

STUDIA LITTERARIA XLVII.

STUDIA LITTERARIA
A DEBRECENI EGYETEM
MAGYAR IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI
INTÉZETÉNEK KIADVÁNYA

TOMUS XLVII.

Redigunt:
I. BITSKEY et L. IMRE

TANULMÁNYOK
A XX. SZÁZADI IRODALOM
KÖRÉBŐL

DEBRECENI EGYETEMI KIADÓ
DEBRECEN UNIVERSITY PRESS
2009

A kötetet összeállította:
IMRE LÁSZLÓ
GÖNCZY MONIKA

Lektorálta:
SZILÁGYI MÁRTON

ISBN 978 963 473 363 8
ISSN 0562–2867

Kiadta: a Debreceni Egyetemi Kiadó
Felelős kiadó: Dr. Virágos Márta főigazgató
Felelős szerkesztő: BITSKEY ISTVÁN akadémikus, egyetemi tanár
Készült a Debreceni Egyetem sokszorosítóüzemében, 2010-ben
Terjedelem: 11,75 ív
10–095

TARTALOM

DOBOS ISTVÁN: Performativitás a XX. századi magyar regényben (<i>A narratív előadás. Jelentő testek</i>)	7
TÖRŐ NORBERT: „Talán elvesztem valahol ezen a tájon...?” (<i>A rögzíthetetlenségben/bizonytalanságban megalkotott én modellje Krúdy Gyula N. N.-jében</i>)	19
BARTHA ÁKOS: „Az autoritás mankói” (<i>Kísérlet Nagy Lajos Kiskunhalom című művének antropológiai olvasatára</i>)	36
BARANYAI NORBERT: Móricz Zsigmond zsoltárai a <i>Nyugatban</i>	65
SZIRÁK PÉTER: Elmozgó határok (<i>Szabó Lőrinc és Németh László romániai utazása</i>)	76
BERTHA ZOLTÁN: „A szép mindig korszerű” (<i>Dsida Jenő kritikai nézeteiről</i>)	85
LAPIS JÓZSEF: Fény, való, varázs (<i>A szó hatalma a két világháború közötti lírában</i>)	102
TAKÁCS MIKLÓS: Trauma és irodalom viszonya Cseres Tibor <i>Hideg napok</i> című regényében	112
MÁRKUS BÉLA: Talányos regény, regénytalány (<i>Szilágyi István: Agancsbozót</i>)	119
PÓCSIK ANETT: A női szólam lehetőségei Polcz Alaine <i>Egész lényeddel</i> című önéletrírásában és Mészöly Miklós <i>Az atléta halála</i> című regényében.....	128
KECZÁN MARIANN: Lapok egy főszerkesztő életéből	139
ÁFRA JÁNOS: A szakralitás módozatai a kocsmá terében (<i>Bukta Imre kocsmaképeinek, Krasznahorkai László és Tarr Béla Sátántangójának intermedialis vizsgálata</i>)	160

PERFORMATIVITÁS A XX. SZÁZADI MAGYAR REGÉNYBEN*

A narratív előadás. Jelentő testek

Az értelmezés határai

Az irodalom teljes önállóságának az eszméje aligha tartható fenn a XX. századi magyar regény megközelítésében. A *narratív előadás* fogalmának segítségével a színjáték hatásait befogadó XX. századi regény egyik alakzatának a megragadására vállalkozom. *Narratív előadás*nak nevezem azt a XX. századi regényformát, amely kísérletet tesz a nyelvi kifejezés határainak meghaladására, amikor a színjáték bizonyos hatáselemeit felhasználva *eseményként* viszi színre a test fenomenját. A narratív előadás az elbeszélés lehetőségeit kibővítve a látható és a nem látható test performatív tapasztalatát kínálja fel az olvasónak. A narratív szöveg határai megnyílnak az előadás esztétikai hatáslehetőségei előtt, s ennek következtében a kívül álló szemlélő elveszíti védettségét, s többféle értelemben is közties állapotba kerül. Egyfelől az olvasó és a néző észlelési lehetőségei között kijelölhető helyzetbe, másrészt a szöveg fiktív szereplői és a testet öltő alakok világa között ingadozó befogadói pozícióba. Az olvasó nem válik résztvevőjévé az eseményeknek, de folyton arra kényszerül, hogy a szövegben megjelenő szereplő fikciója és a megtestesült alakok játéka közötti térben helyezkedjen el. Példaként Esterházy Péter: *Egy nő* című regényét említhetem, amelyhez s az író más műveihez a későbbiekben kapcsolódni fogok az elméleti kérdések kifejtése során.

