

# Partitúra

Irodalomtudományi folyóirat

Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem  
Közép-európai Tanulmányok Kara

2016/1

XI. évfolyam

Főszerkesztő

BENYOVSZKY KRISZTIÁN

Felelős szerkesztők

BÁRCZI ZSÓFIA, KESERÚ 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

KOVÁCS Árpád:

*Téridő. Paraszféra. Grotteszk* ..... 3

S. HORVÁTH Géza:

*A kései Csehov térpoétikájáról* ..... 21

LADÁNYI István:

*Térképzetek, térképzések, deterritorializáció az Új Symposion folyóirat első szerkesztői nemzedékénél (1965–1971)* ..... 37

KOVÁCS Gábor:

*Münchenből Budapestig, a festménytől a regényig (Gárdonyi Géza: Ida regénye)* ..... 47

SZÁVAI Dorottya:  
„A lehetetlen mint a költészet tere”. Lorand Gaspar és Pilinszky János  
költői tereiről ..... 73

TÓRIZS Eszter:  
Tehervonatok néma tájakon. József Attila egy önmagát tényekben  
állító verséről ..... 89

*A lap szakmailag lektorált (double-blind peer review) tanulmányokat közöl.*

Támogatta a Szlovák Köztársaság Kormányhivatala



Realizované s finančnou podporou Úradu vlády SR  
program Kultúra národnostných menšín 2016

Kiadja a Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara ♦  
A kiadó címe: Trieda A. Hlinku 1, 949 74 Nitra ♦ A kiadó statisztikai száma: 00 157 716  
♦ A szerkesztőség címe: Magyar Nyelv-és Irodalomtudományi Intézet, Dražovská 4, 949  
74 Nitra, email: benyokri@yahoo.it ♦ Megjelenik évente kétszer ♦ A szám megjelené-  
sének dátuma: 2016, október ♦ Borítóterv: Maruta Kyoko festményeinek felhasz-  
nálásával Juhász R. József ♦ Nyomdai előkészítés: Kalligram Typography Kft.,  
Érsekújvár ♦ Nyomta: NITRIANSKE TLAČIARNE s.r.o., Nitra. ♦ Regisztrációs szám:  
3139/2004 ♦ ISSN 1336-7307 ♦ Megjelent 150 példányban ♦ Díjmentes

Vydáva Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Fakulta stredoeurópskych štúdií ♦ Sídlo  
vydavateľa: Trieda A. Hlinku 1, 949 74 Nitra ♦ IČO vydavateľa: 00 157 716 ♦ Adresa  
redakcie: Ústav maďarskej jazykovedy a literárnej vedy, Dražovská 4, 949 74 Nitra, email:  
benyokri@yahoo.it ♦ Obal: použitím diela Maruta Kyoko József Juhász R. ♦ Tlač:  
NITRIANSKE TLAČIARNE s.r.o., Nitra. ♦ Technická príprava: Kalligram Typography kft.,  
Nové Zámky ♦ EV 3519/09 ♦ ISSN 1336-7307 ♦ Vychádza dvakrát ročne ♦ Dátum  
vydania čísla: október 2016 ♦ Náklad: 150 kusov ♦ Nepredajné

Kovács Árpád

## Téridő. Paraszféra. Grotesztk

**Abstrakt.** A tanulmány szerzője a téridő különböző értelmezéseit tárgyalja a művészi szövegek fénytörésében. Érinti Einstein, Bolyai János, Németh László, Csontváry Kosztka Tivadar, Ottlik Géza kapcsolódó nézeteit. Különös figyelmet fordít az intervallum képződményeire, kiemelten a fantasztikus elbeszélés minusz-tere, illetve a grotesztk műfaja vonatkozásában. Tételeit Gogol novellája, *Az orr* elemzésével támasztja alá.

*És csak egyszer! és csak egyszer?  
Az idő, tér végtelen,  
S újra többé itt az ember  
Soha többé nem jelen?*

Vajda János

### Időtáv és konvergencia

3

1. A tér és idő elméleti vizsgálata hosszú múltra tekint vissza, elsősorban a matematikai-geometriai alapokon nyugvó fizikai modellek körében, melyek eredményei meghatározták a természettudományos, de nem kis mértékben a spekulatív gondolkodást is (különösen Galilei és Newton, Descartes és Kant óta). A szaktudományos világmagyarázatoktól eltérően az ősi mitopoétikai modell nem különíti el a későbbi, erősen racionalizált két aspektust, mivel fő műfaja, a figuratív nyelven előadott elbeszélés perszonalifikálja az érzéki tapasztalatot. A két forrás örökségét elsajátítva az utóbbi másfél évszázad elméleti törekvései a kulturológia jegyében formálódtak, melyben a lételméleti és szemiotikai megközelítések egyaránt magukon viselik az „új poétika” és az „új retorika”, illetve a XX. századi nyelvelméletek hatását.

A fizikai modell legátfogóbb és legátütőbb koncepciója Einstein nevéhez fűződik, aki a „téridő” fogalmával az egységes megközelítést valósította meg, szakítva azzal a felfogással, miszerint a tér és az idő külön-külön *a priori* adottságok, mindenféle tapasztalatot megelőző értelmi sémák volnának. A kantianus térkategóriák a külső, az időbeliek a belső világ regulatív szabályainak felelnek meg. A klasszikus fizika lényegében csak abszolút időt és abszolút teret ismer.

Einstein szerint az anyag és az energia kölcsönhatása hoz létre egységes kontinuumot, a téridőt, amit három térbeli és egy időbeli dimenzióra tagolva ír le. Ennek következménye az, hogy az anyag – tömegének mértékében – torzítja a teret, a „görbe” tér pedig az anyagot, s „lelassítja” az időt. Bizonyos sebesség mellett a vasrúd – például – megrövidül. De mozgása, energiája hatására a tér új tulajdonságokra tesz szert. Ezek alkotják a negyedik dimenziót, az időét. Mivel egy olyan, *intervallumot* alkotó eltérést tesz nyilvánvalóvá,

hogy a cselekvő cselekvésének eseménye és az észlelésének eseménye nem eshet időben egybe. A rendszer minden pontjához tartozik egy esemény.

Igazán találó és pontos megfogalmazást olvashatunk egy magyar írónál, aki mellesleg a fizika történetének avatott tanulmányozója és oktatója volt, s teljesen jogosan Newtont tartotta relativistának, Einsteint pedig abszolutistának,<sup>1</sup> mivel utóbbi világmodellt hozott létre, nem pusztán az anyag specifikumát határozta meg a gravitáció törvénye alapján. Einstein ugyanis az észlelővel történő események időbeli jelenségét a tér megértéséből kiiktatni nem tartotta lehetségesnek. Ma így fogalmazhatnánk: a jelenvalólét temporalitása két térbeli helyzet eltérő tapasztalatából fakad. Ez az író Németh László, aki 1934 táján Arthur Stanley Eddington művét *A relativitás elmélete matematikai feldolgozásban* (1923) című értekezését ismertette, melyet maga Einstein az egyik leghitelesebb interpretációnak tartott. Németh László árnyaltan fogalmazza meg a jelenséget: „Két esemény (tehát nem hely) egymáshoz való viszonya: intervallum.” Az intervallum lehet térszerű, de időbeli is lehet. Éspedig akkor, ha „két esemény úgy következik be, hogy egy észlelő kellő sebességgel mozogva, mind a két eseménynél jelen lehet, akkor az intervallum az az időtáv, melyet az észlelő mér [...] Az intervallumokkal jellemzett világ összeházasítja a teret és időt”.<sup>2</sup> A térszerű intervallum akkor képződik meg, ha az észlelő nem két esemény konfigurációjának, hanem egyidejűnek, nem eseménynek, hanem pontnak látja. Ennek a szemléletnek a klasszikus fizikában leírt euklidészi, abszolút tér felel meg. Ezzel szemben az új álláspont azt vallja, hogy az intervallum, a térköz valójában időtáv.

4

Tudjuk természetesen, hogy az irodalmi jelenség kizárja, hogy egy észlelő jelen lehessen egyszerre két helyen – pl. egyszerre az író és az olvasó terében. Ugyanakkor az is egyértelmű, hogy az írás is esemény és az olvasás is esemény, mindegyik más-más időben történik. Az intervallumot a szöveg tölti ki. A szöveg a várakozás idejében, az intervallumban található. Tekinthető tehát az esemény, vagyis az olvasás hiányjelének. Az időtáv nyelvi közvetítéséről van szó, amely megértésre vár.

Az irodalmi elbeszélés a téridő konfigurációját, az intervallumot tölti ki a „szövegtérrel”, amely persze csak jelképesen nevezhető térnek, hiszen nem közelíthető meg az empirikus anyag-erő-sebesség koordinátarendszer magyarázó kategóriáival. Nem térről, hanem a nyelvi megnyilatkozás prezentációjáról van szó, a diszkurzus eseményszerűségéről, amely az „észlelő” empirikus idejét a nyelvi esemény idejébe konvertálja. Az egymástól távoli, sőt ellentétes térbeli eseményeket az észlelés ekkor azonosnak tünteti fel. Az empirikus és a nyelvi prezentáció időtávja alkotja azt az intervallumot, amelyet bizonyos metanyelvekben a „fikció” fogalmával azonosítanak, illetve egy má-

1 Így írt: „Newton fizikája úgy gondolkozik, mint a vidéki, aki a maga szemszögét az egész világra kiterjeszteni; Einstein, mint világot járt ember, aki tudja, hogy a szemszögek változhatnak [...] A szemszög tehát hozzátartozik az igazsághoz [...] Nincs külön abszolút és külön érzékelt jelenség. Az érzékelt jelenség az abszolút. Einsteint csaknem minden magyarázója félreértette. A félreértés teljes: Newton, az abszolút tér atyja a relativista, s Einstein a relativitás-tan megalapítója az abszolutista.” Vö. NÉMETH László, *Ortega y Gasset* (1930) = Uő, *A minőség forradalma – Kisebbségben III.*, Budapest: Püski, 1999, 1720.

2 NÉMETH László, *A fizika átalakulásai* = Uő, *A minőség forradalma – Kisebbségben I.*, Budapest: Püski, 1992, 361.

sikban lehetőségként elővételező szemantikai újításként tárgyalnak. Utóbbinak a hermeneutikában a „szövegvilág” jelensége felel meg.

Einstein ismerte Bolyai János főművét, az *Appendixet*. Ott olvashatott a konvergens tér jelenségéről, annak nem-eukleidészi felfogásáról, mely a „paralellákra” vonatkozó axióma bírátatát adja. Bolyai ugyanis három modellt dolgozott ki: az eukleidészi és a nem-eukleidészi fogalomrendszer axiomatikáját, valamint a két modell metanyelvét, a hiperbolikus felfogást. Nagyon fontos aláhúzni: ebben a két alrendszer terminológiai megnevezéseit, alapfogalmainak szemantikáját is rekonstruálta, mivel a diszkurzusnyelv kifejezéseit is a térképzetek konstitutív elemének tekintette. Az eukleidészi geometriai séma és a nem-eukleidészi, hiperbolikus világlátás számára egységes axiomatikát alkotott meg. Kifejtésében a három modell komplementer viszonyban áll egymással és nem mutat ellentmondást.

2. Van Ottlik Gézának egy sokatmondó képletes kifejezése, amely a nem-eukleidészi tér és a művészi tér rokonságáról, egy konvergensenek nevezhető időszávról tanúskodik.<sup>3</sup> A mondat az *Iskola a határon* című regényében olvasható, amelynek belső világát a prózanyelvi jelentésképzés háromszótagú képződménye teszi ki, s a cselekvés, a festés és az írás konvergenciája határozza meg. Ennek – s a szöveg egészének – fényében a regényíró a „határt” nem választóvonalnak minősíti, hanem e diszkurzusmódok érintkezési pontjai színterének. Itt minden szereplő egy-egy ágens ama „sugárnyaláiban”, amelyet a fogalmi kifejezés „határnak” nevez. Minden egyes perszonalizálódásra beállított „sugár” a véges és végtelen, a külső és a belső, a bűn és a bűnhődés, az immanens és a transzcendens megszakíthatatlanul egy irányba, az érintkezés felé tendál. S minden együtt a spiritualitás-létmódba.<sup>4</sup> Abba az „iskolába”, amely a cselekvés, a szó, a festés, az írás, a narráció műve révén megérthetővé válik a másik személlyel s a végtelennel való érintkezés tapasztala-

3 Vö.: „Másképp hiábavaló volna minden igyekezetünk. Így pedig, gyarló látszatokból, a létezés felületében reménytelenül nyújtózkodva egymás felé, és halott formák segítségével, élő valóságot tudunk létrehozni, ha a felületre merőleges irányú, ismeretlen dimenzió felé ható erőkre szakadatlanul ügyelünk. Mert konvergens, egy metszéspontból kiinduló sugárnyaláb tagjainak is tekinthetjük magunkat, hiszen annál jobban közeledünk egymáshoz, minél beljebb haladunk önmagunkban, magányunk közös centruma felé – noha a szűkebb vagy tágabb gömbfelületeken, melyekből diszkrét pályákat, elszigetelt pontthalmazokat ütünk ki, esetleg egyáltalán nem érintkezhetünk.” OTTLIK Géza, *Iskola a határon I-II.*, Budapest: Magvető, 2000, II, 199.

4 Különösen szemléletes a megvalósulása a boltozatos szökőkutak művészetében, így például a margitszigeti szökőkút hiperbolikus képződményében. Medencéje 1000 m<sup>2</sup> alapterületű, átmérője 36 m; a körbefutó fémcső vonalvezetése (a geometriai egyenes) valójában körívet alkot, tehát egy magába vissza-térő alakzatot. Az „egyenesen” 154 darab fűvókából a vízszugár – új dimenziót alkotva – nagy magasságba ló fel, ahol sátor- vagy boltozatszerű képződményt – átfogót, szférát – alkot. Itt érintkezik az „egyenes” elhatárolt pontjaiból feltörő s összehajló sugárnyaláb minden egyes sugara. Amikor 227 színes lámpa segítségével a megvilágítás minden egyes sugárnak más színt kölcsönöz, megvalósul a szingularitás elve, melynek jelentéstarta a kísérőzene hatására újabb értelmi horizontba váltja át a vizuális élményt. A három képződmény – a vízszugarak hajlataé, a színeké és a hangoké – a térbeli, háromdimenziós valóságot a negyedik, „ismeretlen dimenzió”, a megértés irányába konvergálja, ahol a különállók érintkezésének lehetősége kialakul és értelmezésre ösztönzi az elmét.

ta. Az érintő mint az alapkör ívének egy szakasza, nem pusztán „tér görbület”, sokkal inkább a különálló pontokból kiinduló függőleges vonalvezetés egymás felé ívelő – „esernyőszerű” – alakzata, egységes boltozatba fonódó érintkezése. Olyan, mint az a szféra az égbolt és a föld között, melyből a hópelyhek szöttese ereszkedik alá, lebontva minden felületi téralakzatot és határt, a szakrális szó metaforájaként. Ez az „iskola” nem a térben, hanem a tér-közben – a szinguláris életemények intervallumában – tapasztalható meg. Hasonló módon, mint a lehatárolhatatlan – ponttól pontig s együtt a boltozatig ívelő, felfüggeszthetetlen – összehajlás. Ugyanilyen intervallumnak a képződménye a nyelvben két személy érintkezését biztosító dialógus. Konvergens – nem pedig metrikus vagy optikai – rend szabályozza az eseményteret, melynek szövege az olvasóval s a kultúrával való nyelvi érintkezésben, a szellemi szférában teljesedik ki. Poétikai vetületben az *Iskola* tehát nem más, mint a regényköltészet, a prózanyelv szavai által elsajátított térköziség, mely a síkszemlélet diszkrét egységeit egy „merőleges irányú ismeretlen dimenzióval” egészíti ki.

A költői próza és a matematika művelőjének kifejtésében Bolyai János hiperboloid geometriájának szférikus elgondolására ismerünk. Bolyai *paraszférának* nevezte ezt a jelenséget.<sup>5</sup> A XIX. század második felétől erre a felfogásra, illetve előzményére, Blaise Pascal projektív geometriájára az irodalom és más művészetek már tudatosan hivatkoznak. Fjodor Dosztojevszkij „polifonikus” regényeiben, nálunk nem sokkal később Gárdonyi Géza több kései művében alkalmazza az ehhez közel álló térképzés verbális változatát (*Te, Berkenye!*; *Aggyisten, Biri!*). Erős hatását tapasztaljuk Proust, Gide, Cézanne alkotásain, de Csontváry Kosztka Tivadarnak a *plein air* meghaladását képviselő képein (*A Nagy Tarpatak a Tátrában*; *A taorminai görög színház romjai*; *Mária kútja Názáretben*) úgyszintén. Időszerű volna megvizsgálni és megvitatni ezt a problémakört Gárdonyitól Ottlikig, Pilinszky Jánosig s a (matematikusként induló) Esterházy Péterig, de az irodalomnak más médiumokkal való kapcsolódásai felől is. A képzőművészetek, a film és a zene vélhetően sok anyagot és eredeti megoldásokat szolgáltatna.

6

Fő művében a kortárs Spengler is bírálja az észlény dimenzionális szerkezeteit,<sup>6</sup> s azt a kapcsolódó nyugati-európai lózungot, hogy a tér abszolútum – „a terjeszkedés minden”. Ezzel szembefordulva állítja, hogy „*a szellem a terjeszkedés kiegészítése*”.<sup>7</sup>

A téridő-egység gondolatának fontos előzményét alkotja Henri Bergson „teremtő fejlődésen” alapuló felfogása, illetve ennek előzményeként Szent Ágoston *tartamról* szóló tanítása. Közös ezekben a törekvésekben, hogy a spácium az időbeli jelenvalóság inkarnációjának nyit teret.

Nyilvánvaló, hogy a konvergens térfelfogás kikezdte a perspektivizmus egyeduralmát is. Maga a szó is utal a lényegre: a latin *conversio* a vissza-térő, meg-térő mozgás jele. A terminus épp azért tetszik indokoltnak, mert jelentése

5 Kovács Árpád, *A tér mint paraszféra = Párhuzamok, történetek. Tanulmányok a kortárs közép-európai regényről. A KRE BTK kortárs közép-európai regény kutatócsoportjának konferenciája, 2014. november 7–8., Károli Gáspár Református Egyetem, szerk. HORVÁTH Csaba – PAPP Ágnes Klára – TÖRÖK Lajos, Budapest: L'Harmattan, 2016, 17–37.*

6 Oswald SPENGLER, *A nyugat alkonya*, ford. Juhász Anikó, Csejtei Dezső, Budapest: Európa, 1994, I, 273–283.

7 Uo., 77.

nem teszi lehetővé, hogy a halmazra, az anyagra, a rendszerre szűkítsük ennek az eseményes életmegnyilvánulásnak a bonyolultságát.

Csontváry a létidőt demonstráló festészeti képződményt a „napút” metaforájával jelölte meg, s az új művészeti térképzés szemszögrendjét ehhez igazította. Az időtáv esetenként akár 5–6 millió évet fog át – a Vezúvtól, a Tátrától, a Taorminától, a Baalbektől, a cédrusoktól korunk formavilágáig ívelve integrálódnak a képződmények a kompozícióba. Továbbá az „érezéstávlát” változó látószögei felől iktatja ki a „dimenziókon” alapuló geometriai térszemléletet, illetve a képszerkezet központi perspektíváját. Ilyen konvergens vonalvezetésre utalnak a véges és végtelen, a látható és láthatatlan érintkezését jelképező szivárványai, illetve az öblök, hidak, boltozatok, vízesések stb., melyek megjelenítik a „világító színek” immanens kompozícióját. Csontváry vásznain a színek alkotnak időtávot áthidaló formát, melyek nélkül a tér üres vagy triviális volna.

A művészek tehát nem ismernek olyan téridőt, amely független lenne a benne elhelyezkedő dolgoktól és eseményektől s azok folyton változó látószögeitől, illetve a két aspektus egymástól. Nem relevánsak gondolkodásukban a halmaztér, az anyagtér és a rendszertér konstrukciói. Gondoljunk Velázquez műterem-ábrázolásának nézőpontrendszerére Az *udvarhölgyek* (1656) néven ismert festményen. Vagy Andrea Mantegna művére, mely már az általa is mesterien művelt perspektivitás kialakulása idején kiiktatta a központi, kúpszerű, távlati rövidülést alkalmazó eljárásokat A *halott Krisztus siratása* (1480) kompozíciójából. Mindkét alkotás jól példázza, hogy a festőművész nem a teret festi meg, nem is érzéki benyomását, hanem világot alkot, amelynek ő, a szubjektum is részese – cselekvésével, alakjával, szemléletével. Ezért van az is, hogy Csontváry a *Mária kútja Názáretben* (1908) című képén – Velázquezhez hasonlóan – saját alakját is megjeleníti, amint a tiszta forrás vizében állva maga is részesül, másokat is részesít a katarzis élményében. A tisztaság két forrása – a víz és a festék, a természet és a művészet: egyik a spirituális szférából, a másik a szép birodalmából kivetülve – konvergál egymással. Éspedig az intervallum jegyében. Az időtávot a „napút” képviseli a transzepochális nagy idő horizontján, amit egységes művészi képződményen belül jelenít meg az alkotó – az ókori Mater Dei alakját és a festőét, a modern kor művészfigurájának alakmását, amint „meg-tér” a kezdet kezdetének szellemi forrásaihoz. Hiszen a názáreti alatt húzódik az előző kulturális korszak(ok) emléknyma – a látható mögött egy földalatti vezetékre épített ősi kút, a láthatatlan forrás fejt ki hatását, melyre egykor áldozati építményt húztak a keresztény és az antik világot megelőző őseink.

7

3. Két markáns elméleti elképzelést is inspirált a téridő problémája a humán tudományok terén: Pavel Florenszkij 1919-ben lényegében a negyedik dimenzióknak felelteti meg a „fordított perspektívát”,<sup>8</sup> Mihail Bahtyin pedig a „kronotoposzt”.<sup>9</sup> Bahtyin *időteret* mondván megfordítja Einstein képletét. Teszi ezt azzal a szándékkal, hogy lefedje az irodalom anyagának, a szónak és a szóműveknek az időbeliségét és történetiségét. A halmaztér, az anyagtér és a

8 Павел ФЛОРЕНСКИЙ, *Обратная перспектива* = Uő, *У водоразделов мысли, I, Статьи по искусству*, Paris: YMCA-Press, 1985, 117–192.

9 Mihail БАХТИН, *A tér és az idő a regényben* (1938) = Uő, *A szó esztétikája*, ford. Könczöl Csaba, Budapest: Gondolat, 1976, 267–302.

rendszerter, valamint az életvilág dimenziókra tagolása a nyelvi alkotásban nem érvényesül. A verbális megjelenés és a megjelenítés szinguláris eseménye maga alá rendeli azokat. A fordított perspektíva képződménye is számol az időbeli elsajátítással s a valóság időbeliségével; nem engedi érvényesülni sem a rögzített központi nézőpont, sem a távlati rövidülés, sem pedig a befogadás optikai benyomásként való tételezését; a befogadás aktusának időbeliségét – mint szellemi eseményt – beépíti elképzelésébe. A formaalkotást a nézéseseménnyel kölcsönhatásban veszi számba. A természetestől úgymond eltérő „torzulásokat” a két szem eltérő kompetenciájával magyarázza. Az egyenes központi perspektíva olyannak mutatja tárgyát, mintha a festő csak a jobb szemét használná megfigyelésre.

Különálló tényezőként, elméleti igénnyel elemzi a „művészi teret” Gogol prózája kapcsán a szemiotikus Jurij Lotman.<sup>10</sup> Eltérő rendszerek átfedéseként értelmezi a „köznapi fantasztikum” képződményeit a fordított perspektíva szellemében. Ennek értelmében a valós világot hol a kozmikus magasság-mélység egy pontra vetítése, hol a mese „homorú” térképzése, hol a színházi díszlet projekciója, hol meg a festészeti dekórum egymásra vetített képződményeinek intermediális hálóján keresztül láttatja. A gogoli narráció a verbális kódrendszer kettős modellálásához folyamodik. A köznapi olyan, mintha... Egy idézet: „[...] a köznapi világ sík tere izomorf a homorúval a mesevilágban”. De ez az eljárás érvényesül akkor is, ha az irreális, varázslatos, csodás a mű témája: „A mesevilág »magára ölti« a mindennapi világ terét”. Hol a fordított perspektíva, hol meg a hiperboloid („homorú”) téralkotás érvényesülését tapasztaljuk ebben a szemiotikai megközelítésben is.

## 8

4. A távlatíságot az irodalom nem akarja a kiterjedések síkjaira redukálni. Arra törekszik, hogy a téridő vagy az időtér egységét megbontsa. Éspedig azért, hogy mindkettőt a dologgal cselekvő ember történetéhez igazítsa, vagyis jelenvalóságának temporalitása felől világítsa meg. Nevezetesen, az értelem szférájába – a spirituális-kulturális univerzumba – integrálja a jelenvaló és a történeti létező téridő képződményeit. Hogy narratív – *eseményes* – nem rendszerszerű modelljüket nyújthassa. A tér valójában – az idővel társulva – szüntelenül *kiterjedő* – nem alkot kiterjedést, s ezért nem zárható vonalak és pontok geometriai hálójába. Az irodalom állandó változóként tárja föl – nem azonosságként – a teret és az időt. Vagyis sem abszolút időt, sem abszolút teret nem ismer el. Következésképpen az irodalmi esemény kétoldalú: az *idő specializálódása* és a *tér temporalizálódása* felel meg e szemléletnek. Plasztikus mintáját találjuk Szent Ágoston *Vallomásaiban*, ahol a *tartam* időfelfogását fejti ki a jeles gondolkodó. A cselekvés aktusában megtestesülő idő illusztrálására a versmondást mint beszédeseményt mutatja be:

Mielőtt kezdem, várakozásom az egészre irányul. Kezdes után pedig, amit belőle már a múltba szalasztottam, ott lapul meg az emlékezetemben. Így eme cselekvésem élete megoszlik. Mégpedig emlékezésre, amennyiben már elmondtam valamit és várakozásra, amennyiben majd mondok még valamit. Figyelmem azonban jelenvaló. Rajta keresztül, ami jövendő volt, átömlik abba,

10 Jurij LOTMAN, *A művészi tér problémája Gogol prózájában*, ford. Mercz Andrea = *Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletírók tanulmányai*, szerk. Kovács Árpád – V. GILBERT Edit, Pécs, 1994, 119–185.



ami immár elmúlt. Minél tovább húzódik cselekvésem, a várakozás annál inkább csökken, az emlékezés pedig gyarapodik, míg végül is az egész várakozás elfogy, mert bevégzett cselekvésem már teljesen az emlékezetbe ömlik. És ami történik az egész költeményben, történik egyes részeiben, sőt egyes szótagjaiban is. És ez történik az esetleges hosszabb cselekvésben, melynek ez a költemény talán csak részecskéje. Ez történik egész emberi nemünk teljes létében is, amelynek parányi része egy-egy emberi élet.<sup>11</sup>

Nyilvánvaló, hogy a verbális megnyilatkozásban, a szóban megtestesülő időtáv kitöltése képez itt eseményt, amely abban áll, hogy „Rajta keresztül, ami jövőre volt, átömlik abba, ami immár elmúlt”. Kizárólag az aktus – a múltat és a jövőt jelenbe integráló cselekvés; maga az egyszeri, személyes *szólás* – abszolút jelenvaló: tartamának megfelelően egyre nagyobb terjedelművé teszi a megjelenítésre szolgáló szövegteret és rövidebbé az akcidentális időt. Hasonlóképpen abszolút a beszélő jelenlétmódja: a cselekvő figyelme a szövegre, amit már elmondott és arra, amit készül elmondani. Az írott szöveg rekonstrukciója, a figyelem, annak nézőpontja és az egyszeri cselekvés időben nem választhatók el egymástól.

A narráció révén a térben érzékelhető háromdimenziós dolognak föltárul a negyedik aspektusa – időbelisége. Ezt nevezhetem a tér temporalizálásának, míg azt az időt, amelyet Szent Ágoston a beszéd, illetve az írás aktusával a nyelvi esemény idejébe vált át, az idő spacializálásának. Az intervallumban ez esetben egy könyv, a *Vallomások* mint írásmű, mint nyelvi alkotás jelenik meg, azonban alanyának nem térbeli, hanem időbeli jelenlétmódját – élettörténetét, vallomását és írásaktusát – jeleníti meg. Nem Ágoston van velünk a térben, hanem az idő legkorszerűbb narratív modelljének metanyelvét tartalmazó írásmű, mely egyben az elmondott személytörténet konfessionális beszédmódját, a *Vallomásokat* mint irodalmi diszkurzust írja be a kultúra történetébe. Ennek következtében „minden időben” és „minden térben” jelen van.

## Az orr poétikája groteszk regiszterben

*125. A rómaiak tudták, hogy az elmeél prófétaik képesség: orr-nak nevezték.*

Friedrich Schlegel, *Kritikai töredékek*

1. A mottót tartalmazó értekezés szerzőjének álláspontja azt sugallja, hogy a groteszknak és az arabeszknak tulajdonított funkció a heurisztikus gondolkodást pallérozó megnyilatkozás, amely nem ábrázolja vagy leírja a valós világot, hanem tételezi azt mint a köznapi tapasztalatban érlelődő, az egyszeri cselekvés aktusában kezdeményezett jövő már jelentkező vetületét, jelenvaló csíra-fázisát. Ebben az értelemben beszélhetünk az időtáv-intervallum narratív megjelenítéséről. Következésképpen egy létlehetőséget anticipál az effajta eszméleti forma, de nem a spekuláció, hanem a frónészis jegyében. Friedrich Schlegel a regényt is tápláló nevetésformák egyikét emeli ki, amikor az „elme-

11 Aurelius AUGUSTINUS, *Vallomások*, Változatlan 2. kiadás, ford. Városi István, Budapest: Gondolat, 1987, 277.

életről”, „elmességről” beszél, értve ez alatt a nem komikus, a poént nélkülöző „életbölcesség” műfajait, például a szókratészi dialógust.

A groteszk elbeszélés különösen alkalmas a nyelvi közvetítéssel megjelent intervallum vizsgálatára, mert a tér és idő relatív egységének felszámolása – mondhatnók – ebben a műfajban abszolúttá válik. S ezért a fantasztikummal kényszerül nászra lépni, ami megkülönbözteti olyan nevetésműfajoktól, mint a humor, a vicc, a szatíra vagy az irónia. Okozója a hiperbolára irányuló retorikai megformálás, ami a groteszk jelképzés és a fantasztikus fikció fúzióját alapozza meg, s ezzel együtt a szubjektumhasadás történetét.

Gogol elbeszélése, *Az orr* mintaszerű megvalósulása a groteszk verbális képződményeinek, egyebek mellett a térillúzió-képzés eljárásainak is. A cselekmény világában az arc és az orr reprezentálja az időtáv két síkját, az egymástól elkülönült két fabula elbeszélte horizontját, amely kétféle módon realizálódik. A fizikai, városi térközegben a veszteséget viselő szereplő testi megnyilvánulásai lokalizálódnak; a nehezen azonosítható, fantasztikus szférában pedig a veszteségét reprezentáló tevékeny alakmása található. Kovaljov teste a szenvedő, orra a cselekvő alanyi jelenlét képviselőjét látja el a virtuális térben. A képtelen esemény a természetesnek tűnő materiális kiterjedés felületén – a testrészt motiválatlan eltűnése – valójában egy nem materiális, habituális tulajdonságjegy „testet öltése” a szemlélhető külvilágban.

Egy pontban azonosítható érintkezésük, éspedig éppen a térbeli intervallum jeleként használt alakzat – az arc közepén, az üres helyen megjelenő, tüntető foltnak köszönhetően. Kitüntetett módon azért, mert alakját egy hiánnyel, a nullával azonosítja az arc tükörben észlelt látványa.

10

A folt a kenyérbe került testrészt nyoma, az arc önmagán túlnyúló s a világba fúródó tagja itt és most egy fontos hiányzó résznek a jele.<sup>12</sup> Az idegen „falat” a kenyérben, az emberi lény „törekvő” (intencionális) részét képviseli egy a természetétől eltérő anyagban. A folttal megjelölt ponton keletkezik az az intervallum, melyben a természetfeletti érintkezik a természetessel avégett, hogy megvalósulhasson a materiális s a benne munkáló törekvés a nem materiális létmódra. A folt az a rész, amely a sérült identitás, valamely személyiségjegyek – vagy hiányuk – eltakarására szolgál, következésképpen a hiányzó egész indexének tekinthető. Föltűnése a tükörben, átkerülése az élő természetből az élettelenbe fontos esemény, mivel az önszemléletet két dimenzióra s képi reprezentációra korlátozza, melyből kimarad a harmadik, mélységi kiterjedés. Az arc új alakmásával egyszerre létrejön a szembesülés *vis-à-vis* helyzete, az „én” – „én” reláció. A tükörkép egy korábban ismeretlen tulajdonságjegy alaki megjelenésmódját teszi a térben láthatóvá. Ami „ott” van, nem esik egybe azzal, ami a térben „itt” van, mégis lényegi része az egésznek. A térbeli egységből kiválik az, ami rövidesen – a kopogtató időben – az esemény hordozója és a cselekmény mozgatója lesz. Éspedig abban az intervallumban,

12 A *détail* kinagyításának szerepét hangsúlyozva Victor Hugo a groteszk jelentőségéről értekező írásában fontos megállapítást tesz, amikor a rész és egész, a szép és rút kölcsönhatását illusztrálja: „A szépnek csak egyetlen típusa van [...] Az viszont, amit rútnak mondunk, csak egyik részlete a nagy egységnek, melyet nem tudunk felfogni, és nem az emberrel áll összefüggésben, hanem az egész teremtéssel. Ezért mutat új meg új arcot, de sosem lehet teljes”. Vö. Victor HUGO, *Részletek a Cromwell előszavából* (1827), ford. Rónay György = *A romantika*, szerk. HORVÁTH Károly, Budapest: Gondolat, 1978, 231.

amely az orr elvesztésének és visszakerülésének időtávját teszi megjelenítet-  
té az elbeszelt cselekményben.

Térbeli kategóriákban nem dimenzionálható valami e hasonmás narratív alakja – csak a szemantikai tartományának feltárásán keresztül vezet hozzá egy labirintus. Azaz csak az értelmezés útján, amit az elbeszélés szavai és szövege tesznek lehetővé az olvasás során. A három kiterjedésen túli valóság eleme tehát, amelynek az önállósulása a téridő empirikus egységét bontja meg. Bátran állíthatjuk: nincs „tere”, a térköz s az időtáv a közege, melyet a fantasztikus történetben a *híd* és az *út* jelképeivel jelenít meg a groteszk szövegvilága. Ezért a testrészt helyett a *név* válik az elbeszélés témájává. Ehhez a névhez keres referenciális összefüggést a szereplő – mindhiába. Sem a név, sem a jelölete nincs a helyén – csakis a szemantikája érhető tetten, de az már csupán a szövegben. Az a megújított szemantika, amely az arc és az orr nem mindennapi, új konfigurációját hozza létre a két eseményre épülő cselekményben. Az azonosítást csak a narratív szöveg groteszk képződményeiért felelős diszkurzus képes megvalósítani. Tehát a novella, amelynek Gogol odatulajdonítja a nevet, s ezzel a testrészt jelölőjét, a művészi szöveg címévé avatja. Ennek következtében, műalkotássá módosulva, e szöveg beíródik az íráskultúra, az irodalom univerzumába is, ahonnan minden szó, minden alakzat, minden jelkép új impulzusokat kap.

A rendkívüli fordulat abban áll, hogy az intervallum, amelyet az orr két helyszín közötti útja jelenít meg, nem kiterjedés, hanem időtáv: nem térben szemlélhető fabula, hanem egy nem létező – fantasztikus – esemény tartalma, melynek konkrét valóságvonatkozását a nyelv mint szövegmű tárja fel. A test materiális és az arc szociális terében való elhelyezkedése megszakad, mivel a tükröt váltó narráció „tükrében” az öntevékennyé váló alakmás egy szakrális esemény aktoraként mutatkozik be – a látható folt helyéről lelépő „orr” a nyelv szubjektumának válik jelképévé, Friedrich Schlegel megfejtése szerint az elmeél, a heurézis indexjelévé.

A testrészt „hült helyét” Kovaljov szeméi foltnak mutatják. Ám szava a semmivel azonosítja. A folt az arcon, az élő arc élettelen részének jele, jöllehet ott általában az életet biztosító levegő jut be a szervezetbe, ami nélkül a test cselekvésképtelenné válik, majd széthullik anyagi összetevőire. Az orr a levegő közvetítésével a természeti léttel fenntartott kapcsolatot biztosítja az ember számára, s az élet energiáival látja el az egyént. S amikor megszakad ez a kapcsolat, maga az emberi élet szűnik meg.

A kenyér – ugyancsak az élet-érték metaforája – már első felbukkanásakor e konkrétságával érinti meg a szereplőt, az álomból az életbe való visszatérés, a fölébredés okaként: a „borbély elég korán ébredt, és friss kenyér illata csapta meg az orrát”. Az orr tehát egyszerre két funkcióban lép működésbe: felfogja a kenyér illatát, ám a kenyér belső terében elhelyezkedő ikerpárja lehetővé teszi működő és működésképtelen, „élő” és „holt” alakmásainak összehasonlítását. Ez az útja a fölismerésnek. Az orr a levegőből, az életből s a létből – a szimbolikus rendben a mennyből – érkező inspiráció felfogásának szerve, s kétségkívül az emberi „elmeél” ébrentartására szolgál. S nem pusztán az alvó állapotból az eleven életbe való átlépés tekintetében, hanem az értelmezés, az elemi fölismerés vonatkozásában is: „De Ivan Jakovlevics nem volt se eleven, se holt. Ráismert, hogy ez az orr senki másé, mint Kovaljov kollégiumi ülnöké [...]”. A térbeli intervallum, a kétféle esemény – az ember története és

szerves alkotórészének története – közötti időtávot fogja át. Ily módon mindkét irányba nyitott látásmódot tesz lehetővé az elbeszélő számára. Az ülnöki arc elemi része és e rész életegésként való egyidejű szemlélete a narratív öneszmélést hozza működésbe. Minek eredményeképpen a kontárkodásnak minősülő cselekvésmódot teszi értelmezhetővé. Jelesül azt a csonkolást (redukciót), amely a spirituális elemet izolálja, s így „anyagi”, pontosabban természeteti forrásától fosztja meg.

Pszichológiai vagy vallási síkon ez esetben pneumáról, „lélek” és „szellem” együttműködéséről szoktunk beszélni. Egzisztenciális értelemben itt található az a pont, ahol a kicsi – az emberi lény – belső egységének végtelenje érintkezik a nagy egész lehatárolatlanságával, az Egy – mint „egyedüli példány” – az Egyetemessel. A részesülő kapcsolódás megszakadása a groteszk művészet minden típusának elemi feltétele. Az a tény, hogy a materiális érintkezik valamivel, ami immateriális, ami pneumatikus, paradox arányosságokra utal. Innen érthető meg az, hogy a személy a költészet hatására akár a „mindenséggel” is mérheti magát. Ez az a törekvés, amit a fantasztikus eseményként bemutatott szüzsében igyekszik megvalósítani az „Orr” nevét viselő szellemi alakmás; ezért „szökik” meg az ülnök lokális dimenziókkal határolt megjelenéseinek, azaz reprezentációinak a köréből. A testtel és a szociális szimbólumokkal képviselt csinovnyik ezzel a törekvéssel szembeszegülne, hiszen őt más motívumok vezérik: az „alkormányzói szék” elfoglalására hajt, azaz a szociális funkció hatalmi pozíciójának megerősítésére és növelésére alkalmas „hely” vonzza tekintetét, irányítja vágyait. Ennek a „széknek” természetesen semmi köze a költői beszédmód, a narráció intervallumként jellemzett szférájához. E létszféra – az értelem létét – ugyanis csak az írás és olvasás interakciójának időtávlata teszi értelmezhetővé, amit a szöveg reinterpretációkban élő hagyománytörténete felől közelíthetünk meg.

12

2. Az interpretációk egyik legradikálisabb válfaja maga a műalkotás, melynek szövege nemcsak az értelmet, hanem az értelemtulajdonítás nyelveit is átalakítja. Különösen radikális módon a fantasztikusnak nevezett narrációban. A fantasztikusról tudjuk, hogy egyrészt fiktív, azaz figuratív, másrészt narratív képződmény, amely speciális nyelve az elbeszélő történetmondásnak. Ám a fiktív korántsem mindig fantasztikus. Így például nem az, ha egy rész leválik az egészről: a szaglásra szolgáló testrész Gogol elbeszélésében az arcon saját, megszokott helyén található, természetes látványt nyújt; a megtört kenyérből kikandikáló „fehérség” hordozója, az orr ugyan már fölöttébb rendhagyó, de még mindig nem elképzelhetetlen; ám a főváros központi sugárútján sétáló vagy kocsikázó, hivatali mundért viselő, magas rangban felbukkanó s végül templomban imádkozó aktor – ez az akármilyen tagadhatatlanul fantasztikus látványt nyújt. Feltétele a megjelenítésben nem a szinekdoché tematizálása, hanem egy másik alakzat, a hüpallagé<sup>13</sup> jelentéstartományának kifejtése,

13 Ez az alakzat egy olyan szemantikai potenciál megnyitására alkalmas, amely egy cselekvést (vagy okát) egy másikkal cseréli ki. Például József Attilánál (*Nyár*): „Ezüst derüvel ráz a nyír / egy szellőcskét...” A szöveg szerint nem a szél mozgatja a fát, hanem a fa a szelet. Vagy: „A farkok csóválja a kutyát”; „Mega a maga orra után”. Mint ahogy József Attilánál a szemlélődőt figyelni meg a mindenség („nézik-nézik a csillagok”), Gogolnál is gyakori, hogy a térben érzékelhető dolgok tartják szemmel az alanyt, aki az orráig sem lát a presztízs-tárgyak látványának fogságá-

történetté való kibontása. Ez esetben ugyanis a rész nem egy szokványos másik résszel, az arccal vagy (szokatlanul) a kenyérral érintkezik, hanem az egészszel, az elbeszélte történet szereplőjének alakjával; ekképpen az elbeszélte identitásválság metaforájává alakul át. Az alakon is túl kell keresni centrumát, ha számba vesszük a helyzetet értelmező szavait is, egy a hivatali-köznapi beszédetől idegen idioma egységeit, illetve e szavak címzettjét. Hisz azok a „mi van?” s a „mi nincs?” alternatívájának feltevését hivatottak bemutatni.

A figuratív részelem, a narratív egység és annak prózanyelvi szövege a cselekvés és a szó világától elszakítva, izoláltan nem értelmezhető. Ahogy a tér s az idő sem! Oka pedig abban keresendő, hogy a *van* sohasem evidens. Gogol műveiben több helyen is így fogalmaz: „Semmi sem az, aminek látszik”. Az „Orr úr” (a fantasztikus s elbeszélhetetlen) egy olyan hasonmást állít a szereplő (a fabuláris és elbeszélhető) szeméi elé, amely autonóm, az övétől független, józan ésszel motiválhatatlan öntevékenységet mutat be, de ennek semmi köze a karriertörténetek műfaji sablonjaihoz. Az Orr tulajdonnévként egy szuverén létezőre utal; ilyenén lehetne akár az ülnök úr is, ha nem „hordaná magasan” a saját kiterjedését amúgy is meghaladó orrát; ha nem tüntetne vele egy másik térben, jelesül a Nyevszkij Proszpekten, a főváros központi perspektívát nyújtó presztízs-helyein. Mármost megcsonkoltan mégsem teheti meg, „hogorrtalanul üljön ott”, a Voszkreszenszkij híd lábánál „egy olyan személy, aki kormányzói állás várományosa... azonkívül sok úrihölgy házába bejáratos”.<sup>14</sup>

Az alakmás képviselésében megjelenő attribútumok a fantasztikus történetben mind az arccal, végül is egy arculattal (habitussal) rendelkező embert jelenítene meg, vagyis éppen azt, ami hiányzik a ranglétrán tájékozódó órnagy jellemrajzából – a csinovnyik funkcionáriusból, aki a tulajdonságok nélküli ember mintapéldánya. A szociális funkció által uralt létező helyett az jelenik meg az eseményidő intervallumában, aki nem a hivatal, hanem a maga ura – „Orr úr”. Számolnunk kell itt az elem szimbolikájában közismert kétféle utalás-irány eltérő eszme körével: a materiális (pl. fallikus) és a mentális (pl. a szellem, a fuvallat Ádám orrában) vetületekkel. Az orrhoz tartozó alanyi jelenlét legváratlanabb megjelenítései: felbukkanás a kenyérben, majd a főutcán s végül a székesegyházban.

