéziratbeli férfiak története a kivezetés fogalma kapcsán látszik egymásba tűnni. Korim története tehát végső soron arról szól, hogy valamilyen módon kivezesse a kézirat hőseit a folyton ismétlődő történelem bonyolult hálózatából.

A háborúk folytonos ismétlődése kapcsán kitérhetünk a borgeszi létmodell felőli értelmezésre is. Az idő ciklikusságával összefüggő borgeszi elmélet alapján megfogalmazható, hogy a történelem linearitása helyett az ismétlődés, a visszatérés látszik megvalósulni. Ez azt jelenti, hogy nem beszélhetünk előrehaladásról, sokkal inkább az események folytonos megismétlődése válik

lényegessé. A világtörténelem ciklikus működésén alapuló elmélete Borges számos írásában központi szerepet tölt be. A *Körkörös idő* című esszéjében Platónra és Nietzsche-re hivatkozva fogalmazódik meg a körkörös hipotézise,⁷⁹ az elméleti írásain túlmenően pedig az elbeszélésekben is lényegessé válik a folytonos ismétlődés gondolata. Az *áruló és a hős* című elbeszélésben a világtörténelem ciklikussága a labirintus képével is összefüggésbe hozható. „Ezek időszakosan vissza-visszatérő dolgok, s úgy látszik, mintha a történetekben távoli tartományok régmúlt eseményei ismétlődnének meg vagy variálódnának. [...] Ezekből a körkörös labirintusokból egy különös bizonyíték húzza ki, amely azután még áthatolhatatlanabb és bonyolultabb labirintusokba taszítja...”⁸⁰ Az elbeszélés középpontjában egy rejtély megoldása áll, amely azzal a feltételezéssel indul, hogy egy ír összeesküvő, Fergus Kilpatrick halála Julius Caesar halálaként ismétlődik meg. Ahogyan az elbeszélő is hangsúlyozza, „az időnek titkos formája, ismétlődő rajzolata van”⁸¹ tehát a múltbeli események visszatérhetnek a történelem folyamán.

Ez a borges-i világgép látszik érvényessé válni Korim történetében, illetve a kéziratbeli események szintjén. A cikluselmélet jelenvalósága a háborúk folytonos ismétléseként mutatkozik meg a regényben, a kézirat figurái a történelem különböző szintjeinek a bejárásánál örökösen a háború, a tágabb értelemben vett széttartás, romlás állapotába jutnak. A világtörténelem jelentős eseményei tehát az ismétlés alakzata felé mutatnak, a háború körforgásának a csapdahelyzete mintegy lezárja a különböző szintekről való kijutást. A regény létértelmezésének az összefoglalása a háborúk örökös visszatéréseként látszik megfogalmazódni, ahogyan az *Útban Velencéhez* című fejezet mintegy kikiabálja a szövegből, „AZ EMBERI ÉLET A HÁBORÚ SZELLEME.”⁸² A történelmi körforgáson túlmenően érdemes megjegyezni, hogy maga a szöveg is az ismétlés alakzata felé mutat.⁸³ Ez azt jelenti, hogy a kézirat története folyton újakezdődik, vagyis az előrehaladás, az események kibontakozásának a lehetősége nem látszik megvalósulni. A szöveg begépelése során maga Korim is felismeri a folytonos újakezdés mozzanatát: „...szóval, hogy a kézirat, miután ezt a Krétát lezárta, az nem továbblép, nem folytatódik, nem kibontakozik és nem előrehalad, hanem: újakezdődik [...], elindul egy, minek nevezze, egy történefféle, aztán úgy folytatódik, hogy újakezdődik...”⁸⁴

Megemlíthető továbbá, hogy a Krasznahorkai-prózára jellemző pesszimizta világlátás ugyancsak megközelíthető az ismétlődés alakzata felől. Ebben az értelemben maga a tragikum, a teljes összeomlás tér újra és újra vissza, ezzel is jelezve a kitörés, a továbblépés lehetetlenségét. A *Sátántangó* című regénynél a lezárás valójában visszatérést jelent a történet kezdetéhez, a *Megjött Ézsaiás* lezárása pedig ugyancsak nem jelent valódi befejezést, hiszen a mű főhőse, Korim a *Háború és háború*ban újra megjelenik. A ciklikusság fogalmköréhez tehát Krasznahorkainál hozzárendelődik a reménytelenség, a kilátás-

79 BORGES, *Körkörös idő* = Uő, *Az örökkévalóság története*, 179.

80 BORGES, *Az áruló és a hős* = Uő, *Körkörös romok*, 71–72.

81 Uő., 72.

82 KRASZNAHORKAI, *Háború és háború*, 146.

83 Vö. OLASZ, *A kivezető út melankóliája*, 93–96.

84 KRASZNAHORKAI, *Háború és háború*, 114.

talanság élményével való szüntelen szembesülés. Mindezzel együtt fontos megjegyezni, hogy az ismétlés alakzata a labirintusformával is összefüggésbe hozható, a kézirat szövege ugyanis a római fejezettel egyre inkább zavarossá, áttekinthetetlenné válik.

A szöveg labirintusként való működését számos helyen jelzik az *Útban Velencéhez*, illetve a *Kivezetheti őket* fejezetek. A lényeges és lényegtelen dolgok kényszeres felsorolása, az összefüggéseket nélkülöző események felidézése, a különböző variációkban megismételt történések egymás utáni beszámolója mind-mind a labirintus képét erősítik. A labirintusformával összefüggésben az értelmezés lehetetlensége is szembetűnővé válik, a tényleges mondanivaló hiánya ugyanis megnehezíti, hogy közelebb kerüljünk ahhoz az üzenethez, amit a kézirat szövege közvetíteni szándékozik, feltéve, ha létezik egyáltalán ez az üzenet. Ennél a gondolatnál maradvá megemlíthető, hogy a kézitról nem lehet biztos ismeretünk, hiszen Korim újraírása által módosulhatnak az egyes szövegrészek, sőt akár az egész szöveg is. Ahogyan Olasz Sándor is felhívja rá a figyelmet, a kéziratot csak többszörös szűrőn keresztül ismerjük, hogy valójában mi szerepel benne, nem tudhatjuk.⁸⁵ A kézirat értelmezhetetlenségére leginkább a *Kivezetheti őket* című fejezet irányítja rá a figyelmet. Korim állítása szerint ugyanis egy ponton túl már egyáltalán nem a történet elméséléséről van szó, hanem a megidézett, felvillantott, olykor teljesen kaotikus képek kimerevítéséről, a képzeletbe való beleégetéséről. A szöveglabirintus áttekinthetetlen struktúrája tehát nem a megértéshez visz közelebb, sokkal inkább arról van szó, hogy rögzíteni, elmélyíteni szeretné a szöveg által teremtett világ egy-egy részletét.

Ezzel összefüggésben az is megemlíthető, hogy a kézirat olvasása, illetve ebből adódóan az értelmezése is a körkörösség fogalomköréhez kapcsolódik. Az *ünnepi hangulat* című fejezet szöveghelyei többször is hangsúlyozzák, hogy Korim újra és újra nekikezd a kézirat olvasásának, és ezzel együtt szüntelenül értelmezési lehetőségeket is teremt. A világlabirintus borgesi konstrukcióként való értelmezése arra is rámutat, hogy az útvesztő megváltoztatja, sőt nem egy esetben megsemmisíti a hősök személyes életútját. A borgesi figurák számára sok esetben csak egyetlen lehetőség adott, ami nem más, mint az útvesztők szintjeinek a végigjárása. A személyes sors tehát háttérbe kerül, az életutak mintegy elnyelődni látszanak a labirintusok bonyolult rendszerében.

Fontos megjegyezni, hogy a borgesi világlabirintus szintjei magukba foglalják az álmok terét is. Az álmok szintjére való átkerülés, az újabb és újabb álmok egymásba csúsztatása ugyancsak a labirintusformákkal hozható összefüggésbe. Az *Isten betűje* című Borges-novella hőse például képtelen kikeveredni az álmok szövevényes labirintusából, vagyis az ébredéssel nem a valóságba kerül, hanem újabb álomba: „Tudtam, hogy álomodom, hatalmas erőfeszítéssel felébredtem. Az ébredés hasztalan volt [...]. Valaki azt mondta: Nem életre ébredtél, hanem egy korábbi álomra. Ez az álom egy másik álomban van, s így meg ez vég nélkül...”⁸⁶

A labirintusok végigjárása a borgesi hősknél szinte kényszeresnek tekinthető, mindemellett pedig összekapcsolható a halál fogalmával is. Az útvesztők

85 OLASZ, *A kivezető út melankóliája*, 93–96.

86 BORGES, *Isten betűje* = Uő, *Körkörös romok*, 167.

szintjei számos esetben a halálba vezetnek, a borgesi figurák életútja tehát egy ponton végérvényesen megszakadni látszik. Az *Isten betűje* című novella főhőse az álmok szintjére is kiterjedt labirintusban az alábbiakat hallja: „Az út, amelyet újra be kell járnod, végtelen, és meghalsz, mielőtt valóságosan felébrednél.”⁸⁷ A fentiek alapján megfogalmazható, hogy a borgesi világlabirintus definíciója a *Háború és háború* című regényben is érvényesnek mutatkozik, tehát az emberi történelem útvesztőként való meghatározásán túlmenően beszélhetünk az életút megváltozásáról is.

Ugyancsak érdemes megjegyezni, hogy a labirintus jelenlétét a regényszöveg folyamatosan jelzi az olyan helyszínek előfordulásával, amelyek egyértelműen az útvesztő képével kapcsolhatóak össze. A térbeli útvesztők hangsúlyos jelenléte mindkét szinten, tehát a főszöveget képező, Korim utazására épülő fejezetekben, illetve a kézirat fejezeteiben egyaránt fontossá válik. Mindezek alapján elmondható, hogy a labirintus képe átszövi a regény világát, a térbeli alakzatok, a szöveg strukturáltsága, a kézirat áttekinthetetlenül bonyolult mondatai mind-mind az útvesztők képét erősítik. A térbeli labirintusok már a regény nyitófejezetében jelzik az útvesztést, Korim története ugyanis egy pályaudvarról indul, ahol a szétfutó sínek, a különböző irányokba haladó szerelvények hálózata leginkább az útvesztő-jellegre való utalásként értelmezhető.

A labirintusokra emlékeztető helyszínek közül megemlíthető a repülőter épülete is, amely a folyosók szinte áttekinthetetlennek látszó rendszerével ugyancsak az útvesztés fogalmával hozható összefüggésbe. A Krasznahorkai-próza hősei számos esetben szembesülnek a különböző helyszínek útvesztőként működő rendszerével, a pályaudvarok, utcarészletek rajzolatából kitűnő labirintusok legtöbbször nyomasztóan hatnak a szereplőkre, és még inkább a zűrvavar, káosz felé mutatnak. A *Fenn az Akropoliszon* című elbeszélésben a főhős, miután megérkezik Athénba, szintén azzal szembesül, hogy a váróterem épülete nem más, mint egy áttekinthetetlen labirintus. Az *Északról hegy, Délről tó...* szövegeiben a Kyotóba való megérkezés hasonló módon érzékelteti az útvesztők jelenlétét.

Ahogy arról már szó esett, a labirintusok mint térbeli alakzatok a regénybeli kézirat szövegét is átszövik. A *Kivezetheti őket* című fejezetben a négy férfi történetének síkján érdemes kiemelni az Albergueriat, amely akár borgesi építményként is felfogható. „Az Albergueria nem fogadó volt, mondta Korim a nőnek az ágyon, már a mérete elárulta, hogy nem az, ugyanis ekkorát, ilyen szokatlanul, ilyen hihetetlenül nagyot nem épít senki, az Albergueriat sem építették, ha az ember építés alatt valami tervszerűre gondol, ez csak úgy épült, épült éveken át, egyre bővült, magasodott, kiegészült [...] rengeteg emelet, zugok és beugrók, kiöblösödések és átjárók, egy folyosó itt, egy folyosó ott...”⁸⁸

A térbeli útvesztők jelenléte végső soron a világ labirintusként való leképeződéseként nyer értelmet, a Krasznahorkai-próza hősei számára tehát a kiigazodás nehézsége, sőt lehetetlensége a legtöbb esetben éppen abból a felfogásból adódik, mely szerint a világ az útvesztő képével azonosítható. A labirintusokkal foglalkozó kultúrtörténeti áttekintésében Paolo Santarcangeli töb-

87 *Uo.*, 167.

88 KRASZNAHORKAI, *Háború és háború*, 163.

bek között arra is rávilágít, hogy az útvesztő képének a struktúrája végső soron a világról való gondolkodásunkat tükrözi.⁸⁹ Ez azt jelenti, hogy a szereplői tudat a világ bonyolult rendszerét egy már ismert dolog leképeződéseként értelmezi, ami nem más, mint a labirintus. Ez a leképeződés ugyancsak a borgesi világot idézi, Borges számos elbeszélésben megfogalmazódik ugyanis a világ útvesztőként való definíciója. A *bokharai Abenhakán* történetében egy monumentális labirintus építése kapcsán az egyik szereplő az következőkben összegzi a fenti gondolat lényegét: „Semmi szükség labirintust építeni, mikor maga a világegyetem is az.”⁹⁰

Ahogy már az előzőekben megfogalmazódott, a borgesi világlabirintus definíciója magával az útvesztőbe való behelyezkedéssel, az útvesztő végigjárásával összefüggésben értelmezhető. A *Háború és háború* című regényben a két síkon futó történet útvesztőinek a végigjárása számos szöveg hely jelzése alapján mintegy összeérni, egymásba tűnni látszik. A labirintusok kényszeres végigjárásán túlmenően fontos megemlíteni, hogy az egyes szövegrészek az álom szintjén is egymásba futnak, ami ugyancsak a borgesi világot idézi. A regény első fejezetében Korim álma leginkább a kézirat szintjére való áthelyeződésként is értelmezhető. Az álomban megjelenő táj, a nyugalom és a béke érzésének a felvillanása a kézirat krétai fejezetében ugyancsak meghatározónak tűnik, sőt mintegy megismétli Korim álmának a mozzanatait. Korim története és a kéziratban szereplő figurák története tehát rengeteg szállal fonódik egymásba, ezzel is rámutatva a két szint közötti átjárás lehetőségére. A borgesi világ jelenléte tehát számos szöveghelyen érzékelhető és alátámasztható, a labirintus motívuma pedig mindkét esetben fontos szervezőelvnek bizonyul.