Az irodalmi performativitás meghatározó jegye az *eseményyszerű* jelentésképződés. Annyi bizonyosan állítható, hogy a performatív jelentés megtörténik, az viszont kérdésként merül fel, vajon hol? Talán a test mediális reprezentációiban és az olvasói percepcióban? Mennyiben jogosult a test reprezentációjáról beszélni eseményyszerű jelentésképződést feltételezve? Véleményem szerint nincs médiumtól független testkép. A *jelentő test* elképzelése test és médium kölcsönhatásából indul ki, amely feszültségben áll a leképezés esztétikai alapelvével. A nyelv keretezi a jelentő test mozgásterét, ugyanakkor a teatralitás bizonyos hatásainak befogadásával az elbeszélés megnyitja az eseményyszerű jelentésképződés felé az utat.

A narratív előadás elemzése nem kíván eljutni az irodalom önállóságának a teljes felszámolásához. Továbbra is azt feltételezem, hogy a szereplő és az elbeszélő alakjai alapvetően az *elbeszélés aktusai által, történetek közvetítésével létesülnek*. A magam

* Az itt közreadott tanulmány részlet a „*Performativitás a 20. századi magyar regényben*” címmel készülő monográfia alábbi fejezetéből: „*A narratív előadás. Jelentő testek.*”

részéről a *narratív előadás* koncepciójával azt szorgalmazom, hogy általában részesüljön nagyobb figyelemben az elbeszélő szöveg mediális összetettsége, közelebbről pedig a jelentő test a korszak magyar regényirodalmának értelmezésében. A jelentő test és a narratív előadás természetesen csak egy-egy változatát képviseli az *esemény-szerű jelentésképződésnek*, illetve a médiumközi műfaji ötvözeteknek a XX. századi magyar regényben. A narratív előadás fogalma a művészetek átmeneti formációinak a jelentőségét hivatott hangsúlyozni. Felfogásom szerint a test nem elsősorban *jelentős* (Judit Butler), de *jelentő*, amely által értelmek közvetítődnek, tehát nem pusztán része a szövegtestnek, de észlelő és átélő testként *médiuma* a narratív előadásnak.

Azt feltételezem, hogy a *Verkörperung/embodiment* fogalmának áthelyezése a prózapoétika területére termékeny értelmezési szempontrendszert kínál a médiumközi jelenségek megragadásához. A kiterjedt kutatás részletes bemutatására ezúttal nincs mód, ezért csakis jelezhetem, hogy a szubjektumról alkotott kép megváltozását fejezi ki a testesült szellem fogalma (*embodied mind*), amely hatálytalanítja a test/szellem ellentétét. Ebben a tekintetben a narratív előadás megkülönböztető vonása, hogy a megtestesüléshez vezető folyamatra, annak módozataira, az észlelés feltételeire irányítja a figyelmet, ezért az olvasó nem képes úgy szemlélni a látható testet, mint a regényalak személyiségének a jelét. A test nem a szövegben nyelviileg megfogalmazott jelentések közvetítője, hanem jelentést létesít, amely *eseményként tapasztalható meg*. Hiba volna megtestesülésként értelmezni a testi fenomén valóságos megjelenítését, amely jobbára az érzéki utáni alkotásra korlátozza az olvasó szerepét a személyiség egységének gondolata jegyében. Ezzel szemben a megtestesülés a jelentő test értelemalkotó képességének a felszabadítását segíti elő a narratív előadásban.

