

Partitúra

Irodalomtudományi folyóirat

Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem
Közép-európai Tanulmányok Kara

2024/2

XIX. évfolyam

Főszerkesztő
BENYOVSZKY KRISZTIÁN

Felelős szerkesztők
BÁRCZI ZSÓFIA, PETRES CSIZMADIA GABRIELLA, N. TÓTH ANIKÓ

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

Tartalom

LÉNÁRT TAMÁS	
A másik nyelv keresése. Franz Kafka: A kastély	3
KOVÁCS ÁRPÁD	
A nő princípium figuralitása az Isten rabjai című regényben	13
HARAMZA KRISTÓF	
Útszéli virágszál fehér szirmai. Tersánszky Józsi Jenő	
A margarétás dal című kisregényéről	23
KOSZTRABSZKY RÉKA	
Az emlékezés narratív módozatai Kaffka Margit Diadal című	
elbeszélésében	37

LÉNÁRT-MUSZKA ZSUZSANNA

A „jó” anya árnyékában 47

SÜTŐ CSABA ANDRÁS

A vers formai alakváltozásai. Tőzsér Árpád Mogorva csillag és
Kettős úrben című kötetének verstani megközelítése 65

Megjelent a Szlovák Köztársaság Kisebbségi Kulturális Alapja támogatásával



S finančným príspevkom Fondu na podporu kultúry národnostných menšín

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, e-mail: benyokri@yahoo.it ♦ Megjelenik évente kétszer ♦ A szám megje-
lenésének dátuma: 2024. december ♦ Borítótér: Maruta Kyoko festményeinek felhasználásával Juhász R. József ♦ Nyomdai előkészítés: Kassák Központ, Érsekújvár
♦ Nyomta: Vydavateľstvo SPU, 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, e-mail:
benyokri@yahoo.it ♦ Obal: použitím diela Maruta Kyoko József Juhász R. ♦ Tlač:
Vydavateľstvo SPU, Nitra ♦ Technická príprava: Kassákov centrum, Nové Zámky ♦
EV 3519/09 ♦ ISSN 1336-7307 ♦ Vychádza dvakrát ročne ♦ Dátum vydania čísla: de-
cember 2024 ♦ Náklad: 150 kusov ♦ Nepredajné

A másik nyelv keresése.

Franz Kafka: *A kastély*

Absztrakt. A tanulmány Franz Kafka *A kastély* című regénytöredékét vizsgálja, elsődlegesen a nyelvhasználat és annak anomáliái szempontjából. A vizsgálat kiindulópontja a Gilles Deleuze és Félix Guattari Kafka c. könyvében megfogalmazott nyelvszemlélet, amely egy primordiális felfogás helyett a nyelvet másodlagosnak, idegennek és akár veszélyesnek tekinti. E felfogás felől közelítve a regénytöredékhez, annak elbeszélői hangja egy analitikus, kísérletező, ugyanakkor mérlegelő és megbízhatatlan, egyszóval idegennek ható nyelvet beszél, amely nem bemutatja a regényvilágot, mint inkább formálja, alakítja azt, miközben rámutat önnön változásaira és eseményyszerűségére. Ez a sajátos nyelvhasználat alapozza meg a szöveg különös, „kísérteties” légkörét, a sokszor „helynélküli” szereplőket és interakcióikat, és ezzel a 20. századi prózairodalom egyik meghatározó tendenciájának egyik első, paradigmaalkotó művének tekinthető.

Franz Kafka életművének jelentősége, amely éppen most az évforduló alkalmával, számtalan rendezvény és kiadvány formájában kapott kiemelt nyomatékot, kihívás elé állítja azokat, akik a (nemzetközi, multikulturális) „világirodalom” és az (alapvetően egynyelvű, lokális kultúrában gyökerező) „térégi irodalom” dualitásában gondolják el az irodalmi kánonok alakulását. Kafka művei ugyanis mindkét szempontrendszer felől közelítve lényeges kérdéseket vetnek fel; előbbi paradigma a modern prózapoétika megkerülhetetlen alakjaként, az abszurd irodalom előfutáraként¹, utóbbi a soknyelvű és -kultúrájú, a mai multikulturális Európa bölcsőjeként is tekinthető² Prága emblematisztikus szerzőjeként³ becsüli nagyra Kafka műveit. Az alábbiakban gyorsan, ám a lehetőségekhez mérten közelről kísérlem meg szemügyre venni *A kastély* című regénytöredékét, egy olyan koncepció kontúrait felvázolandó, amely lehetőségekhez mérten mindkét, egymással ritkán érintkező megközelítésmód kérdéseire válaszolni tud, vagyis a szövegek (világ-)irodalomtörténeti jelentőséggel bíró poétikai vonásait próbálom egyes nyelvhasználati, a többnyelvűséget érintő jelenségek okaként és egyszersmind következményeként bemutatni.

A koncepció fókuszában tehát Kafka nyelvhasználata és -szemlélete áll, amelyet azonban nem elsősorban a biográfiai-kultúrtörténeti adottságok, mint inkább a Kafka-szövegek nyelvi architektúrája alapoz meg. Az elméleti kezdőpont megha-

1 Meindert PETERS, *Kafka as Literature of the Absurd = The Routledge Companion to Absurdist Literature*, szerk. Michael Y. BENNETT, New York/London: Routledge, 2024, 53–62.

2 Moritz CSÁKY, *Das Gedächtnis Zentraleuropas. Kulturelle und literarische Projektionen auf eine Region*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2019, 319–351.

3 Franz Kafka im interkulturellen Kontext, szerk. Steffen HÖHNE, Manfred WEINBERG, Köln: Böhlau, 2019.

tározásához Deleuze és Guattari Kafkáról szóló, 1975-ös könyvecskéje kínálkozik, amelyre a filozófiai életmű kutatói mint a közös alkotóperiódus amolyan mellékprojektjére szoktak tekinteni. E ma már nem túl friss megközelítés forradalmisága talán nem a szerzők félrefordítását kihangosító „kisebbségi irodalom” fogalmában⁴, és nem is a könyv alig leplezett politikai-mozgalmi irányultságában rejlik, inkább abban a következetesen szövegközeli olvasásmódra épülő argumentációban, amely gyakorta egyenesen átveszi Kafka fordulatait, nyelvezetét, voltaképpen ebbe integrálja (tehát nem általa magyarázza) Kafka multikulturalitásának szociopolitikai, biografikus vonásait (Kafka többnyelvűségét, a k. u. k. Prága kulturális sokszínűségét és rétegzettségét). Így végső soron Deleuze és Guattari teoretikus architektúrája egy nyelvelméleti koncepción nyugszik, méghozzá a nyelv deterritorializációjának, vagyis denaturizálásának és decentralizálásának elméletén. Amikor ugyanis a szerzőpáros (ehelyütt feltételezhetően a pszichoanalitikus Guattari) azt állítja a harmadik fejezet nevezetes levezetésében, hogy „minden nyelv, legyen szegény vagy gazdag, deterritorializálja a száját, a nyelvet és a fogakat”⁵, akkor voltaképpen azt állítják, hogy a beszéd, a nyelv megfosztja a szerveket eredendő funkciójuktól, tehát a nyelv ebben a természetellenes funkciómegfosztásban, deterritóriumban működik, és ezt fogja majd az értelem „reterritorizálni”⁶, vagyis az értelem ad úgymond értelmet, funkciót a nyelvnek. E modell szerint a nyelv tehát nem eredendő, nem „ősnyelv” – mint azt legkésőbb a romantika óta a legkülönbözőbb, végeredményben „logocentrista” teológémák nem ritkán tételezték –, hanem valamilyen utólagos, előzményre épülő fejlemény, restrukció, rátétel vagy szupplementum.

4 Mármost a francia filozófusok számára Kafka jelentősége abban áll, hogy ezt a konszta-
tációt láthatóvá teszi, „kicsontozott”, „intenzív”⁷ nyelvhasználatát nem elleplezi,
hanem elének tárja, rekonstituálja ezt a folyamatot. Ezzel nemcsak a Max Brod és
mások által képviselt prágai szimbolikus-miszticizáló zsidó irodalomtól tér el radiká-
lisan (mint arra Deleuze és Guattari utal)⁸, hanem újraalkotja az irodalom, az irodal-
mi nyelvhasználat konstitúcióját is, amely ezek után már nem elsősorban a valóság-
referencia és az azt meghaladó világ- és nyelvteremtés 19. században meghatározó
irányába, mint inkább a világ- és nyelvszegénység, az analízis és szétbontás 20. szá-

4 Mint arra a Kafka-kutatás számtalan alkalommal rámutatott, a francia filozófusok Kafka leveleinek francia fordítását veszik alapul, amelyben a „kleine Literaturen” („kis irodalmak”) Kafka által használt, kissé különös kifejezését a francia fordító „littérature mineure”-ként („kiskorú”, „alsóbbrendű”, „jelentéktelen” irodalom) ad vissza, amellyel a Deleuze-Guattari sajátos esszéstílusával amúgy sem mindig lépést tartó magyar fordítás „kisebbségi irodalom”-ként bánt el. A Deleuze-Guattari könyv kritikai fogadtatásáról átfogóan lásd Marie-Odile THIROUIN, *Franz Kafka als Schutzpatron der minoritären Literaturen – eine französische Erfindung aus den 1970er-Jahren* = *Franz Kafka. Wirkung und Wirkungsverhinderung*, szerk. Steffen HÖHNE, Ludger UDOLPH, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2014, 333–354.

5 Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Kafka. A kisebbségi irodalomért*, ford. KARÁCSONYI Judit, Budapest: Quadmon, 2009, 40.

6 Uo., 41.

7 Uo., 42, 46.

8 Uo., 39.

zad első felétől egyre meghatározóbbá váló stiláris, koncepcionális vonulata mentén fejlődik tovább.⁹

Jelen vizsgálódás szemszögéből tehát azért különösen értékesek Deleuze és Guattari megfigyelései, mert, szemben a Kafka „multikulturalizmusát” firtató kutatások zömével, nem társadalom-, kultúra- és politikatörténeti adottságokra vezetnek vissza bizonyos nyelvi jelenségeket, hanem az irodalmi szöveg beszédmódjában ismernek rá bizonyos nyelvi, nyelvhasználati és -elméleti alapkérdésekre, vagyis az „interkulturalitás poétikája” helyett inkább a „poétika multilingualitását” vizsgálják¹⁰. A többnyelvűség, a nyelvváltás nem (csak) egy olyan jellegzetesség, amelyről az irodalom szólhat, hanem az irodalmi szövegben mint nyelvi közegben kialakuló hasadásról, disszeminációról van szó, egy nyelvi eseményről, amely szétterjedhet, megalapozhatja a kulturalitás egyéb dimenzióit, és amelyet nem csupán közvetít a szöveg, hanem maga az irodalom szoros értelemben vett lényegévé éppen ez az esemény válhat.

Mit jelent mindez, hogyan érhető tetten ez a nyelvi történetjelleg Kafka szövegeiben, konkrétabban pedig *A kastélyban*, amely, Kafka minden regényterjedelmű szövegéhez hasonlóan, töredékesen maradt ránk? A töredékesség Kafka esetében (betegsége és korai halála miatt) éppannyira életrajzi adottság mint poétikai vonás. A kihagyott, kimaradt részekről valamennyire tájékoztat ugyan a szöveg első kiadója, Max Brod, illetve Pasley-féle kritikai kiadás¹¹, a szöveg állapotát, a nyelvi megformáltságot illetően is fontos azonban, hogy egy még nem végleges változat maradt ránk, olyan egyenetlenségekkel, amelyeket a szerző esetlegesen kigyomlált volna a véglegesítés során¹². Ez az aggály akkor is felmerül, ha a kritikai kiadás alapján tudjuk, hogy már korrektúrázott, valamennyire átnézett kéziratról van szó¹³, így nem túlzás a látszólagos hibákat az elbeszélő jellegzetes beszédmódjaként azonosítani.

9 A „nyelvi szkepszis”, „nyelvhiány” és „nyelvi válság” fogalmai a német irodalomtudományban hagyományosan a kezdődő irodalmi modernséget fémjelzik, különösen pedig Bécshez és a Monarchiához kapcsolódó szerzők (Hoffmansthal, Schnitzler, Rilke és nem utolsósorban Kafka) kapcsán kerülnek elő, ld. pl. Silvio VIETTA, *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*, Stuttgart: Metzler, 1992, 131–158. különösen 148kk.

10 Nem túl távoli párhuzamként Németh Zoltán érvel Wolfgang Welsch alapján „inter-” helyett „transzkulturalizmus” mellett, ugyanis nem az interferáló „kultúrák” adottak, hanem a folyamatok, a cserék és interakciók, amelyek a kulturalitás alaprétegét adják – ezt fejeznék ki pontosabban a „transz-” előtag, vö. NÉMETH Zoltán, *Transzkulturalizmus: Elmélet és gyakorlat*, Budapest: MTA-SZMAT, 2023, 9.

11 Franz KAFKA, *Das Schloß. Apparatband*, szerk. Malcolm PASLEY, Frankfurt am Main: Fischer, 1982, 15ff. (Franz Kafka Schriften Tagebücher Briefe Kritische Ausgabe)

12 Például a szöveg elején egyszer K. odahagyott feleségéről és gyermekéről olvasunk, ami elég érdekes a későbbiek tekintetében (más színben tünteti fel K. házassági terveit), ez lehet ugyanakkor csak egy, az alkotási folyamat során benmaradt hiba.

13 Pasley kommentárjában megjegyzi, hogy a nyelvi javítások általánosságban a grammatikailag helyes, német nyelvi sztenderd irányába próbálták igazítani az első változatot. Vö. Uo., 73kk., különösen 79–80.

A regény szövege ugyanis első pillantásra talán egy megszokott, még ha kissé különös kulisszák között is játszódó narratív struktúrára emlékeztet; a főhős K. egy faluba érkezik, amelyet egy kastélyból irányítanak; K. érvényesülni próbál ebben a közegben, számos kaland éri, több szereplővel megismerkedik, majd hogyan megházasodik, aztán a szöveg megszakad, Max Brodtól annyit tudunk, hogy nem túl meglepő zárlatnak Kafka K. halálát és ezzel a kastélyba való bejutás megghiúsulását tervezte. Ezt a narratív sémát azonban számos furcsaság, bizonytalanság övezi. A fókuszáció korántsem egyenletes, hol K. perspektíváját adja vissza, hol kívülről jellemzi a főhöst (sőt, néha „vendég”-nek nevezi, tehát a falubeliek szemszögéből közelíti), és ami még fontosabb, a gondolatait nem mindig közli, olyannyira, hogy K. sokszor váratlan megjegyzéseket tesz, míg máskor morfondírozásait mégis közvetlen formában ismerjük meg. Nemcsak hiányosak az ismereteink az elbeszéléssel kapcsolatban – például nem tudjuk, mit takar a K. rövidítés –, hanem kifejezett bizonytalansággal, megbízhatatlansággal találkozunk; mintha mindenki (potenciálisan) hazudna, élükön a főhőssel, s e tekintetben nem igazítja el az olvasót egy egységes „mindentudó” elbeszélői nézőpont. A főhős identitását, mint arra már többen rámutattak¹⁴, kiemelten a kastély jelöli ki; bár K. mondja magát földmérőnek, ez mindaddig nyilvánvaló hazugságnak tűnik (talán nem csak a fogadóbélieknek), amíg a kastély ezt váratlanul vissza nem igazolja. Ugyanakkor a kastély a továbbiakban, a meg nem kérdőjelezett tekintélye dacára, ugyancsak, hol ijesztően, hol komikusan bizonytalan forrásnak bizonyul; már a második fejezetben, amikor K. a telefonban magát segédnek hazudja és a kastély ezt (is) visszaigazolja, megkérdőjeleződik a kastélybeli hivatal onnipotenciája (omniprezenciája természetesen nem). A német eredeti ráadásul nyelvi nyomatékot ad K. sajátos identitásának, amennyiben a 'Landvermesser' (földmérő) hasonlóan hangzik, mint a 'Landschreicher' (csavargó), aminek éppenséggel először a várnagy (állítólagos) fia nevezi K.-t („Landschreicher manieren”-ről, „csavargó tempók”-ról beszél a regény elején)¹⁵ – tehát mintha a földmérőséget amolyan spontán, váratlan nyelvi reakcióként, védekezésként hozná fel K. az őt ért támadás ellenében: mintha ott helyben a nyelv által alakulna a csavargóból földmérővé.

Még érdekesebb, ahogy K. az előbb említett visszaigazolásra reagál:

„K. fölfigyelt. Szóval a kastély kinevezte földmérőnek. Ez egyfelől kedvezőtlen volt rá nézve, mert arra vallott, hogy a kastélyban mindent tudnak róla, fölmérték az erőviszonyokat, és mosolyogva fölvtették a harcot. Másfelől viszont kedvező is volt, mert

14 Vö. Sandra SCHWARZ, „Verbannung” als Lebensform. Koordinaten eines literarischen Exils in Franz Kafkas „Trilogie der Einsamkeit”, Tübingen: Niemeyer, 1996, 221.; továbbá Wilko STEFFENS, Schreiben im 'Grenzland zwischen Einsamkeit und Gemeinschaft': Franz Kafkas Schloß als 'Contact Zone', Bielefeld: Aisthesis, 2012, 44kk.

15 Franz KAFKA, A Kastély, ford. RÓNAY György, Budapest: Európa, 2009, 7.; Franz KAFKA, Das Schloß, Frankfurt am Main: Fischer, 1994, 10. Megjegyzendő, hogy Rónay György fordítása a Max Brod-féle kiadáson alapult, a regénytörödékek hivatkozott német kiadása (Fischer kiadónál) a kritikai kiadás alapján módosított szöveg; a két szövegvariáns eltérései (leglátványosabb a különböző fejezetbeosztás) az alábbiakban nem relevánsak a két nyelvű idézeteknél.

azt következtette belőle, hogy alábecsülték, és több szabadsága lesz, mint amennyit eleve remélhetett. Ha pedig azt hiszik, hogy földmérőségének ezzel a szellemi szempontból kétségkívül túlzott elismerésével tartósan megfélemlíthetik: nos, akkor tévednek, éppen csak beleborzongott egy kicsit, ennyi volt az egész.”

„K. horchte auf. Das Schloß hatte ihn also zum Landvermesser ernannt. Das war einerseits ungünstig für ihn, denn es zeigte, daß man im Schloß alles Nötige über ihn wußte, die Kräfteverhältnisse abgewogen hatte und den Kampf lächelnd aufnahm. Es war aber andererseits auch günstig, denn es bewies seiner Meinung nach, daß man ihn unterschätzte und daß er mehr Freiheit haben würde, als er hätte von vornherein hoffen dürfen. Und wenn man glaubte durch diese geistig gewiß überlegene Anerkennung seiner Landvermesserschaft ihn dauernd in Schrecken halten zu können, so täuschte man sich, es überschauerte ihn leicht, das war aber alles¹⁶.”

Ez a nevezetes idézet nemcsak azért tanulságos vagy árulkodó, mert kiderül, hogy a „földmérőség” elismerése K-t is meglepi, hanem a visszaigazolás eseményjellege, amelyet K. maga is illetéknépp – nem csak tudomásul vesz, hanem – értékkel, értelmez. A földmérősége nem egy megállapítás, hanem egy „harc”, egy többfordulós, kérdéses kimenetelű játék, játszma, amelybe a hivatal a visszaigazolással „mosolyogva” belemegy. A földmérőséget a játszma során alakítják ki, az alá- és felbecsülés, az elismerés, a megfélemlítés mikrohatalmi adalékaiból összeálló törekény, formálódó státusz, amely „pályán tartja” mindkét felet, és K. ezt illetéknépp is veszi tudomásul¹⁷.

A játszma, amely tétje tehát a főhős, és így az egész elbeszélés identitása, hangsúlyozottan, ha nem is mindig reflektáltan nyelvi térben, a nyelv által valósul meg. A jóváhagyás rögzítetlenségét, K. mérlegelését egy igen bonyolult vagy inkább bonyolított, látszólag kínos pontosságra törekvő, emiatt „hivatali” hatású nyelvezet hordozza, amely az iménti idézetben már-már követhetlenné válik; vajon mire utal a „földmérőség” „szellemi szempontból kétségkívül túlzott elismerése” („geistig gewiß überlegene Anerkennung seiner Landvermesserschaft”)? Rónay György klasszikus fordítása itt nem tehet mást, mint szó szerint halad – más helyeken, az olvasóhatóság érdekében (miként Max Brod is a kézirattal) egyszerűsít, inkább gördülékenyebben adja vissza a nehezen követhető, határozós, mellékmondatokkal terhelt szintaxist –, így a magyar változat is megőrzi az eredeti enigmatikusságát. Mit jelent itt a „geistig” (a szellemi szempont?), mi a nyomatékositás („gewiß”, kétségkívül) szerepe egy ilyen első málázás során, és mit jelent az „überlegen” (főlényes, felsőbbrendű, de lehetne akár átgondolt is) az elismerés kapcsán,

16 KAFKA, *A kastély*, 10., KAFKA, *Das Schloß*, 13.

17 Az sem véletlen, hogy egy érzéki-testi tapasztalásba kulminál ez a játszma, a „megborzongásba” – mindvégig jellemző, hogy a végtelenségbe kígyózó dialógusoknak és monológoknak, a szereplők magyarázatainak és főleg a hivatalnokok okfejtéseinek rendre valamilyen testi-fizikai adottság, korlát szab határt, a hideg(érzet), az álomosság vagy valamilyen akusztikus vagy vizuális akadály (ennek a tendenciának, amely az eleinte a ködtől-hótól alig észlelhető kastélytól indul, az egyik tetőpontja a 18. fejezetbeli álomítás Bürgel-monológ, amelyet K. álomszekvenciája szakít meg, vö. KAFKA, *A kastély*, 342kk.).

amit Rónay jobb híján túlzónak magyarít, ami ez esetben inkább egy szemantikai, stilisztikai alapokon nyugvó tipp, mint tükörfordítás. Mindez pedig a „földmérés” (Landvermesserschaft) gyűjtőnévképzős szószörnyetegébe kulminál, amelynek kimondása mintegy értelmet ad, megpecsételi a gondolatmenetet – miközben már itt világos, hogy senki sem igazán tudja, mi is lenne a földmérés, és ez nyilvánvalóan nem is fog kiderülni. A hivatali nyelv pontosításainak, kiegészítéseinek és absztrakcióinak leple alatt a leíró nyelv voltaképpen tehát egy mérlegelő, analitikus és aporetikus nyelv, amely létrehozta az egész regény félreismerhetetlen hangulatát. A címadó kastély leírása az első fejezetben klasszikus, amolyan mise-en-abyme-jellegű példa erre a narrációs stratégiára:

„A ragyogó levegőben most meglátta fönt a kastélyt, **éles vonalait még jobban kirajzolta** a hó, mely vékony rétegével **minden részletét belepte**. Odafönt egyébként mintha jóval kevesebb hó lett volna, mint lent a faluban, ahol K. éppoly nehezen bírt előbbre jutni, mint tegnap az országúton. Itt a kunyhók ablakáig ért a hó, s olyan vastagon ült az alacsony tetőkön, hogy szinte rárogytak az ablakokra, fönt a hegyen viszont minden szabadon és könnyedén emelkedett a magasba, **legalábbis innét úgy látszott**. A kastély, ahogy a messzeségben megmutatkozott, **nagyjában megfelelt K. várakozásának**. Nem volt se ódon lovagvár, se pazar újszerű palota, kiterjedt épület-tömeg volt, néhány kétemeletes, és sok, egymásra zsúfolódó alacsony házzal, **aki nem tudta, hogy kastély, azt hihette volna, valami városka**. Tornyt K. csak egyet látott; hogy **lakóházhoz vagy templomhoz tartozik-e, nem lehetett megállapítani**. Varjak köröztek körülötte. K. továbbment, **szemét a kastélyra szögezte, egyébbel nem törődött**. Ám ahogy **közelebb ért, csalódást érzett**: ez a kastély valójában mégiscsak nyomorúságos városka volt, falusi házakból összerakva, s azoknál legföljebb annyiban kiválóbb, hogy itt alighanem minden kőből épült, de a festés már rég lepattogzott a falakról, s úgy látszott, a kövek is málladoznak. **K.-nak futólag eszébe jutott a szülővároskája**: nem sokkal maradt el e mögött az állítólagos kastély mögött. Ha csak azért jött volna, hogy mindezt megszemlélje, kár lett volna a hosszú vándorlásért, s okosabban tette volna, ha inkább újra hajdani otthonát keresi föl, úgyszólván régen járt arra utójára. **És gondolatban összehasonlította a hazai templomtornyot ezzel a föntivel**. Az határozottan, nyílegyenesen, fölfelé egyre keskenyedve szökkent magasba, széles, piros cseréptetővel: földi épület, kétségkívül - egyebet mit is építhetnének -, de magasabb célal, mint alatta a tömpe kis házak, és tisztább értelemmel, mint a zavaros köznapoké. Ez a torony itt fönt - egyedül ez látszott - mint kiderült, egy lakóház tornya, talán a főépületé, jellegtelen kerek alkotmány volt, sivárságát részben borostyán leplezte, apró ablakai most hunyorogva csillantak meg a napban - **volt ebben valami, ami eszelősen hatott** -, párkányos kiképzésű tetején a bizonytalan, szabálytalan, töredezett falcsipkék úgy rajzolódtak a kék égre, mintha riadt vagy hanyag gyermekkéz róttá volna oda őket. Mintha egy nyomott kedélyű lakó, aki a ház leghátsóbb szobájába zárkózva él, áttörte volna a tetőt, és fölébe emelkedett volna, hogy megmutatkozzék a világnak. K. újra megállt, **mintha így, álltában jobban meg tudná ítélni a dolgokat. De megzavarták**. Éppen a falu temploma előtt állt meg, voltaképp csak kápolna volt, pajtászerűen kibővítve, hogy a hívek elférjenek benne - mögötte volt az iskola. Túl egy körülkerített kerten, amely most pusztá hómező volt, **hosszú, alacsony épület rostokolt, különös módon egyszerre hatott ideiglenesnek is, meg ódonnak is**. Épp akkor jöttek ki a

gyerekek a tanítóval¹⁸.”

A leírás nem egyszerűen egy külső perspektívából, pontról pontra mutatja be a kastélyt, inkább a kastélyt figyelő K.-ra koncentrál, a percepciójára, amely egyfelől akadályozott, mint azt a szöveg több helyütt hangsúlyozza, másrészt fókuszált („szemét a kastélyra szögezte, egyébbel nem törődött”), ám éppen emiatt kifejezetten nem objektív; az, hogy K.-nak a szülővárosát juttatja eszébe, nemcsak egy pszichanalitikus értelmezés számára nyithatja meg a művet, de az olvasó számára, akinek nyilván nincs fogalma erről a szülővárosról, követhetetlenül szubjektívvá, részlegessé is teszi a bemutatót, miáltal a megjelenítés személyessége is a teljes rálátást akadályozó tényezők (mint amilyen a hó, a távolság és egyebek) sorába lép. Az épület-együttest tehát szimultán látjuk kívülről és K. szemével, ezt a perspektivizációt pedig számtalan bizonytalanság, módosítás, kiigazítás, magyarázat kíséri. Ezek eredményeképpen az olvasóban nem egyszerűen kételyek ébrednek (hogy például a torony mihez is tartozik valójában), hanem mintegy szeme láttára, kitérőkön, árnyalásokon keresztül alakulnak a látvány egyes elemei, formálódik a meglehetősen fluid, pontatlan kép. A kastély részletes leírása voltaképpen a megfigyelő pozíció nehézségeinek, buktatóinak, bizonytalanságainak krónikája; egy, a perspektíva, a fókusz változásával nagymértékben alakuló, átalakuló látvány, amelyet K. alapvetően az „elvárásaival” szinkronizál, és amely így épp a tapasztalat illetén fluiditását viszi színre; az „ahonnan nézem, olyan” apologémája nem más, mint a kastély megragadhatatlanságának körülírása, vagyis a kastély kísérteties, „unheimlich” jelenlétének rögzítése¹⁹; a leírást záró mondatok („K. újra megállt ...”) is ezt, a látószög stabilizálhatatlanságába („de megzavarták”) és a látvány ellentmondásosságába (ideiglenes, ugyanakkor ódon épület) torkollik. Mindez egyébként, de nem mellékesen a szereplők jellemzésének is meghatározó vonása lesz – hol K. perspektívája változik, hol valamilyen titok lappang a háttérben, de a szereplők jelleme és kinézete is dinamikusan változik: akárcsak a kastély, ők sem igazán „referencializálható” figurák, inkább a narráció nyelvi teljesítményének függvényében alakuló entitások.

A bizonytalanságra és titokzatosságra, mint a szöveg konstitutív elemére, több elemzés is rámutat, méghozzá egy parabolisztikus olvasatot megalapozandó; persze az ilyen értelmezések elsődlegesen a példázat megfejtésében, semmint az azt hordozó, lehetővé tevő nyelvi struktúrák feltárásában érdekeltek. Egy ilyen olvasatnak tekinthető Albert Camus tekintélyes és irodalomtörténetileg is releváns esszéje, amelyben tulajdonképpen saját egzisztenciálfilozófiájának, az élet abszurditásának példázataként olvassa Kafka művét²⁰. Az elmosódottság vagy kísérteties-

18 Uo., 13–15., kiemelések L.T.

19 Freud kísérteties-fogalma azért is juthat eszünkbe, mert a kastély folyamatosan emlékezteti K.-t szülővárosára, a leírás is mintegy ehhez méri a kastélyt, amelyben így éppen a félelmetes-elérendő ismeretlen keveredik az ismerttel, ismerőssel – pontosan úgy, ahogy azt Freud a „kísérteties” (unheimlich) fogalmát definiálja. Sigmund FREUD, *A kísérteties*, ford. BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc = Sigmund FREUD, *Művészeti írások*, Budapest: Filum, 2001, 245–281.

20 Albert CAMUS, *Remény és abszurdum Franz Kafka életművében*, ford. SZÁVAI János = *Ima az Akropoliszon. A francia esszé klasszikusai*, szerk. GYERGYAI Albert, Budapest: Európa, 1977,

ség tehát olyan nyelvi kísérletezésként érthető, amely a nyelv alapfunkcióit, megjelenítőképességét próbálgatja; ilyen tapogatódzásnak mutatkoznak K. morfondírozásai, némileg hely nélküli mérlegelései és a párbeszédnek különös kimerősége, óvatossága, fürkésző, választ, illetve reakciót kutató, mérlegelő jellege is. Nem arról van szó, hogy a hivatali nyelv nem illik a rémhistóriát idéző környezethez, inkább a mesterként távolságtartó hivatali nyelv lehetőségei alakítják folyamatosan a regényvilágot, amely határai, fordulatai a nyelvi megfogalmazásokkal együtt formálódnak.

A többnyelvűség és „transzkulturalizmus” kontextusában Kafka szövegei tehát sajátos intralingvális, „nyelvközötti” vonásokat mutatnak, a nyelv leíró elégtelenségére mutatnak rá, fokozatosan, a nyelv minden szintjén (a szójelentések, a szintaxis és a szemantika szintjein is) a jelentéstulajdonítás esetlegességére, törékenységére hívják fel a figyelmet. A nyelv(i) működés) illetően lecsupaszítása vagy „kicsontozása”, ahogy Deleuze és Guattari nevezi fentebb említett könyvében a jelentéstulajdonítás illetően lebontását²¹, valószínűleg meg a fent említett kísérletet, egy „másik” nyelv keresését, amennyiben az „egy”, az „eredeti” vagy anyanyelv dekonstrukcióján keresztül minden közlés, leírás és a kommunikáció (legalábbis az erre irányuló kísérletek) is egy másik, denaturalizált nem-anyanyelv, a faluba érkezett „idegen” nyelvnek kereséseként, lehetőségfeltételeinek feltérképezéseként olvashatóak. Ennek értelmében nyelvi tevékenység K. tételezett és levegőben maradó munkája, a föld – vagyis a regény világának, terének – felmérése. Sokak számára, nem is alaptalanul, mindez az autoriter diktatúrák, vagy újabban és talán találébban, a kapitalista rendszerek biopolitikájának példázatos analízise (ahogy az egyént beszippantja, feloldja a rendszer)²², jelen dolgozat azonban egy talán eredendőbb, alapvetőbb vonást vagy inkább primér olvasmányélményt jár körül, nevezetesen, hogy a Kafka-szöveg, és különösen a *Kastély*-töredék, nem elmondani kíván valamit, nem „szól” valamiről, mint inkább éppen a nyelv mögött valamilyen jelöltet, jelenséget, „világot” fürkésző fenomenalizációs olvasás lebontásaként szerveződik, és ezáltal a másik, nem-eredeti nyelv keresését, e keresés kényszerét jeleníti meg.

Ez a keresés válik az irodalmi szöveg alapfunkciójává, miáltal egy új, talán a késő és posztmodern egyik legfontosabb prózapoétikai hagyománya nyílik meg, amelynek alaprége nem annyira a hivatalok 20. század eleji sivárságában és a hivatalnoklét kiüresedésében, mint inkább a többnyelvű, multikulturális világban egyre kézzelfoghatóbbá, mindennapivá váló nyelvi eredet- és identitásvesztés tapasztalatában gyökerezik.

Irodalom

657–669. Camus esszéje elején jelzi a szöveg nyelvi bizonytalanságait, és a „szimbólum”-ként való olvashatóság nehézségeit, ezt követően azonban nem ezen az úton halad tovább, a művet következetesen parabolaként olvassa.

21 DELEUZE, GUATTARI, *Kafka*, 42.

22 Vö. pl. Malte KLEINWORT, *Askese, Querulanten und weitere Lebensstrategien in Franz Kafkas Romanfragment Das Schloss = Das Mögliche regieren. Gouvernementalität in der Literatur- und Kulturanalyse*, szerk. Karin HARRASSER, Roland INNERHOFER, Katja ROTHE, Bielefeld, transcript: 2014, 93–112.

- CAMUS, Albert, *Remény és abszurdum Franz Kafka életművében*, ford. SZÁVAI János = *Ima az Akropoliszon. A francia esszé klasszikusai*, szerk. GYERGYAI Albert, Budapest: Európa, 1977, 657–669.
- CSÁKY, Moritz, *Das Gedächtnis Zentraleuropas. Kulturelle und literarische Projektionen auf eine Region*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2019, 319–351.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Kafka. A kisebbségi irodalomért*, ford. KARÁCSONYI Judit, Budapest: Quadmon, 2009
- FREUD, Sigmund, *A kísérteties*, ford. BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc = Sigmund FREUD, *Művészeti írá-sok*, Budapest: Filum, 2001, 245–281.
- HÖHNE, Steffen, WEINBERG, Manfred (szerk.), *Franz Kafka im interkulturellen Kontext*, Köln: Böhlau, 2019.
- KAFKA, Franz, *A Kastély*, ford. RÓNAY György, Budapest: Európa, 2009.
- KAFKA, Franz, *Das Schloß*, Frankfurt am Main: Fischer, 1994
- KAFKA, Franz, *Das Schloß. Apparatband*, szerk. Malcolm Pasley, Frankfurt am Main, Fischer: 1982
- KLEINWORT, Malte, *Askese, Querulantentum und weitere Lebensstrategien in Franz Kafkas Romanfragment Das Schloss = Das Mögliche regieren. Gouvernementalität in der Literatur- und Kulturanalyse*, szerk. HARRASSER, Karin, INNERHOFER, Roland, ROTHE, Katja, Bielefeld, transcript: 2014, 93–112.
- NÉMETH, Zoltán, *Transzkulturalizmus: Elmélet és gyakorlat*, Budapest: MTA-SZMAT, 2023.
- PETERS, Meindert, *Kafka as Literature of the Absurd = The Routledge Companion to Absurdist Literature*, szerk. Y. BENETT, Michael, New York/London: Routledge, 2024, 53–62.
- SCHWARZ, Sandra, *„Verbannung“ als Lebensform. Koordinaten eines literarischen Exils in Franz Kafka's „Trilogie der Einsamkeit“*, Tübingen: Niemeyer, 1996.
- STEFFENS, Wilko, *Schreiben im 'Grenzland zwischen Einsamkeit und Gemeinschaft': Franz Kafkas Schloß als 'Contact Zone'*, Bielefeld: Aisthesis, 2012.
- THIROUIN, Marie-Odile, *Franz Kafka als Schutzpatron der minoritären Literaturen – eine französische Erfindung aus den 1970er-Jahren. = Franz Kafka. Wirkung und Wirkungsverhinderung*, szerk. Steffen HÖHNE, Udolph LUDGER, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2014, 333–354.

Finding another language. Franz Kafka: The Castle

Abstract. This paper examines Franz Kafka's fragmentary novel, *The Castle*, primarily from the point of view of language use and its anomalies. The starting point for the study is the view of language as formulated in Gilles Deleuze and Félix Guattari's *Kafka. Toward a Minor Literature*, which sees language as secondary, alien and even dangerous, rather than as a primordial concept. Approaching the novel from this perspective, its narrative voice speaks a language that is analytical, experimental, yet reflective and unreliable, in short, foreign, which does not represent the fictional world but rather shapes it, while pointing out its own changes, dynamics and eventfulness. It is this idiosyncratic use of language that establishes the text's strange, 'uncanny' atmosphere, its often 'out-of-place' characters and their interactions, and thus makes it one of the first substantial works of a defining trend in 20th century prose literature.

Keywords: Franz Kafka, minority literature, multilingualism, foreignness, identity

Lénárt Tamás

ELTE BTK Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszék

Múzeum krt. 4/A 1088 Budapest

lenart.tamas@btk.elte.hu

A női princípium figuralitása az *Isten rabjai* című regényben

Absztrakt. A tanulmány Gárdonyi Géza regényének elemzése során a narratív fikció többletét igyekszik feltárni Boldog Margit történetileg dokumentált alakjának művészi átírása, újraértelmezése érdekében. Az elemzésben kifejtjük az életvilág regényi modelljének Gárdonyinál kialakított sajátosságait; ugyanis az életvilágot ez az elbeszélés nem az empirikus adottságokkal azonosítja, hanem a fikcióban testet öltött létlehetőség aspektusából vizsgálja meg. Ennek jelentéstartománya konkretizálódik a narráción túlmutató figurális azonosítás metamorfózisában. Itt az elbeszélés domináns képződménye az „örök liliom”, melynek prózanyelvi alakváltozatai a cselekményvilágot szövegvilággá valósítják át, ahol a figura szakrális kontextusai is megnyilvánulnak. Így többek között a kert szimbolikája is, amely a jegyes, illetve az áldozat konceptusait mozgósítja, például az Énekek éneke és a Getszemáni kert liliom-alakzatai kapcsán.