Az állami-hivatali hely három dimenziójával szemben kirajzolódik az „anti-tér”, a negyedik dimenzió, melynek megfelelője a narrációban az út, a magasság és mélység között feszülő eseményvektor szimbóluma (a „menetel”). Ennek nem a kiterjedése, hanem az iránya a meghatározó – vektoriális és szakaszos. A földi és az égi, az érzéki és az érzéki túli valóság között a szellemi létmód, az irodalomban az értelem léte közvetít, amely értékre irányul. Gogol novellájában „felfelé” a szakrális, „lefelé” a poétikus érték hordozójára, melynek többdimenziós szövegében a bibliai beszédmód képződményeinek a

---

ban, azaz a reprezentált „tények” mindennapi gyakorlatában. Vagy az a kifordítás is gyakori, melynek megfelelően a szemlélet számára mozdulatlan „objektumok” tevékeny valósággá transzformálódnak, s a tér alakul át az alany időbeli jelenlétének, öneszmélése eseményének modelljévé: „[...] repülnek a verszták, repülnek felé a kupeczek födeles kocsjuk bakján, repülnek kétoldalt a fenyőktől sötétlő fejszecsattogástól és varjúkárógástól hangos erdők, repül az egész út, nem tudni, hova – ködbe vesző messzeségbe [...]” (Nyikolaj GOGOL, *Holt lelkek*, ford. Makai Imre = *Gogol művei*, Budapest: Európa, 1971, II, 564.)

14 GOGOL, *l. m.*, 600.

transzfigurációja is megtörténik. Ugyanez történik meg a társas, a hivatali, az episztoláris, a zsurnalisztikus s több más beszéd- vagy írás-stílus képződményeivel is, azzal a különbséggel, hogy irányukban a paródia és az ironia esz-köztára erőteljesebben érvényesül.

Természetesen az ellen-térben következik be a nyelvváltás fordulata is: a hivatalnok alakmása ugyanis imádkozik. Az ima mint a bűn, a dicsvágy bevallásának műfaja kiiktatja a társas, a közéleti és a hivatali nyelvi sablonok használatát. Azt látjuk, hogy a szereplő szociális azonosságát a testi matéria jeleníti meg, míg az alakmás, amely nem testként, nem is annak részeként, hanem a vallomás szubjektumaként lép fel, egyfajta szellemi azonosságra utal.

Itt tűnik helyénvalónak megjegyezni, hogy Gogol kortársai – Jean Paul, Friedrich Schlegel és Victor Hugo – épp ez idő tájt fejtik ki a groteszk leginkább eredeti és időtálló felfogásait.

Látható, hogy a fantasztikus történet a hiányvalóságot kiküszöbölő, konkrét identitás felismerésének eseményét bontja ki, ám az igazság csak egy pillanatra tárul föl a szereplő előtt. Eltérően például az *Egy őrült naplójától*, ahol öneszméléshez és perszonális elbeszéléshez vezet. S mivel e látomás megálmodója nem alkotja meg az esetről szóló elbeszélést, azaz nem tesz szert saját nyelvre, a fantasztikusban megvalósuló heurézis a szereplő és az elbeszélő számára egyszerűen megoldhatatlannak bizonyul, s ezért a rendkívüli látomás az érzékszervi csalódás számlájára íródik. Következésképpen az elbeszélte világban belül értelmezhetetlen marad – bár erősen készletti erre mind a hőst, mind a fiktív elbeszélőt. Minden sokkolás ellenére a csinovnyik nem képes az öneszmélés útjára lépni s a megszokott hivatali sablonokból kilépő gondolkodásra jutni. Ez a művelet ránk, olvasókra hárul.

14

A fantasztikus történetnek minden esetben megjelölt narratív kerete van, amelynek kezdetén és végén minden fajta rendellenességtől mentes helyzetben találja magát a szereplő. Az elbeszélő pedig a narratív alakzatok geometriai rendjéhez visszatérve tanácstalanná válik a természetellenes események magyarázata kapcsán. A befogadó azonban, aki nemcsak egy alogikus cselekmény szemlélője, hanem a szöveget értelmező olvasó is, a digresszív beszédmód paradox szemantikájában találja meg a megértéshez vezető kulcsot, ami a materiális és immateriális létező, a látvány és látomás narratív kapcsolatában van kifejtve. Ennek a műveletnek a fényében a rendellenesnek tűnő világot értelmesnek, míg a köznapi-hivatalit abszurdnak foghatja fel. A kezdet egy olyan határhelyzet lehet, ahol már tapasztalható, hogy a szubjektumhasadáshoz nyelvválság társul. Például a borbély nem képes azt a történetet elmondani, amely hitelesítené a testrész eltávolításának, illetve a kenyérbe való átkerülésének képtelen cselekményeit. Ő úgymond – részeg lévén az előző napon – nem emlékszik, hogy levágta volna. Mint ahogy – a kitérőt megismételve – a novella végén az elbeszélő vall kudarcot az orr visszatelepítésének mikéntje kapcsán. A borbélyüzlet belső tere szemben áll az „élet útja” és „háza”, azaz a történés időtávlátával, ahol egy komplexebb értelmezés lehetőségét tárja fel az elbeszélő diszkurzus.

A gogoli elbeszélő – miközben elemi egységekre bontja tárgyát, megszüntetve annak térbeli egységét – az egyed naiv azonosságát destabilizálja. Éspedig oly módon, hogy külső megnyilvánulásainak részleteit hiperboli-

zálja,<sup>15</sup> kiemeli az adott szemléleti egészből és új kontextusba helyezi (pl. a test vagy a ruha egy darabját a cselekvés és a nyelv világába) – nevezetesen az egyre kisebb részletek sorába. Ezzel az eljárással – a kicsi végtelenségét modellálva – a részletet az egészszel egyenértékűvé vagy felcserélhetővé teszi. De húzzuk alá: nem kiterjedése vagy alakja, hanem nyelvileg jelölt jelentése alapján, amely a szellemi kultúra szintjére vezeti át a témát s megmutatkozásának fantasztikus elemeit. Ily módon nemcsak felbontja, elemeire szedi szét a dolgot vagy az embert, hanem különös, a narráción kívül észlelhetetlen szubjektumstátuszát tárja fel: a *rész tevékeny részesülését* az alak cselekvésében, beszédében és történetében.

Láthattuk, Kovaljov őrnagyot előbb orrával, majd az orron még látható pattanással, s végül mindkettő hiányával helyettesíti be az író: a háromtagú – a részlet

15 A részlet hiperbolikus modellje képezi Gogol prózájának „realista” és „avantgardista” interpretációs megközelítését – ez a két irány volt a meghatározó a kutatás történetében. (Ma már – különösen az amerikai és a német kritikusok körében – a „posztmodern Gogol” alakját is megtaláljuk [Aage Hansen-Löve, Spikker], de ezek a próbálkozások lényegében folytonosságot mutatnak a formalisták szemléletével.) A részlet hiperbolikus kezelése képezi a próza anarratív groteszkként való elméleti megalapozását, amit Eichenbaum és Tinyanov tanulmányai alapoztak meg a művek morfológiai megközelítése kapcsán (vö. Borisz EICHENBAUM, *Hogyan készült Gogol Köpönyege?* ford. Gellért György = Uő, *Az irodalmi elemzés*, Budapest: Gondolat, 1974, 58–78.). Ezt a teoretikus megközelítést árnyalja Andrej Belij nevezetes könyve is (Андрей Белый, *Мастерство Гоголя. Исследование*, Москва–Ленинград: ОГИЗ, 1934). Az alaktani prózamodellhez később történetiek és genetikusak társulnak. Utóbbi a mitopoétikai szimbolizmust helyezi a hiperbola helyére, de az analitikus megközelítésen nem változtat; igaz, a részleteket nem szintagmatikus, hanem paradigmaticus rendben – térben és szövegtérben – rekonstruálja (vö. Владимир Топоров, *Апология Плюшкина: вещь в антропологической перспективе* = Uő, *Миф. Путяга. Символ. Образ*, Москва: Прогресс, 1995, 7–111.) A történeti-szemiotikai modell legjelentősebb képviselője Jurij Lotman, aki a részletek térbeli paradigmáit nem egy (nyelvi szemantikai vagy mitopoétikai) kód realizálásában, hanem több, történetileg kialakult és egymást generáló kód kölcsönhatásában éri tetten (pl. a teatrális tér, a szociokulturális tér és a földrajzi tér részleteinek interakciójában, mint az irodalmi szövegteret generáló kódváltások rendszerében, ami egyet jelent a természeti, a városi és a művészi térképzés modelláló hatásának és azok szabályrendszeirenek ütköztetésével. Vö. LOTMAN, *A művészi tér problémája Gogol prózájában*, 119–185. A hiperbolától a kulturális modellig megtett út a prózai részlet elméleti rekonstrukciójában felbecsülhetetlenül gazdag interpretációs lehetőségeket nyitott meg az irodalmi elemzés számára, mindenekelőtt az irodalmi hős deheroizálása, a „kisember” vagy akár a karkai féreglény alakjának megalapozásában. Ám ennek ellenére sem derült fény az így előállt új prózai individuum alanyi státuszára, a totálissal szembeállított részleges szubsztancia, az egyén cselekvő részeként értett szubjektum pozícionáltságára. Márpedig ez éppen azzal magyarázható, hogy a narratív analitika domináns szerepének hangsúlyozása homályba borította a meta- és transznarratív szövegegységek, a „lírai kitérők” szerepének tisztázását. Azaz nem kaptunk kielégítő választ az alapkérdésre: miért *poéma* a regény? A szokványos válasz, miszerint a szerző művészként „kudarcot vallott”, a „tanítói” diszkurzus retorikájával lerontotta zseniális analitikus építményét, nem annyira Gogol elvétéséről, mint inkább az elméleti gondolkodás restségéről, gyakorta módszertani kibúvójáról tanúskodik – amit maga az író előre megjósolt Vö. Nyikolaj GOGOL, *Négy levél különböző személyekhez a Holt lelkek kapcsán* = Uő, *Válogatás barátaimmal folytatott levelezéséből*, ford. Gasparics Gyula, Kovács Erzsébet, Budapest: Európa, 1996, 107.

részletét kiiktató – negáció következtében a szereplő arcát természetes alakjától megfosztja, ugyanakkor a hiányt az üres hely nyomával kihangsúlyozza.

A szereplő térbeli alakjának prózanyelvi redukciója a Semmi birodalmára nyit távlatot. A térvésztes folyamat az arc megcsonkításával kezdődik, az orr és az általa reprezentált hivatali előmenetel jelvényeinek (aranyozott gallérú mundér, kard, köpeny, fényes gomb, rangjelzés) elvesztésével: „orra helyén lapos folt éktelenkedik!”, „orra helyén egy fölöttébb buta, lapos és sima foltot pillantott meg”. S fölkiáltott: „Legalább volna valami az orrom helyén, de nincs semmi!”<sup>16</sup> A folt egyébként is valamilyen hiány eltüntetésének látható nyoma, elfedés. A lapos és sima olyan tulajdonságjegyek, amelyek a harmadik és a negyedik dimenzió hiányáról tanúskodnak. Fennáll a létvesztés esélye s a Semmi tartományának megnyitása, ami a groteszk irodalomnak általában is egyik központi témája.

Már tudjuk, az alakmás – eltűnése után – a templomban köt ki: az elfedésből lép színre. Ott „találkozik” vele Kovaljov őrnagy, aki a megszólításra válaszképpen az elfedett (azaz a hiányzó alanyiság) megjelenését és megszólalását tapasztalja: „Én – én vagyok. Köztünk nem lehet semmilyen szorosabb kapcsolat”. A hasadás teljes: a létező egyik tagja nem akar együtt maradni a hústömeget egy funkciónak alárendelő matériával, kétdimenziós térbeli hordozójával. Igazi helyére indul: tette – amit a fantasztikus elbeszélés képtelen látomásként jelenít meg – összekapcsolja azt, ami összetartozik s ami mesterségesen lett szétválasztva. A fantasztikus látomásban az öntevékeny alany harmadik dimenziója bontakozik ki, a gyónás rituális aktusában a szellemi tevékenység, mely e szellemiség értelmi és értékvilágát a szakrális szövegben, a negyedik dimenzió szférájában jelöli ki. Itt egyértelművé lesz, hogy az anyag és a szellem szétválasztása az agyember absztrakciójának eredménye. Igaz, hogy az anyag és a szellem között fokozatos átmenet empirikusan nem érhető tetten, „mégis az történik – s itt idézem August Wilhelm Schlegel szavait –, hogy a tett révén felismerjük a szellem és az anyag eredeti egyféléségét, amelyet csak spekulatív módon tudunk bebizonyítani. Enélkül az emberek közötti közlés sem alakulhatott volna ki [...]” Annak ellenére sem, hogy a gyakorlati élet síkján a materiálisban folyton s könnyen felismerjük a spirituálist, a spirituálisban pedig az anyagit. A Schlegel által jelzett *tett* egy „abszolút aktus” révén megy végbe, amikor a cselekvést a költészet közegeiben – „Csak szimbolikusan, képekben és jelekben”<sup>17</sup> – hajtjuk végre. Ebben a nyelvi médiumban testesül meg a materiális megnyilatkozása, megmutatása annak, hogy milyen forma – milyen nemű tevékeny valóság – lehetőségét rejti magában. Abban ugyanis épp a tett készítése nyilvánul meg, és pedig arra, hogy a végrehajtás során alanya elsajátítsa – megjelölje s elbeszélje – a cselekvés világának jelentéskörét s utalásirányát.

A mottóban idézett német gondolkodó pont arra a kulturális tényre céloz, miszerint a rómaiak a hosszú, hegyes orral megáldott egyént kivételesen szellemes embernek tartották. A rövid, tömpe, lapos orr pedig az ostobaság jelének számított.

16 Vö. Nyikolaj GOGOL, *Az orr*, ford. Makai Imre = *Gogol művei*, Budapest: Európa, 1971, I, 596–598.

17 August Wilhelm SCHLEGEL, *Kant: Az esztétikai ítélőerő kritikája című művéről* = August Wilhelm SCHLEGEL és Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, Budapest: Gondolat, 1980, 581.



Az anyag és a szellem egységének bizonyítása következtetés útján nem járhat sikerrel. Az irónia az a kitérő, amellyel áthidalja, elodázza a megoldást a gondolkodás. Ezért az irónia par excellence spekulatív. Friedrich Schlegel írja: „42. A filozófia az irónia tulajdonképpeni hazája: az iróniáé, melyet mint logikus szépséget határozhatnánk meg.” Ezzel szemben: „Egyedül a költészet emelkedhet erről az oldalról is a filozófia magasságáig, és alapját nem a retorikához hasonló ironikus passzusok képezik.”<sup>18</sup> „48. Az irónia a paradoxon formája.”<sup>19</sup> Az „életbölcselet” diszkurzusa, a költői nyelv a végesben – az emberi hangban – megjelenő végtelen közege, melynek egyik legradikálisabb prózanyelvi közvetítése a groteszk. Vagyis az az eljárás, amely térbeliként jeleníti meg a spirituális világát. A groteszk annak jelképes áthidalására szolgál, amit a köznapi szemlélet „fantasztikusnak”, a logikai következtetés „paradoxnak” tekint. Nevezetesen az anyag és a forma, a potenciális és a tevékeny valóságot. Feltárja a „valós” és „valótlan” helytelen fogalmi szembeállításának csalásait.

Az elbeszélésben tehát a testrészt szimbolikája azt a lehetőséget villantja fel egy pillanatra, amely anyagi hordozójában, a test fizikai, biológiai és társadalmi szerveződésében *in nuce* mindenki számára adva van, s a tett megcselekvése lehetőséget adna arra, hogy az öneszmélésben feltáruló lételem lehetőséget konkrét valósággá tegye. Mert az ember így van megteremtve s erre van rendeltetve. Ez a potencialitás egyáltalán nem a „valótlanság” tárgykörébe tartozik. Ellenkezőleg – *a priori* emberi adottság. A virtuális történet ezt a lehetőséget realizálja a nyelvi alkotásokban. Az áthidaló tett nem testesül meg az empirikus valóságban, ám értelme létrejön – ha tetszik, „materializálódik” – az elbeszélés szövegében. S ily módon az, ami a térben nem ragadható meg, olvashatóvá lesz a szövegben, az értelem világában.

A tett elmaradását az a tévképzet szabja meg, miszerint a test maga az ember az intézményrendszer hierarchiájában elfoglalt helye s a fogyasztás fokozásában játszott szerepének megfelelően. Már említettem volt, hogy a novella tanúsága szerint mindez az öntevékeny szubjektum identitását számolja fel.

Itt ugyanis az önvallomás az a beszédcselekvés, az a tett, amely révén az értelem „materializálódik”, mégpedig a szakrális diszkurzus szavaira összpontosító nyelvi gesztusban: „Azzal az orr elfordult, és tovább imádkozott”. Elfordulása végzetes, mert a cselekvés és gondolkodás képességétől fosztja meg a formájától elidegenedett matériát: „Kovaljov teljesen elveszítette a fejét, és nem tudta, hogy mit csináljon, sőt azt se, hogy mit gondoljon.” A szózával az azonos, aki elveszti a cselekvés és gondolkodás képességét, a nem-én.

De az eszmélkedő másik, Gogol szavai szerint a „belső ember”, azaz a személyes „vagyok” – nem a „látszó” – szubjektuma. Az *ego* önképétől megszabadult alany egészen más cselekszik, mint amit tőle a testember követel: „Önnek tudnia kellene, hol a helye”.<sup>20</sup> A válasz határozott: „Én – én vagyok”. Tehát a „Vagyok, aki vagyok” emberarcú mása. A szakítást végrehajtó alak más „saját helyét” nem a hivatalban, hanem – mint láttuk – a szakrális szférájában találja meg, ahol lelkéért fohászkodik.

Amikor a törvényszéki ülnök a lapkiadónál levette arcáról a kendőt, az üres, lapos helyen egyfajta kenyér, „frissen sült palacsinta” képe ötlük a külső szem-

18 *Uo.*, 220.

19 *Uo.*, 221.

20 GOGOL, *l. m.*, 600.

lélő szemébe, melynek orosz neve az ünnepi kalácsra utal. És mivel a levágott testrészt a kenyértörés pillanatában magában a kenyérben fedezi fel az arc feltételezett csonkolója (a borbély), az áldozati kenyér és a feltámadást idéző kalács között nem nehéz felismerni a bibliai metafora működtetését: „Én vagyok az élet kenyere”. Nem véletlen, hogy a kenyértörést követően önállóult alakmás a *Voznyeszenszkij* sugárúton, azaz a *Mennybemenetel* kapujában kezdi meg útját, majd áthalad a *Voszkreszenszkij* – azaz a *Feltámadás* nevét viselő – hídon, hogy végül egy új világban, a templomban érjen célba. Az utalásirány elég egyértelmű: bibliai értelmezésben, tudjuk, a test a pneuma temploma. A másik irányba, a tetthely felé a *Szadovaja* vezet, azaz a *Kert* jelével megjelölt pont, ahol a borbélyműhely díszeleg, ezzel a logóval a bejárat felett: „Eret is vágnak”. Ebben a vonatkozásban sokatmondó a nyitójelenet, a borbély és felesége reggeli pörlekedése az étel és az ital kapcsán. Méghozzá „Március huszonötödikén”, vagyis közvetlenül a tavaszi ébredés beköszönte után. A megtört kenyér és a feketekávé – az életérték és az élvezeti cikk<sup>21</sup> – választásáról szóló epizód a bűnbeesés erős paródiájának tűnik. Nem lehet véletlen a színek szembeállítás: a kettészelt kenyérben ugyanis „valami fehéret vett észre” a csodálkozó figura. Ne feledjük: március 25. a népi kultúrában Gyümölcsoltó Boldogasszony (a szegedi Lánykódexben: Testfogadó Boldogasszony) napja, amikor a közösség Jézus fogantatását ünnepli.

A funkcionárius látókörébe zárt szemlélet nem érzékeli az életet a maga teljességében, s ezért persze az értelmét sem foghatja át. Az „én” nincs a helyén, minthogy a névmással megcélzott térközben a megjelölt Semmi található. Egyfajta es van ott az arcból maszkká átváltozó O-ponton, az a „VALAMI”, amelyről Wolfgang Kayser beszél a groteszkről írott könyvében.<sup>22</sup> Neki egyfajta tulajdonság nélküli kreatúra felel meg, amelyet Gogol a démoni esz-köztárból származó alaktalanságnak feleltet meg: ilyen a tükörben Kovaljov sík térmeteszbe lapított groteszk ábrázata. A svájci tudós az es-nek személytelen, ismeretlen s idegen erőt tulajdonít, melynek okán a groteszk affektusát a rettegésben jelöli meg. Alá szeretném húzni: ezt tekinti a groteszk – egyébként a romantika *tragikus groteszkjével* rokon – világlátatás lényegének.

Tegyük hozzá, hogy az egzisztencialista magyarázattal megalapozott tragikus groteszk sem írja le maradéktalanul a jelenséget. Gogol ugyanis a *realista groteszk*<sup>23</sup> szerzője, aki az élet mindennapi részleteiben, azok sztereotip – s éppen ezért szokványos – előfordulásában éri tetten a rémisztőt. Ott, ahol a rutincselekvés már gépiesítette, azaz észlelhetetlenné tette működését, minek okán az abszurd „természetesnek” bizonyul. A cselekményfordulat ezt az automatizmust, az ismétlés hatalmát függeszti föl a rendhagyó eset szüzséjé-

21 Gogol műveiben a feketekávé, illetve az orron keresztül felszívott burnót vagy dohányt az „ördög” csábításait szolgálják.

22 Wolfgang KAYSER, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (1957), Oldenburg, Hamburg, 1961.

23 A történeti poétikában ugyanis a népi nevetéskultúra egykori s számos tekintetben ma is élő gyakorlata a kiindulópont (Vö. Mihail БАХТИН, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. Könczöl Csaba, Budapest: Európa, 1982). A groteszk mint irodalmi műfaj a nála tágabb s történetileg ősi népi nevetéskultúrában gyökerezik, amely nem leképezi a valóságot, hanem maga is a való élet része. Úgy, ahogy életünkben egy falusi lakodalom alkalmával megtörténik, szemben például azzal a művészi rekonstrukcióval, melynek helye a városi táncház izolált szín-

vel. De csak egy szemvillanásra, az orr eltűnésének pillanatára. Ezalatt Kovaljov úron úrrá lesz a rettegés. Ám nem valamely természetfeletti szörny vagy transzcendens erő behatolása miatt az immanens területére. Nem, nem! A csinovnyik a köznapi valóságtól retten meg, saját élete idealizálásának rémétől, melynek romboló műve a személyiség felbomlását, a deperszonalizációt eredményezi. Ezért nem mondhatja: „Én – én vagyok”. Magában nem tapasztal semmiféle létezőt, csak a funkciók nyalábját. Azt azonban tapasztalja, ha nem is érti meg, hogy hiányzik az effajta létezésből „az élet kenyere”, amelyből elvben mindenki részesülhet.

Gogol antropológiája szerint a test egésze s minden egyes tagja az életalkotásban való részesülés ágense („Vegyétek és egyétek, ez az én testem”). A kenyértörés a novella első jelenetében jelképes cselekedet. Kovaljov tehát látomásában – az általa fantáziált történetben – meglátja saját igazi lényét: önmagában az idegent, a jelentősnek véltben a jelentéktelent, a valóttanban a valóst. A magát önszántából szolgaságra ítélő urat. A ranggal metaforizált érték képzetét idealizáció eredményének mutatja a groteszk: Az *Es* – „én vagyok”. De Kovaljov úr ezt a brutális figyelmeztetés ellenére sem képes felismerni.

Nem tragikus, hanem nevetséges a groteszk világa Gogolnál természetesen az ambivalens – Janus-arcú – képződménynek megfelelően: a látható nevetés és a láthatatlan könnyek együtthatója jegyében. A „fantasztikus” történetben az idealizáció képei által „orránál fogva vezetett” idealizáló jelentéktelensége lepleződik le. Nincs ebben semmi képtelenség – csak a konkrét realitás nyilvánult meg hiperbolikus formákban. Ezért használhatjuk a groteszk fantasztikum helyett a realista groteszk fogalmát.

A groteszk fantasztikum regiszterében feltárul: abszurd a köznapi rutin gyakorlata – nem az irodalom fiktív.

## Irodalom

AUGUSTINUS, Aurelius, *Vallomások*, Változatlan 2. kiadás, ford. Városi István, Budapest: Gondolat, 1987.

БАХТИН, Mihail, *A tér és az idő a regényben* (1938) = *Uő, A szó esztétikája*, ford. Könczöl Csaba, Budapest: Gondolat, 1976, 267–302.

БАХТИН, Mihail, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. Könczöl Csaba, Budapest: Európa, 1982.

БЕЛЫЙ, Андрей, *Мастерство Гоголя. Исследование*, Москва–Ленинград: ОГИЗ, 1934.

tere, „tanulóival” és „mestereivel”, a profikkal. Az egyiket élük, a másikat imitálják s interpretálják. Viszont a tragikus groteszk elméleti traktátumai vagy a romantika metafizikájából merítik érvrendszerüket, vagy az egzisztencialista rettegésfilozófia szótárából. A francia romantika eredeti groteszk-felfogást hozott létre Victor Hugónak köszönhetően, aki a fenségessel (így a tragikussal is) a „modern” *dramait* állítja szembe, mivel az nem nélkülözi a travesztív elemet s a velejáró ambivalenciát: „a szép mellett ott a rút is, a formás mellett ott a formátlan, a fölséges fonákja a *groteszk*”. (Vö. HUGO, *I. m.*, 226.) Hasonlóképpen vélekedik a kései Gárdonyi is: „A kész szépet adni nem virtus. A rútat tedd széppé és vidd az olvasó szívébe.” (Vö. GÁRDONYI Géza, *Mesterkönyv* = *Uő, Titkosnapló. Válogatás, a bevezető tanulmány és az utószó* Z. SZALAI Sándor munkája, Budapest: Szépirodalmi, 1974, 82.) „A kettő együtt adja a végtelenség zenéjét.” Mert a szép megnyilvánulása lehet a legjelentéktelenebb részlet is, minthogy a műalkotás kristálysugarában megmutatkozik, hogy a „természet életének apróságai a végtelenséggel való érintkezések.” (*Uő.*, 81.)

- EICHENBAUM, Borisz, *Hogyan készült Gogol Köpönyege?* ford. Gellért György = Uő, *Az irodalmi elemzés*, Budapest: Gondolat, 1974, 58–78.
- ФЛОРЕНСКИЙ, Павел, *Обратная перспектива* = Uő, *У водоразделов мысли, I, Статьи по искусству*, Paris: YMCA–Press, 1985, 117–192.
- GÁRDONYI Géza, *Mesterkönyv* = Uő, *Titkosnapló*. Válogatás, a bevezető tanulmány és az utószó Z. SZALAI Sándor munkája, Budapest: Szépirodalmi, 1974.
- GOGOL, Nyikolaj, *Holt lelkek*, ford. Makai Imre = *Gogol művei II.*, Budapest: Európa, 1971.
- GOGOL, Nyikolaj, *Négy levél különböző személyekhez a Holt lelkek kapcsán* = Uő, *Válogatás barátaimmal folytatott levelezéséből*, ford. Gasparics Gyula, Kovács Erzsébet, Budapest: Európa, 1996.
- GOGOL, Nyikolaj, *Az orr*, ford. Makai Imre = *Gogol művei I.*, Budapest: Európa, 1971.
- HUGO, Victor, *Részletek a Cromwell előszavából (1827)*, ford. Rónay György = *A romantika*, szerk. HORVÁTH Károly, Budapest: Gondolat, 1978.
- KAYSER, Wolfgang, *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung (1957)*, Oldenburg, Hamburg, 1961.
- KOVÁCS Árpád, *A tér mint paraszféra = Párhuzamok, történetek. Tanulmányok a kortárs közép-európai regényről. A KRE BTK kortárs közép-európai regény kutató-csoportjának konferenciája, 2014. november 7–8., Károli Gáspár Református Egyetem*, szerk. HORVÁTH Csaba – PAPP Ágnes Klára – TÖRÖK Lajos, Budapest: L'Harmattan, 2016, 17–37.
- LOTMAN, Jurij, *A művészi tér problémája Gogol prózájában*, ford. Mercz Andrea = *Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletírók tanulmányai*, szerk. KOVÁCS Árpád – V. GILBERT Edit, Pécs, 1994, 119–185.
- NÉMETH László, *Ortega y Gasset (1930)* = Uő, *A minőség forradalma – Kisebbségben III.*, Budapest: Püski, 1999.
- NÉMETH László, *A fizika átalakulásai* = Uő, *A minőség forradalma – Kisebbségben I.*, Budapest: Püski, 1992.
- OTTLIK Géza, *Iskola a határon I–II.*, Budapest: Magvető, 2000.
- SCHLEGEL, August Wilhelm, *Kant: Az esztétikai ítélőerő kritikája című művéről* = August Wilhelm SCHLEGEL és Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, Budapest: Gondolat, 1980.
- SPENGLER, Oswald, *A nyugat alkonya I–II.*, ford. Juhász Anikó, Csejtei Dezső, Budapest: Európa, 1994.
- ТОПОРОВ, Владимир, *Апология Плушкина: вещь в антропологической перспективе* = Uő, *Миф. Ритуал. Символ. Образ*, Москва: Прогресс, 1995, 7–111.

### Spacetime. Parasphare. Grottesque

The essay analyses different interpretations of space-time and the presentation of the problem of space-time in literary works. The explication takes into account the original space-time theory of Einstein, János Bolyai, László Németh, Tivadar Csontváry Kosztka, Géza Ottlik. The interpretation emphasizes the problem of interval and minus space in connection with the definition of genre grotesque. I would like to elaborate a special analysis of Gogol's famous short story entitled The Nose in order to varify the proposed presuppositions.

*Keywords:* spacetime, minus space, convergent space, interval, fantastic, grotesque, Friedrich Schlegel, Victor Hugo, Wolfgang Kayser, Pavel Florensky, Mikhail Bakhtin

Kovács Árpád  
 Pannon Egyetem  
 Irodalom- és Kultúratudományi Intézet  
 8200 Veszprém, Egyetem u. 10.  
 kov2525@gmail.com

## A kései Csehov térpoétikájáról

**Absztrakt.** A Csehov-szakirodalomban megállapítást nyert, hogy az alakok az orosz írónál nem csupán tipikus, hanem archetipikus karakterjegyekkel rendelkeznek. Meglátásom szerint a Csehov-figura archetipikus karakterjegyét megszemélyesítő ház, tok, kagyló szoros szemléleti rokonságban áll a Bachelard által kifejtett intim/egzisztenciális térrel, amelyen keresztül a szereplő sajátos (ál)identitást teremt magának. A tanulmányban ezért a képet mint a hős képét/alakját/terét elemzem, annak az „új lénynek a megszületésével” (Bachelard) kapcsolatban, amely a költői kifejezés sajátja. A kései novella-trilógiában az elbeszélés nyelvi terének artikulálódását igyekszem megragadni az elbeszélő szubjektivitás kibontakozásával összefüggésben (*A tokbabújt ember; A pöszmétebokor; A szerelemről*, 1898), míg az utolsó Csehov-dramában (*Cserezsnyéskert*, 1904) a szerzői utasításokból kibontakozó szövegteret vizsgálom.

*Házakra, szobákra emlékezve tanuljuk meg,  
miként lakozhatunk önmagunkban.*<sup>1</sup>

21

Az elmúlt három évtized Csehov-szakirodalmában több tanulmány és monográfia mutatott rá a csehovi térpoétikai sajátosságaira.<sup>2</sup> E tanulmányok többsége szemléletileg a bahtyini idő-tér fogalma (kronotoposz) nyomán az orosz kultúraszemiotika és szövegnyelvészet által kidolgozott mitopoétikus szövegteret veszik alapul a Csehov-szövegekben kibomló költői jelentések értelmezéséhez.<sup>3</sup> Jelen tanulmányban sem nélkülözhetjük ezt a szemléleti és módszertani megközelítést. Gondolatmenetünk kiindulópontjául azonban a Gaston Bachelard által bevezetett, fenomenológiai alapozású térpoétika szolgál. A francia szerző ontológiai szemlélete egyébiránt – éppen a fenomenológiai alapozása miatt – a *kép, a tér és a nyelv* összefüggéseinek értelmezésében több

1 Gaston BACHELARD, *A tér poétikája*. Budapest: Kijárat, 2011, 23.

2 Néhány meghatározó ezek közül: M. O. ГОРЯЧЕВА, *Проблема пространства в художественном мире А.П. Чехова*, Москва, 1992; Н. Е. РАЗУМОВА, *Творчество Чехова в аспекте пространства*, Томск: Томский государственный Университет, 2001; REGÉCZI Ildikó, *A nem itt-lét poétikája (Térképzetek Csehov A három nővér című drámájában) = Közelítések – Közvetítések. Anton Pavlovics Csehov*, szerk. REGÉCZI Ildikó, Debrecen: Didakt Kiadó, 2011, 107–122.

3 A művészi tér fontos alkotóelemei a nézőpont, a határ, az út, a belső-külső, sajátidegen, zárt-nyitott locusok megkülönböztetése, valamint a tér és az időviszonyok összefüggése a szereplő, az elbeszélő és az olvasó szempontjából. „...a művészi tér a világ olyan modelljét képviseli, amelyet a szerző a saját térképzetének nyelvén fejez ki.” Jurij LOTMAN, *A művészi tér problémája Gogol prózájában = Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletírók tanulmányai. In Honorem Jurij Lotman*, szerk. KOVÁCS Árpád – V. GILBERT Edit. Pécs: Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1994, 121.

ponton egybeesik az említett kultúraszemiotikai felfogással. Bachelard egyfelől a kép közvetlen ontológiája mellett érvel,<sup>4</sup> másfelől kifejti, hogy a költői kép lényegében a logosz jelensége, s ennyiben a beszélő lény kreativitását veti fel.<sup>5</sup> A költői kép ilyen módon a nyelv aktuális létéről vagy megtörténéséről nyújt bizonyítékot („Az élet a maga elevenségében mutatkozik meg benne.”). A költői kép *tere így voltaképp nyelv*, ám a költői tudat a költői képpel olyan új nyelven beszél, hogy többé nem azonosíthatjuk múlt és jelen összefüggéseit. Mint írja, „a költői kifejezés teremti meg a létet, ezért egyszerre kifejezés és a lét keletkezése [...] a költői kép egy új lény jegyét képviseli”.<sup>6</sup> A költői kép ilyen módon nyelvi tereket alkot, melyeket *topo-lógiai* vizsgálatnak kell alávetni. Amellett, hogy a teret az általa „topofilának” nevezett vetületben vizsgálja, mégsem univerzális struktúráként, toposzként tekint rá, hanem a maga egyedi nyelviségében értelmezi, a költői aktust pedig olyan fenomenológiai egyediségnek tekinti, amely nem vezethető vissza semmilyen korábbi – filozófiai vagy esztétikai, művészeti – diszkurzusra. Bachelard természetesen a lírával összefüggésben beszél költői képekről, ugyanakkor fogalmai alkalmazhatók a prózára és a drámára is, amennyiben az elbeszélés által létesített nyelvi teret, valamint az egyedi költői szemantika kategóriáit vesszük alapul.

Bachelard a „boldog tér képeinek” nevezi a kagylót, a csigaházat, a barlangot, a házat. Olyan átélt, s ugyanakkor imaginatív tereknek, menedékeknek és hajlékoknak tekinti, ahol emlékeink „szállásra lelnek”, ahol a létet „birtokolhatjuk”; ezek a szeretett terek, a titkos szobák, ahol tudattalanunk „szállásra lel”. A „dolgok házában” értékelt fiókok, ládák és szekrények a rejtély esztétikáját hordozzák, csakúgy, mint a sarkok és zugok, melyek fenomenológiai szempontból a rejtettség metafizikáját jelenítik meg.

A Csehov-szakirodalomban megállapítást nyert, hogy az alakok az orosz írónál nem csupán tipikus, hanem leginkább archetipikus karakterjegyekkel rendelkeznek.<sup>7</sup> Meglátásom szerint a Csehov-figura archetipikus karakterjegye a csigaház, a tok, a kagylóhéj szoros szemléleti rokonságban áll a Bachelard által kifejtett olyan intim/egzisztenciális térrel, amelyen keresztül a szereplő sajátos (ál)identitást teremt magának, Bachelard szavaival, „karteziánus fűtött szobát, egy képzeletbeli hajlékot.” A tanulmányban a képet tehát a hős képével/alakjával/terével összefüggésben vizsgáljuk, valamint annak az „új lénynek a megszületésével” (Bachelard) kapcsolatban, amely a költői kifejezés sajátja.<sup>8</sup> A képzeletbeli tér a „nem artikulált létezés” jegyét viseli a sze-

4 „A költői képet semmi nem készíti elő, főként nem az irodalmi értelemben vett műveltség, s még kevésbé a pszichológiai értelemben vett észlelés”. BACHELARD, *l.m.*, 13.

5 „A költői kép újdonsága minden nyelvi aktivitás mozgatórugója. A költői kép a beszélő lét forrásához vezet vissza minket.” Uo., 12.

6 Uo.

7 Vö. Wolf SCHMID, *Ekvivalenciák az elbeszélő prózában: Anton Csehov novelláiból származó példákkal*, ford. Sándorfi Edina, Horváth Kornélia. Helikon, 1999/1–2, 180–209.

8 Vö. Szilárd Léna megjegyzésével: „Csehovnál az egyéni létezés alapvető kérdései nem annyira tematikus hangsúlyt kaptak, mint inkább – többnyire mély képi-poétikai rendszerben realizálódó – motívikus megformálást.” SZILÁRD LÉNA, *A csehovi perszonalizmus témájához = Közéltések – Közvetítések. Anton Pavlovics Csehov*, szerk. REGÉCZI Ildikó, Debrecen: Didakt Kiadó, 2011, 17–26.

replők világában: a létezését, amely nem tud logosszá válni, csupán egzisztencia-lehetőségként, értelem-lehetőségként van jelen, vagy hiányként. Az artikuláció a történetben a „kijövetel” eseményén keresztül cselekményesül, amely leginkább kudarcnak bizonyul a hős számára, és halálát, a létezés felszámolódását eredményezi (a novella műfaji jegyeinek megfelelően).<sup>9</sup> A költői jelentés azonban az új nyelvi tér (művészi szöveg, kulturális emlékezet) kibontakozásával olvashatóvá válik: a bent és kint dialektikája így feloldódik az elbeszélés eseményében és olvasás aktusában.

## A bensőséges végtelenség terei

*A tokbabújt emberben* egy különös, a történet szempontjából motiválatlannak tűnő alak bukkan fel, Mavra, aki „folyvást a kemencepadkán ül, s csak késő este merészkedik ki az udvarra”. Mint az elbeszélő, Burkin kifejti:

Magányos természetű ember, olyan, mint a csiga vagy a kagyló, amelyik mindig visszabújik a házába, nem kevés van a világon. Lehet, hogy ez valamiféle atavizmus, visszatérés abba az időbe, amikor az ember őse még nem volt társas lény, hanem egyedül élt a barlangjában, de az is lehet, hogy egy különös emberfajta, ki tudja?<sup>10</sup>

A folyton a kemencepadkán ülő nő alakja csupán bevezetésül szolgál Belikovról, a görög nyelv tanáráról szóló elbeszéléshez. Belikov mind dolgait, mind önmagát tokba rejti („még mintha az arca is tokba bújt volna, merthogy mindig fel volt tűrve a gallérja”, „hálósobája kicsinyke volt, csak mint egy fiók, függöny takarta el”), s az elbeszélő szerint „az ókori *nyelvek*, amelyeket tanított, tulajdonképpen ugyanúgy kalucsni meg esernyő volt a számára, ahova elbújhatott a valóságos élet elől; valamint a „gondolatát is igyekezett tokba rejteni”. A félsikerült házassági kísérlet során, amit a „kijövetel ábrándjaként” értékelhetünk, Belikov egyre inkább visszahúzódik a tokjába, melynek végső változata a koporsója lesz: „most, hogy már a koporsóban feküdt, arcát szelíd, kellemes, sőt, vidám kifejezés töltötte el, mintha örülne, hogy végre olyan tokba dugták, amelyből már sohasem bújik elő. Úgy van, elérte ideális állapotát!” – mondja ez elbeszélő.<sup>11</sup> A tok többféle nyelvi jelölőhöz jut a novellában (футляр, чехло), számos tárgyi ekvivalenssel (sárcipő, esernyő, gallér, lélekmelegítő, a bérkocsi fedele, takaró) és metaforikus variánssal rendelkezik: burok (оболочка), fiók (спальня точно ящик), koporsó (гроб), sír (могила), meleg zug (теплый угол), s így a poétikai jelentésképzés egyik legaktívabb centrumává válik a szövegben.<sup>12</sup> „Az a lény, amely elrejtőzik, és »visszabújik csigaházába«, »kijövetelét«

9 Erről ld. Igor SZMIRNOV, *A rövidség értelme*, ford. Szitár Katalin = *A regény és a trópusok*, szerk. KOVÁCS Árpád, Budapest: Argumentum, 2007, 417–425.

10 Anton Pavlovics CSEHOV, *A tokbabújt ember*, Lányi Sarolta fordítását átdolgozta Goretity József = Uő, *A fekete barát. Elbeszélések*, Budapest: Osiris, 2004, 555.

11 CSEHOV, *I.m.*, 564.

12 A tok jelentésrétegeiről ld. Lőrinc SZEREDÁS, *Человек в футляре – футляр в человеке. (Анализ рассказа А. П. Чехова) = Slavica Tergestina. Studia Russica*. Edited by Mila NORMAN – Laura ROSSI – Ivan VERČ, Trieste, 1994, 33–54. Az orosz szöveget a következő kiadás alapján idézzük: А. П. ЧЕХОВ, *Полное собрание сочинений и писем. В тридцати томах*. Т. 10, Москва, 1977.

készíti elő”, írja Bachelard. „Ez a metaforák teljes skálájára igaz, a sírba fektetett lény feltámadásától a hosszú ideje szótlan ember hirtelen megszólalásáig. [...] a lény, mely kitaragult kagylóhéja mozdulatlanságában, a lét időszakos kitöréseit, örvényeit készíti elő.”<sup>13</sup> A „tokba bújtság” groteszk komikuma ennek megfelelően ambivalens jelentést kap a szövegben. A tok az elbeszélő értelmezésében egyfelől az a hely, ahová Belikov „elbújhat a valóságos élet elől”; másfelől a szöveg azt sejteti, hogy a tok valamiféle ősi létalap metaforáját hordozza, és kapcsolatban áll Belikov életideáljával, az antroposszal.<sup>14</sup>

*A tokbabújt ember* (1898) egy trilógia első darabja. A trilógia második elbeszélésében, *A pöszmétebokorban* a kert tölti be a képzeletbeli hajlék, a vágyott idillikus hely szerepét. A főhőst elképzelt képek ragadják magukkal:

S ábrándozása lassanként határozott kívánsággá, vággyá érlelődött, hogy vásároljon magának egy csepp kis tanyát, valahol egy folyó vagy tó partján. Nyikolaj öcsém [...] a fejében kerti utak, virágágyak, gyümölcsös, seregélydúc, kárász a tóban (semmiféle birtokot, semmiféle idilli zugot nem tudott elképzelni pöszmétebokor nélkül).<sup>15</sup>

24

Nyikolaj – Belikovhoz hasonlóan – el akar zárkózni a mindennapi élet zajos forgatagától (от житейского шума) a saját birtokán (*прячаться у себя в усадьбе*). Fösvénysége, éhezése, életmódja egyfelől a gogoli Plijuskinhoz teszi hasonlóvá, másfelől Goncsarov Oblomovjához. A vágy, „hogy örökre eltemetkezzen a saját birtokán” (*залереть себя на всю жизнь в собственную усадьбу*) legfőbb gondjává válik (*мой брат тосковал; тоска вылилась в желание, мечту*). A rejtekhely ábrándja, titkos álma a fenyegető valósággal szemben rejtegeti a hőst, ezért nem annyira a boldogság, mint inkább a *rejtezködésben lévő életlehetőség* megnyilvánulása. A képzeletbeli tér az otthon szimbolikus locusa – a vágyott boldogságé, a boldogság akarásáé, a paradicsomé. Ez az intim tér valójában a léttelenített létezés színterévé válik: a semmi állapotaként egyre inkább bezárja és fölemesztli a hőst, a pontszerű létezés és a halál/koporsó/tok felé mozdítja, másfelől – talán az atavizmusként említett jelenséggel összhangban – az állati létezés felé. Ebben az élet előtti és halálon túli a térben a cselekvés nem tud kibomlani. „Azt szokták mondani, hogy az embernek csupán három arsin földre van szüksége. Csakhogy ez a három arsin föld a halottnak kell, nem az élőnek!”<sup>16</sup> A birtokot keresztülszelő folyó (az Édenkert attribútuma) egy csontfeldolgozó üzem és egy téglagyár között húzódik: a csont és a kő (tégla) a halált (poklot) konnotálja. A pöszméte vagy egres orosz elnevezése (*крыжовник*) a *крыж* tő révén ugyanakkor a 'kereszt' jelentést rejti.<sup>17</sup> Emiatt az egresnek gyógyító erőt tulajdonítanak a

---

13 BACHELARD, *I.m.*, 108.

14 Vö. „Ó, milyen jó hangzású, mily gyönyörű a görög nyelv – mondogatta édeskés arckifejezéssel, és mintegy szavai bizonyítására, felvont szemöldökkel, felemelt mutatóujjal mondta ki: – Antroposz.” CSEHOV, *I.m.* 556.