Irodalom

- ÁFRA János, *Az átlényegülés elkerülhetetlen* (Krasznahorkai László: Seiobo járt odalent), Vörös Postakocsi, 2009/Ősz, 63–67.
- ANGYALOSI Gergely, *Rejtett fényforrások* (Krasznahorkai László: Seiobo járt odalent), Jelenkor, 2009/7-8, 815–818.
- BAHTYIN, Mihail, *A tér és az idő a regényben = Uő, A szó esztétikája*, Budapest: Gondolat, 1976.
- BARTÓK Imre, *Borges könyvtáráról*, Kalligram, 2008/5, 49–52.
- BORGES, Jorge Luis, *Az örökkévalóság története*, Budapest: Európa, 1999.
- BORGES, Jorge Luis, *Körkörös romok*, Budapest: Kozmosz könyvek, 1972.
- DANTE Alighieri, *Isteni színjáték*. <http://mek.oszk.hu/00300/00362/html/>
- DANYI Zoltán, *Átírás: tintafekete mágia = Krasznahorkai-olvasókönyv*, szerk. KERESZTURY Tibor, Budapest: Széphalom Könyvműhely, 2002, 228–233.
- DANYI Zoltán, *Kyotóban tavasz* (Krasznahorkai László: Északról hegy, Délről tó, Keletről utak, Nyugatról folyó), Vigília, 2003/6.
- KERESZTURY Tibor, Krasznahorkai László: *Az urgai fogoly*, Kortárs, 1992/10, 113–115.
- KOLOZSI Orsolya, *A megfoghatatlan szépség* (Krasznahorkai László: Seiobo járt odalent), Bárka, 2009/1, 79–82.

⁸⁹ Paolo SANTARCANGELI, *A Labirintusok könyve*, Budapest: Európa, 2009, 9.

⁹⁰ BORGES, *A bokharai Abenhakán, aki a maga labirintusában halt meg = Uő, Körkörös romok*, 178.

- KRASZNAHORKAI László, *Háború és háború*, Budapest: Magvető, 1999.
- KRASZNAHORKAI László, *Az urgai fogoly*, Budapest: Széphalom Könyvműhely, 1992.
- KRASZNAHORKAI László, *Északról hegy, Délről tó, Keletről utak, Nyugatról folyó*, Budapest: Magvető, 2003.
- KRASZNAHORKAI László, *Seiobo járt odalent*, Budapest: Magvető, 2008.
- NEMES Péter, *Japánkert a regényben* (Krasznahorkai László: Északról hegy, Délről tó, Keletről utak, Nyugatról folyó), 2000, 2007/2, 66–72.
- OLASZ Sándor, *A kivezető út melankóliája* (Krasznahorkai László: Háború és háború), Forrás, 2001/1, 93–96.
- POMOGÁTS Béla, *Regény az idő ellen – Az urgai fogoly gondolati horizontja*, Kortárs, 1999/3. <http://epa.oszk.hu/00300/00381/00022/pomogats.htm>
- SANTARCANGELI, Paolo, *A Labirintusok könyve*, Budapest: Európa, 2009.
- SZILÁGYI Márton, *Labirintusban* (Krasznahorkai László: A Théseus-általános), Alföld, 1994/5, 81–86.
- TARJÁN Tamás, *...És középen az ötödik égtáj: Krasznahorkai László új regényéről*, Új Könyvpiac, 2003/3, 32–34.
- ZSADÁNYI Edit, *Krasznahorkai László*, Pozsony: Kalligram, 1999.
- ZSÉLYI Ferenc, *Pokoljárás Kínában* (Krasznahorkai László: Az urgai fogoly), Tiszatáj, 1992/12, 87–89.

The World of László Krasznahorkai

The contemporary review approaches Krasznahorkai's world from the universal destruction generally. The aim of this study is to survey Krasznahorkai's works by those points of view, which give a handle to the complex demonstration of the authorship. The study concerns with the topics of journey, the presence of Far East's patterns, the lack of Transcendence and the role of the labyrinths. Additionally it is significant to mention the Borges-parallel relating with the labyrinths, which offers an innovative approximation at the analyses of the novel *War and War*.

Keywords: Far East, journey, Transcendence, the picture of labyrinth, Jorge Luis Borges

Rácz Boglárka
Selye János Egyetem, Komárom
bogjiica@freemail.hu



Csillag Lajos

Bolyongás a mustársárga falak előtt

Értelmezési preferenciák Hajnóczy Péter *A halál kilovagolt Perzsiából* című regényében

Absztrakt. A tanulmány Hajnóczy Péter *A halál kilovagolt Perzsiából* című regényének sajátosságait kísérli meg elemezni és értelmezni, figyelembe véve azokat az aspektusokat, amelyeket a szakirodalom is a leginkább vizsgál. A tanulmány négy fő szerkezeti egységre tagolódik. Elsőként a regényben szereplő, szakrális mozzanatként értelmezhető alkoholfogyasztás és dohányzás tevékenységét, továbbá a bibliai motívumokat vizsgálja. Ezt követően a regényt átszövő víziók jelentéstartalmára igyekszik választ találni, ezen belül is kiemelt figyelmet szentel a címadó halott perzsa város látomásának. A továbbiakban a mű szövegébe beépülő intertextualis elemeket vizsgálja, s azok lehetséges funkciójára kérdez rá. A negyedik fejezet Szádeq Hedáját *A vak bagoly* című regényének komparatív megközelítésével foglalkozik, a két regényben végigkövethető identitáskeresés és az egyes motívumok tükrében. Megkísérli megtalálni azokat a kései modern paradigmákat, amelyekben belül szóba hozható mindkét regény. Végezetül pedig összegzi, melyek is lehetnek Hajnóczy regényének sajátosságai.

„...*Jaj nekem! Hogy Perzsiába megyek, avagy másüvé, messzi vidékre,
S reggel elhagyom ezt a gonosz várost, ahol annyit szenvedék*”

Füst Milán: *Nyilas-hava*

121

Hajnóczy Péter *A halál kilovagolt Perzsiából* (a továbbiakban: *Perzsia*) szövegkorpusza egy olyan stabil és masszív anyagot alkot, amelynek vizsgálata, értelmezése ritkán tapasztalt nehézségekbe ütközik. A regény időszerkezete nem lineáris, különböző látomások váltják egymást, közben pedig abszurd módon megjelenő „szövegpanelekkel” találkozunk. Meg kell bontanunk ezt a szövegtestet, hogy azután minden alkotóelemét egyenként értelmezzük. Jelen tanulmány amolyan útleírás-ként fogható fel, amelyre a *Perzsia* narrátora kataluzolja a tanulmány íróját és befogadóját.

Kérdés, hogy milyen regénnyel is állunk szemben. Mindenképp szükséges ezt megválaszolnunk, hiszen Hajnóczy írásaiban legtöbbször az író életútját vélik felfedezni. Az, hogy a *Perzsia* esetében önéletírásról, vagy esetleg önéletrajzi regényről van-e szó, a tanulmány további részében nem kerül terítékre, mivel csakis a mű szövegére összpontosítunk. Éppen ezért ezen a ponton kíséreljük meg ezt tisztázni. Gyuris Gergely Philippe Lejeune-re támaszkodik, amikor azt állítja, az önéletírás műfaja kizárható a mű kapcsán, mivel ez esetben valamilyen azonosság feltételezhető a szereplő, az elbeszélő és a szereplők nevében.¹ Ez azt jelentené a *Perzsia* esetében, hogy az elbeszélő

¹ GYURIS Gergely, *Az olvasó Perzsiába lovagol = Hová lettem – a párbeszéd helyzetébe kerülni: Hajnóczy-tanulmányok*, szerk. CSERJÉS Katalin – GYURIS Gergely, Szeged: Lectum Kiadó, 2006, 122.

ugyanazt a nevet viseli, ami a könyv borítóján is fel van tüntetve. Lejeune elmélete azonban nem teljesen stabil, mivel élesen elhatárolja az önéletírást és az önéletrajzi regényt, és nem számol bizonyos határesetekkel. Példának okáért ott van Krisztinának a *fiúhoz* írt születésnap üdvözlő levele, amelyben a szerző és a levél címzettjének születésnap dátuma azonosságot mutat, noha az évszámra nem derül fény. Továbbá, hogy a szerző és az elbeszélő szereplő neve, ha nem is teljesen, de monogramyszerű olvasatban hasonlóságot mutat. A regényben azon történések, amelyekben megemlítődik a nagypapa, a *fiú* iskolai végzettsége, a *férfi* visszaemlékezése rákoscsabai munkahelyére, a *fiú* állása a Geodéziai Intézetnél, olyan életutat sejtet, amelyből akár rekonstruálható egy fikcionalizált önéletrajzi és családtörténettel kombinált elbeszélés is. Ugyanakkor az erre a vázra épülő történetképzések gátat vetnek a regény önéletírás felőli olvasatának, és az értelmezés más csatornái felé terelik azt.

A halott város „rémképeit” a *férfi* útjának végállomásaként és egyben a keresés motívumának kezdeteként is értelmezhetjük, ahová az olvasó magával a narrátorral és a *férfival* együtt jut el az alkohol – pontosabban a *férfi* lerészegedése – által. Ez az út tulajdonképpen az a mértéktelenség, amelybe a *Perzsia* elbeszélője beleesik, és az ihletadó bor nem lesz más, mint katalizátor a mélyebben megbúvó félelmeinek. A történet során elfogyasztott mennyiség meghaladhatja akár az ember fizikai befogadóképességét, így az olvasóban ellentmondások merülnek fel. Ez elidegenítő hatásként is működik, ami gátat vet a mű referenciális értelmezésének.

Az alkohol olyan szerepet tölt be a műben, amit a következő kiragadott mondat az értelmezés szempontjából kulcsfontosságúnak mutat: „Ami engem illet: az első pohártól rúgom be és változom más emberré.”² A kontextus tehát értelmezhető a *férfi* átszellemülésének eszközeként. Maga az ivás mintegy szertartásos mozzanatként jelenik meg, kapcsolatteremtésként a szellemi és anyagi világ között. Így az alkohol fogyasztásának szakralizációjára a mű folyamán többször is történik kísérlet. Az egyik ilyen lehet az emlékek formájában felidőződő strandjelenetek sora, amelyekben a *fiú* több megelőző cselekvést folytat, mielőtt megiszik egy üveg sört: „Napozott egy kicsit, kiballagott a stégre, és elsétált a sört és pogácsát áruló emberhez. Vett egy üveg sört, megitta, és elfogyasztotta a töpörtyűs pogácsát is. Ismét tízperces napozás következett a kiszemelt fűzfa mellett, aztán megint úszás, sör, pogácsa.”³ A kontextus, amely nemcsak azt a funkciót látja el, hogy lazítson a szöveg feszességén, hiszen semmilyen lényegi cselekmény nem bontakozik ki benne, hanem ciklikusságával a négy őselemhez – föld, víz, tűz, levegő – is kapcsolódhat. Ezt a körforgást Odorics Ferenc valamilyen transzcendens létnek, energiának a befogadásaként értelmezi.⁴

2 HAJNÓCZY Péter, *A halál kilovagolt Perzsiából = Hajnóczy Péter összegyűjtött írásai*, összeállította és a jegyzeteket írta MÁTIS LÍVIA – REMÉNYI József Tamás, Budapest: Osiris, 2007, 169. A továbbiakban: *HP*

3 *HP*, 208.

4 ODORICS Ferenc, *A részegség szakrális felajánlása = Tudom. De: Tudom-e? Hajnóczy-tanulmányok*, szerk. CSERJÉS Katalin, Szeged: Lectum Kiadó, 2009, 136.

Másféle kísérletnek tekinthetjük magát a füst motívumát, amely szorosan összekapcsolódik az írásban az alkoholfogyasztással. Maga a füst a cigaretázás tevékenysége során jelenik meg. A felfelé szálló füst több bibliai vonatkozásban, továbbá vallási aspektusban valamilyen istennel való kapcsolatteremtésre szolgál. Maga a szöveg ekképpen magyarázza a dohányzás funkcióját: „A férfi cigarettára gyújtott, mint aki a felszálló füstből ezeknél elviselhetőbb képeket akar látni.”⁵ Azonban, mint kiderül, az alkohol és a cigaretta ketőssége még inkább fokozza a látomások lidérces attitűdjét, így nem valósul meg szakrális esemény. Továbbá elmondható, hogy a *férfi* magában az írás folyamatában látja ezeket a lehetőségeket, hiszen munkaártalomként hivatkozik az iszákosságra. Ebből az ártalmas tevékenységből létrejövő szöveg valamilyen átlényegülése az író démonikus látomásainak.

Hajnóczy életművében visszatérő motívumként jelennek meg bibliai utalások és a keresztény hagyomány elemei. Ilyen írások közé tartozik a *Rorate, Szertartás, A Híd, Temetés* vagy az időrendben később megjelenő *Jézus menyasszonya*. Így válhat a *Perzsia* recepciója is tulajdonképpen egy újraírt, átértelmezhető motívummá. A felsorolt művekben, beleértve a *Perzsiát* is, mind tematikájukban, retorikájukban, szövegkorpuszaikban visszatérő elemként van jelen valamilyen adalék a katolikus vallás és a Szentírás hagyományaiból.⁶ Hoványi Márton tanulmányában⁷ a *Perzsia* előszövegeit vizsgálva arra a megállapításra jut, hogy ezek a bibliai utalások maguknak az előszövegeknek az ismerete nélkül csak nehézkesen fejthetők fel. A mű alkotástörténetét végigkövetve megtudhatjuk, hogy Hajnóczy nagy valószínűség szerint egy újabb szociográfiát szeretett volna írni *Alkohol* címmel. Az írás közben történt egy erős irányváltás, amelyből az író gyötrelmeit taglaló kontextusok megírásával született meg az a *Perzsia*, amelynek végleges formája publikálásra került. A már meglévő strandjelenetek és egyéb bekezdések egy szintén alkoholproblémákkal küzdő, *Jézus* nevezetű főhős történeteiről szóló szövegből lettek átemelve. Az írás befejezetlen maradt, de szintén adalékként szolgált a *Csütörtök* és a *szakács* szövegeihez, amelyek ugyan publikálatlanok maradtak, de teljesen kapcsolatba hozhatóak a *Perzsiával*.⁸ Ennél a pontnál különösképpen a szakács karakterét tudjuk párhuzamba hozni, akinek személyisége jelen van mind a *férfi*, mind pedig a *fiú* karakterében, tehát maguk a szereplők is valamilyen módon „átöröklődnek”.