Az alak megtestesülése egyre nagyobb jelentőségre tesz szert a narrátor közvetlen jelenlétének, értelmező tevékenységének a háttérbe szorulásával párhuzamosan a XX. századi magyar regényben. Nem a szövegben előzetesen megfogalmazott jelentések hordozója a megtestesült regényalak, de maga is alakítója a jelentőfolyamatnak, tehát nem kifejezőeszköz, hanem médium, amely a test anyagságának sokrétű jelentését bontakoztatja ki. Félrevezető volna a testi szubjektumot megtestesült gondolatként értelmezni narratív előadásban, termékenyebbnek látszik a test anyagszerűségéből kiindulva újraértelni megváltozott elbeszélőpoétikai szerepét és jelentését az ezredfordulón. A testkép transzcendens szemléletének a meghaladása azonban korántsem könnyű feladat.

Amikor az irodalmár általános összefüggést tételez a beszédmódok és a személyiségfelfogás változásai között, érdemes további kérdéseket is felvetnie, közelebbről a szubjektum és a test viszonyát illetően. A testről alkotott elképzelések ugyanis megmutatkoznak a szövegben megjelenő alakok megformálásában. Amennyiben az értekező az irodalmi nyelvhasználat módjából következtet arra, mennyiben birtokolhatja a szubjektum önmagát, azt a kérdést is érdemes felvetnie, milyen képet alkot a szöveg a test felett gyakorolható uralomról. A test és a szubjektum szemlélete nem válik el egymástól a XX. századi magyar regény performatív jelenségeinek az értelmezésében. A XX. századi regények sokféle választ adnak arra a kérdésre, mennyiben tekinthető a szubjektum testnek, létezik-e belső személyiség, olyan én, amely a

külsődleges testhez képest szellemi, lelki, mentális jelentéseket hordoz? A látható testfelszín fedi, védi, eltakarja, vagy esetleg megmutatja a belső ént? Vajon a nem látható én szorosabban kapcsolódik-e a személyiséghez, mint a külső, érzéki, tökéletlen, anyagszerű test, vagy mindkettő közvetítések által megalkotott? A narratív előadás a testről alkotott kép függvényében teszi hozzáférhetővé a testi szubjektumot az olvasói érzékelés, észlelés számára. Amennyiben a regény megtestesült szellemként jeleníti meg a testet, tehát nyelvileg előzetesen kifejezett jelentések hordozójaként, úgy nem kaphat szabad teret a test önmegmutatkozása, a test jelölő aktivítása a szövegben.

Irányadó feltevésem szerint az irodalom és a színház eltérő közegeinek találkozásával olyan átmeneti formák keletkeznek a korszak regényirodalmában, amelyek aligha értelmezhetők egynemű művészeti fogalmak segítségével. A *jelentetre* összpontosító olvasásmód a lélektani realizmus értelmében vett érzelmekről, lelki állapotokról, gondolatokról s a szereplők jellemének testi jeleiről értekezik. Nem kívánom kétségbe vonni ennek az értésmódnak a létjogosultságát, ugyanakkor jómagam nagyobb hangsúlyt kívánok helyezni a regény *jelentésteremtő jelölő*inek a működésére. A jelentő test szerepének újraértelmezése annál is inkább indokolt, mivel a drámai személynek megfelelő szereplő eltűnésével, helyesebben szólva átalakulásával lehet számolni a XX. századi magyar regényben. A testképek olvasása a regényértelmezés új módozatainak a kidolgozását igényli.

Előzetesen érdemes meghatározni, mit jelent közelebről a *jelentő test performativitása* a XX. századi magyar regényben. Összefoglaló érvennyel elmondható, hogy a regényalakok folyton változnak, a nemek közötti határok bizonytalanná válnak, távolról sem magától értetődő a beszélő kiléte, az olvasó elmozduló nézőpontból érzékeli mind a szereplő, mind az elbeszélő testi fenomenáját, színre kerül a társadalmi és a biológiai nem közötti feszültség, s a testképek folyton átalakulnak az előadásban felépített nyelvi világok függvényében. A test performativitása fontos vetületét képezi a személyiség megszilárdíthatatlan önazonosságának, amely ismétlődő tapasztalata a XX. századi magyar regényeknek. A *Harmonia Caelestis* elbeszélője például a nyelvtani kategóriák felülvizsgálatára tesz javaslatot, amikor eljátszik a gondolattal, mennyivel erőteljesebben fejezné ki az én állandóságára, rögzítettségére utaló névszónál a dinamikus ige az apa állandó változásban lévő lényét. A regényalak átváltozása, újratereemtése a test jellegzetes performatív eseménye.