15 CSEHOV, *I.m.* 573.

16 CSEHOV, *I.m.*, 569.

17 A szó valószínűleg a német eredetű Krishdore = 'krisztustövis', illetve Kristolbeere = 'krisztustövis bogoyója' alakokon keresztül érkezett az oroszba. Vö. Макс ФАСМЕР, *Этимологический словарь русского языка. В четырех томах*, Т.2, Санкт-Петербург, 1996, 388.



népi gyógyászatban. Ezt a jelentés erősíti fel, hogy „a sarokban elefántcsont fészület függött”,<sup>18</sup> s talán ez motiválhatja az elbeszélő, Ivan Ivanics megállapítását, miszerint „ez nem élet, hanem önzés, lustaság, valamiféle szerzetesi élet, de hősiesség nélküli szerzetesség.”<sup>19</sup> Az önmaga elől is rejtegetett kudarcot az elbeszélő, Ivan Ivanics „tétlenségként”, „jóllakottságként”, „az orosz ember legarcátlanabb önhittségeként” értelmezi, azonban számos jele van annak, hogy az elbeszélő értelmezése maga is ironia tárgyát képezi a szövegben.<sup>20</sup> A harmadik novella *A szerelemről* címet viseli. Aljohin, a szobatudós hajlamokkal rendelkező birtokos egy férjes asszony, Anna Alekszejevna iránti reménytelen szerelmét és elválásának történetét beszéli el. Az elbeszélő önleíró metaforája mögött, miszerint „körbeforgok, mint mókus a kerékben” (верчусь, как *белка в колесе*), alighanem ugyancsak a „tok” egyik változataként kell értékelnünk (nem is szólva a *Belikov* és a *belka* [mókus] alakok hangzásbeli egyezéséről). A történet, mely az *Anna Karenina* sajátos parafrázisa, a boldogtalanság sajátos apoteózisává válik.

A kagylóhéj és a csigaház metaforája (раковина) alighanem az *Ivanov* című drámában jelenik meg először Csehovnál.<sup>21</sup> Sesztov úgy fogalmazott, hogy Csehov „kitessékeli az észet az ajtón, és jogait átadja a »léleknek«, a sötét, ködös törekvésnek: amikor azon a végzetes határvonalon áll, amely elválasztja az embert a végső titoktól, ösztönösen jobban bízik a lélekben, mint a fényes és világos tudatban.”<sup>22</sup> A csigaház a lélek tere, az anyaméhhez és a

18 CSEHOV, *I.m.*, 573.

19 *Uo.*, 569.

20 Ennek egyik jele Ivan Ivanics bőbeszédűsége, melyre Burkin folyamatosan figyelmezteti őt („ez más lapra tartozik”), a másik, irodalmias beszédmódja, nyílt (Puskin) és rejtett (Tolsztoj) irodalmi utalásai. Ilyen jel továbbá a történetmondás zárultával a beszélő színpadias gesztusa („szánalmas, könyörgő mosolya”), s végül a keretelbeszélő megjegyzése arról, hogy az elmondott történet nem elégítette ki a két hallgatót („határozottan unalmas az efféle történet egy szegény csinovnyikról, aki pöszmétét evett”).

21 „Húzódjon vissza a csigaházába [Запритесь себе в свою раковину], végezze szerényen, amit isten rendelt... Így sokkal kellemesebb, becsületesebb, nem árt az egészségének.” CSEHOV, *Ivanov: dráma négy felvonásban*, ford. Elbert János = A. P. CSEHOV, *Drámák*, Budapest: Európa, 1978, 15–73. Azonban már a korai novellákban is megjelenik ez a sajátos egzisztenciális tér, igaz, még nem visel metaforikus elnevezést. A *csinovnyik halálában* Cservjakov az Árkádia színház páholyában a földi mennyországban érzi magát, amikor a *Cornevillei harangok* hallgatása közben szerencsétlenségére letüszszenti Brizzsalovot. Nem kétséges, hogy a Varenyka hangos kacagásától ágyanak eső Belikov alakja szoros tipológiai kapcsolatban áll Cservjakov figurájával. Ahogyan természetesen Akakij Akakijeviccsel és Popriscsinnel is – a „kalucsni” (калоши) a Basmacsikin-sárcipő (башмак) változatának tekinthetjük, míg marhabőrbe bújtatott „tollhegyező zsebkes” Popriscsin legfontosabb foglalatosságát, a tollhegyezést konnotálja. A félresikerült házassági történet és a kinevetés eseménye ugyanakkor a dosztojevskij *hasonmás-történet* főhősét, az örökösen rettegő Goljadjint idézi az olvasó emlékezetébe. Goretity József Szaltikov-Scsedrin Juduskájának leszármazottjaként értékeli a figurát. Mindez arra utal, hogy Belikov-karakter beleíródik egy intertextuális mezőbe, s így nem maga a toposzszerű karakter, mint inkább az által előhívható jelentés a fontos Csehov számára.

22 Lev SESZTOV, *Teremtés a semmiből*, ford. Patkós Éva. Budapest: Osiris, 1999, 24–25.

testhez hasonló első egzisztenciális tér. Annak a személyes értelemvilágnak vagy jelenlétmód-akarásnak a szimbóluma, amely nem jut nyelvhez, és a cselekvésben sem képes artikulálódni. A szereplő önmagára számára is rejtett, idegen vagy feltáratlan személyes történetét nem tudja sem értelmezni, sem verbalizálni. Mint Ivanov mondja:

Én nyilván szörnyen bűnös vagyok, de összekuszálódtak a gondolataim, a lelkeket megbénítja [szó szerint: megbéklyózza, bilincsve veri – *душа скована*] valami restség, egyszerűen nem tudom megérteni magamat. Se másokat, se saját magamat...<sup>23</sup>

A kései novellákban igen sok helyütt találkozhatunk a tok valamilyen változatával a hős alakjegyeként: „Diogenész hordóban lakott, mégis boldogabb volt a föld uralkodójánál” – érvel Ragin doktori a *6-os számú kórteremben* (1892), s maga is ebben a képzeletbeli hordóban – a könyvtárban – éli életét, ahol személyes ideológiát dolgoz ki a szenvedés megvetésének szükségességéről. Hasonlóképpen Jakov Ivanov, a koporsókészítő a *Rotschild hegedűjében* (1894): gondolata, miszerint „az élet kárára van az embereknek, a halál pedig hasznukra”, maga is koporsóként zárja őt magába. De természetesen ilyen ambivalens jelentéssel terhelt locus a *Cseresznyés kertben* (1904) maga a birtok, valamint a ház, amelynek gyerekszobája a hősnő legfőbb identifikációs pontja a dráma kezdetén. Ljubov Andrejevna Ranyevszkaja fogalmaz így: „Nem tudom megérteni az életem e nélkül a cseresznyés kert nélkül”.<sup>24</sup>

26

A hős *története* azonban mindig töredékes Csehovnál. A *pöszmétebokorban* a szereplő története valamelyest motiválja az ábránd keletkezését: „Öcsém is csak senyvedett a pénzügyi kamaránál. Teltek az évek, s ő még mindig ugyanazon a helyen kuksolt, ugyanazokat a papírokat másolta, és mindig ugyanarra gondolt: vissza a falura!”<sup>25</sup> A *tokbabújt emberben* azonban a legkevésbé sem kerül részletezésre Belikov „jellemfejlődése”, személyiségének kialakulása. Csupán életének utolsó szakasza ábrázolódik: a „kibújás” és annak sikertelensége, ami voltaképp igazolja a külvilágtól való félelmét. Jóllehet a bezártság vagy bezárkózás válaszként mutatkozik meg, egyfelől a világtól érkező, fenyegető, az élet létalapját veszélyeztető erőre, másfelől – öntudatlanul – valamely hiány elleplezését szolgálja. A helyi közösség törekvése, hogy „összeboronálja” Belikovot Varenykával, az elbeszélő, Burkin értékelésében is értelmetlen, lélekölő igyekezetnek minősül.<sup>26</sup> Belikov – az antroposz iránti vonzalmában – Aphroditét keresi jövődöbelijében („...egyszer csak kiemelkedik ez az új Aphrodité a habokból...”), ám csak Varenykát (vö.

---

23 СЕНОВ, *Ivanov*, 15–73. „Вероятно, я страшно виноват, но мысли мои перепутались, душа скована какой-то ленью, и я не в силах понимать себя. Не понимаю ни людей, ни себя... (Взглядывает на окно.)”

24 СЕНОВ, *Cseresznyés kert*, ford. Tóth Árpád = *A világirodalom legszebb drámái*, Budapest: Európa, 1974, II, 486.

25 СЕНОВ, *I.m.*, 569.

26 „Mi mindent nem csinálunk vidéken pusztá unalomból, mennyi ostobaságot és haszontalanságot! [...] És végül is minden valószínűség szerint megkérte volna a lányt, és megkötetett volna még egy lehetetlen, ostoba házasság, amelyet ezerszám kötnék nálunk tétlenségből és unalomból...” СЕНОВ, *I.m.*, 561.

Varvara, barbaros, 'barbár') találja. Halála pszichológiai szempontból motiválatlan, szemantikailag azonban nem, ha tekintetbe vesszük, hogy Belikov az antagonistája Kovalenko alakjegyeit ölti magára, s ezzel elveszíti szemantikai identitását. Varenyka és Kovalenko biciklizése (катит на велосипеде Коваленко, пусть они катаются) szörnyű kétségbeesés állapotába taszítja őt (женщина или девушка на велосипеде – это ужас). Amikor Kovalenko kidobja („legurult a lépcsőn, csak úgy dübögött a kalucsnija”), voltaképp a Kovalenkóra jellemző alakjegyeket realizálja: a gurulást (ld. a biciklizés orosz megfelelőjét, illetve Belikov mozgásának leírását: покатылся вниз по лестнице, он докатился до низу, он катился по лестнице), valamint a dübörgést, a zajt.

A *Rotschild hegedűjében* világossá válik, hogy a főszereplő által anyagi veszteségként értékelt hiány valójában az emlékezetnélküliség állapotát jelzi. Felesége, Marfa halála, a „haldokló nő madárszerűsége” az emlékezet visszatérésének a katalizátorává válik Jakov számára. Korábban Márfa elbeszélése a megszületett, majd meghalt kislányukról nem mond semmit neki. „Jakov akárhogy erőltette az agyát, sehogyan sem tudott visszaemlékezni sem a gyerekre, sem a fűzfára.”<sup>27</sup> Az emlékezet visszanyerése jellemző módon a „város határában”, a „folyóparton” következik be, mégpedig *képek* formájában: „Amott meg hatalmas, odvas törzsű vén fűzfa állt, rajta varjófészek. [...] És Jakov emlékezetéből hirtelen, mintha élne, kipattant a szőke fürtös kislány és a fűz, amelyről Marfa beszélt neki.”<sup>28</sup> Az emlékezetében megidézett folyó, a bárkák a *horizontális síkban* való mozgást jelenítik meg, ami a novellában világosan a 'határ' és az 'átkelés' szemantikáját hordozza. A Jakov képzeletében feltűnő óriási, hófehér lúdfalkák pedig értéktelített *vertikális mozgásként*, emelkedésként jelenítik meg az emlékezés aktusát. (Megjegyzem, ezzel egyébiránt a Jakov nevében rejlő bibliai szemantikát, 'Jákob létrája' is aktivizálják).

## Az elbeszélés jelentései

A csehovi szöveg kibontakozásának első fázisa az elbeszélő helyzet hangsúlyozott térbelisége. Az elbeszélés Csehovnál gyakran egy *belső* és egy *külső* térre tagolódik: a belső (ábrázolt) térben mindig egy esemény narrativizálása megy végbe, a külső tér (ábrázolás tere) pedig a *beszélő alany története* játszódik le, mindaz, ami az elbeszélővel történik az elbeszélés elmondása során. De mit jelent a külső és belső tér a nyelviség és az elbeszélő szöveg szempontjából? A továbbiakban erre a kérdésre keresem a választ a trilógiát alkotó három novella vizsgálatával.

A három novella a szereplők azonosságán túl éppen a dominánsan ábrázolt elbeszélői aktusok révén alkot trilógiát: a három novellában megjelenített három történet a trilógia három szereplőjének egy-egy elbeszélése. *A tokba-bújt ember* elbeszélője Burkin gimnáziumi tanár, *A pöszmétebokoré* Ivan Ivanics Csimsa-Himalajszkij állatorvos, míg *A szerelemről* című novella belső elbeszélője Aljohin birtokos. A három elbeszélés alanya azonban különbözőképpen mutatkozik meg az elbeszélő aktus során: Burkin alakja és személye

27 CSEHOV, *I.m.*, 261.

28 CSEHOV, *I.m.*, 262.

jórészt kifejtetlen marad, az ő elbeszélése egy külső objektumról szól (Belikovról), s az elbeszélő csupán a közösség egyik tagjaként azonosítja magát. Ivan Ivanics alakja sokkal erőteljesebben megrajzolt; az ő motivációja az elbeszélésre részben karakterében rejlik, az elmondás kényszerítő erejű a számára, és felettébb személyes, hiszen Nyikolaj bátyjáról szól, akinek leírását és értékelését a saját magáról (és a boldogságról) szóló monológba fordítja („De most nem is róla, hanem inkább magamról akarok mesélni. Be akarok számolni arról, *milyen változás ment végbe* bennem az alatt a néhány óra alatt, amit az öcsémnél töltöttem.”<sup>29</sup>). A harmadik elbeszélő, Aljohin pedig egyenesen saját kudarcos szerelmi történetét beszéli el, amit a két hallgató is „vallomásként” értékel. A három elbeszélés így akár három műfajként és azonosítható: míg a Belikov-történet egyértelműen az *anekdota* műfajához tartozik, Iván Ivanicsé *életrajzi elbeszélés*hez, Aljohiné a *vallomáshoz*. A három „belső” elbeszélés műfajilag a perszonalizáció útját járja be (a kívülről belülré haladását, a „belső” színreviteléért), míg az „elbeszélés elbeszélését” végrehajtó mindentudó keretelbeszélő leginkább személytelen marad, sokkal inkább szöveget ír, semmint elbeszél. Megjegyezzük: Burkin viszonylagos személytelensége azzal kompenzálódik az elbeszélésben, hogy az ő esetében érhető tetten a legintenzívebb átértékelődés a történet elbeszélése során.<sup>30</sup> Erre is utal az is, hogy a történeteknek a bevezetőben a „kolossalische Skandal” nevet adja, amit semmi nem motivál, hacsak az nem, hogy az orosz *футляр* 'tok' szó érzékelhetően német eredetű és hangzású (Futteral),<sup>31</sup> s mint ilyen a tok értelmének „külső formájához” tartozik, vagyis ahhoz a kollektív jelentéshez, amit Belikov a közösség számára jelentett. Az elbeszélő azonban a beszédaktus során éppen ezt a jelentést távolítja el, s egy új, személyes jelentés kidolgozása felé tart. A külső és belső tér megkülönböztetése így kétféle nyelvi viselkedésnek felel meg, amely a nyelvi teret külső és belső formára osztja.

Nézzük, hogyan bomlik ki az elbeszélői helyzet a három novellában. A *tok-babújt emberben* a Belikovról szóló anekdota elbeszélését a külső történetben az elbeszélés aktusának részletező, tematikus szinten motiválatlannak tűnő topográfiai és egyéb metaforákkal operáló megjelenítése kíséri. A beszélő, Burkin *belül* fekszik a szénán, a sötétben, alakja nem látszódik. A hallgató, Ivan Ivanics *kint* ül, a bejáratnál, a holdfényben megvilágítja. A beszélőt nem lehet látni, csak a hangját hallani. Az elbeszélés konkrét helyeként szereplő *fészker* (az orosz szövegben *capaŭ*) eredeti jelentése 'tető, kupola, tetővel fedett hely', későbbi jelentései között szerepel a 'palota, szeráj'.<sup>32</sup> Amikor az

29 СЕШОВ, *I.m.*, 572.

30 A temetésen mintha a közösség tagjai – így Burkin, az elbeszélő is – rádöbbenek volna a Belikovval „közös” vonásukra. Valószínűleg ezzel van összefüggésben, hogy a temetésen „mindannyian esernyővel, sárcipőben álltunk”, azaz a város lakói felöltötték Belikov tárgyi attribútumait. S az elbeszélői konklúzió is ezt hangsúlyozza: „Valóban, Belikovot eltemettük ugyan, de hány ilyen tokba bújt ember marad még köztünk, és hány ilyen lesz még!” СЕШОВ, *I.m.*, 564. Az „ő” helyett a „mi” beszédmódra való áttérés az elbeszélőben végbemenő változás legfontosabb bizonyítéka.

31 Макс ФАСМЕР, *Этимологический словарь русского языка. В четырех томах*, Т.4, Санкт-Петербург, 1996, 212.

32 ФАСМЕР, *I.m.*, Т.3, 560.

elbeszélő a történet elmondása után *két kutyája kíséretében kijön a fészerből a holdfényre, és az égre pillant*, megsejtjük, hogy az égboltot ugyancsak „fedett, kupolás térként” kell olvasnunk, mintegy „égi szerájként”, a fedett tér metaforikus alakmásként.<sup>33</sup> A kutya mitológemája ismert – Hekaté-Hermész a lélekvezető (*psychopompos*) kísérő állataként,<sup>34</sup> valamint csillagkép formájában is. A Hekaté-Szeléné mitológéma aktivizálódását sejteti, hogy Burkin és Ivan Ivanics épp vadászaton vannak: a hold-kutya-vadászat motívumok együttállása fölerősíti a kultúrában ismert jelentéseket. Burkin felfelé vetett tekintete (*глядя вверх*)<sup>35</sup> egyidejűleg megidéri az *antroposz* egyik legvalószínűbb eti-

33 A fészer/barakk/kocsiszín szavaknak fordított *capaŭ* igen gyakran az elbeszélői helyzet, másfelől az élet/halál határhelyzet locusa Csehovnál (ld. pl. A *fészerben/kocsiszínben* című elbeszélést, or. *B capae*). Itt jegyzem meg, hogy a „fészerből való kijövetel” alighanem intertextuális utalás egy másik, a tér szempontjából különösen emlékezetes „kijövetelre”, mégpedig Raszkolnyikóéra. Mint ismeretes, Raszkolnyikov a szibériai kényszermunkán az álmok során megszabadul eszméjétől, mely megtisztulás egy különös kronotopikus látomásban manifesztálódik a számára: „Korán reggel, hat órakor elindultak munkába, a folyópartra, ahol az egyik *barakkban* [*capaŭ*] kemence állt, alabástromot égettek, zúztak ott. Mindössze hárman vonultak oda. Az egyik a kísérő őrral felment az erődbe valami szerszámmért, a másik a tűzifát készítette és rakta be a kemencébe. Raszkolnyikov *kiment a barakkból* a partra [*вышел из сарая на самый берег*], leült a *barakk* mellé [*у сарая*] rakott szálfákra, és *nézte a széles, pusztai folyót* [*широкую пустынную реку*]. *A magas partról tágas kilátás nyílt* [*широкая окрестность*]. A távoli túlsó partról nóta foszlányai hallatszottak át. Künn, a napfényben úszó beláthatatlan pusztán mint elenyésző kicsiny pontok feketélettek a nomád pásztorok sátrai. Ott szabadság honol, egészen másféle emberek élnek, nem is hasonlók az itteniekhez, ott mintha megállt volna az idő, még nem tűnt volna le Ábrahám kora, és az ő nyájait legeltetnék. Raszkolnyikov mozdulatlanul ült, *nézte a pusztát*, nem fordította el a szemét. Gondolatai ébren álmódásban, révületben olvadtak fel. Nem gondolt semmire, de valami vágyakozás [*точка*] fájdtotta és zaklatta a szívét.” F. M. DOSZTOJEVSKIJ, *Bűn és bűnhődés*, ford. Görög Imre és G. Beke Margit, Budapest/Uzsgorod: Kárpáti Kiadó, 1986, 544–545. A látomásban szereplő széles pusztai folyó képét *A tokbabújt emberben a mező* foglalja el: „Ha holdas téli éjszakán az ember nézi a széles [*широкую*] falusi utcát [...]. A falu szélétől balra már a mező kezdődött, messzire, egész a látóhatár széléig nyúlt, s ezen a holdvilágos térségen (*всю ширь* этого поля) is mélységes csönd és mozdulatlanság honolt.” CСЕHOV, *I. m.*, 565. A két kép kapcsolatát a „fészer” és „a széles tér megpillantása” motívumán túl fölerősíti, hogy tematikusan is egymás variánsai: míg Csehovnál a kép – az elbeszélő értelmezés szerint – azt sugallja, hogy „nincs gonoszság, minden a legnagyobb rendben van”, Dosztojevszkijnél a látomás a rossz allegorikus képét hordozó „rettenetes fertőző betegség” legyőzése után jelenik meg. A megálmódott kezdet, az emberi faj történetének új eredete (*начать новый род людей и новую жизнь*) egybeesik Raszkolnyikov újjászületésének kezdetével, melyet Dosztojevszkij következetesen az „egyik világból a másik világba való átmenetként” ír le, mintegy markírozva az újjászületés térbeliségének metaforikáját (*история постепенного перерождение его, постепенного перехода из одного мира в другой*), vagyis a zárt, szűk térből a tágas térbe való kijutást.

34 KERÉNYI Károly, *Hermész, A lélekvezető*, Budapest: Európa, 1984, 84.

35 „Micsoda holdvilág van! – mondta az égboltra pillantva”. (*Луна-то, луна! – сказал он, глядя вверх*)

mológiáját: 'fölfelé fordított arcú' az ég felé fordított tekintetű.<sup>36</sup> Mindez azt sugallja az értelmező számára, hogy az elbeszélő elbeszélése az, ami kísérletet tesz az antroposz értelmének a kifejtésére – az ember az elbeszélés során válik *antroposszá*, s ilyen módon ontológiai státuszt vált. Mivel Ovidiusnál az emberi teremtéstörténet részeként jelenik meg az említett 'antroposz' jelentés, ez magyarázatot adhat az „atavizmus” témájára a novellában: a nyelvi-kulturális jelek révén a novella szövege felidézi és újraértelmezi az emberi teremtéstörténetet. S közben egy kiegészítést tesz: az elbeszélés az ember antroposz-létének megfelelő tevékenységformaként mutatkozik meg.

Megfigyelhető ugyanakkor, hogy míg az elbeszélő (Burkin) egyértelműen a vertikális tengely jeleníti meg (a holdra néz), a személytelen elbeszélő perspektívájában kibomló teret a horizontális tengely uralja: a falu hosszú főutcája vagy öt versztányira elnyúlt, körös-körül minden csendes, a mező a látóhatár széléig nyúlt stb. A két tér kereszteződése azonban nem geometriai értelemben, hanem a két tekintet együttállásaként jön létre, ami egy új, korábban nem létezett *szemantikai mélység* megnyílását sejteti. Az *éjszaka sötétje* – a tokhoz hasonlóan – a *lélek hajlékává* alakul át a diszkurzív aktus során:

A holdas éjszakán [...] a lélek is elcsendesül, és az *éj sötétjébe rejtőzik* a gond, a bánat, a fárasztó munka elől [*укрывшись в ночных тенях*]; szelíd, szomorú és gyönyörű lesz, és úgy tűnik, mintha a csillagok is gyöngéden, meghatottan néznének rá...<sup>37</sup>

30

Ami a karakter szintjén komikum forrása, az a teremtéstörténet kozmikus szimbolikájával telítődik az elbeszélői aktus ábrázolása során. Az „*éj sötétjébe rejtőző lélek*” különös ekvivalenciát alkot Belikovval, aki „*pokrócba rejtőzött*” el (*укрывался с головой*) a külvilág gondoljai elől.<sup>38</sup> A „*szérből való kijövetel*” és a „*csigahéjból való kijövetel*” ugyancsak párhuzamban áll egymással: Belikovnak az elbeszélés tárgyává válása a rejtély nyelviesülésének, felszínre bukkanásának és logosszá válásának ígéretét hordozza. A tokkal tematikusan a „*meleg zug*”, a „*sarok*” áll szemben Ivan Ivanics felfogásában: a *футляр* (Futtelar) a felesleges, gépies, értelmetlen, az ember antroposz-létét nem biztosító élet motívumává válik. Az elrejtőzés (*укрывается*) egyúttal szövegmotívummá lép elő, amely átveddik az elbeszélő helyzet megjelölésére: „*Bementek a fészerbe [...] betakaróztak [szó szerint: elrejtőztek, укрылись] és elszunnyadtak.*”<sup>39</sup> A történet elmondása mintegy rátalálás az elrejtőzés/tokba bújás új értelmére. Nem véletlen, hogy *A pöszmétebokorban* Ivan Ivanics

36 Mint ismeretes, ezt az etimológiát képviseli Ovidius a *Metamorfózisokban*: „Minden egyéb állat letekint görnyedten a földre,/embernek fölemelt orcát és adta parancsát,/hogy föl a csillagokig pillantson, az égre tekintsen./Így, mely imént nyers volt s formátlan, a föld sosem ismert/emberi orcákkal vált végül tündöklővé.” (I. könyv, I. szakasz) Talán ezzel hozható összefüggésbe, hogy Belikov arckifejezése a koporsóban „szelíd, kellemes és vidám volt, mintha örülne, hogy olyan tokba dugták, amelyből már sosem bújják elő.” CSEHOV, *I.m.*, 564.

37 CSEHOV, *I.m.*, 565.

38 Az ekvivalencia fogalmát a Wolf Schmid által bevezetett jelentésben használjuk. Mint ismeretes, Schmid a hasonlóságot és az oppozíciót egyaránt az ekvivalencia (egyenértékűség) megnyilvánulásának tekinti Csehovnál. Vö. SCHMID, *I.m.*, 185.

39 CSEHOV, *I.m.*, 565.

„izgatottan járkált egyik sarokból a másikba”: a *sarok* az elbeszélés megszületésének locusa.

A történet elmondásának végén pedig feltűnnek a csehovi hangok – különös neszek formájában: a két szereplő visszament fészerbe, betakarózott, „amikor könnyű léptek hallatszottak a közelben: tip-top [oroszul: tup-tup]... Valaki a fészer körül mászkált, megállt, majd ismét tovább lépegetett: tip-top...A kutyák morogni kezdtek”.<sup>40</sup> A rejtélyes látogatóban az elbeszélő Mavrát, a sztároszta feleségét véli felismerni – aki, mint emlékszünk, „folyvást a kemencepadkán ül, s csak késő este merészkedik ki az udvarra”. A nyilvánvalóan szimbolikus figura részben a sötétsgel és a halállal kapcsolódik össze (vö. gör. Maurosz),<sup>41</sup> másfelől – attribútuma, a kemence révén – az őszök birodalmának őrzésével. A kemence a szláv nép néphagyományban – a sarok és az asztal mellett – a ház egyik szakrális centruma, a házi tűz őrzője. Alakja és belső tere maga is az asszonyi testtel kerül metaforikus kapcsolatba, az anyaméhvel és a szájjal. A kemence szimbolikája egyfelől az ember mindennapi rituáléival kapcsolódott össze, a belső, intim, uterális létezéssel – az evéssel, alvással, szeretkezéssel, nemzéssel –, másfelől az agóniával és a halál utáni létezéssel (láng, hamvasztás). Az esküvő szertartásokon a generatív, nemzés, születés helye, míg a gyászszertartás során a síron túli világot, a halál birodalmát szimbolizálja.<sup>42</sup> A kemence ily módon maga is a „tok” alakmása – méghozzá mitologizált, ritualizált tok, a koporsó megfelelője. A kemence kéményére egyben úgy tekintettek, mint a másik világgal való kapcsolatra, vagyis az ablak és az ajtó hasonmására: a kemence kéményén keresztül jöhetnek be a házba rossz szellemek, betegségek a holtak lelkei. S hogy ez a jelentés jelen van Csehovnál, mi sem bizonyítja jobban, mint Belikov halálos félelme a kemencéből beszűrődő hangoktól:

Amikor lefeküdt, a fejét is betakarta; fülledt, forró volt a levegő, s a zárt ajtókon bezörgetett a szél [стучался ветер], fűtyült a kémény [в печке гудело], a konyhából sóhajtások, méghozzá baljós sóhajtások hallatszottak... És hogy félt a takaró alatt is!<sup>43</sup>

Mavra alakja másfelől a falu nevének szemantizálódásával is összefüggésbe hozható: Burkin Mironoszckoje *falú legszélén* álló „fészerben” meséli el Ivan Ivanics állatorvosnak Belikov történetét. A „Mironoszcki asszonyok” ünnepe az orosz népi hagyományok női ünnep Húsvét harmadik vasárnapján. Eredeti jelentése szerint egy másik „kijövetelre” emlékeztet: Jézus feltámadására.<sup>44</sup>

40 Уо.

41 Н. А. ПЕТРОВСКИЙ, *Словарь русских личных имен*, Москва: Русские Словари, 2000, 182.

42 *Славянская мифология, Энциклопедический Словарь*, Москва: Эллис Лак, 1995, 310–312.

43 СЕХОВ, *l.m.*, 557–558. Nem véletlen, hogy Varenyka dala, mely kezdetben elbűvöli Belikovot, így kezdődik: „Zúg a szélvész” (Вуют ветры).

44 A pravoszláv egyház azokra az asszonyokra emlékezik, akik elsőként szembesültek Jézust feltámadásával az üres sírnál (Vö. Mt 28, 1–10). Женщины, пришедшие утром в первый день после субботы ко Гробу воскресшего Иисуса Христа, с ароматами и благовониями (миром) для ритуального умащения тела. [http://pravera.ru/index/den\\_zhen\\_mironosic\\_prazdnic\\_svjatykh\\_vo\\_2\\_e\\_voskresene\\_posle\\_paskhi/0-418](http://pravera.ru/index/den_zhen_mironosic_prazdnic_svjatykh_vo_2_e_voskresene_posle_paskhi/0-418)

A bibliai szöveghelyre való potenciális utalás (Mt 28, 1–10) a feltámadás/újjaszületés szemantikáját hozza a novella értelemezésébe. A „Mironoszi asszonyok” ünnepe másfelől termékenységünnep is, amely összefüggésben áll az ősök kultuszával (a halottakról való megemlékezéssel).

*A pöszmétebokorban* és *A szerelemről* című elbeszélésben az elbeszélői helyzet jelentéstere a víz szimbolikája köré szerveződik. A víz egyfelől az elbeszélést tagoló „égi víz” alakjában testesül meg,<sup>45</sup> másfelől a rituális fürdőzés/megtisztulás formájában, s végül a folyóban való megfürdés eseményében. Ebben a tekintetben az elbeszélő Ivan Ivanicsnak a folyóban/malomtóban való folyamatos alámerülését az elbeszélő kompetencia megszerzésére irányuló szimbolikus gesztusnak értékelhetjük.<sup>46</sup> Aljohin házában pedig feltűnik a rituális fürdőzésnek megfelelő titokzatos nő, Pelageja, akinek neve – egy másik megjelenési formában – ugyancsak a vizet konnotálja (gör. pelagios = ’tengeri’).<sup>47</sup> A női princípiummal áll kapcsolatban a falu neve is – Szofjino.<sup>48</sup>

## Szövegtér és színpadi tér a Csehov-drámában

A Csehov-szakirodalomban egyetértés mutatkozik abban, hogy a drámákban az aprólékosan megjelenített cselekménytér helyett „elvontabb, realisztikus megjelenítésre már-már alkalmatlan térelemek kapnak szerepet”.<sup>49</sup> A drámákban a külső elbeszélés helyét az ún. szubtextus foglalja el, ami a színpadon elhallgatásként, szünetként jelölődik. Ez – a drámai szempontból hiányos – struktúra a színpadi utasítások gazdag szemantikája révén kompenzálódik. Jó példa erre a *Cseresznyés kert* második felvonása, ahol a szerzői utasításban szereplő részletes színpadi leírás rögtön egy metaforikus teret nyit meg: a mező közepén egy „régis kápolna, elhagyatott, dűledező rom” áll.<sup>50</sup> Tegyük hozzá: az oroszban nem szerepel a „rom”, ami némiképp romantikus felhangot ad a helynek, hanem szó szerint: ’elferdült (покрывившая), elhagyott (заброшенная) kápolna (часовня)’. Utóbbi szó örzi magában a templum/tempus eredendő metaforikáját, ezzel szemantikájában rögtön kronotopikussá alakítva a helyet (a kápolna mint az ’óránkénti imádság/harangozás színhelye’). Még jelentősebbnek tűnnek azonban a mellette fekvő nagy „kőlapok”, kőtömbök, melyek – az utasítás szerint – „nyilvánvalóan sírkövek lehettek”. Továbbá a kút, amely a teret a földfelszín alá vezető útként mutatja. A téridő két jele: a sír és a kút a múltat és az emlékezetet – vagyis az időbeliség két egzisztenciális jegyét – állítja színpadra. A vertikális tengely ismétlődik meg a magas nyárfák és inorganikus változatai, a táv-

45 „Ivan Ivanics nagyot sóhajtott és pipára gyújtott, hogy megkezdje elbeszélését, de abban a pillanatban eleredt az eső. Öt perc múlva pedig valósággal zuhogott, és lehetetlen volt előre látni, mikor ér véget a zápor.” (566). „Az eső egész éjjel kopogott az ablakon.” (575). Majd az elbeszélés végén: „Mialatt Aljohin mesélt, az eső elállt, és kisütött a nap. Burkin és Ivan Ivanics kiléptek az erkélyre; szép kilátás nyílt onnan a parkra meg a malomtóra, amely most a napfényben úgy csillogott, mint a tükör.” (584)

46 „A hullámokon fehér vízililiomok ringatóztak. [...] Beúszott egészen a malomtó közepére és ott alámerült, egy perc múlva egészen másutt bukkant fel újra, majd tovább úszott, s mindegyre alábukott, igyekezőn elérni a tó fenekét.” (568).

47 ПЕТРОВСКИЙ, *Словарь русских личных имен*, 182.

48 Valamint egyben intertextuális utalás Vlagyimir Szolovjov Szófia-tanára.

49 REGÉCZI, *I.m.*, 109.

50 СЕHOV, *Cseresznyés kert*, 466.



írópóznák képében. Látszik továbbá az „út, amely Gajev birtokára vezet” (a horizontális tengely), továbbá egy nagyváros körvonalai: „a láthatáron egy nagyváros elmosódó körvonala, melyeket csak derült időben lehet élesebben látni”. Ebbe a *horizontálisan és vertikálisan is megjelölt térben* helyezkedik el a kert és annak *kapuja*: „ott kezdődik a cseresznyéskert”. A nap mozgása („nemsokára lemegy a nap”, szó szerint: leül, *сядет*) megismétlődik a szereplők cselekvésében: a padon ülnek (*сидят*), amely egyben az orosz kert (*сад*) szó belső formája – az, a hely, ahová ül-tetnek, a föld, a talaj. A szereplő cselekvése a színpadi utasítás szerint tehát tematizálja a szó belső formájában rejlő metaforát, mintegy teresíti (láthatóvá teszi), kibontja.

A kert eladása után a negyedik felvonásban Ljubov Andrejevna a kert pusztulásától elfordulva váratlanul a *ház belsejére* irányítja a figyelmet:

L. Andrejevna

Hadd üljek le még egy percre. Nem tudom, hogy van ez, de azelőtt észre se vettem, milyenek ezek a *falak*, milyen a *mennyezet*, most pedig olyan mohó érdeklődéssel, olyan *szeretettel* nézek mindenre...

Majd néhány sorral lejjebb:

L. Andrejevna

Hadd nézzem meg még egyszer ezeket a falakat, ezeket az ablakokat... Hogy szerette ezt a szobát szegény megboldogult anyám...<sup>51</sup>

Az otthon elvesztésének pillanatában a *kerttől a házhoz* való elmozdulást a külső térről a belső térre való áttérésként értékelhetjük. „Házakra, szobákra emlékezve tanuljuk meg, írja Bachelard, miként lakozhatunk önmagunkban.”<sup>52</sup> Itt azonban a ház új helyzetben jelenik meg: elveszíti azt a nosztalgikusan érzelmes – bár némiképp ironikus – múlthoz kötöttségét, amelyet az első felvonásban képviselt Ranyevszkaja számára. A maximális változatlanúságot képviselő bensőséges teret a negyedik felvonásban a maximális változást képviselő egzisztenciális szituáció váltja fel a veszteség pillanatában. Gajev megjegyzése egyúttal rögtön *szakrális időbe* helyezi ezt az újonnan megnyíló teret, s egyben fölerősíti gyanúnkát, hogy itt valójában a kozmikus házról, a lét házáról van szó:

Gajev

Emlékszem, amikor hatéves voltam, *Püünkösöd vasárnapján* itt ültem, ebben az *ablakban*, innen néztem, ahogy az édesapám elindul a *templomba*...

Az ablaknak, valamint a „Szentháromság napjának” (Püünkösöd) az együttállása a hősök egzisztenciális határhelyzetét szimbolizálja (a kert elvesztése és indulás Párizsba/a városba/a határon túlra). A Püünkösödre történő utalással kiteljesedik a cselekmény szakrális időbe helyeződése: Ranyevszkaja „Nagyböjt” idején utazott el Párizsba, Anya a „Nagyhéten” utazott utána Párizsba (oroszul: *Страстная неделя*), Dunyasa kezét „Húsvét után” kérte meg Jepihodov. A feláradás eseménye, Húsvét „elhallgatott jelenként”, rejtett szöveggént bujkál a drámában. A „reális időt” ugyanakkor egyetlen konkrét dátum uralja: augusztus

51 CSEHOV, *Cseresznyéskert*, 506–507.

52 BACHELARD, *I.m.*, 23.

22-e, a birtok elárverezésének napja. A határidőre/határhelyzetre történő folyamatos utalás mellett a cselekmény semmilyen módon nem érzékelteti az idő tényleges „múlását” – nem tudjuk, nem érzékeljük, hogyan kerülünk az első felvonásban megjelenő virágzó meggyfáktól a harmadik felvonásban bejelentett augusztus 22-ei dátumig. Természetesen az augusztus 22-ei dátum sem véletlen: a keleti szláv mitológiában a régi naptár szerint Agathon napja: ekkor az erdei manó előjön az erdőből és szétszórja a kékvetéket, feldúlja a szénaboglyákat s mindenféle károkat okoz a falusiaknak. Az erdei manó pusztításaiban Afanaszjev szerint a pusztulni készülő természet alakja perszonalifikálódik: a manó haragját és elégedetlenségét fejezi ki a természet pusztulása miatt”.<sup>53</sup> Ezzel Csehov folytatja a *Manóban* és a *Ványa bácsi*ban kidogozott szimbolikát.<sup>54</sup>

A szimbolikus tér-idő jelöléshez metaforikus szemantika társul. Ljubov Andrejevna a nevében rejlő szemantikát, a 'szeretetet' (любовь) tematizálja a megnyilatkozásában: „olyan szeretettel nézek mindenre”. A szereplőnek ezt a megnyilatkozását kitüntetett önmegértési gesztusnak kell tekintenünk. A „régielettől való búcsúzásra” és az új élet kezdetére minden szereplő esetében az illúzió vagy az önbecsapás árnyéka vetül. Anya jövőépítése Trofimovval végtelen naivitásba fullad („mi fölötte állunk a szerelemnek”), Varja reményei a Lopahinnal való házasságra összedőlnek, Gajev tragikomikusan retardált megnyilatkozásai semmiféle új élet képét nem vetítik előre. Ljubov Andrejevna „pénzszerűsítését” és „romlottságát” ugyanis kezdettől fogva a határtalan, ám nem kellően tudatosított és artikulált a szeretet motiválja. Nem véletlenül ezt idézi fel Lopahin is, gyerekkorára emlékezve:

34

Jó ember. Kedves, egyszerű ember. Emlékszem, tizenöt éves suttyó kölyök voltam, megboldogult édesapám – boltja volt akkor itt a faluban – úgy képen vágott az öklével, hogy eleredt az orrom vére... Éppen valami dologban jártunk itt a birtokon, és be volt rúgva az öreg. Ljubov Andrejevna, mintha most is látnám, fiatalka, törekeny teremtés volt, mindjárt behozott a házba, egyenesen a mosdóhoz, éppen ide, a gyerekszobába. »Ne sírj, kis parasztfiú, azt mondja, mire vőlegény leszel, nyoma se marad...« (szünet)<sup>55</sup>

Ranyevszkaja hasonlóan viszonyul „ahhoz az emberhez, ott Párizsban”: „ott lenne a helyem mellette”.

Az az ember ott most beteg, egyedül van és szerencsétlen... ki viseli gondját? [...] És hát igen, ...minek tagadnám? Szeretem ezt az embert...érezem, szeretem és szeretem ...Ez a malomkő húzza le a nyakam az örvénybe... de én szeretem ezt a követ, és nem tudok nélküle élni...<sup>56</sup>

Az önértelmezés szemantikai térként való színrevitelét egy másik átalakulás kíséri, amely azonban már a hangok formájában jelentkezik. Itt elsősorban arra az ismert jelenetre gondolok, amikor a szereplők különös hangot hallanak. Igen fontos a hang idegensége:

53 A. H. АФАНАСЬЕВ, *Древо жизни. Избранные статьи*, Москва, 1982, 223–227.

54 Erről ld. Szítár Katalin tanulmányát: SZÍTÁR Katalin, *A dialógusban teremtődő szó (Két Csehov-dráma szemantikai interpretációja – A Manó; Ványa bácsi)*, Theatron, 2001/ősz, 50–66.

55 CSEHOV, *Cseresznyés kert*, 447.

56 *Uo.*, 471.

(Mind ülnek, gondolatukba merülve. Csend. Csak azt hallani, hogy Firsz halkan motyog. Váratlanul a távból hang hallatszik, mintha az égből zendülne, elpattanó húr elhalóan fájdalmas hangja.)

L. Andrejevna

Mi volt ez?

Lopahin

Nem tudom. valahol messze a bányában leszakadt egy csille. De nagyon messze lehet ott.

Gajev

Vagy talán egy madár... valami kócsagféle.

Trofimov

Vagy fülesbagoly...

L. Andrejevna

(összerezzen) Furcsa, rossz érzés. (Szünet)

Firsz

Így volt ez a szerencsétlenség előtt is: a bagoly huhogott, a szamovár meg fűtyült vég nélkül.

Gajev

Miféle szerencsétlenség előtt?

Firsz

Amikor a jobbágnak kiadták a szabadságot. (Szünet)

A hang azonosíthatatlansága saját élethelyzetük, önmaguk idegenségével szembeesíti a szereplőket. Ugyanakkor nem véletlen, hogy a színpadi utasításban a leírás „égből” jövő hangot jelez, valamint „elpattanó húr” hangját. A „bányák mélyére” utalás egyúttal azt sejteti, hogy az ismeretlen hang a kozmikus világtengely szónikus alakmása, amely a kivágásra ítélt fa helyét foglalja el.<sup>57</sup> Ez a hang ismétlődik meg az utolsó jelentben, a kiüresedett színpadon: a hang, mely az artikuláció során úgy képes teret létesíteni, hogy közben nem tárgyi-  
asul, a potenciálisan kibomló és megszűnő világ jele.

35

## Irodalom

АФАНАСЬЕВ, А. Н., *Древо жизни. Избранные статьи*, Москва, 1982.