A továbbiakban érdemes a várákozás motívumára koncentrálni. A mű szinte minden egyes szereplője várákozik. A *férfi* és a *fiú* várákozik a feleségére, vagy épp a városon való túljutásra. Á., a *férfi* felesége és Krisztina az alkohorról való leszokásra várákozik. Klárka maga Krisztinára, mint ahogy a mű egy mozzanatában a *fiú* maga is Krisztinát várja, sőt maga az édesanya a kórházban is órá vár. Kijelenthetjük tehát, hogy a mű egyik „archéja” a várákozás,

5 HP, 205.

6 HOVÁNYI Márton, *Az alkoholtól a delíriumon át a jelenések könyvéig = Tudom. De: Tudom-e?*, 141.

7 Uo., 141.

8 REMÉNYI József Tamás, *Szétszórom, majd felépítem magam = A véradó: Hajnóczy Péter emlékezete*, szerk. REMÉNYI József Tamás, Budapest: Nap Kiadó, 2003, 224–227.

amelynek Krisztinára irányuló formája kulcsfontosságú szerepet is betölthet. Krisztina az egyetlen olyan főszereplő, akinek a nevét az olvasó ismeri. De karaktere épp olyan ismerős lehet *A szakácsból*, vagy a *Nórából*. Mindegyik említett írás adott női szereplői egyrészt egy fennálló házasságból való menekülés alternatíváját töltik be.

Az, hogy ezek a nevek megváltoztak az írás keletkezésének folyamán, éppen jelentőségüket hangsúlyozza, ahogyan maga a *Krisztina* név a *Krisztus* névhez való majdhogynem teljes szóalaki azonosságot mutatja. Maga a lány személye is úgy íródik körül legtöbbször, mint egy tejhatalommal rendelkező, a környezetére erős hatást kifejtő, karizmatikus személyiség. „Jó háromnegyed óra várakozás után megjelent Krisztina [...] A fiú bizonytalan mozdulattal, kissé remegős térdekkel felállt, és megpróbált zárt ajkakkal visszamosolyogni. [...] Riadt szemekkel nézte a lányt, mint valami csodás jelenséget, egyik lábáról a másikra állt, bal kezébe vette a folyóiratot, és szerette volna legalább megérinteni ez a csodás jelenséget.”⁹ Ezt az azonosságot erősíti az is, hogy a karakter zsidó származású.¹⁰

A nyolc látomásból háromban szerepel fátyol, amely elfed valamit. A *Jelenések könyve* – tartalmából eredendően – az apokalüpszisről kapta a nevét, amelynek jelentése „felfedés”. Az első – lila – fátyol letakar egy női arcot, melyből csak a száj látható. Később pedig már egy félig letakart órát látunk. A látomások előrehaladtával egyre kisebb felületet fed le valamilyen sötétlila fátyol, vagy kelme, tehát végbemegy bizonyos feltárás. Hoványi Márton tanulmányában azt az álláspontot képviseli, miszerint ezek a mozzanatok ismételtelen olyan pontok, amelyekben a bibliai motívumok összefutnak a *Perzsia* egyes elemeivel.¹¹

Szintén jelentős szerepet tölt be az alkohol szakrális jelenléte. A *férfi* szempontjából, mint az írói tevékenység egyik feltétele van jelen, azonban ez az állandó delíriumszerű állapot pusztító hatású. Maga az „alkohol” szó, eredetét tekintve, a „kuhul” (lélek) jelentést hordozza magában. János próféta a *Jelenések könyvében* többször írja azt, hogy „elragadtatásba estem”, és a háta mögül hallja a következő utasítást: „Amit látsz, írd le egy könyvbe...” Tulajdonképpen ezeket tekinthetjük a történések lejegyzése kiindulópontjának, tehát itt is az alkohol „áldásos-káros” kettősége van jelen, mint a *férfinál*. Hasonlóan a *delirium tremens* megemlékezéséhez: a delírium bekövetkezésekor megjelenő látomások szakrális szintre emelik az írást.¹²

A város látomásának egyik értelmezése a *Jelenések könyvéből* kiindulva is lehetséges. A városra mint a halál metaforájára kétszer is történik utalás labirintusként. Urbanik Tímea itt Paolo Santarcangeli *A labirintusok könyve* című művére hivatkozik: „Aki átmegy a labirintuson, annak keresztül kell haladnia a sötétség bonyolult, csalóka útjain, hogy legyőzze a halált.” Ez azt a metaforikus utalást erősíti, amely már a címben is megtalálható. A *Jelenések könyvében* a halál a negyedik lovon ül, amely sárga színű, mint maga a város.¹³ „És

9 HP, 194.

10 HOVÁNYI, I. m., 144.

11 Uo., 145.

12 Uo., 146.

13 URBANIK Tímea, *Bolyongás halott városokban = Hová lettem*, 115.

mikor felnyitotta a negyedik pecsétet, hallám a negyedik lelkes állat szavát, a mely ezt mondja vala: Jöjj és lásd. [...] És látám, és ímé egy sárgaszínű ló; és a ki rajta üle, annak a neve halál, és a pokol követi vala azt; és adaték azoknak hatalom a földnek negyedrészn, hogy öljenek fegyverrel és éhséggel és halállal és a földnek fenevadai által.”¹⁴ Ugyanakkor a szöveg felkínál egy másik alternatívát a város képének értelmezésére. A fény-árnyék oppozíciója egy ambivalens jelentésre ad lehetőséget. A városon belüli bolyongásban a *férfi* számára választási lehetőség kínálkozik fel a fényes út és az árnyékos kapualj között. A fény és a nehézség párosítása és az árnyékos kapualj a camus-i abszurdot sejteti, a fénybevetettséget.¹⁵

Perzsia látomása a regény záró részeként is visszatér a *fiú* idősíkjában: „A fiú ott feküdt a strand gyepén, szemben a tűző nappal, Krisztina kezét fogva. Hunyt szeme előtt sárga karikák táncoltak, majd a karikákból egy sárga halott, egykor perzsák lakta város bontakozott ki. A városon túl – tudta – édesvízű patak folyik, és zöld, ismeretlen nevű fák levelei remegnek a nyugati szélben.”¹⁶ Egyben ez az utolsó olyan mozzanata a regénynek, melyben a *férfi* és a *fiú* karaktere egymásra rétegződik, szereplő-összemosódás jön létre. Erre az összemosódásra maga Hajnóczy is utal néhány sorral feljebb: „[a] fiúnak (férfinak?) az volt az érzése: nem is annyira a pénz miatt hagyta futni őket [...]” Ehhez hasonló összemosódások figyelhetők meg Szadeq Hedáját *A vak bagoly* című regényében is, amellyel a *Perzsia* párhuzamba állítható.

2. Út Perzsiába – a rémképek vizsgálata és a halott város látomásának értelmezése

A *Perzsia* eddigi értelmezői többféleképpen rétegezték a művet. Gáll István a regényt két idősíkra osztja, amelyek viszonya meghatározza a történet „regényszerűségét”. Az elsőben a *férfi* írásra tett kísérletét és a közbeni agóniáját láthatjuk, a másodikban pedig a *fiút*, aki mint a *férfi* visszaemlékezése jelenik meg az írás közben. A *Perzsiát* e két narratív szint egymáshoz való közelítése teszi regénnyé.¹⁷

Fontos azonban kijelölnünk egy harmadik réteget is, amely a vízióké. A rémképek és látomások leírásai szövegtestként épülnek be a *Perzsia* textusába, és nem csupán a mű valódi cselekményét redukálják, hanem megteremtik a fentebb említett narratív szintek közötti kapcsolatot. „A három réteg fokozatosan szűkülő mederben közeledik egymáshoz, és egymásra vonatkoztatásuk megteremti a regény történelmi látomását.”¹⁸ A látomások legtöbbször kimerevített, statikus jellegű és kollázsszerű képsorozatok, vagy csak „bevillanó” képek, szövegek. Összesen tizenhét bukkanak fel a *Perzsiában*. Ezekhez többször kapcsolódnak a narrátor megjegyzései, mintegy keretbe foglalva azokat. Az alábbiakban feliratoknak nevezzük azokat a vizualitásokat, amelyek szöveg formájában jelennek meg a *fiú* és a *férfi* idősíkjában, rémképeknek pedig az alkohol által megidézett látomásokat.

14 Jel. 6, 7-8

15 URBANIK, I. m., 114.

16 *HP*, 119.

17 NÉMETH Marcell, *Hajnóczy Péter*, Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 1999, 101.

18 SZÖRÉNYI László, *Előképek és víziók = A véradó: Hajnóczy Péter emlékezete*, 139.

Az első felirat még nem tudatosan előidézve, szöveg formájában jelenik meg. A feliratok kurzivált, idézőjelbe tett alakjai azonosságot mutatnak a szövegben olvasható dialógusokkal, épp ezért összefolynak és nehezen megkülönböztethetők a szereplők gondolataitól.¹⁹ „A porladási idő 25 év.”²⁰ Ezzel szemben a második látomás már tudatosan megidézett, és már rémképnek is betudható: a *fiú* arra a füzetre gondol, amelybe brutális gyilkosságokat ábrázoló képeket ragasztott. „A kép egy géppisztolyt vagy más lőfegyver csövét megragadó egyenruhás katonát és egy civil öltözéket viselő férfit ábrázolt, amint hajánál fogva egy levágott emberi fejet tartanak.”²¹ A tudatosan és nem tudatosan előhívott rémképek közötti különbség tehát abban fedezhető fel, hogy a tudatos rémlátások mindig a halál valamilyen extrém formáját jelenítik meg, s hogy a *fiúnak* a halállal való szembenézéseként funkcionálnak. De mivel ezek a víziók a földi lét megszűnésének túlságosan is általános megfogalmazásai, illetve szélsőséges formái, nem enyhítik a *fiú* haláltól való félelmét, mint ahogy az alkohol sem a *férfi* esetében. A harmadik látomás már a *férfinél* jelenik meg, továbbra is felirat formájában, groteszk kicsengéssel. „Jogtalan, rosszhiszemű sírhasználat.”²²

A *férfi* első rémképe már jóval részletesebb, egy egész oldalon keresztül tart. „Az öreg hunyt szemű arca előtt egy lezárt üvegben két fiúcska volt: az egyik egy vigyorgó, hatalmas karikatúrához hasonló archoz támasztott létrán állt, a másik, kezében egy festékesvödörrel, a létrán álló fiút nézte.”²³ A rémképek legtöbbször úgy hatnak, mint egy kimerevített filmjelenet. Legegyszerűbben talán „filmprózaaként” jellemezhetnénk ezt az eljárást. A víziók szövegtestei beépülve a regény cselekményének szövegtestébe eklektikus szövegkompozíciót hoznak létre. Érdekes megfigyelnünk a kiragadott szövegrészletben azt, ahogy a statikus jelenet kirajzolódik. Az olvasóban azt az érzetet kelti, mintha egy kamerán keresztül látna. Ezt a „kameraritást” leginkább Mészöly Miklós *Film* című könyvével lehet párhuzamba hozni, ahol a kamera ugyanúgy nem szelektál, csak „rideg” narrációval törekszik arra, hogy minél pontosabban írja le azt, amit lát. „Az Öregember helyben állva is csoszog még párat, s ezt egyéb zajokból is kiszűrve, mellékesen is felerősítjük. Az Öregasszony fején matt csillogású fekete szalmakalap, pereme rágottan cakkos.”²⁴ Mészöly „kamerája” pásztáz, leír mindent, és követi az *Öregembert* és az *Öregasszonyt*. Ezzel szemben Hajnóczyé a nyakig betemetett *öregember* fejétől távolít, és a kép többi mozzanatát, szereplőinek helyét hozzá viszonyítva lokalizálja. A narrátor úgy manipulál a képsíkokkal, a premier plánokból indulva egészen a kistotalokig, mintha azt a befogadó nemcsak olvasná, de látná is.

A hunyt szemű öregember látomásától kezdődően egyre sűrűbben jelennek meg víziók a *férfi* szeme előtt, ahogyan az ivás is egyre kontrollálhatatlannabbá válik.²⁵ A következő rémkép már új bekezdést sem kap, összefolynak az

19 URBANIK Tímea, *A mámor turista-kötele = Da capo al fine: Hajnóczy-tanulmányok*, szerk. CSERJÉS Katalin – GYURIS Gergely, Szeged: Lectum Kiadó, 2008, 81.