A narratív előadás koncepciójára épülő elképzelés a prózaolvasás intermedialis tapasztalatának az értelmezésére vállalkozik. Szöveg és test jelentésének az értelmezése nem független egymástól. Erre az összefüggésre emlékeztethet bennünket az irodalomértés „humanista” öröksége, mely szerint az irodalmi szöveg jelentése nem kapcsolódhat közvetlenül a testhez. A jelentés csakis szellemi, erkölcsi létező lehet, amely nyelvi jelek segítségével mutatkozik meg. A szöveg jelentésének szubsztanciaalista felfogásához kapcsolódik a test dualista szemlélete, mely szerint a test külsődleges a lélekhez képest, s így nincs önálló jelentése, ebből következően legfeljebb másodlagos szerepet kaphat a jelentésalkotásban. Ennek az értelmezési hagyománynak a szellemében a test a nyelvhez képest kevésbé megbízható médiuma az irodalmi szöveg jelentésének, mivel nem tekinthető egyértelmű jelek szemiotikai rendszeré-

nek. Látnivaló, hogy a nyelv eszközszerű felfogása a test jelölő potenciáljának a leértékelését vonja maga után.

A test mennyiben tekinthető jelentőnek, illetve jelentettnek a narratív előadásban? Amennyiben jelentő, tehát szemiotikai test, vajon kifejezőeszközként vagy jelentést létrehozó médiumként viselkedik-e, melynek nincs birtokolható működési elve. Efféle kérdések állnak a jelentő test értelmezésének a középpontjában. A narratív előadás fogalmának és a jelentő test elemzési szempontjainak a kidolgozásához a performativitás esztétikai elgondolása szolgál kiindulópontként.

Narratív előadás. Olvasó és néző

A narratív előadás meghatározó poétikai tulajdonságait, alapvető kategóriáit kell felsorolásszerűen számba venni ahhoz, hogy képet alkothassunk a szövegben megjelenő test olvasói észlelésének a feltételeiről. Az olvasó hogyan férhet hozzá a jelentő testhez? A szereplő alakja megformált a szövegben, vagy megtestesül a narratív előadásban? Véleményem szerint a leírások, a szereplői megnyilatkozások, a megjelenő test fenoménja nem teszi önmagában hozzáférhetővé a jelentő testet. A jelentő test akkor válik hozzáférhetővé, ha az elemző figyelme nem pusztán a nyelvi felépítettségre irányul, de a nem szövegszerű jellemzőkre is, például a színházi hatáselemekre, a teatralitás jelenlétére, s általában véve kép, hang és szó médiumközi átmeneteinek a megjelenésére.

A *narrátor testének* érzéki fenoménja az esetek döntő részében közvetlenül nincs jelen a szövegtérben, de *szemiotikai testté* transzformálva mégis érzékeli az olvasó. A szemiotikai test fogalmának bevezetését elsősorban az indokolja, hogy az előadó testi vonásokkal is rendelkezik. A narratív előadásban valakinek a szemével látunk, valakinek az előadását halljuk, aki mások nézőpontját és beszédét is hozzáférhetővé teszi. A narrátor tekintete és hangja, érzékszerveinek a működése szemiotikai testként fogható fel. A szemiotikai test az észlelés feltételeit teremti meg az olvasó számára, s nem pusztán nyelvileg megfogalmazott jelentések közvetítésének az eszköze. A narratív előadás lehetővé teszi a szemiotikai test többféle olvashatóságát. A megtestesülés elve szerint történő értelmezés nem képes kioltani a jelentők jelentésteremtő erejét, ugyanakkor a test eseményyszerű megmutatkozását követő olvasás sem létesít feltétlenül katakrézisszerű értelmeket.