BACHELARD, Gaston, *A tér poétikája*, Budapest: Kijárat, 2011.

CSEHOV, Anton Pavlovics, *A tokbabújt ember*, Lányi Sarolta fordítását átdolgozta Goretity József = Uő, *A fekete barát. Elbeszélések*, Budapest: Osiris, 2004.

CSEHOV, Anton Pavlovics, *Ivanov: dráma négy felvonásban*, ford. Elbert János = A. P. CSEHOV, *Drámák*, Budapest: Európa, 1978, 15–73.

CSEHOV, Anton Pavlovics, *Cseresznyéskert*, ford. Tóth Árpád = *A világirodalom leg-szebb drámái II.*, Budapest: Európa, 1974.

ЧЕХОВ, А. П., *Полное собрание сочинений и писем. В тридцати томах*, Т. 10, Москва, 1977.

DOSZTOJEVSZKIJ, F. M., *Bűn és bűnhődés*, ford. Görög Imre és G. Beke Margit, Budapest/Uzsgorod: Kárpáti Kiadó, 1986.

ФАСМЕР, Макс, *Этимологический словарь русского языка. В четырех томах*, Т.2, Санкт-Петербург, 1996.

57 Ежи ФАРИНО, *Введение в литературоведение*, Санкт-Петербург, Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004, 119.

- ФАРИНО, Ежи, *Введение в литературоведение*, Санкт-Петербург, Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004.
- ГОРЯЧЕВА, М. О., *Проблема пространства в художественном мире А.П. Чехова*, Москва, 1992.
- KERÉNYI Károly, *Hermész, a lélekvezető*, Budapest: Európa, 1984.
- LOTMAN, Jurij, *A művészi tér problémája Gogol prózájában = Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletírók tanulmányai. In Honorem Jurij Lotman, szerk. KOVÁCS Árpád – V. GILBERT Edit. Pécs: Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1994.*
- ПЕТРОВСКИЙ, Н. А., *Словарь русских личных имен*, Москва: Русские Словари, 2000.
- РАЗУМОВА, Н. Е., *Творчество Чехова в аспекте пространства*, Томск: Томский государственный Университет, 2001.
- REGÉCZI Ildikó, *A nem itt-lét poétikája (Térképzetek Csehov A három nővér című drámájában) = Közvetítések – Közvetítések. Anton Pavlovics Csehov, szerk. REGÉCZI Ildikó, Debrecen: Didakt Kiadó, 2011, 107–122.*
- SCHMID, Wolf, *Ekvivalenciák az elbeszélő prózában: Anton Csehov novelláiból származó példákkal*, ford. Sándorfi Edina, Horváth Kornélia. Helikon, 1999/1–2, 180–209.
- SESZTOV, Lev, *Teremtés a semmiből*, ford. Patkós Éva. Budapest: Osiris, 1999.
- SZEREDÁS, Lőrinc, *Человек в футляре – футляр в человеке. (Анализ рассказа А. П. Чехова) = Slavica Tergestina. Studia Russica. Edited by Mila NORMAN – Laura ROSSI – Ivan VERČ, Tieste, 1994, 33–54.*
- SZILÁRD Léna, *A csehovi perszonalizmus témájához = Közvetítések – Közvetítések. Anton Pavlovics Csehov, szerk. REGÉCZI Ildikó, Debrecen: Didakt Kiadó, 2011, 17–26.*
- SZITÁR Katalin, *A dialógusban teremtődő szó (Két Csehov-dráma szemantikai interpretációja – A Manó; Ványa bácsi)*, Theatron, 2001/ősz, 50–66.
- Славянская мифология, Энциклопедический Словарь*, Москва: Эллис Лак, 1995.
- SZMIRNOV, Igor, *A rövidség értelme*, ford. Szitár Katalin = *A regény és a trópusok*, szerk. KOVÁCS Árpád, Budapest: Argumentum, 2007, 417–425.

### On the Poetics of Space of the Latest Chekhov

As it well-known in the Chekhov's criticism, the heroes of the Russian writer have not only typical but also archetypical characteristic features. In my view, the archetypical feature of a Chekhov-figure/hero, as house, case, scallop-shell etc. keeps a tight relationship with the intimate and existential space analysed by Bachelard, in which the hero creates a peculiar pseudo-identity for him- or herself. Therefore the analysis of the „image” – as the image/figure/space of the hero – is going on following Bachelard's thought about „the birth of a new being”, which is proper to the poetic expression. This paper tries to reveal the articulation of the linguistic space of narration in the late trilogy of novellas (The Man is a Case; Gooseberries; About Love, 1898). In the case of the latest Chekhov's drama (The Cherry Orchard, 1903), the aim of the interpretation is the textual space of the author's instructions.

*Keywords:* Poetics of space, literary anthropology, linguistic space, image, Chekhov, articulation

Horváth Géza  
Pannon Egyetem  
MFTK, Irodalom- és Kultúratudományi Intézet  
8200 Veszprém, Egyetem u.10.  
horvath.geza71@gmail.com

## Térképzetek, térképzések, deterritorializáció az Új Symposion folyóirat első szerkesztői nemzedékénél (1965–1971)

**Absztrakt.** A tanulmány az újvidéki Új Symposion folyóiratnak a saját kisebbségi téréhez, illetve a többségi magyar, illetve többségi délszláv terekhez való viszonyával, a térkiszajátításokhoz és térmegjelölésekhez kapcsolódó gyakorlataival foglalkozik. Szemléletében a Gilles Deleuze és Félix Guattari szerzőpáros kisebbségi nyelv- és irodalomfelfogását érvényesítve a területi kizárólagosságok felszámolásának és a területelvű, a nemzetállami keretek által meghatározott többségi kultúra–kisebbségi kultúra szembeállítás meghaladásának az igényét azonosítja a folyóirat első nemzedékének folyóirat-szerkesztői gyakorlatában.

Az újvidéki Új Symposion folyóirat története kapcsán folyamatos kérdés a folyóirat és mozgalom kontextualizálása, elhelyezése a vajdasági magyar, a délszláv, illetve a magyarországi magyar, valamint az egyetemes magyar irodalom- és művelődéstörténeti, illetve társadalomtörténeti narratívákban. Gyakran ismételt megállapítás, hogy a symposionisták délszláv irodalmi tájékozódásai lehetővé tették számukra, hogy a hatvanas évekbeli magyarországi lehetőségekhez képest előbb és közvetlenebbül lássanak rá a korabeli európai irodalmi-kulturális mozgásokra, és ezeket a folyóirat magyarországi terjesztésével tulajdonképpen az egész magyar nyelvterület felé közvetítsék. A tágabb délszláv térségen keresztül való világirodalmi tájékozódásnak lényegretörő összefoglalása olvasható Thomka Beáta Tolnai Ottóról írott monográfiájában (rövidebb változatát Virág Zoltán is beemeli *A magyar irodalom története* c. kézikönyvbe írt Új Symposion-tanulmányába, kiemelt idézetként<sup>1</sup>):

Ebben az időben a jugoszláviai szellemi élet a magyarországinál frissebbnek, nyitottabbnak, termékenyebbnek bizonyult. A nyugati eszmék és ízlésáramlatok, irányzatok és törekvések előbb hathattak a szerb, horvát, szlovén kultúrára, s ezek közvetítésével az itteni magyar irodalomra is. A figyelem tehát a felé a közeg felé irányult, ahonnan az akkori fiatal értelmiség saját eszméléséhez több ösztönzést kapott. Többek között ezzel is magyarázható egy igen rugalmas kapcsolat megteremtése olyan jugoszláviai műhelyekkel, folyóiratokkal, csoportosulásokkal és szerzőkkel, akik a hazai anyanyelvű kultúra maradiságával és bezártságával szemben erjesztő impulzusokkal szolgáltak.<sup>2</sup>

1 VIRÁG Zoltán, *A margó vándorai = A magyar irodalom története* III. 1920-tól napjainkig, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András, Budapest: Gondolat, 2007, 536–549. (Online változatai: [http://villanyспенot.hu/villanyспенot/#!/fejezetek/hAFNt\\_ODSoqZ25iM59WxBA](http://villanyспенot.hu/villanyспенot/#!/fejezetek/hAFNt_ODSoqZ25iM59WxBA); illetve: [http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011\\_0001\\_542\\_05\\_A\\_magyar\\_irodalom\\_tortenetei\\_3/ch44.html](http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_542_05_A_magyar_irodalom_tortenetei_3/ch44.html)). Megjelent még: Híd, 2005/június, 41–61.; kötetben: VIRÁG Zoltán, *A szomszédság kapui*, Zenta: zEtna, 2010, 18–53.)

2 THOMKA Beáta, *Tolnai Ottó*, Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 1994, 12.

Ez a megállapítás többé-kevésbé meg is állja a helyét. Igaz ugyan, hogy a kevés átkerülő példány hatása igencsak mérsékelt lehetett, és kedvezett a kulturális viszonyulásnak – bár az így képződött hiány és a kultusz megtermékenyítő hatása sem elhanyagolható. Ebből a szempontból az is érdemes a figyelmünkre, hogy nem is annyira az európai nyelvekből történő konkrét fordítások, mint inkább az új tendenciák, gondolatok délszláv és az ebből kinövő vajdasági magyar elsajátítása emelhető ki.

Ugyanennek a jelenségnek egy másik olvasata, amely kezdettől fogva jelen van mind a vajdasági magyar, mind az egyetemes magyar közegben, hogy az Új Symposion folyóirat alkotóinak pro-jugoszláv viszonyulása káros volt a vajdasági magyarság nemzeti öntudata, fennmaradása szempontjából, és az első nemzedék könnyű önérvényesítésének eszköze volt. Vajda Gábor *Remény a megfélemlítettségben* című, *A délvideki magyarság eszme- és irodalomtörténete (1945–1972)* alcímű könyvének „Szellemi diktatúra a demokratizálódásban (1960–1963)” címet viselő fejezete valójában nem eszmetörténeti, hanem politikatörténeti és ideológiai összefüggésekbe helyezi a Symposion-mozgalmat, és visszafogottan, helyenként körmönfontan foglalja össze azokat a nézeteket, amelyek voltaképpen a kisebbségi közösség, a vajdasági magyarság elárulásával vádolják a jugoszláviai kulturális térségek, fórumok, alkotók felé nyitott, velük kapcsolatokat építő, közösséget vállaló symposionistákat. Ezek a vádak a maguk idejében természetesen nem hangoztak el így az irodalmi nyilvánosság tereiben, de számos közvetett jelzés, illetve a nyolcvanas évek második felében már ennek nyílt hangoztatása jelzi korábbi meglétét is.

38

Ennek a jugoszláv orientációnak az értékeléséhez érdemes átlapoznunk az ötvenes évek vége-hatvanas évek eleje vajdasági magyar sajtóját. Akár a Magyar Szó napilap, akár az Ifjúság című hetilap hangvételét vetjük össze az Ifjúságban megjelenő Symposion melléklettel, árnyalódik ez az utólagos értéktétel. Tanulságos szembesülni azzal az ellentéttel, amelyet az Ifjúság közéleti tudósításai, hétköznapi riportjai és a symposionisták irodalmisága között tapasztalhatunk. A Symposion és az Új Symposion egészében valóban a jugoszlavizmus jegyében alakította szerkesztéspolitikáját, és elkötelezetten követte a délszláv térség irodalmi és kulturális mozgásait, mégpedig azokat, amelyek inspirálták az alapvetően az irodalmi élet megújítása iránt elkötelezett, utólag neoavantgárdként felismert csoportosulást. Ez a jugoszláv érdeklődés teljesen más természetű, mint a kötelező évfordulós megemlékezések a népfelszabadító háború eseményeiről, a partizánmozgalmról vagy a tudósítások az ifjúság szerepéről a szocializmus építésében. Nem a jugoszláv propaganda valamiféle képviselője, nem is a kisebbségi megfelelési szándék működteti a symposionisták nyitását, hanem az általuk ismertnél tágasabb világ megismerésének és a szó szoros értelmében elsajátításának, a belőle való részesülésnek az igénye. Egy sajátos, kisebbségpolitikai szempontból talán nem minden kockázat nélküli alapállás szemlélhető a működésükben: a területelvű, a nemzetállami keretek által meghatározott többségi kultúra – kisebbségi kultúra szembeállítás meghaladásának az igénye.

Tolnai Ottó egy későbbi interjúban így beszél erről: „A kisebbségi író szerepét sose vállaltam [...]. Egy pillanatra úgy éreztem, hogy a mi irodalmunk megengedheti magának a modernség luxusát is. Hiszen a művészet felfogható tiszta művészetként is. Tehát úgy éreztem, hogy azt a kisebbséget, amely

teljességre törekszik, teljes szabadságra, azt nem lehet csak egy kicsi, zsugorított kisebbségi programra kényszeríteni, mert az már nem teljes élet, nem teljes szabadság.”<sup>3</sup> Ez mintha megfelelné annak a felfogásnak, amelyet például Németh Zoltán érvényesít a *Szlovákiai magyar irodalom: létezik-e vagy sem?* című tanulmányában: „Az esztétikának nincs szüksége szlovákiai magyar irodalomra. [...] Az identitásnak talán igen.”<sup>4</sup>

A Symposion-mozgalommal foglalkozó szakirodalom, legutóbb Orcsik Roland a provincializmustól való félelmet és az azzal való küzdelmet hangsúlyozza az első Symposion-nemzedék föllépésénél és harcainál, összefüggésbe hozva ezt Radomir Konstantinovicnak *A vidék filozófiája* című könyvével,<sup>5</sup> amely az önmagát totalizáló provincialitás szemléletmódjáról beszél, arról a közép- és kelet-európai gyakorlatról, amely a saját, jól körülzárt tapasztalatot abszolutizálja, és a maga köldöknéző szempontjából nem észleli a másikat.

A fenti vázlatos áttekintésből is látszik, hogy az Új Symposion folyóirat és szerzői kapcsán a térhez való viszony, a saját tér kérdése, a térrel való azonosítás problémája nem kerülhető meg. A korábbi nemzedékekkel szemben generált vitáikban is gyakran a térmetaforika kerül előtérbe, noha szándékuk szerint a minőségről, a műalkotásokról, a szellemi élet minőségéről folytatnak vitát. A vitákban használt térmetaforikával szemléltetve: a dűlőút- és templomtorony-perspektíva helyett a nagyvárost és a tengert választják a szemlélődés, a bejárás terévé. Maga a viszonyulás, a kérdés és válaszadás kényszere is a térhez, a térbeliségben gondolkodáshoz, a territoriális meghatározottságokhoz kötődik. A kisebbségnek a saját térhez ragaszkodása, más szempontból a saját térhez láncoltsága a tét. A Tolnai Ottó fémjelezte Symposion mintha ezt a kényszert próbálta volna levetkezni, az ilyesféle válaszadás kényszerét ignorálni. Ennek a viszonyulásnak a leírására célszerűnek mutatkozik a Deleuze – Guattari szerzőpáros kisebbségi irodalmakról alkotott felfogásához nyúlunk. Jellemző, hogy (nyilvánvalóan a saját indulásukhoz képest utólag ugyan, de) Tolnaiék igen korán találkoznak Gilles Deleuze és Félix Guattari munkásságával, Tolnai többször hivatkozik 1975-ös Kafka-könyvükre, s benne a *Mi a kisebbségi irodalom?* című bevezető fejezetre. Ez a kisebbségfelfogás nem a nemzeti kisebbség és a másik nemzet mint többség ellentétpárban szemléli a kisebbségséget, hanem olyan mozgásként, folyamatosan kitarított valamivé válásként, amelyet az alkotással azonosít. Ebben a felfogásban a kisebbségi – többségi viszony a köznapi értelemben vett saját nyelvhez való viszonyt is jelzi, a saját nyelvben való idegenként létezés értelmében. Egyik jellemző megfogalmazásként olyan irodalomról beszél a szerzőpáros, Kafka példájából kiindulva, amelyet „a kisebbség a többség nyelvén ír; de elsődleges jellemzője mindenképpen az igen erős deterritorializációs együtthatóval ellá-

3 Idézi CSORBA Béla – VÉKÁS János, *A kultúrtanti visszavág (A Symposion-mozgalom krónikája, 1954–1993)*, szerzői magánkiadás, 1994, 161. (Idézi ORCSIK Roland, *detoNáció – Domonkos István művészetének exjugoszláv irodalmi kapcsolatformái*, Újvidék: Forum Könyvkiadó, 2015, 21.)

4 NÉMETH Zoltán, *Szlovákiai magyar irodalom: létezik-e vagy sem?* = Uő, *A bevégezhetetlen feladat*, Dunaszerdahely: Nap Kiadó, 2005, 5.

tott nyelv.<sup>6</sup> A többség nyelve ebben az esetben a nyelv mindenkori többségi meghatározottságát jelenti, azt az ellenállást, amelyet a nyelvhasználó tapasztal a nyelv részéről, amely nem a saját nyelveként, hanem őt uraló, magához alakító nyelvként viselkedik. Olyan mozgásként, folyamatként, mássá válásként szemlélődik itt a kisebbségiség, amely a saját nyelvhez való szubverzív viszonyt tételez, olyan státusra törekvést, amely lehetővé teszi, kikényszeríti a nyelv intenzív, „vibráló” használatát, amelyben a nyelv elszabadulóban van a többségi nyelvhasználat egyetlen, saját területhez kötöttségétől, deterritorializálódik, ahol a nyelvhasználó „saját nyelvének nomádja, bevándorlója, cigánya” lesz.

Tolnai Ottó sokat idézett mondata a tengerről ebben az összefüggésben nyeri el igazán értelmét. Ez egy szegedi irodalmi est utáni beszélgetés megfogalmazása 1986 novemberéből, az interjúról írja készítője, Pozsár László, utalva a költő utólagos, a lejegyzett és szerkesztett beszélgetést ellenőrző, autorizáló olvasatára, hogy Tolnai igyekezett az írott szövegnél is megőrizni a beszélgetés elsődleges „dadogásjellegét”.<sup>7</sup> A beszélgetés az esten olvasott *Wilhelm-dalok* árnyékában készült,<sup>8</sup> ekkor írta Tolnai a verseskötet utolsó darabjait, és itt Wilhelmot igencsak a Deleuze és Guattari szerzőpáros értelmében vett „kisebbségi figuraként” írja le, és a maga költői alteregójaként azonosítja. Wilhelm egy énekelgető falu bolondja a XX. század eleji bácskai vidéken, akit megfest Pechán József vajdasági magyar festő, és így kerül képbe, örökítődik meg. Tehát egy falu bolondja, „[f]ogatlan szájjal éneklő, kopasz idióta. Tehát én őt neveztem el *Vidéki Orfeusz*nak, mert úgy éreztem, ő én vagyok: a vajdasági költő.”<sup>9</sup> Ennek kapcsán azt az anekdotát meséli el, amely szerint Ferenc József egy kiállításon találkozott a Wilhelmot ábrázoló festménnyel, és Wilhelm fülébe jut, hogy a császár annyira szemet vetett rá, hogy meg akarja szerezni a festmény eredetijét, és így a falu bolondjából udvari bolonddá avanszállhat. Mivel időközben meghal a császár, Wilhelm rádöbben, hogy ott ragadt a faluban, és ott sintérek kezére kerül majd, mint egy kutya. Tolnai úgy summázza, vagyis értelmezi a maga által elmesélt történetet, sajátos előnyként, „fórként” megfogalmazva, „hogy vidéki költő sosem is lehet udvari költővé”.<sup>1</sup> Ebben az interjúban beszél először igen részletesen Tolnai a példáiról, mintáiról a folyóirat-készítésben, és Kassák után (a hozzá való kötődéseket inkább utólagosnak minősítve) a délszláv térség ötvenes évek végi – hatvanas évek eleji példáit sorolja, folyóiratokat és szerzőket, majd úgy összegezz, hogy „48 után egy fantasztikus irodalom vette kezdetét Jugoszláviában, és mindez mögött, akár egy csodálatos kulissza, ott csillogott a tenger.”<sup>11</sup> Ezekbe a jugoszláviai szellemi mozgásokba kívánnak bekapcsolódni a

5 ORCSIK, *detoNáció*, 23–24.

6 GILLES DELEUZE – FÉLIX GUATTARI, *Mi a kisebbségi irodalom?*, Ex Symposion 44–45 (2003), 1.

7 TOLNAI OTTÓ, *Rózsaszín flastrom = Rózsaszín flastrom. Beszélgetések vajdasági írókkal*, szerk. SZAJBÉLY Mihály, Szeged: JATE Szláv Filológiai Tanszék, 1995, 61–73.

8 TOLNAI OTTÓ, *Wilhelm-dalok*, Pécs: Jelenkor, 1992.

9 TOLNAI, *Rózsaszín flastrom*, 61–62.

10 *Uo.*, 62.

11 *Uo.*, 63.



Symposion indításával, és ennek az indulásnak, kimozdulásnak az állapotát hangsúlyozza Tolnai a későbbi, folyamatosan jelentkező falakkal, iszabpírkózással, agyagba ragadással szemben:

Az indulásnál tehát ez létezett, ez a nyitás, ez a fantasztikusan sokféle jugoszláv irodalom. Egy boldog, ideális indulás volt. Ebből következett utána a Symposion-melléklet csodája. E csoda után másnap természetesen ezeregy probléma, fal mutatkozott, ahogy már ilyenkor lenni szokott. Ideális indulás volt, és én a mai napig ahhoz tartom magam, – noha a vers, az esszé, a novella falai közé visszahúzódva – azt csinálom továbbra is, úgy próbálok elégni vagy elveszni, abban az indulásban, ameddig lehet, ameddig szét nem ütöm a fejem az említett falban.<sup>12</sup>

Sajátos, kétszeres kisebbségiség, terület nélkülség következik aztán ebből a délszláv térségre nyitásból. Sajátos, közties, kívülről álló helyzet a sajátjal, a magyar irodalommal kapcsolatban, és szükségszerű másság a délszláv kulturális közegben, és mindkettővel kapcsolatban a nomadizáció státusával. És itt érdemes eufóriáján használni először – és kifejezetten abban az értelemben, ahogy Deleuze és Guattari beszél a sajátban kisebbségivé válás folyamatáról, az elindulás és a megérkezés közti területnélkülségről, amelyben folyamatosan megvan az indulás intenzitása. A három Delta-esszé az *avagy út a mai vajdasági költészet*hez alcímet viseli, és a témájáról szólva minden tekintetben az állandó mozgásban levés, a megfoghatatlanság, a tartós elindulás jelentéseit hordozza magán, hiányoznak belőle a hellyel való azonosság, az egyirányú lokalizálhatóság, a megérkezés jelentései. Jellemzően az elemzett vajdasági magyar költői művekből is azokat a jelentéskimozdításokat idézi, vonja be szövegfolyamába, amelyek a folyamatos elindulás, eltávozás, eloldódás köreiben örvénylenek. Domonkos István *Áthúzott versek* című kötete postán érkező lapjainak és a kísérőlevélnek a versekkel együtt dolgozó szövegét megragadva, a SVÉDBE ÖRÖKRE; a SVÉDBE MINDIG ÁLLANDÓAN, illetve az ELMENEM SOHA TÖBBÉ NEM TÉREK VISSZA ELMENEM HAJAT VÁGATNI, majd az ÉLET AZ A NÉMET VÁROS szövegtömböket verzállal is kiemelve, a létrejött sodrásban *porlasztva*<sup>13</sup> és elvegyítve jelentéselemeiket,

<sup>12</sup> Uo., 63.

<sup>13</sup> Thomka Beáta használja a *porlasztás* kifejezést Tolnai poétikai eljárásainak megnevezhetőségét keresve, mégpedig elsőként egy hosszabb felsorolásban: „Azon poétikai eljárások közül, amelyek ebben az életműben verset, prózát, drámát, esszét egyaránt jellemeznék, kiemelnék néhányat: porlasztás; egybeolvasztás; összevillantás, érintkeztetés, társítás; konkordancia, diszkonkordancia.” Bővebben: THOMKA Beáta, *Egy Tolnai-metafora visszavezetése. A delta lehetséges poétikai redukciója = konTEXTUS. Összehasonlító irodalomtudományi tanulmányok*, szerk. CSÁNYI Erzsébet, Újvidék: Bölcsészettudományi Kar – Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, 2007, 7–14, az idézet helye: 11. Thomka nem kapcsolja össze, de idézi azt a szövegrészt Tolnai első *Delta*-esszéjéből, ahol Tolnai Domonkosra vonatkozóan használja a *porlad* szót: „A vajdasági költészet Domonkos verseiben emelkedik és süllyed hő- és fagypontjára, nála kezd el repedezni, szavakká porladni.” TOLNAI Ottó, *Delta I.*, Új Symposion 54 (1969), 22–25, az idézet helye: 25.; idézi THOMKA, *Egy Tolnai-metafora visszavezetése*, 8.

AZ ÉLET AZ AZ ÖRÖK HAJVÁGATÁS jelentéséhez jut el. A folyamatos megújulás és megszűnés, kötődés és elengedés egymással ellentétes, de egymást ki nem oltó jelentéseivel dolgozik, ahogy a költői beszéd tekintetében is a jelentéskonkretizálást és diszperziót egyszerre látja jellemzőnek.

A deltát, a folyó és a tenger találkozását állítja tehát vizsgálódása közép-pontjába, a folyamatosan fenntartott köztesség helyzetét: „A delta a folyó és a tenger is, de a folyón túl és innen is. A folyó az út. A delta az úton a FORRÁS, a forrás megisméltése, állandó lehetőségessége.”<sup>14</sup>

A deltametafora elvezet bennünket a tengerhez, illetve Tolnai markáns deterritorializációs gesztusához, amikor a fentebb már idézett interjúban kijelenti, hogy

az én fölfogásom szerint a vajdasági költő olyan költő, akinek van tengere. Nekem van tengerem. Az Adria. Ezért valamiféleképpen be kellett emelni a tenger a költészetembe. Ez Domonkosnak egyből sikerült rimbaud-i, saint-john perse-i eszközeivel, a *Rátká*-ban. Nekem nem voltak szavaim... Borzasztóan irigytem mindig a francia költészetet az azúr miatt. [...] Az utolsó kötetemben van egy ilyen ciklus a jugoszláv festészet fontos tengerképeiről. [...] Ugyanis a Vajdaságnak egyik dimenziója alföldi, a másik mediterrán-balkáni.<sup>15</sup>

De nemcsak a tengerhez vezet el, hanem a megidézett asszociációs körökkel, a folyamatos kimozdulás, elmozdulás, állandóan megújított forrás jelentéseivel elvisz azokhoz a nyelvi műalkotásra vonatkozó jelentésekhez is, amelyeket a Deleuze és Guattari szerzőpáros a kisebbségi irodalmiság nyelvi működéséről mond.

42

Az Új Symposion folyóirat első évfolyamai, illetve a folyóiratot előkészítő, az Ifjúság című hetilapban megjelent Symposion melléklet sajátos viszonyulása a délszláv térség irodalmihoz, főleg a horváthoz és a szerbhez a délszláv kulturális térséggel való olyan azonosulási szándékot mutatnak, amely föl kívánja számolni a területiség elvét, és mintha egy centrum nélküli, a többirányú azonosulás lehetőségét fenntartó, lezáratlan és lezárhatatlan identifikációs mozgásként lenne leírható. Ez a lezárhatatlanság, befejezhetetlenség a Deleuze–Guattari-szövegben is meghatározó gondolat, amely a deterritorializációs tendenciákat összefüggésbe hozza a nyelvi jel és a jelentés közti viszony lezárhatatlanságával. Egy olyan vágyott modellről, igénybejelentésről van szó, amely ennek a magyar nyelvű irodalomnak teljes jogú részesülésére tart igényt a jugoszláviai kulturális térségben, elutasítva a kisebbségi státust és a terület, a területi kizárólagosság elvét. Ezt a folyamatosan fenntartott részesülő állapotot az anyakultúrával is fenntartják, de a kizárólagos, egyirányú odatartozás egyértelműsége nélkül. Nem valamiféle saját területre és saját, autonóm anyanyelvi kultúrára formálnak jogot, hanem arra, hogy a magyar nyelven írt műalkotásaik elszakadhassanak a kisebbségi megszólalás egynemű, konkrét függőségeitől, a *birtoklás* elvével szemben a *részesülés*, a *participáció* viszonylatát hozva létre. Ennek hite és vágya az első nemzedék

---

14 TOLNAI Ottó, *Delta III.*, Új Symposion 59 (1970), 2–3, az idézet helye: 2.

15 TOLNAI, *Rózsaszín flastrom*, 71–72.

első éveiben, a hatvanas évek végéig, a hetvenesek elejéig meghatározónak mondható, a későbbiekben aztán kontaminálódik hagyományos kisebbségvédelmi hozzáállással (a nemzetiségi autonómia számos elemére jogot formáló, ezekkel élő közösségi igényekkel).

Nem mellesleg, ezt a saját nemzeti és nemzeti kisebbségi kultúrához való ellentmondásos viszonyt nemcsak a vajdasági magyar értelmiség korábbi nemzedékei, hanem a horvát és szerb kultúra képviselői is többnyire értetlenül szemlélik. Tolnai szóvá is teszi, hogy mennyire csodálkozva fogadták az ilyen közeledéseket a horvát és a szerb írók, akik egymással voltak elfoglalva, és nem értették, hogy a vajdasági magyar írók mit akarnak a tengerrel.<sup>16</sup> Azt mondhatjuk, hogy a symposionisták ténykedése voltaképpen a délszláv közösségek saját territoriális kizárólagosságait is kérdőre vonta. Domonkos István tengerregénye, a hatvanas évek végén született *A kitömött madár* több vonatkozásban is szembenéz ezzel a problémával. A tengerparti szállodákban muzsikáló vajdasági magyar cigány főhőse tulajdonképpen önmagában is problematikussá teszi a közösség és a terület összekapcsolásának magától értetődőségét, és az átmeneteket, a szökéseket, csempészéseket, határsértéseket, a saját dolgok tulajdonlásának vágyát és ennek elutasítását jelentésmeghatározó motívumokká teszi meg. Tolnai Ottó *Rovarház* című regénye ugyancsak a tengerpartot teszi meg helyszínné, amennyiben egyáltalán beazonosíthatók helyszínek a töredékes szerkezetű, a jelentésteremtés folytonosságát is megszakító, és inkább metaforikus, mint történetelvű értelmezést kínáló elbeszélésben. Visszatérő motívuma az üres, senkihez sem tartozó szállodai éjjeliszekrény, amelyben egy-egy otffejejtett „prezervatívum” kívül nincs semmi.

Deleuze és Guattari a kisebbségi nyelvhasználat intenzitását a böjttel hozza összefüggésbe, ahol a száj és a nyelv nem elsődleges funkciójában működik, hanem végletekig redukált, ugyanakkor intenzív használatban van: „A száj, a nyelv és a fogak a táplálékban nyernek eredendő territóriumukra. A

16 Antun Šoljan horvát költő kapcsán meséli Tolnai a *Költő disznózsírból* c. interjúregényben: „Néha összefutottunk a ríván, lekezeltünk, pár szót váltottunk, noha elég furán nézett kolóniánkra, ugyanis neki mindig az volt a véleménye, hogy a jugoszláviai magyar írók egyértelműen a magyar irodalom részei, egyáltalán nem értette, mit fontoskodunk mi itt a jugoszláviai irodalmak körül, s főleg mit a fenét fontoskodunk az Adrián. A szerb írókra másképpen nézett, velük volt valami nagy közös ügyük, velük meg kellett birkózni, kezdetben együtt kártyáztak, titkos megbeszéléseket folytattak, illetve hát, mint azután kisült, valós harcra, háborúra került a sor. Barátja, Slobodan Novak, a Tvrdi grad szerzője mesélte egyik interjújában, hogy a háború után megkérdezte Šoljant, mi lesz most, tovább fog kártyázni rovinji szerb barátaival, mire Šoljan azt felelte, nem, át fog nézni rajtuk, mint a levegőn, de hogy mi, magyarok hogyan jövünk be a képbe, azt lényegében nem értette...” TOLNAI OTTÓ, *Költő disznózsírből*. Egy rádióinterjú regénye, kérdező: PARTI NAGY LAJOS, Pozsony: Kalligram, 2004, 134. A problémakörnek egyébként Tolnai bőséges teret szentel a beszélgetés folyamán, az interjúkötet a Tolnai-életmű értelmezésén túl a Symposion-mozgalom sajátosságainak megértése szempontjából is pótolhatatlan – és nem eléggé kiaknázott.

hangképzési feladatok révén a száj, a nyelv és a fogak deterritorializálódnak. Az evés elkülönül tehát a beszédétől, de még inkább, minden látszat ellenére, az írástól: bár tudunk írni evés közben, könnyebben is, mint beszélni, de az írás fokozottabban alakítja a szavakat olyan dolgokká, amelyek rivalizálnak az élelemmel. Beszélni vagy még inkább írni, annyit tesz, mint böjtölni.”<sup>17</sup> Ebből a szempontból szinte utalásként értelmezhető Tolnai „dadogó” interjújának leírása Wilhelmről, a fogatlan szájjal éneklő vidéki Orfeuszról. Talán ennél is izgalmasabb a már idézett *Delta I.*-nek a nyelvmetaforája 1969-ből, vagyis jó néhány évvel Deleuze és Guattari Kafka-könyvét megelőzően: „Hogy elérje, Domonkosnak más utat kellett megtennie, távoznia kellett, távoznia kellett, mert egy pillanatra, láztól szomjasan, óriásivá dagadt nyelvvel, egynek merte tudni magát világunkkal, hogy elérje, el kellett veszítenie.”<sup>18</sup>

Nem igazán tekinthető tehát a mozgalom szempontjából adekvátnak az utólagos kisebbségvédelmi attitűd érvényesítése, illetve az ebből a szempontból történő értékelése. Szajbély Mihály, Tolnai Ottó pályakezdéséről értekezve, a Symposium melléklet indulásakor közölt *Első* esszéjében „immanens programot” lát, és szóhasználatát átvéve a szabad hullámmozgás és ringatózás tereként fogja fel a folyóiratot, „sokfelől származó reflexiók” gyűjteményeként: „Úgy tűnik tehát, hogy az elérhető kultúrák közötti szabad ringatózásnak, a később mozgalmi programmá emelt jugoszláviaiságnak, a multikulturalitás e korai megnyilvánulásának itt lelhető fel a valódi indítéka, politikamentes oka. És persze itt a gyökere, vagy inkább itt ringanak a hullámai Tolnai tenger-szeretetének, későbbi azúr-mániájának is.”<sup>19</sup> Az esszéműfaj kiválasztása, közép-pontba állítása a symposionisták részéről önmagában is jelentésekkel telített. Ez a műfaj – a kísérlet – nemcsak lehetővé teszi, hanem el is várja művelőjétől, hogy ne kitaposott utakon járjon, hanem az út kockázatát vállalva mozduljon ki a maga jól ismert közegéből. Az „esszétenger hullámmozgásának szeszélyes ritmusa” végtére is szerkesztői program. A hetilap-mellékletként majd önálló folyóiratként megjelenő Symposium, majd Új Symposium ebben a felfogásban nem csupán a megszülető alkotások publikációs fóruma, hanem az alkotások megszületésének kezdeményezője és az alkotások létformája is lesz. Különböző és nyilván nehezen pontosítható mértékben, de a publikált írások jelentős része kapcsán megkockáztatható az állítás, hogy megszületéséhez, poétikai sajátosságaihoz éppen ez a folyóirat mint publikációs tér is hozzájárult. Nem a folyóirattól függetlenül született szövegek publikációs helyszíne volt az Új Symposium, hanem kifejezetten a folyóirat számára íródott alkotásokat publikált, amelyeket a folyóirat alakuló hagyománya is inspirált. Végel László *Egy makró emlékiratai* című regénye a folyóiratban történő publikálás közben készül, és maga a folyóirat közege is képezi számára azt az

17 Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *Kafka – A kisebbségi irodalomért*, ford. Karácsonyi Judit, Budapest: Qadmon, 2009, 40. A könyv *Mi a kisebbségi irodalom?* című részletének első fordítása a Tolnai szerkesztette Ex Symposium folyóirat *Minor irodalom* című tematikus számában jelent meg először magyarul (Ex Symposium 44–45, 1–9.).

18 TOLNAI, *Delta I.*, 25.

19 SZAJBÉLY Mihály, *Tézisek Tolnai Ottó (prózaírói) munkásságának alakulástörténeté-*

urbánus szemantikai teret, amelyben létrejönnek jelentései. A szimpózium jelentés ebben a vonatkozásban teljesebb ki, híven a platóni dialóguseszményhez, amelyben nem a dialógus előtt tudott dolgok hangzanak el, hanem épp a dialógus révén létesül az, ami folyamatosan artikulálódik. Az Új Symposion épp ennek a dialógusnak a terét kívánta kitéríteni, nem a műalkotás előtt létezőket kívánva leképezni a műalkotásban, hanem éppen a még nem létezőnek, a kísérlet lehetőségeinek megágyazva.

## Irodalom

- CSORBA Béla – VÉKÁS János, *A kultúrtanti visszavág (A Symposion-mozgalom krónikája, 1954–1993)*, szerzői magánkiadás, 1994.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix, *Mi a kisebbségi irodalom?*, Ex Symposion 44–45 (2003), 1–9.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix, *Kafka – A kisebbségi irodalomért*, ford. Karácsonyi Judit, Budapest: Qadmon, 2009.
- NÉMETH Zoltán, *Szlovákiai magyar irodalom: létezik-e vagy sem? = Uő, A bevégezhetetlen feladat*, Dunaszerdahely: Nap Kiadó, 2005.
- ORCSIK Roland, *detoNáció – Domonkos István művészetének exjugoszláv irodalmi kapcsolatformái*, Újvidék: Forum Könyvkiadó, 2015.
- SZAJBÉLY Mihály, *Tézisek Tolnai Ottó (prózaírói) munkásságának alakulástörténetéről*, Tiszatáj, 2003/október
- THOMKA Beáta, *Tolnai Ottó*, Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 1994.
- THOMKA Beáta, *Egy Tolnai-metafora visszavezetése. A delta lehetséges poétikai redukciója = konTEXTUS. Összehasonlító irodalomtudományi tanulmányok*, szerk. CSÁNYI Erzsébet, Újvidék: Bölcsészettudományi Kar – Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, 2007, 7–14.
- TOLNAI Ottó, *Rózsaszín flastrom = Rózsaszín flastrom. Beszélgetések vajdasági írókkal*, szerk. SZAJBÉLY Mihály, Szeged: JATE Szláv Filológiai Tanszék, 1995, 61–73.
- TOLNAI Ottó, *Wilhelm-dalok*, Pécs: Jelenkor, 1992.
- TOLNAI Ottó, *Delta I.*, Új Symposion 54 (1969), 22–25.
- TOLNAI Ottó, *Delta III.*, Új Symposion 59 (1970), 2–3.
- TOLNAI Ottó, *Költő disznósírból. Egy rádióinterjú regénye*, kérdező: PARTI NAGY Lajos, Pozsony: Kalligram, 2004.
- VIRÁG Zoltán, *A margó vándorai = A magyar irodalom története III. 1920-tól napjainkig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András, Budapest: Gondolat, 2007, 536–549.

**Images of space, constructions of space, deterritorialization in the first editorial generation of the periodical Új Symposion (1965-1971)**

The study is concerned with the periodical Új Symposion, which was published in Novi Sad. Its relationships to its own minority space as well as to the majority Hungarian and majority South-Slavic spaces are investigated together with the practices of expropriation of space and markings of spaces. The approach of the study is to take over Gilles Deleuze's and Felix Guattari's view of minority language and literature to identify the abolition of spatial exclusivity on the one hand and the need to overcome space principled contrast between majority and minority culture determined by the concepts of the nation-state on the other in the editorial practice of the first generation of the periodical.

*Keywords:* Új Symposion, periodical history, minority literature, deterritorialization, interculturality

Ladányi István  
Pannon Egyetem  
Modern Filológiai és Társadalomtudományi Kar,  
Irodalom- és Kultúratudományi Intézet  
8200 Veszprém, Egyetem u. 10.  
lada1594@gmail.com

## Münchentől Budapestig, a fesménytől a regényig (Gárdonyi Géza: Ida regénye)

**Absztrakt.** Gárdonyi művészregényének egészét a kinnlevőség problematikája határozza meg. A főszereplők történetének alakulását a „jelenvalólét állandó kinnlevőségének” (Heidegger) tapasztalata hatja át. A történet keretét pedig a magyar művészeti élet müncheni másholléte határozza meg. A tanulmány annak a feltételezésnek a bizonyítására tesz kísérletet, hogy a szövetségsszerveződést is a kinnlevőség befolyásolja: a regény számos jelenetének verbális felépítését a magyar festészet bizonyos századfordulós alkotásainak vizuális kompozíciója ihlette.

Gárdonyi Géza a Pesti Hírlap 1915. februári és márciusi hasábjain megjelenő *Szenvedni akarok (Egy haditudósító elbeszélése)* című világháborús novellájában az egyes szám első személyben megszólaló haditudósító különös vitába száll Lyka Károllyal, a XX. század első felének egyik jelentős művészettörténészével.<sup>1</sup> A haditudósító 1914. szeptemberének elején, a belga fronton egy éjszakára megszáll egy kis falu mellett elhelyezkedő kastély kápolnájában, ahol egy németalföldi mesternek tulajdonított Krisztus-fesményére lesz figyelmes. A kép egy ritkán tematizált jelenetet ábrázol – azt, amikor a tanítványok Jézus elé visznek egy vakot, és ezt kérdezik: „Mester, mondd meg, ez vétkezett-e, hogy vakon kellett születnie? Vagy hogy a szülei vétkeztek?”<sup>2</sup> A világháború tapasztalatainak tükrében hatványozottan súlyossá váló kérdés egzisztenciális problematikája annyira megérinti a haditudósítót, hogy belső beszédében vitába kezd szállni Lyka Károllyal:

Különös! Minden festő azt a részt választja a bibliából, amelyik legjobban foglalkoztatja. A szívét vagy az elméjét. Ki lehetett ennek a képnek a festője? Festő, aki nemcsak a formákon és a színeken gondolkodik! – igaz-e Lyka Károly, hogy ritkaság? Dehát mért éppen ezen a részen állott meg annak a festőnek a szeme?

S egész éjjel a tanítványok kérdése gomolygott a fejemben:  
– Ez vétkezett-e?<sup>3</sup>

---

1 Gárdonyi és Lyka már 1896-ban találkoztak az Új Idők szerkesztőségében. Vö. Lyka visszaemlékezésével: „eljött Gárdonyi Géza is, a »szerkesztőségbe« szokott beállítani, ahol hosszú pipával, még hosszabb léptekkel járt föl-alá, szép lassan, tempósan. Nehéz volt megszólalásra bírni”. LYKA Károly, *Vándorlásaim a művészet körül*, Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1970, 178.

2 GÁRDONYI Géza, *Szenvedni akarok = Szegény ember jó órája. Elbeszélések II.*, szerk. Z. SZALAI Sándor – TÓTH Gyula, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1964, 586–623., 589.

3 GÁRDONYI, *l.m.*, 590.

Mi a szemléleti jelentősége ennek az apró bekezdésnek? Milyen művészeti kérdést tematizál a Lyka Károly irányába tett ironikus célzás?