Minden, ami van, van valamiért.
(Gárdonyi Géza)

13

Gárdonyi Géza sokoldalú alkotói tevékenysége egyetemes jelentőségét az irodalomban, elsősorban a széppróza, egy sajátos regényi világmodell kidolgozása révén alapozta meg. Ezáltal lett életműve a nemzeti kultúra – a hosszú távú emlékezet – meghatározó produkciója. Regényeivel többek között történelmi örökségünk eredeti újra-értelmezését is megvalósította. Különösen figyelemreméltó Árpád-házi Szent Margit alakjának megrajzolása. Az *Isten rabjaiban* Gárdonyi a történetileg dokumentált képet a narratív fikció világával egészíti ki, vagyis az empirikus valóságot, illetve a legenda-örökséget új perspektívába helyezi. Nevezetesen, egy fiktív történet világába. Mármost a költői fikció nem az empirikus tapasztalat, hanem a létlehetőség felől értelmezi át a már rögzült, mechanikus memória dokumentált adatait. Nem a közkeletű konkrétumok ismételt felidézésére, hanem egy új ismeretkör megnyitására és új interpretációs megközelítések, értelmezési lehetőségek kialakítására törekszik.

A létlehetőséget tematizáló irodalmi szüzsében – a regény sajátos világmodelljének kialakításában – jelentős szerepet játszanak a figurális képződmények, amelyek a szereplő attribútumaként – lényegi tulajdonságaiként – is funkcionálhatnak az elbeszélésben. Egy eklatáns példa: „Én vagyok az út, az igazság és az élet!” (Ján 16, 4) Világos, hogy a három attribútum a megnyilatkozás alanyának személyes identitására, annak innovatív predikációjára szolgál. Ez az alakzategyüttes a regényben sem pusztán a jelképes kifejezést szolgálja; összetevői semmiképpen sem pusztán figuratív vagy stilisztikai díszítőelemek komponensei. Az *Isten rabjaiban* művészi konstrukciós energiával, jelentésgeneráló erővel van felruházva a liliom – mind a növény, mind a jelkép, mind a szimbólum, mind a narratív identitás egységéként.

Az elbeszélő szöveg kompozícióját Gárdonyi a novella szerkezete felől igyekezett átgondolni.¹ Ezt írta a *Mesterkönyv*ben: „Az eleje a műnek igazítandó a vég szerint. Például a kertész és a lilium.”² Ennek a komponálásnak megfelelően János domináns attribútuma a többi szereplő karakterétől függően multiplikálódik: szinte minden aktornak van lilium-jegye, természetesen mindegyiknek egyéni.

Margit alakját a tisztaság jele, a fehér szín reprezentálja. Ezt egyértelműen kifejti a fráter az álomelbeszélés szövegében: *„én nem egy királyi férjnek éltem, és nem egy-két gyermeknek, hanem minden királyi asszonynál magasabban: az én Uram Krisztusom örökfehér jegyeseként.”*³ A jelző is tartalmazza a lilium-alanyiság attribútumát – fehér. De nem materiálisan, hanem abszolútumként, azaz a fény, a világosság minőségeként (vö. „örök világosság”). A lilium-jegy „világossága” a hiteles jelenvaló lét manifesztációja. János apostol szerint az igazságot is jelenti: *„igaz világosság, amely minden embert megvilágosít”* (Ján 1, 9); ugyanis benne táruul fel a szolgálatnak szentelt elköteleződés, a tevékeny személyes jelenvalóság, a hiteles életgyakorlat relevanciája. Ezért állíthatja Szent János evangéliuma, hogy az *élet* az emberek világossága (1, 4).

Ezzel függhet össze, hogy Margit búcsúztatásának idején az égi fény észlelhető médiuma, a szűzhó borítja be a sötétség által uralt „nyulak szigetét”, kozmikusan pedig a csillagos ég — egy másik, univerzális közvetítő közeg — az egész világot. A hófehér liliumcsokorral a kezében János maga is ebbe a csillogó közegbe merítkezve, tehát az igazság világosságába beavatódva, indul a ravatalozó felé. A jelképes reprezentációban a hó lehet a szűz attribútuma, valamint az ószövetségi logosznak, az Úr szavának szimbóluma.

A jegyes identitásával sem a királykisasszony, sem az apáca nem rendelkezik. Az „örökfehér jegyes” – meglátásom szerint – a női princípium lényegét fejezi ki, minden más asszonyi rendeltetésnél „magasabban”. Ez a pozicionálás egyfajta transzcendenciára utal, aminek konkrét megnyilvánulása a magyar kultúrában a nő Boldoggá, majd Szentté avatása.

Indokoltnak látszik ismét aláhúzni: a lilium-ismérv tulajdonságával kisebb-nagyobb mértékben a regény minden szereplője rendelkezik, az odaadó szolgálat teljesítés (vagy éppen a mulasztás) mértékében. Így az apáca, a kertész és a fráter is. Ezúton a kölcsönös szolgálat bölcselete⁴ is beíródik Gárdonyi regényébe, mint a felvétel nélküli odaadás példája.

1 Gárdonyi a regényt „nagynovellának” tekinti, mivel a tömör, ritmizált versnyelvi prezentációt is alkalmazni kívánja a narratív szöveg kialakításában.

2 GÁRDONYI Géza, *Titkosnapló*, Válogatás, a bevezető tanulmány és az utószó Z. SZALAI Sándor munkája, Budapest: Szépirodalmi, 1974, 77.

3 GÁRDONYI Géza, *Isten rabjai*, Budapest: Szépirodalmi, 1964, 363.

4 E tekintetben nem zárható ki Lev Tolsztoj gondolatainak inspirációja. Idézek egy bejegyzést: Tolsztoj a *Szergiusz atyá*-ban egy szentenciát vet fundamentumul: „Az szolgálat Istennek, aki embertársainak szolgál.” És az erre épített mesét bibliai stílusban mondja el. (*Titkosnapló*, 76.)

Margit a cellájában, János a kertben, a megszentelt kolostorkertben tesz eleget személyes élete rendeltetésének, a spirituális és a szakrális jelentésmezőben megnyilvánuló elkötelezettségnek, az emberhez méltó intellektuális küldetésnek. Ennek értelmezhetőségét is az olvasó elé tárja, aminek a személyes elbeszélés narrátoraként tesz eleget.

A kerttel szimbolizált valóság⁵ új attribútumát az öreg kertész alakjához köti Gárdonyi, s ezzel a szerelem és a halál kölcsönviszonyának témáját ugyancsak aktualizálja. A határhelyzet perspektívája az elbeszélésben Margit halálának rendhagyó értelmezését is előkészíti. A búcsúzás perceiben megszólaló kertész a való világ természetét és saját életének megértését feszegeti értetlenül figyelő gyermekének, János fiának. A földi lét valóságát az életvilág⁶ felől közelíti meg, jelen esetben az elmúlás problémáját is aktualizálva.

Az élet lényegét az öreg kertész az elvetett maggal, a leendő élet csírájával, az egy magból kisarjadó, sok búzamagot termő kalász reális lehetőségével világítja meg.⁷ Ennek megnyilatkozásában a hagymamag felel meg. Ugyanakkor van az

5 Az *Énekek éneke* alapján tudjuk, hogy a kert a Menyasszony metaforikus reprezentációja: „Az elzárt kert a szüzességet fejezi ki, és így lesz a menyasszony jelképévé.” (Én 4, 12). DÁVID Katalin: *A teremtett világ misztériuma. Bibliái jelképek kézikönyve*, Budapest, Az Apostoli Szentszék Könyvkiadója: 2002, 130. Fontos kiemelni, hogy az *Énekek* Menyasszonyának is a lilium az alakmása. De lehet a völgyény attribútuma is, aki elbeszélőként magát nevezi a völgyek liliumának (Én 2, 1). A jegyesség értelmezésében ugyancsak megfogalmazódik az alakzat jelentése: „kedvesem az enyém, s én az övé vagyok, liliumok közt legeltet” (Én 2, 16). Gárdonyi felfogásában a szerelem fundamentális emberi létviszony; az alakzat bibliai megjelenítése az interszónális kapcsolatot az intimitásban identitásképző kölcsönviszonyként világítja meg. Olyan emberi helyzet ismérveként, amely az öncentralizált ego, az „én” Te-dimenziójának létszerű valóságáról tanúskodik. Ezt Gárdonyi gyakran deklarálja az elbeszélés szövegében is. Így például az *Aggyisten, Biri* című regényben: „Hát lám, a pocsolya tükrében a maga képe is átváltozik a Biri képévé: Biri mosolyog fel a vízből, mint valami vízi tündér, mosolyog Palira azzal a különös hajlású, finom szép szemöldökével.” A férfi álom-szüzséjében megalkotott Biri-kép az önzonos szubjektum alakmását jeleníti meg: „én a te képed vagyok [...] Szemed legszebb képe. Lelkednek is képe...”. Vö. *Aggyisten, Biri* = Uő, *Kisregények 1914–1922*, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1963 (5–109.), 88. Ez a kép — a prózanyelvi prezentáció szintjén — a poézis minőségével ruhazza fel a szem akcióját. Az öneszmélés alanya ekkor úgyszólván a szerelmes szemével látja meg a világot. S ezért magát is az önigenlés — külpontosított — pozíciójából szemlélheti. Erről részletesebben lásd: KOVÁCS Árpád, „Tréfakedvem” — *A bölcs humor Gárdonyi Géza művészetében* = „A Nemzeti szalóny és Más”, 2021, 28–44.

6 Az *életvilág* fogalma a husserli fenomenológia szótárába tartozik (Lebenswelt). Az irodalmi elbeszélésben mi a személytörténet közegére, az életösszefüggést feltáró cselekvésrendre (a poétikai hagyomány szerint a szüzésre) alkalmazzuk. Vagyis a művészileg elsajátított életgyakorlatra, a narratív modell által kialakított eseményvilágra. Tesszük ezt annak érdekében, hogy a létlehetőség konkretizálódását a valós átváltozások (metanoiák) alapján tárhassuk fel, tehát a narratív identitás (Ricoeur) szintjén. Gárdonyi művei kapcsán különösen indokolt ez az eljárás, mivel a létlehetőség saját világgá — személytörténeté — az átvalósulások folytonossága révén realizálódik térben és időben: „Minden, ami van, van valamiért. Hogy a formák változnak folytonosan, azt is látjuk. Tehát mink is valamiért vagyunk a világon, s változton változunk”. (*Titkosnapló*, 42.)

7 Az igazlétnek ezt a modelljét – mint köztudott – Jézus adja elő az *Újszövetségben* rögzített szép példabeszédben.

elbeszélés szövegében egy második, nem szimbolikus realizációja – az élő, illatos liliomvirágé (amely fia későbbi értelmezésében a menyasszonyt képviselő női habitust reprezentálja). A preegzisztens – dolog előtti – létben, azaz a létlehetőségben a kezdet figurális megjelenítése dominál.

Mozgósítva a mag-alakzat jelképes üzenetét, Pál apostol a következőképpen nyilatkozik: „Amit vetsz, nem kel életre, míg előbb el nem rothad, és amit elvetsz, azzal nem a leendő testet veted el, hanem csak a magot.” (1 Kor 15, 36) A leendő, kisarjadó test aspektusát a liliomvirág kelyhe jeleníti meg, amely János képzeletében az Isten-anyától származik, annak következtében, hogy a szentképen látható Mária arcvonásai látomásában egybeolvadnak a Margitével.

A paradox modell már a *Biblia* szövegében megfogalmazásra kerül:

Elvettetik romlandóságban, feltámasztatik romolhatatlanságban; elvettetik gyalázatban, feltámasztatik dicsőségben; elvettetik erőtlenségben, feltámasztatik erőben. Elvettetik érzéki test, feltámasztatik lelki test. (1 Kor 15, 42–44)

Ezeket az átváltozásokat hivatott prezentálni a regényben az örök jegyes alakját domináló fehér liliom: „Mert e romlandó testnek romolhatatlanságba kell öltöznie, és e halandónak halhatatlanságba.” (1 Kor 15, 52–54) A halál problémáját tehát a földi életidőn túli revitalizálódás lehetőségének bibliai mintája reprezentálja, melynek figurális megfelelője a regényben a hagymag dekreációja.

16 Az életvilág műfaj-specifikus megjelenítése Gárdonyi regényében háromlépcsős narratív kompozícióban valósul meg, amely a jól ismert tipikus alakzat referenciáját dinamikus, ténylegesen epikus képződménnyé módosítja: a figurát szűzsévé. Ennek megvilágítása érdekében megkülönböztetjük a cselekvés *prefiguratív* fázisát, melynek szövegében az apa, az öreg kertész liliomképe dominál; továbbá egy *konfiguratív* egységet, melyet fia, a kolostorkertész története reprezentál, s az apáca társaként kialakított életgyakorlatot világítja meg; végül egy *transzfiguratív* műveletet különböztetünk meg, amely az irodalmi nyelv közvetítésével Margit alakjának spirituális vetületét tárja az olvasó elé, éspedig a Szent Boldog Margittal való azonosítás alapján. A prózanyelvi narratíva fent vázolt tematikus egységei a történetileg konkrét szereplő alakját fiktív képződményekkel⁸ egészíti ki, annak érdekében, hogy a historizált figurát az életvilág regényi, művészi modelljébe integrálja.

A történetmondás három fázisában három unikális cselekvésvilág tárul az olvasó elé. Az elsőben a liliom a földdel és a földművessel való érintkezés révén alkot organikus képződményt. Az apa a nyers föld művelésével, különböző talajminták vegyítésével termőföldet hoz létre, minden növény számára sajátlagosot. Ezúton kertet létesít egy földdarabból, amely az ő szemében minden élet kezdetét jelképezi. A fiú a második cselekvéssorban a kolostorkert megszentelt földjébe telepíti át a liliomot, aztán meghonosítja és nemesíti a virágot. Ezáltal a kopár és lakatlan sziget földjét kultikus funkcióval ruházza fel. A „nyulak szigetén” kialakított és megformált kertben, tehát szakrális helyen „neveli” a liliomot a templom rituális

8 A *figura* és a *fikció* egyazon etimonból képzett jelölők.

dísznövényévé a Domonkos-rendház számára, továbbá a megszemélyesítés érdekében Margitnak és Völegényének attribútumává. Ezúton azonban a szenvedéstörténet mintája is a szövegvilág horizontjára kerül, ugyanis a lilium a Getszemáni kert virága, ahol a szabad döntésen alapuló cselekvést, az önként vállalt áldozathozatal aktusát szimbolizálja. Ennek mimézisére utal Margit a maga döntésével, a kolostor kertjébe zárt életvitelével, ami a zárdai szolgálatot az emberi rendeltetés rangjára emeli – a hercegnőt szent asszonnyá, a kertészt pedig fráterre avatja. Ez a jelentésmódosulás a feltétlen odaadás, a viszonzást nem váró odaadás jegyében végrehajtott cselekvésmintára mutat. Vagyis az áldozat szintjére emelt, kivételes szolgálatra. Margit gyakorlatában a kíméletlen – s gyakran alantas – kétkezi munka és a materiális igényekről való lemondás, sőt, a test kíméletlen, aszketikus próbatételeiben nyilvánul meg, a testi szükségletek, kívánságok s az örömsztön feletti fölényes uralom kialakítása jegyében. Ennek következtében módosul a liliumalakzat két minőségre, jelesül a múlandóság (a hervadás), illetve az állandóság, vagyis a rekreáció jelképévé.

Gárdonyi a kezdet és a vég között közvetítő cselekménystádiumok szövegében nem az ellentét dominanciáját nyomatékosítja, hanem a viszonyazonosságra alapozott paradox egységet, ami megfelel a műfajra jellemző ellenpontozásos szabályozásnak. Az elbeszélés ennek érdekében ismétlődést érvényesít; éspedig azzal a céllal, hogy az ellentétis-vég a műalkotásban mint egészben aktivizálódjon; feltáruljon a feszültség az életmodell két pólusa, a díszvirág és hagymája, vagyis a kiteljesedett és a kezdetleges, kiinduló alakzat között, valamint az emberi élet és a halál összefüggésében. A regény a novellisztikus tömörítés narratív közvetítése révén a paradox összefüggést a személytörténetbe implikálja: az apáca élete biológiai és biográfiai értelemben véget ér, de nem ér véget a szubjektumtörténet; másfelől, a cselekmény lezárulása után a kertészfiú alanyiséga is radikálisan megváltozik, ugyanis életgyakorlatát ezután fráterként, illetve elbeszélőként hajtja végre. Amit az örök jegyesről megtudunk, azt Jánostól – a narrátortól – tudjuk meg.

A prózaíró Gárdonyi tehát az oksági kapcsolatot, mely a mag, a hagyma és a virág között empirikusan tapasztalható, fölülírja. A záróepizód gyönyörű kultikus liliumalakzata eszerint a kiinduló helyzet alaptulajdonságát ismétli meg magasabb szinten, természetesen nem a kauzalitás, hanem a jelképes (konfigurált) azonosítás jegyében. A cselekmény végkifejlete úgy viszonyul a kiindulóponthoz, mint a szép, tehát igenelhető valóság saját előtörténetéhez; a záróesemény viszont a történet szövegének szemantikai kiteljesedését konkretizálja, azaz szubsztanciálissá lényegíti át a lilium-jegyek egész paradigmájához – a lent és a fent vitális konfigurációjához – viszonyított jelenvalólétet. A felbomló hagymagumó nem negatív alakmása a dekoratív virágkehelynek, hanem kiiktathatatlan, szükségszerű anticipációja, vagyis egy lehetséges világ „világosságának”, az „örökfehér” dimenziónak az előképe. Az egyik a dekreáció, a másik a rekreáció fázisában. A két alakzat nem áll szemben egymással, kapcsolatukat az időben a tevékeny valóság metamorfózisai biztosítják, a cselekvő személyek eltérő attribútumainak hatására. Minden aktor más tulajdonsággal ruházza fel a liliumot.

Az öreg kertész nemcsak gondolja a földet a virág számára, hanem ezen túlmenően meg akarja érteni, illetve önmegértésébe integrálni a valós szépség, az ige-

nelhető lét titkát: a liliom tehát jelentéssel bír számára, szemlélete nem korlátozódik a termelésre és nemesítésre, illetve az esztétikai részletekben való gyönyörködésre. Utolsó szavai szerint a liliom vitális szépségének – úgymond – magasabb rendű titka van, azaz jelentéssel bír az emberi cselekvés és önmegértés számára; jelentéssel bír valami, aminek önmagában – mint természeti entitásnak – nincs jelentése. Ezt a titkot Gárdonyi regénye alapján az *életre való akarat* megnyilvánulásának, akár a lét *a priori* törvényének is nevezhetjük⁹. Bölcselőként így fogalmaz: „Mindenki azért él, mert egy akarat teljesítésére jött erre a világra.”¹⁰ A kiválasztott alanyiság az önként vállalt szabad döntés elszántsága, a megcselekvés alapján nyilvánul meg.

Az öreg kertész számára a liliom lényegében az egyetemes vitalitás – nem pusztán a bioszféra – összetevője és jelképe; hiszen számára az élet nem más, mint cselekvés, tevékeny jelenvalóság; léte a feltartóztathatatlan regenerálódásban ölt testet. Ez alól a dekreáció, így az elmúlás sem kivétel, amellyel az ő élete, akárcsak a mű végén Margit ittléte, véget ér. A kezdet és a vég, a rothadó hagyma és a kivirult szirm egyaránt alá van rendelve a revitalizáció törvényének. Margit keresztény értékrendjében a feltámadás jelentése is kapcsolódik a liliomhoz. Ő a halált s a hozzá vezető életet a szabadon vállalt önátadás jegyében tekinti valós benne-létnek. Érdemes itt fölidézni József Attila szavait, melyek „a meglett ember” identitását annak a személynek az eszméletére vonatkoztatják, aki tudja, hogy „az életet a halálra ráadásul kapja”.

18

A liliomvirág mérete, alakja, színe, illata, tehát egésze és annak minden egyes része, az azonosulás vonzó szépsége, az enyészetből kisarjadó új élet sajátossága, azaz működésüknek, az öntevékenységnek a modellje. A regény az apáca halálát új kezdetként jeleníti meg, új identifikáció aktusaként, ahol a díszvirág már nem attribútumként funkcionál, hanem jelentése tematizálódik, azaz megszemélyesítése történik meg a költészeti műalkotásban, a figurában a fikció elővételezése, egy lehetséges világ anticipációja.

Az élő, de hervadásra ítélt liliom a vegetáció folyamatában a dekreáció zónájába hullik vissza. János felismerését artikulálva Margit így fogalmaz: „*De a te liliomod elhervad, én pedig, Istennek e földre ültetett lilioma, századokon át fehérlek majd a nemzet emlékezetében...*”¹¹ A megnyilatkozás a nagy időben, a reális történelemben – Szent Boldog Margit történetében – kiteljesedő alanyiságot az emberi méltóság kritériumaként kezeli. A „nem-hervadó” jelenvalóság figurája magára a Létre – a teremtet világra – utaló metafora.

Gárdonyi regényében a liliomnak története van: a növény jelképes alakzattá, majd szimbólummá valósul át, s végül prózanyelvi *világmodellé* transzformálódik, a

9 Ezzel kapcsolatban Gárdonyi „metafizikája” a *Titkosnaplóban* a következőképpen érvel: „Lehetetlen, hogy a világmindenség ura csak azért adott volna életet, hogy megint megsemmisítse. Minden, ami van, van valamiért. Hogy a formák változnak folytonosan, azt is látjuk. Tehát mink is valamiért vagyunk a világon, s változton változunk. Miért ne lehetne a halál is csak változás, utolsó e földön, de nem utolsó a nagy mindenségben?” (42; kiemelés tőlem – K. Á.)

10 Mesterkönyv, 53.

11 GÁRDONYI Géza, *Isten rabjai*, 363.

nem dekonstruálható valóság, azaz a lét modelljévé a költészetben. Margit alakmása – „Istennek e földre ültetett lilioma”, mely nincs kiszolgáltatva az elmúlásnak („századokon át fehérlek majd”). A liliom-prezentációk paradigmája alapján a regény a teremtett világ önazonosságát állítja elének, a történelmi időtől független lét horizontján.

A vitális újrakezdés szükségszerűen valósul meg, századokon át újjászületve a kultúra, a történelem, a spirituális és a szakrális szféra kontextusaiban. Látjuk, a magyar regényirodalomban is. Persze ez a történet már kívül esik a narráció, az elbeszélt cselekmény keretein, ezért leendő megvalósulását az író egy fikatív, lehetséges világba utalja, János álomelbeszélésében megfogalmazva oda, ahol a megsejtett jövőről a liliom átváltozásai szignalizálnak. Az újraértelmezett viszonyazonosság a Szűzanya liliomát tulajdonítja Margitnak, s ezzel a keresztény értékrend szintjén regenerálja a profán narratíva, a regényvilág jelentéstartományát.

A rekreáció folytonosságának a kertész értelmezésében egy paradoxon felel meg: „Lásd: ritka méltóságos virág ez... Szemétsöpredékben díszlik legszebben... Csendet szeret... félrehelyet... Ahol kevesen járnak, ott nő magasra...”¹² A kijelentés emberi tulajdonsággal ruházza fel a gondozott föld teremékét. Ezt jelöli a virág újabb attribútuma – a méltóság. A történet végén, Margit halálát követően, Gárdonyi megismétli, vagyis újra aktivizálja a kezdőmotívumot, éspedig akkor, amikor a János ápolta kolostorkerti élő liliom a ravatalon az elhunyt leány keblére kerül; ott nyugvó kezében egy kis fakeresztet láthatunk, a jegyes szimbólumát¹³. János szavai szerint Margit maga is az idézett szót használja új identitása jelölésére. Gárdonyi jelzője a hiteles élet tulajdonságjegyét írja be a liliom-alakzatok gyűjteményébe s egyúttal a jegyes-figura szimbolikus jelentéstartományába.

A liliom tehát az öreg kertésznek is attribútuma. Az ő méltóságtudata ugyanis abban nyilvánul meg, hogy megművelt földjének terméke minden más virágnál vitálisabb, illatosabb, nagyobb és szebb, hasonlóan ahhoz, amit a mag és a kalász konfigurációja, a sok magot termő *Egy* reprezentál, azaz a revitalizált *Egész* részeként jelképez a földi világban; továbbá – a magyar nyelvi tudatnak megfelelően – a *magzat* az emberi élet keletkezésében.

A kertész identitása valójában abból ered, hogy felismeri, miszerint azt, amit ő megtehet a maga életében, senki más helyette meg nem teheti; fölismeri: minden ember – sőt, minden egyes növény – egyedüli példány, egyszeri és megismételhetetlen. Emellett érvelve a következő szavakkal fordul a fiához:

– Hát melyiken is kezdjük... A hagymás növényeken. Tudod, hogy a hagymánkat mindenki bámulja. A világon sehol akkora hagyma nem terem... mint a mi kertünkben. De ha más kertben szaporítják... csak kicsi hagyma... válik abból.

– Hát annak a titka: ...a hagymába lyukat szúrsz. Árral. Vagy szöggel. Aztán magot nyomsz a közepébe, hagymamagot... Úgy ülteted...

A fiú bámult, pislogott.

12 GÁRDONYI Géza, *Isten rabjai*, 11-12.

13 A kereszt is a lételemzés szimbóluma; a bibliai hermeneutika szerint a második eljövétel antipicációja.

– Nem érted? A mag az élet. A hagyma a rothadás. Az élet a rothadásból kikél... De minden növénynek más a természete¹⁴.

A mag, a hagyma és a liliom különbsége a vegetáció szintjén tevékeny organikus valóságra utal; az értelem szintjén viszont ezen összetevők prózanyelvi, elbeszél konfigurációja tárul fel, és pedig a konvergencia jegyében. János a személyes cselekvés aktsaival az életvilág síkján érvényesíti ezt a konfigurációt. Azt mondja: „neveli” a liliomot, vagyis a lakatlan földdarab művelése révén a lét folytonosságát tartja fenn, ugyanis kolostori tevékenységével – s kiemelt módon személyes elbeszélésével – az életvilági vitalitást az érzékfeletti zónába, az értelem és az érték szintjére transzponálja¹⁵.

Tehát az elszigetelt térfelület kietlen földjéből is új minőség jön létre – a művészeté; János a kertművészet alkotását a kultikus zónában honosítja meg, ahol kialakul Margit szakrális habitusa is. A személyes vallomás szövegében a fráter megfogalmazza – és pedig Margit szemszögéből közelítve fogalmazza meg – saját korábbi dilemmájának feloldását a „szent-föld”/„szemét-föld” paradox összefüggése kapcsán. Álmában, önmegértését demonstrálandó, a fráter Margitnak tulajdonított szavakkal érvel: *„S épp te sajnálsz-e, hogy nem palotában éltem? Avagy nem helyezed-e te is a méltóságos szép liliomot szemét-földbe?”* János – öneszmélése történetét kiteljesítve – a perszonális elbeszélés aktusában Margit virtuális válaszána tartalmát fogalmazza meg, annak értelmét transzponálja az írásmű – a prózanyelv – szintjére, a regényköltészet médiumába. Ezzel teszi olvashatóvá az elhunyt válszát, önmagát – az elbeszélőt – pedig a diszkurzus szubjektumává, szerzővé. Ily módon viszont a narratív megnyilatkozás végén megismétli az öreg kertész alapozó (kezdeti) magyarázatát, végrehajtva ezáltal a figuratív jelentéstartomány kibontását a regényszöveg láttatásának megfelelően.

A regény mint művészi alkotás azáltal vet fényt Boldog Margit újra-értelmezett jelentőségére, hogy a feltétel nélküli odaadás mint emberi rendeltetésminta beíródik egy közember, a kertészfiú egyszeri történetébe, élményszerű egyéni tapasztalatába s végül küldetéstudatába is. Ezúton a szakrális és a profán világ ontológiai egylényegűségéről tesz tanúbizonyságot Gárdonyi Géza regénye, az *Isten rabjai*.

14 GÁRDONYI Géza, *Isten rabjai*, 8.

15 Jól látható, hogy az életvilág modellje túlmutat a konkrét, már ténylegesen realizálódott valóságon, és a regényi gondolkodásban a lételemőség képződményét is tartalmazza, akárcsak a tárgyiasult búzamazg saját „jövőjeként” – a sok magot termő kalászt.

Irodalom

DÁVID Katalin, *A teremtett világ misztériuma. Bibliai jelképek kézikönyve*, Budapest: Az Apostoli Szentszék Könyvkiadója, 2002.

GÁRDONYI Géza, *Aggyisten, Biri = Uő. Kisregények 1914–1922*, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1963, 5–109.

GÁRDONYI Géza, *Isten rabjai*, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1964.

GÁRDONYI Géza, *Titkosnapló*, Válogatás, a bevezető tanulmány és az utószó Z. SZALAI Sándor munkája, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974.

KOVÁCS Árpád, „*Tréfakedvem*” — *A bölcs humor Gárdonyi Géza művészetében* = „A Nemzeti szalóny és Más”, 2021, 28–44.

The Figurality of the Feminine Principle in the Captives of God

Abstract. In my essay I examine the correlations of the texts of historical documents and narrative fiction in the novelistic formation of Hungarian Saint Margaret's character in Géza Gárdonyi's novel entitled *Captives of God*. The interpretation illuminates the figurative processes of prose language that overwrite the two-folded textual mechanism. In the novel the figurative presentation focuses on the symbolic aspects and intertextual relations of lily: for example the lily-symbols of the Song of Songs and The Garden of Gethsemane. At the same time the symbolism of garden must be taken into consideration. I would like to draw attention to the processes of novelistic fiction that enrich empiric reality with the semantic model of being-possibility on the level of literary figurality

Keywords: fiction, being-possibility; profane, figural, and sacral world model; novel and prose language

Kovács Árpád

az MTA doktora, a Pannon Egyetem habilitált professor emeritusa

kov2525@gmail.com

Útszéli virágszál fehér szirmai

Tersánszky Józsi Jenő *A margarétás dal* című kisregényéről¹

Absztrakt. Tersánszky Józsi Jenő 1929-es megjelenésű regénye, *A margarétás dal* a félig orosz, félig német származású nő, Natasa Gajdarova sorsát tárja elénk. A pusztai militarista színből azonban kilép ez a főhősnő, aki sokkal inkább foglalkozik a szerelemről alkotott belső-lelki dilemmáival és tévképzeivel, mint a kívül pusztító háború szerencsés vagy szerencsétlen fordulataival. A főhősnő jellemének paradoxitái, a regény világképe és elbeszélés-technikája, valamint a közbeékelte szövegtípusok aspektusai nemcsak a befogadás, hanem az értelmezés oldaláról is produktivitást kívánnak meg. Natasa érzelmi világát és az elbeszélés furfangos praktikáit csak úgy érthetjük meg, ha a „regényes szívügy” külső és belső indítékait és mozgatórugóit is feltárjuk, s a szövegben rejlő, elharapott és elhallgatott mondatokat kiegészítjük.

Bevezetés

Natasa Grigorjevna Gajdarova, *A margarétás dal* című háborús regény² főhősnője óriási lelki küzdelmeket él át az első világháború kellős közepén. „A mottója nem új”³, ahogyan az már a kisregény első soraiban is kiderül, történetének lapjai pedig a nő sors által – Pilinszky János ismert mondatát idézve és parafrázálva – „[...] újra és újra átvérzik a történelem szövetét.”⁴ A tények jelen esetben ugyanis azokat a háborúkat jelölik, amelyek során a hátszágban hagyott nő magának a tárgyasulás folyamatának esik áldozatul; mint elhagyott tárgy, megválik gazdájától, vagy épp az erőszak által gazdát cserél. Az átvonuló idegen katonák kedvükre szórakozhatnak és fölényeskedhetnek rajta, használhatják őt saját kielégülésükre. Reménytelen szenvedéséből mégis olykor felcsillannak azok a tiszta, eszményített

1 Tanulmányom címe és témája csupán egy részét dolgozza fel a 2024 szeptemberében a Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetemen tartott előadásomnak. A konferencián elhangzott prezentációm eredeti címe: „*Tőről metszett szerelmek: A három hontalan leány: Kurázi, Nasztaszja és Natasa fondorlatos játszmáinak összevetése.*” A következőkben az összehasonlító elemzés helyett Tersánszky regényének részletesebb vizsgálatát tartottam elsődlegesnek. További tanulmányokban természetesen szeretném majd kifejteni *A margarétás dal* intertextuális kapcsolódásait, lehetséges irodalmi előképeit. Jelen munkámban azonban mindezt nem vállalkozom.

2 Tersánszky regényének általam elemzett kiadványa: TERSÁNSZKY Józsi Jenő, *A margarétás dal*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó: 1991.

3 TERSÁNSZKY Józsi Jenő, *I.m.*, 5.

4 PILINSZKY János, *Ars poetica helyett = Nagyvárosi ikonok*, szerk. DOMOKOS Mátyás, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1991.

vagy máskor épp az ironia keserű humorával felépített gondolatmenetek és felismerések, amelyek átvérzik s egyúttal újrírják a történelem rideg periódusainak fejezeteit.

Elemzésem célkitűzése, hogy részletesebben vizsgáljam Tersánszky kisregényének elbeszélés-technikáját, különleges szerkesztésmódját s a regény szereplőinek tulajdonságait. Először a két főszereplő, Natasa és von Thallódy hadnagy kapcsolatából fogok kiindulni, amely perspektíva meghatározza a történet további eseményeit is. Ezt követően kitérek a regény szerkezetére, a különböző műfajú betétszövegek (dal, levél, tanulmány) jelentőségére. A harmadik pontban a történet ellenpólusait és Natasa életének árnyoldalait vizsgálom meg, majd ezután a szöveg zárását fogom elemezni, különös tekintettel a kihagyott, alternatív befejezések lehetőségeire. Az összefoglalásban a konklúziók levonása mellett kitérek a tanulmányom hiányjeleire is, amelyek további releváns kutatások és értelmezési szempontok bevonását eredményezhetik.

Másrészről jelen munkám részletesebb gondolatfutamaival szeretnék hozzájárulni Tersánszky tágabb értelemben vett háborús prózájának a felelevenítéséhez, amely más elemzéseimben a szerző további regényeinek – így a *Viszontlátásra, drága...* vagy az *Egy ceruza története* – tanulmányozását is indokoltta tehetik.

Natasa és von Thallódy szerelme

24

Az olyan kilátástalan perspektívákban, mint amilyeneket például a háborúk idéznek elő, az egyén óhatatlanul is találkozik önmaga elevenebb, igazabb énjével, amely a békés állapotok közepette – megfelelően a bevett konvencióknak – rendszerint a felszín alatt marad. Natasa Gajdarova is ennek megfelelően hagyja hátra az elfogadott jót, az illetet. Félig orosz, félig német származása és példás neveltetése arra predesztinálná őt, hogy a polgári attitűdöt kövesse. Természete azonban már a háború nyersességének közvetlen tapasztalása előtt is hajlik a kalandra és a szabadságra, amellyel nem fér össze az érzelmek és a vágyak illendő elfojtása. Nem a háború rontja el, szeretői már korábban is vannak, akiket viszont sokáig nem vall be édesanyjának. Ez a különös kettősség adja meg a regény dinamikáját: Natasa ugyanis egyféleképpen tesz, és kétféleképpen gondol. Tetteihez minden alkalommal igyekszik az egyszerre lélektani és kényelmi magyarázatokat megtalálni: *Szinte rosszul esett, mit számít, ezt így éreztem, stb.*⁵ Ezek a magyarázkodások annál is hitelesebbek, minthogy Natasa elsősorban az érzelmeire támaszkodik. Megérzései, pillanatnyi benyomásai olyannyira prioritást élveznek, hogy sokszor ezekre hivatkozva magyarázza meg utólagosan a döntéseit:

„Én, tudom, bele sem szóltam a beszélgetésbe. De nem bántam, hogy ott maradtam. Itt akarom ezt megmagyarázni magának Herterichről is, magamról is, hogy ez a helyzet hogy hatott von Thallódyval. Én folyvást von Thallódyt néztem. Nem tudom, hogy már

5 Vö.: LUKÁTS János, *Vadvirág a tűzvonalban – Tersánszky Józsi Jenő: A margarétás dal = Könyvekről – a magyar próza magánolvasatban*, Pomáz: Kráter Műhely Egyesület, 2012, 59.

először tetszett is ő nekem? Az is meglehet. [...] Szinte valami büszkeség volt és élvezet, hogy itt ülhetek vele, és láthatom, és hallom beszélni.”⁶

Az idézetből is kitűnik, hogy Natasában él az eszményiség, a boldogság utáni vágy egy igazabb életre, amelynek megtestesítője a frontról visszatért von Thallódy hadnagy lenne. A frontvonal közelébe költözött és a háborúval éppen csak megismerkedő főhősnőnek ugyanis szinte rögtön benyomásai születnek erről a rideg, marcóna világról. Viszonyulása kétpólusú, amelynek egyik végében az ordibáló, agresszív férfiak, így az alezredes vagy épp Herterich parancsnok állnak, míg a másik oldalon az idealisztikus hősszerelmes, von Thallódy alakja látható. Amennyiben az előbbi kategóriával van dolga, vagyis a Herterich (és más tucat közkatona vagy épp tiszt) közönséges vágyaival, addig könnyedén átadja magát, mondhatni prostituálódik. Thallódy hadnaggal viszont, aki az igazi és sértetlen szerelmet szimbolizálja, folyvást kínlódik, és nem tudja magát „csak úgy egyszerűen” átadni neki. Ezt a fordított női pszichológiát híven interpretálja a Natasa melletti *másik* elbeszélő, Nagy Ferenc újságíró következő megjegyzése:

„Hogy ez mire is vihet? Ez a történet tanulsága. És hogy ostobaság legtöbb esetben a nők részéről az efféle? Egy szempontból okvetlen. Ez a szempont pedig az, hogy ebben a tekintetben is, mint annyi másban, a középszerűség az, ami markába röhög a kivételességgel szemben. Ezt különben leszögezte Sa is. Egy hülye állattal szemben felényi aggálya sincs, ha megkapja őt. Azzal szemben berzenkedik, aki bevette a szívét.”⁷

A *másik* elbeszélő kérdéskörére a későbbiekben még kitérünk, egyelőre maradjunk a tőle idézett tanulságnál! Hiszen a fentebbi sorok egyszerre összegzik Natasa személyiségének kettős természetét és a regény alapvető dilemmáját is: a test és a lélek szembenállását. Natasa Herterichnek nem mer *nem*-et, Thallódynak nem tud *igen*-t mondani. Élete legnagyobb bűnének és tévedésének pedig nem az előbbit, hanem sokkal inkább az utóbbit tartja. Thallódyval találkozva minden egyes alkalommal az a fajta polgári „nagyzási mánia” jön rá, amely ellen egész életében küzd, és amit ő maga is a szíve mélyén megvet. Tisztességesnek akar látszódni a frontról visszatért hadnagy előtt, ezért letagadja a múltját.