20 HP, 174.

21 HP, 184.

22 HP, 187.

23 HP, 188.

24 MÉSZÖLY Miklós, *Film*, Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1976, 6.

25 URBANIK, *A mámor turista-kötele*, 82.

azt megelőző gondolatmenettel, mintha teljesen természetes jelenség lenne. Három részletből álló képsorozatról van szó, amelyek egymásra épülve jelennek meg. Ez a rémképsorozat már pornográf elemet is megjelenít, sokkoló hatást vált ki az olvasóból. Ahogy egymást követik a rémképek, úgy kerülnek előtérbe hedonista vonások, a feminim testiség. „lvott a poharából, és egy lila fátyollal félig letakart női arcot látott: a nő fején piros levelű koszorú volt; a lila fátyolon át éppen őrá meredt a két rezzenéstelen szem. A fátyol csak vöröstre festett száját és az arc egy csikját hagyta szabadon [...] És az a másik hunyt szemű női arc! Ovális, arányos, szép arc volt; a kissé csücsörített ajkakon egy vérpiros cseresznye nyugodott zöld szárral [...] Aztán egy bangkoki nő, szétvetett combokkal, mezítelenül ült egy fehér férfin, magába fogadva a férfi merev hímtagját egy masszírozóágyon.”²⁶ A következő rémképsorozat a *fiú* narrációs szintjének beékelődése miatt várta magára. Ebben azonban már sokkal inkább a halál megjelenési formái dominálnak. „Először egy döglött sakált látott, amely egy fának ütközött autón feküdt, félig nyitott pofájából lassan csöpögött a vér.”²⁷ A vízió többször is megszakad, először a kép háttérének leírásakor, amikor a *férfi* tudatosítja magában a látottak eredetét. Ekkor felüti az asztalon heverő *Delta* című folyóirat 1973/5. számát, és az olvasó előtt is megjelenik a sportpuska-hirdetés. Ezután ismét folytatódik a rémkép megélése, ez utal arra, hogy a *férfi* elméjében ekkorra már teljesen „elraktározódott” a vízió, talán irányítani is tudja, bármikor előhívható, mint a füzet az újságkivágásokkal. Majd Közép-Afrika császára, Bokassa tábornok képét látja maga előtt. „[...] talán Bokassa lenne, gondolta, Közép-Afrika császára, aki önmagát koronáztatta császárrá? Az első képen, amit az üres borospohár alján látott, Bokassa mosolygott.”²⁸ Az ilyen és ehhez hasonló mozzanatok körülírásai keretbe foglalják a víziókat, ezekben a keretekben pedig gyakran jelenik meg az ivás vagy a dohányzás.²⁹ A fentiekben a *Perzsia* legösszetettebb víziójáról van szó, erre még két képsorozat épül, majd hosszú ideig nem jelennek meg a *férfi* előtt látomások. Ekkor már utalás történik a funkciójukra is. Az írás központjává válnak, egyúttal az ivás legitimizálásaként értelmeződnek, továbbá az írás és a részegség kettős viszonyaként. A *férfi* megpróbálja leírni mindazt, amit látott, hogy azután felhasználhassa egy elbeszélés megírására.

A hatodik képsorozat előtt a részegség mélyebb szintjeire lépünk, a *férfi* elsápad és a homlokára nyirkos verejték ül ki. Érzékelhető tehát, hogy már nem jár messze a teljes deríliumos állapottól. Az, hogy milyen közel is lehet ehhez az állapothoz, a vízió dekódolhatóságán is látszik. A képek egyre absztraktabbá válnak, viszont eltűnik a szexualitás. „Egy fiatal koreai férfit látott, haja csaknem kopaszra nyírva, trikóját jobb kezével felhúzza. Fedetlen, telt, női mellei vannak. [...] Egy ugyancsak majdnem kopaszra nyírt fiú vagy lány tejet szív a bal melléből.”³⁰ Urbanik Tímea „metaképként” definiálja ezt a rémképet, amely magára a regény alaphelyzetére utal.³¹

26 HP, 189.

27 HP, 204.

28 HP, 205.

29 URBANIK, *A mámor turista-kötele*, 83.

30 HP, 213.

31 URBANIK, *A mámor turista-kötele*, 84.

Az eddig felsorolt és bemutatott látomásokkal szemben különbözőséget mutat az utolsó két képsorozat. A halott város képe megjelenik a *fiúnak* és a *férfinak* is egyaránt, előbbinél nem tudatosan, az utóbbinál pedig tudatosan. A sokadik olvasás után már azt is mondhatnánk, hogy: „Megérkeztünk!” A perzsa város látomása nem fokozatosan bontakozik ki előttünk, hanem mintegy természetességgel jelenik meg. „Végül a halott várost látta.”³²

Elmondható tehát, hogy a rémképek a *férfi* szempontjából nemcsak a halál elől való menekvést jelentheti, hanem az azzal való szembenézést is: „csatatér, ahol akár a legkomolyabb és legvalóságosabb harcok folynak.”³³ Ezek a terek a valóság és a fikció mezsgyéjén realizálódnak. Talán Mészöly Miklós fogalmaz Hajnóczy Péter temetésén elmondott nekrológiájában e terekről a leginkább lényegre törően: „A tudat metszet-hűvös szakadékaiba ez időben ő ereszkedett le a legvakmerőbben, leggyümölcsözőbben és legkilátástalanabban.”

A perzsa város víziója nem csupán erős vizuális jellegével hatva és leg-hosszabb időtartamával emelkedik ki a többi látomás közül, hanem azzal is, hogy a többtől eltérően kétszer is megjelenik a szövegben, továbbá, hogy maga a cím ráirányítja a figyelmet. Míg a halott várost megelőző „rémképek” csupán kimerevített, ám sokkalta részletgazdagabb képek, addig Perzsia víziója már egy permanens kereséstörténetnek a színtere és kezdete. „Végül a halott várost látta. Nemcsak látta: de ott bolyongott a mustársárga házak, félig, és teljesen összeomlott labirintusában; Á.-t, a feleségét kereste.”³⁴ A szóban forgó vízió tehát magában foglal egy történetet, és önálló cselekménnyel rendelkezik, amelynek főszereplője maga a látomás életre hívója és megálmodója, a *férfi*, aki ez idáig egy rémképnek sem volt a szereplője, csupán külső szemlélője. A látomás így egy újabb cselekményszálát eredményez, amely egyidejűleg pozicionálja a *férfi* helyzetét a várakozás és a keresés mitikus szintre emelésének függvényében. Lehetséges párhuzamként mutatkozik Orpheusz és Eurüdiké mítosza, amelyben Orpheusz feleségét, Eurüdikét a folyóparton megmarja egy mérges kígyó. Orpheusz ezek után csakis a lantjában leli örömét, és bármerre jár, csakis Eurüdikéről énekel. Bolyongásai során így eljut az alvilág torkának tátongó mélységéhez. Ott énekelve kéri vissza Hádésztől, az alvilág urától felesége életét, aki a zene hallatára meglágyul, és azzal a feltétellel engedi szabadon mindkettőjüket, hogy tilos visszanézniük a kifelé vezető úton. Már majdnem kiérnek, mikor Orpheusz nem tudja türtőztetni magát és visszanéz. E meggondolatlanság miatt pedig örökre elveszíti feleségét, és büntetésül havas tájakon kell bolyongania.³⁵

A *férfi* helyzetét a városban folyamatos nézőpontváltások szemléltetik. A romok közti botladozás, a különböző gátló tényezők leírása, valamint a város felülnézete és a városon túli táj látványának a leírása, amely elérhetetlennek minősül a *férfi* perspektívájából, együtt teremtik meg a tér végtelenségének és bezártságának kettősségét. „A férfi hol a sárga porban botladozott a sárga

32 HP, 224.

33 URBANIK, *A mámor turista-kötele*, 86.

34 HP, 224.

35 *Szimbólumtár*, szerk. PÁL József – ÚJVÁRI Edit, Budapest: Balassi Kiadó, 2001. <http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm#Orpheusz> [Letöltve: 2013. 04.15.]

kövek között, hogy átjutva a városon, találkozhassek a feleségével, hol ismét felülnézetben látta a várost és önmagát is ahogy botladozik a romok labirintusában; ilyenkor látta túl a városon, a bokrok vagy fák zöld síkját.³⁶ Urbanik Tímea *Bolyongás a halott városokban* című tanulmányában Walter Benjamin *Tárgyak hivatala* című írásán keresztül utal erre a kettőségre, e két perspektivikus nézet természetét vizsgálva: „Elhagyott tárgyak. Ha egy falut vagy egy várost a tájban megpillantunk, a látványt az teszi oly egyszerűvé és visszahozhatatlanná, hogy benne a messziség a legszorosabb kötés jegyében lüktet együtt a közellel. A megszokás nem végezte el még a művét. Ha tájékozódni kezdünk, s valamelyest már kiismerjük magunkat, egy csapásra eltűnik a táj, akár egy ház homlokzata, ha kapuján beléptünk. E homlokzat még nem került túlsúlyba a szüntelen, megszokássá vált vizsgálódás által. Mihelyt megkezdjük az eligazodást, a hely első kora-képe soha nem áll helyre.”³⁷ Tehát a cselekvésre és a cselekvő énrre való rálátás közti pillanat megragadása a cél, az igazi tét pedig a már a városról kialakult korakép határára való eljutás.³⁸ Ugyanezek a rálátások jelennek meg a régény időszerkezetében korábban a *fiúnál* is. A kórházi látogatás után a Krisztinával való ebéd közben a *fiúban* az fogalmazódik meg, hogy mindig képes volt önmagára kacsintani három lépés távolságból. Ez az a morális magatartás, amely a *fiú* etikai rendszerében a valamivel való szembenézést jelenti. Ez az életszemlélet szembe találja magát Krisztina és a családja életszemléletével. Ennek a konfrontációnak az eredményeként szerez az olvasó tudomást arról a füzetéről, amelybe erőszakról, gyilkosságról, halálról szóló, kivágott újságcikkek, fényképek vannak ragasztva. A *fiú* erre a füzetre gondol, amikor Krisztina előtt kell boldognak mutatnia magát.³⁹ A füzetben lévő képek és cikkek a fentebb felsorolt dolgokkal való szembenézésként funkcionálnak. „Mert a fiú többek között félt az éjszakától és a haláltól; talán ez volt az ok, hogy ezeket a képeket akkor ott-hon, albérleti szobájában tartotta, mint aki ilyen módon akar megszabadulni a félelmeitől, szembenézni velük, tudomásul véve azt: ilyen dolgok is megtörténnek a világon.”⁴⁰ Ebből kifolyólag a művet nem csupán kereséstörténetként, hanem identitáskeresésként is értelmezhetjük, hiszen a *fiú* ebben az életszemléleti konfrontációban olyan ősökre támaszkodik, akikre erkölcsi mintaképként tekint. „Az öreg citoyen segítségét érezte – ha nem is gondolt mindig erre a segítségre, de nem is volt rá szükség; miként a ház a betonból készült alapjaira sem gondol az ember a fűtött szobában.”⁴¹

Érdeemes megvizsgálni, hogy milyen funkciót tölt be a *férfi* idősikjában a halott város látomása. Mint már említettük, a distancia ugyanúgy jelen van, mint a *fiúnál* a „három lépés önmagától” jegyében. Ezeket jelen esetben a közel és a távol perspektívaváltásán keresztül érzékeljük. Felülnézetből láthatóvá válik a városon túli táj, ahol fák, bokrok zöld síkja húzódik – amely magá-

36 HP, 224.

37 Walter BENJAMIN, *Egyirányú utca* = Uő, *Angelus Novus*, Budapest: Magyar Helikon, 1980, 507.

38 URBANIK, *Bolyongás halott városokban*, 111.

39 Uo., 114.

40 HP, 185.

41 HP, 220.

ra az életre asszociál –, így a kereső és az olvasó figyelme is efelé irányul. A korábbi leírásokból már kiderült, hogy a *férfi* látomásában valahol a halott város szélén botladozik, a kereső célja tehát kijutni a halott városból az életbe.⁴² „*Talán édesvíz is van ott, gondolta, mert ajka cserepes volt, toroka száraz, s nagyon szomjazott, talán ott vár rám a feleségem.*”⁴³ Urbanik Tímea szerint a szerelem és a szomjúság egybefonódása egyfajta szakrális szimbólum.⁴⁴ Az alkoholizmus tematizálásával azonban a szomjúság mind az elbeszélő *férfi*, mind a *fiú* szemszögéből más értelmet nyer. Míg az alkohol iránti szomjúság kényszeres tevékenységként jelenik meg, és egyben az egyik térkonfiguráló eszköz, addig a víz és a feleség lokális és szakrális kapcsolata az életre mutat. A vízió mégis vészjósló kicsengéssel, halálképpzettel zárul.⁴⁵ „De valami azt súgta: soha át nem jut a halott városra. Ott botladozik majd a sárga falak között, míg összeesik és meghal. [...] Tudta ezt, s ez némi könnyebbséget jelentett számára. Könnyebbséget ahhoz, hogy méltósággal haljon meg. Mert azt is tudta, nem lesz könnyű és gyors halála. Repedezett, véres újakkal, szakadt ruhában, vérző térdekkel mászik meg újabb és újabb falakat, hogy közelebb kerüljön a vízhez, a fákhöz, a feleségéhez. Nyelve száraz, és megdagad a szájában. Szeme sarkából sárga váladék folyik az arcára. Tátott szájával, egyre nehezebben lélegzi be a poros, forró levegőt. Ismét átkapaszkodik egy falon, ismét belebotlik egy sötét kapualjba, ahol legalább árnyékban van. De kilép a sárgán villogó utcára, átkapaszkodik egy falon; közelebb kerül néhány méterrel a zöld levelű fákhöz, a feleségéhez. Menni és kapaszkodni fog, amíg csak tud állni a lábán.”⁴⁶ A városban való bolyongás metaforája így párosul a halállal és az attól való félelemmel, ez pedig úgy realizálódik a *férfi* síkjában, hogy a feleséghez való el nem jutás jelenti magát a halált, a valós térben pedig a feleség meg nem érkezésére utalhat.

Ha pedig a *fiú* és a *férfi* párhuzamát tekintjük, az ezzel a félelemmel való szembenézés hívja életre a halott város képét adekvát módon. Egy másik lehetséges és valószínűbb értelmezés szerint Perzsia városa a víziót követően fellépő szövegrész – „»Delirium tremens?!«”⁴⁷ – magára az alkohol által kiváltotta lázalomra utal, amely esetünkben egy élet-halál közti állapotot jelent, így maga Perzsia látomása az élet és a halál közötti mezsgyén való bolyongás képzetét erősíti. A fenti szövegrésszel pedig a *férfi* helyzete visszakerül abba az alappozícióba, amelyből a történet kiindul, vagyis a feleségre való várakozás szituációjába.⁴⁸

42 URBANIK, *Bolyongás halott városokban*, 113.

43 HP, 224.

44 Az értelmezés szempontjából Nemes Nagy Ágnes 1981-ben megjelent *Között* című kötetében megtalálható *Szomj* címet viselő versével hozható párhuzamba a fenti motívum, amelyben a szerelem és a szomjúság kettőségére történő utalás hasonló formában szerepel.