Lyka Károly munkásságának középpontjában – az általános történeti és elméleti könyveken túl – a XIX. század második fele művészeti újításainak értelmezése áll. Elsősorban azt kutatja, hogy az 1850-es évektől kezdve az elvont normákhoz ragaszkodó akadémiai festészettel és szobrászattal szembeszegülő képzőművészeti naturalizmus, impresszionizmus és századvégi stilizáló irányzatok (pl. szecesszió) történeti egymásra következése milyen gyökeres változást hozott az európai képfelfogásban. S munkásságának talán legjelentősebb részét annak a feltárása alkotja, hogy ezek az európai művészettörténeti és képelméleti változások milyen hatást gyakoroltak a magyar művészeti életre, vagy hogy éppen milyen önálló törekvések kialakulását ösztönözték a 1870-es és 1880-as években alkotó hazai népszerű festők munkájában, a müncheni magyar festőkörökben, az 1896-os milleniumi ünnepségek óriási tárlatainak eredményeiben, a nagybányai festőtelep szerveződésében, a gödöllői, kecskeméti, szolnoki művészkörök munkásságában és az 1910-es évek modern magyar képzőművészetében.<sup>4</sup> A történeti áttekintések egyik átfogó elméleti következtetéseként Lyka megállapítja, hogy „az újító mesterek majdnem mindig s mindenütt a zsarnokoskodó akadémiák ellenfelei, sőt ostromlóiként léptek fel”,<sup>5</sup> s ez elsősorban abban mutatkozott meg, hogy az újító munkákban „maga a festési processzus rendszeren a témától függetlenül fejlődik, alakul; a kép novellája, tárgya ritkán van rá döntő befolyással; és a festési processzus alakulása, a sok új ötlet, amelyet nyújt, sokkalta nagyobb mértékben formált új művészi hitvallásokat, semmint a képek tárgya” (13.). A művészeti akadémiákon a XIX. század közepén a festési technika és a festmény témája két teljesen különálló dolognak számított: „törvénytelen volt a témának a vásznon való megszületése” (34.). Egyfelől témaként adott volt egy nagyjából szabadon választható eszme, amelyet rendszerint egy sablonos táj, egy jelentős történelmi esemény vagy egy tipikus romantikus polgári (esetleg népi) életkép operaházi tablóként való kiemelése szolgáltatott. Ezek a témák „természetüknél fogva irodalmi jellegűek voltak” (34.). Másfelől pedig adott volt a megjelenítés technikája, amely az alaposan begyakorolt elvek alapján működő rajz dominanciájából, illetve az aszfaltalpra felvitt, s ezáltal a barna, szürke és fekete tónusok által élesen elválasztott színek felfestési eljárásából állt (68.). „A tárgy és az előadás tehát két különböző dolog volt, nem egyetlen tömör, egységes koncepció műve.” (34.) Ehhez képest jelentett gyökeres változást a naturalisták, az impresszionisták és a stilizáló művészek képfelfogása. „A művészek látópontja eltolódott.” (26.) Ettől kezdve nem a témát analizálták a rajzolással és a sötét alapra felvitt festékekkel, hanem maga a szín vált témává. Az a gesztus, hogy a festők kiléptek a műteremből, s *en plein air*

4 Vö. LYKA Károly, *Magyar művészet Münchenben. Magyar művészet 1867–1896*, Budapest: Corvina Kiadó, 1982. *Közönség és művészet a századvégen. Magyar művészet 1867–1896*, Budapest: Corvina Kiadó, 1982. *Szobrászatunk a századfordulón. Magyar művészet 1896–1914*, Budapest: Corvina Kiadó, 1983. *Festészeti életünk a milleniumtól az első világháborúig. Magyar művészet 1896–1914*, Budapest: Corvina Kiadó, 1983. *Festészetünk a két világháború között*, Budapest: Corvina Kiadó, 1984.

5 LYKA Károly, *A képírás újabb irányjai*, Budapest: Singer és Wolfner, 1906, 14. (A továbbiakban ennek a kötetnek a lapszámaira hivatkozom a főszövegben.)



készítették képeiket, nem csak azt jelentette, hogy megváltozott a festés helyszíne. A kép elkezdte „magán viselni születésének bélyegét” (51.) is. Lyka meglátása szerint a szabadban készülő képen a levegő (vagyis a lineáris- vagy vonaltávtal helyett a *légtávtal*) és a szín viszonyának kutatása vált a festés témájává: inentől kezdve már „nem az irodalmi elem, nem a címbe foglalható tartalom dönt, hanem igenis a kép festői tartalma”,<sup>6</sup> vagyis „a levegő- és fény-szóródási jelenségek az igazi, belső tartalma, az igazi témája” (87.) a festménynek. Az új látásmódnak megfelelően „a képek egyedüli tényezője, egyetlen eleme a szín” lett, s így „a forma fogalma ki volt küszöbölve: novelláról, librettoról szó sem lehetett” (105.). A képen a művészi forma specifikuma, vagyis a sajátos festési eljárás által újra felfedezett szín (s ezzel együtt valahol maga a látás) vált a festmény belső tartalmává: immár „a festő szín-gondolatokra, színötletekre építi képét”.<sup>7</sup> „A szín volt itt tehát a kép igazi témája” (100.) – vagyis a kép tartalma egyesült a kép előállításának, a színekkel való kísérletezésnek a folyamatával, amelyben ráadásul még a festői szubjektum is feltárul.<sup>8</sup>

Amikor Gárdonyi a *Szenvedni akarok* című novellája főszereplőjének szájába adja a fent idézett ironikus mondatot – „Festő, aki nemcsak a formákon és a színeken gondolkodik! – igaz-e Lyka Károly, hogy ritkaság?” –, akkor egyértelműen száll vitába azzal a felfogással, amely a művészi alkotásban az eljárást helyezi az előtérbe. Arra igyekszik rámutatni, hogy a gondolatilag súlyos téma előzetes kiválasztása legalább annyira fontos, mint a műalkotás létrehozását meghatározó fogások kidolgozása. A mondat iróniája fenn látszik tartani azt a tételt, hogy a téma igenis megelőzi az alkotásfolyamatot; s bár a művészi eljárás valóban változtatni tud azon, hogy hogyan lássuk a problémákat, azonban magát a kép témáját szolgáltató gondolatot mégsem az alkotás folyamata szüli, hanem fordítva: a téma választja ki az előadásmódot. Így vitatkozik Gárdonyi novellájának elbeszélője Lykával. Elkerülhetetlenül felmerül az elméletileg máskülönben nem túl helytálló és releváns kérdés, hogy lehet-e azonosítani ezt a hangot Gárdonyi művészetről alkotott gondolkodásával? Vajon Gárdonyi más műveiben is azt a vélekedést fedezhetjük fel, miszerint az értelem mindig megkérdőjelezhetetlenül megelőzi az értelem megnyilatkozását? Az író „művészregénye”, az 1920 és 1921 során az ugyancsak a Pesti Hírlapban megjelenő *Ida regénye* teljesen más művészi látásmódról ad tanúbizonyságot.

## 1. A mondattól a műalkotásig

Gárdonyi 1915 és 1922 között készített titkosírástól feljegyzéseinek poétikai vonatkozásai arról tanúskodnak,<sup>9</sup> hogy az író – modern világirodalmi olvasás-

6 LYKA Károly, *Hogyan kell műtárlatot nézni* = Uő, *Kis könyv a művészetről*, Budapest: Singer és Wolfner, 1904, 9–21., 12.

7 LYKA Károly, *A színről* = Uő, *Kis könyv a művészetről*, 45–62., 51.

8 Vö. „Döntők az ecsetvonások: belőlük épül össze a kép, ők adnak neki életet. S ezek az ecsetvonások már magukban véve is sokat árulhatnak el egy festő lelkiállapotáról.” LYKA Károly, *Magyar tájképfestők* = Uő, *Kis könyv a művészetről*, 109–138., 113.

9 GÁRDONYI Géza, *Mesterkönyv = Titkosnapló*, szerk. Z. SZALAI Sándor, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974, 51–147. (A továbbiakban ennek a kiadásnak a lap-számaira hivatkozom a főszövegben.)

tapasztalatai nyomán – jelentős mértékben újragondolta mindazt, ami írásművészetét és általános művészetszemléletét meghatározza. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy elzárkózott volna mindattól, amit és ahogyan korábban alkotott, de az kétségtelen, hogy olyan új írásművészeti célokat tűzött ki maga elé, amelyek tükrében sok javítani valót talált korábbi munkáiban is.<sup>10</sup>

Az új elvek között szerepel többek között a téma és a művészi kidolgozás viszonyának újragondolása is.<sup>11</sup> Az 1915-ös *Szenvedni akarok* című novellának az a bekezdése, amely éppen ebben a vonatkozásban indít kisebb vitát Lykával, s amely nagy hangsúlyt látszik fektetni a témaválasztás jelentőségére, teljesen más értelmet nyer az alig pár évvel későbbi feljegyzések felől nézve. Újabb felismerései arra a belátásra vezetik Gárdonyit, hogy *a témának együtt kell születnie az írásaktussal*; nem szabad engedni, hogy egy túl hangsúlyos és eleve kijelölt tartalom diktáljon a művészi eljárásoknak; a kidolgozás nyelvi művészi formájának kell fokozatosan felépítenie a gondolatot is. Az egyik kiemelkedően fontos belátása ezzel kapcsolatban így hangzik: „a téma próbája: a tartalom egy nagy ellentézes mondatba foglalható össze” (61.), s „a folytatás akkor könnyű, ha az író az ízt éppúgy egy mondatba foglalhatod, mint az egész regényt foglaltad egy ellentézes mondatba” (74.). Ez a poétikai megfigyelés arra mutat rá, hogy Gárdonyi számára nyilvánvalóvá vált: a tartalom és a műalkotás nyelvi kidolgozása elválaszthatatlan egymástól, s így a téma–forma dichotómiájának elve fenntarthatatlan. A tartalom és az alkotás egyszerre létesül és folyamatosan alakulóban van.<sup>12</sup> Egy gondolat csak annyiban válhat műalkotás témájává, ha egyszerre születik a szó művészetének specifikus *elemi* formaalkotó eljárásával: a nyelv újraalkotásával. Gárdonyi szerint a regény esetében ez a költői nyelvi minimum a mondatban ismerhető fel; pontosabban szólva abban a mondatban, amely valamilyen szemantikai feszültséget hoz létre önmagán belül: „ahogy a hegedűben a szép hang minden, írásban a mondat, amelynek szépségei: rövidség, könnyűség, ellentézés, ellipszis, allúzió, építet rare” (56.). A témakijelölő mondat költői szemantikai figuralitása avatja a problémát valóban a művészi szöveg tartalmává. Tehát a téma együtt születik a költői kidolgozás minimális prózanyelvi alapegységével: a belső szemantikai feszültséget teremtő és hordozó mondat. Ez alkotja a prózamű alapját – vagy ahogy Gárdonyi nevezi –, fundamentumát. „Ellentézés-fundamentum nélkül nincs műalkotás [...] Minden elbeszélés érdekessége ellentézesen alapul.” (79.) A szemantikai feszültséget, ellentmondást,

10 Pl. „Az összes 1921-ig írt könyveid ember- s miliőfestései a „más szóval a szót” s a „múltja is adódjék” szerint újraírandók. Hiszen itt ragyogtathatod művészvoldatod.” „Teljesen meg kell változtatnod az eddigi emberjelenítő jellemzéseidet.” (59.) „Én is megírtam összevissza mindent. Sajnos, csak ma (1918. okt. 31.) eszméltem rá: minden témában keresnem kellett volna, hogy méltó-e a megírásra.” (60.) „Kezdődhetik a történet az ismert jelenet végső hullámainál. Az *Egri csillagok* és az *Isten rabjai* első fejezete rosszul van megválasztva: lomhán indul, nem szituációból. S éppen így *A láthatatlan ember* is.” (72.)

11 Gárdonyi poétikai elveiről részletesebben lásd: Kovács Gábor, *A szó kényszerhelyzetben. Bevezetés Gárdonyi regénypoétikájába*, Budapest: Gondolat Kiadó (Vniversitas Pannonica 14), 2011.

12 Ezt az „egyszerre születést” Gárdonyi nem *ihletnek* nevezi, hanem az alábbi módon fogalmazza meg: „meg kell várnod, míg nem pattan, mint a villamosszíkra, a fundamentális ötlet, amelyre ráépítheted a művedet” (70.).

ellentézist vagy „kontrasztot” (75.) hordozó mondat pedig azért válhat a műalkotás nemcsak nyelvi (formai), hanem tartalmi alapjává is, mert a jelentésbeli összeférhetetlenség mindig valamilyen gondolkodásbeli és – végső soron – egzisztenciális lényegiséget is feltár. A szemantikai összeférhetetlenséget, ellentézist tartalmazó mondatban rejlő egzisztenciális jelentőséget nevezi Gárdonyi „extázisnak”, s így határozza meg annak születését: a mondatbeli „ellentézis szüli a szituációt, szituáció az extázist” (88.). Az ekstázis alatt – a szó belső jelentését komolyan véve (*ex-sztaszisz* = ’nyugalmi helyzetből való kimozdulás’) – annak a kényszerhelyzetnek az eredményét érti, amelyben az ember kilép önmagából: „az izgalmat keresd, amelyben a karakter előtlik: bajt, szorultságot és a karaktert tengelyében bántó helyzetet, esetet”, „nagynovellában fő a nagy gőzű, csökönös vagy egyébképpen rendetlen akarat, hogy valamit teljes erejével vagy lelke gyökerével, élete árán is akarva akar; olykor maga vesztére esztelenül, mert ez kelt extázist, nagy cselekedetet, nagy bajt” (77–78.). E felfogás szerint tehát a belső szemantikai feszültséget és értelmi ellentézist hordozó mondat olyan regényi jeleneteket képes megalapozni, amelyekben az ember kifordul önmagából, s így képes lesz önmagára „kívülről” rápillantani. Ennek elérése alkotná minden regényi eljárás célját. Gárdonyi még példákat is hoz azokra a belső jelentésbeli feszültséget hordozó mondatokra, amelyek rámutatnak az extatikus léthelyzetekre: „a mondat is örök, ha nagy ellentézis: »Szeresd ellenségedet«, vagy »Ismerd meg magadat«” (80.). Mindkét mondat olyan nyilvánvaló értelmi feszültséget hordoz, amelynek világirodalmi produktívására talán nem is szükséges külön felhívni a figyelmet... S Gárdonyi egy ugyanilyen jellegű mondattal határozza meg az *Ida regénye* című művének lényegét is: „hogy mennyire minden az ellentézis a fundamentumban, láthattad az *Ida regényében*. Magától dőlt belőle, mint a megfordított zsákból, mind a regény. Ha egy mondatba foglalod a témádat, a mondatnak nagy ellentézisnek kell lennie. Például *Ida regénye*: »Férj, aki beleszeret a feleségébe«” (84.).<sup>13</sup>

Gárdonyi új poétikai megfigyeléseiben tehát mondat, jelenet és létesemény szoros egysége a költői elbeszélés prózanyelvi előfeltételévé válik. S ahogy az a fenti idézetekből kitűnik, természetesen nem bármilyen mondatról vagy bármilyen jelenetről van szó. A prózaműben felmutatható létesemény a belső szemantikai feszültséget létesítő mondat és az abból kibontható „karakterkiforgató” jelenet értelmi energiájából szabadul fel. A három építőegység közös specifikuma a *máshollétben* és a *kinnlevőségben* ragadható meg: a jelentés máshollétében, az értelem kikökenésében, s a megértés során kikristályosodó kinnlevőségében.

A szemantikailag összeférhetetlen szavakat összeillesztő, látszólag abszurd értelemmel bíró mondat nem az értelmetlenség állítása (legalábbis a költeményben nem az). Az alkotásban az értelmetlenség tűnő mondat mindig egy olyan értelem felé mutat, amely még nem áll rendelkezésre. Ez azonban nem jelenti azt, hogy nincs. Inkább jelenti azt, hogy nincs még értelmezhető nyelvi formája. Jelentése már születő félben van, de értelmezhető jelölője még nincsen. Ennek a hiányzó jelölőnek az eljövételét provokálja vagy anticipálja az értelmetlenség tűnő mondat. Vagyis a kétértelmű mondat értelmetlenségében az új értelem megszületése van megelőlegezve. A jelentés valahol máshol

13 Vö. LIPP Tamás, *Így élt Gárdonyi*, Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1989, 180.

már születőfélben van; csak meg kell találni azt a beszédmódot, amely jelenlevővé tudja tenni. Addig áll fenn a „szeresd ellenségedet” mondat értelmetlensége, amíg az evangélium elő nem számlál egy olyan létszituációt (ez lenne az új jelölő), majd pedig egy olyan történetet, amely rámutat arra, hogy az értelmetlenségben egy olyan igazság rejlik, amely kétségkívül létezik, de még nem fedeztünk fel (s amelyet azóta is folytonosan újra fel kell fedeznünk). Csak addig áll fenn a „férj, aki beleszeret a feleségébe” mondat értelmetlensége, ameddig Gárdonyi élénk nem állít egy olyan jelenetet, s egy olyan történetet, amely rámutat arra, hogy a szeretet talán nem is az alapja a házasságnak, hanem egyik folytonosan elérendő kihívása.

Az ilyen szemantikailag abszurd mondat annyiban tehet szert értelemre, amennyiben tehát elbeszélést provokál. Az elbeszélés második foka a jelenet lesz – az a narratív alapegység, amely már képes a cselekvés analízisére (erre a mondat még nem képes). Ám a látszólagos értelmetlenséget állító mondat csak egy bizonyos specifikus jelenet létrehívására képes – olyanra, amelyben a cselekvés alanya saját értelmi képességeivel kénytelen szembesülni. Az, a történet egészét megalapozó jelenet, amely a jelenetet megalapozó mondat értelmetlenségét viszi színre, csak úgy képes valamiféle új igazságot felépíteni az értelem romjain, ha a benne megjelenő szereplőt szembesíti saját világmegegyítő képességeivel. Vagyis a mondat értelmetlensége a jelenetalkotás során a szereplői „tudatban” (a karakterben) mérettetik meg, s egy olyan szituációt eredményez, amelyben a szereplő saját határaival kénytelen szembesülni. Az ilyen – nevezzük így – kényszerhelyzetnek mindig az a tétje, hogy a szereplőt kifordítsa önmagából, aki ezáltal felismeri világnézetének korábbi határait,<sup>14</sup> képessé válik kívülről rápillantani önmagára, s ezzel együtt sejteni kezdi, hogy kivé (ti. milyen új cselekvésprogram és világlátás alanyává) kell válnia. A kényszerhelyzetben a szereplő elkezd felismerni, hogy merre is van az a máshol, ahol legalább részlegesen megtalálhatná azt, akivé lennie kell.

Az értelem kényszerhelyzetét dramatizáló jelenet végeredményben mindig a megértő emberi lét saját régióját tárja fel. Mindig azt a léteseményt tematizálja, amelyben így vagy úgy magának a személyes létezésnek az értelme kerül a kérdés középpontjába. Ezt a pillanatot nevezi Gárdonyi *eksztázisnak* – a nyugalmi helyzetből való kimozdulásnak. Mit is jelent itt a nyugalmi helyzet? A megértés automatizmusát (az értés „sztázisát”, pangását). S mit jelent a nyugalmi helyzetből való kimozdulás? A megértés provokációját – vagyis azt a pillanatot, amikor nyilvánvalóvá válik, hogy az eleve adott (előzetes) világ-és önmegértés elégtelen. Ebben a pillanatban mutatkozik meg az, hogy aki vagyok, az nem lehetek többé. Valaki olyanná kellennem, aki még nem vagyok, de már sejttem, hogy hol van, és hogy milyen is lehet az a létmód. Heideggeri terminológiával ezt nevezhetnénk a „jelenvalólét állandó kinnlevőségének”.<sup>15</sup> Az emberhez eredendően hozzátartozik valami, ami még nem ő, de ami ő majd lesz. Minden súlyos léthelyzet éppen ezt a tendenciát teszi fel-

14 Ehhez természetesen az kell, hogy a kényszerhelyzetet demonstráló jelenet elé olyan jelenetek kerüljenek, amelyek feltárják azt a szereplőhöz kapcsolódó már meglevő nyelvi világlátás, amelyet aztán az elbeszélés kikezdhethet.

15 Martin HEIDEGGER, 48. §. *Kinnlevőség, vég és egész-volt = Uő, Lét és idő*, ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István, Budapest: Osiris Kiadó, 2001, 280–286. (Illetve lásd még: 24. §. *A jelenvalólét térbelisége és a tér*, I. m., 135–138.)

ismerhetővé: rámutat arra, hogy sohasem lehetek befejezett, s mindig valami olyan felé kell tartanom, amivel még nem vagyok egyenlő. De természetesen az is igaz, hogy a kényszerhelyzetben megvalósuló rádöbbenés aktusában az embernek ez a „kinn levő része” valójában már valahol hozzá is tartozik. Ez tekinthetjük az ember már saját, de még nem „itt” levő, hanem valahol „máshol” rejlő énjének. Az emberi létnek éppen ez a *hozzátartozó kinnlevősége* ad értelmet és dinamikát. Ez lenne tehát magának a megértésfolyamatnak a lényegisége. A szubjektum megvalósulásnak az a különlegessége, amely szerint mindig az vagyok, ami még nem érkezett el bennem, de már készül; ami úgy van távol vagy máshol, hogy csírájában már a jelen pillanatban benne gyökerezik. Körülbelül úgy, ahogy a „férj, aki beleszeret a feleségébe” mondatban már benne rejlik a még valahol máshol levő *Ida regényének* egésze, amely tehát még nincs itt, de már valahogy mégis jelen van,<sup>16</sup> arra várván, hogy a mondat jelentésének látszólagos abszurdításából, s egy megelőlegezett létszituáció látszólagos értelmetlenségéből kibontsák.

## 2. A kinnlevőség szervezőereje az *Ida* regényében

Gárdonyi poétikai töredékei arra a belátásra vezethetnek bennünket, hogy a műalkotás kompozíciója és az „eksztázis” megértésbeli szerkezete között egyenértékűség áll fenn. A műalkotás úgy mutat rá arra a lényegi egzisztenciális tapasztalatra, hogy az ember állandóan keletkezik, s így (befejezettség nélkül) mindig csak úton van önmaga felé, hogy – minden más megnyilatkozással szemben – a művészi megnyilatkozást is a keletkező tárgy (téma, tartalom) felé irányítja. Kész eszme, kész tárgy és kész téma nincs a művészi kidolgozás eljárásait megelőzően; merthogy az ember is csak „készülni” tud. Az *Ida regénye* a műalkotás minden szintjén (történet, narráció, szöveg) ezt a dinamikát valósítja meg.<sup>17</sup>

53

### *A karakter formálódása a történetben*

A „férj, aki beleszeret a feleségébe” mondat belső grammatikai szerkezete kijelöli a regénybe foglalt történet szerkezetét. Ahogy a mondat három elemből áll („férj”, „feleség”, „beleszeret”), úgy a történet is háromszor kezdődik el.<sup>18</sup>

16 Vö. az *Az a hatalmas harmadik* című Gárdonyi-regény háttérében húzódo schopenhaueri létfilozófia azon aspektusát, amely a még jelen nem levőnek az akartban való jelenlétéről szól (*Az érzéki szerelem metafizikája* kapcsán).

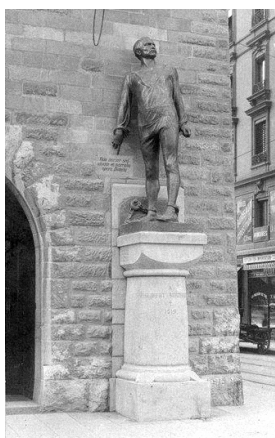
17 GÁRDONYI Géza, *Ida regénye. A háború előtt való időből*, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1963. (Az alábbiakban Z. Szalai Sándor és Tóth Gyula által szerkesztett kiadás oldalszámaira hivatkozom a főszövegben. A kiadást egyetlen elemében javítom: a II. részben az 5. fejezet [66.] után egy számozásai hiba miatt a 7. fejezet [73.] következik.)

18 Vö. „A mű cselekményébe szinte háromszor, három felől vág bele a szerző.” Z. SZALAI Sándor, *Háborúban, forradalmak idején* = Uő, *Gárdonyi műhelyében*, Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1970, 265–279., 276. Továbbá: Z. SZALAI Sándor, *Ida regénye* = Uő, *Gárdonyi nagy útja*. Budapest: Kairosz Kiadó, 2013, 409–415. Illetve vö. Nagy Sándor elemzésével, amely ugyancsak a hárompillérű cselekményszerkezet jelentőségét veti fel. NAGY Sándor, *Ellentétis a fundamentumban. Ida regénye* = Uő, *Gárdonyi közelében*, Eger: Dobó István Vármúzeum, 2000, 148–159.

A regény legrövidebb, első része (I/1–I/3, 9–29.) Balogh Csaba, a leendő férj helyzetét tárja fel. A regény második része már egy hosszabb egységet képez (II/1–II/7, 33–133.), s Ó Ida, a leendő feleség történetét mondja el. A regény leghosszabb, harmadik része (III/1–III/18, 137–347.) a férfi és a nő esküvőjéről, a „mézeshetekről” és a Münchenben együtt töltött szerződéses házasévről szól. A történet felépítése tehát meglehetősen világos: két személyes kényszerhelyzet eredményezi a két főszereplő új közös kényszerhelyzetét. Ahhoz, hogy világossá váljon, mit is jelent a karakterek és a történet szintjén a más-hollét és a kinnlevőség problematikája, parafrázeálnunk kell a cselekményalkotó kényszerhelyzeteket.

Sajátos módon Csaba és Ida közös története már azelőtt elkezdődik, hogy találkoznak. Történetük közös eleme a karakterformáló belső erő különös kinnlevőségében ragadható meg. Vizsgáljuk meg először a férfi karakter alaphelyzetét! Csaba két okból kényszerül kihasználni az Ó Péter által újsághirdetésben közzétett házassági ajánlatot. Egyfelől azért kényszerül a főszereplő arra, hogy ezen az úton jusson pénzhez, mert húga egy olyan férfihoz ment feleségül, aki eljátszotta az apai vagyont, s így Csabának kell megoldást találnia arra, hogy a birtokra terhelt adósságot felszámolja. Másfelől – s a regényben elmondott történet szempontjából ez a hangsúlyosabb – a férfi főszereplőnek azért van szüksége pénzre, hogy azzá válhasson, aki még nem ő. Apja akarata ellenére Csaba tanulmányait „a Lotz iskolájában, később meg Münchenben folytatta; rajzolni, festeni tanult” (13.). Művészeti kísérletezései során kialakult felismerései arra vezetnek, hogy szobrásznak kell lennie. Két műalkotás megfigyelése vezet rá erre: Ampellio Regazzoni genfi Berthelierszobra és Carpeaux-nek a *Tánc* című szobra.<sup>19</sup>

54



Ampellio Regazzoni:  
*Berthelier* – 1909



Jean-Baptiste Carpeaux:  
*Tánc* – 1865–1869

Az előbbi egy falhoz láncolt férfit ábrázol, az utóbbi a mozgás szabadságát jeleníti meg. A két alkotás egymásra vonatkoztatása a regényi karakter átala-

<sup>19</sup> A regényben itt felfedezhető egy kisebb következetlenség: a Berthelier-szobor 1909-ben készült, a regénybe foglalt történet azonban beazonosíthatóan az 1880-as évek végén játszódik, így Csaba ezt még nem láthatta.

kulásának tendenciáját jelöli ki – ti. a felszabadulást, amely Csaba esetében a művésszé válást jelenti. S a férfi főszereplő ennek megfelelően próbálja definiálni magát már a regényben megjelenített történet legelején is:

De én festő vagyok, kész festő. Székely Bertalan azt mondta, hogy bünt követtek el aznap, amelyiken nem mártok ecsetet a festékbe. Lotz azt mondta, hogy paletta volt az ujjamon, mikor születtem. Hát én meg, most már második esztendeje, hogy rá se nézek az ecsetre. A szobrászaton a lelkem. Csak időt nem találok rá meg költséget. (11.)

Gárdonyi már a regény legelején saját szóhasználatát illeszti Csaba gondolatmenetébe azért, hogy rámutasson a művésszé válás folyamatára. „Ez a szó: *eksztázis*” (14.) – Csaba azt a témát keresi mindenhol, amely létrehozza az ekasztázist, s amelynek megragadásával művésszé avathatja magát. Természetesen ez a folyamat lassú: „de hát mikor jut már ő oda, hogy monumentális műveket alkothasson? Most már huszonhat éves. A kezében benne van minden fogása a művészetnek, de nem bír kigázolódni sehogy a maga útjára!” (16.). Végül is anyagi gondjai miatt nem maradhat tovább Münchenben, s így nem válhat művésszé. Pesten keres újságírói állást, s az így keresett pénzből kénytelen megélni. Az Ó Péter újsághirdetésében ígért vagyon azt a lehetőséget vetíti előre Csaba számára, hogy azzá válhat, akivé mindig is válni akart, de nem sikerült. Ezért dönt a különös házasság mellett. A karakter regényi felépítésének a specifikuma tehát: a kinnlevőség. A férfi főszereplő karakter lényegisége az egész történet során valahol máshol, a karakteren kívül helyezkedik el – s a regény ebben a tekintetben arról szól, hogy a karakter hogyan nyeri el azt a formát, amely még rajta kívül van, de már alakítja.

Ó Ida jóval részletesebben előadott története a totális szeretetlenségről szól. Anyja halálának, zárdabeli tanulóéveinek és végül az apjával kialakult viszonyának az elbeszélése egytől egyig arról számol be, hogyan számolódik fel az otthonosság érzete a női főszereplő körül. Ennek a végpontja az, ahogyan édesapja meg akad szabadulni tőle egy újsághirdetésben közzétett és nagy pénzüsszeget ígérő kiházasítási ajánlat segítségével. Mindebből nyilvánvalóvá válik, hogy a karakter célja csakis az lehet, hogy elérje a soha jelen nem levő szeretetet. Ezt a célt egy Petőfi-idézet folytonos ismétlésével jelöli meg a regényszöveg. Ida belső beszédében – a regényben elbeszélte történetének elejétől a végéig – állandóan ezt a mondatot kántálja: „Szabadság, szerelem! E kettő kell nekem” (34, 53, 74, 79, 89.). A Petőfi-idézet a regényi karakter átalakulásának tendenciáját jelöli ki – ti. a felszabadulást, amely Ida esetében a szerelem megtalálását jelenti. A szeretetlenség pedig természetesen egyben rabságot is jelent: ugyanúgy a zárdában,<sup>20</sup> mint később a szabadságot csak látszólag felkínáló apai házban,<sup>21</sup> és a még szabadabb életet kínáló müncheni tartózkodás során is.<sup>22</sup> Igencsak sajátos megoldása a regény cselek-

---

20 Amelyet Ida „ketrecben” (62.) való „raboskodásként” (84.) él meg.

21 Lásd az alábbi idézetet: „Ida hát csak üldögélt, mint valami rab” (106.). Illetve lásd még a „szobafogságot” (83.), a „pórázon” létet (107.) és pénzbeli függés fogságát, amely az arany- és gyémántlakatos, láncszemekkel összeállított karperec szimbolizál (90–91, 109.).

22 Vö. „A klastromi és apai ház rabságának emléke nyomta még a szívét” (256.).

ményszövéseinek az, hogy Ida a szabadságot és a szerelmet végül is a kényszerházasság rabságából és a Csaba iránt érzett ellenszenvből bontja ki. Már az üzletszerű házasságkötés előtt így pillant Ida a számára teljesen tisztességtelennek tűnő Csabára: „Ida csak nézett, ahogy gonosztevőre néz a vizsgálóbíró: hideg utálattal” (III/1, 141.). A szabadulás és a szerelem az egyéves rabságon és ezen az utálaton keresztül talál utat. Mindenesetre Idát a regényben végig a jelen nem levő vagy éppen fel nem ismert szeretet vezérli. A női főszereplői karakter lényegiségéről is azt mondhatjuk tehát, hogy az az egész történet során valahol máshol, a karakteren kívül helyezkedik el – s Ida „regénye” arról szól, hogy az írott figura hogyan nyeri el azt a formát, amely még rajta kívül van, de már alakítja.

A regény legproduktívabb cselekményszövési fogása az, hogy a felszabadulás felé irányuló karaktereket egy olyan helyzetbe állítja, amely mindkettő számára látszólag a rabságot jelenti. A házassági szerződésben kikötött egy év – úgy tűnik – mind Csabát, mind Idát akadályozza abban, hogy azzá váljon, aki lenni szeretne. Ráadásul mindketten belátják, hogy mégiscsak az egyéves elköteleződés jelenti az egyetlen utat a felszabadulás felé. Az egy évet le kell küzdeniük, és túl kell élniük ahhoz, hogy végül egymástól megszabadulva elkezdhessék igazi (egyfelől művészi, másfelől szeretetteljes) életüket. A regény lényegében ennek az egy évnek az eseményeit mondja el. Bár Csaba újra elkezdi festeni Münchenben, hosszú ideig mégsem találja meg azt a nagy pillanatot, amely elvezeti az ekstázis felismeréséig, s amely a művésszé avatásához szükséges első főművének témáját adhatja. Végül ott találja meg a felszabadulást, ahol a legkevésbé keresi: abban a nőben, aki eleinte a kötöttségeket és a kínos kötelességeket jelenti számára. A művésszé válás feltétele tehát nem is elsősorban a karakterében, hanem máshol, ti. a nőben adott. Kiderül, hogy nem akkor szabadul fel végérvényesen, ha megszabadul a nőtől, hanem akkor, ha vele marad. S ugyanezt láthatjuk Ida esetében is. A nő számára a szabadságot a szerelem jelenti. A Csabával együtt töltött idő alkotja azt a kényszert, amelyet le kell győznie ahhoz, hogy a szerelemre épített élete elkezdődhessen. Ida a történet során nem is sejti, hogy az adott pillanatban a legnagyobb akadály, vagyis a Csabával kötött különös házassága és az azzal együtt járó kötelességek rejtik magukban a szerelem felé vezető utat. Csak lassan ébred rá arra, hogy a felszabadító szeretet máshol van: az utálatos másikba van kihelyezve. Hogy hogyan valósul meg Csaba esetében az igazi művésszé válás felszabadító folyamata egyfelől, s hogyan következik be Ida esetében a szerelem megszületésének éltető pillanata másfelől, arról a regény már nem igazán beszél. A regény tárgya az, hogy hogyan kínozzák és akadályozzák egymást, s hogy sajátos módon éppen ebben a gyötrődésben hogyan dereng fel mindkettőjük számára a megoldás. A történet ott fejeződik be, ahol elkezdődne a két karakter közös kiformalódása.<sup>23</sup> A regényi cselekmény a karakterek kialakítása tekintetében tehát egy olyan cél felé tör, amely a regényen kívül, az elmondott történeten túl, valahol máshol található.

23 Vö. „A leharapott vég nagy távlatot vet. Nem oda vetíti ugyanis a fantázia előre játszódó végképét, ahova várta az olvasó”. GÁRDONYI, *Mesterkönyv*, 105.



*A történet kerete: a magyar művészet másholléte*

Az *Ida regényének* cselekménye azonban nem csak a két központi karakter formálódásában tárja fel a máshollét és a kinnlevőség problematikáját. A történet keretét az 1880-as évek végére jellemző müncheni magyar művészkör világának verbális felépítése alkotja, amely ugyanúgy a máshollétet és a kinnlevőséget mutatja fel. Mielőtt rátérnénk arra, hogy ez a világ milyen prózapóétikai eljárások révén kerül kialakításra, érdemes pár szót szólni arról, hogy miért fontos már a tematikus szinten is ennek a kontextusnak a kiválasztása. A saját kinnlevőségüket különösen keservesen megtapasztaló főszereplőket azért kell bevezetni a müncheni magyar művészkör világba, mert a magyar művészet máshollétének ténye hatványozottan képes kidomborítani a szereplők kinnlevőségéből fakadó kényszerhelyzeteket. Egyfajta egyenértékűség ismerhető fel tehát a megjelenített szereplők és a megjelenített világ között. A közös nevező pedig: a máshollét, a kinnlevőség.

A XIX. század második felében a magyar kulturális életben hosszú ideig nem létezett művészképzés. 1871-ben kissé javult a helyzet, amennyiben megalakult a Magyar Királyi Országos Mintarajztanoda és Rajztanárképezde, amely a pedagógusok alapfokú rajzképzését már el tudta látni. 1882-ben a Münchenből hazahívott Benczúr Gyula vezetésével a kormányzat megalapított egy mesteriskolát, amely hosszú ideig a művészképzés legfelsőbb fokát jelentette. Végül pedig csak 1908-ban alakult meg a Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola, amely a művészeti oktatást biztosította Magyarországon. Akik tehát művészeti képzésben akartak részt venni, hosszú ideig arra kényszerültek, hogy külföldi akadémiákra járjanak. Elsősorban Bécsbe, Münchenbe, Párizsba és Rómába. A magyarországi támogatók az 1870-es és 1880-as években elsősorban a müncheni Művészeti Akadémiára való jelentkezést finanszírozták. Ebben az időszakban szinte minden jelentős magyar művészettörténeti esemény Münchenben zajlott le egészen az 1880-as évek közepéig, amikortól kezdve a (régi és 1896-tól az új) Múcsarnok országos kiállításai és éves tárlatai, majd az 1896-os milleniumi rendezvények, végül pedig az ugyancsak a Münchenben működő Hollósykör hazatelepült alkotói a nagybányai művésztelep létrehozásával (1896–1897) fellendítették a hazai művészetet.<sup>24</sup>

Az *Ida regénye* eseményeinek keretétől szolgáló kontextus azt a müncheni művészetet viszi színre, amelyben az akadémiai konzervatív festői képszemlélettel (a Piloty-iskolával) szemben kialakul a naturalista, az impreszionista és a stilizált látásmód. A szöveg a saját főművén dolgozó férfi főszereplő gondolkodását kihangsúlyozva vezeti be a regény olvasóját ennek a látásmódváltásnak néhány jellemző művészeti és világszemléleti felismerésébe. Nyíltan látjuk, hogy a saját témáját kereső és a saját képességeivel küzdő Csaba belső beszédében és festőtársaival vitatkozva, hogyan gondolja végig mindazt, amit Courbet, Bastien-Lepage, Dagnan-Bouveret, Manet, Cézanne és Gauguin forradalmasított a festészetben (188.). És természetesen abba is

---

<sup>24</sup> Mindennek történetéről bővebben lásd: LYKA Károly, *Magyar művészet Münchenben. Magyar művészet 1867–1896, I. m.*

bepillantást nyerünk, hogyan lehet beszélni egy müncheni perspektívából Székely Bertalan (11.), Madarász Viktor (201.), Benczúr Gyula (201, 292, 308.), Lotz Károly (11–13.), Zichy Mihály (310.), Vágó Pál (201.), Tölgyessy Artúr (203.), Munkácsy Mihály (263, 286, 292, 308–310.), Szinyei Merse Pál (188, 201.), Mednyánszky László (195.), Hollósy Simon (253.) és Körösfői-Kriesch Aladár (328.) alkotásairól. A müncheni bohém művészetet sörházi, kávéházi és műtermi szinterei adják meg ennek a festészetről alkotott gondolatmeneteknek a megfelelő díszletet, amely az egész regény során téma és forma, tartalom és kidolgozás, gondolati eksztázis és színeksztázis körül forog. Csaba első főművének létrehozása párhuzamosan halad mindannak elsajátításával, amit a képzőművészet az 1880-as évek végére hozott létre Európában.<sup>25</sup> Ezúton Csaba és Ida közös müncheni történetének regényi kidolgozását követve annak is tanúi lehetünk, hogyan tud megszemélyesülni (vagy allegorizálódni) a magyar kulturális élet máshollétének általános jelensége a prózanyelvi párhuzamalkotás (a narratív paralelizmus) segítségével: a két főszereplő összefonódó történetét prezentáló keretbeszélésben a magyar művészet történetét is olvashatjuk. S egyben így válik a magyar művészet müncheni máshollétének sajátos világa egy olyan közzé, amely szoros értelmi és értelmező viszonyba tud lépni a főszereplői karakterek kinnlevőségének központi regényproblematikájával.

#### *A festményekből épülő szöveg*

58

Amint az már a fentiekből is jól látszik, az *Ida regénye* több szempontból is a máshollét és a kinnlevőség természetét kutatja. Valójában már a regény jól ismert első sorai is ezt tematizálják. Gárdonyi egy különös „előszót” illeszt a három részben elmondott történet elé:

Sötétben állunk néha, magunk se tudva, hogy kerültünk belé. Csak meresztjük a szemünket, csak tapogatódzunk, bizonytalankodunk. És a szívünk hüledez.

– Merre?

S véljük, hogy semerre.

Csak tapogatódzunk. Lépünk. Meg-megállunk vakul. Fejünk felett talán kőszikla csügg? Lábunk előtt talán farkasverem vagy szakadék tátong? Talán kígyóra lépünk? Szívünk remeg, mint a nyárfalevél.

– Istenem!...

De mennünk kell, hogy kijussunk valamerre. Hát lépünk, bizonytalankodunk tovább és tovább. Az iránytalanságban. Vakon. Dermedezve. Tapogatódzva. Szemünket olykor könny önti el. Szívünket olykor elszorítja az aggodalom. Alélldozunk.

– Hova jutok?!

S nem érezzük a sötétségben, a bizonytalanságban, a veszedelmek között, a Halál el-ne-csússz ösvényén, nem érezzük, hogy egy láthatatlan jószágos kéz van a kezünkön. Vezet. (5.)

25 Vö. „nem kevés alkalom nyílik arra, hogy dialógusokba sűrítve kapjuk az író véleményét a festészetről, az »en plain air« ábrázolásról, a modellek használatáról s hasznáról, a színek alkalmazásának fortélyairól, szuverén egyéniségekről, a »maguk kedvére« alkotókról és piacra termelőkről” Z. SZALAI Sándor, *Gárdonyi írói világa = Gárdonyi-émlékkülés*, Eger: Gárdonyi Géza Társaság, 1973, 48–83., 78.

Az „előszónak” felmerülhet egy olyan nyilvánvaló értelmezése, amely a szöveg bölcséletének kifürkészése során – teljes joggal – valamilyen metafizikai erőhöz köti a „láthatatlan jószágos kezét”. Jómagam a fentiekben a kinnlevőség és – Gárdonyi máshonnan idézett szavaival élve – az eksztázis egzisztenciális értelme felől próbáltam megragadni azt a mozgatóerőt, azt a különös dinamikát, amit az idézet „érzékelhetetlennek” és „láthatatlannak” nevez. Azonban a regényszöveg építkezését tekintve akár szó szerint is vehetjük azt az állítást, hogy „egy láthatatlan jószágos kéz van a kezünkön, s vezet”. A regényíró Gárdonyi kezét ugyanis valóban irányítja egy másik kéz: a képíró keze. Gárdonyi számos nagyhatású képzőművészeti alkotást nevez meg regényében, s végigköveti azt, hogy Csaba kezét és Ida szemét vagy a többi szereplő figyelmét hogyan irányítják ezek a művek.<sup>26</sup> Azonban felismerhetünk jó pár olyan alkotást is, amelyet a szöveg nem nevez meg, mégis nagy hatást gyakorol annak alakulására. Immár nem a szereplők tudatára, hanem a regényíró Gárdonyi művészi eljárásaira. S talán éppen ezért nehéz rámutatni arra, hogy ez a mű milyen regényi műfajba sorolható...<sup>27</sup>

Gárdonyi titkosírásos töredékei között találhatunk egy, a képi narráció tekintetében jelentős megfigyelést: „perspektíva: ahogy a festő csak egy jelenetet ad a történelmi képen, de abban az egy jelenetben benne van a múlt és a jövő...”<sup>28</sup> Ez a mondat megismétlődik a regényszövegben is: „a történelmi képen mindig látható az is, ami nincs rajta: az előzmény. Mi ennek a történetnek az előzménye?” (309.). Az *Ida regényében* az író következetesen alkalmazza ezt a megfigyelést: a festő alkotta képet történetképző potenciáljában ragadja meg. E mű esetében szó szerint kell vennünk azt, hogy az elbeszélő „mondatba a kép vetíti a perspektívát”.<sup>29</sup> Amennyire Lykának igaza van abban a tekintetben, hogy a zsánerképekre jellemző novellás szüzsé már nem lehet témája az „új” festészetnek, annyira igaz mindennek a megfordítása annak a Gárdonyi-regénynek a vonatkozásában, amely – még tematikus szinten is – részben ennek az „új” festészetnek a megértéséről szól: az *Ida regénye* ugyanis jelentős mértékben festmények átverbalizálására építi bizonyos novellisztikus sűrűségű jelenetek szüzséjét. A Gárdonyi-regénynek tehát pró-

26 A teljesség igénye nélkül: *A belvederei Apolló, A kapitóliumi Vénusz, A milói Vénusz*, Tiziano: *Urbinoi Vénusz*, Tiziano: *Mária templomba menetele*, Murillo: *Mária mennybemenetele*, Antonio Canova: *Mária Krisztina főhercegnő síremléke*, Jean-Baptiste Carpeaux: *Tánc*, Ampellio Regazzoni: *Berthelier*, Lenbach: *Titusz diadalíve*, Böcklin: *Hullámjáték*, Dagnan-Bouveret: *Mária*, Kaulbach: *Halhatatlanság*, Meissonier: *A visszatérő Napóleon*, Benczúr Gyula: *Buda visszafoglalása*, Benczúr Gyula: *Vajk megkeresztelése*, Zichy Mihály: *Hullócsillagok*, Munkácsy Mihály: *Honfoglalás*, Munkácsy Mihály: *Mozart halála*, Munkácsy Mihály: *Siralomház*, Munkácsy Mihály: *Krisztus Pilátus előtt*, Munkácsy Mihály: *Sztrájk*, Szinyei Merse Pál: *Pacsirta*.