Thallódy mintha érezné ezt a meghasonlást Natasában, több alkalommal is a szemére veti az őszinteség hiányát. Ugyanakkor Natasa azért sem tud természetesen viselkedni szeretett hadnagya társaságában, mert Thallódy teljesen elűt a környezetétől: mintha csak egy mesebeli királyfi lépett volna abba a romlott, pusztuló világba, amelynek kellős közepén, egy düledező „kastély” emeleti szobájában őrzik az „erkölcsreiben bukott királylányt.” Az a fajta abszolút jó tehát, amit Thallódy erkölcsreiben és lovagias attitűdjében⁸ képvisel, sokáig érthetetlen Natasa számára.

6 TERSÁNSZKY Józsi Jenő, *I.m.*, 44.

7 TERSÁNSZKY, *I.m.*, 59.

8 A regény folyamán von Thallódy hadnagy több alkalommal is bizonyítja lovagiasságát: folyamatosan gondoskodik Natasa védelméről a hőbörgő alezreddessel, az udvariatlan és erőszakos zászlóssal és más katonatársaival szemben. A regény második felében pedig, amikor Natasa otthagya a frontvonalat színésznői karrierbe kezd, megmenti Natasát egy kirobbanni látszó botránytól, és közbenjár a hadseregnel a lány honosítása érdekében.

Első találkozásukkor emiatt „szemtelen fiú”-nak tartja őt, mégis bájosnak látja esetlenségeit. Natasa legtöbbször a hadnagy gyöngédségét, finomságát s az ezzel keveredő, lemondó szomorúságát emeli ki. Ahogy a lány képtelen magát „csak úgy átadni” a nagy szerelemnek, addig Thallódy nem tud „csak úgy játszani”, flörtölni a nőekkel. Gátlásos, melankóliára hajlamos viselkedésével olykor még magát is kigúnyolja:⁹

„Na – szólt erre von Thallódy, mikor megértette tőlem a Lisenka vélekedését magáról. – Na, ha csak azt a három cserép kaktuszt nem tekintem nagybirtokomnak otthon a szobám ablakán. Mondja meg ennek a kis művésznőnek. És a hatodik és hetedik ágnak a grófi koronámon azokat, amikkel a hölgyek szarvaznak föl.”¹⁰

Natasa tragédiája a vélt és valós szerepek közötti választás, más szóval az identifikálódási problémák szüntelen krízisében rejtezik. A körülötte összeomló világ egyszerre adja meg és veszi el a szűkebb értelemben vett társadalmi integritás lehetőségeit. Akárhova menekül, akármekkora vagyonhoz jut, sosem tudja végleg elfelejteni von Thallódy hadnagyot¹¹, aki a történet végén csupán egy kép, egy örökké fájó emlék formájában marad meg neki.

Motivikus dokumentumok: az Ohranyin-tanulmány és a hön áhított passzírisein

26 Érdemes megfigyelnünk a regény szerkesztésmódját is, amelyben számtalan irodalmi műfaj ötvöződik: tanulmányrészlet, levelek, versek vannak közébeekelve a szövegbe, s ezek alkotják meg azt az intertextuális hálót, amely kellő komplexitással tárja elénk Natasa összetett érzelmi világát, viszonyulását a férfiakhoz. A műfaji keveredések sűrű mintázata mellett Tersánszky az egyszerű mesélést egy önreflexív narrációval tarkítja, s ebben a metanyelvi keresztmetszetben egyúttal poétikai önmeghatározásokat is használ. Ékes példája ez utóbbinak a regény bevezetése: egy „történet” kerül elénk, melynek „mottója” van, s ebből röviden tájékozódhatunk, miről is fog

9 Vö.: RÓDAY László, *Fordított világrendben = Tersánszky Józsi Jenő*, Budapest: Gondolat Kiadó, 1983, 179–180.

10 TERSÁNSZKY Józsi Jenő, *I.m.*, 89.

11 Azok a kettősségek, amelyek Natasát jellemzik, tudniillik, hogy egyszerre él züllött életet és megvan benne a – másokat segítő – naivitás, a regény végére Thallódy személye körül is megjelennek, igaz, inkább külső megítélések, mint belső megállapítások formájában. Mikor kitudódik, hogy hamis névvel egzisztálnak, Lisenka például többször is a balszerencséjével hozza összefüggésbe a hadnagyot, s ekkor még maga Natasa is elbizonytalanodik: *„Istenem! – gondoltam... Mi ez hát? Az ördög sántikál a von Thallódy lábán? Ahányszor két szót váltok vele, fölkeveredik a pokol!”* (TERSÁNSZKY, *A margarétás dal*, 121.) Ugyanakkor a lovagiasság kapcsán már említett kiállásaikor Thallódyt egy földre szállt angyal alakjaként is interpretálhatjuk. Erre pedig Herterich parancsnok hívja fel a figyelmet, mikor hosszú idő után, újra találkozva Natasával, átadja neki a rég áhított honosító levelet: *„[...] És a mostani levelében, tessék, olvassa, itt van, ezt írja a bátyám: ennek a te nevelőkisasszonyodnak, kérlek, valami hatmázsás pártfogója lehet a hadügyben, hogy ez az akta keresztülment.”* (TERSÁNSZKY, *I.m.*, 134.) Ördögi és angyali katonatiszt, züllött és nagylelkű színésznő. A két szerelmes így lesz egymásnak a nemezise.

szólni a könyv. Ezt követi a korábban már említett *másik* narrátor, Nagy Ferenc újságíró bemutatkozása, aki elmondja a narráció szerkezetével kapcsolatos dilemmáit, majd elkezd a mesélést Natasa bemutatásával.¹² A jellemzés során kitér a lány egyik oroszországi szeretőjére, bizonyos Ohranyinra, akinek a dolgozatából idéz is. Ohranyin valójában a teljes regény elméleti hátterét dolgozza ki, amelyre Natasa a későbbiek folyamán, még a bombázások alatt is vissza-visszagondol:

„És én, eközben, az a legfurcsább elöttem, hogy folyvást Ohranyinnak egy ostoba okoskodásán töprengtem, amit von Thallódyra akartam vonatkoztatni. De nem jutott eszembe, hogyan mondta ezt Ohranyin. Hogy a tisztességes emberek azok, akik kereskednek a szerelemmel. De miért? Nem jutott eszembe, hogy van ez vonatkozásban azzal, hogy Ohranyin szerint tulajdonképp fordítva kellene csinálni. Hogyha két ember, egy férfi és egy nő megtetszenek egymásnak, akkor előbb legyenek egymáséi, és aztán tudják meg, hogy alkalmasak-e egymásnak a szerelemre, a családra, az együttélésre...”¹³

A tanulmányt „az emberi berendezkedés ferdeségeiről” címmel foglalhatjuk össze. Jóllehet a szerzője, Ohranyin a tanulmány téziseit tettekkel kevésbé igazolja, mégis mindezzel megalapozza a regény fentebb tárgyalt konfliktusát. Nézetei szerint ugyanis az emberi lélek gyengesége leginkább a szerelem terén mutatkozik meg, ahol sürgősen és betegesnek mondható gyávaságot, szemérmet érez. Ohranyin – Tersánszky rezonőrjeként – úgy véli, hogy a klasszikus kor még derűs és hedonista volt, az újabb gondolkodásmód viszont a mazochizmuson (önkínzás) alapszik, s a kielégítetlenséget erényként állítja be. Sürgősen szenvedésnek ítéli mindezt, hiszen az egészséges életöszton¹⁴ rejtett igazságként mindig a felszín alatt fog lapangani.¹⁵

Egy másik főbb aspektus, amely visszavezet minket a regény konstruáltsága felé, az olvasóval való kommunikáció. Nagy Ferenc páratlan ügyességgel szerkeszti össze Natasa beszámolóját, saját magyarázatait és a különböző műfajú betét-szövegeket, így az Ohranyin-tanulmányt is. Ennélfogva az olvasó nem pusztán befogadó, hanem nagyon is aktív részesévé, mondhatni „társszerzővé” avanzsálódik a teljes mű megalkotásában. A hermeneutika oldaláról vizsgálva ezt a modellt a következőképp vázolhatjuk fel: Natasa szól Nagy Ferenchez, ő pedig az olvasóhoz. Ez a harmónia pedig szükségessé teszi az újságíró kiszólásait és közbevetéseit, hiszen e közvetítés nélkül csupán a mesélés aktusából indulhatnánk ki, amely legfeljebb két fél

12 Vö.: CSÁNYI Erzsébet, *A regénypoétika és „egy regényes szívügy” találkozása – Tersánszky Józsi Jenő: A margarétás dal = Virgonc szavak virgonc királya: In memoriam Tersánszky Józsi Jenő*, szerk. TARJÁN Tamás, Budapest: Nap Kiadó, 1999, 63–64.

13 TERSÁNSZKY Józsi Jenő, *I.m.*, 63.

14 A derű mellett talán az egyik, ha nem a legfőbb ismérve Tersánszky Józsi Jenő írásművészetének az életöszton. Ohranyin elképzelése intertextuálisan nemcsak Natasa vágyait, de Tersánszky egy másik kedvelt regényhősné, Kakuk Marcinak (és persze ezáltal nagyon sok más regényhősné) a gondolkodásmódját is igazolja. Ezek a karakterek (Ohranyinnal ellentétben) nem kívánják megváltoztatni a világot, csupán a saját életüket akarják minél teljesebben, örömmel telve megélni.

15 Vö.: RÓRAY László, *I.m.*, 178.

közötti dialogicitást eredményezne. Példaként említhető mindjárt az a „szerkesztői utasítás,” amely bennünket, olvasókat is beavat a történetészövés mozzanatába:¹⁶

„Nem különös, hogy a munkából pont az a hely van aláhúzva, ahol ez a fiatal világtatarozó a szerelemmel foglalkozik? Lemásolom ide ezt a részt. Akinek unalmas, az lapozza tovább olvasatlan.”¹⁷

A tanulmány tehát e szerzői csavarral ellentétben nagyon is fontos a regényben: hiszen az „olvasatlanul átugrás” performativitása eltüntetné a befogadásból azt az elméleti hátteret, amely később a gyakorlatban, azaz Natasa életében megnyilvánul. Ohranyin – beszédes neve az 1905-ös alapítású cári titkosrendőrség, az Ohrana¹⁸ névváltozata – csakúgy, mint a tanulmánya elvi szinten marad fenn a szövegben. Nevéhez méltóan elkapják őt egy titkos társaság gyűlésén. Nagy Ferenc erről – Natasa beszámolója alapján – így informál minket:

„Egy nagy gyárvállalat konkurensének ügynökei akartak zendülést szítani¹⁹ a gyárvállalat munkásai közt, egy nagy szállítás előtt. A legjobb pedig az a dologban, hogy a konkurens vállalatban magának a cári család tagjainak is voltak részvényei. Ohranyint éppen akkor füelték le társaival és a munkások közt elterjesztésre szánt nyomtatványokkal, mikor Ohranyin neszét vette valahonnan az egész ügynek, és a titkos gyűlésükön szóvá akarta tenni.”²⁰

28 A tanulmányrészlet (mint metatextus) tehát ez esetben is túléli képzeletbeli szerzőjét, s így válik az egyik központi motívumává a regénynek.

Szintén a történet allegóriájává válik a passzírsein, azaz a honosításra alkalmas okirat. Natasának eleinte semmit nem jelent ez a papír, sőt ennek beszerzése inkább egy súlyos teherként rakódik a vállára, amelytől minél hamarabb szabadulni kíván. Szállásadói, a nyárspolgár Zndrovickiéek ugyanis szüntelenül azzal nyaggatják őt, hogy a szabadságukért és a papír megszerzéséért áldozza fel szépségét a tisztelnél. Kerítősködnék, könyörögnek, s olykor fenyegetőznek is. A sors fintora, hogy végül nem Zndrovickiéek, hanem maga Natasa kapja meg ezt a papírt. Erről ugyan Herterich kapitány már korábban is biztosítja őt, ám tényleges formában csak később, amikor új, színésznői életében egy szerencsétlen affér folytán fény derül személyazonosságára, csak mindezt követően jut hozzá Herterich (és von Thallódy) segítségével a honosítást biztosító igazoláshoz:

16 Vö.: CSÁNYI Erzsébet, *I.m.*, 63–64.

17 TERSÁNSZKY Józsi Jenő, *I.m.*, 8–9.

18 A II. Sándor orosz cár elleni merénylet után (1881) alakult meg az új védelmi titkosrendőrség, az Ohrana, amely a nihilista és forradalmi szervezeteket vette célkeresztbe. A Védelmi Osztály a birodalom politikai és titkosrendőrsége volt. (Vö.: Kiemelés tőlem: <https://magyarnarancs.hu/tudomany/terror-es-ellenterror-102804> [2024. 11. 13.]

19 A gyári zendülés képe ismerős lehet Tersánszky egy másik kisregényéből, a *Kakuk Marci a zendülők közt* cselekményéből. Századeleji történelmi zsánerként is használható, mint a munkás proletárok lázadása az elnyomó urak ellen.

20 TERSÁNSZKY Józsi Jenő, *I.m.*, 14.

„Herterich szinte magán kívül lett, mikor meglátott. – Drága Natasa, hogy örülök! Honnan kerül maga elő? És így tovább. Képzelve, az aszfaltfiókjából elővesz egy ekkora borítékot, és azt mondja: - Üdvözlöm kegyedet, Gajdaroff Natasa kisasszony, mint osztrák állampolgárt. Itt vannak az okmányai.”²¹

A passzírsein – amely a német katonai nyelvezetből fakadó hivatalos dokumentum kiejtésbeli variánsa – egyúttal a szövegben bemutatkozó, hierarchikus és militarista berendezkedésnek is a szimbóluma. A civileknek kiváltság, a hadseregnek adminisztráció. Nem véletlen, ha a tisztek nem szívesen járnak utána a honosítási és egyéb kérelmeknek, amelyek viszont a lakosság számára kulcsfontosságúak... S a frontvonalról elkerülve Natasának is azok lesznek.

Hol rejtetik a valódi erkölcs? – Zndrovickiéktól Pane Zsárnóig

Ismételten fel kell idéznem azt a tézist, amelyet még Natasa jellemzésénél állítottam; jelesül, hogy egy összeomló, apokaliptikus világkép közeledtével mutatkozik meg az egyén legigazabb és legőszintébb énje. Ez ugyanis nem csupán Natasára, de Zndrovickiékra is igaz. Ha van ennek a szövegnek a háború és a szerencsétlen körülmények mellett visszahúzója, akkor az bizonyosan az osztrák település pökhendi házaspárja. Zndrovickiék jöllehet nem a klasszikus értelemben vett antagonisták velejéig romlott csoportját növelik, finnyáságuk, kétszínűségük és önzőségük nem ismer határokat. A férfi a gyenge polgár megszemélyesítője, akinél Natasa a történet elején szállást szerez. A háború beköszöntével pedig Zndrovickiék lesznek azok, akik a saját boldogulásukért győzködik Natasát, hogy legyen az épp ott állomásozó trénhadnagy, Herterich parancsnok szeretője. Voltaképpen kerítésködni, árusítják a lányt a maguk hasznára.²²

„És nemcsak Zndrovicki rimánkodott nekem, hanem a felesége is. Képzelteti, tanácsokat adott nekem, hogy bármi történik is velem, az nem olyan rémséges. Egyáltalán nem olyan rémséges, ha Herterich sóvárgásainak engedek. Ha ő fiatalabb volna, és ő tetszenék neki, már nem is haboznék! Stb. stb. Valósággal fölvilágosított nemileg Zndrovickiné, tudja.”²³

Natasa persze nem nekik engedve, hanem saját akaratából adja át magát annak, akit ő akar. Szabadságában és nagylelkűségében teljes ellenpárja az alakoskodó házaspárnak. A fentebb említett okmányért, a passzírseinért noszogatják Natasát, ugyanakkor már előre megvetik és lenézik őt erkölcstelenségéért.²⁴ Ám mindez a nyereszkeedés nem marad megtorlatlan. Egy alkalommal ugyanis, mikor a kastély környékén lévő hadilőszerek egy parasztcsalád sütögetése folytán véletlenül felrobbannak, a dühöngő alezredes büntetésből egy csűrbe zárja a civileket. Natasa

21 TERSÁNSZKY Józsi Jenő, *I.m.*, 133.

22 Vö.: RÓNAY László, *I.m.*, 173.

23 TERSÁNSZKY Józsi Jenő, *I.m.*, 24.

24 Vö.: LUKÁTS János, *I.m.*, 61.

ekkor már von Thallódy szerelmese, és a zárt helyiségben a szintén bezárt Zndrovickiék (újra) őt teszik felelőssé az ügyben. Él azonban a közeli malom épületénél egy szintén kikapós leány, Lisenka, aki ki nem állhatja Zndrovickiékát. (Az érzés természetesen kölcsönös, a házaspár is lenézi ezt a lányt.) Lisenkát is bezárják a csűrbe, és amikor meghallja, hogy Natasát szidalmazták, barátnője megvédése és a házaspár iránti mérhetetlen ellenszenv felszínre kerüléseként felemlegeti Zndrovickiék bűneit:

„De Lisenka szertelen dühös volt. Odafordult Zndrovickinéhez, és hangosan, hogy a szín végében is meghallhatták, így kezdte neki. – Még te mersz beszélni? Kéknadrágos Nedvinácska! Azt akarod, én is beszéljek rólad? Hát csak nézek valamit. Itt a lányodat. Őt nézem. Különbön pedig, ha én kokott vagyok és a tisztekkel mulatok, mit csináltak ti? Azt csináltátok, amit békében, itt a faluban. Loptok most is. A más szerzeményét lopjátok. Arra jó a nevelőkisasszony, hogy tisztékhez kergessétek, akikből aztán élősködtök. Hát ez rosszabb, mint kokottoskodni. [...] Tudod-e, te Zndroviczki nagyságos úr, hogy a feleségedet nem ütötték így mindig az osztrákok, hogy daganatot kapjon a bőrére, és mérges legyen rájuk? Akarod, hogy tanút hozzak neked, az Anecska bátyját, aki látta, hogy a nagyságos feleségedet hogyan szorította az asztalhoz, ott a tiszt menázsban, a trénektől, az a magas, fekete tiszt és aztán a díványon? Így ni, bizony!”²⁵

30 Súlyos vádak ezek, amelyek az álszemérmet és a bújtatott erkölcstelenséget leleplezik, s amelyek éppen ezért nagyobb bűnökként tételeződnek, mint a két őszinte lány, Natasa és Lisenka nyilvános mulatozásai. S bár Natasa – mikor évekkel később, színésznői karrierjéből visszatér – megsajnálja az addigra nincstelen házaspárt, Lisenka még akkor sem hajlandó szóba állni velük.

A frontvonal kiszolgáltatottságából egy élhetőbb világba Lisenka személyén keresztül vezet az út. Von Thallódy távozása és az egyre kilátástalanabbá váló helyzet arra ösztönzi a lányokat, hogy új életet kezdjenek egy másik városban. S amíg Lisenka „útszéli találékonyasága” biztosítja a bevételt, Natasa neveltetésének hajdani emlékeit váltja aprópénzre. Családnevéhez illően (Gajdarova – gajdok) dalokat komponál, s így színpadra viszi a *margarétás dalt* is, amely a saját keserű sorsának, a reménytelen várakozásnak könnycseppekkel átitatott, lírai variánsa.²⁶

Lisenkáék a módosabb kapcsolataik révén jutnak egyről a kettőre. Natasa itt tanul meg igazán helyezkedni, s a beszédes nevű mecénások – így: Pane Zsárnó, Herr Krantz, Pepe vagy épp Eugen Pulitzer Ritter von Eberstadt (Puli lovag)²⁷ – révén

25 TERSÁNSZKY Józsi Jenő, *I.m.*, 83, 85.

26 Vö.: LUKÁTS János, *I.m.* 62.

27 A felsorolt mecénások nevei és becenevei mind-mind egyfajta jellemző tulajdonságot takarnak a történetben: Pane Zsárnó, aki az elsődleges kapcsolatot jelenti Lisenkáéknak az „új világba”, eredetileg egy illatszerkereskedést üzemeltető francia hölgy (Madame Jarneaux), akinek szláv hangzású becenevéhez a latinból jött *Pane* (= kenyér) mint a kenyérkereset forrásául szolgáló előtag társult. Fia, Herr Krantz, aki Lisenkáék lokáljának tulajdonosa, szintén a nevéből adódóan (eredetileg a német *der Kranz* – koszorú változata), egyfajta összetartást, vagy épp magát az előadói társulást is jelképezheti. Puli lovagnak pedig jellegzetes vonása, hogy igencsak féltékeny szeretője Natasának, s akár a hú pástorkutya, ő sem tűr meg mást a „gazdaasszonya” körül.

tud lakáshoz és kellő vagyonhoz jutni. Az élet ugyan kényelmesebb, ám a múlt kétségei újból és újból felbukkannak. Von Thallódy a legváratlanabb pillanatokban jelenik meg: olykor fizikálisan, de legtöbbször levél formájában csalsa elő Natasában az érzéseket. Főhősnőnk naivitását és legbensőbb tisztaságát pedig jól jelzi, hogy még mindig él benne a szerelem és találkozni kíván hadnagyával. (Ebben még legjobb barátnője, a jobb sorsot hozó Lisenka sem tudja megakadályozni őt!) Félreértések sorozata, hamarabb kiadott szabadság, megkésett levélváltások – mintha mind-mind a két szerelmes egyesülésének útjába állnának.²⁸ Ezekről szenved Natasa is, akit a megghiúsult próbálkozásai folytán méltán sajnálhat az olvasó. Egy-egy ilyen eredménytelen hajszá után kezd neki ugyanis a züllésnek, amelynek csak von Thallódy felejtése árán tud megálljt parancsolni. Ördögi kör ez, akár egy függő: Natasa ugyanis a szerelem függője, megszállottja. Mégis a köztes úton marad, s e regényes út során jut el az önismeret egy igen magas fokára: nem válik képmutatóvá, mint Zndrovickié, de nem is züllik el teljesen, ahogyan Lisenka és a későbbi kokainista barátai teszik. A regény végén sikerül rátalálnia a szerelemre, a *másik* elbeszélő személyében.

Tragic End vagy Happy End? – Alternatív befejezés(ek)

Ki is ez a *másik* elbeszélő, Nagy Ferenc újságíró, aki állandóan bele-beleszól Natasa emlékeibe? A kérdés tisztázatlanul marad egészen a regény végéig. Amit tudunk róla, hogy kiválóan ért a szerkesztéshez és egy kisregény megkomponálásához: neki köszönhetjük ugyanis a főszereplő felvezetését, külső-belső láttatását, a Natasa beszédéhez hozzákapcsolt Ohranyin-tanulmány részletének hozzátoldását, az olvasókhöz intézett kommentárokat és magyarázatokat, s az ismétlés elkerülése érdekében tett átvezetéseket. Ezek a metanyelvi fordulatok mind-mind a regény szerkezetét határozzák meg.²⁹ Figurálisan az újságíró egy bírósági tárgyalás előtt jelenik meg, amikor is találkozik a beidézett tanúval, Natasával. Találkozásukkor Natasát – mikor Nagy Ferenc egy pillanatra a kalapját és a szemüvegét is leveszi – valami különös rokonszenv ejti rabul, s meg is hívja az újságírót kávézni. Otthonában aztán elárulja neki, mit is érzett akkor a bécsi törvényszék folyosóján:

„Tíz perc leforgása alatt arról értesültem Natasa Grigorjevna Gajdarovától, hogy én, Nagy Ferenc, a Magyar Élet belső munkatársa, kísértetiesen hasonlítok egy dr. Thallódy Lajos nevű magyar tartalékos hadnagyra. Az arcom, a termetem, a hangom, a modorom annyira ennek az embernek a hasonmása, hogy Gajdarov Natasa kisasszony, akinek a lakásában ültem, esküt tett rá nekem, hogy a törvényszék folyosóján, mikor levettem szemüvegemet és a kalapomat, azt hitte, hogy maga dr. Thallódy Lajos van előtte, s a szemüveg levételével meg akarta ismertetni magát velem. Ez a dr. Thallódy oly rendkívüli körülmények között bukkant elé az életében többször, hogy most, ennél a találkozásnál, velem, ha nem tudná biztosan, hogy...”³⁰

28 Vö.: LUKÁTS János, *Uo.*

29 Vö.: CSÁNYI Erzsébet, *I.m.*, 63.

30 TERSÁNSZKY Józsi Jenő, *I.m.*, 139.

Az idézetből számunkra ez az utolsó, elharapott mondat válik igazán érdekessé. A regény utolsó szakaszában tudomást szerzünk Thallódy hadnagy halálhíréről és a róla készült fényképről, és Nagy Ferenc a két szerelmes tragédiáját a saját személyével oldja föl. Következésképp az újságíró lép az elhunyt hadnagy helyébe. A képlet látszólag világos és kellően be is van bizonyítva. Ám a zszurnalisztával való találkozás idézete azért is fontos, mert kronológiailag megelőzi a fénykép és a hadnagy halálának elbeszélését. Mi következhet tehát ebből? Ha a későbbi híreket eltöröljük és kizárólag az iménti találkozásra koncentrálunk, akkor egy olyan narratív teóriát alkothatunk, amely pontosan Natasa elharapott mondatát egészítené ki. Ez pedig a következőképpen konkretizálódik: von Thallódy megjelenése mindig oly váratlan körülmények között történt, hogy az újságíró (szembetűnő külső hasonlóságával és udvarias modorával) szakasztott mása a hadnagynak. Ha tehát hihetünk ennek a fordulathoz, és feltárjuk Tersánszky implikációját, akkor ez egyúttal azt is jelenti, hogy Nagy Ferenc és von Thallódy hadnagy ugyanaz a személy. Ennek a feltevésnek pedig a következő magyarázat felelne meg: az újságíró a frontról újra visszatért a civil életbe, és egy egészen új személyazonosság formájában kereste fel szerelmét. Erre utalhatna Natasa észrevétele és mondatának utolsó öt szava: „[...] *ha nem tudná biztosan, hogy...*”³¹

Ez a feltevés azonban már a rákövetkező mondattal megsemmisül. Talán nem is véletlen, hogy Nagy Ferenc mindezt az olvasókhöz intézett magyarázat formájában adja közre:

32 „*De önök már ismerik a történetet egy bizonyos pontig, tartsuk hát be az események sorrendjét.*”³²

Az újságíró tehát nem ad teret a korábbi értelmezési lehetőségnek a kibontására, sőt, a későbbiekben magával a kronológiai sorrenddel és más tények behozatalával igazolja, hogy ő és von Thallódy hadnagy két külön személy. A regény végéhez fűzött magyarázatával megmarad a hős hadnagy árnyékának, s így a boldog beteljesedés helyett egy keserű és szatirikus befejezést kanyarint a regénynek.

Ez a narratív fordulat, amely a személyazonosság sejtetésétől a dicső múlt és a sovány vigaszú jelen³³ kontrasztjáig vezet minket, jól mintázza egyúttal Natasa és Nagy Ferenc elbeszélői párharcát is, amelyben végül a bizonyítékokkal rendelkező ráció, az érzelmek és sejtelmek fölé kerekedik.

S habár, mint jól látjuk, a befejezés Tersánszky regényének esetében inkább az újságíró szája íze szerint való, a tragikus vég felülírása mégis megtörtént. Ernest Hemingway (*Búcsú a fegyverektől*) vagy Erich Remarque (*Nyugaton a helyzet változatlan*) háborús művei helyett ezt a *felülírási szándékot* egy jóval később, 2001-ben született angolszász regény, Ian McEwan *Vágy és vezeklés*³⁴ című, nagyszabású történetének végével is párbeszédbe hozhatjuk. Elemzésem utolsó részében Tersánszky és McEwan szövegeiből idézek fel gondolatpárhuzamokat.

31 TERSÁNSZKY Józsi Jenő, *Uo.*

32 TERSÁNSZKY Józsi Jenő, *Uo.* 140.

33 Natasának ugyanis a front hőse helyett be kell érnie egy egyszerű újságíróval.

34 A továbbiakban használt kiadás: Ian McEWAN, *Vágy és vezeklés*, ford. LUKÁCS Laura, Budapest: Ulpius-Ház Könyvkiadó, 2007.

McEwan nagysikerű könyvében az elbeszélő kislány, Briony Tallis hatalmas fantáziával van megáldva és egyúttal elátkozva. Az ifjú író nő felnagyítja nővére, Cecilia Tallis és udvarlója, Robbie Turner bimbózó kapcsolatának jelentőségét, amikor egyszer a könyvtárban szeretkezésen kapja őket. Gyermeki gondolkozásában gonosznak ítéli Robbie-t, aki álnokul nővéreére tört. Az ezt követő események pedig – mint a kislány kezébe került szerelmi vallomás, majd egy botrányos családi estély – mind-mind elmélyítik benne a képet, hogy Cecilia udvarlója, a bohókás Robbie egy aljas ember. A döntő esemény, amikor az estélyen több unokatestvére is eltűnik, végül arra készíti Briony-t, hogy vallomást tegyen a kihívott rendőrségnek. Képzeletével kiszínezi és még erőteljesebben vádolja a fiút, akit ezért a gyermekek eltűnésével és még súlyosabb vétekkel hoznak összefüggésbe. A regény későbbi fejezetei bemutatják a börtönben ülő, ártatlanul meghurcolt Robbie reménykedését és szabadulását, az azt követő frontszolgálatát és menetelést Dunkerque-nél,³⁵ az elválasztott szerelmesek levelezését és az időközben érett nővé cseperedett Briony vezeklését.

A párhuzam az említett *felülrírási szándékon* alapszik. Az elbeszélő ugyanis e gyermekkori naivitását érettebb fejvel már bünként éli meg. Ezért vezekel ápolóként a hadikórházban és keresi fel a regény végén az évtizedekig nem látott nővérét, Ceciliát. Nővérehez időközben hazaérkezett a frontról szerelme, Robbie is, s így az egykori gyermeki büntett ellenében a következő szigorú elégtételt róják fel Briony-nak:

„A legfontosabb lépéssel már magad is egyetértettél. Amint teheted, elmész a szüleidhez, és elmondasz nekik mindent, amit tudniuk kell ahhoz, hogy meggyőződhesenek korábbi vallomásod valótlanosságáról. [...] A második feladatot már holnap teljesíted. [...] Ügyvédhez mérsz, törvénytörési esketőhöz, és nyilatkozatot teszel, melyet tanúk jelenlétében aláírsz. Ebben elmondod, mi mindent vétettél, és hogy visszavonod korábbi vallomásodat. Mindkettőnknek küldesz belőle egy példányt. [...] Aztán írsz nekem egy sokkal részletesebb levelet. Mindent beleírsz, amit lényegesnek tartasz. Mindent, ami arra vezetett, hogy azt mondd, engem láttál a tónál. És hogy miért ragaszkodtál a történetedhez mindvégig, hónapokon át, amíg sor nem került az ügyem tárgyalására, jóllehet magad sem voltál egészen biztos benne. Ha nyomást gyakoroltak rád, akár a szüleid, akár a rendőrség, tudni akarom. Megértetted? Ennek a levélnek hosszúnak kell lennie.”³⁶

Briony ezt készséggel el is fogadja, azaz fogadná, ha mindezen párbeszéd egyáltalán megvalósult volna. Csakhogy ez a jelenet a valóságban nem, csupán a képzeletében játszódott le. Ápolónőként már nem találkozott az általa korábban vádolt Robbie-val és nővérel, Ceciliával sem. Mindezt a regény utolsó lapjain – amikor egy újabb időbeli ugrással már az elbeszélő öregkorához érkezünk – fejt ki nekünk a könyvét író Briony, leleplezve egyúttal az igazságot:

35 Dunkerque (vagy angolul: Dunkirk) kikötőváros Franciaországban. A regény egyik fejezete a II. világháború nagy ütközetét, az 1940-ben történő dunkerque-i csatát idézi fel, amelyben a francia–brit szövetségesek a Harmadik Birodalom csapatai ellen küzdenek. Robbie karakterét is itt láthatjuk újra, aki a bombázások közepette a francia kikötőváros felé igyekszik a hazatérés reményében.

36 McEwan, *I.m.*, 327.

„Volt egy bűn. De voltak szeretők is. A szeretők és a boldog befejezés járt a fejemben egész éjszaka. [...] Az összes korábbi változat könyörtelen volt. De most már el nem gondolhatom, mi célt szolgált, ha közvetlen vagy közvetett eszközökkel mindenáron el akarnám hitetni olvasómmal, hogy Robbie Turner 1940 júniusában Bray Dunes-nél meghalt vérmérgezésben, vagy hogy Ceciliát ugyanez év szeptemberében a Balham földalatti-állomást elpusztító bomba ölte meg. S hogy én egyiküket sem láttam abban az évben. [...] Micsoda befejezés volna ez? Milyen értelmet, reményt vagy örömet meríthet az olvasó egy efféle beszámolóból? Ki hinné el szívesen, hogy soha többé nem találkoztak, hogy soha nem teljesült be a szerelmük? [...] Nem tehettem meg velük.”³⁷

Emiatt kellett tehát az elképzelt jelenet, amelyben Robbie és Cecilia elégtételt ad az elbeszélőnek. A *margarétás dalban* Natasa már majdnem eljut ehhez az elképzelt igazság kimondásához és felvezetéséhez: „... ha nem tudnám biztosan.” Az elbeszélés azonban nem hagyja befejezni a mondatot, más utat választ: Natasa kénytelen szembesülni von Thallódy hadnagy halálával, amely szintén egy kettétört szerelem tragédiájához vezet. Tersánszky regényében végül a múlhatatlan sebekre nem a valós események átírása jelenti a gyógyírt, hanem egy másik, az igazihoz hasonló személy szerelme.³⁸

Nagy Ferenc nézőpontja hasonlít Briony-hoz, amennyiben mindketten sokáig *külső, objektív* személyként nézték végig két szerelmes be nem teljesült sorsát. Mégis a két regény zárásának összeolvasása a felülrírási szándékban központosul, amelyet maga az élni akarás elemi szükséglete ösztönöz, ahogy ezt az újságíró is afféle végszóként elmondja:

„Az élet, az életünk, azzal, hogy fájdalmonkon át tovább folyik, és küzd a jobbért, a boldogabbért, a legnagyobb optimista. Így tehát az élet ábrázolásában, a regényben is jogsabb a *tragic end*-nél a *happy end*, amely a bizalomra tár kaput.”³⁹

³⁷ Ian McEwan, *Uo.*, 350.

³⁸ Amennyiben viszont továbbra is fenntartjuk azt a bizonytalan hipotézisünket, hogy Nagy Ferenc újságíró és von Thallódy hadnagy egy és ugyanazon személy és csak a két szerelmes költötte hozzá ezt a megtévesztő befejezést, úgy természetesen *A margarétás dal* is épp olyan eufémizmusa a valós tragédiának, mint a *Vágy és vezeklés* elképzelt jelenete.

³⁹ TERSÁNSZKY Józsi Jenő, *I.m.*, 154.

Összefoglalás

Az eddigiek alapján elmondhatjuk, hogy *A margarétás dal* egy kivételesen megszerkesztett, magával ragadó, tragikomikus szerelmi történet, amely a háborús kontextusból táplálkozva és azt bőven túllépve számos kérdést vethet fel a kutatók számára. Munkám során ezen aspektusok közül igyekeztem a főbb pontokra rátérni, bevonva a regénnyel kapcsolatos korábbi megállapításokat is.

Natasa és von Thallódy hadnagy kapcsolatát vizsgálva a kettősségek és paradoxitások rengetegét vázoltam fel, amelyek egyfelől a test és a lélek folyamatos szembenállását, másrésről a főhősnő identifikálódási problémáját tükrözték. (Natasa egyféleképpen cselekszik, de mindig kétféleképpen gondolkozik.)

A szöveg szerkezete irodalmi műfajok keveredését és ötvöződését foglalja magában. Az elbeszélés tanulmányrészlettel, levelekkel és versekkel, továbbá egy önreflexív, kettős természetű narrációval egészül ki. A *másik* narrátor, Nagy Ferenc teremti meg azt a hermeneutikai modellt, amelyben Natasa hozzá, ő pedig az olvasóhoz szól. Mindemellett a regény elvi háttérét dolgozza ki Natasa egy korábbi szeretője, Ohranyin, akinek a tanulmányából Nagy Ferenc idéz, s amely így a főszereplő későbbi dilemmáját is megalapozza. A másik központi motívum az úgynevezett passzírsein, vagy másként a honosító levél: egyszersmind a küzdelem, a fenyegetés és a túlélés szimbólumaként jelenik meg a szövegben.

Erkölcsei aspektus szerint a lány szállásadói, a Zndrovicki házaspár poláris ellentétét képezik Natasának. Gyáva emberek, akik kizsákmányolják a főszereplőt. Erről az igazságot Lisenka tárja fel, amikor felsorolja a civilek előtt a házaspár vétkeit. Zndrovickiékkal ellentétben Lisenka az új élet kapuját jelenti Natasának, akivel a történet második felében elutazik, és bárí színésznőnek áll. Főhősnőnk azonban Zndrovickiéktól és Lisenkától is különb: még pislákol benne az eszményi szerelem lángja, amely megmenti őt az álszeméremtől (amelyet Zndrovickiéik képviselnek), és a teljes züllöttségtől is (amelybe pedig Lisenka kényszerül).