45 URBANIK, *Bolyongás halott városokban*, 113.

46 HP, 225.

47 HP, 225.

48 URBANIK, *Bolyongás halott városokban*, 114.

3. Idegen szövegtek a regényben – a regény mottója, intertextusai és szövegadalékai

Öt olyan altípus különíthető el a transztextualitáson belül, amelyeket Gérard Genette azonos című tanulmányában kategorizál.⁴⁹ Elsőként az intertextusok, melyekhez az idézeteket soroljuk. A szerző kurzívval vagy idézőjellel emeli ki, utal az idézet eredetére, ez a módszer pedig kizárja a plagizációt. A *Perzsia* esetében ilyen intertextusként tekinthetünk a táncdalszövegekre, amelyek közismertek, az olvasó szempontjából azonosíthatóak anélkül, hogy az idézett dalszövegek eredetére utalás történne. Érdeemes megfigyelni, hogy mindig csupán a refrént közli a regény. A részletek Krisztina jellemének behatárolásaként, vagy hangulatára való utalásként funkcionálnak, s a *fiú* gondolatmeneteibe, érzéseibe implikálódnak, ami ironikusan is értelmezhető.⁵⁰

Intertextusként tekinthetünk a *Perzsia* mottójára, amely felvezeti az olvasás módját és kiegészíti a szöveg értelmezésének egészét. Amolyan segítségkérés egy ismertebb, elismertebb szerzőtől, feltéve, hogy fel is van tüntetve az idézett személy. Működhet metonimikus kódként, amikor az idézet és az utána következő szöveg között valamilyen lehetséges kapcsolódás áll fenn, de metaforikus kódként is, ha a két szövegi elem egymás kölcsönös olvashatóságából fakad.⁵¹ A *Perzsia* mottója egy Babits Mihály 1920-ban megjelent *Nyugtalanág völgye* című kötetéből származó vers, a *Zsoltár férfihangra* utolsó két versszaka. Az, hogy csupán ezt az utolsó két versszakot ragadta ki az író, valószínűleg annak tudható be, hogy így az értelmezése is módosul. Máskülönben az egész „vigasztalást” szintén ironiaként lehetne felfogni.⁵² A Babits-vers alcíme (*Consolatio mystica*) egy olyan vízióra utal, ahol az én-központúság, a transzcendens lét valamilyen harmóniába torkollik. A szellemet a fájdalomtól kiemelve az ember legtisztább és legnemesebb részének mutatja. Ezzel a gondolatmenettel „vigasztalódhat” (*consolatio*) a *Perzsia* főhőse, amikor hosszas agóniája megkezdődik. A versrészletben megfogalmazódó életszemlélet ugyanis ellentéte a *férfiről* alkotott első benyomásnak. Habár Genette *paratextusként* definiálja a mottókat, Cserjés Katalin „mindennemű intertextusoknak” nevezi azokat. Feltehetően abból indul ki, hogy a *Perzsia* esetében a fentebb említett metaforikus és metonimikus kódként egyaránt működő idézet gondolatmenete teljesen beépül a regény szövegébe.

Második ilyen típusként említhetjük meg a *paratextusokat*, amelyek közé a mű címét sorolhatjuk. Elsőre nem eldönthető, hogy a cím – *A halál kilovagolt Perzsiából* – valójában mire is irányítja a figyelmet, és ez a bizonytalanság egészen a halott város látomásáig „motoszkál” a befogadóban. Akkor azonban már nyilvánvalóvá válik, hogy a metaforikusan értelmeződő címadó jelenség tárgya a város. Hiszen az olvasó is végig az egykor perzsák lakta várost látja a vízióban, nem pedig a lovagló halált. Elképzelhető, hogy Hajnóczyt nem

49 Gérard GENETTE, *Transztextualitás*, ford. Burján Mónika, Helikon, 1996/1-2. <<http://irodalomelmelet.atw.hu/genette.pdf>> [Letöltve: 2013. 04. 15.]

50 KÁRI Viktória, „Csak egy tánc volt?” = *Tudom. De: tudom-e?*, 53-54..

51 CSERJÉS Katalin, *Hajnóczy mottóiról* = *Da capo al fine*, 142.

52 *Uo.*, 147.

pusztán *A vak bagoly* könyv változata ragadta meg és emiatt rajzolódik ki ennyire élesen a város a *Perzsiában*, hanem a Hedáját művéből készült 1974-es filmváltozat is.

A regény szöveggörpuszában fellelhetők azonban más, egyebek között idegen nyelvű feliratok, szöveg-intarziák, szakszerű leírások, plakátok. Néha ezek a „szövegpanelek” abszurd módon épülnek be a regény textusába. A Shakespeare *Hamletjéből* való eredeti idézet akár metatextusként is értelmezhető, minthogy az idézet olvasható *A szakács* szövegében is. A *Perzsia* gondolatmenetébe első olvasatra talán nehezen illeszthető be. Szükséges megvizsgálni a citációt, hogy milyen jelentéstartalommal rendelkezik. Figyelembe véve Fortinbras szavait, az olvasó ezt a karaktert Hamlet fordított tükrként értelmezheti. Mindazt, amit Hamletnek nem sikerült megtartania apjának tett fogadalmaiból, Fortinbrasnak sikerült.⁵³ A drámarészlet tehát ugyanúgy az író vigasztalásként funkcionál, de már sokkalta áttételesebben. Hamlet, aki mindent elveszített, mégis hős, aki halálával felemelkedett.

Idegen nyelvű szövegek a fenti szövegen kívül igencsak elszórtan olvashatóak a *Perzsiában*. A FÉG BLOCK sportpuska szakszerű leírása, vagyis a *Delta* folyóiratban található hirdetés megjelenése hasonlóságot mutat a *fiú* újságcikkkel és képekkel teleragasztott füzetével. Hajnóczy mintha kollázs-szerűen illesztené be a fenti szövegrészt. Amikor a férfi kimegy az illemhelyre, értetlenül olvassa a vécépapíron található „»KISS ME!«”⁵⁴ feliratot, egy pillanat erejéig úgy véli, ez is csupán látomás. A két szövegtest tehát felfogható úgy is, mint a valóság és a látomások mezsgyéje. Cserjés Katalin a fenti szövegrészeket a regény egyes kulminációs pontjaiként értelmezi. Hajnóczy többször dolgozik olyan írástechnikával, amelyben nem csak egy tetőpont van.

Végezetül a Brasch Izidor gyártotta cipőkanál megkerülhetetlen a textusok szempontjából. A tárgy részletes leírásával és a rajta található gyártó feliratával gyakorlatilag képi és nyelvi narratíva összpontosul, így akár ekphraszisznek is betudható. Mindenesetre a cipőkanálról alkotott kép egy ritka jelenség formájában rajzolódik ki. A narrátor mint a képi mű interpretátora a fenomén nyelvi megragadására törekszik.⁵⁵

4. Identitáskeresés és motívumegyezések a *Perzsiában* és *A vak bagolyban*

Németh Zoltán a posztmodern irodalom értelmezését a modernizmustól elkülönítve véli tárgyalhatónak.⁵⁶ Ezen belül vázolja fel sémáját, mely szerint a posztmodernizmus három olyan korszakra bontható, amelyek egyikébe Hajnóczy szövegei is besorolhatóak. Ezek a korszakok pedig a korai, az are-

53 CSERJÉS Katalin, *Applikációk a Hajnóczy-körpusz szövetén (doktori disszertáció)*, Szeged, 2007, 114. <http://doktori.bibl.u-szeged.hu/1264/4/Cserjes_dolgozat.pdf> [Letöltve: 2013. 04. 22.]

54 *HP*, 205.

55 Gottfried BOEHM, *A képleírás*, ford. Rózsahegy Edit = *Narratívák 1.*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest: Kijarat Kiadó, 1998, 20.

56 NÉMETH Zoltán, *A posztmodern magyar irodalom hármass stratégija*, Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 2012, 15.

ferenciális és az antropológiai posztmodern. A mi szempontunkból most csupán a korai posztmodern ismertetése bír jelentőséggel. Ugyanis ezen szövegek kapcsán mondhatók el azon értelmezési perspektívák, amelyekkel a *Perzsia* is megközelíthető és párhuzamba vonható Hedájat művével, *A vak bagollyal*. A korai posztmodern szövegeiben fellelhető az írás folyamataira tett önreflexió, metafikció, az identitással folytatott küzdelem, a realizmus újraírása, és ami kulcsszerepű, hogy a korai posztmodern elbeszélési módja olyan stílusréteget működtet, amely nagyban hasonlít a kései modern szövegbeli megszólalásokra. Míg a modernizmusban, a kései modernségben az identitás elvesztése és annak keresése tragikumként jelenik meg – ez az, ami teljességgel jellemzi Hedájat művét –, addig a posztmodern alkotó a szövegben újraalkotott egóval, identitással való játékot célozza meg. Hajnóczy Péter műve olyan elbeszélésmódban íródott, amely tulajdonképpen *A vak bagoly*-val rokonítható.

Habár a kilencvenes évek elején már történtek kísérletek Hajnóczy szövegeinek kategorizálására, azonban a szerző alkotásművészetének öntörvényűségéből kifolyólag ezek nagyobb problémákba ütköztek. „Hajnóczy Péter munkái számos, nehezen megválaszolható kérdés elé állítják az elemzőt. Mind a novellákban, de a kisregényekben s a drámákban is több, a hagyományos esztétikai normák felől nehezen megközelíthető, azok alapján kevésbé értékelhető jellemzőt találunk. Ha a szerteágazó avantgárd poétikák segítségével némely sajátosság (pl. automatikus írásmód, kollázstechnika stb.) önmagában talán meg is ragadható, az ilyenformán megfogalmazódó válaszok csak szűk körre érvényesek, csupán a jelenségek egyes konkrét vonatkozásaira szolgálhatnak magyarázatul.”⁵⁷ Szerdahelyi Zoltán ugyanebben a tanulmányában elmondja, hogy azok az öntörvényűségek, amelyekre fentebb már utaltunk, igencsak azonosíthatók a modernség stílusjegyeivel, stilisztikájával.

A *Perzsia* esetében olyan intertextusokkal átszótt műről van szó, amelyek első látszatra inkoherensek, mintha a beépülő szövegek idegen testként volnának benne jelen, és voltaképpen nem is kapcsolódnának semmilyen módon egymáshoz. Az egyes szövegrészek olyan intenzív nyelvezeti és stilisztikai különbségekkel rendelkeznek, hogy azokat az olvasónak szinte képtelenség nem észlelnie. A befogadó ily módon cserbenhagyva érezheti magát, azonban a szövegbeli író, azaz a *férfi* egy olyan értelmezési csatornát nyit meg, amely a figyelmet további szövegekre irányítja, így jutunk el *A vak bagoly*hoz is. „[...] az önigazolás végett felemlített néhány nevet: Vörösmarty, Ady, Krúdy, a morfinista Csáth Géza és legkedvesebb magyar írója: Cholnoky László. Aztán Edgar Allan Poe, E. T. A. Hoffmann, Ambrose Bierce, Malcolm Lowry, Dylan Thomas, Faulkner, F. S. Fitzgerald, O’Neill, Jack London (A Sárga Sátán szerzője), Ken Kesey és *A vak bagoly* perzsa írója: Szadek Hedájat; mindkettő kábítószeres [...]”⁵⁸ Az idézett szövegrészből feltűnik, hogy csupán két szerző neve van kiemelve műveik megjelölésével, ezáltal kap a kettős referencia súlyozott jelentőséget, tehát az olvasó szinte utasítást kap a két mű elolvasására a lényegibb értelmezés érdekében.

57 SZERDAHELYI Zoltán, *Posztmodern kompozíciós jegyek Hajnóczy Péter műveiben*, Tiszatáj, 1990/11, 73.

58 *HP*, 227.

Először, még 1980-ban, Szörényi László tett rá kísérletet, hogy Szádeq Hedáját *A vak bagoly* című művét párhuzamba állítsa a *Perzsiával*, és egyben kijelölje a mű értelmezésének egyik lehetséges útját. Hedáját műve is egy víziókból felépülő, permanens kereséstörténet, amely magára az elbeszélő énré és annak feleségére irányul. A narráció szintjeinél a regény fikciójában megjelenített valós tér egyes rétegződéseit különböztethetjük meg. *A vak bagoly* elbeszélője már a mű elején megjegyzi, hogy igyekszik „leírni mindent”, vagy legalábbis az életének egy szeletét, hogy egy letisztultabb képet alkothasson önmagáról. Majd az így létrejövő cselekményszálban a főhős szintén leírja a maga történetét és a hozzá kapcsolódó álmokat. Ahogy egyre több a narrációs szint, úgy válik a történet nehezebben követhetővé, a szövegszerkezet „összegubancolódik”, egyre ziláltabb gondolatmenetekkel találkozunk. Jean-François Lyotard nevéhez kapcsolható az a posztmodern felfogás, miszerint a világ csupán egyes fragmentumaiban értelmezhető, tehát többféle világmagyarázat létezik egymás mellett. A regényben megszólaló narrátor úgy véli, ezek önmaga számára is ismeretlen epizódjai az életének, épp ezért bomlasztó hatással vannak a jelenére. „Az én világom önmagamban volt, előttem eddig teljesen ismeretlen világ, és mintha kénytelen lettem volna kikutatni és átvizsgálni annak minden zegét-zugát.”⁵⁹ *A vak bagoly* szövegszerkezete egyben híven tükrözi az elbeszélő szellemi kohéziójának destabilizált állapotát.

A narrátor egy tolltartódíszítő *festő*, aki minden „művére” ugyanazt a sematikus képet pingálja. Egy ciprusfát, amely alatt egy öregember kuporog, akinek egy fekete ruhás lány meghajolva lótuszvirágot nyújt át, közöttük pedig egy csermely folyik. A kép többször ismétlődik más-más formában a mű során. A képek, történések mintha valamilyen séma alapján, ritmikusan követnék egymást, a regény zárójelenete is egy bizonyos alaphelyzetbe tér vissza, amelyből csupán lehetséges következtetések vonhatóak le az események folytatódásával kapcsolatosan.

Mind a két műben feltételezhető, hogy az Én keresése bizonyos devianciából fakad. *A vak bagoly* főszereplője önmagába fordulva, önként szigeteli el magát a világtól, mivel a szeretett nő, akit feleségül vett, nem fogadja el őt. „Ő utána már végképp búcsút vettem az emberektől, az ostobák, és szerencsések világától, s borhoz, ópiumhoz menekültem, hogy felejteni tudjak.”⁶⁰ Ezzel szemben a *Perzsiában* szereplő *fiú* küzd a társadalomba való befogadtatásért, de az alkoholfüggősége miatt ugyanúgy kívül reked. Az identitás tisztázása tehát az elsődleges szempont, amelyben párhuzamot tudunk vonni a két írás között. A *festő* számára, aki a látomásaiban szereplő halott nő szemét próbálja lefesteni, e tevékenység az énkeresés eszközét jelentheti.