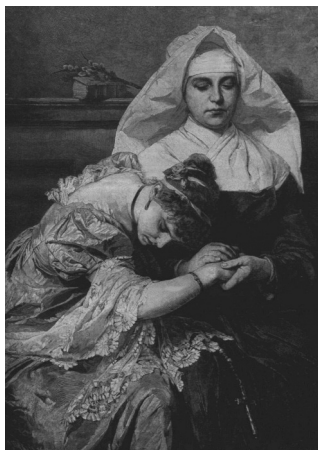
27 A regény lehetséges műfaji olvasatairól lásd bővebben: KUSPER Judit, *A műfaj mint az olvasás lehetősége – Gárdonyi Géza: Ida regénye = Uő, A csillagok fényezése. Emlékezet és narrativa Gárdonyi Géza műveiben*, Eger: Líceum Kiadó, 2015, 93–100.

28 GÁRDONYI, *Mesterkönyv*, 105.

29 *Uo.*, 132.

zapoétikai értelemben is van egy számottevő kinnlevősége – festészeti alkotások képíró technikáját törekszik átfordítani verbális világgá, írássá.<sup>30</sup>

Mindez már a regényalkotás első lépésében meghatározó jelentőséggel bír. A mű címszereplői karakterének legalapvetőbb vonásait, illetve a regény második részét kitöltő egyre fokozódó krízishelyzetnek az egészét vissza lehet vezetni egy Benczúr-festmény képi világára. Az *Elhagyatva* című festmény két női alakja egyszerre mintázza meg Ida írott figuráját.<sup>31</sup>



Benczúr Gyula: *Elhagyatva* – 1886 (?)

30 Gárdonyi írásművészetében többször is előkerül a festészet problematizálása, például a *Vallomás* (1916) című kisregényben vagy a *Festő falun* (1898) című novellájában. Ezzel kapcsolatban lásd bővebben: KOVÁCS Gábor, *A regény vallomása = Uő, A szó kényszerhelyzetben*, 73–94. Illetve: SURÁNYI Beáta, *Festő a szövegben. Az ábrázolás ábrázolása Gárdonyi Géza Festő falun című novellájában = Mesterkönyvek faggatása. Tanulmányok Gárdonyi Géza és Bródy Sándor művészetéről*, szerk. BEDNANICS Gábor – KUSPER Judit, Budapest: Ráció Kiadó, 2015, 241–255.

31 A Vasárnapi Újság ezt írja az azóta elkallódott festményről: „Milyen kétségbeesés tragédiája lehet az, mely e megragadó képből sötétlik felénk oly egyszerű és keresetlen kompozíciójában! Milyen lehet e bánat, mely nem talál többé megnyugvást csak a világról való lemondásban, s a zárdák sötét és hideg czellájába temetkezik, hogy oda-dobja széttépet lelkét a sanyargatások tengerébe, mely egyedüli megváltása a mosolygó, de hazug, édes, de álnok világ által ütött sebből! E forró szenvedélyektől dagasztott kebel tegnap még az élet vágyától dobogott, ezek az ajkak vidáman mosolyogtak, a szemek ragyogtak s a halvány kék erekben melegen lüktetett a vér. Ma gyászos szőr-csuha horzsolja testét, gyolcs kámzsa borul halotti fehérségével szízi homlokára s a megtört szemeknek többé nem akad más dolguk, mint önfeledten nézni az olvasószemek lassú pörgését a »hora matutina« szürkés derengésében, az oltár hideg lépcsőjén térdelve. »Ave Maria, gratia plena.« A jó soror némán meghatva áll ennyi fájdalomtól. Megilletődött vonásai részvétet és tiszteletet tükröznek vissza a bánat szentsége iránt, mely e fiatal keblet dúlja. Földi szavakkal ki merné is szavakra nyitni ajkát? És mégis, mintha a nyugodt hideg arc, melyen a megtisztult lélek megdicsőülése ragyog, halk sóhajban mondani látszanék: »Szegény leány! Ismerem búdat, az én szívemet is tépték emésztő szenvedélyek, de feltaláltam az utat oda, a hol nincs gyűlölet, nincs földi kín, nincs tisztátalan vágy, nincs önvád, csalódás és lelki mardosás. Jer és kövess, én visszaadom homlokodnak márvány fehérségét, vissza szívednek a nyugalmat, a békét, a hitet.« A szent barka ott az imakönyvön tavaszi illattal hinti be a refektorium komor bolthajtásait”. Vasárnapi Újság, 1886/4. február 14., 105–106.

A festményen látható két tekintet és kétféle gesztusrendszer ellentéte alkotja a kompozíció lényegét. A világi ruhában megjelenített nő teljes kétségbeesését, összetörtségét és önmegadását ellensúlyozza az apáca szilárd és egyenes testtartása, illetve együttérző és nyugodt tekintete. Ez a kettős gesztusrendszer és ez a kettős tekintet egyszerre van jelen Ida karakterében. Nyilvánvaló hogy elhagyatottságában ugyanazt az állapotot éli át, ami a kép bal oldalán látható női alakban testesül meg. Így telnek a napjai azután, hogy hazatért a klostorból apja házába:

Ida csak ült a szobájában, s olvasgatta a könyveket. Vagy csak lógatta a fejét, s bámuldozott maga elé. Senki ismerőse, csak a néma leány. Az ebédjét, vacsoráját is az szolgálta be. Ha templomba ment, az a lány kísérte. Ha bent nem volt dolga a lánynak, az ajtó előtt kötögetett, varrogott. Ida hát csak üldögélt, mint valami rab. Lógatta a fejét. Könnyes szemmel bámuldozott. Sápadozott. Könyökölt a szék karján, és olvasásra erőltette a figyelmét, de a könyv levele nem fordult: csak nézte-nézte olykor a könyvnek azt az egy lapját, s bele-belekezett, de nem haladt a harmadik mondatig. Azokban a napokban sokat imádkozott. (106.)

Ida a naplójában is ugyanezt az állapotot jegyzi fel: „csak imádkozok, és imádkozok, és sírok. De a könnyeim is csupa imádság” (126.). S amikor kiderül, hogy édesapja úgy akar megszabadulni tőle, hogy kiházásítja, akkor még fokozottabban vesz erőt rajta az elhagyatottság kétségbeesése:

Az első éjszakán semmit nem aludtam. Csak sírtam, hánykolódtam, hogy el kell pusztítanom magamat. Útban vagyok. Tulajdon édesatyám akar félretenni az útból. Gyermeki kötelességem, hogy előzékeny legyek. Tudom, hogy a legnagyobb bűnök közé tartozik, és én soha nem vétettem a tízparancsolat egyik pontja ellen se. De hát ha előttem a szakadék! És nem lehet visszatérnem! És nem lehet elkerülnöm! Pisztoly nincs a háznál. Se puska. De hát bemehetek-e én a vásárushoz, hogy pisztolyt vegyek? Lányoknak bizonyára nem adnak el pisztolyt, s éppen olyan lánynak, akinek a homlokára van írva a halál keze jegye. És mérge sincs a háznál. Ma már foszforos gyújtót se árulnak. És gondoltam vízre, kötélre, éhhalálra, vonat elé való fekvésre. Forogtam, fetrengtem az ágyban. Ó, hogy meghalni nem lehet csupán egy *akarov* szóra! Ó, sötétség! sötétség! Pokoli sötétség! Se előre, se hátra benne! Megint csak imádkoztam. Ahogy Dániel imádkozhatott a bestiák barlangjában, s a miatyánknak mindjárt a harmadik mondatán megállt a nyelvem:... *legyen meg a te akaratod*. És akkor megindult könnyeim árja. (129–130.)

Bár másféle okok miatt, de a regény harmadik részében, a müncheni időszakban is jellemző Idára az elhagyatottság ilyen jellegű átélése. Azonban ez a tipikus gesztusrendszer csak egyedüllétében érvényesül. Amint emberek közé lép (apja és új felesége elé, Csaba és barátai elé), felölti azt a testtartást, amelyet a Benczúr-festmény jobb oldali alakjában láthatunk. Ida ekkor a nyugalmat, a határozottságot, a kiegyensúlyozottságot, a megközelíthetlenséget és a megrendíthetlenséget sugározza. És bár egyáltalán nem akar apáca lenni („Nem akarok apáca lenni [...] Élni akarok. Asszony akarok lenni” [57.]), merthogy se makacssága, se hiúsága (Ida igencsak szereti nézegetni magát a tükörben, és azt is szereti, ha szépségével megigéz másokat) nem engedi

ezt, viselkedésében, morális érzékenységében és értékrendi elhivatottságában ragaszkodik a klastromi években elsajátított világszemlélethez. Ida akkor vetkőzi majd le először ezt a kettős arcképet, s akkor mutatkozik meg teljes őszinteségében, amikor sebesülten fekszik Csaba karjaiban a regény végi párbajjelenet után, illetve amikor a regény utolsó képében immár teljes bizalommal simul Csaba karjaiba.

Ugyancsak a második részhez kötődik egy másik festmény is. Ida a klastromból kilépve úgy szembesül először a külvilággal, hogy körbejárja szülővárosának belső részét. Apja tanácsára „először is a cselédszerző boltot kereste meg, hogy fogadjon valami jóképű leányt, mentől úribb megjelenésűt, s vele kísértesse magát a bevásárlásaiban” (89.). Ennek az epizódnak, a cselédszerző boltban játszódó jelenetnek (II/6, 89–96.) a forrása egy Csók István festmény:<sup>32</sup>



Csók István: *A cselédszerzőnél* – 1892

Csók István korai festményén a Bastien-Lepage-féle naturalista kidolgozásnak az az egyik legfontosabb célja, hogy elkerüljön mindenféle kitaláltságot a kompozíció terén; ezzel éri el azt a hatást, mintha semmilyen közvetítő sem állna a megjelenített világ és a megjelenítő kép között.<sup>33</sup> Ezt a „szűz szemmel” történő rápillantást és megértést fedezhetjük fel akkor, amikor Ida körbejárja a belvárost, és közben sok mindent megtud édesapjáról is. S bár Ida szeme számára valóban minden az újdonság erejével hat, maga az elbeszélés módjában azonban nem enged a puszta felmutatás vonzerejének. Az elbeszélő kompozíció határozottan kijelölt perspektívából mutatja be a cselédszerző boltot, mert egyszerűen nem tehet úgy, mint a festmény. Mielőtt a nő belépne a boltba, történik valami különös: „a piactéren megtalálja a cselédszerző boltot, De orgonabúgást hallatszott ki a templomból. Betért hát előbb a székesegyházba” (89.). Gárdonyi egy kitérőt eszközöl tehát Ida sétájában: mielőtt megengedné, hogy belépjen a piactéren található emberpiacra, először megjárhatja vele a

32 A *Cselédszerzőnél* című festmény a Múcsarnok 1892/93. évi téli kiállításán lett bemutatva. RÉTI István, *A nagybányai művésztelep*, Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1954, 229.

33 Vö. LYKA, *A képzés újabb irányjai*, 63–70.

székesegyház, majd a piactér összes boltját. A kitérő jelentősége nyilvánvaló. A narratív kompozíció a cselédszerző boltban történő eseményeket egyfelől a székesegyház belső világán át, másfelől a tárgyakat áruló boltok tükrében törekszik élénk állítani. Így minden, ami a cselédszerző boltban történik a valóságos érzület kritikáján és a tárgyakat kínáló boltok üzletiességének perspektíváján keresztül mutatkozik meg. S bár amint betérünk a boltba, megint mindent Ida „szűz szemén” át látunk meg, azért ez a narratív kompozícióban kivitelezett kritikai él végig jelen marad. Ida szemével azt látjuk, amit a Csók István képen is láthatunk: „üldögélt ott vagy hét cseléd, kettő közülük úrias öltözetű. Az egyik már hervadt és beteges arcú, kopott télikabátban. A másik fiatalabb, legfeljebb ha tizenhét éves, vidám tekintetű, csinosabban öltözött, molyrágta rókaprémba is a nyakában [stb.]” (91.). Azonban az egyes cseléd-ekhez kötődő tragikus történetek, s mindaz, amit megtud a cselédszerző boltban édesapja viselt ügyeiről, igencsak elkésérik Idát. Tehát, bár a festmény jelenetképző ereje hat ebben a regényrészletben, maga a festmény látszólagos kompozíciódeficitje és semleges látószöge mégsem válik uralkodóvá: a regény cselekményképző aktusa a megjelenített mellékszereplőket nemcsak megmutatja, hanem élettörténettel képes felruházni, s így a narratív elrendezés kompozíciója értékítéletet is alkot. Innentől Ida már nem képes szűzi szemmel látni mindazt, ami a városban történik.

A festmény perspektíváját verbalizálni igyekvő írásmód az *Ida regényének* harmadik részében kap igazán lendületet. Ekkor a szövegtképzés mondatai egyre felismerhetőbben építenek az 1880-as és 1890-es években készült képekre. Az elbeszélő mondatokban – a történetképzésen túl – ugyanúgy megjelenik a művészileg meghaladott kompozíciójú képek kifigurázása, mint az új kompozíciókat teremtő új művészet remekműveinek applikálása is.

A harmadik rész igencsak kínos kezdőjelenetei (III/1–III/5, 137–169.) egytől egyig a főként a 1880-as évekre jellemző életképeknek a paródiájaként ragadható meg. Az Ó Péter által megszervezett „lánykérés” csöppet sem ideális megvalósulásával Gárdonyi érzékelhetően provokálja a háztűznézés olyan zsánerképeihez hozzászokott olvasót, mint amelyeneket például Margitay Tihamér állított elő.



Margitay Tihamér: *A jó parthie* – 1887  
(Forrás: Vasárnapi Újság 1895/1. január 6.)



Margitay Tihamér: *Háztűznézőben*

Krúdy említi, hogy „a Margitay képek mintájára volt formálva akkor egész Magyarország... Évtizedeken át Magyarország szebbik neme Margitay Tihamér ecsetjétől tanult mosolyogni, az eladólány tőle leste el a vőlegényváró

mosolyt”.<sup>34</sup> Gárdonyi ezt a látásmódot figurázza<sup>35</sup> ki akkor, amikor egy olyan „háztűznéző” jelenetet épít fel (III/1, 137–144.), amelyben a férfi és a nő feszengve és rettegve tekint egymásra, merthogy még sohasem látták egymást, s mert a lányt az apja pénz felajánlásával akarja mielőbb kiházásítani, a férfi pedig pénzhány miatt kénytelen elvenni őt. Ida fekete ruhát, „temetési toalettet” (138.) ölt. Mindketten kővé dermedve bámulnak egymásra: „Ida mozdulatlan márványszoborként meredt a gombig idegen úriemberre”, „Csaba azonban csak állt, mintha kővé vált volna” (139.). Az egész kényszeredett szituáció olyan, mintha egy „kriptában” (140.) játszódna le. Végül teljesen hidegen kötnek szóbeli szerződést egyéves kötelező együttlétük néhány betartandó szabályára („mindez óráig idegenek voltunk egymással. Ezután is idegenek maradunk” [143.]), majd pedig mindenféle ceremónia nélkül állnak a polgármester elé: „egykedvűen mondta mind a kettő az igent, mire a polgármester házastársaknak nyilvánította őket” (145.). A teljes jelenet arra irányul tehát, hogy lerombolja a háztűznéző megszokott vizuális beállítását és az édeskés zsánerjelenetekhez szokott befogadói magatartást.

A „nászút” és a „mézeshetek” kényelmetlenségét is olyan epizódsorként dolgozza ki Gárdonyi (III/3–III/5, 147–169.), hogy közvetlenül támadja meg és kezdje ki az újdonsült házaspárokhoz szokott szem, az úgynevezett „elédésülő szem” (157.) látásmódját. Minden külső szemlélő ezzel az „elédésülő szemmel” pillant rá a vonaton és a budapesti szállodában Csabára és Idára, így nem látják, valójában mi is történik kettőjük között. Ehhez a látásmódhoz pedig természetesen az életképfestők szoktatták hozzá a szemet.

64



Zemplényi Tivadar: Mézeshetek



Bihari Sándor: Mézeshetek

34 KRÜDY Gyula, *A XIX. század vitzkártyái*, Magyarország, 1928. február 22. Idézi: Kovács Ágnes, *Gróf Margitay Tihamér – aki a magyarok szalonjait festette*, *Artmagazin*, 2009/1, 82–89., 82.

35 Gárdonyi ismerte Margitay munkásságát. Erre bizonyíték az az 1898-as írása, amelyben az egymást figyelő pókok „tekintetét” hasonlítja Margitay híres (legalábbis, számára hírnevet hozó) *Az ellenállhatatlan* című 1886-os festményén szereplő alakok tekintetéhez. Lásd: GÁRDONYI Géza, *A csonka pók = Tükörképeim. Önéletírások, karcolatok, esszék*, szerk. Z. SZALAI Sándor és TÓTH Gyula, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1965, 480–486., 483.





Margitay Tihamér: *Mézeshetek*



Munkácsy Mihály: *Mézeshetek* – 1885

Még Munkácsy Mihálynak is van olyan festménye, amely a mézesheteknek egy olyan képi beállítást hozza létre, amely édeskés zsánérképként jeleníti meg a fiatalok egyre szorosabb megismerkedését, s a házaseset első napjait. Ennek a képi beállításnak igyekszik megfelelni Csaba és Ida. Még az első vonatútvjukon megígéri Ida, hogy bár négy szemközt idegenekként kell viselkedniük egymással, más emberek szeme előtt úgy fog cselekedni, mint egy ifjú feleséghez illik: „a világ előtt azonban eltűröm minden olyan bizalmaskodását, amellyel művelt körökben a házastársak egymás iránt viselkednek” (148.). S ez végig így alakul Budapesten, a vonatutakon, Bécsben és Münchenben, olyannyira, hogy mindenki el is hiszi: „Istenem, milyen boldogok lehetnek maguk” (158.). Természetesen ezeknek a jeleneteknek az kompozicionális lényege, hogy a felszínen kialakított szokványosan édeskés beállítás mögé olyan történetet állítson, amely teljes mértékben lerombolja a mézeshetek automatizálódott képzetét, a zsánérképek világához szokott látásmódot.

A festményi beállítások vonatkozásában azonban a harmadik résznek számos olyan jelenete is van, amely nem a paródiára épül. Azok a fejezetek, amelyek a müncheni festőkörben játszódnak (III/6–III/16, 169–320.), produktív példaként kezelnek festményeket, s segítségül használják fel azokat a regényszöveg kidolgozás során. Bizonyos bekezdéseket már-már ekphrasziszként is fel lehet fogni.<sup>36</sup> Például, az első müncheni jelenet (III/6, 175–182.), amely egy sörözőben játszódik, s amelyben a festők köszöntik a megérkező Csabát és Idát, egy – minden bizonnyal a korszakban jól ismert – képből meríti a kidolgozás lehetőségeit:

36 Az ekphraszisz kapcsán lásd Gottfried Boehm tanulmányát, de az egész hivatkozott kötet problematikáját is. Gottfried BOEHM, *A képleírás*, ford. Rózsahegyi Edit = *Narratívák 1. Képleírás, képi elbeszélés*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest: Kijárat Kiadó, 1998, 19–36.

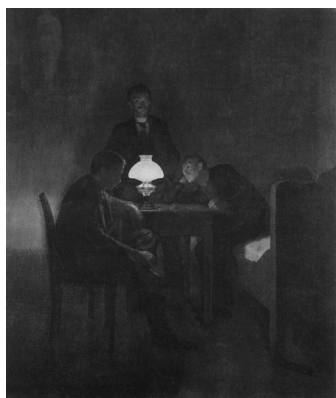


László Fülöp: *Müncheni sörözőben* – 1892

A köszöntést leíró regényrészlet nem minden eleme azonosítható a festmény által megjelenített helyzet összetevőivel. De nem is ez a lényeg. A kompozicionális beállítás a fontos: a festmény felépítése ugyanúgy a jobb oldalon látható két érkező alakra és a kép baloldalán a magukat már igencsak jól érző asztaltársaság különbségére épül, ahogy a regényjelenetben a megjelenítés nézőpontját hordozó Ida számára is egy ideig még meglehetősen idegen az a vacsorázó és italozó bohém művészkör, amely Csabát és őt a müncheni vendéglőben köszönti.

66

Talán még híresebb képekből meríti a megjelenítés legfőbb fogásait az a jelenet, amelyben Csaba első müncheni útjai során meglátogatja öreg és beteg festőbarátját (III/8, 201–204.), s amelyben közösen idézik fel az öreg művész magyarországi emlékeit. Az öreg szobájának részletes leírásában, az ágyban fekvő beteg művész állapotában, s a közös honvágyat ébresztő visszaemlékezésben immár egy későbbi nagybányai festő, Réti István müncheni ihletésű képeit ismerhetjük fel:<sup>37</sup>



Réti István: *Bohémek karácsonyestje idegenben* – 1893



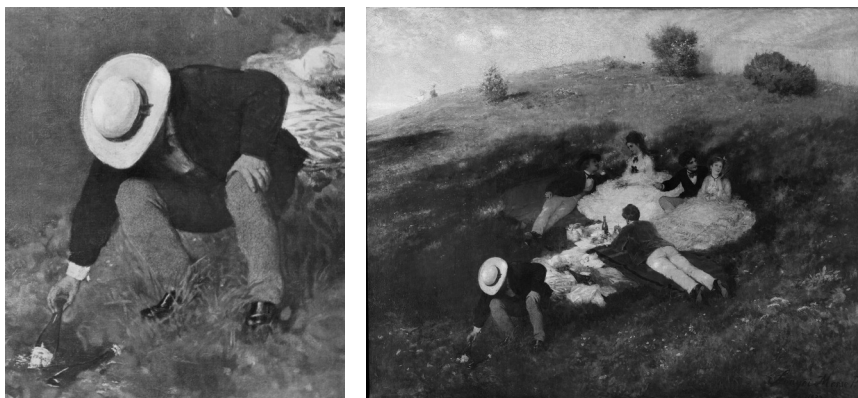
Réti István: *Gyötrődés* – 1893

37 A *Bohémek* az 1893/94-es műcsarnoki téli tárlaton, a *Gyötrődés* 1894/95 telén ugyancsak a Műcsarnokban került bemutatásra. A két festmény közös történetéről bővebben lásd: ARADI Nóra, *Réti István*, Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1960, 29–41.

Mindkét festmény „kifejezi az idegenbe szakadt, szülői ház után vágyódó fiatal-ember fájdalmas esti magányosságát, hazaszálló gondolatait”, s ebben különleges jelentőséget tulajdonít – a megjelenített testtartáson túl – a lámpafény kompozícióalkotó szerepének.<sup>38</sup> A *Bohémeken* a fénykör egyszerre kapcsolja össze a három megjelentettest embert és a sivár szobabelsőt, s az eltérő megvilágítási szög miatt egyszerre tartja távol egymástól az így már igencsak magányossá váló alakokat. A *Gyötrődésen* is ez a gyenge lámpafény szerepe: a kiürült szobát és a beteg alakot világítja meg és vonja egy fénykörbe úgy, hogy közben hatványozza a magára maradottság vizuális hatásait. Az *Ida regényének* kiemelt jelenete is ugyanezt a hatást próbálja előállítani. A magányos, beteg és öreg művész sötét és ócska szobájába Csaba hozza be a fényt: „Isten hozott, kedves napsugár öcsém! Hogy villansz ide az égből? No hát nekem is lehet még örömnapi. Ül le. Gyűjts rá, ha van szivarod. Beszélj sokat, mindent” (201.). A *napsugár* ez esetben azt a jóérzést jelenti, ahogyan a fiatal és életerős Csaba képes előhozni az öregben a budapesti emlékeket és a honvágyat („hadd érezzem még egyszer a hazámat” [201.]). A fénysugárral azonosított fiatalság a jelenet végére kontrasztba kerül egy másik fényvel. Az öreg így jellemzi magát: „az én lámpásomban már nincs olaj... Csaba... A végsőket pislogja” (203.). Ez az a halványan pislogó világosság az, amely uralkodik a Réti-festmények hangulatán is, s amely így összekapcsolja a kép világát a szöveg világával.

A müncheni sörözőben megismert társaság egy később lezajló jelenetben piknikezni megy. A bohémek kirándulásának részletező leírása alapján (III./11, 230–240.) egyáltalán nem okoz különösebb nehézséget felismerni azt, hogy melyik festmény játszik megtermékenyítő szerepet a regényvilág kialakításában. A szóban forgó kép természetesen a szövegben sokszor megnevezett, s a színek mint gondolatok festőjeként beállított<sup>39</sup> Szinyei Merse Pál híres *Majális*:

67



Szinyei Merse Pál: *Majális* – 1872–1873

38 Vö. *Uo.*, 33.

39 „De hát ott van Szinyei-Merse: egyetlen képében sincs gondolat, csak szín és szín. A szín a gondolat. A női testszín a *Pacsirta* báránnyelű képén és a fű szinte egymás mellett, és az ég ultramarinos kékje a testszín és a pázsit színei fölött.” (188.) Gárdonyi saját festői próbálkozásai során is szembesült a színalkotás problémáival. Vö. GÁRDONYI József, *Az élő Gárdonyi II.*, Budapest: Dante Kiadó, 1934, 199.

Az regényben szintúgy, mint a festményen a férfiakból és nőkből álló baráti társaság együtt beszélget, italozgat, falatozgat; vannak, akik sétálnak egyet a közelben, s vannak, akik csak heverésznek; vannak, akiket a beszélgetőpartner érdekel jobban, s van, akit az ital. A piknik-jelenet kidolgozása közepette Gárdonyi még arra is ügyel, hogy verbalizálja a festmény alján látható figurát, aki az elrejtőző patakba állított üvegekkel foglalatoskodik: „az erdő árnyékán végre letelepedtek. Vékony csermely csorongált ott a füvek alatt, kövek között. A csermely egy alkalmas mélyedésébe berakták a söröspalackokat. A faágakra ráaggatták a köpönyegeket, plédeket. Leheveredtek” (233.). A jelenet és a festmény viszonyát megjelölendő Gárdonyi közbeiktat egy mondatot arról, hogy mennyire megfestenivaló az egész szituáció: „a festők szeme szinte áhíttal fordult az égre” (235.), „No, hát ilyen szép felhőket évek óta nem láttam. Sajnálom, hogy a festékeim nincsenek itt” (236.).

A kirándulás körüli jelenetek kapcsán pedig még talán azt is megkockáztathatjuk, hogy Renoirnak az 1876-os *Bál a Moulin de la Galette-ben* és az 1881-es *Evezősök reggelije* című híres festményei hatottak. Legalábbis a regényi leírás ezt érzékelteti. A már idézett piknikjelenetet követően a művész társaság betér egy vendéglőbe, s ott nagy italozást és táncolást csap (237–238.). A regényben azt olvashatjuk, hogy ezen az utazáson a regény női főszereplője, Ida „kék sávós szatén nyári újruháját” viseli (232.). Bár a *Bál a Moulin de la Galette-ben* festmény egy valamivel előkelőbb bált jelenít meg, mégis egy nagyon hasonló világot állít elénk a prózai leírás, főleg, ha azt is tekintetbe vesszük, hogy Ida ugyanolyan „kék sávós szatén nyári újruhát” visel az egész kirándulás során, mint a festmény közepén látható, a képből kipillantó nőalak.

68



Renoir: *Bál a Moulin de la Galette-ben* – 1876

Gárdonyi 1900-ban járt Párizsban, s megnézte azt a világkiállítást is,<sup>40</sup> amelyen Renoir nagy sikerrel szerepelt. A *Bál a Moulin de la Galette-ben* című festmény 1896 és 1929 között a párizsi Luxemburg Múzeumban volt kiállítva. Tehát Gárdonyi láthatta a nagyhírű képet 20 évvel a regény írása előtt, s leg-

40 Vö. Z. SZALAI Sándor, *Gárdonyi Géza*, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977, 168.

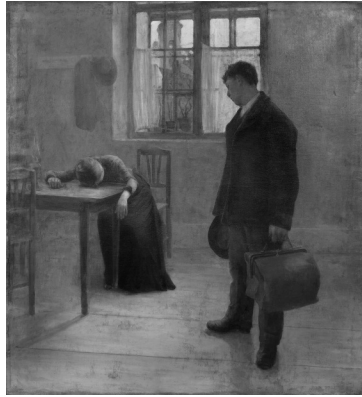
alább hangulatában nagy mértékű hatást gyakorolhatott a regényjelenet kialakítása során. Az *Evezősök reggelije* című festmény kapcsán is ilyen jellegű hangulati hatásösszefüggést fedezhetünk fel. A regényben a kirándulás egy tó közelében zajlik le, a hőségben a férfiak nekivetkőznek, s a jelenet során többször megjelenik egy pincsikutya is. A festőkkel tartó gyerekek csak ezzel a kutyával foglalkoznak: „a gyerek bizony csak a kutyácskájával foglalkozott. Az ölében tartotta, és a fülét gyűrögette, simogatta. Klári is csak a kutyára mosolygott” (232.).



Renoir: *Evezősök reggelije* – 1881

Még egy példát említenék annak a feltevésnek a bizonyítására, hogy az *Ida regényének* számos elbeszélő „mondatába a kép vetíti a perspektívát”,<sup>41</sup> s gyakran egy-egy festmény generál történetet és jelenetet. Közös történetük végéhez közelítve a mindig korrekt Csaba görcsösen próbálja teljesíteni azokat a feltételeket, amelyet Ida támasztott kényszerű házasságuk első napján. Pestre történő visszatérésük előtt minden, a házassági szerződésükkel kapcsolatos pénzügyet igyekszik precízen elrendezni (312–320.). Mindezt érthetően elmagyarázza Idának is, akit meglehetősen kellemetlenül érint a beszélgetés két okból is. Egyfelől azért, mert miután ő lett Csaba első remekművének, az *Angyaltragédiának* a műzsája, már úgy érzi, hogy nem is idegenek egymásnak, így számára kínossá válik a túlzásba vitt pontosságú elszámolás. Természetesen így érzi Csaba is, de meg akarja tartani azt az ígérését, hogy a házasság alatt négy szemközt mindvégig idegenként viselkedik. Másfelől Ida azért érzi rosszul magát, mert a párbeszéd közben Csaba folyamatosan azt ismételteti, hogy „nem szükséges még három hónapot várnia” (316.), nem kell kivárni a teljes évet, s ha Idának úgy tetszik, akkor szabadon távozhat. Különös módon Ida, aki Petőfi „szabadság, szerelem” szavaival vágott neki az egy év nehézségeinek, éppen akkor, amikor a *szabad* szót meghallja, összeroskad: „hát nem értem: mért sértődik meg azon, hogy odakínálom udvarias aranytálcán: ha tetszik, szabad. A személyével is szabadon rendelkezik, a móríngjával is. – Ida szinte leroskadt a székre” (316.). Az egész szituáció Ida számára az alábbiakat jelenti: „nézett Csabára vizes szemmel. – Ön kiadta nekem az utamat” (317.). Ez a pillanat egy híres Ferenczy Károly festmény kompozícióját ismétli meg:

41 GÁRDONYI, *Mesterkönyv*, 132.



Ferenczy Károly: Válás – 1892

\*

70

Lyka Károly szerint a XIX. század második felétől kezdve a festészet egyik újító sajátossága az, hogy – a korábbi irányzatoktól eltérően – a műalkotás témája immár nem az irodalomból, hanem a festészet anyagából származik: a legfőbb téma maga a szín lesz. Gárdonyi Géza *Ida regénye* című alkotása kapcsán pedig – éppen fordított módon – az mutatható ki, hogy az irodalmi alkotás egyik központi témája maga a festői alkotás lesz. A regény sajátossága, hogy bizonyos jeleneteket festmények verbális átírásával dolgoz ki; a nyelvi kibontás anyagává különös módon a kép válik. Ez az eljárás garantálja azt, hogy a történet, amely részben a festő főszereplőről, illetve a müncheni magyar festőkörök életéről szól, kompozicionálisan is hitelessé váljon. A regény a saját világát így nemcsak a nyelvre, hanem valami másra, ti. a festmények világára építi. Bár kétségtelen, hogy a műben nem festményeket látunk, azonban az is világos, hogy a festmények szerkezete észrevehető módon alakítja át a regényi jelenetek kibontásának nyelvi eljárásait. A regényi világnak így tehát felépül egy kompozicionális másholléte, amennyiben jelentős századfordulós alkotások képi világára mutat. A szövegnek ez a másholléte pedig törvényszerűen hatja át a regény összes többi rétegét. Így jön létre az a sajátos elbeszélés, amelyben minden főszereplőt és sorstörténetet a „hozzátartozó kinnlevőség” irányít. S erre leginkább a regény lezáratlansága utal: a cselekmény a karakterek kialakítása tekintetében egy olyan cél felé tör, amely a regényen kívül, az elmondott történeten túl, valahol máshol található. Ott, ahol a férfi főszereplő valódi festővé válik majd, ahol a női főszereplő igazán szerelmes lesz, a kényszerházasság pedig boldog együttlétté alakul át – de minderről a regény már nem ír.

## Irodalom

- ARADI Nóra, *Réti István*, Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1960, 29–41.  
BOEHM, Gottfried, *A képleírás*, ford. Rózsahegyi Edit = *Narratívák 1. Képleírás, képi elbeszélés*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest: Kijárat Kiadó, 1998, 19–36.  
GÁRDONYI Géza, *Szenvedni akarok = Szegény ember jó órája. Elbeszélések II.*, szerk. Z. SZALAI Sándor – TÓTH Gyula, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1964, 586–623.

- GÁRDONYI Géza, *Mesterkönyv = Titkosnapló*, szerk. Z. SZALAI Sándor, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974, 51–147.
- GÁRDONYI Géza, *Ida regénye. A háború előtt való időből*, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1963.
- GÁRDONYI Géza, *A csonka pók = Tükörképeim. Önéletírások, karcolatok, esszék*, szerk. Z. SZALAI Sándor és TÓTH Gyula, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1965, 480–486.
- GÁRDONYI József, *Az élő Gárdonyi II.*, Budapest: Dante Kiadó, 1934.
- HEIDEGGER, Martin, *Lét és idő*, ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István, Budapest: Osiris Kiadó, 2001.
- KOVÁCS Gábor, *A szó kényszerhelyzetben. Bevezetés Gárdonyi regényopoétikájába*, Budapest: Gondolat Kiadó (*Vniversitas Pannonica* 14), 2011.
- KRÚDY Gyula, *A XIX. század vizitkártyái*, Magyarország, 1928. február 22. Idézi: KOVÁCS Ágnes, *Gróf Margitay Tihamér – aki a magyarok szalonjait festette*, *Artemagazin*, 2009/1, 82–89.
- KUSPER Judit, *A műfaj mint az olvasás lehetősége – Gárdonyi Géza: Ida regénye = Uő, A csillagok fényezése. Emlékezet és narratíva Gárdonyi Géza műveiben*, Eger: Linceum Kiadó, 2015, 93–100.
- LIPP Tamás, *Igy élt Gárdonyi*, Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1989.
- LYKA Károly, *Vándorlásaim a művészet körül*, Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1970.
- LYKA Károly, *Magyar művészetlet Münchenben. Magyar művészet 1867–1896*, Budapest: Corvina Kiadó, 1982.
- LYKA Károly, *Közönség és művészet a századvégen. Magyar művészet 1867–1896*, Budapest: Corvina Kiadó, 1982.
- LYKA Károly, *Szobrászatunk a századfordulón. Magyar művészet 1896–1914*, Budapest: Corvina Kiadó, 1983.
- LYKA Károly, *Festészeti életünk a milleniumtól az első világháborúig. Magyar művészet 1896–1914*, Budapest: Corvina Kiadó, 1983.
- LYKA Károly, *Festészetünk a két világháború között*, Budapest: Corvina Kiadó, 1984.
- LYKA Károly, *A képiás újabb irányai*, Budapest: Singer és Wolfner, 1906.
- LYKA Károly, *Hogyan kell műtárlatot nézni = Uő, Kis könyv a művészetről*, Budapest: Singer és Wolfner, 1904, 9–21.
- LYKA Károly, *A színről = Uő, Kis könyv a művészetről*, 45–62.
- LYKA Károly, *Magyar tájképfestők = Uő, Kis könyv a művészetről*, 109–138.
- NAGY Sándor, *Ellentézés a fundamentumban. Ida regénye = Uő, Gárdonyi közelében*, Eger: Dobó István Vármúzeum, 2000, 148–159.
- RÉTI István, *A nagybányai művésztelep*, Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1954.
- SURÁNYI Beáta, *Festő a szövegben. Az ábrázolás ábrázolása Gárdonyi Géza Festő falun című novellájában = Mesterkönyvek faggatása. Tanulmányok Gárdonyi Géza és Bródy Sándor művészetéről*, szerk. BEDNANICS Gábor – KUSPER Judit, Budapest: Ráció Kiadó, 2015, 241–255.
- Z. SZALAI Sándor, *Háborúban, forradalmak idején = Uő, Gárdonyi műhelyében*, Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1970, 265–279.
- Z. SZALAI Sándor, *Ida regénye = Uő, Gárdonyi nagy útja*. Budapest: Kairosz Kiadó, 2013, 409–415.
- Z. SZALAI Sándor, *Gárdonyi írói világa = Gárdonyi-émlékkülés*, Eger: Gárdonyi Géza Társaság, 1973, 48–83.
- Z. SZALAI Sándor, *Gárdonyi Géza*, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977.
- Vasárnapi Újság, 1886/4. február 14., 105–106.

**From Munich to Budapest, from Paintings to the Novel (Géza Gárdonyi: Ida's Novel)**

Gárdonyi's novel entitled "Ida's Novel" is absolutely ruled by the outstanding. The story of the main characters is governed by the fundamental existential experience that "there is always something still outstanding" (Heidegger). Moreover the context and the frame for the story is provided by a very special historical era, when the Hungarian art was made in another country: München, Germany. In the essay I would like to demonstrate that it is the outstanding that rules the main constitutive processes of the text too. The verbal configuration of many scenes in the novel is inspired by the visual composition of some paintings of the Hungarian art at the turn of the 19th and 20th century.

*Keywords:* ecstasy, outstanding, ekphrasis, the art of painting at the end of 19th century, Hungarian painters in München, the art of Nagybánya, the Hungarian novel at the turn of the 19th and 20th century

Kovács Gábor  
Pannon Egyetem  
MFTK, Irodalom- és Kultúratudományi Intézet  
8200 Veszprém, Egyetem u. 10.  
kovacsgabesz1@gmail.com



Szávai Dorottya

## „A lehetetlen mint a költészet tere” Lorand Gaspar és Pilinszky János költői tereiről<sup>1</sup>

**Absztrakt.** Dolgozatom tárgya Lorand Gaspar költői és műfordítói életműve, mely a nyugati magyar emigráns irodalom egy több szempontból unikális jelensége. Gaspar, akinek az életműve magyar emigráns létére teljes egészében francia nyelven, francia, pontosabban frankofil közegben bontakozott ki, az interkulturális cserefolyamatok, a kulturális kódváltások példaértékű esetét jelenti. Gondolatmenetemben többek közt a téri fordulat elméleteire támaszkodom. Tanulmányom egyik legalapvetőbb kérdése, hogy a teljes egészében francia kulturális közegben miként érhetőek tetten a magyar irodalomtól való érintettség nyomai a Gaspar-életműben. Ennek megmutatására a leg-  
tökéletesebb és legevidensebb példa a Pilinszky Jánossal és költészetével való kapcsolat, a maga jelentőségében, melyben a fordítás problémája is benne foglaltatik.

*Szavakat kerestünk, hogy felvértessük a  
roppant tereket.*

Lorand Gaspar

*A kampó csöndjét, azt jegyezd. / Írnok, /  
akkor talán nem jártál itt hiába.*

Pilinszky János

73

### Kulturális terek metszéspontján

Írásom tárgya a nyugati magyar emigráns irodalom egy több szempontból is sajátos, unikális életműve, Lorand Gasparé. Lorand Gaspar költői és műfordítói *œuvre*-je a kulturális transzfer, a nyugat-európai és közép-kelet-európai irodalmi párbeszéd egy sajátos terét képezi. Gaspar, akinek az életműve magyar emigráns létére – Agota Kristoféhoz hasonlóan – teljes egészében francia nyelven, francia, pontosabban frankofil közegben bontakozott ki, az interkulturális cserefolyamatok, a kulturális kódváltások példaértékű esetét jelenti.

Az *emigráció* irodalmának, irodalmi produktumainak tanulmányozása során az értelmező óhatatlanul beleütközik a *tér* problémájába. A *tér* problémájába egy elsődleges szinten úgy, hogy ab ovo *határkérdések*be ütközik. Határkérdésekbe a szó több értelmében is. A „kulturális idő konstrukciójának” Jan Assmann-féle kategóriája mellé – amelyet Assmann a kulturális idő konstrukciójaként az emlékezés vagy a múlthoz való viszony, a nemzeti és kollektív identitásképződés, illetve a kulturális folytonosság vagy hagyományteremtés kérdéshorizontjaként emleget – ugyanis oda kívánczik „a kulturális tér konst-

---

1 A tanulmány a 2015. szeptember 24-én a nyitrai Konstantin Filozófus Egyetemen rendezett tér-szimpozionon elhangzott előadás írott változata.

rukciójának” kérdése.<sup>2</sup> Még pontosabban: a kérdést szükséges legalább röviden a kortárs (posztmodern) elméletek kontextusába helyezni, amely leginkább az ún. *téri fordulat* (*tournure spatiale*) kategóriájával írható le.

Gaston Bachelard felfogásában a múltra vonatkozó emlékezet alapvetően térbeli, nem pedig időbeli természetű.<sup>3</sup> Michel Foucault már arról beszél, hogy a XIX. század időbeliségre építő látásmódjával szemben „jelenlegi korunk talán inkább a tér korszaka lehet. Az egyidejűség, mellérendeltség, a közel és a távol, a jobbra és a balra, a szétszóródás korát éljük.”<sup>4</sup> Foucault nem iktatja ki az idő fogalmát: „szó sincs az idő tagadásáról, legfeljebb az időnek és a történelemnek nevezett dolgok egy bizonyos kezelésmódjáról. [...] a nyugati tapasztalatban a térnek is megvan a maga történelme.”<sup>5</sup>

Itt és most számomra az egyik legfontosabb kérdés az, hogy a teljes egészében francia kulturális közegben miként érhetőek tetten a magyar irodalomtól való érintettség nyomai a Gaspar-életműben, hogy hogyan épülnek egymásba és egymásra ebben a francia/frankofil kulturális térben a különféle kulturális terek, melyek egyik meghatározó szegmense éppen a magyar irodalom. Ennek megmutatására a legtökéletesebb és legegyszerűbb példa a Pilinszky Jánossal és költészetével való kapcsolat, a maga jelentőségében.

„Az ágy közös. A párna nem.” közismert verssorból kiindulva érdemes összevetni test és tér kapcsolatát a két életműben. A gaspári tér testszerű tér, a Gaspar-alkotta test térszerű test. Jelen keretek között csak jelezni tudom, hogy Gaspar és Pilinszky poétikájának egyik markáns határa a *szerelmi* vagy még inkább *erotikus* költészetben jelölhető ki. A Lorand Gaspar-féle térpoétika meghatározó jegye ugyanis a versszöveg nem pusztán metaforikus értelemben vett testként való működtetése: a *szövegtest* – *test* megfeleltetés vitális, erotikus vonatkozása középponti szereppel bír Gaspar szerelmi költészetében, mely épp olyan jelentős, mint amennyire a szerelmi, pláne az erotikus költészet különös hiányként mutatkozik meg Pilinszky költészetében. A verskorpusz vitális, sőt klinikai konnotációja Gaspar (tér)poétikájában egy olyfajta szintetikus, szinoptikus, mondhatni „szinkretikus” szemléletmódnak a hozadéka, mely versköltést, orvoslást és fotózást – a költő e három fő tevékenységét – egy szétbonthatatlanul közös térben gondolja el, mely voltaképpen túl is van minden „inter”-en: *interdiszciplinaritás*on, *intermedialitás*on, s talán inkább a *transzdiszciplinaritás* vagy a *transzmedialitás*<sup>6</sup> kategóriáival írható le.

2 Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. Hidas Zoltán, Budapest: Atlantisz, 2004, 25.