A befejezés kérdéskörében egyrészt Nagy Ferenc újságíró szerepét vizsgáltam. Ő az, aki harmadik, szinte objektív félként végigkíséri a két szerelmes reménytelen sorsát, néhol közbeszól, és végül figurálisan is megjelenik a történetben, hogy hasonlóságával elnyerje Natasa szívét. Ez a hasonlóság elindíthat egy teóriát, mely szerint a két férfi karakter, von Thallódy és Nagy Ferenc ugyanaz a személy, ám erre a történet végső passzusai rációfolnak. Mintha Nagy Ferenc és Natasa elbeszélői párharcában az előbbi kerekedne felül, s így a ráció győzi le az érzelmeket.

Más oldalról *A margarétás dal* végzavait felidézve párhuzamot vontam egy, a 2000-es években készült angolszász regénnyel, Ian McEwan *Vágy és vezeklés* című művével. A két opuszt a történelem *felülírási szándéka* köti össze, melyekben mindkét külső elbeszélő – így Nagy Ferenc és a másik regényben Briony Tallis is – a tragikus valóságot kívánják megszépíteni, játszódjon az akár az első, akár pedig a második világháború korszakában.

Több narratív és műfaji kérdés vetülhet még fel, melyek részletesebb taglalására már a folytatólagos tanulmányokban vállalkoznék. A további kutatások során érdemesnek tűnik a történet elemzése, például Tersánszky Józsi Jenő más, háborús tematikájú regényeinek viszonylatában is. Natasa sorsa pedig, mint a

háború borzalmaiba csöppent nő archetípusa, bőséges intertextuális kapcsolódásokat jelenthet mind a hazai, mind pedig a világirodalom széles palettáján.

Irodalom

BEBESI György, *Terror és ellenterror – Az orosz titkosszolgálatok örök mintája, az Ohrana*, Magyar Narancs, 2017. 04. 09., <https://magyarnarancs.hu/tudomany/terror-es-ellenterror-102804> (2024. 11. 19).

CSÁNYI Erzsébet, *A regénypoétika és „egy regényes szívügy” találkozása – Tersánszky Józsi Jenő: A margarétás dal = Virgonc szavak virgonc királya: In memoriam Tersánszky Józsi Jenő*, szerk. TARJÁN Tamás, Budapest: Nap Kiadó, 1999, 60–64.

LUKÁTS János, *Vadvirág a tűzvonalban – Tersánszky Józsi Jenő: A margarétás dal = Könyvekről – A magyar próza magánolvasatban*, Pomáz: Kráter Műhely Egyesület, 2012, 59–63.

McEWAN, Ian, *Vágy és vezeklés*, ford. LUKÁCS Laura, Budapest: Ulpius-Ház Könyvkiadó, 2007.

PILINSZKY János, *Nagyvárosi ikonok*, szerk. Domokos Mátyás, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970.

RÓNAV László, *Tersánszky Józsi Jenő*, Budapest: Gondolat Kiadó, 1983.

TERSÁNSZKY Józsi Jenő, *A margarétás dal*, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1991.

White petals of a roadside flower: about Jenő Józsi Tersánszky's short novel *A margarétás dal*

36

Abstract. Jenő Józsi Tersánszky's 1929 novel, „A margarétás dal”, tells the story of Natasha Gajdarova, a woman of half-Russian and half-German origin. This protagonist, however, steps out of the purely militaristic colour, and is more concerned with her inner-spiritual dilemmas and delusions about love than with the fortunate or unfortunate twists and turns of the war that ravages the outside world. The paradoxes of the protagonist's character, the worldview and narrative technique of the novel, and the aspects of the interspersed textual types demand productivity not only in terms of reception but also of interpretation. Natasha's emotional world and the cunning practices of her narrative can only be understood if the external and internal motives behind this 'novelistic affair of the heart' are also explored, and the bite and silence of the sentences in the text are added to.

Keywords: paradoxical character, narrative technique, love story, interjected text types

Haramza Kristóf (PhD-hallgató)

Pázmány Péter katolikus Egyetem,

Bölcsészettudományi Kar, Irodalomtudományi Doktori Iskola (IDI)

7700, Mohács, Liget utca 43.

haramza.kristof@gmail.com

Az emlékezés narratív módozatai Kaffka Margit *Diadal* című elbeszélésében¹

Absztrakt. Tanulmányomban Kaffka Margit *Diadal* című novellájának elbeszéléstechnikáját elemzem, mely eddig meglehetősen kevés figyelmet kapott az értelmezőktől. A szereplői tudatábrázolás, valamint az emlékezés narratív módozatainak elemzésével az alkotás narratív komplexitására szeretnék rámutatni, mivel egy ilyen típusú elemzés elengedhetetlen az író novellisztikája elbeszéléstechnikai sajátosságainak számbavételéhez.

Kaffka Margit *Diadal* című novellája, mely 1905-ben *A Hétben*², egy évvel később pedig az író *A gondolkodók és egyéb elbeszélések* című kötetében jelent meg, eddig meglehetősen kevés figyelmet kapott a recepcióban, és az értelmezők nagyobb része elsősorban az önéletrajzi vonatkozásaira fókuszált³. Schöpflin Aladár az említett kötetéről írt recenziójában megemlítette a novellát, mely „bevallottan memoire-részlet”⁴, Bodnár György pedig úgy fogalmazott, hogy ebben az elbeszélésében Kaffka „tudatos reflexivitással rajzolja meg zárdista önarcképét”⁵, s ebből adódóan az elbeszélő-főhős ügyetlen, ám gyakran töprengő, színjeles és semmilyen tekintetben sem átlagos diáklány alakjának megformálása során saját maga jelentette a mintát⁶. Bár Radnóti Miklós Kaffka művészi fejlődéséről írt disszertációjában az író novellisztikájának tárgyalása során nem említette ezt az elbeszélést, ugyanakkor az önéletrajzi ihletettség kapcsán átfogó igényű megállapításokat tett. Az önéletrajzi alapú Kaffka-művekről azt írta, hogy az író túlságosan is az általa átélt élményekre koncentrált az írás során, mely véleménye szerint a „meseteremtő fantázia hiányával magyarázható”⁷. Azonban meglátása szerint a „nyelvi fantázia

1 A szerző a tanulmány megírásának idején a Magyar Művészeti Akadémia MMKI-Ö-2020 témaszámú ösztöndíjpályázat támogatásában részesült.

2 KAFFKA Margit, *Diadal*, *A Hét*, 1905. július 30., 498–501.

3 Mészáros Zsolt *A gondolkodók és egyéb elbeszélések* című kötet egyes írásait vizsgáló tanulmányában a *Diadal*-ban olvasható ruhaleírásokat is elemzi, s arra az eredményre jut, hogy azok aktívan részt vesznek a cselekményben, a karakterformálásban és a szubjektumábrázolásban. Lásd: MÉSZÁROS Zsolt, „én látom azokat a ruhákat” – Női hangok, divat és irodalmi modernség: *A gondolkodók és egyéb elbeszélések* (1906) = MÉSZÁROS Zsolt, PARÁDI Andrea, RÁKAI Orsolya (szerk.), *Kaffka 100 – Tanulmányok Kaffka Margitról*, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2020, 93–116. (PIM Studiolo)

4 [SCHÖPFLIN Aladár], *A gondolkodók*, Vasárnapi Újság, 1906. 23. szám, 375.

5 BODNÁR György, *Kaffka Margit*, Budapest: Balassi Kiadó, 2001, 16.

6 *Uo.*, 17.

7 RADNÓCI Miklós [RADNÓTI Miklós], *Kaffka Margit művészi fejlődése*, Szeged: Magyar

nagysága”, a „mindig jelenlévő és lenyűgöző élmény szuggesztív ereje” miatt ezek a művek nemcsak lekötik az olvasót, hanem egyúttal „a megbízható emlék *hitelét* érezzük nála.” (Kiemelés az eredetiben.) Összességében Radnóti úgy vélte, hogy Kaffka novelláiban az események helyett inkább a „körülrajzolt és elhatározott lelki probléma” töltene be fontos szerepet⁸.

Az önéletrajzi olvasat érvényesítése mellett véleményem szerint érdemes a novellát narrato-poétikai szempontok mentén is megvizsgálni, hiszen ily módon fény derülhet például a Radnóti Miklós által is hangsúlyozott lélekábrázolás, illetve az ezzel összefüggő, a novellában fontos szerepet betöltő emlékezés narratív módozataira, melyek eddig nem kaptak figyelmet a recepcióban; a *Diadallal* még az olyan tanulmányok sem foglalkoznak, melyek kifejezetten az író novellisztikájára koncentrálnak⁹. A most következő írásomban ezért a mű emlékek felidézésére irányuló narratív eljárásait szeretném – a terjedelmi okokból adódóan vázlatosan – megvizsgálni, mivel egyrészt meglátásom szerint a novella ebben a tekintetben figyelemre méltó komplexitással bír, másrészt azért, mert egy ilyen jellegű, szövegközeli elemzés hozzájárulhat a recepcióban egyelőre háttérbe szoruló Kaffka-rövidpróza jellegzetes elbeszéléstechnikai vonásainak meghatározásához.

38 A *Diadal* egy olyan nő történetét mutatja be, aki immáron felnőttként tér vissza a szülővárosába, ahol a következő vonat indulásáig a hátralévő időt sétálással tölti el, melynek során megelevenednek előtte a gyerek- és kamaszkori élményei. Az én-elbeszélés formájában íródott novella cselekménye az előbbiekből adódóan két szálon fut; az egyik síkon a szülővárosában sétáló főhősnő – elsősorban az útjába kerülő épületekhez kötődő – benyomásai és megfigyelései olvashatóak, míg a második síkon a benyomások és megfigyelések által felszínre törő emlékek elevenednek meg, vagyis a novellában minden fontos történés a retrospektív elbeszélési technika által zajlik le. Ezeknek az emlékeknek, valamint az általuk megfogalmazódó gondolatoknak a megjelenítése terjedelmileg nagyobb részt tesz ki, mint az első sík eseményei, s kiemelt jelentőséggel bír közöttük az az iskolai bál, mely egy élet-történeti fordulópontot jelentett a főhősnő számára. Ez az élettörténeti fordulópont válik tehát az emlékező folyamat fő indikátorává, ezért minden, időben ezt megelőző emlékkép felidézése a főhősnő múltbéli énje jellemzőinek feltárására szolgál, vagyis azt az állapotot exponálja, ahonnan az elbeszélés végére elmozdulás történik. A novella elején felidézett emlékekkel szemben a narrátor az élettörténeti fordulathoz közvetlenül vezető eseményeket már jelenetszerűbben és cselek-

Irodalomtörténeti Intézet, 1934, 66. (Értekezések a Magyar Királyi Ferencz József Tudományegyetem Magyar Irodalomtörténeti Intézetéből, 14.)

8 Uo., 67.

9 Lásd: BODNÁR György, *A novellista Kaffka Margit*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1970/2, 178–193.; FARAGÓ Kornélia, *A novellaszerkezet módosulásai Kaffka Margit rövidprójájában = Tanulmányok 20.*, szerk. CSÁNYI Erzsébet – RAJSLI Ilona – THOMKA Beáta, Újvidék, 1987, 63–72.; MURVAI Olga, *Szövegszerkezet és stílusforma Kaffka Margit novelláiban = Tanulmányok a magyar impresszionista stílusról*, szerk. SZABÓ Zoltán, Bukarest: Kriterion Kiadó, 1976, 89–139.

ményesebb formában idézi fel. A tudatábrázolási módozatok komplexitása – mint majd látni fogjuk – ebben a részben mutatkozik meg igazán, hiszen a narrátor nemcsak a konkrét történeteket eleveníti fel, hanem az akkori érzelmeit, gondolatait, töprengéseit is, az időtávtól nyújtotta visszatekintő perspektíva pedig, mely által a főhősnő jelentőséggel ruházza fel az eseményeket, és mostani gondolkodása segítségével értelmezi újra őket, a különböző elbeszélői ének váltakozását idézi elő a szövegben.

A *Diadal* egyetlen személyi belső monológjából épül fel, melyet nem szakít meg semmilyen felettes elbeszélői kommentár, ebből adódóan pedig autonóm belső monológnak¹⁰ tekinthető, mivel egyfelől az elbeszélő-élmékidéző helyzet körülményeivel kapcsolatban szolgál információkkal, másfelől pedig az emlékező tevékenység nyomán felidéződő történeteket és érzelmeket is közvetíti. Az emlékezési folyamat egy dinamikus elbeszélői szituációba ágyazódik bele; a szülőváros utcáinak, útjának a végigjárása az életút elbeszélésének aktusával kerül metaforikus párhuzamba.

Mivel a főhősnő saját bevallása szerint mindig is töprengő, „merész, gyönyörködő fantáziával” megáldott, ám barátokkal nem rendelkező gyermek volt, aki a családjában és az iskolai életben egyaránt kívülállónak érezte magát, ezért számára ez a magányos emlékezésre épülő monológforma tekinthető adekvát megnyilatkozási módnak. Az emlékezés felelevenítését az emlékezési nehézségre vonatkozó elbeszélői reflexió előzi meg¹¹, később pedig a főhősnő belső beszédében önmegszólító formulák jelentek meg¹², s ezek közül a legjelentősebb az élettörténeti fordulat felidézésének motivációjával függ össze, melyre a későbbiekben még visszatérünk.

Mivel az események lineáris felidézése számtalan helyen megtörik, ezért az elbeszélési módozatok részletes vizsgálata előtt a *Diadal* időszerkezetét fogom megvizsgálni. A novellában öt időszak különíthető el: (1) az elbeszélés statikus pontjaként meghatározható elbeszélő-élmékidéző helyzet időszakja¹³, (2) a főhősnő édesapjának halálát megelőző időszak időszakja (alapvetően ezt kevés alkalommal idézi fel a narrátor), (3) az apácakolostorban töltött három évének időszakja, (4) a tíztől tizennégy éves koráig terjedő iskolás évek időszakja, és (5) a gimnázium ötödik osztályában töltött időt, valamint az ebbe tartozó, béli eseményeket bemutató időszak

10 A fogalmat Dorrit Cohn elmélete nyomán használom. Dorrit COHN, *Áttetsző tudatok. A tudatfolyamatok ábrázolásának narratív módozatai a szépirodalomban*, ford. CSERESNYÉS Dóra – GÁCS Anna = szerk. THOMKA Beáta, *Az irodalom elméletei II.*, Pécs: JPTE–Jelenkor Kiadó, 1996, 100.

11 Például: „Ó, milyen régen, milyen zavaros messzeségből érzem most az időt, mikor utoljára itt jártam; alig lehettem több tizennégy évesnél.” KAFFKA Margit, *Diadal* = *Uő, Csendes válságok*, szerk. BODNÁR György, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1969, 117.

12 Például: „Hogy is jártam akkor?” (118.); „Meglelem-é a házat, az öreg postamester nagy, verandás kőházát, ahol egy csöpp udvari szoba merész és forró, ideges, képtelen és gyönyörű látomásokkal borult fölém.” (119.); „Vajon milyen volnék – vajon örökre elveszett az a forma?” (119.);

13 A szövegből nem derül ki pontosan a narrátor életkora, csak annyi tudható, hogy amikor utoljára a városban tartózkodott, alig volt több tizennégy évesnél.

(ekkor a főhősnő tizennégy éves), mely életének már említett fordulópontját hordozza magában. Ezeket az idősíkokat a városi séta során feltűnő épületek és helyszínek látványa nyomán feltörő emlékek felidézése hozza mozgásba – illetve sok esetben ezek a vizuális benyomások lendítik tovább az elbeszélést –, s egyúttal a szereplő múltbeli énjének az e felidézési folyamat során történő váltakozását is megteremti.

Az emlékek felidézése során egyes részekben belül is különböző idősíkok csúsznak össze. Ennek szemléltetésére a következő példát hoznám fel:

„A nagy templom szögletén két kézzel szorítom le a kalapom, mert belekapaszkodik a szél, a zabolátlan, vad, összevissza alföldi szél, éppúgy, mint régen, mikor iskolás koromban itt befordultam. Keresem az akkori lépteim nyomát, de hányszor szétfújhatta azóta! Hogy’ megtépázott néha, a táskám, a szétesett irkalapokat hogy’ dobálta a piarista klostrom falához, míg a lányok, a társnőim kacagva néztek a túlsó oldalon. Emlékszem, gyűlöletesek voltak, kárörvendők és gúnyosak, az asszony minden gonosz malíciája a másik asszony iránt benn volt e tornablúzos, kurta szoknyás, kicsi felsőbb-leányokban. Nem szerettek, mert egyeseket kaptam és kitüntető aranyérmet a vizsgán, de mégis mind körübem sereglettek, amikor betértem odaát a Kisvíz utcában, Matolcsi szatócshoz. Meg kell néznem, ott van-e még az a kicsi bolt, ahol egy krajcárért a csodálatos formájú nagy cukrokat árulták: átlátszó tyúkokat, piros elefántot, pólyásbabát, krumplicukrot... Haj! Krumplicukor, szappancukor, töltött csokoládé, ti első érzéki vágy, korrupció, társadalmi tekintély a furcsa iskolai szövetkezetekben. A vigyázó nem írt fel a fekete táblára, és a szomszédom horgolt nekem három sort egy szem cukorért. Tízéves lehettem akkor és az iskolánk, ó, a helyén valami emeletes vendéglő épült azóta.

Tízéves voltam, és nemrég kerültem haza nagyon betegesen egy távoli apácakolostorból, ahol már három évet töltöttem volt akkor; három évet fejlődés nélkül, elkényszeredve, látomásos, beteg gyerekfantáziával és gyöngye, kicsi testtel.”¹⁴

Az idézett rész első mondata az elbeszélő-émlékidező helyzet egy történésével indul, mely az elbeszélőben az iskolába gyaloglás emlékét hívja elő, s ezt az idősíkot a szatócsbolt kirakatának felidéződése zárja le. A szatócsboltban árusított édességek kapcsán ismét az elbeszélő-émlékidező helyzet idősíkjába tér vissza a narrátor, ezt követően egy utalása („A vigyázó nem írt fel a fekete táblára...”) kapcsán a tízéves kori énjének idősíkjába lép vissza, majd a hazatérésére vonatkozó reflektálás során az apácakolostorban töltött emlékek idősíkjára lép, a fentebb citált idézet után következő szövegrészben pedig végül az itt töltött idő személyiségére gyakorolt hatását meséli el¹⁵.

¹⁴ KAFFKA Margit, *Diadal*, 117.

¹⁵ Bár nem tartozik szorosan a tanulmány vizsgálati szempontjához, az imént citált részlettel kapcsolatban mégis érdemes felhívni a figyelmet a novellába tér és idő összefüggésére. A fenti részletekben a narrátor a város jelenlegi képéről tudósít, és minden egyes citált bekezdést követően egy-egy épülethez kötődő emléket idéz vissza. Ez az eljárás egyfelől azért lényeges, mert a külső (a város jelenlegi tere) és belső (emlékezetében élő) tér váltakozásának folyamatát teremti meg, másfelől pedig azért, mert – a tanulmányban már korábban elkülönített – idősíkokat, és ezzel összefüggésben a szereplő múltbeli énjének nézőpontjait hozza játékba. A város tehát egyszerre jelenik meg a szövegben a

Látható tehát, hogy az elbeszélést a főszereplő ötödikes gimnazista éveit bemutató idősik történéseinek elbeszélését megelőzően alapvetően nem a történekek időbeli sorrendje, hanem az elbeszélő-emlékidéző helyzetből származó benyomások (épületek, utcák látványa) határozza meg. Ugyanakkor – mint a fenti példából láthattuk – olyan eset is előfordul, amikor egy felidézett emlék kapcsán fogalmazódik meg a narrátorban az adott, útba nem eső helyszín (szatócsbolt) fellelkesítésének igénye.

Az előbbieken alapján megállapítható, hogy a novella alapvető eljárása az analepszis¹⁶, hiszen az elbeszélő-főhős korábban bekövetkezett eseményeket idéz fel, ugyanakkor a monológ sajátosságainak tárgyalása során citált részletben a prolepszis¹⁷ narratív eljárása azonosítható, mivel ebben a narrátor előreutal egy olyan történetre, ami csak később fog bekövetkezni a narratívában, s ami a monológ már említett önmegszólító jellegével áll összefüggésben:

„Tizennégy éves voltam, amikor beleszólalt, és fölrezzent valami kicsi történettel, ami nélkül, érzem, egészen, egészen másforma volnék én, mint amilyen most vagyok. Vajon milyen volnék – vajon örökre elveszett az a forma?”¹⁸

A *Diadal* saját múltját felidéző elbeszélője tehát ok-okozati kapcsolatot létesít egy fontos, ám a szövegnek ezen a pontján még csak homályos utalás szintjén megjelenő, élettörténeti fordulópontot jelentő béli események és a személyisége alakulása között. Ez az írói megoldás a feszültségkeltést szolgálja, hiszen bár egyrészt a narrátor már a novella ezen pontján reflektál az említett életesemény sorsfordító voltára, azonban konkrétumokkal még nem szolgál, másrészt pedig az olvasó – az elbeszélés címét is figyelembe véve – kíváncsivá válik, hogy a mindennapi életben ügyetlenül viselkedő főhősnő vajon hogyan is fog diadalt aratni.

jelen „valóságaként” és olyan, időtlen emléktérként, mely mentális kronotoposzként is értelmezhető. Az emléktér időtlenségének érzetét egyrészt az iteratív jellegű cselekvések teremtik meg, másrészt pedig az, hogy a főhősnő az emlékezetében élő város tereiben és alakjai között időben rögzült alakként járkal („...a régi alakomban járok közöttük...” – 118.), s szülővárosa – emléktéri értelemben – e rögzültség által válik a provinciális kisváros kronotoposzává. Bahtyin arra mutat rá, hogy ebben a kronotoposzban az események helyett „minduntalan ismétlődő »léthelyzetek«” zajlanak, továbbá az „idő itt teljesen mentes a történelem előrehaladó mozgásától, s szűk körökben mozog: napok, hetek, hónapok vagy az egész élet körében.” Mihail Mihajlovics BAHTYIN, *A tér és idő a regényben* = *Uő, A szó esztétikája*, Budapest: Gondolat Kiadó, 1976, 300.

A novellában ugyancsak felfedezhetőek más kronotopikus elemek is, hiszen például a főhősnő szülővárosában való sétálását az út kronotoposzaként, a bálterem átlépésének mozzanata pedig küszöb-kronotoposzként is értelmezhető, nem is beszélve arról a metamorfózisról, melyet Bahtyin az időaspektus egy meghatározott formájának tart. BAHTYIN, *I. m.*, 297, 301 és 281.

16 A fogalmat Gérard Genette elmélete nyomán használom. Gérard GENETTE, *Narrative Discourses. An Essay in Method*, ford. Jane E. LEWIN, Ithaca–New York: Cornell University Press, 1980, 53.

17 *Uo.*, 71.

18 KAFFKA Margit, *Diadal*, 119.

Az időkezelés vizsgálatát követően figyelmünket az elbeszélő és elbeszél *én* szövegben betöltött szerepére, valamint egymáshoz való viszonyára kell irányítanunk. A visszatekintő perspektíva ellenére nem kizárólag a felnőtt nő szemszöge dominál a novellában; az elbeszélő és elbeszél *én*¹⁹ szólamai folyamatosan váltakoznak egymással, mely az idősíkok mellett a nézőpontok (felnőtt nő, kislány, majd kamaszlány) oszcillációját is eredményezi. Ebből adódóan egyes esetekben az egybehangzó ön-narrációs eljárás²⁰ azonosítható, melynek során az elbeszélő teljes mértékben azonosul a múltbéli énjével, más részletekben viszont a disszonáns ön-narráció eljárása²¹ figyelhető meg, s az ilyen esetekben a jelen kontextusában már többlettudással rendelkező narrátor idézi fel az eseményeket.

Az egybehangzó ön-narrációs részek alapvetően az egyes emlékek körülményeinek, valamint a szereplő érzéseinek, lelkiállapotának minél hitelesebb és pontosabb visszaidézésre szolgálnak. Erre jó példát szolgáltat a következő részlet:

„E könnyelmű, léha, víg leányok serege most bosszút áll az én csúnya, provokáló jószágomért, iskolás tudományomért, a diákok összeesküdtek a fiatal szívek mérhetetlen gyűlölködésével, hogy én, én egy tapodtat sem fogok táncolni a bálon. Borzasztó! Egyetlenegy fiú sem fog felkérni, és ülni fogok egész este, mert akkor már nem parancsol a táncmester.”²²

42

A későbbiek során is akad példa arra, hogy a főhősnő a múltbéli énjének szorult helyzete kiváltotta érzéseit és gondolatait idézi vissza; erre a bálra való készülődést, a táncmester mondatára adott reakcióját, valamint a szomszéd városból érkező fiúktól kapott táncfelkérését elbeszélő részekben egyaránt találhatunk példát²³.

A disszonáns ön-narrációs eljárás jellemzően olyan esetekben érvényesül, amikor a narrátor jelenlegi tudásának birtokában, illetve az eseményeket – az időbeli távolságból adódóan – már teljesen átlátva beszél el bizonyos történeteket. A főhősnő alapvetően a kolostori nevelés következményének tekinti a fantáziálásra való túlzott hajlamát, és azt, hogy korábban olyan hétköznapi dolgokat sem láthattott, mint például a mezei virágok vagy a kutyák. S bár a kolostorban töltött évek után hazatérve már „új apja”, valamint két pici testvérkéje volt, és úgy érezte, hogy valamennyire fölösleges volt otthon, a múltjára visszatekintve úgy látja, hogy mégsem emiatt volt „szomorú, félszeg, ügyefogyott gyermek.” A gyerekkori önmagának minősítése során – szintén jelenlegi tudása segítségével – szembeállítja a külső szemlélők által érzékelt „tragikomikus esetlenség”-ét a sikeres iskolai előmenetelét biztosító gazdag belső életével és elméleti fogékonyságával, s ebből adódóan az

19 A fogalmat Leo Spitzer nyomán használom.

20 COHN, *I. m.*, 115–116.

21 *Uo.*, 107.

22 KAFFKA Margit, *Diadal*, 121.

23 „Mi haszna mindez, ma mégis elér a legnagyobb szegény, nem, nem szabad odamenem! Mit fog szólni az anyám.” (122.); „Mi volt ez? Sejt valamit?” (122.); „Nem tévedek? Valaki ül a hátam megett talán, de senki!” (122.)

életszakasz utólagos elbeszélése során egy, az élet gyakorlati dolgaiban járatlan²⁴, ám a szellemi tevékenységekben kiválóságot mutató lány képe bontakozik ki.

A disszonáns ön-narráció eljárása érvényesül azokban a részekben is, melyekben az elbeszélő múltbéli énje tudásának hézagosságára reflektál. Ezek az esetek a főhősnőnek a társasági élet szabályaiban való járatlanságának kiemelésére szolgálnak, melyek elszigetelik őt az iskolai közösségben:

„Nekem senki sohasem mondta meg, hogy ez [t. i. a táncfelkérések előre eldöntött elutasítása – K. R.] botrányos és sértő illetlenség, de lehet, hogy más lánynak sem mondják azt úgy meg, egyenesen, hanem a szemes és életrevaló lánynak ki kell találni, meglátni az ilyesmit. Én nem találtam ki.”²⁵

Az idézett részletből egyrészt az látható, hogy a felidézett emlék időskijában a főhősnő még nem esett át azokon a felnőtté válást megelőző beavatási rítusokon, melyeknek a társasági élet szabályainak megismerése és elsajátítása is részét képezi, másrészt az, hogy a főhősnő tudáshiánya az elbeszélő-emlékidéző helyzet idejére már felszámolódott.

A novellában akad olyan eset is, amikor az adott bekezdésben több szólam elegyedik egymással, mint például a következő részletekben:

„Az idő pedig egyre sietett, a napok gyilkos kis szenzációi elhalványultak, mert már csak két nap a hija, és el fog következni az életem első nagy veszélye, a szívet facsaró, árnyékot vető nagy keserűség. Ó, hogy szerettem volna nagybeteg lenni, és mennyit sírtam akkoriban.”²⁶

„A tükörbe néztem, és hirtelen újra elsápadtam. Elfogott a rémület! *Mi haszna mindez, ma mégis élér a legnagyobb szegény, nem, nem szabad odamennem! Mit fog szólni az anyám.*”²⁷

A két idézet mind a disszonáns, mind pedig az egybehangzó ön-narráció jegyeit magán viseli. Az általam dőlt betűvel jelölt egybehangzó ön-narrációs részek, melyekben ideiglenesen felfüggesztődik az események utólagos elbeszélési módja, egyfelől jelenvalóvá teszik a felidézett emléket, továbbá nemcsak szó szerint idézik a szereplő gondolatait, hanem úgy közvetítik, mintha azok éppen most fogalmazódnának meg benne. Ezáltal az elbeszélés élményszerűbbé válik, hiszen pontosan és hitelesen közvetítik a főhősnő feszült lelki állapotát, valamint a megsegényüléstől való rettegését, míg a disszonáns ön-narrációs részekben a narrátor az idő általa gyorsnak ítélt múlására reflektál, illetve az érzelmeit összegzi.

A táncban és társasági életben járatlannak ábrázolt főhősnő viselkedése azonban teljesen megváltozik, amikor a bálon a – táncmester közbelépésének

24 A narrátor kiemeli például tizenkét éves koráig nem ismerte az órát, nem tudta megkülönböztetni a harangszót a toronyóra-ütéstől.

25 KAFFKA Margit, *Diadal*, 120.

26 *I.m.*, 121.

27 *I.m.*, 122.

köszönhetően megjelenő – három, szomszédos városból érkező fiú felkéri őt táncolni; az ügyetlenül és esetlenül mozgó lány immár könnyeden, kacéran és az általa meghatározott sorrendben táncol a partnereivel, vagyis már nem ügyetlen és paszszív, hanem magabiztos és az eseményeket aktívan alakító személyként jelenik meg, ahogy az a következő idézetből látható:

„Hirtelen mozdulattal összezsáptam a legyezőm, kiegyenesedtem jó magasra, és ujjongó megkönnyebbüléssel, ragyogó, biztos mosollyal végignéztem rajtuk. [...] Aztán szólni kezdtem nyugodt biztonsággal, mint bármelyik ünnepest leány. Az egyiknek karjára tettem a kezem, a többivel kacérokodtam, és mondtam bocsánatkérrően [...] A táncból visszaintettem a legyezőmmel. Kitől tanultam egyszerre meg ezt a diszkrétan könnyed, kacér mozdulatot? Kiváltotta a perc, a helyzet, a szívdobogásom, remegő diadalom, amit még elronthatnék, az elkeseredett, dacos, erős akaratom.

És a tánc? Hisz jókedvű, izgatott, mámoros voltam ama perc óta, és hát abba csak bele kell jönni. [...] Tűzelt a dac, mámorított a dicsőség, replikáztam, bonyolítottam, lekötélteztem és zavarba hoztam őket, olyan taktikával, mint akármelyik egészen kész bálkisasszony.”²⁸

44

Az idézett részben ismét a disszonáns ön-narráció eljárása érvényesül, hiszen az elbeszélő *én* a jelen kontextusából reflektál arra, hogy a táncra való felkéréseket követően úgy viselkedett, mint „bármelyik ünnepest leány”, továbbá szintén a jelenlegi tudásának birtokában talál magyarázatot a „diszkrét, könnyed kacér” mozdulatának okaira, ugyanakkor azt még most sem képes felidézni, hogy pontosan kitől is tanulta el ezt a viselkedést. A jelenet egészének disszonáns ön-narráció általi felidézése azt emeli ki, hogy a főhősnő a spontán esemény, valamint a mámoros lelkiállapot ellenére teljesen ura a helyzetnek, és pontosan tudja, hogyan viselkedjen a táncosaival. Ezen a ponton a múltra visszatekintő elbeszélő maga is úgy értékeli, hogy a báli események öntudatosá érelték benne „kissé az embert és az asszonyt”, ami nélkül egész másmilyen ember lenne, mint amilyenné vált.

Bár az események felidézését követően a főhősnő arra a következtetésre jut, hogy az élete „legkedvesebb csacsiséga” nélkül másmilyen személyiséggé vált volna, a novella mégis a magának korábban feltett kérdésével („Vajon milyen volnék akkor?”) zárul, melynek megválaszolása ily módon a szereplő tudatát megismérlő olvasó feladatává válik.

A novella tehát, mint láthattuk, a múlt eseményeinek, valamint a szereplő érzelmeinek, gondolatainak visszaidézésre igen változatos eljárásokat szolgáltat. A történeteket a narrátor nemcsak utólagosan, s a jelenlegi tudásának birtokában beszéli el, hanem bizonyos esetekben teljesen azonosul a múltbeli énjével az akkori érzéseinek minél hitelesebb visszaidézése, valamint a narratív információk feszültségfokozásra szolgáló visszatartása érdekében. Emellett bizonyos esetekben az egybehangzó és disszonáns ön-narrációs részek is elegyedhetnek egymással, s így az

28 *I.m.*, 122-123.

emlékek, gondolatok jelenvalóvá tétele, valamint azok – a jelen nézőpontjából történő – narrátori összegzése egyetlen bekezdésen belül valósulnak meg.

Az elemzések alapján kijelenthető, hogy a *Diadal* a szubjektumábrázolás és az időkezelés tekintetében figyelemre méltó narratív sajátosságokkal bír. Ebből adódóan érdemes lehet Kaffka más novelláit is bevonni a hasonló jellegű vizsgálatokba, mert ezek értékelése is szükséges egyrészt az író elbeszéléseiben alkalmazott narrációs technikákra, másrészt az alkotói eljárásainak alakulására irányuló elemzésekhez, harmadrészt pedig a hozzá hasonló módon alkotó szerzők műveinek komparatív módon történő vizsgálatához is.

Irodalom

- BODNÁR, György, *A novellista Kaffka Margit*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1970/2, 178–193.
- BODNÁR, György, *Kaffka Margit*, Budapest: Balassi Kiadó, 2001.
- COHN, Dorrit, *Áttetsző tudatok. A tudatfolyamatok ábrázolásának narratív módozatai a szépirodalomban*, ford. CSERESNYÉS, Dóra – GÁCS, Anna = szerk. THOMKA, Beáta, *Az irodalom elméletei II.*, Pécs: JPTÉ–Jelenkor Kiadó, 1996, 81–194.
- FARAGÓ, Kornélia, *A novellaszerkezet módosulásai Kaffka Margit rövidprózájában = Tanulmányok 20.*, szerk. CSÁNYI, Erzsébet – RAJSLI, Ilona – THOMKA, Beáta, Újvidék, 1987, 63–72.
- GENETTE, Gérard, *Narrative Discourses. An Essay in Method*, ford. LEWIN, Jane E., Ithaca–New York: Cornell University Press, 1980.
- KAFFKA, Margit, *Csendes válságok*, szerk. BODNÁR, György, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1969.
- MÉSZÁROS, Zsolt, „én látom azokat a ruhákat” – Női hangok, divat és irodalmi modernség: *A gondolkodók és egyéb elbeszélések (1906)* = szerk. MÉSZÁROS, Zsolt – PARÁDI, Andrea – RÁKAI, Orsolya (szerk.), *Kaffka 100 – Tanulmányok Kaffka Margitról*, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2020, 93–116. (PIM Studiolo)
- BAHTYIN, Mihail Mihajlovics, *A tér és idő a regényben* = Uő., *A szó esztétikája*, Budapest: Gondolat Kiadó, 1976.
- MURVAI, Olga, *Szövegszerkezet és stílusforma Kaffka Margit novelláiban = Tanulmányok a magyar impresszionista stílusról*, szerk. SZABÓ, Zoltán, Bukarest: Kriterion Kiadó, 1976, 89–139.
- RADNÓCZI, Miklós [RADNÓTI Miklós], *Kaffka Margit művészi fejlődése*, Szeged: Magyar Irodalomtörténeti Intézet, 1934. (Értekezések a Magyar Királyi Ferencz József Tudományegyetem Magyar Irodalomtörténeti Intézetéből, 14.)
- SCHÖPFLIN, Aladár, *A gondolkodók*, Vasárnapi Újság, 1906. 23. szám, 375.

The Narrative Modes for Remembrance in Triumph by Margit Kaffka

Abstract. In my essay, I analyze the narrative techniques in Triumph by Margit Kaffka, which has gotten very little attention from the researchers. Through the examination of the narrative modes for presenting character consciousness and remembrance, I would like to point out the narrative complexity of this short story because this type of analysis is crucial for the enumeration of the characteristics of Margit Kaffka's short stories.

Keywords: first-person narrative, autonomous interior monologue, narrative modes for remembrance, consonant self-narration, dissonant self-narration

Kosztrabszky Réka PhD
Magyar Művészeti Akadémia ösztöndíjas
kosztrabszky.reka@gmail.com

A „jó” anya árnyékában

A tiszteletreméltóság politikája és a normatív anyaság Alice Walker és Nafissa Thompson-Spires novelláiban²

Absztrakt. Jelen tanulmány az interdiszciplináris anyaságkutatás eszköztárával, az afroamerikai anyaság szociokulturális kontextusát figyelembe véve vizsgálja két afroamerikai író nő egy-egy novelláját: bemutatja, hogy a Pulitzer-díjas Alice Walker 1981-es *The Abortion* című műve, valamint a fiatal írógenerációhoz tartozó Nafissa Thompson-Spires *Belles Lettres* című írása hogyan tematizálja a normatív anyaság és a tiszteletreméltóság politikájának diskurzusait. A szövegek rövid bemutatása és a releváns elméleti és történelmi háttér felvázolása után megvizsgálom, hogy a novellák hogyan erősítik meg vagy ássák alá a normatív anyaság négy alaptételét, valamint hogy a három szereplő anyaságélményét miként árnyalja a kortárs társadalom átracializáltsága. A normatív anyaság és a tiszteletreméltóság politikája, imperatívuszai összefonódnak a történetekben, ami arra készteti a főszereplőket, hogy az anyaságot egy külső tekintet kedvéért végzett performanciaként éljék meg. Feltárom az ideális fekete anyafigura előtérbe helyezésének narratív implikációit, valamint reflektálok a szereplők által választott megküzdési stratégiákra és ezeknek a fekete amerikai anyaság történelmileg beágyazott helyzetével való összefüggéseire.