Figyelemre méltó a festésnek az írásba való metaforikus átalakulása. A képi és nyelvi narráció ugyanazon tényezők figyelembevételével strukturálja a képi kompozíciót, illetve a szüzsét. Az elbeszélő helyzete és a festő pozíciója, tehát a fokalizáció és a perspektíva, az olvasó és a néző pozíciója, illetve a két befogadói tudat ugyanazon működési elvén alapszik.⁶¹ Gadamer a befogadó

59 Szádeq HEDÁJAT, *A vak bagoly*, ford. Baranyi Angéla és Kazanlár Emil = *Mai perzsa elbeszélők*, Budapest: Európa Kiadó, 1973, 119. A továbbiakban: VB

60 VB, 79.

61 THOMKA Beáta, *Képi időszerkezetek = Narratívák 1.*, 10.

szempontjából felismerhető képek újrafelismerését helyezi előtérbe, ez a megközelítés azonban nem jöhet szóba a *festő* által készített rajzok esetében, mivel az olvasó tisztában van a képek ismétlődésével. Érdekes inkább Imdahl művészetelméleti koncepciójára hagyatkoznunk, amely szerint az ismétlődő és az önmagát mindig aktualizáló kép módosulásának az értelmezése szükségszerű a befogadó szempontjából.⁶² A látottak értelmezése lenne kézenfekvő a *festő* szempontjából is, mivel a kép szemlélete lényegében a belső szemlélettel lenne egyenértékű. A meg-megidéződő jelenet – a nővel, a lótuszvirággal, az öregemberrel és így tovább – nem figuratív, hanem narratív olvasatot igényel, annak ellenére, hogy ikonikus ábrázolásokról van szó.

Nem feltétlenül értelmezhetőek emlékeként a narrátorok által megteremtett idősíkok és látomások, inkább olyan belső terek kivetüléseként, és az abban való mozgásként, amelyek az Én feltérképezetlen területeinek számítanak. Ezt a feltételezést erősíti, hogy a *festő* nem biztos abban, hogy ismeri az első látomásában megjelenő alakokat, holott számtalanszor lefestette már őket sematikusan. „Akkor már teljesen magamon kívül voltam, és úgy rémlett nekem, hogy még régebről tudom a nevét is. Mindenre emlékezni véltem: szeme ragyogására, arcszínére, teste illatára, mozdulataira. Mintha csak a lelkem egy előző életben, a tökéletesség világában, az ő lelkével rokon, azonos eredetű, azonos anyagú, és bizonyosan egymást kiegészítő lett volna.”⁶³

Felvetődik a kérdés, hogy mennyire megbízhatóak ezek az emlékek. Hasonló problematikával találkozhatunk Ottlik Géza *Iskola a határon* című regényében, ahol a két elbeszélő, Medve Gábor emlékiratai és Both Benedek visszaemlékezései gyakorlatilag többször ellentmondásban állnak egymással. A későmodern és korai posztmodern szövegalkotás kiszögellési pontjai közé tartozik a múlt tapasztalata és az ebből építkező jelen értelmezése.⁶⁴ A *Perzsia* narrátora ugyanezzel a problémával szembesül, például a strandjelenetek kapcsán, hiszen az emlékek „hitelessége” ugyanúgy megkérdőjelezhető, mint Ottlik regényében. Erre a bizonytalanságra utalás is történik még a regény elején, amikor a *férfi* megpróbálja felidézni életének egy korábbi mozzanatát. „»Talán Rákoscsaba?«”⁶⁵ A jelennek a múlton keresztül való értelmezése mindkét műben fellelhető tehát azáltal, hogy az elkülöníthető szövegrészek reflektálnak és párbeszédbe kerülnek egymással, azonban az elbeszélők életrajzra való hivatkozása, vagy épp támaszkodása az emlékek megkérdőjelezhetősége okán megbízhatatlan marad. „Ó, mennyi történet forog közközen a gyermekkoromról, a szerelemről, a közöslésről, az esküvőről és a halálról, és egyik sem igaz.”⁶⁶

Mindkét elbeszélésben fellelhetünk párhuzamos motívumokat, amelyek legtöbbször a narrátorhoz és annak cselekedeteihez kötődnek. Például az *árnyék*, amelyet a *festő* önmagához hasonlónak, belső énje megjelenési formájának vél. „Mintha csak ez az árnyék velem egyidőben született szellem lett volna, amely életem körvonalának határán belül kellett, hogy elhelyezkedjék.”⁶⁷

62 *Uo.*, 10.

63 *VB*, 83.

64 NÉMETH Zoltán, *l. m.*, 16.

65 *HP*, 172.

66 *VB*, 106.

67 *VB*, 135.

A több jelentéstartammal rendelkező motívum voltaképpen analógiaként is fel-fogható. Az árnyék a természeti népeknél és az irodalomban is a második én vagy a lélek szerepét tölti be: aki elveszíti az árnyékát, az elveszíti a lelkét is.⁶⁸ Hedáját művében nem az árnyék „megragadása” a cél – hiszen az mindig kivetül a falra –, hanem az ismert és ismeretlen identitás közti differencia egymáshoz való viszonyítása. „Őmiatta teszek egy próbát, talán majd jobban megértjük egymást. Mert amióta minden szálát elvágtam, ami a többiekhez kötött, szeretném jobban megismerni önmagamat.”⁶⁹

A *Perzsia* cselekménye a temporalitás szempontjából kettéágazik, ugyanazon személy múltbéli és jelenben lévő énjét látjuk. A *fiú* és a *férfi* lényegében ugyanazon személy rétegződése a jelen és a múlt viszonyában. A rétegződések ugyanúgy jelen vannak *A vak bagoly* elbeszélőjénél is, mint Én 1 és Én 2, amely Hajnóczy művében megfelel a *fiú* és a *férfi* karakterének. „Az árnyék feltételezi az egyén jelenlétét, vagyis az Én tükröződésésként fog megjelenni, így az nem csak egy egyénről, hanem az Én 1 és az Én 2 kapcsolatáról is szó lesz.”⁷⁰ Farkas Anita ezen gondolatmenetét követve ugyanerre a megállapításra juthatunk a *Perzsiával* kapcsolatban is, miszerint a *férfi* múltbéli énje tükörképében próbálja megtalálni a jelenben lévő úgy, hogy a már megélt én tudatával szemléli a jelenben lévő. És itt válik nyilvánvalóvá az írás jelentősége. Ugyanis, ha a *festőnek* sikerül megragadnia a nő szemeit, akkor azzal nemcsak annak létét támasztja alá, hanem sikerülhet annak megismerése is. A rögzítés pedig nem egyszerűen az identitás keretek közé szorítását szolgálja. Ehhez hozzá tudjuk kapcsolni a *fej* szimbólumát, amely mind a *Perzsiában*, mind *A vak bagolyban* jelen van. A lenyakló fejű sakál; a vízióban szereplő „hunyt szemű” öregember feje, akinek az egész teste homokba van temetve; a kőműves, aki szöveget vert a fejébe. Hedáját művében pedig a főhős botorkálása a látomásbéli városban, amikor a megmerevedett lakosok feje lehull, ha hozzájuk ér: „De a város lakosai különös módon haltak meg. Ahol éppen akkor voltak, ott dermedtek meg, szájukból két csepp vér buggyant az ajkukra. Bármelyikhez hozzáértem, levált a feje és lehullott.”⁷¹ A *fej* a köztudatban is az, ami irányítja a testet és a szellemet; ha valaki esztelenséget csinál, azt mondjuk rá: „elveszítette a fejét”. Egy olyan princípium tehát, amely a tudatosságot, a bölcsességet jelképezi, a vizsgált szövegekben pedig a tudat elvesztéseként szerepelhet.⁷²

További párhuzamként említhető a *szem* ábrázolása. A szem egyaránt utal a látásra és a vakságra. Legtöbbször úgy definiálódik, mint „a lélek tükre” vagy „ablak a világra”.⁷³ *A vak bagolyban* a látásban megjelenő szem az ihletadó, amely a *festőt* alkotásra ösztönzi, hogy megörökítse a halott nő szemét, amely utalhat ismét a belső világ rögzítésére. Amíg a nő szeme csukva van,

68 Vö. <http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm#%C3%A1rny%C3%A9k> [Letöltve: 2013. 04. 15.]

69 VB, 78.

70 FARKAS Anita, „A halál Rej városából a Perzsiába lovagol” = *Tudom. De: Tudom-e?*, 114.

71 VB, 136.

72 Uo., 114.

73 Vö. <http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm> [Letöltve: 2013. 04. 15.]

addig a *festő* sem tudja megörökíteni azt, tehát a szem mint „látás” értelmezendő, hiszen a hangsúly nem a nő hunyt szemén van, hanem azon, hogy a festő láthassa azt. A belső én megismerése tehát nehézségekbe ütközik, amelyre a vakság utal. Előrevetíti tehát, hogy az identitás keresése kudarcba fulladhat, hiszen az éjszakában is látó madár képességei hatalmas segítséget jelentenek a *festőnek* a sötétben való tapogatózásban. Épp ezért a vakság mint hátrány és az ezzel járó lehetséges kudarc hasonló, mint a halott perzsa városon való átjutás. Farkas Anita tanulmányában a vakságot és a bagoly metaforáját akként értelmezi, hogy a kifelé való látás hiánya nem gátolja abban az egyént, hogy befelé lássa és vizsgálhassa önmagát.

Talán az egyik legszorosabb, már első olvasatra is szembeötlő összekapcsolódási pont a két mű között maga a város. Mind a két mű főszereplője bolyong egy kihalt városban, amely kísérteties hangulatot áraszt magából. Szörényi László korábban úgy határozta meg a halott város vízióját Hedájtánál, mint a szöveg időbeli és térbeli rétegződéseinek kapcsolódási pontját, amely által egy időfölötti cselekményt hozott létre, és tulajdonképpen erre a mintára épül Hajnóczy perzsa városának megjelenése is.⁷⁴ Míg Hajnóczy művében ezen rétegződések váltakozása nyomon követhető – például maga az alkohol fajtája is támpontot ad: a *fiú* sört iszik, a *férfi* pedig bort –, a *vak bagolyban* ezek a rétegek szinte teljesen összemosódnak, mivel a mű írója ugyanazon történetet mondja el többféle variációban.⁷⁵

A városban való bolyongás víziója mindkét műben jelentős szerepet játszik. Az önmagát kereső, vagy saját élete kisiklásának pontját kutató én ugyanolyan módon megragadható. „Hirtelen láttam magamat, amint szabadon kószálok és nyugodtan levegőzőm egy ismeretlen város utcáin, amelynek házai szokatlan külsejűek, mértani alakzatok [...]”⁷⁶ Különbözőséget mutat ugyan a két „polisz” allegóriája. A *Perzsia* városának metaforikus utalása a halálra könnyebben felfejthető, a *vak bagolyban* már sokkalta áttételesebb. A *festő* még születésekor örököl egy üveg mérgezett bort az édesanyjától, amely kimondatlanul a közeli Rej városából származik. Erre a részeg járőrök dala is utal a műben. „Gyere velem, hogy bort igyunk, / Rej város borából igyunk. / Hogyha most nem, mikor igyunk?”⁷⁷ A *bor* a halál szimbolikus értelmezéshordozójaként jelenik meg Hedájt művében, az ital származási helye pedig metonimikus utalásként funkcionál. A bor szimbólumba így erős ellentétbe ütközik az általános szimbólumként ismerttel. A bor az élet elixírjét, a halhatatlanságot, a vidámságot az életerőt jelképezi.⁷⁸

Egyéb olyan motívumokat, szimbólumokat is fel tudunk sorakoztatni, amelyek jelenlétükkel sokkal inkább terek képzésére és azok átjárására szolgálnak. Ilyenek az ablak, az ajtó és a ház. Az ismétlődéseknek köszönhetően feltelezhetjük, hogy ezek a tárgyak nemcsak a maguk profán matériájában ragadhatóak meg, hanem az énteremtés szimbólumaiként szolgálnak. Az ablak és az ajtó egyaránt szolgálhat a külső és a belső világ közötti kapcsolat

74 SZÖRÉNYI, *l. m.*, 139.

75 FARKAS, *l. m.*, 118.

76 VB, 136.

77 VB, 134, 144, 151, 156.

78 Vö. VB, 113.

kifejezőeszközeként, amely tulajdonképpen vonatkozatható az evilágra és a túvilágra is. Míg az ablak involválja a fény többletjelentését, addig az ajtó a házra mint annak alkotóelemére utal. Lehetséges kapcsolódási pontként szolgálhat az ablak a *Perzsiában*, amikor a múlt és a jelen identitása összetalálkozik. A szöveg azt a hatást kelti, mintha a *fiú* és a *férfi* egymást néznék az ablakon keresztül. „A fiú kinézett az ablakon, amelyen besütött a nap. [...] A férfi ott ült az asztalnál, és kinézett a másik ablakon.”⁷⁹

A ház pedig mint feminin szimbólum a védelmet nyújtó anyát, anyai ölt, méhet jelképezi. Ami talán mégis a leghelytállóbb értelmezési lehetőségként fogható fel, az a ház szó szoros értelmében vett belső tere, amely tekinthető az emberi testnek és léleknek, mert ami a házban történik, az voltaképpen velünk történik, mások számára láthatatlanul. Hedáját és Hajnóczy művének tényleges színtere is egy ház, vagy épp egy lakás, az elbeszélők tulajdonképpen csak ebben mozognak. Farkas Anita dolgozatában a házban való mozgást szintén az identitáskeresés egyik lehetőségeként vázolja fel. „Átmentem az egymásba nyíló szobákon, de amikor a legutolsó szobába benyitva szembe kerültem azzal a szajhával, körös-körül maguktól bezárultak az ajtók, és csupán a falakon remegő, elmosódott körvonalú árnyak – mint megannyi fekete rabszolga és rabszolganő – örködtek körülöttem.”⁸⁰ Ezt a mozgást pedig a szoba és fürdőszoba közötti botorkálás jelentheti a *Perzsiában*; hasonlóképpen „zárja be” magát a *férfi* az illemhelyre.