3 Gaston BACHELARD, *A tér poétikája*, ford. Bereczki Péter, Budapest: Kijarat Kiadó, 2011.

4 Michel FOUCAULT, *Eltérő terek = Uő, Nyelv a végtelenhez: tanulmányok, előadások, beszélgetések*, ford. Sutyák Tibor, Debrecen: Latin Betűk, 2000, 147. A témáról lásd még például: GYÁNI Gábor, „Térbeli fordulat” és a várostörténet, *Korunk*, 2007/július, <http://www.korunk.org/?q=node/8604> (Legutóbbi megtekintés: 2016.03.06.), Ágnes Klára PAPP, *Le chronotope du « tournant spatial ». Espace et identité modernes et postmodernes = Genres et identité dans la tradition littéraire européenne*, szerk. Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE – Dorottya SZÁVAI, Paris: Éditions Orizons (collection „Comparaisons”), 2016 (megjelenés alatt).

5 FOUCAULT, *l.m.*, 147.

6 Erről lásd például: TOKAI Tamás, *Az intermedialitás mint kulturális metafora*, <http://www.media.u-szeged.hu/szajbely60/pdf/tokai.pdf> (Legutóbbi megtekintés: 2016.05.07.)

Fény messziről. / Hajszálelről hajszálelre lehelném beléd / a frissességet / hogy csuszamló levegő és összeránduló / pórusok szülnének meg / téged zöld-nyers szavakat alkotnék / néked szavaknak reggelén / hogy kedved támadjon tapintani szétmorzsolni / bevésnélek téged tíz körömmel sziklák lomha / korába / és a szemekbe - / rávénnelek a földre. (*Ikonosztáz*, ford. Lackfi János = *Az anyag negyedik halmazállapota*)

Ismét a fentebb hivatkozott interjúból idézve: arra a kérdésre, hogy „Orvoslás, költészet és fotografálás hogyan egészítik ki egymást?” a magyar anyanyelvű francia költő a következő választ adta: „Mindegyik tevékenység ugyanannak a keresésnek különböző megnyilvánulásai, ugyanakkor a génjeim által meghatározott emberi lénynek a kibontakozásai. A tanulás és az orvoslás segítettek segítenek abban, hogy megismerjem magamat és másokat, megismerjem az emberi természetet, s az ember kapcsolatát az őt körülvevő természettel. Az íráskor, fotózáskor is ugyanezeket a kérdéseket teszem fel, csak másképpen. Az írás, fényképezés önmagunk és a világ vizsgálatát jelenti, azt, hogy, fizikailag és »metafizikailag« mélyen behatolunk önmagunkba, gondolatainkba, tapasztalatainkba és gyökereinkbe.”<sup>7</sup>

A téri fordulat teóriáinak központi gondolata, miszerint az *identitás* mint *térbeli tapasztalat* formálódik meg a XX. században, Lorand Gaspar életművében markánsan megmutatkozik. A téri fordulat foucault-i elgondolása, mely szerint „(1) a tér semmiképp sem üres entitás, amely háttérben álló díszletként szolgál csupán az előtérben zajló események kereteként; (2) a tér legkevésbé sem homogén, hanem differenciált valami”,<sup>8</sup> több szinten is feltárható a Gaspar-művekben.

„Az én hazám a francia nyelv és kultúra. Francia lettem és annak is érzem magam, de sohasem tagadtam meg a gyökereimet. Érzelmileg nagyon ragaszkodom Erdélyhez.”<sup>9</sup> Lorand Gaspar magyar anyanyelvű, erdélyi, még pontosabban marosvásárhelyi születésű költő (1924), eredetileg sebészorvos, akinek a választott irodalmi, költői anyanyelve a kezdetektől a francia, s aki a Párizsban töltött időszak, majd több évtizedes kelet-jeruzsálemi tartózkodás után immár másodszer s véglegesen Tuniszban él, s költőként és fotóművészként is erőteljesen megihlette az arab (főképp a magreb), tágabban a közel-keleti kultúra. Gaspar munkássága tehát egy – Transzszilvániától Párizson át Tuniszig, sőt a Közel-Keletig, Jeruzsálemig, majd az Égei-tenger szigetvilágáig, a János-féle Patmosz-szigetig ívelő – multikulturális, többnyelvű térben bontakozott ki.

„Nem tudok mást nyújtani – írja Gaspar az *Approche de la parole* (*Közelítés a szóhoz*) című könyvében –, mint néhány szót egy kegyetlen idegen nyelven, melyet az anyanyelvemnek hallok.” („Cet homme n'a rien a proposer [...]. Quelques mots en une rude langue étrangère qu'il entend comme une langue natale.”)<sup>10</sup>

7 Gervai András interjúja Lorand Gasparral (1996–1998), <http://gervaiandras.hu/koenyvekm/emigrans-/50-lorand-gaspar-gaspar-lorand.html>. (Legutóbbi megtekintés: 2016.03.18.)

8 GYÁNI, I. m.

9 Gervai András interjúja Lorand Gasparral, I. m.

10 Lorand GASPARI, *Approche de la parole* = Uő, *Sol absolu et autre textes*, Paris: Gallimard, 1982, 30., ford. Sz.D. Mivel az esszé csak szemelvényekben jelent meg magyar fordításban („Közelítés a szóhoz”, ford. Szántó F. István = *Az anyag negyedik halmazállapota*, szerk. LACKFI János, Budapest: Múlt és Jövő, 1999, 187–195.), saját fordításomban közlöm.

Gaspar példája annyiban is alapvető jelentőségű, amennyiben *műfordítói* státusza is sajátos, alkalmasint az egyetlen kétnyelvű költő műfordítója a magyar irodalomnak francia közegben. Ezzel az *eminens műfordító* vagy *par excellence műfordító* minősítővel is illelhetjük (ami persze egy olyan ideáltípus, ami nem létezik, mert nem létezhet), különös tekintettel a magyar irodalom nyelvi izoláltságára. Az „eminens” műfordítói státusz pedig egyszerismind a műfordítás számos elméleti kérdését is revelálja. Nemes egyszerűséggel és meggyőződéssel megkockáztathatjuk a kijelentést, hogy Lorand Gaspar minden idők egyik legjobb magyar lírafordítója, aki nagyon sokat tett azért, hogy Pilinszky János versei a francia olvasó számára hozzáférhetővé válhassanak, mégpedig a nyelvi és kulturális kódváltást, határátlépést a lehető legoptimálisabban, legértőbben áthidalva, az adaptáció legmagasabb fokán. Maga Pilinszky írja egy 1976-os, Gasparnak címzett levelében: „Némelyik fordítást sokkal szebbnek tartom az eredetnél – a legtöbbje viszont hibátlanul pontos.”<sup>11</sup>

Igaz, Gaspar maga is szkeptikus a fordítást illetően. Így fogalmaz a *Nouvelle poésie hongroise* című kötet előszavában: „A fordítás mint olyan lehetetlen. A lehetetlen azonban nem más, mint a költészet tere.”<sup>12</sup> Lorand Gaspar költői-műfordítói életművének egésze azonban épp ennek a „lehetetlennek” a lehetőségéről, ennek a „költői tettnek” a folyamatos kísértéséről és végrehajtásáról szól.

S tegyük hozzá a fordíthatóságot illető szkepszis ellenszólamaként, hogy Gaspar Pilinszky-átültetései át tudták törni a magyar költészet idegen nyelvre fordíthatóságának ellenállását, át tudtak lépni és meg tudtak tapadni egy másik nyelvi/kulturális térben.

76

Korántsem véletlen, hogy a magyar költészet alighanem legsikeresebb francia műfordítását Pilinszky életműve képezi: Gaspar fordításait megelőzően a *Gara Antológia*-beli átültetések (Anne-Marie Backer és Pierre Emmanuel munkái),<sup>13</sup> majd az 1980-as években publikált Maurice Regnaud-adaptációk<sup>14</sup> arról tanúskodnak, hogy valószínűleg mindennél döntőbb a *versnyelv*, ami a Pilinszky-líra esetében lényegesen kevesebb ellenállást tanúsít a műfordítással szemben.<sup>15</sup>

## „Minden földek földje”. Lorand Gaspar, a sivatag költője

Lorand Gaspar státusza, a tényleges irodalmi térben elfoglalt helye is sajátos: a kortárs francia irodalom egyik eminens alakjaként földrajzi értelemben – mindenesetre egy mára, a posztkoloniális diskurzus idejére meghaladott, de

11 PILINSZKY János, *Összegyűjtött levelei*, szerk. HAFNER Zoltán, Budapest: Osiris, 1997, 385.

12 Alain LANCE – János SZÁVAI, „Préface” par Lorand Gaspar = Uő, *Nouvelle poésie hongroise 1970–2000*, Paris: Éd. Caractères, 2001, 8.

13 Erről lásd könyvünk, *Gara László költészeti kánonja „Az Anthologie de la poésie hongroise” közvetítői szerepéről* című fejezetét.

14 *Trois poètes hongrois. Kálnoky, Pilinszky, Weöres*, trad. par Maurice Regnaud, Action Poétique, 1985.

15 Lásd a *Gara Antológia* vonatkozó, jóval problematikusabb fordításait könyvünk *Gara László költészeti kánonja „Az Anthologie de la poésie hongroise” közvetítői szerepéről* című fejezetében.

legalábbis erősen vitatható Európa-centrikus perspektívából tekintve – az európai kultúra *perifériáján* él és alkot.

Lorand Gaspar költői világában a *tér mint metafora* is kitüntetett szerephez jut. E költészet erősen és szisztematikusan kidolgozott térpoétikával bír, melyben a *sivatag* központi, megalkotó metaforaként funkcionál. „*Lakozni sehol soha / széztúzni a hely határait [...] nem lenni többé koordináta-pont / nagy egyhelyben-utazás / marad a puszta HELY / minden hely puszta marad (...)*” („Habiter nulle part nul temps [...] dans le voyage sans fin immobile / reste le LIEU désert / tout lieu reste désert”) – mondja egyik versében.<sup>16</sup> Gaspar a *sivatag költője*, a *senkiföldje* alkotója valahol az orvostudomány és a költészet, Nyugat és Kelet, anyanyelv és adaptált költői anyanyelv, szó (vers) és kép (fotó) között.<sup>17</sup>

„Mikor megérkeztem, s megláttam a judeai sivatagot, valami történt velem. Életreszóló találkozás volt ez.”<sup>18</sup> Egyes értelmezői szerint Gasparból a sivatag csinált költőt: „a belakható és belátható, [...] az otthonossá tett, a domesztikált terekkel [...] szemben egy más tér- és időélménnyel, más léptékkal, más koordinátarendszerrel bíró elementaritás, amely – miközben mindvégig megmarad konkrét, térképen megjelölhető, beutazható fizikai térnek”<sup>19</sup> (a „Sziklás Arábia”, a Júdeai-sivatag, Patmosz szigete) – épp annyira szimbolikus tér is. Lorand Gaspar költeményeinek jelentősége alkalmasint épp abban áll, hogy bennük kő és evidencia, fizika és metafizika, a sivatag mint geográfiai tér és mint szimbolikus tér a költői nyelv által eggyé válik. Amikor a sivatag egyszerre a költői nyelv teremtménye, s mégis valamiféle nyelv előtti realitás szimbóluma: „nem lokalizálható szellemi tér, (ös)állapot, arkhé”,<sup>20</sup> a minden költői beszédet, minden megszólalást megelőző szubsztancia.

Reggelente a nap / egyetlen ugrással megveti lábát arcomon. / Izzó dőfését megragadom mint kormányrudat. / Homokszemek / mindig és mindig / az évezredek műhelyében - / s végül immár döbbenetesen könnyűvé simává válva sűr/lódástalan / verődnek elapdhatatlanul / örökkévaló a kvarc (*Minden földek földje*, ford. Tellér Gyula)

16 Lorand GASPARG, *Minden földek földje*, ford. Tellér Gyula, Budapest: Európa, 1981, 78. (Szó szerinti fordításban: „Semmilyen térben, semmilyen időben lakni.”)

17 Az interneten található olyan Gaspar-versek, melyeket saját fotóival kísérve ad közre. Ilyen például néhány 2006 és 2010 közt keletkezett versének a világhálón fotókkal közölt együttese. Lásd: *Carnets de Poésie de Guess Who*, file:///C:/Users/HP/Documents/Carnets%20de%20Po%C3%A9sie%20de%20Guess%20Who\_%20Gaspar,%20Lorand.html. (Legutóbbi megtekintés: 2016.03.05.)

18 *Gervai András interjúja Lorand Gasparral*, I. m. Lásd a szöveg további részletét: „de nemcsak belső élmény: gazdagnak, szépnek éreztem a sivatagot és minél jobban meg akartam ismerni. Kelet-jeruzsálemi házamból reggelente gyalog vagy a lovammal gyakran kimentem a közelben fekvő judeai sivatag szélére, hogy köszöntsem a fényt vagy meghallgassam a kora reggeli csendet. Hétféteken nagyobb túrákat is tettem: Betlehemből a judeai és a transzjordániai sivatagon át a Holt tengerig gyalogoltam. Még jobban megismerhettem a sivatagot, amikor később csatlakoztam egy-egy karavánhoz.”

19 SZÁNTÓ F. István, *Címszavak egy életműről: Lorand Gaspar*, Beszélő, 1998/11, 114.

20 *Uo.*

A Pilinszky-lírárt is ebből az „anyagból gyúrták”, de legalábbis valami nagyon hasonlóból. Az ő költészete is a „kő és evidencia” költészete, mely a minden beszédet megelőző csöndet bírja szóra a költészet nyelvi erejével. Ő is folyton erről, a költészet ősállapotszerű teréről ír versben, prózában és esszében – sokszor épp külső és belső sivatagaink kapcsán.

Az *Apokrif* nevezetes sorai jutnak eszünkbe:

Nem értem én az emberi beszédet, / és nem beszélem a te nyelvedet. /  
Hazátlanabb az én szavam a szónál! / Nincs is szavam. / [...] Látja Isten, hogy  
állok a Napon. / Látja árnyam kövön és kerítésen. / Lélekzet nélkül látja állani /  
árnyékomat a levegőtlen présben. / Akkorra én már, mint a kő vagyok, / halott redő,  
ezer rovátka rajza/ egy jó tenyérnyi törmelék /akkorra már a teremtmények arca.  
/És könny helyett az arcokon a ráncok, / csorog alá, csorog az üres árok.

Gaspar épp ebben a perspektívában közelíti meg Pilinszky költői világát, például amikor ezt írja a magyar költőről: „Pilinszky, első lépésként, a legelhagyottabbhoz fordul, a lényegre tapintja, bármi legyen, bárhol legyen. [...] Aztán megpróbálja elfordítani a fejét, megpróbál látni. Ott talán van egy hely, ahol igent mondhat az ember, ahová megtérhet. Ahol otthon van. És mit számít, ha az az otthon a veszthelyre hasonlít? [...] Valamit mégis megközelített ebben az otthontalanságban, egy legyőzött isten esendőségéhez fogható, a misztikusokénál is áthatolhatatlanabb homályt.”<sup>21</sup> Fontos itt megjegyeznünk, hogy Lorand Gaspar Pilinszky költészetét csaknem mindig a csönd kérdése felől ragadja meg.

78

Van egy olyan közös térmetszet Pilinszky és Gaspar versvilága között, amit tematikus megközelítésben a következő felsorolással lehetne leírni: a száműzetés pozíciója, a sivatag faszcinációja (Pilinszkyknél metaforikusabb, Gasparnál vitálisabb értelemben), a költői szó kvázi materiális minősége, a humboldti értelemben vett *energeiaként* működő költői beszéd, mely sajátágosan *konkrét*, egyfajta *minerális* jelleggel bír, az ikonikus vagy ikonokban való látásmódról/láttatásra való hajlam (különös tekintettel két, egyként az 1960-as évekből származó ciklusra, illetve kötetre: Lorand Gaspar: *Iconostase*, 1966 és Pilinszky János: *Nagyvárosi ikonok*, 1970), a biblikus referenciák párhuzamai, elsődlegesen a versek főképp jánosi *eszkatológiai* távlata, ezzel összefüggésben egyfajta misztikus látomásosság vagy a költői dikció befejezetlen, befejezhetetlen jellege.

Mindez önmagában is okot adhatna egy perspektivikus szövegekői vizsgálatra, noha a kapcsolat ennél jóval mélyebb a két életmű között. A felsorolt párhuzamok tételes számba vétele helyett a figyelmet inkább egy kiemelkedő jelentőségű poétikai jellegzetességre hívnám fel: azon közös térmetszetekre, melyek a nyelvkérdés, a beszéd, pontosabban annak hiánya, a *csönd* poétikai terében bontakoznak ki.

Ami talán a legalapvetőbb összeköttetést teremti meg Gaspar és Pilinszky csöndpoétikája között, az a csöndnek egy olyan minősége, ami ugyan a mineralgikus költői univerzum ürességélményétől, a magára hagyatottság sivatagtapasztalatától terhes, de mégsem azonos a kifosztottság privatív csöndjével, illetve túllép azon, s mindkét életműben a maga módján valamiféle *telített*

---

21 GASPAR, *I.m.*, 1241–1242.

csönd formáját ölti. Nem a „kockacsend” (*Ravensbrücki Passió*) Pilinszkye lép így párbeszédre a Lorand Gaspar versekkel, hanem a „Mindenből csönd lesz és közelség”-é (*Nyitás*).

Mégis folyvást a fény kísérti lelkünk. / Hívás, amely nem enged szabadon. / Minden vagy semmi. Kövek, idegek, a semmi szele. / Sehonnan, sehová. Kijelentő mód egyes / szám harmadik személy. Hogy mindez / van, pont. lán-gokban, gondolatjel – (*Versek a megfigyelésekből*, ford. Tóth Krisztina = *Az anyag negyedik halmazállapota*)

A *sivatag* és a minden szót megelőző *csönd* két olyan kitüntetett pontja tehát a kérdéses költői tereknek, melyek egyszersmind a Gaspar- és a Pilinszky-korpusz metszéspontjainak, szövegekzi tereinek vonatkozásában is megke-rülhetetlenek. E közös térmeteszeteiket nem véletlenül jellemzi egyfajta nyelvi *szikárság*, egy olyan metaforikus költői nyelv, mely paradox módon rendkívül *konkrét*: Gasparnál inkább a zsoldárok, Pilinszky-nél inkább a próféták archai-kus líranyelvét idézve.

Oszlás-foszlás, vánkosok csendje, / békéje annak, ami kihült, hideg lett. / min-dennél egyszerűbb csend, ez lesz. (*Ez lesz*)

Kikezdhethetlen tömör égbolt. / Fogoly a föld önnön kemény törvénytáblái közt / melyek visszavetik a tekintetet / a forrása mögötti végtelenbe / dalai vízzenű csontozatához. (*Minden földek földje*, ford. Tellér Gyula)

## Kő és evidencia. Gaspar és Pilinszky

79

Fontos térmeteszetek rajzolódnak elének, ha Gaspar tereit szembesítjük Pilinszky tereivel, azét a Pilinszkyét, aki ugyanakkor a költőgenerációnak tagja-ként ugyancsak a *periféria*, a *sivatag* és a *száműzetés* költője, noha sokkal inkább a szó metaforikus értelemében. Ahogy Gaspar fogalmaz: „Pilinszky világunk, költői világa lim-lomjainak terében, a vesztőhelyen és a hóhér szobájában fogadja be a költészetet. Mondhatni egyfajta kegyelmet.” („C’est sur les terrains vagues ou traient les rebuts de notre monde, de son monde, sur les lieux de supplice et dans les chambres de bourreau que Pilinszky accueille la poésie. J’allais dire une grâce.”)<sup>22</sup>

A két „világvégi” életmű közt kibontakozó dialógus (Vö. például: „Amott végén a világnak / amott a napok / éjszakákkal teletömött száj”<sup>23</sup>), mely az 1970-es évektől egy életre szóló barátság története is egyben, messze túlmutat a tematikus párhuzamokon, összefüggéseken, s egy olyan szövegtérben bontakozik ki, mely a szoros filológiai kapcsolódások sokaságától, az intertextuális kötődésektől egy jelentékeny levelezésben foglalt párbeszédig, mi több egészen az egzisztenciális, sőt metafizikai dimenzióig terjed.

22 Lorand GASPAR, *Débris et rayonnement* = *János Pilinszky Poèmes choisis*, présenté et trad. par Lorand Gaspar avec la collaboration de Sarah Clair, Paris: Gallimard (collection „Du monde entier”), 1982, 7. (ford. Sz.D.)

23 GASPAR, *Az anyag negyedik halmazállapota*, ford. Lackfi János („La-bas au bout du monde / la-bas les soleils / la bouche enflée de nuits”).

A két költő 1973-ban ismerkedett meg egymással Budapesten, a Pilinszky-életmű – a *Szálkák* című kötettel kezdődő – paradigmaváltó korszakában, mely egyúttal a betegség, a depresszió és egy öngyilkossági kísérlet időszaka volt a magyar költő életében. Levelezésük a személyes válság egyes epizódjaiba is betekintést enged. „Látod – írja Pilinszky francia fordítójának egy 1976-os levelében –, szinte elviselhetetlen magányomban a barátság legtisztább gesztusai tartanak életben.”<sup>24</sup> A franciaországi IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine) kutatóintézet levéltárában, Caenban lehetőségem nyílt áttanulmányozni Pilinszky és Gaspar kéziratos levelezésének főként francia nyelven írott darabjait. A hagyatéki (MTA Kézirattára) és a közgyűjteményekben (OSZK, PIM) őrzött anyagnak csak egy része került publikálásra az Osiris-féle életműsorozat 1997-es *Levelezés*-kiadványában, illetve néhány folyóirat-számban.<sup>25</sup> Az *Összegyűjtött levelek* (lásd Pilinszky Gasparhoz írt levelei) nem adják közre a teljes kéziratos levelezést.<sup>26</sup> Az MTA Kézirattárában Lorand Gaspar 35 levele olvasható 1974 és 1981 között Pilinszkynek címezve.<sup>27</sup> Majd 2012-ben megjelent az Új Forrás Kiadónál a *Levelek Pilinszkynek* című kiadvány, mely újabb adalékokkal szolgál a levelezés tanulmányozásához.<sup>28</sup>

A levelezés három központi témája Pilinszky tuniszi látogatásának előkészítése (végül 1978-ban látta őt vendégül a Gaspar házaspár), francia nyelvű verseskötetének előkészületei, s az ehhez kapcsolódó fordítási problémák tárgyalása: igen érdekesek, tanulságosak a Lorand Gaspar által feszegetett fordítástechnikai, nyelvi kérdések.<sup>29</sup> (Ezekről a – fordításelmélet, líraelmélet, illetve a kétnyelvűség szempontjából különösen releváns – kérdésekről egy külön tanulmányban lehetne érdemben szólni.)

A levelezésnek van egy első pillantásra is feltűnő, s szempontunkból fontos jegye: a kétnyelvű, *polyglott* jellege. Gaspar levelei nagyrészt franciául íródtak, melyekben visszatérően bocsánatot kér, hogy nem ír magyarul, olykor magyarul kezdve sorait és franciául fejezve be azokat. A levelek végén található

24 *Pilinszky János levele Lorand Gasparnak* (617, 1976. márc. 18.) = PILINSZKY, *Összegyűjtött levelei*, 385. Vö.: „Drága Lorand, édes Jacqueline! [...] Kevés embert szerettem annyira, mint titeket. És szívem mélyéig tudom, hogy ti is is szerettek. A többi: kegyelem.” *Pilinszky János levele Lorand Gasparnak* (689, 1980. febr. 11.) = PILINSZKY, *Összegyűjtött levelei*, 437.

25 Lásd PILINSZKY, *Összegyűjtött levelei*, lásd pl. Tiszatáj online, 2012.03.22. <http://tiszatajonline.hu>. Valamint: [http://epa.oszk.hu/00700/00713/00243/pdf/tiszataj\\_EPA00713\\_2011-12\\_062-088.pdf](http://epa.oszk.hu/00700/00713/00243/pdf/tiszataj_EPA00713_2011-12_062-088.pdf), és [https://issuu.com/ujforras/docs/ufo12\\_6\\_ok2](https://issuu.com/ujforras/docs/ufo12_6_ok2)

26 Erről lásd HAFNER Zoltán, *Utószó* = PILINSZKY, *Összegyűjtött levelei*, 489.

27 KÖRMENDY Kinga, *Pilinszky kéziratos hagyatéka*, Budapest: MTAK, 1996, 82–83. Kézirattári jelzet: MS 5951/127-162

28 *Levelek Pilinszkynek*, szerk. HAFNER Zoltán, Új Forrás könyvek, 2012.

29 Lásd például a *KZ-oratórium* fordításával kapcsolatos kérdéseket: „Igyekszem kérdéseidre válaszolni: A porkoláb középkori börtönőr, bakó volt. A porkolábparaszt kifejezéssel a falvakon átterelt deportáltak stációit akartam érzékeltetni. A város után a falvak »közönyét«. *Massza*: a megdarált hús, a péppé gyúrt kenyér. A hangsúly így nem annyira a tömegem – hanem a *tagolatlan* tömegem van. [...] S az én tömegem masszaként zuhog, a kimerültség tonnáival.” Vagy a *Juttának* című vers adaptációjával kapcsolatban ugyanezen levélben: „Simone Weilnek »idő-tér kereszt» kifejezése számtalanszor visszatér, ha szó szerint fordítod: kifogástalanul megfelel szellemének.” *Pilinszky János levele Lorand Gasparnak* (689, 1980. febr. 11.) = PILINSZKY, *Összegyűjtött levelei*, 436.



udvariassági formulák, baráti gesztusok viszont általában magyarul fogalmazódtak. Mi több, olykor kétnyelvű mondatokkal is találkozhatunk,<sup>30</sup> mint például „Mon cher drága János”.<sup>31</sup>

Figyelemre méltó továbbá, hogy a levelezésben tematizálódik, ha úgy tesszük, a szerzői-fordítói pozícióból is megerősítést nyer a Pilinszky- és a Gaspar-líra poétikai rokonságának a kérdése: „én félek, hogy valamiképp nehezkesebb, érdekesebb vagyok, mint a te sziklarajzolatokra emlékeztető költészeted” – írja a magyar költő francia fordítójának egy 1978-as levelében.<sup>32</sup>

Lorand Gaspar 1982-ben a Gallimard Kiadónál *Poèmes choisis* címen, saját fordításában megjelentette Pilinszky János verseit.<sup>33</sup> A kötet, mely terjedelmileg is jelentős, nem sokkal a magyar költő halála után látott napvilágot.

Annak a geopolitikai térnek a felidézése során, melyben ez a kötet megszületett, valamint elindult Pilinszky költészetének nyugat-európai befogadástörténete, fontos emlékeztetnünk magunkat arra, hogy az idő tájt, az adott történelmi korszakban és kontextusban a sors kivételes kegye volt, hogy egy magyar költő műve jelentős részét Nyugaton fordításban megjelentethette. Pláne a Kádár-rendszerrel le nem paktált, megtűrt alkotók, a cenzúra által sújtott, az évtizedes szilenciumra ítélték sorából, s pláne egy akkora jelentőségű francia kiadónál megjelenni, mint a Gallimard.<sup>34</sup> (Megjegyzem, Pilinszkynek angolszász nyelvtérületen is megadatott a legmagasabb rendű, legértőbb fordító Ted Hughes személyében, aki szintén kiváló esszé írt Pilinszky lírájáról.)

Pilinszky halála után Lorand Gaspar az életmű igen nagy részét lefordította franciára és kötetben publikálta, a verseken túl többek közt a *KZ-oratóriumot* és a *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* is.<sup>35</sup>

A Pilinszky- és Gaspar-líra közt kibomló tér sűrűségét és gazdagságát jelzi a *Pilinszky Jánostól lopott vers* című opus, mely rendkívül izgalmas a kulturális térmetszetek kérdésének szempontjából: a hagyományosan eredetinek és a hagyományosan fordítottak tekintett szöveg határainak kérdése szempontjából. Ennek klasszikus példáit jól ismerjük a magyar műfordítástörténetből: mindenekelőtt *Ady Paul Verlaine álma*, illetve *Három Baudelaire-sonett* címen, saját néven közreadott, épp a szerzőség szempontjából nehezen identifikálható műveit.

30 Miközben ezen az íráson dolgoztam, magam is két nyelven olvastam, kétnyelvű jegyzeteket használtam, sőt – rossz szokásomhoz híven – egy darabig kétnyelvű kézirattal bíbelődtem, mintegy performatív gesztusként megismételve és átélve a költő-műfordító Lorand Gaspar nyelvi szituációját, amit egyik versében gyönyörűen meg is fogalmaz: „anyanyelvem, mennyire tudsz hallgatni” („*ma langue natale comme tu sais te taire*”). A fordítást a Tellér Gyula-féle magyar kiadásban nem találtam, így saját fordításomban közlöm.

31 IMEC Levéltár: *Lettre de Lorand Gaspar a János Pilinszky, le 1.8.78.* (1978.01.08.)

32 *Pilinszky János levele Lorand Gasparnak* (664, 1978. okt. 19.) = PILINSZKY, *Összegyűjtött levelei*, 416.

33 János PILINSZKY, *Poèmes choisis*, présenté et trad. par Lorand Gaspar avec la collaboration de Sarah Clair, Paris: Gallimard (collection „Du monde entier”), 1982.

34 E témáról lásd még: CSOKITS János, *Pilinszky Nyugaton. A költő 32 levelével*, Budapest: Századvég, 1992.

35 János PILINSZKY, *KZ-Oratorio et autres pièces*, trad. par Lorand Gaspar avec la collaboration de Sarah Clair, Paris: Obsidiane, 1983. Uő, *Entretiens avec Sheryl Sutton. Le roman d'un dialogue*, trad. par Lorand Gaspar, Billère: Éd. de Vallongues, 1994.

Céltalan járom a vidéket, egyetlen ráncát  
sem bolygatom az időnek. Miféle halálos  
napszúrás veri át testemet éjjel-nappal,  
hogy kigyúlnak sorra az ikonok fejében -

a parttalan szürkeségben valaki ismeretlen  
mosolyog rám a messzeségben, a víz lepedője  
lángra lobban, déli verőfény, romok, törmelék  
körüöttünk roncsolt műanyag halomban -

jelentéktelen dolgok örök részletei  
töprengő szélben szírom csillanása, mindezt  
az emlékezet zsákjából egy név halássza elő -

falak csendje, rózsza szegyenlőssége,  
melyről időmélyi szagok susognak,  
az elhagyott szobákban mezítláb a tenger<sup>36</sup>  
(ford. Lackfi János)

Az eredetiben *Adaptation entièrement libre d'un poème de Pilinszky* címet viselő verset Gaspar nem publikálta, az IMEC levéltár kéziratgyűjteményében találtam rá. A *Pilinszky Jánostól lopott vers* ugyancsak rámutat a két életmű kapcsolatának mélységeire, valamint arra is, hogy Gaspar milyen perspektívából közelíti meg Pilinszky líráját.

82

Ezen túlmenően Gaspar egy rövid, ám nagyon fontos, remek esszét írt a Pilinszky-költészetéről *Débris et rayonnement (Törmelék és ragyogás)* címmel,<sup>37</sup> melyből fentebb már idéztem, s mely a *Poèmes choisis* kötet előszavaként jelent meg, majd az *Esprit* című folyóiratban is napvilágot látott 1982-ben. Az esszé egésze, mely alapvető jelentőségű dolgokat mond a Pilinszky poétikáról, voltaképpen Lorand Gaspar költői vallomásként, egyfajta *ars poeticus*, *autopoetikus* szöveggént is olvasható, olyfajta poétikai térként, melyet együttesen alakít ki Gaspar és Pilinszky poétikája.<sup>38</sup> Ezt a meggyőződésünket csak megerősíti, ha egymás mellé helyezzük a francia nyelvű költő egyik interjújának egy *ars poeticus* részletét: „A költészet többnyire kutatás, kaland [...], melynek nincs vége [...], mert végtelenül nyitott”<sup>39</sup> és a Pilinszkyről írt esszé

---

36 Nagyvilág, 2011/12. <http://www.inaplo.hu/nv/200112/13.html> (Legutolsó megtekintés: 2016.05.07.)

37 Ádám Péter fordításában: *Roncs és ragyogás*. Vö: Lorand GASPAP, *Roncs és ragyogás*, ford. Ádám Péter, Nagyvilág, 1981/augusztus, 1241–1242. A fordítást a Pilinszky-versek költői nyelvhasználatának, valamint a Pilinszky-esszék beszédmódjának fényében módosítottam. Az alábbiakban, ahogy fentebb is, a Gaspar-esszéből vett idézetek egy részét – ugyanezen okból, illetve az adott komparatív vetület okán – szintén saját fordításomban közlöm.

38 Vö. Pilinszky egyik Gasparhoz intézett levelének alábbi részletével: „Előszavad megrendített: mélységesen rólam szól, szerető objektivitással. Van más szeretet, van más megértés?” *Pilinszky János levele Lorand Gasparnak* (689, 1980. febr. 11.) = PILINSZKY, *Összegyűjtött levelei*, 436.

39 Lorand GASPAP, *Un exercice salutaire*, Réponse a une question de Daniel Leuwers, Texte paru dans *Poésie/première*, numéro 19 („La poésie est souvent une recherche, une aventure [...]. Et elle n'a pas de terme. Ce qui m'a toujours incité à chercher, c'est [...] une ouverture.”)

következő passzusát: „Mert az elesettek és a jóvátehetetlen költői világa egy csöppet sem zárt világ. [...] Elfogadás, türelem, önmagunkról való lemondás, empátia. Ezt a nyitást ismétli meg szüntelenül súlyos jelenidőnk falán ez a mintaadó költő.”<sup>40</sup>

„Pilinszky abból az ágyútölteléknek szánt közép-európai nemzedékből való, amely a háború arcvonalai és a fogolytáborok világa között vonszolta ifjúságát.”<sup>41</sup> Gaspar számára – mint az a magyar költőnek szentelt esszéjéből is látható – igen fontos Pilinszky második világháborús élménye és KZ-költésze-  
te. Fontos, mert a II. világháború a franciává lett magyar költő számára is meghatározó élmény, a geográfiaiától az egzisztenciálisig terjedő térélmény, nem pusztán időtapasztalat. Gaspar ugyanis katonaszökevényként Európa térképén a szó szoros értelmében végiggyalogolva, azt Keletről Nyugatra átszelve tartott Közép-Kelet Európából Nyugat-Európába. E mélyen szimbolikus mozgása a földrajzi, geopolitikai és kulturális térben határozta meg a későbbiekben kulturális, majd költői identitását, sőt sok tekintetben a költészetében megformálódó poétikai tereket és térpoétikát. S e mozgás később Tunisz, majd a Közel-Kelet felé egészen Jeruzsálemig terjedt, tovább árnyalva és mélyítve az adott térben megtett út szimbolikus jelentőségét.

### „A kampó csöndjét, azt jegyezd.”

Gaspar és Pilinszky költői tereinek metszéspontjában központi helyet foglal el az *európai líratörténeti modernség* mint hagyománytörténeti előzmény, különös tekintettel Rilkére, aki – mint ismeretes – a Pilinszky-líra egyik meghatározó hatástörténeti előzménye. Rilkére, akinek Lorand Gaspar egyik jeles francia fordítója, s aki az ő poétikájának kialakításában is markáns előzményként tűnik fel. A lírai szubjektum státusza, identifikálhatósága, multiplikálódása mint a verstér egyik gócpontja ebből a modern hagyományból nő ki mindkét költői életműben, s mindkettőben leírható a Celan lírájában kiteljesedő *hermetizmus* poétikájával.<sup>42</sup>

A vázlatosnál is vázlatosabban: a hermetikus hagyomány öröksége Gasparnál csakúgy, mint Pilinszkyénél a költői szó kivételes *sűrűsége*, *intenzitása*, a *hiány* poétikája, az *enigmatikus* versbeszéd, mely – paradox módon – egy szersmind az *evidenciák* költészetét is jelenti. „Az élesben dolgozni, a szorosan / a hiányt létrehozni.” („Travailler dans l'aigu, le serré / cultiver l'ellipse.”)<sup>43</sup> Vagy vegyünk egy másik példát a két költői életműből, tanulságos őket egymás mellé állítva olvasni:

40 GASPAR, *Débris et rayonnement*, 8, 9. (ford. Sz.D.) („Docilité, patience, oubli de soi, partage. Telles sont les principales ouvertures que ce poète exemplaire sans cesse refait dans son mur, dans celui de notre temps difficile.”)

41 GASPAR, *Roncs és ragyogás*, 1242. („Pilinszky est de cette génération d'Europe centrale qui a trainé sa jeunesse entre les fronts d'une guerre – ou elle ne pouvait servir que de chair à canon – et l'univers des camps.”)

42 Gondolatmenetem egy másik lehetséges perspektíváját, mely a hermetikus hagyomány térképezeteit venné szemügyre, leginkább Gaspar és Pilinszky térképezeteinek hermetikus gyökereit illetően, melyek számottevőnek tűnnek. Külön tanulmány tárgya lehetne tehát Rilke, Celan, Pilinszky és Gaspar térpoétikáinak összehasonlító vizsgálata, ami a két utóbbi szerző vonatkozásában mindenképpen hiánypótló feladat volna, ám erre itt és most nincs mód, nincs tér.

KŐ KŐ  
megint  
KŐ  
homok  
végtelenség  
SEMMI  
(Lorand Gaspar, *Csend*<sup>44</sup>)

Nem föld a föld.  
Nem szám a szám.  
Nem betű a betű.  
Nem mondat a mondat. (Pilinszky János, *Költemény*, részlet)

84

Összegzésként, egyben a jelen kutatás későbbiekben kidolgozandó kérdés-irányaként: a fentiekből következőleg Gaspar, csakúgy, mint Pilinszky egy elsődleges megközelítésben a lírai személytelenség poétikájának jegyében alkot. A kérdés azonban mind líraelméleti,<sup>45</sup> mind történeti-poétikai vonatkozásban, mind a Pilinszky-líra alkotóperiódusainak elkülönüléseit illetően ennél lényegesen összetettebb. Ennek Pilinszkyre vonatkozó részét monográfiámban már részletesen kifejtettem. A problémát – a Gaspar-Pilinszky párbeszéd perspektívájában – röviden a következőképpen összegezném: vajon nem lehetséges-e, hogy az alanyi költészet, illetve a klasszikus modernség szükség-szerű líratörténeti ellenhatásaként létrejövő lírai tárgyiaság mélyén Pilinszky verseiben a lírai alanyiságnak egy új minősége szólal meg a transzcendensre nyitott költői szó poétikai gesztusaiban? Másképp fogalmazva: felmerül a kérdés, nincs-e túl ebben e vonatkozásban is a Pilinszky-líra a későmodernség költészettörténeti paradigmáján, s nem nyit-e utat egyfajta „új személyesség” vagy „új szubjektivitás” előtt.<sup>46</sup> A Gaspar-költészet, s a vele folytatott dialógus vonatkozásában e kérdés így gondolható tovább: Lorand Gasparnak a hermetikus hagyomány nyomait magán viselő, ám a Pilinszkyénél lényegesen személyesebb hangú verseiben – a Pilinszky-lírához hasonlóan – nem a szubjektivitás teljes felszámolódásáról/megszűnéséről van szó, hanem ugyancsak egy olyfajta szubjektivitás megformálódásáról, mely paradox módon a sze-

---

43 GASPAR, *Minden földek földje*. A fordítást a Tellér Gyula-féle magyar kiadásban nem találtam, így saját fordításban közlöm.

44 GASPAR, *Minden földek földje*, ford. Tellér Gyula, 9. (Cf. Somlyó György fordításával: „KÖVEK KÖVEK / és még egy / KŐ / Végláthatatlan / homok / SEMMI” = Lorand GASPAR, *Fénnyel írni*, ford. Somlyó György, Budapest: Orpheusz, 2001, 51.)

45 Erről az elméleti vitáról, mely az utóbbi évtizedekben mind a nemzetközi, mind a hazai irodalomtudományban erőteljesen jelen volt lásd pl.: Käte HAMBURGER, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1957.; KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészet és dialógus. A lírai művek befogadásának kérdéséhez* = Uő, *A megértés alakzatai*, Debrecen: Csokonai, 1998.; KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A „te” lírai alakzatának kérdéséhez* = Uő, *Az olvasás lehetőségei*, Budapest: Kijárat, 1997.; ANGYALOSI Gergely, *A lírai személytelenség kérdéséhez* = Uő, *Kritikus határmezsgyén*, Debrecen: Csokonai, 1999.; HORVÁTH Kornélia, *A versről*, Budapest: Kijárat, 2006.; SZÁVAI Dorottya, *A „Te” alakzatai. Dialógus és szubjektum a lírában*, Budapest: Kijárat Kiadó, 2009.

46 Vö. SZÁVAI, *A „Te” alakzatai* „A megosztott szubjektum nyomában” c. bevezető fejezetével.

mélytelenségen keresztül is *perszonálisként* tud megmutatkozni.<sup>47</sup> S ahol a *Téres terek lakója* így szól:

[...] Lemondani / megfosztani magát hogy mozgását a / tér igényeihez igazítsa / Lemondani mindenről, ami kötelék, ami béklyó / ami súlyosabbá teszi a tevék málháját. / A mérhetetlenben él az ember. [...] / Jelen lenni a visszahagyásban az immár / ott-nem-létben / otthon lenni az ürességben” (ford. Tellér Gyula = *Minden földek földje*).

Pilinszky költészetében a *csönd* – Gerhard Ebeling teológiai hermeneutikájának terminusával élve – *szóesemény*, mint a fogalmi nyelv elégtelenségének foglalata: *nyelvprobléma*. Lorand Gaspar az *Approche de la parole*-ban a költői szónak pontosan erről, a Pilinszky-poétikában központi szerepű minőségéről beszél: „A vers nem valamiféle válasz az ember vagy a világ által feltett kérdésre. A vers csak elmélyíti, súlyosabbá teszi a kérdezősködést. A költészet legnagyobb kihívása talán az a pillanat, amikor a kérdés dinamikája – a maga radikalitásában és mezítelenségében – olyan erejű, hogy semmilyen választ nem vár. Ellenkezőleg: valamennyi kérdés a maga csöndjét tárja fel.” („Le poème n'est pas une réponse a une interrogation de l'homme et du monde. Il ne fait que creuser, aggraver le questionnement. Le moment le plus exigeant de la poésie est peut-etre celui ou le mouvement de la question est tel – par sa radicalité, sa nudité [...] – qu'aucune réponse n'est attendue, plutot toutes révelent leur silence.”)<sup>48</sup>

s van-e léleknek bármi tisztább  
mintha az elképzeltetetlenre nyílik  
mintha mindaz mit nem tudok s a kevéske  
mit értek egy lesz és megszámlálhatatlan (*Éjszakák*, részlet, ford. Lackfi János)<sup>49</sup>

85

Alkalmasint ebből a pár sorból is kihallható, de legalábbis megsejthető, hogy Gaspar és Pilinszky költői terei milyen szorosan kapcsolódnak egymásba. Az e ponton idézhető Pilinszky-versek hosszú sorából álljon itt egyetlen példa, a *Vesztőhely télen*:

<i>Kit fölvezetnek?</i>	Nem tudom.
<i>Kik fölvezetik?</i>	Nem tudom.
<i>Vágóhíd vagy vesttőhely?</i>	Nem tudom.
<i>Ki és kit ől? Ember ől állatot vagy állat embert?</i>	Nem tudom.
<i>S a zuhanás, a félreérthetetlen, s a csönd utána?</i>	Nem tudom.
<i>S a hó, a téli hó? Talán száműzött tenger, Isten hallgatása. Vesztőhely télen. Semmit sem tudunk.</i>	

47 E kérdésről lásd Paul RICŒUR, *Fenomenológia és hermeneutika*, ford. Mezei Balázs, Budapest: Kossuth, 1997, 30–31., HORVÁTH, *A versről*, 199.

48 GASPAR, *Approche de la parole*, 26. (ford. Sz.D.)

49 <http://www.inaplo.hu/nv/200112/13.html>

A kimondhatatlan kimondása a költői szó által, mely Rilke óta a modern költészet, voltaképpen a költészet alapvetése, a paradoxon maga, Kierkegaard szavaival „az ész botránya”, amit Derrida *Khôrának* nevez. A csöndről beszélni, a csöndet beszélni nem más, mint tárgyunkat a maga *negativitásában* megragadni. „Csönd, melyben újra a törékeny szó mozog, a botrányos szó, a szó, mely tör és zúz, a hasztalan szó.” („Silence [...] ou [...] s'avance encore une fois la parole fragile, la parole scandaleuse, la parole écrasante, la parole inutile.”)<sup>50</sup>

Egyedül a remekművek képesek megidézni, megérezkíteni, sőt artikulálni, mi több inkarnálni a csöndet: Bachtól Schubertig, Michelangelo Pietáján vagy Caspar David Friedrich festményein át Rilke, Celan vagy éppen Lorand Gaspar és Pilinszky János költészetéig. Ezek a műalkotások a csöndet egy metanyelvi horizontban mondják ki, mely a szakrális határán mozog. Úgy mondják ki, hogy elnémulunk a közelükben.