47

„A fekete anya nem lehet jó anya, és aligha lehet egyáltalán anya.”³

Bevezetés

Milyen egy jó anya? A választ minden kor és minden diskurzus másként fogalmazza meg, gyakran a szeretet, önfeláldozás és a családi egység szentségének fogalmai mentén haladva. Ezzel szemben a feminista eredetű, interdiszciplináris tudományág, az anyaságkutatás (*motherhood studies*) radikálisan elhatárolódik már a kérdéstől is. Az ideális anya homogén képének elemzése helyett arra fókuszál, miként konstruálódik az anyaság különböző társadalmi berendezkedésekben, valamint a

-
- 1 A TANULMÁNY A KULTURÁLIS ÉS INNOVÁCIÓS MINISZTERIUM ÚNKP-23-4-II-DE-251 KÓDSZÁMÚ ÚJ NEMZETI KIVÁLÓSÁG PROGRAMJÁNAK A NEMZETI KUTATÁSI, FEJLESZTÉSI ÉS INNOVÁCIÓS ALAPBÓL FINANSZÍROZOTT SZAKMAI TÁMOGATÁSÁVAL KÉSZÜLT.
 - 2 Jelen tanulmány egy korábban angol nyelven megjelent cikkem átdolgozott, kibővített változata. Ld. LÉNÁRT-MUSZKA Zsuzsanna, *The Perils of Embracing Respectability Politics. Maternal Conformity and Normativity in Alice Walker's The Abortion and Nafissa Thompson-Spires's Belles Lettres = Normative Motherhood. Regulations, Representations, and Reclamations*, szerk. Andrea O'REILLY, Bradford, ON: Demeter Press, 2023, 153–168.
 - 3 Kevin E. QUASHIE, *Black Women, Identity, and Cultural Theory. (Un)Becoming the Subject*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2004, 66.

nem, rassz, szocioökonómiai helyzet és egyéb tényezők függvényében. Fellép az ellen a tendencia ellen, amely az anyát kizárólag fehér, euroamerikai, középosztálybeli, cisznemű, heteroszexuális, biológiai anyaként definiálja, így számot vet többek között azzal is, hogy az afroamerikai nők számára az anyaság más jelentéstartalmakkal, elváráshalmazokkal és kihívásokkal jár együtt.

Jelen tanulmány a fekete amerikai anyaság kontextusában vizsgálja a „jó” anya alakjának reprezentációit két kortárs afroamerikai író nő egy-egy novellájában. Alice Walker *The Abortion* (1981) című írásának, valamint Nafissa Thompson-Spires *Belles Lettres* (2018) című művének bemutatását követően röviden felvázolom a fekete amerikai anyák társadalmi helyzetének történelmi beágyazottságát, amelyet a normatív anyaság és a tiszteletreméltóság politikájának diskurzusain belül helyezek el. Ezután megvizsgálom, hogy a történetek hogyan erősítik meg vagy ássák alá a normatív anyaság négy alaptételét – a normalizációt, esszencializálást, szakértősítést és intenzifikációt –, valamint hogy a három szereplő anyaságélményét miként árnyalja a kortárs társadalom átracializáltsága, azaz a rasszhoz kapcsolódó – racialis⁴ – problémákkal való átitatottsága. A normatív anyaság és a tiszteletreméltóság politikájának imperatívuszai összefonódnak a történetekben, ami arra készteti a főszereplőket, hogy az anyaságot egy külső tekintet kedvéért végzett performanciaként éljék meg. Feltárom az ideális fekete anyafigura előtérbe helyezésének narratív implikációit, valamint reflektálok a szereplők által választott megküzdési stratégiákra és ezeknek a fekete anyaság történelmileg beágyazott helyzetével való összefüggéseire.

48

Alice Walker nemcsak regényeiről – köztük elsősorban a *Bíborszínről* (1982) – és feminista esszéiről, hanem novellásköteteiről is széles körben ismert. Az 1981-es *You Can't Keep a Good Woman Down* („Egy jó asszonyt nem lehet leigázni”, szabad fordításban) című kötetében⁵ megjelent *The Abortion* (Az abortusz) sűrűn szövött szövegszerkezete, valamint a nőiség és az anyaság árnyalt kezelése ellenére nem kapott nagy kritikai figyelmet. Főhőse, Imani csapdában érzi magát érzelmileg üres házasságában Clarence-szel, akinek politikai ambíciói gyakran háttérbe szorítják a felesége iránti elkötelezettségét. Az elbeszélés végigköveti Imani útját az egyetemistaként elvégzett első abortuszától kezdve a lánya születésén és egy vetélésen át az újabb abortuszig – mindezt a hatvanas évek polgárjogi mozgalmainak idején. A *Belles Lettres* 2018-ban jelent meg a fiatal írógenerációhoz tartozó Nafissa Thompson-Spires első, több irodalmi díjat is elnyerő⁶ novelláskötetében, a *Heads of*

4 A „racialis” (*racial*) kifejezést ‘rasszhoz kapcsolódó’, ‘rasszalapú’, ‘rasszosított’ értelemben használom, Gera Juditot és Federmayer Évát követve. GERA Judit, *Az alávetettség struktúrái a holland prózában*, Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2012, 17.; FEDERMAYER Éva, *Millenniumi Budapest és ragtime*, Replika, 2017/1–2., 44.

5 A gyűjtemény címe Lillian Miller 1928-as blues dalának azon sorára utal, amely azt ünnepli, hogy a fekete nők nem hajlandók alávetni magukat a férfiak rossz bánásmódjának; ez a szellemiség visszaköszön a kötet történeteiben is. MARIA V. JOHNSON, “You Just Can't Keep a Good Woman Down.” *Alice Walker Sings the Blues*, *African American Review*, 1996/2., 222–223.

6 PEN AMERICA, *Meet the 2023 Literary Awards Judges*, pen.org, 2023, <https://pen.org/meet-the-2023-literary-awards-judges/>

the Colored People-ben (kb. Színes bőrű emberfők).⁷ Az 1991-ben egy hónapon keresztül játszódó, episztoláris formát követő novella két anya konfliktusát követi nyomon, akiknek lányai ugyanabba az iskolába járnak. A levelek kezdetben passzív-agresszív, ámde udvarias hangneme egyre inkább ellenségesé válik. Bár mindkét történet az anyaság más-más szakaszára fókuszál – Walker írása a terhességre és a kisgyermek gondozására, Thompson-Spires műve pedig az iskoláskorú gyermekről való gondoskodásra –, mindkettőben felső-középosztálybeli nők szerepelnek, akik lehetőségeit több, részben általuk internalizált szexista és rasszista norma határolja körül. A *The Abortion* és a *Belles Lettres* világát benépesítő szereplőket a normatív anyaság és női(es)ség készíteti arra, hogy a tiszteletreméltó, felső-középosztálybeli anya ideáljának megtestesítői legyenek; így mindkét történet tematizálja a fekete tiszteletreméltóság politikájának elvárásait.

A normatív anyaság és a tiszteletreméltóság politikája

Mindkét novella reflektál az Andrea O'Reilly anyaságkutató által normatív anyaságnak (*normative motherhood*) nevezett, előíró jellegű, az ideális anyai viselkedést korlátok közé szorító keretrendszerre. O'Reilly szerint a normatív anyaság tíz diktátuma között szerepel a normalizáció, amely az anyaságot csak a hagyományos családmóddal belül tartja elképzelhetőnek, azaz bebetonozza a nőket a nukleáris, heteronormatív családba; az esszencializálás, amely „az anyaságot a női identitás alapjaként pozicionálja”⁸ és azt a női lét lényegéből fakadónak tartja; a szakértősítés, amely arra ösztönzi az anyákat, hogy a szülői szerepvállalás során a(z orvosi vagy egyéb) szakértők tanácsait részesítsék előnyben akár saját tapasztalataikkal szemben is; és az intenzifikáció, amely elhiti a nőkkel, hogy a gyermekvállalásnak bonyolult, mindent felemésztő vállalkozásnak kell lennie.⁹ Azok a nők, akik nem tudnak vagy nem akarnak igazodni a normatív anyaság preskriptív diskurzusához és gyakorlatához, ezen a keretrendszeren belül értelem- és szükségszerűen a „rossz” anya kategóriájába sorolandók.¹⁰

A történetek azt mutatják be, hogyan küzd három fiatal fekete nő a normatív anyasággal a fekete amerikai anyaság terhelt történelmének tükrében. Bár a fehér többséghez tartozó nőket érintő patriarchális elvárások is nagy múltra tekintenek vissza, a különböző racializált kisebbségekhez tartozó nők, különösen a fekete amerikai nők a gyarmatosítás időszakától kezdve az elnyomás sokrétű megnyilvánulásainak vannak kitéve. Ahogy a rabszolgaság intézményének elterjedésével párho-

7 James McCune Smith 19. századi afroamerikai orvos és író azonos című, az általa figyelemre méltónak tartott fekete embertípusokról alkotott rajzait és rövid leírásait tartalmazó kötete. Thompson-Spires hasonló karakterrajzokat kíván alkotni. Nafissa THOMPSON-SPIRES, *Author's Note* = Uő, *Heads of the Colored People*, New York: 37 Ink, 2018, 166.

8 A tanulmányban idézett, eredetileg angol nyelvű szövegek részleteit saját fordításomban közlöm.

9 Andrea O'REILLY, *Matricentric Feminism. Theory, Activism, Practice*, 2. kiadás, Bradford, ON: Demeter Press, 2021, 10–11.

10 Uo., 11.

zamosan kialakult a fehér faji identitás, a fekete anyai test leértékelése hozzájárult a fehér anyai test felmagasztalásához és méltóságteljesként való ábrázolásához. Ez a folyamat lényeges szerepet játszott a „fehér faji identitás konstrukciójában.”¹¹ Az igazi nőiség és az otthonosság tizenkilencedik századi, fehér nőkre vonatkozó kultuszai már eleve korlátozó és szabályozó diskurzusok, de a fekete nőiség behatárolásával betonozták csak be igazán magukat: a fehér női identitás és a fehér anyaság konstrukciója azáltal szilárdult meg, hogy a fekete nőiséget eredendően erkölcsetlennek, lealacsonyítónak, és alapjaiban „más”-nak állították be. Ahogy a fehér nőiség ideológiai határait úgy húzták meg, hogy a fekete nők kiszoruljanak belőle,¹² a rabszolga nő is kiszorult a fehér nők előjogának számító anyaság jelentésmezéjéből.¹³

Következésképpen egy olyan társadalmi rend jött létre, amelyben már maga az „anya” kifejezés is paradoxonná vált a rabszolgaság kontextusában.¹⁴ A gyarmatokon, majd az Amerikai Egyesült Államok bizonyos régióiban a 18-19. században a gazdaság az Afrikából elhurcolt vagy megvásárolt emberi munkaerőre támaszkodott, aminek következtében a női rabszolgákat rendszeresen megerőszakolták, hogy gazdasági haszon reményében teherbe ejtsék őket,¹⁵ majd nem ritkán az újszülötteket elválasztották anyjuktól. A fekete anya-gyermek kapcsolatok lehetlenné tételével, valamint a rabszolgaságban élő családok szétzúzásával párhuzamosan a 'kapzsi', 'lusta', 'alkalmatlan' fekete anyákról alkotott kulturális képekből az amerikai tudatot átható sztereotípiák váltak, amelyek ma is hatással vannak sok nő anyai identifikációs folyamatára. Mindezek miatt Kevin E. Quashie afroamerikanista szerint a fehér felsőbbrendűség által dominált társadalmakat akkora strukturális egyenlőtlenségek határozzák meg, hogy a fekete anyák önhibájukon kívül eleve ki vannak zárva a „jó” anyák köréből: amennyiben a rasszista patriarchális társadalom szerint „jó anyának lenni azt jelenti, hogy a legjobbat biztosítjuk gyermekünk számára, a fekete anya nem lehet jó anya, és aligha lehet egyáltalán anya”¹⁶. Quashie szerint az anyaság szükségszerűen politikai jellegű és jelentőségű ellenállásnak tekinthető¹⁷, különösen a 20. században, egy olyan kontextusban, amiben – a rabszolgaság erőszakos „szülesztési” kísérleteivel ellentétben – arra ösztönözték a színes bőrű nőket, hogy minél kevesebb gyermeket vállaljanak.¹⁸

11 Steven MARTINOT, *Motherhood and the Invention of Race*, Hypatia, 2007/2., 86.

12 Hazel V. CARBY, *Reconstructing Womanhood. The Emergence of the Afro-American Woman Novelist*, Oxford: Oxford University Press, 1987, 38–39.

13 Venetria K. PATTON, *Women in Chains. The Legacy of Slavery in Black Women's Fiction*, New York: State University of New York, 2000.

14 Hortense J. SPILLERS, *Mama's Baby, Papa's Maybe. An American Grammar Book*, Diacritics, 1987/2., 76.

15 Angela Y. DAVIS, *Women, Race and Class*, New York: Vintage, 1983, 25–26.

16 Kevin E. QUASHIE, *I. m.*, 66.

17 *Uo.*

18 Dorothy E. ROBERTS, *Killing the Black Body. Race, Reproduction, and the Meaning of Liberty*, New York: Pantheon Books, 1997, 90–92.

Ezen társadalmi folyamatokra adott válaszként számos fekete nő a tiszteletreméltóság politikáját (*respectability politics*) tette magáévá abban a reményben, hogy aláassa az őket intellektuálisan és kulturálisan alacsonyabb rendűnek beállító sztereotípiákat. A tiszteletreméltóság politikája nem csak a fekete amerikaiakra jellemző; különböző marginalizált csoportok is erre a stratégiára támaszkodtak, hogy így vívják ki a többség tiszteletét,¹⁹ de magát a kifejezést a fekete nőkkel kapcsolatban Evelyn Brooks Higginbotham alkotta meg 1994-ben. Állítása szerint a fekete baptista nők a Jim Crow-korszakban a fehér többség megbecsülésének elnyerésére irányuló erőfeszítéseik során tiszteletreméltónak, méltóságteljesnek pozicionálták magukat, ragaszkodva ahhoz, hogy megfeleljenek a fehér társadalmi normáknak.²⁰ Higginbotham a fekete baptista nők tiszteletreméltósági politikáját az ellenállás egyik formájaként konceptualizálja, amely párhuzamosan futott az intézményesített rasszizmus elleni erőszakmentes, de kitartó erőfeszítésekkel;²¹ a tiszteletreméltóság politikája azonban asszimilációs taktikaként is működhet, és a kulturális gyökerek tagadásával, valamint túlzott önszabályozással és önfegyelmeléssel járhat.²² Az igyekezet, hogy a fekete nők és anyák méltóságteljes, tiszteletreméltó személyi képét közvetítsék magukról, máig tetten érhető, és a társadalmi normáknak – például a normatív anyaság parancsainak – való megfelelésre ösztönzi őket.

Esszencializált és normalizált anyaság a *The Abortion*-ben

A *The Abortion* főhőse, Imani a tiszteletreméltóság politikája visszhangjai által befolyásolva több életszakaszon megy keresztül. Az anyává válás előtti életére vonatkozó utalásokból kiderül, hogy soha nem állt szándékában megházasodni; inkább „szeretőket akart fogadni, akiket hajnalban hazaküldhetett, hogy szabadon dolgozhasson és csavaroghasson”²³. Miután a egy konzervatív déli államban nőtt fel, New Yorkban tölti egyetemi éveit, és itt végezteti el első terhességmegszakítását is. Távol áll attól, hogy büntudatot érezzen, sőt, a beavatkozást a felnőtté válás rítusának tekinti,²⁴ de az, hogy később nem hajlandó visszaemlékezni a megélt testi fájdalmakra, traumára adott válaszreakciónak tekinthető.²⁵ Ehelyett mitologizálja az abortuszt és olyan izgalmas, „csodálatos” eseményként írja le, amely lehetővé tette

19 Philip Edward JONES, *Respectability Politics and Straight Support for LGB Rights*, Political Research Quarterly, 2021/4., 935.

20 Evelyn B. HIGGINBOTHAM, *Righteous Discontent. The Women's Movement in the Black Baptist Church, 1880–1920*, Cambridge: Harvard University Press, 1994, 185–187.

21 Uo., 187.

22 Hedwig LEE – Margaret Takako HICKEN, *Death by a Thousand Cuts. The Health Implications of Black Respectability Politics*, Souls. A Critical Journal of Black Politics, Culture, and Society, 2016/2–4., 421–422.

23 Alice WALKER, *The Abortion = Uó, You Can't Keep a Good Woman Down*, London: Women's Press, 1981, 73.

24 Uo., 67.

25 LÉNÁRT-MUSZKA Zsuzsanna, *The Subjectivity of Pregnancy and the Trauma of Abortion in Alice Walker's The Abortion*, Watermark. A Scholarly Journal, 2018/12., 125.

számára, hogy kézbe vegye élete irányítását és megértette vele, hogy „az élet – amit az ember maga körül lát és Életnek nevez – nem csupán egy homlokzat,” ami mögött valójában nincs semmi.²⁶ Ez a meglehetősen rejtélyes megfogalmazás azt sugallja, hogy a beavatkozás több volt, mint Imani cselekvőképességének megnyilvánulása; olyan felszabadító cselekedet, amely ellensúlyozni hivatott egy korábbi elidegenedettség-érzést, amire bár Imani nem reflektál nyíltan, de ami déli, konzervatív, elnyomó neveltetésében gyökerezhet.

Később mégis pontosan ebbe a fojtogató, elidegenítő környezetbe tér vissza. Az olvasó által megismert következő epizódból megtudjuk, hogy Imani maga mögött hagyta a New York-i egyetemista lány szabad, talán még bohém perszónáját, és visszaköltözött délre, férjhez ment egy „rendes” fekete férfihoz, és született egy lánya. Férje, Clarence a kisváros első fekete polgármesterének tanácsadójaként tevékenykedik. Clarence számára kiemelkedő jelentőségű, hogy ebben a fajilag terhelt történelmi pillanatban aktívan támogassa a polgármestert, amit Imani, ha vonakodva is, de elfogad. A polgárjogi mozgalmak idején érthető a férj azon vágya, hogy egyrészt hosszú távon érdemi politikai változást érjen el, másrészt pedig azért is szeretné biztosítani a polgármester sikerét, hogy a fehér felsőbbrendűség hívei ne mondhassák: lám, egy újabb alkalmatlan és kudarcot valló fekete polgármester.²⁷ Imani érti mindezt, ugyanakkor keserűen veszi tudomásul, hogy a gyakori közös vacsorák során a polgármester „soha nem nézett rá közvetlenül . . . és ehelyett úgy beszélt Clarence-szel, mintha Imani ott sem lenne, azt feltételezve, hogy nőként nem érdekli a politika, sőt: nem is érti.”²⁸ Bár Clarence támogatja Imani abortuszra vonatkozó döntését, közvetlenül azelőtt, hogy Imani New Yorkba repül, a polgármesterrel végzett munkáját helyezi előtérbe Imani érzelmi támogatása helyett.²⁹

Imanit nemcsak a férje és a polgármester söpri félre, hanem közvetve a polgárjogi mozgalomban és annak környékén uralkodó maszkulinista politikai erőfeszítések sem veszik emberszámba. Clarence és a polgármester éppen az iskolai szegregáció kérdéséről tárgyalnak, miközben nem vesznek tudomást az abortuszra készülő Imani érzelmileg terhelt állapotáról.³⁰ A sors iróniája, hogy Imani édesanyja, aki tanárnő volt, tüdőrákban hal meg, amit az osztályterem falaiból kiszivárgó azbeszt okozott, és a halála fölött érzett fájdalom járul hozzá Imani vetéléséhez. Clarence látóterében viszont mindez nem jelenik meg; szerinte – a polgárjogi mozgalom tágabb politikai légkörével egybecsengve – a szegregáció megszüntetésének nagyívű problémái elsőbbséget élveznek az olyan „részletkérdésekkel” szemben, mint az alulfizetett tanárnők egészsége – éppen úgy, ahogyan a politikai viták is elsőbbséget élveznek Imani fájdalomával szemben. Mindez arra utal, hogy Clarence azon kívánsága, hogy családtagjai a tiszteletreméltó fekete polgárok sze-

26 Alice WALKER, *I.m.*, 67.

27 *Uo.*

28 *Uo.*, 66.

29 *Uo.*, 67.

30 *Uo.*, 66–67.

repét töltsék be, Imanit egy mindig már alacsonyabb rendű pozícióba helyezi, vissza a homlokzat mögé, amelytől szabadulni akart.

A normativitáshoz és a tiszteletreméltósághoz való ragaszkodás több szempontból is árt Imaninak. A szabad életet preferáló, művészi hajlamú, művelt és urbánus nő, és a rendes, kisvárosi, normatív életet élő feleség és anya szerepe közötti szorongató ellentétet több metafora is megragadja: Imani torka összeszorul, mikor Clarence kezének súlyát érzi a fején;³¹ mikor Clarence Imani mellé térdel, feje a nő térdéhez nyomódik;³² lányuk, Clarice Imani ölében ülve a hasát nyomja.³³ Mindettől Imani úgy érzi, mindketten „rácsimpaszkodnak és használják őt,” amit alig bír elviselni.³⁴ Imani különböző egészségügyi problémái, köztük a vérszegénység és a fogászati problémák minden bizonnyal részben terhességéből adódnak, ám krónikus testi diszkomfortérzete és erőtlensége arról is tanúskodik, hogy mennyire fojtogató a környezete. Imani többször is elgondolkodik azon, hogy korábban milyen „jó” embernek tartotta Clarence-t, arra hivatkozva, hogy éppen ezért ment hozzá feleségül.³⁵ A jelenben viszont azzal küzd, hogy „csalónak” érzi magát, mert a házasság untatja,³⁶ és a kommunikációjuk akadozása és a férfi figyelmének hiánya azt jelzi, hogy a kapcsolatuk már nem kielégítő. Imani döntése, hogy egy olyan házasságban marad, amely már nem okoz neki örömet, arra a késztetésére utal, hogy ragaszkodjon a Clarence-ről mint kiemelkedő, méltó, jó férfiről alkotott képhez és a nukleáris család eszméjéhez, azaz a normatív családszerkezethez.

Azonban ami ennél is relevánsabb, hogy Imani sosem teljesedett ki az anyaságában. Az első abortusz monumentális eseményével szemben az anyává válás hétköznapiságát hangsúlyozza ki: „A gyermekvállalás tapasztalatnak jó, úgy, mint lediplomázni. De ha egyszer megcsinálta az ember, akkor megvan az élmény, és az elég is.”³⁷ Az anyává válás tehát számára csupán a társadalmi nemének letudandó feladata, a képzeletbeli női teendőlista egy tétele, a női lét alapvető, elidegeníthetetlen része. A tény, hogy Imani említést tesz bizonyos tapasztalatok felhalmozásáról, mint például az anyává válásról vagy a diploma megszerzéséről – a szeretők, a csavargás és a szabad munka említésével együtt³⁸ –, leképezi az ideális életről alkotott fogalmát: kreatív, dinamikus létre vágyik, amelyben egyik élmény követi a másikat. A gyermekvállalás azonban behatárolja a lehetőségeit, és olyan kereteket állít fel számára, amelyek elérhetetlenné teszik a számára ideális életmódot.

Amikor Imani e körülmények között ismét teherbe esik, rájön, hogy – ahogyan ő fogalmaz – „egy újabb gyermek megölne engem”³⁹. A terhességmegszakí-

31 Uo., 65.

32 Uo., 71.

33 Uo.

34 Uo.

35 Uo., 64–65.

36 Uo., 67.

37 Uo., 65.

38 Uo., 73.

39 Uo., 65.

tás melletti döntése több okból is szembemegy az engedelmes, felső középosztálybeli fekete nőtől és normatív életet élő anyától elvártakkal. A saját testi és lelki egészségének előtérbe helyezése ellentmond a hagyományosan az anyáknak tulajdonított – és tőlük elvárt – önzetlenséggel. Ráadásul Imani kisvárosi, vallásos közössége is ellenezné az abortuszt. A fekete amerikai közösségekben nagyjából az 1970-es évekig domináló abortusz-diskurzus tovább árnyalja a helyzetet. Az abortusszal szembeni, többek között az Iszlám Nemzet fekete nacionalista szervezet és a Fekete Párducok Pártja által táplált általános bizalmatlanság egyik oka volt, hogy a terhességmegszakítások által okozott népességszökkenést önkéntes, saját maguk által végzett népirtásként keretezték, és úgy vélték, végső soron a fehér többség érdekeit szolgálja.⁴⁰ Imani döntése, hogy megszakítja terhességét, tehát úgy tűnik, ellentmond több, egymást átfedő és kulturálisan beágyazott imperatívusznak.

Ha közelebről megvizsgáljuk a törekvését, hogy – ahogyan az elbeszélő fogalmaz – „saját magát válassza”,⁴¹ kiderül, hogy az abortusz aktusa kényszerű helyzetének ellenszereként lép fel. Egyrészt kísérlet arra, hogy javítson a házasságán: látva, hogy az anyja munkakörülményeit jelentéktelennek tartják, és tőle magától is elvárják, hogy némán támogassa férje ambícióit, Imani kétségbeesetten provokálja Clarence-t, hogy helyezze előtérbe az ő gondjait, és segítsen neki meghozni a döntést, hogy megtartja-e a gyermeket.⁴² Az abortusz egyben jelzi, hogy vágyik a teste feletti kontrollra.⁴³ Ennél is jelentősebb, hogy a terhességmegszakítás a lázadás aktusaként működik. Amennyiben az első abortusz jelentősége abban rejlik, hogy megtanította Imanit arra, hogy az élet nem csupán egy homlokzat, a második abortusztól azt reméli, hogy orvosolja egyre üresebbé váló életét – egy olyan életet, amelyben már-már kiegyezett azzal, hogy a perifériára szorult, vagyis egy homlokzat mögé helyezték. Amikor azt érzi, hogy férje és lánya csak „használja” őt, rájön: „az egyetlen módja annak, hogy igényt tarthasson magára, hogy szabaddá és különállóvá váljon, az, hogy valami fájdalmas, önmeghatározó, de önpusztító dolgot tesz”⁴⁴. Így a második abortusz nem pusztán a cselekvőképesség megszerzésének és a testi autonómia megteremtésének aktusaként olvasható, hanem az Imani által kialakított tiszteletreméltó, normatív életnek való ellenállás eszközeként is.

Ezt az olvasatot a szövegben található nyelvi kétértelműség is alátámasztja. A történet középpontjában a Holly Monroe tiszteletére rendezett templomi megemlékezés áll. Holly öt évvel a fő cselekményszálát megelőzően, középiskolai ballagása napján faji indíttatású rendőri brutalitás áldozata lett. Imani, bár családi környezetét fullasztónak tartja, élvezi, hogy a kisvárosi baptista közösség tagja, és szolidaritásból részt vesz ezeken az évenkénti megemlékezéseken. Bár az eseményre néhány nappal a második abortusz után kerül sor, Imani nem kíméli magát: alaposan megfürdeti és felöltözteti Clarice-t, majd érzelmileg felfokozott állapotban

40 Jennifer NELSON, *Women of Color and the Reproductive Rights Movement*, New York: New York University Press, 2003, 77–85.

41 Alice WALKER, *I. m.*, 70.

42 *Uo.*, 64–65.

43 *Uo.*, 69.

44 *Uo.*, 71.

megy a szertartásra. Megjegyzi, hogy a meggyilkolt lány egykori osztálytársai mind hasonlóan Hollyra, és azon morfondíroznak, hogy „minden, egy bizonyos sebezhető életkorban lévő fekete lány Holly Monroe. És egy még mélyebb igazság: Holly Monroe ő maga volt. Önmaga lelőve, elvetelve az önmagává válás előestéjén”⁴⁵. A Holly és az abortusz közötti asszociatív kapcsolat Imani elfojtott bánatára és büntudatára utal a terhességei megszakítása miatt, azaz Holly az abortált magzat(ok)at is szimbolizálja. Ugyanakkor az, hogy Holly „önmaga”, arra utalhat, hogy ő (azaz Holly) nem csupán valaki mást helyettesítő szimbólum, hanem saját, személyes, nem feltétlenül átpolitizált történettel rendelkezik. A mondatszerkezet azonban egy másik értelmezést is lehetővé tesz: Holly Monroe Imanit szimbolizálja, akit „az önmagává válás előestéjén” abortáltak. Az abortusz itt nem magára a terhességmegszakításra utal, hanem Imani veszteségeire: arra, hogy a szabad, kötöttségektől mentes életet elcserélte a hagyományos feleséggé és anyává válásra, mielőtt még „önmaga” lehetett volna.

Imani olyannyira azonosul Hollyval, hogy amikor Clarence és a polgármester ahelyett, hogy csatlakoznának a megemlékezéshez, inkább a város új alkotmányáról diskurálnak, Imani dühös lesz, és úgy érzi, őt magát sértették meg ezzel. Érdekes módon Clarence éppen a tiszteletreméltó helyi politikus szerepét betöltve viselkedik tiszteletlenül, ám a polgármesterrel való beszélgetés olyannyira fontos számára, hogy megkockáztatja: a közösség elítélheti majd, amiért nem aktív résztvevője a megemlékezésnek. Úgy tűnik tehát, hogy Clarence is a tiszteletreméltóság csapdájába került és számos elvárás között kell navigálnia. Imanin azonban ez mit sem segít: szinte rávetíti magát Hollyra, azt sugallva, hogy a fekete nők élete és méltósága előrébb való, mint egy elvont politikai elv mentén való cselekvés. Imani később ezt a pillanatot – Clarence félrevonulását – nevezi meg, mint azt, amelyben végleges elszakadt a férjétől. A történet ezután optimistán zárul: bár Imani sír, amikor összepakolja a holmiját, mégis megkönnyebbülést érez. Szorongása szertefoszlik és visszanyeri egészségét. Az olvasó nem tudja meg, hogy a különválásuk milyen hatással lesz a családra, de az, hogy Imani az, aki csomagol, azt jelentheti, hogy Clarice-t is hátrahagyja. Imani tragédiája abban rejlik, hogy elfordul egy olyan életmódtól, amelyről tudja, hogy megfelelne neki, és helyette a normatív, kényelemmel teli, tiszteletreméltó élet felé menekül, és beletörődik abba az elvárásba, hogy gyermeket vállaljon. Az abortusszal, majd házasságának felbomlásával lázad környezete mindennapos rasszizmusa és szexizmusa ellen. Hogy ebbe beletartozik-e az a radikális és tabunak számító cselekedet, hogy egyedül, Clarice nélkül lép tovább, nem világos, de még ha magával is viszi a lányát, Imani egyértelműen lezárja élete egyik fejezetét, és feltehetően legalább részben leteszi a normalizált, esszencializált anyaság igáját.

55

Szakértősítés és intenzifikáció a *Belles Lettres*-ban

Míg Imani túlnyomórészt fekete környezetben él, addig Monica és Lucinda a *Belles Lettres*-ban közösségükön belül egyedülálló helyzetben vannak. Egy ideig Lucinda

lánya, Christinia az egyetlen fekete lány a gazdag kaliforniai városrész egyik iskolájában, ami, Monica lányának, Fatimának az érkezésével változik meg. Lucinda felkeresi Monicát abban a reményben, hogy elfojtja a rivalizálást a két lány között. Mivel az olvasó a lányok viselkedéséről csak a levelekből értesül, nem világos, hogyan kezdődött a konfliktus, viszont az anyák szavaiból az sejlik fel, hogy Christinia, miután megalapozta a helyzetét mint az osztály egyetlen fekete lánya, most úgy érzi, versenybe került az újonnan érkezővel. A lányok és így az anyák közötti súrlódások tehát a kivételes státuszhoz való ragaszkodásból, az erre való törekvésből erednek. Míg a lányok piszkálják egymást és pletykákat terjesztenek a másíkról, hogy kitűnjenek a kortársaik közül, addig az anyák ugyanezt teszik: kétségbeesetten próbálják betölteni a tiszteleltre méltó fekete személy szerepét egy túlnyomórészt fehér közösségben. Monica megjegyzi: „Nem vagyok azon a véleményen, hogy az osztály két fekete gyerekének ellenségnek kellene lennie, és azt sem szeretem, ha ez felhívja rájuk (vagy a szüleikre) a figyelmet, amikor amúgy is nehéz helyzetben vannak,”⁴⁶ de Lucinda mintha büszke lenne az egyediségükre: „Mi nem vagyunk zavarban Christinia feketeségével kapcsolatban. Én magam is [ebbe az iskolába] jártam gyerekként, és nagyon boldog voltam ott, annak ellenére, hogy akkoriban én voltam az egyetlen fekete gyerek az egész alsó tagozaton”⁴⁷. Így vagy úgy, de a jómódú, elővárosi, fehér térhez való igazodás nyomást gyakorol mind az anyákra, mind a lányokra, ami számos félresikerült beilleszkedési kísérletet eredményez.

56 Az anyák helyzetét még bonyolultabbá teszi, hogy mindkettejüknek fontos a karrier és a hivatás: Lucinda klinikai szakvizsgával rendelkező családterapeuta, Monica pedig neveléstudományi PhD fokozattal rendelkező egyetemi oktató. Lucinda már az első levelének aláírásában világossá teszi, milyen képesítésekkel rendelkezik, ám a másik nőt laza „Szia, Monica”-val szólítja meg.⁴⁸ Válaszul Monica olyan fejléces levélpapírt használ, amely egyértelművé teszi az ő státuszát is; ettől a ponttól a levélpapírok és az aláírások csak egyre informatívabbak és terjedelmesebbek lesznek, míg a köszönések egyre agresszívebbek. A szarkasztikus „Kedves Lucinda, vagy mondjam inkább úgy, hogy Dr. Johnston?”-ból⁴⁹ hamarosan egy kurta „Lucinda” lesz. Ezek a paratextuális eszközök – és az olyan kevésbé finom megjegyzések, mint például az „Apropó, neked amúgy nem csak mesterdiplomád van?”⁵⁰ – azt mutatják, hogy az anyák a képzettségükre támaszkodnak, hogy némi tiszteletet szerezzenek, amikor úgy érzik, támadásnak vannak kitéve. Nemcsak egymás lányait, de egymást is egyre hevesebben vádolják, megpróbálva aláásni a másik szakmai elismertségét. Úgy érzik, hogy gyermekeik esetleges hiányosságai elárulják saját anyai gyengeségeiket, ezért arra kényszerülnek, hogy pajzsként használják karrierjüket – és így a tiszteleteméltó státuszukat.

46 Nafissa THOMPSON-SPIRES, *Belles Lettres* = *Üő, Heads of the Colored People*, New York: 37 Ink, 2018, 37.

47 *Uo.*, 38.

48 *Uo.*, 34.

49 *Uo.*, 37.

50 *Uo.*, 38.

Nem véletlen, hogy mind Monica, mind Lucinda diplomája a gyermekek fejlődéséhez, fejlesztéséhez (is) kapcsolódik. Nyíltan utalnak saját feltételezett szakmai fel-sőbbrendűségükre. Lucinda mind Monicát, mind Fatimát támadja azzal, hogy azt írja: „Sajnos, te engeded neki, hogy arrogáns legyen és már ilyen fiatal korban akadályozod a fejlődését. Pontosan erről írok az első könyvem harmadik fejezetében, az *Óvatosan a kényeztetéssel*-ben”⁵¹. Monica megkérdőjelezi Lucinda képzettségét,⁵² és megjegyzi, „milyen szerencsés”, hogy Christiniának legalább Lucinda praxisán keresztül hozzáférése van pszichoterápiához, ellenségesen azt sejtetve, hogy a lánynak szakszerű segítségre van szüksége.⁵³ Fokozatosan egymás sértegetéséhez folyamodnak, amikor a másik állítólagos hűtlenségére hivatkoznak,⁵⁴ végül pedig nyíltan gúnyolódnak és fenyegetik egymást.⁵⁵ Papíron mindkét anya gyermeknevelési szakértő, mégis egyre kicsinyesebbnek és hektikusabbnak látszanak. A szerző azon döntése, hogy így ábrázolja ezeket a művelt nőket, a szakértősítés kritikáját tárja fel. Azt sugallja, hogy bár Monica és Lucinda kompetensek a munkájukban, és együttérző, lányaik szenvedélyes védelmére törő anyák, nem a szakértői státuszuk a döntő, és az semmiképpen sem segíti őket abban, hogy meggyőzzék a másikat. A két szféra – a szakmai és az anyai – együtt nem működik, nem működhet. Ezért az a tény, hogy ebben a kontextusban nem tudják használni a szaktudásukat, azt sugallja, hogy ez a tudás nem átvihető és nem alkalmazható a valós szülői helyzetekben, ami nem mást kérdőjelez meg, mint a szakértői tudás gyermeknevelésben való legitimitását.

A szakértősítés mellett a normatív anyaság másik alapelve, amely Thompson-Spires történetében erőteljesen megjelenik, az intenzifikáció. Bár Lucinda azt állítja, hogy „itt [a mi közösségünkben] megpróbálunk segíteni a gyerekeknek feldolgozni a problémáikat anélkül, hogy túlságosan belekeverednénk,”⁵⁶ mindkét nő fontosnak tartja, hogy részt vegyen a lánya iskolai életében: Lucinda az iskola Jack and Jill of America tagozatában dolgozik, egy olyan szervezetben, amelynek célja a fekete gyerekek vezetői készségeinek fejlesztése;⁵⁷ Monica jelentős összeget adományoz az iskolának, csatlakozik a szülői munkaközösség újonnan érkező tanulókat fogadó bizottságához,⁵⁸ és mindketten kísérőként vesznek részt az osztálykiránduláson.⁵⁹ Az iskolai életbe való bevonódásuk, levelezésük gyakorisága és érzelmeik intenzitása, amely konfliktusuk kiéleződésében is megmutatkozik, arról árulkodik, hogy a „jó” anya megkérdőjelezhetetlen ideál(l)ját szeretnék megtestesíteni. Monica megjegyzése arról, hogy Lucindának több időt kellene Christiniával töltenie,⁶⁰ célzás arra, hogy Lucinda elhanyagoló szülő, Monica pedig

51 Uo., 39.

52 Uo., 38.

53 Uo., 35.

54 Uo., 40.

55 Uo., 43.

56 Uo., 36.

57 Uo.

58 Uo., 45.

59 Uo., 34.

megkérdőjelezhetetlen erénynek tekinti az intenzív szülőséget. Továbbá Fatima és Christinia tanulmányi sikerére és társadalmi népszerűségére tett ismételt utalásaiak mögött az anyák azon reménye húzódik meg, hogy intenzív anyai erőfeszítéseik kivételes gyermekeket fognak eredményezni, akik által ők maguk is sikeresnek, jónak érezhetik magukat. A szakértősítéshez hasonlóan az intenzifikáció is annak az áhított tiszteletreméltóságnak az egyik lehetséges eszköze, amelyet Monica és Lucinda lányaik révén remél elérni. A *Belles Lettres* leleplezi, hogy az anyaság intenzívebbé tétele egy olyan túlzóan éber, kiélezett állapothoz vezet, amelyben az anyák a legrosszabbat feltételezik egymás szülői képességeiről; továbbá kritizálja a szakértősítés gondolatát, éles megvilágításba helyezve annak korlátait.