A többször ismétlődő képek, gondolatsorok és történések meghatározzák a szöveg ritmusát, és a *déja vu* hatás mellett a térképzetek elmélyítését is szolgálják „Zsebembe nyúltam, hogy a kocsis bérét kifizessem. Nem volt a zsebemben több, mint két hatos és egy garas.”⁸¹ A fenti mozzanat a cselekményben négyszer jelenik meg. Az első három, amikor a főszereplő a feldarabolt nő testének sírhelyet ásó öregembert akarja kifizetni, negyedszer pedig, amikor a talált korsót vásárolja meg az ócskás öregembertől, attól, aki a lovakat is hajtja a halott nő megásott sírja felé.

Maga a cím is hasonlóan kiemelt szerepet kap *A vak bagolyban*, mint a *Perzsiában*. A bagoly⁸² mint szimbólum kétféle formában fordul elő az irodalomban, mitológiákban vagy éppen az ősi keleti kultúrákban. A kuvikhoz több olyan negatív jelentést tudunk kapcsolni, amely funkcionális jelentéshordozóként szerepelhet Hedáját művében. Szemantikai értelmezései lehetnek a vész- vagy halálhozó madár, bűnözés, gonoszság, és tulajdonképpen maga a vakság. Megállapítható, hogy a mű címe Hedájtánál ugyanúgy a halálra irányítja a figyelmet, mint a *Perzsia* esetében. A halál pedig *A vak bagolyban* szintén a lovaglás mozzanatához fűződik. „Ócska, rozoga halottaskocsi állt az ajtóban, két csontvázsovány, silány, fekete gebe volt befogva [...] Az ostor patánt a levegőben, a lovak lihegve útnak eredtek, orrikaikból lélegzetük párája úgy szállt fel a nedves levegőben, mint a kémény füstje. [...] A kocsi rendkívüli sebességgel és nyugalommal siklott hegyen, mezőn, patakon keresztül.”⁸³

79 HP, 203.

80 VB, 123.

81 VB, 96.

82 Vö. <http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm> [Letöltve: 2013. 04.15.]

83 VB, 95.

A fenti szövegrészben azt az utat írja le a narrátor, amelynek során a fel-darabolt feleséget Rej város közelében temeti el. A regény ezen mozzanata tehát folyamatosságot ábrázol, vagyis magát a városba lovon, szekéren érke-ző halált. A perzsa mitológiában a szekér⁸⁴ a mágusok, istenségek járműve, valószínűsíthető tehát, hogy a halott feleség az, akin keresztül metonimikusan értelmezhető a halál. Ezzel szemben a *Perzsiában* befejezett történet a lovag-lás, felfogható akár *A vak bagoly* történeteinek végkifejleteként is.

Irodalom

- BENJAMIN, Walter, *Egyirányú utca* = *Uő, Angelus Novus*, Budapest: Magyar Helikon, 1980.
- BOEHM, Gottfried, *A képleírás*, ford. Rózsahegyi Edit = *Narratívák 1.*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest: Kijárat Kiadó, 1998.
- CSERJÉS Katalin, *Hajnóczy mottóiról* = *Da capo al fine: Hajnóczy-tanulmányok*, szerk. CSERJÉS Katalin – GYURIS Gergely, Szeged: Lectum Kiadó, 2008.
- CSERJÉS Katalin, *Applikációk a Hajnóczy-korpusz szövetén (doktori disszertáció)*, Szeged, 2007.
- FARKAS Anita, „A halál Rej városából a Perzsiába lovagol” = *Tudom. De: Tudom-e? Hajnóczy-tanulmányok*, szerk. CSERJÉS Katalin, Szeged: Lectum Kiadó, 2009.
- GENETTE, Gérard, *Transztextualitás*, ford. Burján Mónika, Helikon, 1996/1-2.
- GYURIS Gergely, *Az olvasó Perzsiába lovagol* = *Hoválettem – a párbeszéd helyzetébe kerülni: Hajnóczy-tanulmányok*, szerk. CSERJÉS Katalin – GYURIS Gergely, Szeged: Lectum Kiadó, 2006.
- HAJNÓCZY Péter, *A halál kilovagolt Perzsiából* = *Hajnóczy Péter összegyűjtött írásai*, összeállította és a jegyzeteket írta MÁTIS Lívía – REMÉNYI József Tamás, Budapest: Osiris, 2007.
- HEDÁJAT, Szádeq, *A vak bagoly*, ford. Baranyi Angéla és Kazanlár Emil = *Mai perzsa elbeszélők*, Budapest: Európa Kiadó, 1973.
- HOVÁNYI Márton, *Az alkoholtól a delíriumon át a jelenések könyvéig* = *Tudom. De: Tudom-e? Hajnóczy-tanulmányok*, szerk. CSERJÉS Katalin, Szeged: Lectum Kiadó, 2009.
- KÁRI Viktória, „Csak egy tánc volt?” = *Tudom. De: tudom-e? Hajnóczy-tanulmányok*, szerk. CSERJÉS Katalin, Szeged: Lectum Kiadó, 2009.
- MÉSZÖLY Miklós, *Film*, Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1976.
- NÉMETH Marcell, *Hajnóczy Péter*, Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 1999.
- NÉMETH Zoltán, *A posztmodern magyar irodalom hármass stratégija*, Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 2012.
- ODORICS Ferenc, *A részegség szakrális felajánlása* = *Tudom. De: Tudom-e? Hajnóczy-tanulmányok*, szerk. CSERJÉS Katalin, Szeged: Lectum Kiadó, 2009.
- Ó- és Újszövetségi Szentírás a Neovulgáta alapján, Budapest: Szent Jeromos Katolikus Bibliatársulat, 1997.
- REMÉNYI József Tamás, *Szétszórom, majd felépítem magam* = *A véradó: Hajnóczy Péter emlékezete*, szerk. REMÉNYI József Tamás, Budapest: Nap Kiadó, 2003.

84 Vö. <http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm> [Letöltve: 2013. 04.15.]

Csillag Lajos

- SZERDAHELYI Zoltán, *Posztmodern kompozíciós jegyek Hajnóczy Péter műveiben*, Tiszatáj, 1990/11.
- Szimbólumtár, szerk. PÁL József – ÚJVÁRI Edit, Budapest: Balassi Kiadó, 2001.
- SZÖRÉNYI László, *Előképek és víziók = A véradó: Hajnóczy Péter emlékezete*, szerk. REMÉNYI József Tamás, Budapest: Nap Kiadó, 2003.
- THOMKA Beáta, *Képi időszerkezetek = Narratívák 1.*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest: Kijárat Kiadó, 1998.
- URBANIK Tímea, *Bolyongás halott városokban = Hová lettem – a párbeszéd helyzetébe kerülni: Hajnóczy-tanulmányok*, szerk. CSERJÉS Katalin – GYURIS Gergely, Szeged: Lectum Kiadó, 2006.
- URBANIK Tímea, *A mámor turista-kötele = Da capo al fine: Hajnóczy-tanulmányok*, szerk. CSERJÉS Katalin – GYURIS Gergely, Szeged: Lectum Kiadó, 2008.

Wandering near the mustard yellow walls: Interpretation preferences in the novel *The Death Rode Out of Persia* by Péter Hajnóczy

The paper tries to analyze and interpret the literary work *A halál kilovagolt Perzsiából* written by Péter Hajnóczy, taking those aspects into consideration, that have been researched by others as well. The paper is segmented into four main parts. Firstly it deals with alcoholism and smoking as sacred activities, furthermore it analyzes the biblical motifs. After this it attempts to find an answer to the meaning of the visions that accompany the whole literary work, focusing on the title giver vision. The third part is the analysis of the inter-textual cells, that can be found in the text, dealing with their possible functions in the work. The last part is a comparative analysis between the mentioned literary work and Sadegh Hedayat's *The Blind Owl* comparing the common motifs and the search for identity throughout both works. It tries to find those late modern paradigms that can be found in both novels. At last, the paper sums up the peculiarities of Hajnóczy's novels.

Keywords: inter-textuality, paradigm, text structure, reception

Csillag Lajos
Selye János Egyetem, Komárno
+421908662546
csillag.lali@gmail.com

Baka L. Patrik

Világépítés mesterfokon

Sánta Szilárd: *Mesterséges horizontok: Bevezetés a kortárs sci-fi olvasásába*

„Midőn ezt írtam, kéken világított a monitor,
és lágyan duruzsolt a processzor.”

Sánta Szilárd

Vitathatatlanul nehéz áttörni a hagyományok sziklaszilárd burkán. Valami, amire évszázadok súlya nehezedik, már csak koránál fogva is tiszteletet ébreszt. Mint a múzeumok legősibb tárgyai, amelyeknek repedéseiben, tökéletlenségében is nagyságukat látjuk. Valamit, ami túlnő a kereteinken, ami áthatol az idő burkán, ami megmaradt sokkalta hosszabb időn át, mint amennyit mi valaha is betervezhetünk magunknak. John Keats, *Óda egy görög vázához* c. költeményében így meséli ezt: „Oh tűnt derűk arája, íme még / Itt álls s dajkál a vén idő s a csend / S mesélsz [...] – majd a befejezéshez közelítve: – Ha rajtunk múlás üli majd torát, / Te megmaradsz s míg új jajokkal ég / Az új kor, nekik is zengsz, hű barát [...]”¹ És valóban, ha tűz ütne ki, s ha birtokunkban volna egy több száz, vagy ezer éves tárgy, mind azt menekítenénk, nem korunk vívmányait. Az ilyen helyzetben az eszmei – és vele a piaci – érték beszél. Ám ha egy túlélőcsomagot kellene összeállítanunk, a listán vajon hányadik helyre kerülne a vagyonokat érő antik görög váza?

Ki szakít meg egy kiskora óta ismert és megszokott családi tradíciót? Ki kérdőjelezi meg az egyházak tanításait, ha vallásos családban nőtt fel? Ki száll vitába egy tudományos tézis érvényességével, amit neki is alapvetésként oktattak, amire helyeslő szövegek sokasága épült, erősítve annak tekintélyét? Kevesen. De ha bebizonyosodik, hogy a tradíció, a tanítás és a tézis hibásak voltak, úgy ezekre a kevesekre emlékeznek majd.

Sokan azért nem ismerik el kellőképp a tudomány jelentőségét, mert azt tapasztalják, hogy a tudomány – az újabb elért ismeretek nyomán – olykor kénytelen felülrni korábbi állításait. A stabilitásra vágyó ember számára valóban könnyebben járható út a dogma követése. A bölcsesség azonban nem egy állapot, amit adott mennyiségű tanulással ér el az ember. A bölcsesség képesség arra, hogy elfogadjuk az újat, ha a régi tévesnek, kikezdehetőnek vagy hiányosnak bizonyult.

A témával különösebben nem foglalkozó ember, amikor a science fiction (vagy sci-fi, vagy SF) szókapcsolatot hallja, hajlamos rögtön csillagokat látni, amelyek olykor felrobbannak a feljük röpködő lézersugarak s az ezeket kibo-

1 *Irodalmi szöveggyűjtemény II.*, szerk. Örvös Lajos, 12. kiadás, Budapest: Tankönyvkiadó, 1991, 224–225. (Tóth Árpád fordítása)

csató úrhajók közreműködésével. Az igazi sci-fi azonban már rég túlnőtte ezeket a kereteket, s a tudomány legújabb eredményeivel, vagy ezek tovább és előregondolásával, illetve az emberre és a társadalom egészére tett ráhatásokkal operálva a populáris irodalom egyik legtermékenyebb műfajává vált. „Sánta Szilárd monográfiája bevezető olyan irodalmi műfajok (cyberpunk, nanofikció, űropera, alternatív történelmi regény, new wierd fiction stb.) tárgyalásába, amelyek egyenjogúsítása éppen most zajlik a magyar irodalomban.”² – olvasható a kötet fűlszövegében, az opus előszavában azonban szembesülünk ennek az „egyenjogúsításnak” a nehézségeivel is: „Ha sci-fi irodalomról van szó, az akadémia és az egyetem közönye és kirekesztő kánonja megdöbbenő. E könyv szerzője megpróbál amellet érvelni, hogy – az egyik kolléga szavait földidézve –, nem minden marginális, ami a peremen keletkezik.” (7.) Nos, lássuk hát eme érvelés szegmenseit.

A kötet minden fejezetét az abban taglalt téma szinkrón és diakrón megközelítése jellemzi. Mindez azért jelentős, mert az sf történetéről magyar fordításban eddig mindössze egyetlen számottevő munka jelent meg,³ az azonban nem ad teljes áttekintést, pláne nem a kortársakra nézve, hiszen a magyar kiadás is a kilencvenes évek elején készült. A *Mesterséges horizontok* ezen túlmenően az általa taglalt művek hermeneutikáját is elvégzi, a téma legjelentősebb külföldi elemzőinek munkáira reflektálva, s azokat is feldolgozva. Sánta Szilárd opusának ugyancsak dicséretére válik, hogy a végjegyzetekben – és számos esetben a törzsszövegben is – sorra jelennek meg az aktuálisan elemzett szövegrészek eredeti formái is. A szerző, lévén kizárólag angol nyelvű művekkel dolgozik, ezzel az eljárással a fordításból adódó esetleges hiányosságokat is kiküszöböli, melyek sokszor elsikkaszthatják az egyes szövegrészek árnyaltságát.