Gaspar és Pilinszky versei olyan teret nyitnak meg, mely több, mint szövegtér, hiszen túl van a szón. A csöndet, mely paradox módon a költészet egyik legsajátabb, legbelsőbb tere...

## Irodalom

- ANGYALOSI Gergely, *A lírai személytelenség kérdéséhez = Uő, Kritikus határmezsgyén*, Debrecen: Csokonai, 1999.
- ASSMANN, Jan, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. Hidas Zoltán, Budapest: Atlantisz, 2004.
- BACHELARD, Gaston, *A tér poétikája*, ford. Bereczki Péter, Budapest: Kijárat Kiadó, 2011.
- Carnets de Poésie de Guess Who*, file:///C:/Users/HP/Documents/Carnets%20de%20Po%C3%A9sie%20de%20Guess%20Who\_%20Gaspar,%20Lorand.html (Legutóbbi megtekintés: 2016.03.05.)
- CSOKITS János, *Pilinszky Nyugaton. A költő 32 levelével*, Budapest: Századvég, 1992.
- FOUCAULT, Michel, *Eltérő terek = Uő, Nyelv a végtelenhez: tanulmányok, előadások, beszélgetések*, ford. Sutyák Tibor, Debrecen: Latin Betűk, 2000.
- GASPAR, Lorand, *Approche de la parole = Uő, Sol absolu et autre textes*, Paris: Gallimard, 1982.
- GASPAR, Lorand, *Közelítés a szóhoz*, ford. Szántó F. István = *Az anyag negyedik hazállapota*, szerk. LACKFI János, Budapest: Múlt és Jövő, 1999, 187–195.
- GASPAR, Lorand, *Minden földek földje*, ford. Tellér Gyula, Budapest: Európa, 1981.
- GASPAR, Lorand, *Débris et rayonnement = János Pilinszky Poèmes choisis*, présenté et trad. par Lorand Gaspar avec la collaboration de Sarah Clair, Paris: Gallimard (collection „Du monde entier”), 1982.
- GASPAR, Lorand, *Roncs és ragyogás*, ford. Ádám Péter, Nagyvilág, 1981/augusztus, 1241–1242.
- GASPAR, Lorand, *Un exercice salutaire*, Réponse a une question de Daniel Leuwers, Texte paru dans Poésie/première, numéro 19.
- GASPAR, Lorand, *Fénnyel írni*, ford. Somlyó György, Budapest: Orpheusz, 2001.

50 Uo. (ford. Sz.D.)

- GERVAI András interjúja Lorand Gasparral (1996–1998), <http://gervaiandras.hu/koenyvekm/emigrans-/50-lorand-gaspar-gaspar-lorand.html>. (Legutóbbi megtekintés: 2016.03.18.)
- GYÁNI Gábor, „Térbeli fordulat” és a várostörténet, *Korunk*, 2007/július, <http://www.korunk.org/?q=node/8604> (Legutóbbi megtekintés: 2016.03.06.)
- HAFNER Zoltán, *Utószó* = PILINSZKY János, *Összegyűjtött levelei*, Budapest, Osiris, 1997.
- HAFNER Zoltán, szerk., *Levelek Pilinszkynek*, Új Forrás könyvek, 2012.
- HAMBURGER, Käthe, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1957.
- HORVÁTH Kornélia, *A versről*, Budapest: Kijárat, 2006.
- IMEC Levéltár: *Lettre de Lorand Gaspar a János Pilinszky, le 1.8.78.* (1978.01.08.)
- KÖRMENDY Kinga, *Pilinszky kéziratok hagyatéka*, Budapest: MTAK, 1996, 82–83. Kézirattári jelzet: MS 5951/127-162
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészet és dialógus. A lírai művek befogadásának kérdéséhez* = Uő, *A megértés alakzatai*, Debrecen: Csokonai, 1998.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A „te” lírai alakzatának kérdéséhez* = Uő, *Az olvasás lehetőségei*, Budapest: Kijárat, 1997.
- LANCE, Alain – SZÁVAI, János, „Préface” par Lorand Gaspar = Uő, *Nouvelle poésie hongroise 1970–2000*, Paris: Éd. Caractères, 2001.
- PAPP, Ágnes Klára, *Le chronotope du « tournant spatial »*. *Espace et identité modernes et postmodernes* = *Genres et identité dans la tradition littéraire européenne*, szerk. Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE – Dorottya SZÁVAI, Paris: Éditions Orizons (collection „Comparaisons”), 2016 (megjelenés alatt).
- PILINSZKY János, *Összegyűjtött levelei*, szerk. HAFNER Zoltán, Budapest: Osiris, 1997.
- PILINSZKY, János, *Poèmes choisis*, présenté et trad. par Lorand Gaspar avec la collaboration de Sarah Clair, Paris: Gallimard (collection „Du monde entier”), 1982.
- PILINSZKY, János, *KZ-Oratorio et autres pièces*, trad. par Lorand Gaspar avec la collaboration de Sarah Clair, Paris: Obsidiane, 1983.
- PILINSZKY, János, *Entretiens avec Sheryl Sutton. Le roman d’un dialogue*, trad. par Lorand Gaspar, Billère: Éd. de Vallongues, 1994.
- RICŒUR, Paul, *Fenomenológia és hermeneutika*, ford. Mezei Balázs, Budapest: Kossuth, 1997.
- SZÁNTÓ F. István, *Címszavak egy életműről: Lorand Gaspar*, Beszélő, 1998/11.
- SZÁVAI Dorottya, *A „Te” alakzatai. Dialógus és szubjektum a lírában*, Budapest: Kijárat Kiadó, 2009.
- TOKAI Tamás, *Az intermedialitás mint kulturális metafora*, <http://www.media.uszeged.hu/szajbely60/pdf/tokai.pdf> (Legutóbbi megtekintés: 2016.05.07.)
- Trois poètes hongrois. Kálnoky, Pilinszky, Weöres*, trad. par Maurice Regnaut, Action Poétique, 1985.

**„Impossible as a lyrical space”. About the lyrical spaces of Lorand Gaspar and János Pilinszky**

The object of my essay is the lyrical and translational oeuvre of Lorand Gaspar, which is a unique phenomenon in the western Hungarian migrant literature. Gaspar, whose oeuvre – in spite of he was a Hungarian migrant – was unfolded in French, in a Francophile agent. This oeuvre constitutes exemplary cases of the intercultural replacement processes and the cultural code-switching. Including other theories, in my train of thought I am leaning on the theories of the *tourneure spatiale*. One of my key-questions is that how could be find the signs of the Hungarian literature in the French cultural agent in the Gaspar oeuvre? To show this, the most perfect and most evident example is the relationship with János Pilinszky and his poetry, which also includes the problem of translation.

*Keywords:* poetry, space, body, bilingualism, cultural transfer, translation

Szávai Dorottya  
Pannon Egyetem  
MFTK, Irodalom-és Kultúratudományi Intézet  
8200 Veszprém, Egyetem utca 10.  
szavaid@gmail.com



## Tehervonatok néma tájakon

József Attila egy önmagát tényekben állító verséről

**Absztrakt.** Nemes Nagy Ágnes *József Attila pillanata* című írásában a költő *Tehervonatok tolatnak...* kezdetű versére hívja fel az olvasók figyelmét. A vers nem a legismertebb József Attila alkotás, viszont olyan versek alkotói időszakához köthető, mint a *Külvárosi éj* vagy a *Téli éjszaka*. Írásom célja tehát a nagy versek holdudvarában keletkezett költemény pozicionálása a költői életműben, egyúttal pedig a vers poétikai stratégiáinak feltárása.

Nemes Nagy Ágnes *József Attila pillanata* című írásában a költő *Tehervonatok tolatnak...* kezdetű versére hívja fel az olvasók figyelmét, hiszen a vers (Nemes Nagy szavaival): „nem a híres, nagy, könyv nélkül tudott versek egyike. [...] mégis olyan, mintha könyv nélkül tudnánk. Valóságos antológia ez a kicsi vers József Attila műveiből, valamint, nem utolsósorban, az utána következő magyar költészetből is. Színültig van motívumaival, szavatolt szavaival meg azzal, amit mi tanultunk tőle.”<sup>1</sup> Valóban, a bizonytalan keltezésű szöveg nem tarozik a legismertebb alkotások közé, és tulajdonképpen az sem eldöntött, hogy töredékként vagy önálló versként kezeljük sorait.<sup>2</sup> A költői életmű kontextusában Beney Zsuzsa az *Eszmélettel* való rokonságára mutat rá;<sup>3</sup> hasonlóképpen érvel Pór Péter<sup>4</sup> is, aki az *Eszmélet* motívumrendjét vizsgálva említi a verset, hiszen az *Eszméletet* szervező ellentétes motívumpárok közül a halál és az élet, az én és a világ, a szabadság és a rabság ellentétei közül több felsejlik a *Tehervonatok tolatnak...* soraiban is. Szabolcsi Miklós a verset

1 NEMES NAGY Ágnes, *József Attila pillanata* = Uő, *Az élők mértana. Prózaí írások I.*, Budapest: Osiris Kiadó, 2004, 413.

2 Stoll Béla a kritikai kiadás jegyzetében azt is felveti a vers kézírata alapján – mivel az első versszak a lap tetején kezdődik – hogy a vers elejét tartalmazó lap, vagy lapok elveszthettek. Ha ez így volt, akkor a vers hasonlóan monumentális tabló lehetett, mint a *Külvárosi éj* vagy a *Téli éjszaka*. Az utolsó szakasz külön lapon található (ezen pedig nincsen jelezve összetartozása a vers előző soraival), emiatt a vers első kiadója, Németh Andor ezt a töredékek között közölte, az alkotás többi részét pedig a versek között, *Vázlat a Külvárosi éjhez* címen. A kézirat előkerülése után javították a hibát, a nagyközönségnek szánt kötetek azonban mégis gyakran az első kiadás hiányos, hibás kiadását követik. Így fordulhatott elő, hogy az utolsó szakaszt olyan kitérő elemzések nem vették figyelembe, mint például Nemes Nagy Ágnesé, Tamás Attilaé vagy Beney Zsuzsáé. (Vö. JÓZSEF ATTILA *összes versei. Kritikai kiadás. 3. kötet. Rögtönzések, tréfák, személyes érdekű apróságok. Jegyzetek.* Közéteszi: STOLL Béla, Budapest: Balassi Kiadó, 2005, 190.)

3 BENEY ZSUSZA, *József Attila tanulmányok*, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989, 189.

4 PÓR Péter, *Az Eszmélet verstípusa*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1975, 78. évf., 73–83.

a *Külvárosi éj* közvetlen folytatásaként, valamint a *Téli éjszaka* előzményeként pozicionálja.<sup>5</sup>

A *Téli éjszaka* és a *Tehervonatok...* keletkezése nagyjából ugyanakkorra tehető, mindkettő 1932 végén vagy 1933 elején, hasonló ars poetica mentén született. Úgy vélem azonban, hogy a *Tehervonatok tolatnak...* nem csupán előzményként kezelhető, mely költői tollgyakorlat lett volna a *Téli éjszaka* nagyobb lélegzetű soraira. Önálló – bár cím nélküli – alkotásként is tárgyalható a vers, a *Téli éjszaka* szakaszaihoz a motivikus azonosságokon túl pedig akár rész-egész viszonyban is kapcsolódhat, hiszen az előbbiben benne foglaltatik egy „külön kis téli éj”, a tehervonatok mikrokozmosza, mely – Nemes Nagy Ágnes érvelésével összhangban – megéri az értelmezést.<sup>6</sup>

Téli éjszaka. Benne,  
mint külön kis téli éj,  
egy tehervonat a síkságra ér.  
Füstjében, tengve  
egy ölnyi végtelenbe,  
keringenek, kihúnynak csillagok.

A teherkocsik fagyos tetején,  
mint kis egérke, surran át a fény,  
a téli éjszaka fénye. (370.)<sup>7</sup>

90

A tanulmány címében szereplő terminus, az önmagukat tényekben állító versek, József Attila egyik korai, 1926-os Gáspár Endrének<sup>8</sup> írott leveléből származik. A költő egy népdalt idéz ezzel kapcsolatban: „Nagykállóban egy torony van – Közepében egy óra van – Köröskörül aranycsipke – Rászállott egy bús gerlicze. – Hát itt a népköltő egy bötút sem mond arról, hogy fáj a szive [...] ez a vers csupán tényekben állítja magát, pedig költője biztos hogy nem ismerte a konstruktivizmust. De ismerte a konstruktivitást.”<sup>9</sup> Ebben az évben fordul szembe a költő reflektáltan a romantikus gondolkodási módokkal, technikákkal. A külső világ lehető legpontosabb és legplasztikusabb leírása válik alkalmassá ebben a költői megformálási módban arra, hogy valamilyen lényegileg bensőt mondjon ki. A külvilág rendje, struktúrája és kapcsolódási pontjai nyújtának fogódzót a szubjektum számára ahhoz, hogy sikeresen kimondja és megképezze önmagát. Ahogy a népdalban, úgy ebben a felfogásban sem kérdőjeleződik meg a folyamat lehetségsége, nem bomlik fel a rend, nem feslik fel a törvény szövedéke.

5 SZABOLCSI Miklós, *Kész a leltár. József Attila élete és pályája*, Budapest: Kossuth Kiadó, 2005, 487.

6 A teljes vers megtalálható az 1. számú mellékletben.

7 A versidézetek után szereplő zárójeles oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak a továbbiakban: JÓZSEF ATTILA *összes versei*. Sajtó alá rendezte: STOLL Béla, Budapest: Osiris Kiadó, 2006.

8 A költő ebben a levelében több ponton kapcsolódik Gáspár Endre 1924-ben megjelent *Kassák Lajos – az ember és munkája* című könyvéhez. Kettejük poétikaelméleti nézeteinek különbségeihez vö. BÓKAY Antal, *Lira és modernitás – József Attila én-poétikája*, Budapest: Gondolat, 2006, 221–222.

9 JÓZSEF ATTILA *levelezése*. Sajtó alá rendezte és jegyzetekkel ellátta: STOLL Béla, Budapest: Osiris Kiadó, 2006, 127.

„[A]rra törekedtem, hogy minél tényszerűbben fejezzem ki az elmondandót, mégpedig a szimbólumi lehetőségek kizárásával, vagyis hogy az elmondott tény minden mellékgondolat kizárásával jelentse azt az érzést, ami által – a forma és a tartalom azonossága folytán – a mondanivaló is módosul annyival, hogy pontosabb, tehát mondanivalóbb lesz, azaz a vers léte szükségesebb s maga a vers veresebb” – írja a költő Gáspár Endrének.<sup>10</sup> Érdemes kiemelni a kívánt munkamódszert: tehát le kell metszeni a felesleges hajtásokat, díszítéseket a versről, mert ezáltal valami lényegibb és esszenciálisabb közölhető. Arról, hogy milyen típusú metszésekre kell gondolni, eligazíthat minket az 1930-as híres-hírhedt Babits-kritika, ahol a költő Babits *Gondok kereplője* című versét metszegeti – finoman szólva.<sup>11</sup> József Attila két sorral rövidebb átiratot készített a versből, redukálta a jelzőket, a névelőket, a kötőszavakat, csak a megnevezéseket hagyta meg (összhangban a korábbi, minden mellékgondolat kizárása elvvel), feszesebb versstruktúrát hozva így létre. Hogy a költő elgondolásában ez a feszesség miként definiálódik, arról ismét a Gáspár Endrének küldött levélből kapható felvilágosítás: „Verset most már oly komolyan írok, mintha sortüzet vezényelnék az elítéltre, vagy autót vezetnék a tünnetők között. Ha kezembe veszem a tollat, tudom, hogy pontosan megoldandó matematikai egyenlet előtt állok s hogy ezt a vállalt, illetve szervezetem és a fene tudja milyen erők által diktált studiumot a legpontosabban kell megoldani.”<sup>12</sup> A matematikus-mérnök versbeszélő a *Téli éjszaka* utolsó soraiban határozott kontúrokat kap, maga is (megfigyelő) része a versvilágnak. A *Tehervonatok tolatnak...* soraiban a mérnök nem körvonalazódik teljesen, bár jelen van, megfigyel; a látottakat pedig – legyenek azok akár egy belső táj látomásos képei – matematikai pontossággal rögzíti.

A költemény első sora átfogó allegorikus képével megelőlegezi, és egyúttal szerkezetileg modellezi a verset megalkotó, mozgató stratégiákat. Azon az egyszerűnek tűnő megállapításon keresztül, miszerint „tehervonatok tolatnak”, egy egész értelmezési háló nyílik meg. A vonat a költő létértelmezésének egyik alapját képezi – gondoljunk csak a *Külvárosi éj*ben felhangzó vonatfüttyre – és mint ilyen az út, az életút, vagy akár az egész lét, a világ jelképe. Emellett érdemes megjegyezni, hogy a vasút kietlen tere éppúgy szorosan kötődik a társadalmi mondanivalóhoz, mely többször sajátja a vasút és külváros tematikáját használó alkotásoknak, mint a külvárosi bérházak málló vakolata, vagy az udvaron vaslábasban virító sárga fű.

A „Tehervonatok tolatnak” sor konstrukciójának csavarja, hogy nem általánosan a vonathoz (és egyúttal mint az élet jelképéhez) társított képzetet, az előre való haladást jeleníti meg, hiszen az első sorban ellentétes irányú mozgásról van szó. A hangsúly a tolatáson van, mely a nem a cél elérését segíti, hanem éppen az ellenkező irányba visz. Az értelmezést tovább árnyalja, hogy

10 *Uo.*, 127.

11 „A csupasz fák csucsa mint tük hegye bök be / az égi flanellba: / Az Isten a földet hóba és ködökbe / puhán becsavarta, / hogy óvja azt a pár maradék plántáját, / amit az ember nem / irtott ki még, s amik a bus tavaszt várják / szabadon vagy kertben.” József Attila átiratában: „Az Isten a földet puhán becsavarta / égi flanellba, / ráfonta, kötötte havát, ködét, / hogy óvja azt a pár maradék plántáját, / amit az ember / nem irtott ki még.” Vö. BÓKAY, *Líra és modernitás – József Attila én-poétikája*, 231–243.

12 JÓZSEF ATTILA *levelezése*, 128.

a vonat szó többes számban van jelen, és így valamiféle univerzális visszafordulást tételez, mintha minden ellentétesen működne, visszafelé haladna, a néma, csendes tájon. A kezdő kép allegorikus nyitánya – majd a következő három szakasz általi kibontása – különleges időszerkezetet, jobban mondva álló, megfagyott időt eredményez. Lényegileg hasonlót, mint amelyről Paul de Man beszél az allegória időbeli strukturálódásával kapcsolatban *A temporalitás retorikája* című tanulmányában. De Man az allegóriát szembeállítva a szimbólummal megállapítja: „az allegória mindenekelőtt a saját eredetétől való eltávolodását jelöli, s lemondva az időbeli egybeesés nosztalgikus vágyáról, nyelvét eme időbeli különbség révén keletkező üres térben teremti meg.”<sup>13</sup> Ebbe az „üres tér”-be íródnak a verssorok, ebben az üres, álló és idő nélküli térben képesek a harmadik strófa megtört kövei önnön árnyukon feküdni; és ebben az „üres tér”-ben szólal meg a lírai én a vers második felében. József Attila költészetében az idő, az idő elmúlásának problémája gyakran jelentős szerepet betöltő mozzanat. A *Tehervonatok...* fagyott ideje figyelhető meg a *Téli éjszaka* soraiban is – bár ebben az esetben nem tartósan a költemény végéig:

És mintha a szív örökről-örökre  
állna, s valami más,  
talán a táj lüktetne, nem az elmúlás. (370.)

A dermedt idő talán legplasztikusabb képével pedig a *Fagy* soraiban találkozhatunk:

92

Mögötte mennyi hallgatag  
hideg kenyér és pléhdoboz,  
megdermedt dolgok halmaza -  
kirakat-üvege-idő. (345.)

Az első sorban a tehervonat tolató, megszokottal ellentétes mozgása a további szakaszok strukturálódási modelljeül szolgál, hiszen az ellentétek játéka és ritmusa (legyen szó vertikális vagy horizontális tájolásról, fényforrásokról, mozgásról vagy megtorpanásról) képezi a versépítkezés egyik alapját.

Tehervonatok tolatnak,  
a méla csörömpölés  
könnyű bilincseket rak  
a néma tájra. (366.)

Az első strófa további sorai is az ellentétek mentén fűződnek fel, a csörömpölés és a némaság ellenpontozódik, a vonat tartozékkaként számon tartható bilincs pedig áthelyeződik az éjszakára. A vonaton összetartó, egymáshoz kapcsoló szerepe van, míg a táj esetében el- és lezáró módokat kap. Mielőtt továbblépnénk a második szakaszra mindenképpen meg kell állnunk egy első pillantásra lényegtelennek tűnő elemnél: a hiánynál, a csendnél a versben, az üres sornál a két versszak között. Ha szonett formában írta volna meg József

---

13 Paul DE MAN, *A temporalitás retorikája*, ford. Beck András = *Az irodalom elméletei*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs: Jelenkor Kiadó, 1996, 31.

Attila a verset, akkor is pillanatnyi megállásra készítette volna az olvasót; de ebben az esetben talán csak formai kényszernek éreznénk. Viszont a *Tehervonatok...* soraiiban, ahol nincsen semmilyen előzetes formai szabály, mely megszabná a vers felépítését, különös jelentőségre tesz szert a megszakítás helye. Tamás Attila<sup>14</sup> elemzésében pontosan a versben uralkodó némaságra hívja fel a figyelmet, szerinte a technika – mely a csendet pontosan néhány, a vonat közelében jellemző zajjal teszi a versvilág alapjává – még érzékletesebbé teszi az egyébként uralkodó némaságot.

A második szakaszban az eddig visszafelé tartó mozgás kerül kontrasztba a hold által, mely megjelenésével hirtelen a távlat is változik. A hold száguldása nem fékezett (szemben a vonattal – hiszen a tolatás meglehetősen lassú, de legalábbis az előrehaladásnál lassabb művelet): „...oly könnyen száll a hold / mint a fölszabadult.” A fölszabadult jelző szintén ellentéteződik az előző versszak bilincseivel, így kötetlenség járul az éjszaka égitestéhez, szemben a földi táj bilincselte voltával.

A „Tehervonatok tolatnak” sor nem csupán az ellentétek mentén való építkezésre utal, de előrevetíti a versben megtalálható képalkotási technikákat is. Ugyan a teher jelző és a tehervonatok összetétel ebben a kontextusban még nem tekinthető antropomorfizációnak, de mindenképpen jelzi és előrevetíti azok későbbi megjelenését a versben. Hiszen ténylegesen léteznek tehervonatok, viszont értelmezéskor óhatatlanul felmerül az élet által az egyénre rótt teher képzete is. Fontos kiemelni: a verssorokhoz társított jelentésmegfeleltetések között – például, hogy tényleges tehervonatként, vagy az egyénre az élet során nehezedő teherként értelmezzük a költemény képeit – nincsen alá- vagy fölérendeltségi viszony, az egyes jelentések egyenrangúak; pontosan a kettő közötti eldönthetlenségben érhető tetten az antropomorfizáció működése.

A további elemzés előtt érdemes egy pillanatra kitérni arra, miként értelmezték az antropomorfizmusokat az elemzett versben, illetve József Attila más költeményeiben, melyek a jelen vershez hasonló költői megfontolások mentén születtek. Szabolcsi Miklós<sup>15</sup> a „beszélő dolgok, a tárgyi világ” verseként hivatkozik a *Tehervonatok tolatnak...* soraira; Bókay Antal a *Téli éjszaka* elemzésében a dezantropomorfizáló technikákat emeli ki: „egyre erőteljesebben egy tisztán tárgyi mechanizmust, viszonyrendszert érvényesít, azaz mintegy matematikai (társadalomelméleti) képletbe írja át a korábban még érzelmi, antropomorf viszonyokat.”<sup>16</sup> Ha a *Tehervonatok tolatnak...* sorait a *Téli éjszaka* párjaként, társverseként vizsgáljuk, úgy hasonló stratégiákat állapíthatunk meg az antropomorfizációk kapcsán, mint amilyenekre Bókay Antal felhívja a figyelmünket. Vagyis a külső tárgyi világ leképezésékor a lírai én használ antropomorfizmusokat, ám ezek a *Tehervonatok tolatnak...* esetében nem tűnnek el a vers zárlatára (a rak-tár előtt porosodó lámpa pislog az utolsó strófában: „Pislog élénken, holott / nagy halott / fény az ég.”) az első sor teher jelzőjének előrevetített antropomorfizációs technikája tehát kitart a vers utolsó szakaszáig.

A harmadik egységben még mindig a külvilágé a főszerep, a versbeszélő reflexiók nélkül rögzít. Az egymáson heverő kövek beleillenek a vasút melletti

14 TAMÁS Attila, *Költői világképek fejlődése Arany Jánostól József Attiláig*, Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998, 151.

15 SZABOLCSI, *Kész a leltár*, 487.

16 BÓKAY Antal, *József Attila poétikái*, Budapest: Gondolat, 2004, 77.

tárgyi környezetbe, viszont az egész versszak tétje egy egyszerű helyzetkép illetve egy összetett létértelmezés között a megtört jelző beiktatásán keresztül dől el. Hiszen egy kő lehet széttört, megkarcolt, darabokra zúzott, építkezésre használt, lehet törmelékcupac; de ezek a kövek megtörtek, azaz fáradtak, törődöttek. A jelzőben – az első sorban szereplő teher jelzőhöz hasonlóan – antropomorfizáló hatások figyelhetők meg; a külső tárgyi világba csempésződik így valamilyen emberi. Az önmaguk árnyékán fekvő kövek egyfajta lényegi önazonosságot hordoznak, hiszen még az árnyékuk sem válik el tőlük.

A megtört kövek  
önnön árnyukon fekszenek,  
csillognak  
maguknak,  
úgy a helyükön vannak,  
mint még soha. (366.)

A megvilágítás pillanata válik itt fontossá, vagyis az, hogy a vers fényforrása, a hold pontosan a kövek síkjára merőlegesen helyezkedjen el, lehetővé téve az árnyék megszűnését. Így fagy egyszerre időtlenné és mozdulatlaná, a de Mani értelemben „üres tér”-ré a versvilág. Itt és ekkor képesek a dolgok csakis önmagukért és önmaguk gyönyörködtetésére lenni („csillognak / maguknak”), valamint megtalálni a rendeltetési helyüket („úgy a helyükön vannak / mint még soha”).

A megtört kövek metonimikus, egymás mellettségben alakuló rendje felidézhet egy későbbi rend-képet (melyben a dolgok nem rendeltetés-, inkább szükség-szerű helyükön találhatóak a világ rendjében); felidéződnek az *Eszmélet* negyedik strófájának felhasogatott farönkjei:

Akár egy halom hasított fa,  
hever egymáson a világ,  
szorítja, nyomja, összefogja  
egyik dolog a másikat  
s így mindenik determinált.  
Csak ami nincs, annak van bokra,  
csak ami lesz, az a virág,  
ami van, széthull darabokra. (398.)

József Attila egy beszélgetésben Vágó Mártának elmagyarázta, milyen mozgatórugók mentén alakult a versszak: „... csak a képzelt és remélt jövőben vagy csak a képzeletében válik minőséggé a mennyiség. [...] Az élet fája, mondták azelőtt, és az élőfára gondoltak, de én azt mondom, hogy egy halom hasított fa, nem elő egység, minőségileg meghatározott valami, mint a növényi sejtek mennyiségeiből minőség: virág, bokor, valami, hanem csak mennyiségek, szorítja, nyomja, összefogja egyik dolog a másikat, s így mindegyik determinált: kölcsönhatások vannak, fejlődést csak remélünk, képzeljük, hogy teljesebb egységekké, kiválóbb új minőségekké válunk – nem igaz! A jelenben, a valóságban szétdarabolt mennyiségek vagyunk, és ha kívülről megmozgatják a halom fát, ha valaki elmegy mellette, meglöki, szétgurul, széthull!”<sup>17</sup> Az *Eszmélet* idézett soraiban, illetve a szakasz költő általi értelmezésében fontos

17 VÁGÓ Márta, *József Attila*, Budapest: Noran, 2005, 250.

szereppel bír az időbeliség kérdése, illetve az idő összekapcsolása a világ rendjéről alkotott illúzióval. A jelenben a rend széthull („ami van, széthull darabokra” – ledöntik a farakást), a jövőben pedig csak ennek a rendnek az illúzióját alkothatjuk meg. Mindezzel ellentétben a *Tehervonatok...* soraiban lehetőségessé válik ez a rend, és talán nem elég magyarázat (bár kétségkívül nyomós érv), hogy egy évvel később a költői gondolkodás elveszti bizalmát a tárgyi konstrukciók bensőség kimondó erejében, ezért költészetében más utakat keres. A *Tehervonatok...* esetében pontosan azért válik lehetőségessé a harmadik szakasz megtört köveinek helyre kerülése, mert különleges időpillanatban, mondhatni egyetlen pillanatban érzékeljük őket, abban a szinte még jelennek sem nevezhető intervallumban, míg a tehervonat elhalad mellettük.

Az első három szakasz a kiragadott világdarab, a vasút környékének látóterét betöltő tárgyi viszonyokat ragadja meg, egymással oppozicionáló kapcsolódási logikán keresztül. Így az első és a második szakasz áll szemben egymással a mozgás irányát tekintve: tolatás hátratartása és a száguldás előre vivő volta kerül szembe. Míg a harmadik strófa az előző kettőhöz képest kerül ellentétbe a maga statikusságával.<sup>18</sup> Az ellentétek ritmusára fűződnek fel a strófák, a hátra – előre – ne mozdulj tánclépésszerű utasításai mentén.

A következő részben lecsukódik a kinti világot figyelő szem, de csak egy pillanatra, hogy az utolsó szakasz felismerésében ismét kinyíljon. A negyedik szakaszban az előző metonimikus építkezéshez képest szinekdoché válik uralkodóvá. A rész-egész viszony az óriás éjszaka (az élet egésze, összessége) és a súlyos éj (az a rész, amelyet az egyes egyén kihatítani képes magának, vagy a versben megjelenő konkrét éjszaka) kettősében jelenik meg. Mindez pedig a létel és annak minden negatívumával szembeni tehetetlenséggel párosul, hiszen mit is tehetne egy porszem a vasszilánkokkal szemben? Ebbe a strófába is átszűrődnek a vasút tárgykörnyezetében lévő világ elemei, hiszen az ott oly gyakori vasszilánkok képével operál a költő, még „csukott szemmel” is. Az éjszakához, a súlyos éjhez kapcsolódik az első sorokban a bilincsek által megidézett jelentéskör, a börtön képzete is, melynek óriás, éjszakai rácsait később, az *Eszmélet* soraiban a nyolcadik szakasz „Göncöljei” képezik.

Milyen óriás éjszaka  
szilánkja ez a súlyos éj,  
mely úgy hull le ránk,  
mint a porra a vasszilánk? (366.)

A negyedik versszak külön szerkezeti egységet alkot az előző háromhoz képest, hiszen itt hangzik el az első kérdés a versben, mely a lírai én jelenlétére enged következtetni. A költői kérdés esetében elmondható, hogy olyan pozíciót hoz létre, mely eltér a líra kihallgatott monológ természetétől, és retorikai értelemben az aposztrofikussal határozható meg.<sup>19</sup> „Paul de Man a dekonstrukciós lírafelfogás keretében vetette fel a gondolatot, hogy a késő modern vers igazából már nem a kihallgatott monológ helyzetében jön létre, hanem a megszólítás lingvisztikai terében.”<sup>20</sup> A következő szakaszban pedig nem csak kérdéssel, hanem megszólítással, felszólítással is találkozhatunk:

18 Vö. 2. melléklet – Az ellentétek kontrasztjára épülő versszerkezet

19 Vö. BÓKAY, József Attila *poétikái*, 93–94.

20 Uo., 94.

Napszülte vágy!  
 Ha majd árnyat fogad az ágy,  
 abban az egész éjben  
 is ébren  
 maradnál? (366.)

Jonathan Culler az aposztrophé egyik funkciójaként kiemeli, hogy képes a világgal való találkozást interszjektív viszonyként létrehozni, vagyis arról van szó, hogy a klasszikus én-te opozícióban figyelmen kívül hagyjuk, hogy a „te” tulajdonképpen objektum. „[A]z aposztrophé vocativusa olyan eszköz, amelyet arra használ a költői hang, hogy egy tárggyal olyan viszonyt alakítson ki, amely segít megképeznie saját magát. Az objektum szubjektumként van kezelve, én-ként...”<sup>21</sup> József Attila nem csak a *Tehervonatok...* esetében használja az aposztrophét, elég csak a *Téli éjszaka* „Légy fegyelmezzett!” sorára gondolni, de ide sorolható még a *Külvárosi éj* „Óh, éj!” felkiáltása is. A szakaszban elhangzó felszólítás („Napszülte vágy!”) tehát a lírai én belső problémáját, miszerint képes lesz-e vagy egyáltalán akar-e a nap, a fény megszüntével is élni, a vágy és az én kettősében jeleníti meg. Az előző szakasz rész-egész viszonya továbbgyűrűzik ide is, hiszen a vágy tulajdonképpen a lírai énhez köthető, az én része.

96

Az ellentétek logikájára való felfűzés ennél az egységénél sem marad el, hiszen az éj sötét, súlyos képei után hangzik a felkiáltás: „Napszülte vágy!” A naphoz az élet, a vitalitás képei kötődnek, ilyen módon az éjszakát, magát az elmúlást figyelő ember felkiáltását, és egyben megrettenését hordozhatja a haláltól. A nap pozitív jelenléte tulajdonképpen ebben az egyetlen keserű felkiáltásban ki is merül, az ellentétek mentén ismét a vers éjszakájához, a nap, de akár az egész élet végére utaló „ha majd árnyat fogad az ágy” sorhoz érkezünk. Így egy versszakon belül is ellentét fedezhető fel: a nap és az éjszaka mentén valamint azon a felcserélésen keresztül, amely az éjszaka és nem a vágy beteljesedését mutatja. „Ha majd árnyat fogad az ágy / abban az egész éjben / is ébren / maradnál?” A vágy beteljesedése marad a kérdés, melyre az utolsó szakasz próbál választ találni, és egyúttal válaszol a vágy milyenségének problémájára is, hiszen a vágyra rímelő ágy és a „te” felé irányuló megszólítás lehetséges értelmezésként hordozhat utalásokat a szerelmi vágyra is. Mindezek mellett a szakaszban megjelenik a költő jellegzetes magatartása, a virrasztás<sup>22</sup> – vagy legalábbis a virrasztásra való felszólítás – hasonlóan a *Téli éjszaka* lírai énjének pozíciójához.

Nemes Nagy Ágnes értelmezésében csak eddig a szakaszig tárgyalja a verset, az itt elhangzó felkiáltás és megszólítás kulcsfontosságú kérdéspárjával együtt; mivel a legutolsó versszak korábbi kiadásokban, az írás születtekor nem volt ismert. Az elemzés az utolsó jelnek a kérdőjelet tekinti, nyitva hagyva és az olvasóra bízva a válaszadás lehetőségét. Viszont a teljes költeményben az utolsó szakasz végén nem a bizonytalanság kérdőjele, hanem a beletörődő bizonyosság pontja található.

Az utolsó strófa az előzőek (nem csupán tematikai, de módszer- és vers-építkezésszerű) összegzéseként – újabb szerkezeti metszéspontot hozva létre –

21 Jonathan CULLER, *Aposztrophé*, ford. Széles Csongor, Helikon, 2000/3, 376.

22 Vö. TAMÁS, *Költői világképek fejlődése Arany Jánostól József Attiláig*, 190–191.



visszanyúl az első három szakasz külső tárgyvilágot megjelenítő technikáihoz, ugyanakkor a negyedik és ötödik szakasz lírai énje is teret kap. Ismét a vasúton, az állomáson vagyunk, külvárosi raktárépület a látkép:

A raktár  
előtt poros lámpa ég.  
Csak látszik, nem világít (367.)

A vers képi világában mindeddig természetes fényforrások voltak jelen, a hold, a nap (még ha hiányában is);<sup>23</sup> ebben a versszakban viszont mesterséges a fényforrás. A harmadik strófa megtört kövei esetében pontosan a fény tökéletes pozíciója, megfelelő szöge tette lehetővé a saját árnyékon való fekvést; ebben az esetben viszont, a mesterséges fényforrás nemhogy megfelelő szögben nincsen, de még világításában is korlátozott. Az ellentétek, a megválaszolhatatlanság érzékelhető itt is, hiszen a lámpa azért látszik egyáltalán, mert képes világítani, viszont a porréteg miatt képtelen világítani, csupán látászani van lehetősége.

A következő sorban egy pillanatra visszatér a lírai én: „ilyen az ész ha áhit”. Ezzel a mondattal pedig vers második szerkezeti egységének építkezési stratégiái jelennek meg. Az ész összekapcsolása a lámpával és a fénnel nem új keletű megoldás, viszont itt a világító és egyszerre megvilágítani képtelen lámpán keresztül a választ találni képtelen ész ábrázolódik, és mint ilyen képtelen felelni az előző sorok kérdésére („ébren maradnál?”), csupán tárgyi és érzelmentes leírással (a raktárban porosodó lámpával) képes érzékeltetni bármilyen válaszlételem lehetőségét. Vonatkozzon a vágy és az utána elhangzó kérdés akár szerelemre, tudásra, életre, halálra. Erre rímel az utolsó három sor képszerkezete:

Pislog élénken, holott  
nagy halott  
fény az ég. (367.)

A „nagy halott fény”-ként ábrázolt égbolt egyszerre hordozza a fényt mint tudást, életet, melegséget; illetve a fény hiányával definiált sötétséget mint halált. Hiába pislog, próbálkozik a lámpa, az égbolt hordozza a sötétséget, a halált, azaz a válasz – egyáltalán bármilyen válasz – megtalálásának lehetőségét.

Nemes Nagy Ágnes – az utolsó versszak nélkül – a vers utolsó kérdésére igennel válaszolna, tehát igen, ébren kellene maradni abban az óriás éjben. Vagy legalábbis megpróbálni, akarni megpróbálni. Feltehető a kérdés: vajon az utolsó versszak ismeretében is erre a következtetésre jutunk? Lehetséges. Hiszen mi másért pislogna olyan élénken az a lámpa, ha nem a próbálkozásért, a próbálkozás akarásáért, még akkor is, ha tudja, hogy hiábavaló.

Az utolsó előtti versszakot, a hit és a kétely „váltólázait” Nemes Nagy így vázolná:<sup>24</sup>

23 Vö. 2. melléklet – Az ellentétek kontrasztjára épülő versszerkezet

24 NEMES NAGY, *József Attila pillanata*, 415.

!! ?? !! ?? !! ?? !! ?? ! ? ! ? ...

„Ébren maradnál? A válasz: igen! igen! igen! Hogy miért merem ezt feltételezni? Nem éppen hurrá-optimizmusból. Hanem azért, mert a versírás, az írás, a művészet maga a vitalitás. Nincs az az Istentől-embertől elrugaskodott keserűség, amely ne élni segítene, mihelyt művé, művészi objektummá rögződött.”<sup>25</sup> Ezzel összhangban idézhetők József Attila gondolatai, aki a *Szürkület* című töredékben hasonlóan vall a vers, a műalkotás életető szerepéről: „Még jó hogy vannak jambusok, és van mibe beléfogódnom.”<sup>26</sup>

## Mellékletek

### 1. [Tehervonatok tolatnak...]

Tehervonatok tolatnak,  
a méla csörömpölés  
könnyű bilincseket rak  
a néma tájra.  
Oly könnyen száll a hold,  
mint a fölszabadult.

A megtört kövek  
önnön árnyukon fekszenek,  
csillognak  
maguknak,  
úgy a helyükön vannak,  
mint még soha.

Milyen óriás éjszaka  
szilánkja ez a sulyos éj,  
mely úgy hull le ránk,  
mint a porra a vasszilánk?

Napszülte vágy!  
Ha majd árnyat fogad az ágy,  
abban az egész éjben  
is ébren  
maradnál?

A raktár  
előtt poros lámpa ég.  
Csak látszik, nem világít,  
ilyen az ész, ha áhít.  
Pislog élénken, holott  
nagy halott  
fény az ég.

---

25 *Uo.*, 415.

26 JÓZSEF ATTILA *összes versei*. Sajtó alá rendezte: STOLL Béla, Budapest: Osiris Kiadó, 2006, 418.

## 2. Az ellentétek kontrasztjára épülő versszerkezet

Az egyes versszakok és az ellentétek ritmusa						
	1.	2.	3.	4.	5.	6.
fent-lent	lent	fent	lent	fent/lent	fent/lent	fent
mozgás (előre/hátra)	hátra	előre	statikus	lent	statikus	statikus
érzékek	látás, hallás	látás	látás (esetleg tapintás)	látás	látás	látás
fényforrások (természetes / mesterséges)	hold (term.)	hold (term.)	hold (term.)	hold (term.)	nap (hiányában van jelen) de term.	poros lámpa (mesterséges)

## Irodalom

- BENEY Zsuzsa, *József Attila tanulmányok*, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989.
- BÓKAY Antal, *József Attila poétikái*, Budapest: Gondolat, 2004.
- BÓKAY Antal, *Lira és modernitás – József Attila én-poétikája*, Budapest: Gondolat, 2006.
- CULLER, Jonathan, *Aposztropohé*, ford. Széles Csongor, Helikon, 2000/3, 370–389.
- DE MAN, Paul, *A temporalitás retorikája*, ford. Beck András = *Az irodalom elméletei*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs: Jelenkor Kiadó, 1996, 5–60.
- JÓZSEF ATTILA *összes versei. Kritikai kiadás. 2. kötet. 1927-37.* közzéteszi: STOLL Béla, Budapest: Balassi Kiadó, 2005.
- JÓZSEF ATTILA *összes versei. Kritikai kiadás. 3. kötet. Rögtönzések, tréfák, személyes érdekű apróságok. Jegyzetek.* Közzéteszi: STOLL Béla, Budapest: Balassi Kiadó, 2005.
- JÓZSEF ATTILA *levelezése.* Sajtó alá rendezte és jegyzetekkel ellátta: STOLL Béla, Budapest: Osiris Kiadó, 2006.
- JÓZSEF ATTILA *összes versei.* Sajtó alá rendezte: STOLL Béla, Budapest: Osiris Kiadó, 2006.
- NEMES NAGY Ágnes, *József Attila pillanata = Uő, Az élők mértana. Prózai írások I.*, Budapest: Osiris Kiadó, 2004, 411–415.
- PÓR Péter, *Az Eszmélet verstípusa*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1975, 78. évf., 73–83.
- SZABOLCSI Miklós, *Kész a leltár. József Attila élete és pályája*, Budapest: Kossuth Kiadó, 2005.
- TAMÁS Attila, *Költői világképek fejlődése Arany Jánostól József Attiláig*, Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998.
- VÁGÓ Márta, *József Attila*, Budapest: Noran, 2005.

**Freight Trains in Silent Lands. About a Poem of Attila József which Claims Itself in Facts**

In her essay, titled Attila József's Moment, Ágnes Nemes Nagy directs the attention of the reader to the poem that the author begins with the following thoughts: Freight trains are shunting "does not belong to those famous poems we know by heart [...] still it seems to be one that we actually know by heart. This little poem is like an anthology from the works of Attila József and from the succeeding Hungarian poetry as well. It is full to the brim with his motives and poetic patterns as well as with everything we have learned from him". It is obvious that this is not one of the most well-known poems of Attila József but it was written together with Night in the Outskirts and Winter Night. Consequently, I intend to place this poem, which was created in context of other great pieces, in his oeuvre. Besides this, I also want to discuss its poetic strategy. The theoretical framework of my paper is supported by theories of the lyrical genre in the field of deconstruction and by the theory of allegory from the writings of Paul de Man.

*Keywords:* Hungarian literature in the 20th century, poetry, deconstruction, allegory, Attila József

Tórizs Eszter  
Pécsi Tudományegyetem  
Irodalomtudományi Doktori Iskola  
7624 Pécs, Ifjúság útja 6.  
torizs.eszter@gmail.com