Az, hogy Lucindát és Monicát milyen mértékben befolyásolják a normatív anyaság diktátumai, szorosan összefonódik a feketeséggel: faji hovatartozással kapcsolatos sértésekkel is megpróbálják aláásni a másik tiszteletreméltóságát. Lucinda azzal próbálja megszégyeníteni Monicát, hogy Fatima záptojásszagú hátizsákját emlegeti.⁶¹ A sértésnek a rasszizmus szaglással, szagokkal kapcsolatos aspektusa ad élénkebb színezetet: a gyarmatosítás virágkorában az európaiak tisztaságról, illatról és a fekete emberek „lemoshatatlan” szagáról alkotott elképzelései is megágyaztak a tudományos rasszizmus elterjedésének, ekképp igyekezve igazolni a fekete emberek alacsonyrendűségét és végső soron az atlanti rabszolgaság igazságosságát.⁶² Lucinda a rasszizmusnak ezen formáját internalizálja és fordítja a másik anyára ellen. Hasonlóképpen, Monica Christinia testét veszi célba, amikor a „méretét”⁶³ és a „körméretét”⁶⁴ említi, visszhangozva azokat a fehér felsőbbrendűségben gyökerező főbiákat, amelyek történelmileg a fekete női testet túlzónak és túlságosan testessültnek (*hyperembodied*) állították be, miközben az elhízást is az erkölcstelen, lusta fekete nők képével kötötték össze.⁶⁵ A hajra,⁶⁶ a „hetvenes évekbeli kaftánok”-ra,⁶⁷ és a „gettós” viselkedésre vonatkozó inzultusok rasszizmusa egyértelműbbnek tűnik, de olyan, történelmileg átracializált sértéseket is találhatunk a levelekben, mint az anyák ismételt célzása arra, hogy a másik gyerek nem tud olvasni.⁶⁸ Ez utóbbi egyszerű vádaskodásnak tűnhet, amely az egyik gyermek felsőbbrendűségét hivatott hangsúlyozni a másikkal szemben, de a fekete amerikaiak szellemi alsóbbrendűségével kapcsolatos elharapózott nézetek még hangsúlyosabbá teszik ezeket a sértéseket, akárcsak az, hogy a fekete rabszolgákat jellemzően tiltották attól, hogy

60 Uo., 37.

61 Uo., 36.

62 Andrew KETTLER, *The Smell of Slavery: Olfactory Racism and the Atlantic World*, Cambridge: Cambridge University Press, 2020.

63 Nafissa THOMPSON-SPIRES, *Belles Lettres*, 39.

64 Uo., 37.

65 Sabrina STRINGS, *Fearing the Black Body. The Racial Origins of Fat Phobia*, New York: New York University Press, 2019: 13–14.

66 Nafissa THOMPSON-SPIRES, *Belles Lettres*, 42.

67 Uo., 40.

68 Uo., 38–39.

megtanuljanak olvasni, így az írástudásért (és ekképp a valid szubjektumpozíció kivívásáért) folytatott küzdelemnek hosszú története van az afroamerikai kontextuson belül. Különösen bántó(nak szánt) tehát, ha valakit egy olyan készség nem birtoklásával vádolunk, amiért ősei évszázadokon át küzdöttek.

Említésre méltó dimenziót kölcsönöz a sértéseknek az is, hogy a nők „burzsu”-nak és „fennhéjázó”-nak⁶⁹ nevezik egymást. Előbbi itt a fekete gyökereit tagadó, a fehérek világához törleszkedő, sznob afroamerikait jelöli, a fennhéjázó (*uppity*) szót pedig a rabszolgaság eltörlését követően a fehér többség használta olyan fekete emberekre, akik szerintük nem tanúsítottak kellő tiszteletet irántuk, vagy olyan méltóságot, önállóságot mutattak, amit alávetett pozíciójuk okán nem lett volna szabad birtokolniuk.⁷⁰ A ruhaválasztás, a hajviselet, a nyelvhasználat és a mindennapi élet számos más, látszólag triviális aspektusa így olyan célpontokká válnak, amelyeket mindkét anya arra használ, hogy nőként és anyaként tekintélyesebbnek tűnjön a másiknál, és egyben kigúnyolja a másik igyekezetét, közösséghez való tartozás iránti vágyát. Miközben azért is kritizálják a másikat, mert nem elég kifinomult és azért is, mert túlzásba viszi a látszatkeltezt és a sznobériát, nem kérdőjelezi meg a tiszteletreméltóság és normatív anyaság diskurzusát és legitimitását.

A novella lezárása azt sugallja, hogy a *status quo* a végtelenségig fennmarad. Monica és Lucinda konfliktusának híre eljut az iskola vezetőségéhez, de az igazgatóval való megbeszélés után Monica „nagylelkű” felajánlást tesz, ami csodával határos módon a lánya viselkedésének „ugrásszerű javulását” eredményezi.⁷¹ Az utolsó levélben Monica megköszöni Lucindának, hogy meghívta Fatimát a bulijukra, és utal más jövőbeli összejövetelekre.⁷² Míg Imani irányt vált, addig Monica és Lucinda, úgy tűnik, még jobban belekeveredik a gyerekek életébe. Ahelyett, hogy szidnák egymást, most úgy tűnik, hogy szívélyes viszonyban vannak; mindazonáltal kommunikációjuk még mindig arról szól, hogy mások miként vélekednek róluk és a gyerekeikről, azaz nem tudják lerázni magukról a tiszteletreméltósággal kapcsolatos elvárásokat. Amikor ezek a fekete anyák kétségbeesetten próbálnak szembeszállni az évszázadokkal ezelőtt rögzült, őket gondatlan anyaként ábrázoló sztereotípiákkal, a normatív anyaság diktátumai egyértelműen egybeesnek a tiszteletreméltóság politikájának elveivel, így vagy úgy, de gúzsba kötve mindannyiukat.

Az anyaság mint performancia

Mindhárom szövegbéli anya tehát egy külső, de belsővé tett tekintet tudatában él, olyannyira, hogy az anyaság performanciává válik: valamivé, amit *csinálni* kell, egy tiszteletreméltó szereppé, amit be kell tölteni. Feketességének, nőiségének, anyaságának és társadalmi helyzetének metszéspontjában Imanit az az igény hajtja, hogy ragaszkodjon a normatív elképzelésekhez és megtegye mindazt, amit egy „rendes”

69 Uo., 41.

70 David O. SEARS – Jim SIDANUS – Lawrence BOBO, szerk., *Racialized Politics. The Debate About Racism in America*, Chicago: University of Chicago Press, 2000, 9.

71 Nafissa THOMPSON-SPIRES, *Belles Lettres*, 45–46.

72 Uo., 46.

fekete feleségnek kell. Fájdalmai ellenére alaposan, mechanikusan fürdeti meg és öltözteti fel lányát, hogy elvigye a megemlékezésre, és nyugtalansága és belső feszültsége ellenére újra és újra vendégül látja a polgármestert, anélkül, hogy bárkivel megosztaná az aggályait. Thompson-Spires novellája hasonlóképpen olyan anyaként ábrázolja Monicát és Lucindát, akik szerepet játszanak és teljesítenek; a narratíva azt sugallja, hogy nem annyira anyák, mint az anyaság szerepét magukra öltő nők. Az „egyetlen fekete diák” és az „egyetlen magas rangú állással rendelkező fekete anya” (ill. a „másik fekete lány” és a „másik fekete anya”) szerepei nagy terhet jelentenek számukra: mindkettőjükre komoly nyomás nehezedik amiatt, hogy csak ők képviselik a fekete közösséget. Konfliktusukból kiderül, hogy nemcsak fehér társaik szemében akarnak jobbnak tűnni, hanem egymás szemében is. Egymás elismerésére vágnak, de egymás ünneplése helyett inkább megpróbálnak egymás fölé kerekedni. Bár megvédik a lányukat, nem tudjuk meg, hogy valójában hogyan bántak velük a nyilvánosságtól távol, és hogyan érznek az anyasággal kapcsolatban. Míg Fatima és Christinia anyja ragaszkodik ahhoz, hogy a saját lányuk okosabb, kedvesebb és kiegyensúlyozottabb, mint a másik, addig Imanit – kisebb gyerek szülőjeként – ez (még) nem foglalkoztatja; inkább lánya pusztasága, jelenléte, sőt: megjelenése, külseje az, amitől megerősítést remél. A folyamatot, amelynek során a megemlékezés előtt gondosan megmosdatja és felöltözteti a kislányt, aprólékosan részletezi az elbeszélés,⁷³ ami többféleképpen is értelmezhető: Isten vagy akár Holly előtti tisztelgésnek, vagy az anyák által rutinszerűen végzett, hétköznapi gondoskodás példájaként. A szöveg logikáját követve ugyanakkor az is felsejlik, hogy a gyermek Imani számára tartozékká, státuszszimbólummá válik, ahogyan Fatima és Christinia is az anyjuk számára.

60

Narratív következmények

Imani tehát anyaságával, érzéseivel kapcsolatban tulajdonképpen néma marad, Monicáról és Lucindáról pedig csak egy közvetett képet ismerünk meg: érzéseik, indítékaik, valós cselekedeteik helyett csak a leveleiket látjuk. Mindez híven szemlélteti, milyen mértékben hat ezekre az anyákra a tiszteletreméltóság politikája. Az említett narratív hiátusok azt mutatják, hogy az anyák eltávolodtak attól, amit valójában szeretnének, és saját vágyaik, szükségleteik, szubjektumuk kárára töreksznek a tőlük mint fekete nőktől, fekete anyáktól és közösségeik kiemelkedő fekete tagjaitól elvárt normáknak való megfelelésre. Ezen anyák viszonylagos hallgatása felveti a kérdést, hogy ki a főszereplő az egyes történetekben. A fekete női irodalom jelentős része az anyaság kérdését a lánygyermek szemszögéből közelítette meg, vagy az anyafigurát a múlt szimbólumaként és letéteményeseként jelenítette meg, gyakran elfedve az anyaság megélt tapasztalatát (lásd az 1980-as évekig uralkodó matrilineáris hagyomány fontosságát);⁷⁴ ezzel szemben a *The Abortion* és a *Belles*

⁷³ Alice WALKER, *I. m.*, 72.

⁷⁴ Diane SADOFF, *Black Matrilineage. The Case of Alice Walker and Zora Neale Hurston*, Signs, 1985/1., 12.; Madhu DUBEY, *Gayl Jones and the Matrilineal Metaphor of Tradition*, Signs, 1995/2., 245–248.

Lettres látszólag hús-vér anyák történeteit állítja középpontba. Állításom szerint azonban a tárgyalt novellák csak bizonyos mértékig anyafókuszú elbeszélések: az anya tényleges perspektívája és szubjektivitása rejtve marad a *status quo* fenntartására használt homlokzat mögött. A szövegek középpontjában pontosan azért áll az anyai viselkedés, mert az anyaszereplők életének középpontjában is ez áll: a normatív anyasághoz és a tiszteletreméltóság politikájához való ragaszkodás vágya áthatja a szövegeket, és éppúgy strukturálja a narratív felépítésüket, mint ahogyan az anyák életét is. Úgy tűnik, hogy a központi szereplő az ideális anya megfoghatatlan, azonban mindenütt jelen lévő alakja, nem pedig maguk az anyák.

A szövegek nem általánosítanak és nem kívánnak minden afroamerikai felsőközéposztálybeli anyára vonatkozó állításokat tenni, és nem is ítélik el a három szövegbéli anyát. Mindazonáltal feltárják azokat a mögöttes struktúrákat, amelyek Imani, Lucinda és Monica életét keretbe foglalják. Mindhárom nő önmagához (és egymáshoz) való viszonyának kontextusa és elsődleges oka a fehér felsőbbrendűségi patriarchális elvárások hálója. Walker novellájában Imani érzi a helyi politikai élet rá nehezedő nyomását és a faj felemelkedésének érdekében kifejtett munka fontosságát, miközben a Holly tiszteletére rendezett alkalmak emlékeztetik őt a rendszerszintű rasszizmus jelenlétére. A *Belles Lettres*-ban a fekete akadémikus – sőt: neveléstudományi szakember – szerepének betöltésére irányuló nyomás készteti az anyákat egymás közötti versengésre. Így mindegyik anya egy olyan eszményképet követ, amelyet nem tud elérni, de a szövegek empátikusan ábrázolják ezeket a reakciókat: érthető, hogy önérvényesítésre, sőt, akár a viszonylagos hatalom érzetére is vágnak, mivel a női, az anyai és a fekete amerikai lét metszéspontjában, egy folyamatosan terhelt pozícióban léteznek. Bár a *Belles Lettres* szatirikusan ábrázolja a két versengő nőt, mégis bizonyos fokú szimpátiát tanúsít irántuk azzal, hogy nem gonosztevéként ábrázolja őket, hanem a rivalizálásuk csapdájába esett nőkként, akik csak a tiszteletreméltó anyaság forgatókönyvét szeretnék követni. Hasonlóképpen, a *The Abortion* úgy pozicionálja Imanit, mint akit megbántottak és elutasítottak, és akinek az ebből következő lázadása teljes mértékben érthető.

Következtetések

A normatív anyaság és a tiszteletreméltóság politikájának kérdései tehát összefonódnak mind Alice Walker, mind Nafissa Thompson-Spires történetében: egymást sokszorozó hatásuk van, és együttesen navigálják zsákutcába az anyákat. Miután életét az anyaság esszencializálására és normalizálására vonatkozó ideológiai parancsoknak megfelelően strukturálta, Imani azon kapja magát, hogy képtelen élvezni az anyaságot. A feminizmus második hullámának idején íródott és játszódó novella a testi autonómia és a választás kérdései körül forog, míg a *Belles Lettres*, amely közvetlenül a feminizmus harmadik hullámának megjelenése előtt játszódik, az anyaság intenzifikációjának kortárs jelenségére reflektál. Thompson-Spires történetében az anyák olyan mértékben esnek áldozatul a intenzifikációnak, hogy az komikussá válik, a szakértősítés fogalmát pedig két szakember figuráján keresztül ássa alá a történet, akiket éppen nem túl professzionális viselkedésük okán karikíroz. Míg Imani olyan döntést hoz, amely végül megkönnyebbüléshez vezet, addig

Lucinda és Monica nem tudnak kibújni az általuk „jó”-nak tartott anya szerepéből. A szövegek tehát leleplezik, hogy ha a társadalom csak azt az utat hagyja nyitva az anyák számára, hogy a külső normáknak megfelelően éljenek a fehér szupremácia és patriarchátus tekintete alatt, akkor az anyaságot csak úgy lehet megélni, hogy az szükségszerűen elégedetlenséghez vezet, akaratlanul is érvényre juttatva Quashie állítását, miszerint a fekete nő nem lehet jó, vagy legalább is jól lévő anya. Állításom szerint tehát mindkét történetben a tágabb társadalmi kontextus által előírt szigorú szabályok, valamint a fekete anyaság történelmi visszhangjai arra kényszerítik ezeket a nőket, hogy „jó”, „normális” anyaként határozzák meg magukat, de pontosan ez a kontextus az, ami végül szabotálja a próbálkozásaikat, miközben a tágabb értelemben vett racialis és nemi alapú kontroll továbbra is érvényben marad.

Irodalom

- CARBY, Hazel V., *Reconstructing Womanhood. The Emergence of the Afro-American Woman Novelist*, Oxford: Oxford University Press, 1987.
- DAVIS, Angela Y., *Women, Race and Class*, New York: Vintage, 1983.
- DUBEY, Madhu, *Gayl Jones and the Matrilineal Metaphor of Tradition*, *Signs*, 1995/2., 245–267.
- FEDERMAYER Éva, *Millenniumi Budapest és ragtime*, *Replika*, 2017/1–2., 41–65.
- GERA Judit, *Az álvetettség struktúrái a holland prózában*, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó: 2012.
- HIGGINBOTHAM, Evelyn B., *Righteous Discontent. The Women's Movement in the Black Baptist Church, 1880–1920*, Cambridge: Harvard University Press, 1994.
- JOHNSON, Maria V., „You Just Can't Keep a Good Woman Down.” *Alice Walker Sings the Blues*, *African American Review*, 1996/2., 221–236.
- JONES, Philip Edward, *Respectability Politics and Straight Support for LGB Rights*, *Political Research Quarterly*, 2021/4., 935–949.
- KETTLER, Andrew, *The Smell of Slavery. Olfactory Racism and the Atlantic World*, Cambridge: Cambridge University Press, 2020.
- LEE, Hedwig – HICKEN, Margaret Takako, *Death by a Thousand Cuts. The Health Implications of Black Respectability Politics*, *Souls. A Critical Journal of Black Politics, Culture and Society*, 2016/2–4., 421–445.
- LÉNÁRT-MUSZKA Zsuzsanna, *The Subjectivity of Pregnancy and the Trauma of Abortion in Alice Walker's The Abortion*, *Watermark. A Scholarly Journal*, 2018/12., 121–130.
- LÉNÁRT-MUSZKA Zsuzsanna, *The Perils of Embracing Respectability Politics. Maternal Conformity and Normativity in Alice Walker's The Abortion and Nafissa Thompson-Spires's Belles Lettres = Normative Motherhood. Regulations, Representations, and Reclamations*, szerk. Andrea O'REILLY, Bradford, ON: Demeter Press, 2023, 153–168.
- MARTINOT, Steven, *Motherhood and the Invention of Race*, *Hypatia*, 2007/2., 79–97.
- NELSON, Jennifer, *Women of Color and the Reproductive Rights Movement*, New York: New York University Press, 2003.
- O. SEARS, David – SIDANUS, Jim – BOBO, Lawrence, szerk., *Racialized Politics. The Debate About Racism in America*, Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- O'REILLY, Andrea, *Matricentric Feminism. Theory, Activism, Practice*, 2. kiadás, Bradford, ON: Demeter Press, 2021.
- PATTON, Venetria K., *Women in Chains. The Legacy of Slavery in Black Women's Fiction*, New York: State University of New York, 2000.
- PEN AMERICA, *Meet the 2023 Literary Awards Judges*, pen.org, 2023. Online: <https://pen.org/meet-the-2023-literary-awards-judges/> (Letöltés ideje: 2024. május 30.)

- QUASHIE, Kevin E., *Black Women, Identity, and Cultural Theory. (Un)Becoming the Subject*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2004.
- ROBERTS, Dorothy E., *Killing the Black Body. Race, Reproduction, and the Meaning of Liberty*, New York: Pantheon Books, 1997.
- SADOFF, Diane, *Black Matrilineage. The Case of Alice Walker and Zora Neale Hurston*, *Signs*, 1985/1., 4–26.
- J. SPILLERS, Hortense, *Mama’s Baby, Papa’s Maybe. An American Grammar Book*, *Diacritics*, 1987/2., 64–81.
- STRINGS, Sabrina, *Fearing the Black Body. The Racial Origins of Fat Phobia*, New York: New York University Press, 2019.
- THOMPSON-SPIRES, Nafissa, *Belles Lettres* = Uő, *Heads of the Colored People*, New York: 37 Ink, 2018, 34–46.
- THOMPSON-SPIRES, Nafissa, *Author’s Note* = Uő, *Heads of the Colored People*, New York: 37 Ink, 2018, 166–167.
- WALKER, Alice, *The Abortion* = Uő, *You Can’t Keep a Good Woman Down*, London: Women’s Press, 1981, 64–76.

In the Shadow of the “Good Mother. Normative Motherhood and Respectability Politics in Short Stories by Alice Walker and Nafissa Thompson-Spires

Abstract. The paper addresses the representations of normative motherhood and respectability politics in the context of Black American motherhood in two contemporary short stories by African American women writers: Alice Walker’s “The Abortion” (1981) and Nafissa Thompson-Spires’s “Belles Lettres” (2018). After introducing the stories, I provide a brief historical overview of Black American mothers’ social status, which I frame within the prescriptive discourses of respectability politics and normative motherhood. After interrogating the stories’ treatment of four of the pillars of normative motherhood and the influence of race on the three textual mothers’ experiences, I argue that the intertwining of respectability politics and normative motherhood prompt the women in question to perceive motherhood as a performance carried out for the benefit of an external gaze. Furthermore, I examine the narrative consequences of prioritizing the figure of the ideal mother as well as consider the social and personal repercussions of either embracing or rejecting the imperatives of both discourses.

Keywords: motherhood studies, contemporary African American prose, short story, systemic racism, narrative structure

Dr. Lénárt-Muszkas Zsuzsanna
Debreceni Egyetem
Angol-Amerikai Intézet
Észak-amerikai nem önálló Tanszék
4032 Debrecen, Egyetem tér 1.
lenartmuszkasz@arts.unideb.hu

A vers formai alakváltozásai

Tózsér Árpád *Mogorva csillag* és *Kettős úrben* című kötetének
verstani megközelítése

Absztrakt. A tanulmány Tózsér Árpád korai költészetével foglalkozik. A *Mogorva csillag* és a *Kettős úrben* szövegeit verstani szempontból vizsgálja, a leíró verstan mellett funkcionális szempontból is. Tózsér korai költészetében a forma és a tartalom relációja az első két kötet vonatkozásában egyértelműen a meglévő formakészlet primátusát, az ismert versformák használatát jelentette. A tanulmány elsősorban tehát formai szempontból közelít a versekhez, az esztétikai vizsgálódás itt másodlagos. A tanulmány rámutat ugyanakkor arra is, hogy a költészet későbbi alakulása milyen eredőkből, forrásokból táplálkozik. Az életmű belső összefüggésrendjét mindvégig szem előtt tartottuk, ezért a tanulmány a későbbi köteteket, válogatásokat szintén feltérképezi. A forma és tartalom relációjának fordulópontjához közeledve az első két kötet eleddig jórészt esztétikai bírálata mellé a formai jellegzetességeket szeretnénk volna felsorakoztatni. A kettő együtt teljesebb képet ad az 1950-es és 1960-as évek csehszlovákiai költészeti gyakorlatáról, a pályakezdés dilemmáiról. A tanulmány a 19–20. századi magyar nyelvű költészet képviselőinek életművét szintén vizsgálja, rámutatva a különálló poétikák gazdag keresztolvasati lehetőségeire.

1. Kontextus

A vizsgált bő másfél évtized verstermését tekintve nem kérdés: az időszak Tózsér Árpád pályáján jelentős fordulatokat hozott. A lírai szöveggépzés jelentős formai és tartalmi változásokon ment keresztül. Ebből a recepció elsődlegesen a tematikus változásokat detektálta: az életművel foglalkozók számára elsődleges volt, hogy tartalmi-poétikai szempontok szerint mi az, ami az életműben éppen történik. Ugyanakkor a szövegeket hordozó formákat, a vers formakultúra-változásait szintén alapos vizsgálat tárgyává lehet tenni. Ebből – amennyiben a kötetekből épülő életmű a recepció számára történetként értelmeződik – szintén összeállhat legalább egy narratíva; amely azonban már a formai megoldások mentén arra is alkalmas, hogy a Tózsér-korpuszból kiindulva a 20. század második felének versírási-szövegformálási gyakorlatának megkerülhetetlen dilemmáival szembesítsen.

Jelen periódus illetően megközelítése négy kötet versanyagának vizsgálatát jelenti. Az 1963-as *Mogorva csillagtól* kezdődően a *Genezissel* bezárólag jelölendő ki az intervallum első szakasza; ezen belül jelen írás az első két kötetre fókuszál.¹ E fel-

1 TÓZSÉR ÁRPÁD, *Mogorva csillag*, Bratislava, Szlovákiai Szépirodalmi Könyvkiadó: 1963.; TÓZSÉR ÁRPÁD, *Kettős úrben*, Bratislava, Tatran Kiadó: 1967.; TÓZSÉR ÁRPÁD, *Érintések*, Pozsony, Madách Könyvkiadó: 1972.; TÓZSÉR ÁRPÁD, *Genezis*, Pozsony, Madách Könyvkiadó: 1979.

osztás formai szempontból is tarthatónak látszik, megjegyezve, hogy a köteteket nem tekinthetjük zárt entitásoknak, az alakulás folytonosságát a kötetek heterogén formakultúrája is jól példázza.

Az életmű komplexitását nemcsak a tetemes mennyiségű szöveg okozza: az oeuvre versei formai értelemben is gazdag változatosságot mutatnak. Mindez alakulás- és fejlődéstörténetként értelmezendő, amelyből jól kirajzolódik Tózsér Árpád költészetének útja. Az első két kötet kötött formáitól a szabad vers irányába mutató tendenciát látunk a *Mogorva csillag*, a *Kettős úrben* és az *Érintések* kötet viszonylatában. Az *Érintésektől* kezdődően ugyanakkor a formaváltás mellé a tematikus bővülés is belép: a sokirányú tájékozódás a kortárs magyar költészetben, illetve a világ-irodalom értő figyelése (a tapasztalatok beépítése a lírai gondolkodásba és szövegformálásba) az életmű alakulására is döntő súllyal bír. Mindeközben egy forduló tendencia is érzékelhető: míg az első két kötetben érezhetően a forma alakítja a tartalmat, addig az *Érintések* kötet abban is fordulópont, hogy a tartalom kezdi alakítani a formát. E megközelítés termékeny lehet az első két kötet viszonylatában: Tózsér itt a versek tartalmát a meglévő, rendelkezésre álló formakultúra alkalmazásával rögzíti. Mindennek természetesen vannak korlátai. A harmadik kötettől ezek a meghatározottságok lehetőségekké válnak: a forma változó entitássá válik, a tartalmi szegmenseknek alárendelődve.

66 E nagy volumenű fordulat legalább annyi figyelmet érdemel, mint a tematikai gazdagodás, a kettő együttesen mutatja meg a lírai törekvések összességét. Az intellektualitás, a gondolkodás szabadsága (s az ebből keletkező, erős lírai jelenlétel megtámogatott gondolati költészet) fokozatosan szétfeszítette a lírai beszéd kereteit, megjegyezve, hogy a metrikus vers, a formafejelem – csökkenő tendenciával – továbbra is jelen lesz e költészetben, de már nem kényszerként, hanem lehetőséggént, s e különbség jelentősége döntő.

A versformák horizontális áttekintésével vizsgálható, milyen relációt képeznek a versek tartalmi szegmensei az azokat hordozó formákkal. A nép/műdalformától a klasszikus időmértékes verselésen át a blank verse-ig rengeteg versformát azonosíthatunk, s ekkor még nem vetettünk számot a szabad metrikusság darabjaival: a szabad- és prózaversekkel. A formagazdagság mögött nagyfokú, tudatos tervezés érzékelhető. Mindezek természetesen tágabb kontextusban is megjelennek majd: párhuzamok bőséggel találhatók a 20. és 21. századi magyar nyelvű költészetben.² Az azonosságok, paralelizmusok mellett a különbözőség, az egyedi nyelvi megnyilatkozások irányai is láthatóvá lesznek.

A *Mogorva csillag* és a *Kettős úrben* versvilágának heterogenitása nem pusztán a pályakezdés útkereséséből fakad.³ Szoros relációt látunk abban, hogy a

2 Tózsér indulásához általában Petőfi, Ady, József Attila, Illyés Gyula, Nagy László, Juhász Ferenc törekvéseit társítják, nem alaptalanul. Erről lásd: Pécsi Györgyi, *Az első indulás. Mogorva csillag* = Uő, *Tózsér Árpád*. Pozsony, Kalligram Kiadó: 1995, 30–45.; Fónod Zoltán, *Tózsér Árpád indulása és első költői korszaka*, Forrás, 2005/4., 209–223., itt különösen: 212–213.

3 A világkép és a költészet forrásvidékeit alaposan feltérképező Alabán Ferenc a Nyolcak költői csoportosulás két meghatározó alakjának, Cselényi Lászlónak és Tózsér Árpádnak indulásával foglalkozó munkájában a két költő korai periódusát vizsgálja, megállapítva: „A két fiatal költő lírai motívumait szenvedélyük és temperamentumuk alakította, nem

Tőzsér-líra e kezdeti, könyv alakban megjelenő darabjai a meglévő formakészletet mozgósítják, sok esetben ennek rendelődik alá a tartalom, a szöveg alakulására a kötött vagy lazított forma erős ráhatással bír. E periódust általában a problémánélküli, idillikus világképpel rendelkező lírai én vallomásos költészeteként, élménylíra-ként olvassák. Különösen az első kötet első ciklusa (*Egy világ lakója*) enged erre következtetni, azzal a megszorítással, hogy a *Mogorva csillag* poétikai törekvéseit, megfontolásait tekintve nem tekinthető homogén kötetnek.⁴ A recepció másik monografikus igényű feldolgozása a költői nyelvhasználat felől közelítve a népies líraeszményt, a népies expresszionizmust, valamint a *Kettős úrben* kötet verseitől kezdődően a tárgyias líra jelenlétét állapítja meg.⁵

Még ha akceptáljuk is az első kötet recepció által megállapított idillikus, később disszonanciába-diszharmonióba torkolló világszemléletét, fontos kiemelni, hogy a költői formakészlet oldaláról nézve a helyzet szintén eklektikus. Az első kötet versei között a szótagszámláló, általában kétütemű, hangsúlyos verseket éppúgy megtaláljuk, mint ezek ingadozó, lazított verselésű változatait, valamint már itt feltűnnek a tartalomrendezésnek a szabadvers irányába mutató törekvései, illetve a tipográfiai értelemben dalformába tördelt, időmértékes metrummal bíró versek.⁶

rendszereztek, nem szabályozták az érzéseiket, indulataikat, nem foglalkoztak a versek formai kifinomításával. [...] Sok és változatos színvonalú versük született ebben az időben, mert szinte minden élményüket papírra vetették, de az élmények közvetlen gazdagsága és a nyitottságuk tett lehetővé számukra, hogy a későbbiek során eljussanak az összetettebb költészeti értékek megteremtéséig és a sematizmus felszámolásáig, ami egyértelműen a szlovákiai magyar irodalom tudati színvonalának differenciálását eredményezte.” ALABÁN Ferenc, *Két fiatal költő önismerete és világlátása a 20. század hatvanas és hetvenes éveiben* = *Uő, Önismeret és világlátás*, Komárom, Selye János Egyetem: 2018, 29–65., itt: 29.

- 4 „[T]ulajdonképpen már a *Mogorva csillag* sem egységes kötet, s nem csak azért nem, mert a fiatal költők szokásos alakulását, változását mutatja, hanem azért sem, mert valójában két kötetből áll. A kvázi első könyv, a kötet első ciklusa, az *Egy világ lakója* harmonikus világképre épülő, tisztább formakultúrát, egységesebb költői jelenlétet mutat, a *Törvény és epe* és a *Fémek ideje* ciklusok a disszonanciát, a sokféleképpen dokumentált útkeresést jelzik.” PÉCSI Györgyi, *Tőzsér Árpád*, Pozsony, Kalligram Kiadó: 1995, 31–32.
- 5 NÉMETH Zoltán, *Az életmű mint irodalomtörténet*, Pozsony, Kalligram Kiadó: 2011, 56–82. A monográfia e fejezete feltérképezi és kategorizálja a tőzséri szövegeket, detektálja a versek változásait, rámutatva arra, hogy a *Genezis* kötetig felvázolható poétikai megfontolások, a tendenciák alakulásai akár a kötetegészek terén túl is megmutatkoznak.
- 6 Az időmértékes verselés daktilikus darabjai közül kiemelendő a *Hajnal egy diákszobában* és a *Nosztalgia*. Előbbiben a négy lábból álló sorokat negyedfeles sorokkal váltakoztatja keresztírmekkel, míg utóbbiban a négy lábból álló sor alapformaként funkcionál, a rímelés itt is keresztírm. A korai költészet kurióznak is tekinthető darabja a *Gyöngyvér*, ami szapphói versszakokban szólítja meg a címszereplőt. TŐZSÉR Árpád, *Mogorva csillag*, Bratislava, Szlovákiai Szépirodalmi Könyvkiadó: 1963, 12–13.; 20–21.; 86–87. Megjegyezzük, hogy az antik versformák jó ideig nem váltak markáns tendenciává a költészet későbbi alakulásában. Korai jelenlétük inkább kísérletként írható le, a későbbi kötetekben az antik témák sporadikus feltűnése, majd tendenciává válása a 2000-es évek költészetében a tőzséri megszólalás egyik alapváltozatává lett, mindez azonban nem formai értelemben, hanem tematikusan érvényesül. Erről lásd CSEHY Zoltán, *Endümión álma, Luna ánusza*, Parnasszus, 2010/4., 34–41., itt: 36–37.

Az első Tözsér-kötet ekképp jelentős erőpróbának bizonyul; a meglévő formakészlet, a biztonsággal használt, elsajátított versformák és a beléjük rendeződő tartalmak terepévé. Ez pedig mindenképpen komplexebb, összetettebb entitásként olvastatja újra e líra forrásvidékét.⁷

2. Formai heterogenitás

A *Mogorva csillag* első ciklusának verstani vizsgálata során megállapítható, hogy a megismert formakészlet és a tartalom relációja sok esetben szült feszültséget. Az ütemhangsúlyos versformák az említett költészeti minták mellett magától értetődően irányítják a figyelmet a folklórra, annak is arra a vetületére, amely a 19. századi romantikus költészetet a népköltészeti kifejezésformák és motívumok mentén újíttotta meg. Ennek közismert, eklatáns példája Petőfi (korábban Csokonai) költészete; a Tözsér-líra e korai periódusa Petőfi költői szereppróbaival mindenképp relációba állítható. A műköltészet mellett a népdalok formaszerveződéseit szintén számításba lehet venni, hiszen Tözsér még organikus formában is találkozott velük.⁸ A formakészlet ilyenén kétirányú hatáspotenciálja mellett az sem elhanyagolható, hogy a csehszlovákiai, illetve a magyarországi költészeti minták miként befolyásolták a lírai teljesítményt; az illyési, Nagy László-i, József Attila-i szövegképzés mellé a Nyolcak fellépését megelőző évtizedek lírai teljesítményeit mindenképp érdemes említeni, mivel Tözsérék fellépése, indulása nem pusztán irodalmi esemény volt, de a paradigmaváltás határozott szándékával történt.⁹

7 E megközelítésben az első két kötetet határozottan kísérleti terepnek tekinthetjük. A harmadik könyvtől azonban olyan változásokat detektálhatunk, amelyek mind tartalmi (erre a recepció is, a szerző is felhívja a figyelmet), s ami fontosabb: formai értelemben is változást hoz. A formafegyelem, -kényszer megszűnése csak részben fakad a költői szöveg-szervezés, világábrázolás szubjektívól objektívbe váltásában. Sokkal jelentősebb az a felszabadult, intellektuális világszemlélet, ami a tözséri lírai beszéd fundamentuma, egyben megkülönböztető markere lesz. Ennek versekben mutatkozása a *Genezis* kötetben már kimutatható, az 1980-as években meghatározó lesz, hatáspotenciálja pedig napjainkig ér.

8 Erről lásd Tözsér önvallomását: „Mi még láttuk a népdalt élni! – mondanám hát, ha nem tudnám, hogy a népdal, mint minden igazi költészet, sohasem halhat meg, hogy csak a költészetre sűketek hallhatják a népdalt naiv »csácsogásnak«, s temetik-temethetik Anonymus óta egyfolytában, de az, mint a sokat vitatott életművek általában, minden temetés után fényesebben, elevenebben támad fel sírjából. Másként kell hát fogalmaznom, talán így: Mi még láttuk munka közben, életük teljében azokat, akiknek élete beépült a népdalba, akiknek életformája első fokon magyarázza, értelmezi, jelentéssel tölti a népdal fordulatait, képeit, alakzatait. Mi még nem könyvből tanultuk a népdalt, a népi mitológiát.” TÖZSÉR Árpád, *A „palóc népdalokról”* = Uő, *Genezis*, Pozsony, Madách Könyvkiadó: 1979, 87.

9 Ennek a csehszlovákiai magyar irodalom sajátos fejlődési anomáliái is okozói voltak: „A csehszlovákiai magyar irodalom 1945 után rendkívül nehéz körülmények között indult. A világháború, majd a diszkriminációs évek szinte teljes egészében szétszórták az első köztársaság irodalmát, az írók elmenekültek vagy elhallgattak. Az irodalmi folytonosság megszakadt.” GÖRÖMBEI András, *A csehszlovákiai magyar irodalom, 1945–1980*, Budapest, Akadémiai Kiadó: 1982, 63.; „Az aktuális, Kelet-Európában mindenütt nagyjából egyfor-

1958 kitüntetett dátum a csehszlovákiai magyar irodalom történetében, ez évben indult az *Irodalmi Szemle*, a 20. század második felének meghatározó folyóirata, valamint ekkor jelent meg a *Fiatal szlovákiai magyar költők* című antológia, többek között az ekkor még kötet nélküli Tózsér Árpád és Cselényi László verseivel.¹⁰ A költői indulás és a csehszlovákiai magyar irodalom alakulásának illetően egybeláttatása nem problémamentes, mindenesetre elmondható, hogy az 1950-es évek végén, az 1960-as évek elején fontos változások történnek: ebbe a sorba pedig az antológia-megjelenés, az *Irodalmi Szemle* indulása, valamint a szemléleti, esztétikai tárgyú viták egyaránt beilleszthetők.¹¹ Megjegyezzük ugyanakkor, hogy az irodalomtörténet Tózsér indulását költészeti mintáinak sorra vételével döntően magyarországi szerzők olvasásához és mintakövetéséhez kapcsolja: költészetének alakulása ekképp 19., s főképp 20. századi modern magyar poétikákhoz kapcsolódik.¹²

mán érvényes internacionalista sematizmus-dogmatizmus bénító nyomása mellett két nagyon súlyos speciális gond is nehezítette a szlovákiai magyar irodalom, s ezekkel csak hosszú évtizedek alatt tudott megbirkózni. Az egyik a »semmitől indulásként« emlegetett tudati folytonosságihiány, a szlovákiai magyar irodalom saját hagyományára vonatkozó amnéziája volt. A táj, az ország rész a múlt századokból fontos hagyományt örökölt ugyan (Szenczi Molnár, Madách, Kazinczy, Mikszáth stb.), de erőteljes régió-hagyománytudat itt soha nem alakult ki.” Pécsi Györgyi, *Tózsér Árpád*, Pozsony, Kalligram Kiadó: 1995, 21–22.