A *Science fiction – Bevezető* című részben értelemszerűen a műfaj definiálása és eredete, illetve az eddig megjelent szakírói koncepciók összevetése történik. Mint megtudjuk, vannak, akik már az irodalom kialakulásának hajnalán is ott találják a sci-fi bizonyos jegyeit: a *Gilgamesben*, az *Odüsszeiában*, de a *Bibliában* is. A legtöbb műfajkutató azonban három táborra oszlik. Az első szerint az SF kezdetei az 1600-as évekre tehetőek, ugyanis „a tudományos gondolkodás ebben a században egyre jobban kezdte áthatni a kultúrát.” (10.) A második csoport egy konkrét műhöz, Mary Shelley *Frankenstein, avagy a modern Prométheusz* c. szövegéhez köti a műfajbredést, mely „az elektromosság felhasználásával magyarázza az élettelen »élővé« változtatását” (11.), kvázi az ember által irányított technikai vívmányok révén teremt életet, így helyezve azokat a természetfeletti fölé. A harmadik csoport Hugo Gernsback szerkesztői tevékenységéhez és az *Amazing Stories* 1926-os megjelenéséhez köti az ébredést. Gernsback azon véleménye, miszerint a sci-finek erős közösségformáló ereje van, mára beigazolódni látszik. Az *Amazing Storiesban* „három hagyomány is találkozott: az első a tudományos románc [...]; a második a népszerű történetmesélés műfaja [...]; a harmadik

2 SÁNTA Szilárd, *Mesterséges horizontok: Bevezetés a kortárs sci-fi olvasásába*, Dunaszerdahely: Liliium Aurum, 2012, Parazita könyvek 7.

3 B. W. ALDISS – D. WINGROVE, *Trillió éves dáridó: Az sf története 1-2.*, ford. Nemes Ernő, Budapest – Szeged: Cédrus Kiadó – Szukits Könyvkiadó, 1994–1995.

pedig a tudománynépszerűsítő újságírás.” (11.). A fejezet ezt követően a műfaj Lockhurst-féle társadalomtörténeti vonatkozású kialakuláselméletét ütközteti a Rieder képviselte műfajelméleti konstrukcióval. Az előbbi értelemszerűen a társadalmi stabilitás létrejöttéhez köti az SF kialakulását, melyhez az oktatás kiszélesedését és a technológia vívmányainak az emberi életre tett mind nagyobb ráhatását nevezi meg nélkülözhetetleneknek. Rieder szerint azonban „nem az eredet fölmutatása a tét, hanem egy dinamikus, textuális háló részeinek összekapcsolása” (14.), lévén „a műfajok nem készen kapott merev kategóriák, hanem képlékeny, változékony konstrukciók.” (13.) A fejezet ezt követően számos olyan lappal, antológiával és monográfiával foglalkozik, melyek nagyban hozzájárultak az SF térnyeréséhez.

A második, *Volt egyszer egy cyberpunk* című blokk elsősorban a sci-fiből részben leágazó, érdeklődési horizontjával több ponton szembehelyezkedő műfaj jellegzetességeit éppúgy taglalja, mint az alá sorolható legjelentősebb opusok elemzését is. A cyberpunk képviselői nem hisznek az elődök által hangoztatott technológiai utópizmusban, hanem épp ellenkezőleg, arra kérdeznak rá, mennyiben változtatják meg a mind modernebb technológiai eszközök az embert magát. Az elemzett művi beavatkozások, azaz „az emberi test átalakítása, szétszerelése, az agy és a számítógép közti közvetlen interfész megalakítása, a mesterséges intelligencia emberi vonásai” (19.) részlegesen már napjainkban is elérhetők, s gyerekcipőben bár, de már most formálói a társadalomnak – gondoljunk csak az implantátumokra vagy a műszervekre. A tudomány mind nagyobb előretörését szem előtt tartva, s a futurista tudósok előrejelzéseit olvasva azonban könnyen lehet, hamarosan arra ébredünk, hogy a ma még csupán cyberpunk regények hasábjain taglalt kérdések a mindennapjaink részeivé válnak majd. A fejezet nemcsak az ide sorolható megkerülhetetlen alkotók, William Gibson (*Neurománc*) és Neal Stephenson (*Snow Crash*) műveivel foglalkozik, melyeknek „jellegzetes terepe a multinacionális vállalatok által irányított társadalom, amelyben a nemzetállam eszménye már meghaladott” (19.), de azokkal a jelenségekkel is, amelyek révén a cyberpunk túllépett az írott szöveg korlátain – például, hogy miért is bír akkora jelentőséggel a cyber szubkultúrában a tükörszemüveg. Az említett két szöveg elemzése révén többletértelmet nyer a mi szövegünk elején is felbukkanó Sánta-idézet, amely a monográfiát kikezdzhetetlenül a cyber-szövegüniverzumok részévé teszi. A szerző főként Brian McHale munkái alapján elemzi a modernizmus, majd az ezt meghaladó posztmodern viszonyát a populáris kultúrához, s bár elismeri, hogy a magát körülbástyázó elitirodalom bajnokai még mindig igyekeznek marginálissá tenni mindent, ami perem, az odafigyelőbb kutató mégis azt láthatja, hogy a két blokk szövegeinek túlon túl hasonló építkezési stratégiái alapján bomlasztják meg az éles határok megvonására tett elkeseredett törekvéseket. Nem arról van szó ugyanis, hogy a posztmodern szövegek „beszennyeződnek” a populáris műfajok elemei által, hiszen ez az átvétel a modernségben éppúgy jelen volt már. A posztmodern jellegzetessége az, hogy a perem s az elit mintái hihetetlen gyorsasággal áramlanak benne, minek folytán a dédelgett, már mindössze elméletben létező határok védelme szélmalomharccá válik. A fejezet mindezekon túl a cyberpunk által életre hívott szubzsánerek (steampunk, elfpunk, cowpunk, splatterpunk, ciderpunk és ribofunk) bemutatását is elvégzi, s szót ejt az ember és gép összefonódásából születő kiborg napjainkbéli, s a közeljövőben aktuálissá váló jellegzetességeiről is.

A harmadik fejezetben, mely *A brit sf boom* címet viseli, arról a '80-as és '90-es évekbeli brit spekulatív fikciós virágzásról olvashatunk, mely az eredendően Amerikában hódító műfajt nemcsak meghonosítja a brit szigeteken, de a helyi alkotók által meg is reformálja azt. Maga a virágzás nem is csak az SF felől, de mondjuk a fantasy felől is megközelíthető, mert például a Harry Potter regények is ebben az időszakban indultak világhódító útjukra. A *boom* belül Sánta Szilárd China Miéville munkásságával, s az ő nevével fémjelzhető *new weird* hullámmal foglalkozik részletesen, mindazonáltal a műfajok más-más fokú, mégis mindig jelenlévő keveredését, illetve a paródiát, az íróniát és a pesszimizmust is az összes érintett író tevékenységére nézve általános érvényűnek mondja. Ezen a ponton pedig az írás s az alkotói közeg jellemzői is a témát s a hozzáállást befolyásoló tényezőkként lesznek jelen, hiszen mint fogalmaz, „[e]gy országban, mely folyamatosan próbálja újradefiniálni önmagát az egyik legbiztonságosabb kiindulási pont a pesszimizmus.” (50.) A szerző H. P. Lovecraft műveinek jellegzetességeit használva katalizátorként fog hozzá a *new weird* s Miéville opusainak vizsgálatához; legelőször a kiindulási terület és a hozzá képest megejtett változtatások bemutatásáról kerít sort. „A weird fiction szerzői szakítanak például a mondavilág vámpírjainak és farkasembereinek szerepeltetésével, és írásaikban nem ritkán, olyan több lényből összerakott szörnyek bukkannak fel, melyek vizualizálása – vagy nevük lejegyzése és kiejtése – gyakran nem egyszerű feladat.” (52.) Az eredendően nem európai kultúrából származó csápok megjelenése is így válik meghatározóvá. Miéville műveit, s ezek közül is elsősorban az *Armada* című regényt elemezve találjuk szembe magunkat újfent a posztthumán stádium egy formájával, itt azonban nem a szigorúan vett technológia révén átalakított emberi testről van szó, hanem annak vegyítéséről, „felszereléséről” más lényektől származó testrészekkel. Az *Armada* a korábbiakhoz képest bár eltérő módon, de újfent felveti a kérdést, hogy meddig is terjednek az emberi határai. Miéville szövegei mindeközben átnyúlnak a perem szféráin, filozófiai műveket vonva kontextusba, általuk is értelmezhetővé téve saját univerzumukat és annak talányait.

A spekulatív fikció: A jelen mintázatai című fejezetben a szerző a kontrafaktualitás, más szóval az alternatív történelem műfajának ered a nyomába. Egészen az ókorig nyúl vissza, hogy a zsáner gyökereit meglelje, hisz a kérdés, hogy milyen is lenne a világ, ha egy-egy sarkalatos történelmi esemény nem úgy esett volna meg, mint az a mi világunkban ismeretes, mindig is foglalkoztatta az emberiséget – ösztönözze bár e töprengésre félelme vagy vágyai. Az alternatív történelem meséi jeleskednek a világépítésben, s felhívják a figyelmet arra, hogy a múlt mindössze egyetlen szegmensének megváltoztatása révén a ma ismert világ ellenkezőjét is kaphatnánk. Így értékelődik fel az egyén történelemre tett hatása is, hiszen a múlt a világon valaha élt összes ember élete és tettei okán lett olyanná, amilyenné, mint ahogy a jövőt is a ma és holnap élők mindennapi tevékenysége teremti, alakítja. Mindez persze nem változtat a történelmi gócok fokozottan érvényesülő formáló hatásán. „[Az alternatív történelmi szövegek így] különféle eszközökkel élhetnek, az apróbb tények módosításától kezdve a párhuzamos világok megteremtésén át egészen az időutazásig terjed a skála.” (60.) A műfajértelmezést követően az eddig megszokottakhoz hasonlóan a kardinális művek elemzése kerül sorra, melyek közül a szerző Philip K. Dick *Az ember a Fellegvárban* c. opusának

szentel nagyobb figyelmet, illetve William Gibson *A Gernsback-kontinuum* c. novellájának és *Trendvadász* c. regényének. Ezek mindegyike egyszerre értelmezi magát a műfajt is. A fejezet végén a sokak által pusztán spekulatív fikciónak tartott zsáner létjogosultságának bizonyítása is megtörténik, mégpedig a kvantumfizika eredményeinek közvetítésével.

Az emlegetett Dick-regény nemcsak a zsáner reneszánszáért felelős, de nemzetközi viszonylatban a mára klasszikussá váló második világháborús töréspont is ebben kerül először kihasználásra. E ponton azonban el kell végeznünk egy korrekciót: az imént leírt – és egyébként számtalan fórumon olvasható – állítás ugyanis téves. A Dick-mű 1962-es megjelenését jóval megelőzve, 1945-ben a magyar Gáspár László (L. G. Gaspars) írt egy regényt *Mi, I. Adolf* címen, mely ugyancsak a második világháborús töréssel operál, de – talán a Magyarországon formálódó új rendszer miatt – nem vált, nem válhatott ismertté. Pedig a műfaj ezen kötet révén is kitárhatta volna a szárnyait, még ha Gáspár Dick-hez viszonyítva kevésbé értelmezi is annak elméleti kereteit.

Az ötödik, *Új űropera* című fejezet a sci-fi talán legelterjedtebb, ám legkevésbé becsült válfajáról szól. Azzal egyetemben ugyanis, hogy a *Star Wars* és *Star Trek* mindenki számára legalább hallásból ismertté tette a műfajt, egyszerre be is skatulyázta azt. A sci-fi sokak számára így vált pusztán űrkalanddá, amely mindössze annyiban különbözik a fantasytól, hogy amit ez utóbbi varázslattal, azt az előbbi fiktív tudománnyal magyaráz meg. Ez volt talán a legrosszabb, ami az SF-fel történhetett, hiszen takarásban hagyta annak mindennemű vívmányát, mindazt, amiről eddig szó volt, s amiről ezután is szó lesz. Sokáig úgy tűnt, a science fiction szerzők is az űroperától fordulnak majd el leghamarább, amíg meg nem jelent a *brit sf boom* hullámába sorolható, s az űropera tulajdonképpen megújítójának számító Iain M. Banks vagy Dan Simmons. Az utóbbi, *Hyperioni énekek* c. ciklusa bár ugyanúgy meghagyta a bolygóközi kalandok toposzát, hihetetlenül feszes intertextuális hálót épített ki, az elitirodalom szféráit egyaránt bevonva. A sorozat köteteinek mindegyike John Keats egy-egy művének címét viseli, történetük pedig voltaképpen újratelemi nem is csupán a költő munkáit, de őt magát is. Banks *Kultúra-regényeinek* mindegyikében más-más bolygót ismerünk meg, más-más társadalmi körülményeket; az elsőrendű kapocs ezek között az az interplanetáris birodalom, amit Kultúrának neveznek, s amelynek minden bemutatott bolygó a részét képezi. „A Kultúra-regények ötletparádékban tobzódhatnak, és talán egyik legfőbb jellemzőjük az irónia. Mindaz, ami társadalmunkban heves viták tárgyát képezi, legyen szó faji, nemi stb. egyéb elnyomásról, Banks sci-fi regényeinek világában már egy »poszt« állapotban leledzik.” (84.)

A kötetkompozíció dicséretére válik a *Nanokultúra: Láthatatlan forradalmak – Parányi univerzumok* című blokk elhelyezése, hiszen amíg az ezt megelőző részben a világegyetem minden zeg-zugát járhattuk be, s horizontunkat a végtelen világűr alkotta, addig itt épp ellenkező irányba fordulunk. Nem tágitunk, de kicsinyítünk; a nanotechnológia révén ugyanazt a végtelenséget tapasztaljuk mindennek a mélyén, csak a mérettartományok skáláján az előzővel ellentétes irányban haladunk. A fejezet elején a szerző a nanotechnológia feltételezett utópisztikus előnyeit (pl. a nélkülözés teljes felszámolása) ütközteti a lehetséges hátulütőkkel (pl. az emberiség elveszíti hatalmát az őt meghaladó kreatúrák felett, ezzel másodrendűvé degradálva önmagát), majd górcső alá veszi a nanoépítkezés lehetőségeit. Mint kiderül, „a nanotechnológia néhány

Számunk szerzői

Baka L. Patrik

a Selye János Egyetem hallgatója

Barcsi Tamás

a PTE ETK adjunktusa

Csillag Lajos

a Selye János Egyetem hallgatója

Kálmán C. György

irodalomtörténész, a Magyar
Tudományos Akadémia
Irodalomtudományi Intézetének
munkatársa

Rácz Boglárka

a Selye János Egyetem hallgatója

Sz. Molnár Szilvia

az ELTE BTK Magyar Irodalom- és
Kultúratudományi Intézetének
tudományos munkatársa

Brent Wood

a Torontói Egyetem vendégtanára