- 10 *Fiatal szlovákiai magyar költők*, összeáll. és bevezető TURCEL Lajos. Bratislava, Szlovákiai Szépirodalmi Könyvkiadó: 1958. Az irodalomértelmezői közösség konszenzusa, hogy ez fordulópontja volt a harmadvirágzás (Fábry Zoltán elnevezése) második nemzedékének, ugyanakkor az antológia időtállóságát illetően Csehy Zoltán az antológia megjelenésének 50 éves jubileumán írt retrospektív, tiszta szigorúságú bírálatot, lásd: CSEHY Zoltán, *Nekünk nyolc? (Fiatal szlovákiai magyar költők – ötven év távlatából)*, *Irodalmi Szemle*, 2008/9. (<https://iroadalmiszemle.sk/2008/09/csehy-zoltan-neskuenk-nyolc/>, utolsó letöltés: 2023. november 12.) A tanulmány későbbi, átdolgozott változatát lásd CSEHY Zoltán, *Algériában forró a homok = Űő, Arctalanság, arcadás, arcrongálás. Önláttatási stratégiák és diszkurzusretorikák kisebbségi kontextusban*, Budapest, Reciti, BTK Irodalomtudományi Intézet: 2020, 137–157. Ugyancsak lásd Cselényi László tanulmányát a Nyolcak indulásáról: *Első nemzedék; Harmadvirágzás*. CSELÉNYI László, *Negyedvirágzás avagy van-e (volt-e, lesz-e) hát cseh/szlovákiai-felvidéki magyar irodalom?* Dunaszerdahely, Lilium Aurum: 2005, 11–24; 24–35.
- 11 Lásd például a recepcióban rendre feltűnő Tózsér-írást (hol vitaindítóként, hol pamfletként), ami a *Mogorva csillag* megjelenésének évében jelent meg az *Irodalmi Szemle* hasábjain: TÓZSÉR Árpád, *Egy szemlélet ellen*, *A Hét*, 1963. április 7., 14–15.
- 12 A recepció jól érzékeltette ennek tényét, az viszont látenciában maradt, hogy a csehszlovákiai magyar irodalom képviselői, a megelőző évtizedek költői mintái mennyire távol maradtak Tózsér indulásától. Ez akkor is érdekes, ha messzemenőig egyetértünk Csehy Zoltánnal, aki az egész hagyománytalanság, kontinuitás–diszkontinuitás gordiuszi csomóját átvágva ragadja meg a lényegét: „Nem igaz, hogy a csehszlovákiai magyar irodalom a nulláról indul, mert minden magyar írónak (kerüljön politikai kényszerűségből vagy önszántából bárhová) meg kell küzdenie a mindenkor magyar irodalom tradíciójával, apát és anyát kell választania, akiknek eltanulja nyelvét, és akiket megtagad vagy továbbörökít. A hagyomány nem létező valóság, hanem – ahogy Eliot tartotta – kitartó intellektuális munka gyümölcse.” CSEHY Zoltán, *Nekünk nyolc?* *Irodalmi Szemle*, 2008/9., 103.

A Mogorva csillag egykorú recepciójából kiemelendő Kabdebó Lóránt bírálata, amely a kortárs magyarországi líra kontextusában is elhelyezni igyekszik az első kötet poétikáját. Kabdebó Tőzsér lírai szövegképzését többek között Váci Mihály és Csanády János poétikájával rokonítja.¹³ A két párhuzam közül a Csanády-félét tematikusan, valamint a szerzői attitűd szempontjából érezhetjük relevánsnak, ugyanakkor a versformálás szempontjából a két költészet e periódusa (az 1950–1960-as évek fordulóján) eltéréseket is mutat.¹⁴ A Váci Mihály-párhuzam is releváns lehet, különösen a hazai mikrokörnyezet, a falusi élet ábrázolásában láthatunk rokon vonásokat, miszerint mindkét költő saját szülőföldjéről beszél: Váci a Nyírségről, Tőzsér Gömöréről. Mindebből következően érdemes e két költészet keresztolvasatával foglalkozni. Váci Mihály *Ereszalja* című első kötetének és a *Mogorva csillag* összevetése különösen termékeny lehet, lásd például a *Hazai napló* és a *Gyalog szerettem volna jönni* hasonló vershelyzetét.¹⁵

A recepció későbbi periódusa szintén több alkalommal élt a kortárs helyzetből fakadó összevetésekkel. Alabán Ferenc Cselényi Lászlóval, Németh Zoltán Baka Istvánnal, míg Pécsi Györgyi Szilágyi Domokossal vetette össze az Tőzsér-líra esztétikai, poétikai, világnézeti megfontolásait.¹⁶

Alabán alapos elemzése a két, Gömörből származó, hasonló meghatározottságok közül származó költő teljesítményének vizsgálata; a termékeny divergencia felmutatása rendkívül fontos, nem pusztán azért, mert a Nyolcak két legerősebb lírai teljesítményét állítja egymással párhuzamba, hanem mert az elemzés következtetései rendkívül meggyőzően, erős kontrasztokkal mutatnak rá az azonosságokra és ezek eltérő, érvényes poétikai megvalósításaira. Tőzsér első kötetének szövegeit vizsgálva a népdal terminus vissza-visszatér; ez itt inkább műfaji, semmint

13 KABDEBÓ Lóránt, *Önvizsgálat egy külföldi kötet ürügyén*, Napjaink, 1963/10., 5.

14 Csanády János első kötetének (*Fözlúdul a táj*) bírálatában Fodor András a József Attilával rokon lírai beszédmódra hívja fel a figyelmet, megjelenítve ugyanakkor a formálódó lírai beszéd karakterisztikáját: „Hamar észrevéteti magát az ábrázolás láttató ereje, friss íze, színe, a lírai hang magával sodró szenvedélyessége, s még az ösztönös szertelenségből, tanulatlanságból adódó hibák, bicsaklások sem rontják le a jogos meggyőződést.” FODOR András, *Csanády János: Fözlúdul a táj*, Kortárs, 1958/4., 628. Csanády szövegképzése már az első kötetben láthatóan oldottabb, hosszabb sorokkal, erőteljes gondolatisággal operál: „Szél ellen lehúzza viharkabátja csuklyáját mélyen. / Nézi a gyenge búzát, fosztatlan kukoricát a gazda. / Messzezúgó kiáltással megáll a dülőúti meredélyen. / Csuklyáját lerántja, tíz körmét a földbe akasztja. / S fözlúdul a táj, ropognak a csüggedt tengeritáblák, / dübörögnek a forró vontatók hosszú sorokban, / jönnek újra a munkások, gazdát lel a szerszám, / s a tört aranycsövek boldogan tiszta zsákjaikba csorognak.” *Uo.*, 630. Tőzsérnél ez a szövegalkotási forma később teremődik meg.

15 TŐZSÉR Árpád, *Mogorva csillag*, 21–24.; VÁCI Mihály, *Gyalog szerettem volna jönni* = *Uő*, Váci Mihály *Összegyűjtött művei*, Budapest, Magvető Kiadó: 1979, 36–37.

16 Az összevetéseket lásd ALABÁN Ferenc, „Mi hát az ember?” (A létszemléleti motívumok és a lírai valóságartalom alakulása Tőzsér Árpád korai költészetében), valamint „A romantika végül mind hamis” (Az élmények hatásának metamorfózisa Cselényi László kezdeti lírájában) = *Uő*, *Önismeret és világlátás*, 30–65.; 66–99.; NÉMETH Zoltán, *Párhuzamos líratörténetek. Baka István és Tőzsér Árpád költészetének összehasonlító vizsgálata*, Új Forrás, 2006/3., 101–104.; PÉCSI Györgyi, *Anyag és eszme közt a félúton. Szilágyi Domokos és Tőzsér Árpád költészetéről*, Tiszatáj, 1992/8., 45–59.

verstani formaként jelenik meg, jóllehet átjárás lehetne mindez a hangsúlyos verseléshez, ami az első két Tőzsér-kötetet alapvetően meghatározza: „Tőzsér kezdeti költeményei formailag a népdalhoz állnak közel, az adja frissességüket és hajlékonyságukat. Költői képei, művészi eszközei felfigyeltetően eredetiek, és a mondanivaló szempontjából gondolatilag telítettek. Kiemelést érdemel a *Vallomás a Kis-Kriván alatt*, az *Ajnácskő*, az *Őszi világ – őszi szemmel* és a *Férfikor, így jöjj* című költeménye, mely joggal tekinthető ars poeticájának is.”¹⁷ A műfaji kategorizálás igénye nem párosul verstani (a tartalmat tulajdonképpen hordozó) vizsgálódással, holott ez kézenfekvő lett volna; az első két kötet versformái ugyanis legalább annyira érzékletesen jelzik a költői útkeresés aktuális állapotát, mint a világszemléleti vagy egyéb komponensek. Alabán Tőzsér beszédmódját és nyelvhasználatát is tematikus és lokális alapokra helyezve azonosítja: „[a] költő egyszerű gondolatai, érzései a falusiak (nem pejoratív értelemben!) gondolataival, észjárásával, megsejtéseivel rokonok. Úgy beszél és gondolkodik, és ekkor még nem is lát sokkal többet, mint azok: gondja a falusi legény gondja. Népies, gömöri, témáiban is, nyelvezetében is, petőfies és Arany János-i, balladai és népdalból fakadó, vidám és játékos, de drámai, tragikus és nosztalgikus egyszerre. Meglátja a változásokat, véleménye van a jelenről, megidézi a múltat, medítál a faluközösség és önmaga sorsáról, s mihelyt önmagát nem a falusi romantika, nem a múlt megidézése közegében, hanem a jelen és saját helyének keresése perspektívájából figyeli, gondolatai nosztalgikussá válnak.”¹⁸

Németh Zoltán Baka–Tőzsér-összehasonításában az azonosságok mellett fontos különbségekre is rámutat. A két indulás közötti bő egy évtized kapcsán jelzi: „Bár mindkét költő korai versformálásában az Illyés Gyula-féle népiesség és József Attila-i verseszmény mutatható ki leginkább, ez a több mint egy évtizednyi távolság azt eredményezi, hogy Tőzsérnél a népiesség az ötvenes évek idillikus, probléma nélküli a világmérvével is összefüggésbe hozható”.¹⁹ A két lírai teljesítmény értékelésénél Németh is a műfaji-poétikai megközelítést választotta: „Mind Bakánál, mind Tőzsérnél a népiességből építkező, de a létkérdéseket drámai erővel problematizáló, evokatív erejű, az elégia és a rapszódia nyelvét használó, a különféle tragikus-romantikus szerepeket variáló verstípus jelenik meg már az első kötetekben. Ez a váteszi-vallomásos nyelv ad lehetőséget olyan, metafizikai fogalmak újraalkotására ebben a mitologikus lírafelfogásban Baka számára, mint szülőföld, haza, Isten, illetve ezeket a metafizikai tartalmakat vetíti rá a költői lét ontológiájára. [...] Ezzel ellentétben Isten figurája a Tőzsér-lírából szinte teljesen hiányzik. Nemcsak a korai, de a kései Tőzsér-költészetből is.”²⁰

„Hasonló nyelvfelfogás eltérő metafizikaitartalom-kezelésben érhető tetten ebben az esetben. Különbség mutatkozik nemcsak a két költő Isten-felfogásában, hanem a haza és a szülőföld kérdésében is. Míg Baka lírájában a haza és az ország

17 ALABÁN Ferenc, A „Nyolcak” nemzedékének meghatározó és elkülönítő jellege = Uő, *Önismeret és világlátás*, 27.

18 Uő., 35–36.

19 NÉMETH Zoltán, *Párhuzamos líratörténetek* = Uő, *Az életmű mint irodalomtörténet*, 45.

20 Uő., 46–47.

kulcsfogalmak, a veszteség és a hűség terepei, addig Tózsér lírájában hazáról és országról nem nagyon esik szó. Annál inkább szülőföldről és Közép-Európáról. (Azt is hozzá kell tenni azonban, hogy Tózsér közép-európai versei már egy másik nyelv- és irodalomfelfogás koordináta-rendszerében jönnek létre.) Haza és szülőföld ugyanabban a nyelvben alapvető kettőségre utal: míg Baka számára a haza, az ország pozitív minőség minden történelmi sorscsapás ellenére is, addig a kisebbségi létet nemzetállami keretek között megélő Tózsér számára a haza fogalmát a szülőföld váltja fel. A szülőföldélmény, a gömöri táj Tózsér első két korszakának döntő élménye. Második korszakának a Férfikor című rapszóriában megjelenő, elhíresült kortársi metaforája, az »Anyánk képen a / világ a ráma.« azt a teljességet hivatott demonstrálni, amely a szülőföld és a világegyetem összhangját, az univerzális rendezőelv igényét képviseli.²¹

Pécsi Györgyi Szilágyi Domokossal veti össze e lírai teljesítményt, ami megint más oppozíciós viszonyrendszert teremt: „Tózsér Árpád és Szilágyi Domokos különös, hasonló utat járnak be költészetükben. Indulásukat egy föltétlen közösséghez való tartozás érzése, s a közösségért való cselekvés szándéka, kényszere jellemzi, aztán a föloldhatatlan magányára döbrent individuum a személyes létezés elviselhetőségét létismereti síkon kutatja, s a határokon járva jut arra a fölismerésre, hogy a személyes létezés kérdéseire csak a szűkebb-tágabb közösség kérdéseivel együtt van felelet. Elvált az eszmény a valótól (Szilágyi), a lét a tudattól (Tózsér), összegzik rossz közérzetüket, a totális skizofréniát. Szilágyi a magyar irodalom egyetemes hagyományából, a nemzeti kultúrából, Tózsér a személyes sors emlékezetéből, a paraszti és kisebbségi sors elemeiből építette föl a virtuális hazát, melyben, mellyel együtt értelmeződhet a személyes sors fájdalma. De hogy miért csak azzal együtt, annak nem »programos« vagy racionális a magyarázata. Annak, hogy a létfilozófiai lírában miért válik újra központi problémává a közösség, a magyarság, a nemzet megmaradása. Mindketten sokkal inkább belső kényszerről beszélnek, amit egyszerűen nem lehet megkerülni. Benne van az emberben, előle nem lehet elfutni (Tózsér), s amitől nem lehet megszabadulni (Szilágyi).”²²

72

3. A Mogorva csillag versvilága

Az első két könyv versanyaga formai szempontból rendkívül izgalmas. Az első két kötet két indulása formai értelemben azt jelentette, hogy a népies líra, a személyes élmények versbe írása, a témák kidolgozása, ezzel párhuzamosan a lírai hang formálása, kódolása a *Mogorva csillag* és a *Kettős úrben* terepe volt. Tágabb értelemben arról is tanúskodnak ezek a versek, miként lehet a tartalmat az ismert formakultúrával összebékíteni, majd a formától függetlenedés a lazított, illetve a szabad metrumú, gondolatritmikus alkotásokon keresztül minként vezetnek el a teremtet forma, s a tartalommal ekképp érdemi relációt képező esszéisztikus, erősen intellektuális, a lírai mellett a prózai dikciót is nagy magabiztossággal kezelő nagy formátu-

²¹ Uo., 47–48.

²² Pécsi Györgyi, „Anyag és eszme közt a félúton”. Szilágyi Domokos és Tózsér Árpád költészetéről, Tiszatáj, 1992/8., 46.

mű szövegkompozíciókig. Mindez egyben e költészet első korszakhatárát is kijelölte, hiszen a harmadik, *Érintések* kötettel Tőzsér deklarálta, formai értelemben pedig felismerhetően más formakultúrával és lírai beszédmóddal kezd kísérletezni, s lírája alakulásában ezekhez a nyelvi és formai mintákhoz már vissza nem tér: mind ez azonban azzal együtt igaz, hogy az első két kötet mikrokörnyezete, Gömör (mellette nem elfelejtve: Pozsony), s a szülőföldről szóló lírai beszéd végigvonul az életművön.

Az első kötet nyitóverse azt az ingadozást is jól mutatja, ami a kötet ütemhangsúlyos versein érezhető. A *Vallomás a Kis-Kriván alatt*²³ négy soros versszakai 6, 6, 8, 6 szótagszámúak; a sorok ütemek szerint megoszlása viszont problematikus, leszámítva a 8 szótagos sorokat, itt konzekvens a felező nyolcas (4||4). A hatszótagos sorokkal azonban nem ez a helyzet, itt gyakoriak a 4||2 osztású kétütemű 6-os sorok, az első versszak tiszta: „Csillagok az égen, / csillagok a földön, / látom már, hogy az estémet / csillagok közt töltöm.” Ez akár prototípusként végig is mehetne, ám a 3. és 4. versszak első sorában már hosszú szótagos licencia kényszerítődik ki („Fekszem a hazámban,; Mert messze kerültem”, így megoldott a 4||2), amikor azonban az 6-os ütem szótagszáma megfordul, az nehezebben kezelhető: „Tegnap néptanító,; Inas bulldózerok”, 2||4), valamint e szövegben található a hosszú szótagos mellett igekötős licencia is („S és, mint a rúdugró,” 4||2) Ezeknél az ingadozó soroknál megfigyelhető, hogy mintha az első két sort együteműként fogta volna fel Tőzsér, ez esetben a két együtemű hatos 6||6 formában, felező tizenkettessé avanszálhatna, ám a felező nyolcas ezt erősen ellenpontoszza, s az értelmi tagolás se teszi indokolttá. Kiemelendő a két utolsó, a recepcióban is visszhangzott versszak: „A csillagos éggel / nyakig takarózva / érzem, hogy nem lehetek csak / e y világ lakója. // Kis-Kriván, Vág völgye, / brigádszállás, hallod? / Gömörország bolygó fia / ím magáról vallott.”²⁴ Az első idézett versszak második és harmadik sorában egyaránt ott van a disszonancia, megint csak a hosszú szótagos licencia révén, amire a rímhelyzet (az egész szöveg félrímes, így talán érthetőbb az első sorok metrikai ingadozása) még ráerősít. Fontosabb azonban, hogy az utolsó előtti versszak licenciás rontottsága funkcionálissá válik, attól függetlenül, intenció vagy tanulási folyamat volt egykor. A sejtés később be is igazolódott (mind az életút, mind a poétikai kifejezésformák tekintetében), nem elfeledve, a ciklus címe innen származik, ekképp viszont a cikluscím jelentése oszcillál, lebeg (levitál) az egy és a nem egy közötti differencia két perspektívát egyszerre tételező állításokkal. Mindennek verstani és szövegtagolási oka is van: az érzem, hogy nem lehetek csak egy világ lakója a többes irányába mozdítja az értelmezést, ugyanakkor a vers írásképe, ami végig, következetesen központoszott, a szóban forgó soroknál nem az. A nem lehetek utáni vessző egyértelműen a szingularitást rögzitené, ám elmaradása azt, ami az utolsó sorban (némi módosított betűtávolsággal, lásd a 20. lábjegyzetet) egy lenne, megsokszorozza, megerősítve a tagadásból fakadó következményeket. Ez pedig némileg

23 TŐZSÉR Árpád: *Vallomás a Kis-Kriván alatt*. = Uő, *Mogorva csillag*, 9–11.

24 Az első kötetben is látható, hogy az egy betűit egymástól távolabb szedték, ezt tipográfiai eltérésként értelmezve az első kötet formailag is megjelenített dilemmája vizuálisan is érvényesül. Lásd: Uo., 11.

árnyalja a monográfus vélekedését is: „A cikluscím pontos: a lírai hős valóban egyetlen világ lakója, annak ellenére, hogy mindjárt a kötetnyitó vers ezt kívánja – fiatalos hetykeséggel, daccal, elszánással – cáfolni”.²⁵ A cikluscím úgy pontos, hogy csonka (egy tagmondat vége); a ciklus egésze a 20. századi gömöri látványelemekből épül, az élethelyzetek ábrázolásával, nemkülönben a lírai én pozícionálásával és szerepróbiáival kísérletezik, ez referencialításában egy tér. Ugyanakkor az így kialakított cikluscím éppen a ciklus- és kötetnyitó szöveg dilemmáját törölné el. Ezért fontos: egy $\neq$ g y. Metapoétikai problémának viszont termékenyítően gazdagnak bizonyult: akkor is, ha a lírai én integritását Tózsér végig, következetesen fenntartotta, akkor is, ha alakmásokat használt, akkor is, amikor alanyi költészetet művelt vagy épp palimpszesztusokat írt. Arra is érdemes figyelni, hogy a második kötet cím nélküli nyitóversében (később *Őszre jár az idő* címmel) e problematikát viszi tovább: „Családom: váram is szétdől, / hull rólam minden, mi kötne. / Most jön az igazi vizsga: / verseim, fogjatok össze.”²⁶ Az utolsó sor felszólítása emblematis: már itt is jelentős gesztus azonban az, hogy a segítség, a menedék a lírai én számára a versek (materiálisan és szellemi értelemben is) megtartó ereje lesz.²⁷

A kötet ütemhangsúlyos formái hasonló tendenciákat mutatnak; érezhető a formakultúra ismerete, s ennek használata is tudatosnak mondható, megjegyezve, hogy a tartalom kifejeződését ez nem mindig segíti. A sorok ütemszáma általában egy, kettő vagy három. Találunk együtemű sorokra épülő verseket is (*Szerelmemfehérbe*,²⁸ *Mogorva csillag*, *Férfikor*), kétüteműből többet, s háromütemű szövegek is akadnak.²⁹ Emellett látható a kísérletezés, a meglévő formakultúra alakításának szándéka, ez a sorfajták ötvözésében és az ütemek széttördelésében (tipográfiaiailag) nyilvánul meg. E folyamat példája az előbb említett címadó

25 PÉCSI Györgyi, *Tózsér Árpád*, 32.

26 TÓZSÉR Árpád, *Kettős úrben*, 9–10. A kötet tartalomjegyzékében a vers nem szerepel. A későbbiekben a *Genezis* kötet *Szégyen* című ciklusának záróverseként, a *Körök* című válogatás *Kiáltás* (ez a *Kettős úrben* válogatott anyagát tartalmazza) ciklusának nyitóverseként, a *Négy negyed* című válogatásban a *Szégyen* című alciklus záróversenként (a *Genezis* és a *Négy negyed* versanyaga egyébként egyező), valamint az *Erről az Euphorboszról beszélnek* gyűjteményes kötet *Képletek a napon* alciklusának nyitóverse.

27 Itt jegyezzük meg, hogy annak, hogy a költészet a lírai én számára menedék, másik emblematis verse, Nagy László *Versben bujdosó* című műve 1968-ban íródott, kötetben 1973-ban jelent meg, vö. a vers indítását Tózsér soraival: „Versben bujdosó haramia vagy, / fohászból, gondból, rádszabott sorsból / hirhedett erdőt meg iszalagos / bozótot teremtesz magad köré”, az azonos problematika azonban érdemi különbségeket fed fel, míg Tózsérnél a (második) induláshoz invokációszerűen fordul saját szövegei felé, addig Nagy Lászlónál a vers úgy menedék, hogy fájdalmat és folyamatos fenyegetettséget hordoz. NAGY László, *Versben bujdosó* = *Uő*, *Versben bujdosó*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó: 1973, 118–119., itt: 118.

28 TÓZSÉR Árpád, *Szerelmemfehérbe* = *Uő*, *Mogorva csillag*, 44.

29 TÓZSÉR Árpád, *Csordakút*, *Uo.*, 28. A háromüteműként érzékelt sorok háromütemű tízest mutatnak 4||3||3, ugyanakkor a szöveg ritmizáltsága a 4||6 osztású, kétütemű tízesnek is megfeleltethető, a rövid, leíró négy soros vers tartalmi rendeződésében ugyanis erősen érezhető a gondolatrítmus is, a szöveg szabad versként is működik, ez esetben a következetesen alkalmazott központosítás adná a sorokat.

Mogorva csillag és a *Férfikor*, e két versnél a kétütemű tízes alapképletét Tözsér sor-törésekkel együtemű sorokra cserélte.³⁰

A kétütemű sorfajták alkalmazásánál megfigyelhető a tradicionálissá lett alapformák használata. A *Húsz vég vászon* rímes felező tizenkettesei 6|| / 6|| négyso-ros versszakokat alkotnak: „Az iskolakertben / vásznat teregetnek. / Szívem, sze-gény szívem / ha tudsz, most repedj meg.”³¹ A *Három pokol tüze* kétütemű tízesei [4||6] („De csak állok, rögbarnán a nyárban. / Ruháimat szerteszét dobáltam. / Pedig nem a ruha hevít engem: / Három pokol tüze lobog bennem.”); a *Szüret után* felező nyolcasai [4||4] („Földtelen volt minden ősom, / Nem civódtak soha kincsen. / Emléküket azzal őrzöm, / hogy földem, az nekem sincsen.”); a *Tétlenül – itthon* nyol-cas-hetes váltogatásai [4||4 / 4||3] a ritmushibákkal, licenciákkal operálva, a zakla-tottságot erősítendő („Amióta hazajöttem / vagyok ilyen nyomorult. / Se kint, se bent ember, jöttment, / ki az útszéle szorult.”); a *Szemek* felező tízesei [5||5] („Mohó suhanckor, bolygó érzékek. / Szinte óránként változott testem. / Más-más ösztö-nöm szaladt előre, / s ámultam más-más látomásverten.”); a *Hanka* kétütemű kilen-cesei [5||4] („Tele van dacos rémülettel. / Mindenkitől fél, mégse retten. / Amennyit szűköl, annyit tombol, / s mindig napfényes rétre gondol.”) jól mutatják a forma-késztséget, egyben a formakényszerből fakadó esetlegességeket.³² Nem véletlen, hogy az első két kötet Tözsér további önreprezentációjában vissza-visszatérően a tanulási fázishoz, a mesterség elsajátításához kapcsolódva marginalizálódott, így a válogatott kötetekben is akképp jelentek meg.³³

Az első két kötet versvilágának a formákkal folytatott kísérletezés meghatá-rozó jellegzetessége volt. A sorfajták keverése, ezek ingadozása, a sorképzés (meg-lévő ritmusképletek önálló sorokká tördelése), valamint az egyedi partitúrák kiala-kítása e líra forrásvidékét izgalmas tereppé teszik. Nem arról van szó tehát, hogy a formaingadozás okát a verselési minták kevésbé biztos használatában jelöljük ki. Az a törekvés is látható, hogy a meglévő formák és a beléjük szánt tartalom szoros relá-ciót képezve íródjon bele a magyar nyelvű verselés tradíciójába, valamint érezhető a mikrokörnyezet ábrázolásának szándéka ezen formai jegyek érvényesítésével. Ugyanakkor a debütáló kötet utolsó harmadában látható e formák lazulása is, ami a későbbiekben lazított verselésű darabokat eredményezett, tendálva a szabad vers irányába.

30 TÖZSÉR Árpád, *Férfikor; Mogorva csillag, Uo.*, 92–96.; 115–117.

31 TÖZSÉR Árpád, *Húsz vég vászon, Uo.*, 84.

32 TÖZSÉR Árpád, *Három pokol tüze; Szüret után; Tétlenül – itthon; Szemek; Hanka, Uo.*, 36–37.; 42.; 57–58.; 106–108.; 104–105. Megjegyezzük, hogy a hivatkozott versek kevésbé állták az idő és az esztétikai kidolgozottság próbáját, verstani szempontból azonban minden-képpen megérdemlik a figyelmet.

33 Erről lásd az összegzésnek szánt *Erről az Euphorboszról beszélük* kötet felépítését, ahol az első két kötet erősen meghúzott anyaga, Tözsér instrukciójával és szerzői előszavával megerősítve kerül *Függelék (Inasévek)* fejezetcím alá. Rendkívül beszédes, hogy a kötet előszava nagyrészt az első két kötet szerepeltetésének mikéntjéről szól. TÖZSÉR Árpád, *Erről az Euphorboszról beszélük. Összegyűjtött versek (1963–2012)*. Pozsony, Kalligram Kiadó: 2013, 9–11.

Némileg rendhagyók a *Csárdapuszta* ötsoros versszakai: a 4||4 / 4||2 / 4||4 / 4||4 / 4||2 a nyolcas-hatos együttes szerepeltetésével egyedi mintázatot alkot; a licenciák is jelzik a formahasználat ingadozását, a tartalom helyezkedését a fellelt formában: „Csárdapuszta! Valamikor / betyárok tanyája, / de mára az idő kedve / annyira átpingálta, hogy / csak a neve Csárda. // Puszta lett: két ház, juhakol, / meg egy rozszant pajta. / Olyan innen az autóból, / mintha most jött volna s máris /szaladni akarna.”³⁴

Hasonló ingadozás figyelhető meg a *Vadalmafa* című, szintén ötsoros versben: a sorok ütemei 4||4||2 / 5||5 / 5||5 / 4||4||2 / 6||4 mutatják, hogy a tíz szótagos sorok egy szövegen belül három változatban is realizálódtak: „Felettem egy vadalmafa borong, / ha almát hullajt, utána tekint. / Kicsit vár, aztán ejt egyet megint. / Így hullatja messzi *gyerekkorom* / mellém almaízű emlékeit.”³⁵ A kétütemű tizenegyek két sorokká tördelése figyelhető meg *Nyakig a nyárban* című versben: a 6||5 helyett így együtemű 6|| / 5|| / 6|| / 5|| sorok állnak, keresztrímekkel összefogva: „Hej nyakig a nyárban / izzad a magyar. / Ingem derekában / hullt kalász csikar.”³⁶

A *Falunk templomára* metrikája a négyszótagos ütemek rendhagyóbb használatáról tanúskodik: a vers lényegében két harmadoló tizenkettesből épül, négy-soros, félrímes strófákká szervezve 4||4 / 4|| / 4||4 / 4||: „Állok majdnem az égben Ha / széttelintek, / csak havas csúcsokat látok: / hegyeinket.”³⁷ Hasonló törekvés figyelhető meg a *Jövőn innen, múlton túl* című szövegben, amely a felező nyolcasokat négy-soros alappá építi, hogy aztán az utolsó sor együtemű négyese a negyedik sor utolsó szavának ismétlésével zárja le a versszakot. (4||4 / 4||4 / 4||4 / 4||4 / 4||): „Kertünknek vad kedve szottyant, / s mára mérgezőldbe robbant. / Kis semmi fák, bögyös mellet, / birkóznak a szerelemmel, / szerelemmel.”³⁸

A *Szerelemsírató*ban az ősi hatos változatos ritmuspróbáit láthatjuk. Alapesetben a vers felfogható együtemű hatosok félrímes, négy-soros versszakokká rendeződéseként, ugyanakkor a szövegben idézett népdalszöveg felező hatosai (Megkötöm lovamat / szomorú fűzfához. [3||3]) a szöveg kétüteműségére irányítja a figyelmet. Ehhez képest az intertextus körüli versszakokban a hatosok 4||2 és 3||3 osztással keverednek, néhol pedig együteműnek mutatkoznak („Azok körülállnak / körülszomorkodnak” [6|| / 6||], valamint „Gázoltam fitymálva / térdig szerelemben” [3||3 / 6||]).³⁹ Szintén az ütemek ingadozását láthatjuk a *Kenderszer – pusztaszer* című versben, ahol a tízesek változatossága okoz erős interferenciát: „Reggel óta a Kenderszert járom / felszerelve síléccel, botokkal. / Itthon próbálgatom tudományom, / mit a Fátra lejtőiről hoztam. // Nevetnek a hóba mártott bokrok, / hogyha

34 TÖZSÉR Árpád: *Csárdapuszta* = Uő, *Mogorva csillag*, 48–49. A kiemelések tőlem, sorrendben: hosszú szótagos licencia, igekötős licencia, szótagszámot érintő ritmushiba, hosszú szótagos licencia.

35 TÖZSÉR Árpád, *Vadalmafa* = Uo., 28. A kiemelés tőlem: összetett szavas licencia.

36 TÖZSÉR Árpád, *Nyakig a nyárban*, Uo., 33.

37 TÖZSÉR Árpád, *Falunk templomára*, Uo., 50–52.

38 TÖZSÉR Árpád, *Jövőn innen – múlton túl*, Uo., 59–60.

39 TÖZSÉR Árpád, *Szerelemsírató*, Uo., 82–83.

mackóként fel-felhempergek: / Itt is összetörheted az orrod, / minek azért a Fátrába menned?"⁴⁰

Az *Őszi tűnődésben* a tízes szótagszám ütemvariációit látjuk; a sorok ütemszáma 2 és 3 között ingadozik, attól függően, hogy a sor elejét megalapozó 4 szótagos ütem után egy vagy két ütemre oszlik a maradék 6 szótag, az első versszakban ekképp: „Úgy állok itt, könyvvél a kezemben, / mintha a hegyeknek prédikálnék. / A hajamra száraz levél rebben, / s rám mászik a malomról az árnyék.” [4||6 / 6||4 / 4||4||2 / 4||4||2]. A második versszak konzekvensen hozza a háromütemű tizest [4||4||2], majd a harmadik, záró versszakban szintén három sorfajtaát látunk: „De csak állok, könyvem lecsüggesztem, / mintha valóban szószéken állnék, / s e zavartan tűnődő világban / nem is a détéri buszra várnék.” [4||6 / 5||5 / 4||6 / 6||4].⁴¹ Konzekvens viszont a kétütemű tízes a *Bágyadt levelek* című versben, ahol a sorok megoszlása 4||6, a négysoros vers ugyanakkor a tízeseket kilencesekkel váltogatja: „Lágy tenyerű szél simogat képen, / anyáskodó puha őszi szél. / Fényes hajó fut a kora őszben, / alatta a Duna döngicsél.” [4||6 / 4||5 / 4||6 / 4||5], a sorokat pedig metrikán kívül a keresztrim is összekapcsolja.⁴²

A formakísérletezés egyik legérdekesebb momentuma az *Őszi világ – őszi szemmel*, e versben Tózsér nagy Balassi-sorokat használt, viszont versszakonként csak két-két alkalommal úgy, hogy minden ütem külön sorba kerül [6|| / 6|| / 7|| / 6|| / 6|| / 7||], így a végeredmény egy hatsoros, aabccb képletű versszak lesz: „Az özvegy fák felett / egy eltévelyedett, / fáradt vadkacsa jajgat. / Ősi törvény szerint, / íme, ősz lett megint, / morgom búsan magamnak.”⁴³

Az ingadozó verselésű, több, azonos szótagszámú sorfajtaát használó *Istennel telt aranyszik* esetében a metrikusság fellazul, és a szöveg a szabad vers irányába tendál. Ugyanakkor a páros rímek, valamint a többségében írásjellel lezárt sorok végig fenntartanak egy olyan feszültséget, ami előbb-utóbb óhatatlanul a szabályos, ámde nem konzekvens, nem periodikus ütemek rendjét láthatóvá teszi: „Roppant aranyrojtos szoknyaként / szedi magára a föld a fényt. / De az aranyos szoknya alatt / kínos jaként lapul a csatak. / Lapul kiborult búzatövön, / tehetetlenül málló rögön, / felfuldokló krumplibokrokon. / Minden zugba fojtó víz oson.”

40 TÓZSÉR Árpád, *Kenderszer – Pusztaszer*, Uo., 55–56. A sorok ütemezése: 4||4||2 / 4||6 / 6||4 / 4||4||2 // 4||4||2 / 5||5 / 4||4||2 / 4||4||2.

41 TÓZSÉR Árpád, *Őszi tűnődés*, Uo., 72.

42 TÓZSÉR Árpád, *Bágyadt levelek*, Uo., 73. A négy versszak közül a második versszakban csak 4||6 osztású sorokat találunk, az első és a negyedik sorban összetett szavas licenciával: „Állok. Napraforgók kacérkodnak”, illetve „kukoricacsövek bajsza libben.”

43 TÓZSÉR Árpád, *Őszi világ – őszi szemmel*, Uo., 70–71. A forma produktivitásához lásd példaképp – a Tózsér által is nagyra becsült – Orbán Ottó azonos sorképző megoldását, Orbán a teljes nagy Balassi-versszakot használja: „Isten szabad ege, / madarak serege, / széljárta, tág fényesség – / legfényesebb nekem, / aki nagy betegen / az erkélyről nézek szét, / röpében bemérve / s szememmel kísérve / egy-egy csapongó fecskét...” ORBÁN OTTÓ, *Melyben Balassi módján fohászkodik = Uő, Összegyűjtött versei, II. kötet*, Budapest, Magvető Kiadó: 2003, 193–194. Az Orbán Ottót magasztaló Tózsér-vers: *7 mondat Orbán Ottóról*. TÓZSÉR Árpád, *Leviticus*, Budapest, Argumentum Kiadó: 1997, 51.

[4||5 / 5||4 / 5||4 / 4||5 / 5||4 / 5||4 / 4||5 / 4||5].⁴⁴ E metrikus rendezettség érdekessége, hogy egy szövegen belül szerepelteti a kétütemű kilences növekvő és fogyó szótagszámú ütempárjait; az első négy sor tükörszerűen rendezett, ezt azonban a későbbiekben már nem követi más egyértelműen beazonosítható mintázat. A szöveg emellett három különböző hosszúságú szakaszból tevődik össze, ez is a szigorú formakövetés lazulását jelzi.⁴⁵

Jóllehet első ránézésre ziláltnak, zaklatottnak tűnik, a kötet záróciklusának címadó versében, a *Fémek idejében* verstani értelemben elszabadul a pokol.⁴⁶ Emellett először a kötetben eltűnik a központozás, az első részben viszont nincsenek áthajlások, egy sor egy egységet alkot, a páros rímelés itt a szerkezet átláthatóságát is szolgálja. A hat, sorszámozott tételből álló verskompozícióban enumerációszerűen vonul fel mindaz a változatosság, ami az első könyv hangsúlyos verseléséről elmondott. Fontos újra kiemelni, hogy a formák feszítése, variálása nem bizonyul elégségesnek, a későbbi versekben előbb fellazulnak, majd a kötött metrum okozta kényszeres megoldások, valamint a tözséri gondolkodás ezzel párhuzamos váltoásaival együtt vissza is szorul.

A *Fémek ideje* első része a harmadoló kilencessel él [3||3||3], így a soronkénti két dierézis (és a sorvégi szünet) szaggatottá, szinte túlságosan szegmentálttá teszi a szöveget. Emellett a szöveg verselését színesíti, hogy háromvariációs ütemmozaikként azonosítható: az alapforma mellett a sorok 4||2||3 osztása is kimutatható („járok benne táltos a hámban”; „az írásnak szónak marsallja”),⁴⁷ valamint egy alkalommal 6||3-as osztást látunk („lennék szívesebben hadnagya”). Legmarkánsabban ugyanakkor a 3||3||3 sorfajta jelenik meg, ami azért érdekes, mert a versfűzér harmadik és negyedik részében visszatér, de már inkább variánsként és nem alapozó

44 Tözsér Árpád, *Istennel telt aranyszik = Uő, Mogorva csillag*, 31–32. Szepes Erika és Szerdahelyi István hívja fel a figyelmet arra, hogy József Attila *Fiatal életek indulója* című versének strófakezdő és stórfazáró sorai hasonló módon variálják a kétütemű kilencset: „Apáink mindig robotoltak, [5||4]; „Az isten se törődött velünk.” [4||5]. SZEPES Erika – SZERDAHELYI István, *Verstan*, Budapest, Gondolat Kiadó: 1981, 387. Az itt látott mozaikos elrendezés a korai ütemhangsúlyos Tözsér-versek több reprezentánsánál kimutathatók, a két- vagy akár háromvariációs ütemmozaik-versek korábban Petőfi Sándor és Ady Endre költészetében is fellelhetők voltak, lásd: SZEPES–SZERDAHELYI, *Verstan*, 383–389.

45 Itt jegyezzük meg, hogy e szövegben olvashatjuk József Attila *Reménytelenül* című versének parafrázisát, Tözsérnél ekképp: „Verejtékszágú csapzott haját: / a hagymaszárt, a fűt meg a fát / esőtől nyúlós szél fésűli. / Az embertől megtermékenyült / méhe vizes galylacsára ül / vacogni. Kis testét sejtelem / rázza: gögös vadbükköny terem / kemény fejű búzácskám helyett, / mert csak az állja ezt a vizet...”, kiemelés tőlem: SCSA. Második megjegyzésünk pedig az, hogy az idézett József Attila-vers is kétvariációs ütemmozaik, túl azon, hogy a citált versszak jambikussága okán szimultán verselésű. Vesd össze: „A semmi ágán ül szívem, / kis teste hangtalan vacog, / köréje gyűlnek szeliden / s nézik, nézik a csillagok.” JÓZSEF Attila, *Reménytelenül. Lassan, tűnődve = Uő, József Attila Összes versei*. Budapest, Osiris Kiadó: 1997, 363.

46 TÖZSÉR Árpád, *Fémek ideje = Uő, Mogorva csillag*, 109–114.

47 A szöveg legizgalmasabb sora kétségtől a „veszett életforma kerülget”, ami összetett szavas licenciával 4||3||2, hosszú szótagossal 3||3||3 osztással simul bele a vers partitúrájába.

ütemformaként.⁴⁸ A kompozíció második darabja hatszótagos sorokat tartalmaz, szintén háromvariációs szöveget eredményezve: „Káromkodunk bennünk / új ösztönök kelnek / próbálgatunk immár / állandó félelmet” [4||2 / 4||2 / 4||2 / 3||3].⁴⁹ A harmadik részben a háromütemű sorok meghatározóak, ugyanakkor a 2–4. sorban kétütemű ütemeket találunk („beteg kezén nagy kék erek / áll a tölgyerdő pirosan / az ágairól vér csepeg”), ezt leszámítva viszont két, szótagszámot érintő ritmushibától eltekintve („fáradt foszforzöld nagy halak” [2||3||3]; „harmatos arccal alszanak [3||2||3]” konzekvens a sorok harmadolása.⁵⁰

A negyedik rész elejének szótagszámváltása még zaklatottabbá, feszesebbé teszi a dikciót; nyolcszótagos, zömmel háromütemű sorok variációit láthatjuk: „Lányok hát miért engedtek / gázolni vérben pirosban / jöjjetek élém illegni” [3||2||3 / 3||2||3 / 3||2||3]. A szövegegység második részében Tózsér azonban kilencszótagos sorokra vált: „mit higgyek? hiszem fegyverem / hiszem a velőké fémeket / a tudatformáló fémeket / a lila porfinom fémeket / vonul ránk hélium s trícium” [3||2||3 / 3||3||3 / 3||3||3 / 3||3||3 / 3||3||3], visszatér tehát a szöveg első részében használt harmadoló kilenceshez.⁵¹

Az ötödik rész újabb meglepetés: ez erőteljes váltás, hiszen Tózsér az eddigi verselést időmértékesre cseréli. A szótagszámok 9 és 11 között ingadoznak a sorok lejtése jambikus, de a hevenyészett verselés miatt megkockáztatható, hogy ez a szövegrészlet nagyon közel áll a gondolatrímushoz és a sorképző szabadvershez, akkor is, ha rímeket itt is találunk, a szöveg megoldásai a félrím és a keresztrím között ingadoznak: „Szeretkezünk a mindenség alatt ím / nem adunk semmit szóra korra / de poklot rontó erők kelnek / ránk robognak mint ördögcsorda”.⁵²

48 A harmadoló kilences formai értelemben vett ihletőjét nehéz beazonosítani. A háromszótagos ütemek sorjázása kísértetiesen hasonlít Szabó Lőrinc *Szeretlek* című versére: „Szeretlek, szeretlek, szeretlek, / egész nap kutatlak, kereslek, / egész nap sírok a testedért, / szomorú kedves a kedvesért,” lásd SZABÓ Lőrinc, *Összegyűjtött versei*, Budapest, Magvető Kiadó: 1962, 342–343. Itt jegyezzük meg, hogy Szabó Lőrinc jelenléte a korai versekben érezhető, erre lásd: „Dobom magam, élet, beléd, hogy fröccsenj / szerelemmel, harccal” (*Fröccsenj élet szerelemmel*). Ugyanakkor a harmadoló kilences más formákban is megjelent a magyar nyelvű költészetben, akár a nép-, akár a műköltészeti alkotásokban, lásd az *Érik a ropogós cseresznye* kezdetű népdalt vagy Petőfi Sándor versét: *Ezrivel terem a fán a meggy...*, ahol az első, címadó sort általában licenciaként kezelik, pedig a 3||3||3 szótagos felosztás kézenfekvő lenne, amennyiben az utolsó ütem utolsó szótagja nem lenne a következő sorban. PETŐFI Sándor, *Válogatott versek*, Budapest, Európa: 1991, 21.

49 TÓZSÉR Árpád: *Fémekek ideje* = Uő, *Mogorva csillag*, 110. A szöveg ütemoszlása (4||2 / 4||2 / 4||2 / 3||3 / 4||2 / 4||2 / 3||3 / 4||2 / 3||3 / 4||2 / 4||2 / 3||3 / 4||2 / 6||) mutatja, hogy igazából kétvariációs ütemmozzaikról lenne szó, ha az utolsó sor együtemű hatosa nem tenné mindezt háromvariációssá.

50 Uo., 111. A szöveg ütemoszlása: 3||3||3 / 4||4 / 5||3 / 5||3 / 3||3||3 / 2||3||3 / 3||3||3 / 3||2||3 / 3||3||3 / 3||3||3 / 3||3||3 / 3||3||3 / 3||3||3 / 3||3||3 / 3||3||3 / 3||3||3.

51 Uo., 111–112. A negyedik rész ütemezése: 3||2||3 / 3||2||3 / 3||2||3 / 5||3 / 3||2||3 / 3||3||3 / 3||3||3 / 4||4 / 3||2||3 / 3||3||3 / 3||2||3 / 5||4 / 5||3 / 3||2||3 / 3||2||3 / 3||3||3 / 3||3||3 / 3||3||3 / 3||3||3 / 6||3 / 3||2||3 / 3||3||3 / 3||3||3 / 4||2||3. Eszerint a háromütemű nyolcasok közé két kétütemű sor kerül, míg a kilencesek esetében szintén két kétütemű variánst látunk.

52 Uo., 112.

A zárótétel pedig ismét hangsúlyos verselésű: felező tízesben íródik, páros rímekkel, megágyazva ezzel a kötetet záró *Mogorva csillagnak*, metrikai értelemben megelőlegezve azt. Az ütemhangsúlyos verselés alakzatai az egész első köteten végigvonulnak; nem korlátozódnak tehát az *Egy világ lakója* ciklusra, hanem még a költészeti formák tekintetében a váltást előlegező *Fémek ideje* ciklusnak is fontos szervezőelemei. A második kötet abban hoz változást, hogy a merev formai határok fellazulnak, így e kötetben jóval több lazított vers lesz, amelyek a gondolatritmusra épülő, gondolati-intellektuális költészet irányába tendálnak. Ugyanakkor: az ütemhangsúlyos formák ilyen intenzitással a költészet későbbi periódusaiban már nem tér vissza, a kísérletezés pedig formateremtéssé válik, kidolgozva ezzel a tőzséri lírai beszéd érvényes, autentikus változatait.

4. A Kettős űrben formakészletének vizsgálata

Tőzsér első kötete három ciklusból tevődött össze, címeik által jelezve az abban körüljárandó problematikát. Az *Egy világ lakója* 25, a *Törvény és epe* 23, míg a *Fémek ideje* 5 verset tartalmazott, ezen ciklusok verstani sokszínűségét már érintettük. A második kötet versanyaga két ciklusba rendeződött. A 32 vers (2 ciklusban kétszer 16 vers kapott helyet) felépítésének jellemzője, hogy az első ciklusban, a *Vita az emlékezettelben* a *Mogorva csillagból* felvett darabok is vannak. Az első ciklusban töprengés és hezitálás érezhető, a lírai versbeszéd egyelőre kérdőjeles korrelációi, a máshogy tapasztalt és érzékelt világ versbe írása jelentős erőpróbának bizonyul. Ez annyiban különleges, hogy Tőzsér szövegek által is megjeleníti e komplex kérdés-halmazt, visszautalva az első kötet verseire. A cím nélküli nyitányban (később *Őszre jár az idő* címmel jelent meg) a lírai én számvetése a helytel, származással érzékeli és rögzíti a változást. Itt már érezhető a megképződött távolság; a még nem itt, már nem ott kettősségében tapogatózik, keresi a fogáspontokat: „Családom: váram is szétdőlt, / hull rólam minden, mi kötne. / Most jön az igazi vizsga: / verseim, fogjatok közre.”⁵³ A lírai én rögzíti eltávolodottságát, itt rúgja le magát a származásról, leválik, már külső szemlélője, egyben tevékeny szövegalkotója annak az egy világnak, amelynek nem maradhatott lakója, ekképp furcsa, hasadt tudatú reprezentánsaként kell tapasztalatait verssé írnia.⁵⁴ A változás a versformán is nyomot hagy, egyetlen szövegtömb nyolcas-hetes váltogatása idézi a korábbi, tradicionális köze-

53 TŐZSÉR ÁRPÁD, [*Őszre jár az idő, jaj, őszre,*] = Uő, *Kettős űrben*, 9–10., a verscím helyett a kezdősort adtam meg. A kettős űrben kötetcímmel kapcsolatban kézenfekvő Nemes Nagy Ágnes *Kettős világban* című kötetére asszociálnunk, megjegyezve, hogy a két poétika között jelentős eltérések tapasztalhatók, a címek paratextuális játéka vitathatatlan. Lásd NEMES NAGY Ágnes, *Összegyűjtött versei*, Budapest, Osiris Kiadó – Századvég Kiadó: 1995, 9–34.

54 A származástól függetlenedés perspektívája az életmű egészét tekintve nem volt tartható, a későbbi periódusokban visszajár, újabb és újabb szövegekkel és poétikai megoldásokkal gyarapítva a Gömöréről szóló beszédet. Lásd például a *Tanulmány egy kucsma (és a költészet) természetéről*, valamint a *Tépések*, illetve a *Quo vadis domine?*, de akár az *Örvénylő időkben* című szöveget, közvetve pedig a *Mittelszolipszizmus* családtörténetre vonatkoztatható darabjait.

get, ugyanakkor el is távolodik tőle, a félrím jól érzékelteti a disszonanciát. Ebből lesz a kettős úr: amit maga mögött hagyott, hiányként: lezárt múltként realizálódik, illetve részben jelenként (ez a kötet verseiben a versírás, a szöveglétesítés ideje), részben betöltendő, megéleendő jövőként. A kötet átmenetiségét a recepció is érzékelte: „A valóság közvetlen tükrözése helyett radikálisan a személyes létérzékelés kerül a Tőzsér-vers tengelyébe. A lírai hős elszakad a falutól, de a versbéli szülőföld is elszakad a szociológiai konkrétságtól, fogalmibb megközelítésen, intellektuális stilizáción megy át [...] A korábbi érzelmi, indulati gazdagságot érzelmi minimalizmus váltja föl, az akció helyett pedig a meditáció lesz a hangsúlyos költői pozíció.”⁵⁵ Ugyanakkor Pécsi Györgyi azt is jelzi, hogy a poétikai váltás inkább szándék, semmint sikerült kísérlet: „ez a másság azonban inkább még csak lehetőségeiben, szándékaiban másság, a kötet egészét tekintve pedig csak a második ciklus néhány darabjában az.”⁵⁶ A másik monográfiai igényű feldolgozás a *Kettős úrban* verseit tágabb kontextusban is elhelyezi, joggal: „Ebben az időszakban Tőzsér tulajdonképpen Juhász Ferenc és Nagy László második korszakának kortársi poétikai újraértelmezését hajtja végre. Mindamellet ez a nyelvkezelés és világlátás nemcsak az első kötetben érhető tetten, a második Tőzsér-kötet is sokat köszönhet ennek a líra-felfogásnak”; a horizonttágulás pedig újfajta poétikák előtérbe kerülését okozza, ami az életmű darabjain is ott hagyja nyomát: „Az áradó dikciójú, kép- és metaforazuhatagokkal operáló második korszak után az itt található versek többsége a *tárgyas költészetre* jellemző eljárásokkal él. Ezek a Tőzsér-versek már Nemes Nagy Ágnes (a *Kettős úrban* cím valószínűleg Nemes Nagy *Kettős világban* című kötetére utal), Pilinszky János, T. S. Eliot és Vladimir Holan szövegeit »olvassák«, és a megváltozott nyelv más létértelmezést is közvetít.”⁵⁷ Ugyanakkor az objektív líra kódja ekkor még nem működik problémamentesen, erre is Németh Zoltán hívja fel a figyelmet: „Tőzsér továbbra is ragaszkodik a második korszakára jellemző költőfelfogáshoz. Verseiben a költő továbbra is az a kiválasztott, akiben a lét tragédiája összepontosul”.⁵⁸

A kötet – textuális megerősítésként – második szövegpozíciójába emeli a *Mogorva csillagot*. Mindazonáltal a kötet versein poétikai értelemben érezhető változás: a versformák lazulnak, kötetlenebb, oldottabb beszédmodot mutatnak. Az élmények, a konkrét, referenciális terek visszaszorulnak, a látvány fokozatosan átadja a helyét a kontemplációnak; ami a cikluscímbe vitaként tételeződött, az a szemlélődésnek, a költői gondolkodásnak, a reflektált élettapasztatlnak a terepe lesz. S ugyan még maradnak a felismerhető ütemhangsúlyos formák, rímképletekkel megerősített szövegek, ezek egyre inkább a szabad vers irányába tendálnak, magukon hordozva a megelőző poétikák tartalom- és formakezelését, ugyanakkor a szövegekbe lassan kezdenek beszivárogni a fogalmak, az általános, a konkrét tapasztaláson túlmutató tartalmak. A megváltozott lírai beszédmód érzékelhető a

55 PÉCSI Györgyi, *Tőzsér Árpád*. Pozsony, Kalligram Kiadó: 1995, 50–51.

56 Uo., 51.

57 NÉMETH Zoltán: *Az életmű mint irodalomtörténet*, 59–60., kiemelések az eredetiben.

58 Uo.

November című versben: „Őszirózsákra hull a hó, / tehenek bögnék kétségbeesve, / sóhajtanak a pásztorok: / bekötnek máma este.”⁵⁹ A második versszakban megjelenő transzcendencia („Égi villával fehér almot / vet az isten a bika télnek”) a természeti és a metafizikai síkot tükrözteti egymásba, akárcsak a Kányádi-vers zárlatában a juh gubancos gyapja, a hátába kenődő vér (a lenyugvó nap fénye), a szarvaira akadt égitestek, úgy Tőzsérnél is az évszak jövedele transzcendens metaforaként („fehér almot / vet az isten a bika télnek”) jelenik meg az antropomorfizációban.⁶⁰ Ugyanígy a falutól, a születés helyétől is távolodik: „Ez a falu itt a múltam, / egyszerre valóság s emlék, / csúcsaimmal belőle kinyúltam, / ösztöneimmel nem még.”⁶¹

A formák fellazulását jelzi, hogy a kötetben több aszimmetrikus szövegfelépítménnyel találkozunk. Eklatáns példa erre az *Egy pillanat a csillagidőből*, ahol a nyolcsorosra duzzasztott szakaszok soraiban a szótagszám erőteljesen ingadozik: „Kinn a verebek / lezuhognak a fákról. / Még sosem láttalak, / s most csak nézek, nézlek. / A hajnal kitakart / melledről száll fel, / húsodban ének születik / s élet.”⁶² A vers szövege itt már a szakaszokon belül is a tagmondatokat figyelembe véve építkezik; az első szakasz 3, a második 1, a harmadik 3, míg a negyedik, utolsó 2 mondatból áll, a tagmondatok pedig enjambementokkal operálva fokozatosan felszámolják a sorok/szótagok számbeli kötöttségét, emellett a központosítás tagolja a szöveget. Ellenben a *Testtől testig* című vers már sorképző szabadversként, központosítás nélkül tűnik elénk: „Zsúfolt a kert izzó füvekkel / a világ fakadással / a távolság vonatokkal / a sötétség fénnel / a csillag robbanással / zsúfolt vagyok hasaddal combjaiddal”.⁶³

59 Tőzsér Árpád: *November* = Uő, *Kettős úrben*, 15. A szöveget érdemes összevetni Kányádi Sándor *Vén juh az ősz* című versével, ahol szintén hasonló, személytelenedő, az általános esztétikai érvényesség irányába mutató szövegképzéssel szembesülünk: „Vén juh az ősz, kolompja egyre halkabb, / gyapja gubancos gizgazzal tele, / méteyes szemmel baktat / a hegyről lefele.” KÁNYÁDI Sándor, *Vén juh az ősz* = Uő, *Valaki jár a fák hegyén. Kányádi Sándor egyberostált versei*. Budapest, Magyar Könyvklub: 2000, 41.

Kányádi lírájában a *Kikapcsolódás* kötettől kezdődően – megszorítva: már a *Harmat a csillagon* verseiben is érezhető módon – hasonló tendenciák érvényesülnek, mint Tőzsér költészetében, a formák alárendelődnek a tartalomnak, s a reflektált szövegek egyre inkább alkalmassá lesznek arra, hogy általános emberi sorskérdéseket, dilemmákat fogalmazzanak meg. Lásd PÉCSI Györgyi, *A hatvanas évek lírai modernizmusa* = Uő, *Kányádi Sándor*, Pozsony, Kalligram Kiadó: 2003, 69–94.

60 A Kányádi-líra ilyenét alakulásáról lásd: KÁNTOR Lajos – LÁNG Gusztáv, *Romániai magyar irodalom 1944–1970*, Bukarest, Kriterion Kiadó: 1973, 126–127. Megjegyezzük, hogy a hivatkozott helyen nemcsak a tájlíra átalakulása releváns párhuzam, hanem a város–falu-oppozíció is termékeny párbeszédet eredményezhet Kányádi Sándor és Tőzsér Árpád költészete között.

61 Tőzsér Árpád, *Megtérés* = Uő, *Kettős úrben*, 16. A vers tovább vándorol és az *Érintések* kötet első ciklusában kap helyet, azonban a harmadik és negyedik sor változik: „Bicskapenge: belőle nyíltam, s benne maradtam sebként.” = Uő, *Érintések*, 20.

62 Tőzsér Árpád, *Egy pillanat a csillagidőből* = Uő, *Kettős úrben*, 19–20.

63 Uő., 21. Emellett a szerkezetet erősíti az azonos ragok azonos mondatrészi alkalmazása (homioiptóton), ami a hasonult alakok ellenére ritmusképző tényezővé válik. Az alakzatról lásd: SZIKSZAINÉ NAGY Irma: *Magyar stilsztika*, Budapest, Osiris Kiadó: 2007, 480.

Az átmenetiség megnyilvánul abban, hogy az kötetlenebb versbeszéd több helyütt még versszaknyi, összemérhető egységekkel operál, azonban a szakaszos szövegképzésre, valamint a klasszikus értelemben vett szabadversre is találunk példákat.⁶⁴ A *Részlethaláltól* kezdődően történni kezd a kötetben valami nemcsak poétikai, de verstani, prozódiai értelemben is, a versformák lazulnak, kötetlenebb, oldottabb versbeszédet eredményeznek. Néhol még maradnak a felismerhető ütemhangsúlyos formák, a rímképletek, a szövegekbe azonban lassan kezdenek beszivárogni a fogalmak. Az absztrakt fogalmiság megerősödése is a gondolatritmus, a tartalom által irányított szövegképzés irányba mozdítja a verseket: „Legyen anyag, s tartalomnak szellem, / legyen tűz és égni levegő, / legyen hal és lélegezni tenger / s legyen férfi s eleme a nő.”⁶⁵

A kötet címadó verse az eredetileg kötött formájú szonett variánsa: ez a 20. században korántsem szokatlan, szabálytalan szonett, félrímes oktávával és tercinarímes sextettel (xaxa xbx bcdc dcd); a sorok szótagszáma 8 és 9 szótag között ingadozik. Más kérdés, hogy a szöveg, ami címadóként az egész második kötetet reprezentálhatná, e funkcióját maximum a címe révén töltheti be, a szerelmi tematikájú szonett mind tartalmilag, mind poétikailag kidolgozatlan maradt, a későbbi válogatásokba sem kerül be.⁶⁶

A cikluscímadó *Vita az emlékezettel* metapoétikai értelemben lesz fontos: az egész kötet felfogható a dilemmatorikus mozgások sorozatának; Tőzsér nemcsak az emlékezettel vitatkozik, de a formát is keresi hozzá (a gondolkodás leképzése ekképp válik a formateremtő erővé), mindez pedig a lazított vers, a szabadvers, az erős gondolatiság, a fogalmiság erősödésével a harmadik kötet megjelenése idejére egy formai kötöttségeitől markánsan függetlenedő, autentikus lírai szólam kialakulását eredményezi. Ugyanakkor formai értelemben érdemes a kortársak megoldásaival is összevetni Tőzsér ekkor meglévő formakészletét; a *Vita az emlékezettel* két szakaszában Tőzsér a sorok szótagszámának ingadozásával képezi le a gondolkodás mozgását: „Emlékezetünk / beköltözött / pontos könyvekbe, / fényes színhá-

64 Ebből a szempontból az első kötet versei között kuriózunak számított a szabadvers, ilyen szempontból is fontos a *Credo ut intelligam*, ami szintén az életmű maradandónak ítélt darabjai közé avanszált. Tőzsér Árpád, *Credo ut intelligam* = Uő, *Mogorva csillag*, 99–103. E szöveg mellett az *Ajnácskő* dikciója, valamint a korai szövegkompozíciók („Közhelyek”, [14–15.]) mutattak ilyen irányú törekvéseket.

65 Tőzsér Árpád, *Teremtés* = Uő, *Kettős úrban*, 22.

66 Uo., 24. A szonettforma ugyanakkor az életmű későbbi periódusaiban fel-feltűnik. Az 1998-as, felkérésre írt Weöres Sándor *Hála-ének* című verséből írott szonettkoszorú jó példája ennek, itt Tőzsér másokkal közösen alkotja meg a szövegegyüttest. Lásd 1998. április 11. A *KÖLTÉSZET NAPJA*, Élet és Irodalom, 1998. április 11. <https://www.es.hu/old/9815/VerseK00.htm>, utolsó megtekintés: 2024. február 13.) A szonett Tőzsér számára önállóan is produktív műfajnak bizonyul, lásd erről a *Finnegan halála Vezér-monológok* című fűzerének első és negyedik darabját (I. *Ó korcsok korcsa, elgyávult korom*; IV. *A sakálok felköltöznek a felhők fölé; a gépesített* [Tőzsér Árpád, *Finnegan halála*, Pozsony, Kalligram Kiadó: 2001, 43.; 46–47.]), a *Tanulmányok költőportrékhoz* című kötet *In memoriam* (O. O.) című Orbán Ottó-stílustanulmányát (Tőzsér Árpád, *Tanulmányok költőportrékhoz*, Budapest, Széphalom Könyvműhely: 2004, 21.), vagy a *Léggyökerek* kötet *Vrba úr* című versét. Tőzsér Árpád, *Léggyökerek*, Budapest, Helikon Kiadó, 55.

zakba. / Írók vigyáznak rá / hivatalból, / hogy minden reggel / visszatapintsunk / a bennünket kilökö / szeméremajkakra.”⁶⁷ Kányádi klasszikus szabadverssel él, azonos témában: „EMLÉKEZETEM / végtelennek tűnő némafilm tekercse / mindannak, amit megéltem, álmodtam eddig, s amit / örökölttem a mítoszokig visszamenőleg, / még az ősködről is örök egy-két kockát.”⁶⁸

A ciklus utolsó két verse az 1965-ös csallóközi árvíz (*Galambok s kacsák; Fut Csallóköz*) emlékezete, e két versben Tőzsér visszavált a lazított ütemhangsúlyos, kétütemű, rímes négysoros versszakokra, tradicionális formába foglalja az elemi erejű pusztítást, egyben jelzi az újrakezdés lehetőségét, ami nemcsak referenciális, e poétikai értelemben is figyelemre méltó gesztus: „De futhat innen ember, állat, / a formák immár készen állnak / melyek szerint megszerkesztik, / ami csak szerkesztődött eddig.”⁶⁹ Cselényi László a témához szabad- és prózaverses formát társított:

„Végig a töltésen, amíg a szem ellát, ember hátán
Végig a töltésen, amíg a szem ellát, ember hátán ember. Hazafelé
mennek. Teherautókon szállították el őket, a hazafelé vivő utat
megteszik gyalog is. Csak minél előbb odahaza legyenek már.
Van, akinek semmije nem maradt az egy szál ruháján kívül, van,
akinek mindene odaveszett. Van, akinek jobb sora lenne idegenben.
De csak mennek, végig a töltésen, föltartóztathatatlanul.”⁷⁰

84

A kötetet záró párvers (*A költő kérdez; A költő nem felel*) Illyés Gyula *A költő felel* című szövegének reflexiója.⁷¹ Az illyési cím megváltoztatása jól jelzi a tőzséri dilemmát. Amíg Illyés 1956-ban megjelent kötetének záróakkordjaként ars poétikus szövegegyüttesében az írást a beszéd, cselekvés, kimondhatóság, megírhatóság, formálhatóság, uralhatóság terrénumába utalja, a mesterséget a megszólalás fenségességével kombinálva. Tőzsér a megszenvedettség, a kérdés, a dilemma, a beszéddel szembeni némaság, a faggatva is szótlan maradó, a vele szemben tehetetlen, kínlódo, dühös, testi fájdalomtól gyötört figurát megformálva retorikai kérdéssorozattal él a párvers első részében, a kérdést állítva középpontba. Majd a második versben ismétléssel nyomatékosítja: „A költő nem felel, / a költő kérdez.” Majd ezek után az

67 TŐZSÉR Árpád, *Vita az emlékezettel* = Uő, *Kettős űrben*, 27.

68 KÁNYÁDI Sándor, *Emlékezetem* = Uő.: *Valaki jár a fák hegyén. Kányádi Sándor egyberostált versei*. Budapest, Magyar Könyvklub: 2000, 33. A *Kikapcsolódás* kötet nyitó verséről van szó. A két memóriát tematizáló vers közül Kányádié az időterrénum kitágításában érdekelt, amíg Tőzsér a folyamat problematikusságára reflektál. Kányádi versének további különlegessége, hogy a cím egyben a vers első sora is.

69 TŐZSÉR Árpád, *Fut Csallóköz* = Uő, *Kettős űrben*, 35–36.

70 CSELÉNYI László, *Téridő szonáta, 4/4/4* = Uő, *Téridő szonáta*, Pozsony, Madách Kiadó: 1984, 194.) Itt jegyezzük meg, hogy a Cselényi-szöveg korábbi változatában teljesen más tipográfiai megoldással élt. A *Kréta*korban a hivatkozott rész még máshogy nézett ki, egyfelől prózai szöveggént is szerepelt a *Jelen és történelem* című szövegegységben; a kompozíció további darabjaiban lépcsős elrendezésű önkollázsként tűnik elénk. CSELÉNYI László, *Kréta*kor, Pozsony, Madách Kiadó: 1978, 152–160., különösen 158–160.

71 ILLYÉS Gyula, *A költő felel 1–4.* = *Illyés Gyula művei, I. kötet*, válogatta Béládi Miklós, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982, 362–364.

illyési produkciót messzemenőig meghaladva a kereséssel (ami itt a költői gondolkodás metaforája) a személyiség határait, s ennek kiterjesztheségét, valamint ellenpontozását végzi, majd groteszk metaforákkal (papírlap – galamb; szív – cékla) jut el a zárlatig: „Keresi magát / fában, fűben, / de minden néma.”⁷²

Irodalom

- ALABÁN Ferenc, *Két fiatal költő önismerete és világlátása a 20. század hatvanas és hetvenes éveiben* = Uő, *Önismeret és világlátás*, Komárom, Selye János Egyetem: 2018, 29–65.
- BATA Imre, *Tözsér Árpád új versei*, Irodalmi Szemle, 1972/10., 948–952.
- CSEHY Zoltán, *Algériában forró a homok* = Uő, *Arctalanság, arcadás, arcrongálás. Önláttatási stratégiák és diszkurzusretorikák kisebbségi kontextusban*, Budapest, Reciti, BTK Irodalomtudományi Intézet: 2020, 137–157.
- CSEHY Zoltán, *Endümión álma, Luna ánusza, Parnasszus*, 2010/4., 34–41.
- CSEHY Zoltán, *Nekünk nyolc? (Fiatal szlovákiai magyar költők – ötven év távlatából)*, Irodalmi Szemle, 2008/9. (<https://irodalmiszemle.sk/2008/09/csehy-zoltan-neskuenk-nyolc/>, utolsó letöltés: 2023. november 12.)
- CSELÉNYI László, *Kréta*, Pozsony, Madách Kiadó: 1978, 152–160.
- CSELÉNYI László, *Negyedvirágzás avagy van-e (volt-e, lesz-e) hát cseh/szlovákiai-felvidéki magyar irodalom?* Dunaszerdahely, Lilium Aurum: 2005.
- CSELÉNYI László, *Téridő szonáta*, Pozsony, Madách Kiadó: 1984.
- Fiatal szlovákiai magyar költők*, összeáll. és bevezető TURCZEL Lajos, Bratislava, Szlovákiai Szépirodalmi Könyvkiadó: 1958.
- FODOR András, *Csanády János: Fölzúdul a táj*, Kortárs, 1958/4., 628–631.
- FÓNOD Zoltán, *Tözsér Árpád indulása és első költői korszaka*, Forrás, 2005/4., 209–223.
- GÖRÖMBEI András, *A csehszlovákiai magyar irodalom, 1945–1980*, Budapest, Akadémiai Kiadó: 1982.
- ILLYÉS Gyula, *A költő felel 1–4.* = *Illyés Gyula művei, I. kötet*, válogatta BÉLÁDI Miklós, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó: 1982, 362–364.
- JÓZSEF Attila, *Reménytelenül. Lassan, tűnődve* = Uő, *József Attila Összes versei*. Budapest, Osiris Kiadó: 1997, 363.
- KABDEBŐ Lóránt, *Önvizsgálat egy külföldi kötet ürügyén*, Napjaink, 1963/10., 5.
- KÁNTOR Lajos – LÁNG Gusztáv, *Romániai magyar irodalom 1944–1970*, Bukarest, Kriterion Kiadó: 1973, 126–127.
- KÁNYÁDI Sándor, *Emlékezetem* = Uő, *Valaki jár a fák hegyén. Kányádi Sándor egyberostált versei*. Budapest, Magyar Könyvklub: 2000, 33.
- KÁNYÁDI Sándor, *Vén juh az ősz* = Uő, *Valaki jár a fák hegyén. Kányádi Sándor egyberostált versei*. Budapest, Magyar Könyvklub: 2000, 41.
- NAGY László, *Versben bujdosó* = Uő, *Versben bujdosó*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó: 1973, 118–119.
- NEMES NAGY Ágnes, *Összegyűjtött versei*, Budapest, Osiris Kiadó – Századvég Kiadó: 1995, 9–34.
- NÉMETH Zoltán, *Az életmű mint irodalomtörténet*, Pozsony, Kalligram Kiadó: 2011.
- NÉMETH Zoltán, *Párhuzamos líratörténetek. Baka István és Tözsér Árpád költészetének összehasonlító vizsgálata*, Új Forrás, 2006/3., 101–104.
- ORBÁN Ottó, *Melyben Balassi módján fohászkodik* = Uő, *Összegyűjtött versei, II. kötet*, Budapest, Magvető Kiadó: 2003, 193–194.

72 TÖZSÉR Árpád: *A költő nem felel* = Uő, *Kettős úrban*, 59.

- PETŐFI Sándor, *Válogatott versek*, Budapest, Európa: 1991.
- PÉCSI Györgyi, *Az első indulás. Mogorva csillag*. In: Uő, *Tőzsér Árpád*, Kalligram Kiadó, Pozsony, 1995, 30–45.
- PÉCSI Györgyi, *Anyag és eszme közt a félúton. Szilágyi Domokos és Tőzsér Árpád költészetéről*, Tiszatáj, 1992/8., 45–59.
- PÉCSI Györgyi, *A hatvanas évek lírai modernizmusa = Uő, Kányádi Sándor*, Pozsony, Kalligram Kiadó: 2003, 69–94.
- PÉCSI Györgyi, *Tőzsér Árpád*, Pozsony, Kalligram Kiadó: 1995.
- SZABÓ Lőrinc, *Összegyűjtött versei*, Budapest, Magvető Kiadó: 1962.
- SZEPES Erika – SZERDAHELYI István, *Verstan*, Budapest, Gondolat Kiadó: 1981.
- SZIKSZAINÉ NAGY Irma, *Magyar stilsztika*, Budapest, Osiris Kiadó: 2007.
- TŐZSÉR Árpád, *Egy szemlélet ellen*, A Hét, 1963. április 7., 14–15.
- TŐZSÉR Árpád, *Érintések*, Pozsony, Madách Könyvkiadó: 1972.
- TŐZSÉR Árpád, *Erről az Euphorboszról beszélnek. Összegyűjtött versek (1963–2012)*, Pozsony, Kalligram Kiadó: 2013.
- TŐZSÉR Árpád, *Finnegan halála*, Pozsony, Kalligram Kiadó: 2001, 43.; 46–47.
- TŐZSÉR Árpád, *Genezis*, Pozsony, Madách Könyvkiadó: 1979.
- TŐZSÉR Árpád, *Kettős úrben*, Bratislava, Tatran Kiadó: 1967.
- TŐZSÉR Árpád, *Körök*, Pozsony, Madách Könyvkiadó: 1985.
- TŐZSÉR Árpád, *Légyökerek*, Budapest, Helikon Kiadó: 2006.
- TŐZSÉR Árpád, *Leviticus*, Budapest, Argumentum Kiadó: 1997.
- TŐZSÉR Árpád, *Mogorva csillag*, Bratislava, Szlovákiai Szépirodalmi Könyvkiadó: 1963.
- TŐZSÉR Árpád, *Mittelszolipszizmus*, Budapest, Széphalom Könyvműhely: 1995.
- TŐZSÉR Árpád, *Négy negyed*, Dunaszerdahely, Nap Kiadó: 1999.
- TŐZSÉR Árpád, *Tanulmányok költőportrékhoz*, Budapest, Széphalom Könyvműhely: 2004.
- TŐZSÉR Árpád, *Történetek Mittel úrról, a gombáról és a magánvalóról*, Pozsony, Madách Kiadó: 1989.
- VÁCI Mihály, *Összegyűjtött művei*, Budapest, Magvető Kiadó: 1979.

Formal changes in the poem. The poetic approach of Árpád Tőzsér's *The Grim Star* and *In Double Space*

Abstract. This study deals with the early poetry of Árpád Tőzsér. It examines the texts of *The Grim Star* (*Mogorva csillag*) and *In Double Space* (*Kettős úrben*) from a stylistic point of view, from a functional point of view as well as from a descriptive point of view. In Tőzsér's early poetry, the relation between form and content in the first two volumes clearly implied the primacy of the existing set of forms and the use of known verse forms. The study therefore approaches the poems primarily from a formal point of view, the aesthetic analysis being secondary. At the same time, the study also points out the origins and sources of the later development of poetry. We have always kept the inner coherence of the oeuvre in mind, so the study also maps the later volumes and selections. Approaching the turning point in the relationship between form and content, we wanted to list the formal characteristics of the first two volumes alongside the hitherto largely aesthetic criticism. Together, they provide a fuller picture of the poetic practice of the 1950s and 1960s in Czechoslovakia, and of the dilemmas of the early years. The study also examines the oeuvre of representatives of Hungarian-language poetry of the 19th and 20th centuries, pointing to the rich cross-reading possibilities of their distinct poetics.

Keywords: poetic form, content, Árpád Tőzsér, *The Grim Star* (*Mogorva csillag*), *In Double Space* (*Kettős úrben*)

Sütő Csaba András
Széchenyi István Egyetem
Apáczai Csere János Pedagógiai, Humán- és Társadalomtudományi Kar
Neveléstudományi és Pszichológia Tanszék
9022 Győr, Liszt Ferenc utca 42.
suto.csaba@sze.hu