Hogyan képződik jelentő test a narratív előadásban? Mennyiben lehet testiesen anyagszerű jelölésről beszélni? A narratív előadás elbeszélői szerepek megalkotásával teremt „dramatikus alakot” a szövegben. A narrátor teste s a színész teste egyaránt médiumnak tekinthető, de másként létesítenek jelentéseket, mint ahogyan a nyelv és a test anyagsága is különbözik. E kétféle jelölőnek az anyagsága aligha különíthető el a közvetettség és a közvetlenség kételemű fogalmi szembeállításával. A narratív előadás szereplője nyelvileg megalkotott, közvetített, ugyanakkor a közvetlen jelenlét érzéki látszatát kínáló színészi test is mediatisztált létező, dramatikus alakot testesít meg, amelyhez csak (nyelvi) közvetítéseken át férhet hozzá a néző.

Milyen alapon vonható párhuzam a teremtett elbeszélő tevékenysége és a színész játéka között? Mitől dramatikus a narratív előadás?

A narratív előadás elbeszélői szerepeket hoz létre poétikai, retorikai eljárások közvetítésével. E szerepek nyelvileg létesülnek a szövegben, de nem nélkülöznek bizonyos testies vonásokat, amennyiben nézőpontok elrendezése, hangok váltogatása, s összességében az olvasói érzékelés feltételeinek a megteremtése kapcsolódik hozzájuk. A narrátor különféle elbeszélői szerepköröket tölthet be, alapvetően a szerint, hogy elbeszélőként résztvevője-e a történetnek vagy kívül áll a cselekményen. Narratív előadásban az elbeszélő többek között felléphet mint tudósító, értekező, megfigyelő, szereplő vagy tanúságtevő, aki mások szavait idézi és így tovább. A narratív előadásban az elbeszélő olyan szerepköröket is betölt, amelyek a teatralitáshoz kapcsolódnak. Rendezői, illetve színészi tevékenységre emlékeztető műveleteket végez. Egyfelől értelmezi, beállítja, látni engedi a szereplőket, másfelől maga is játszik. Az elbeszélőnek a szereplőhöz fűződő viszonya változatokban gazdag, a hasonmástól a teljes azonosuláson át az ironikus távolságtartásig, sőt az éles elhatárolódásig terjedhet. A narrátor a színészeket instruáló rendezőre emlékeztetve útmutatásokat adhat az olvasónak, értelmezheti a szereplők játékát, bizonyos helyzetekben közvetlenül a szereplőhöz, illetve az olvasóhoz fordulva. Az *Édes Anna* elbeszélője közvetlenül a szereplőhöz, Moviszter doktorhoz intézi szavait. Az elbeszélői szerep nem azt jelenti, hogy az író megalkotott nyelvi szerepekben nyilvánul meg. Az elbeszélői szerep jellegzetes nyelvi megnyilatkozások kereteként szolgál, tehát a retorikai készlethez tartozik.

A narratív előadás befogadása sem nélkülözi a teatralitás mozzanatait. A befogadó átváltoztató eseményként tapasztalja meg a színre vitt alak megtestesülését, amennyiben részben saját léte anyagából merítve kölcsönöz alakot és arcot a szövegben látó és beszélő személynek. Való igaz, hogy az előadás, amint létrehozza, meg is semmisíti saját alkotását, ezért nehéz utólagosan hozzáférni.¹ Erika Fischer Lichte alapvető tételével szemben azonban megfogalmazható az a feltételezés, amely szerint az előadás performativitása nem határolható el élesen a narratív szöveg olvasásának az eseményétől. Az olvasásról is elmondható, hogy egyszerre cselekvés és részeseülés, s mint tevékenység csakis részlegesen irányítható, mert nem rendelkezhetünk fölötte. Különösen a szöveg elsődleges, észlelő megértése fogható fel egyszeri eseménynek, mely változatlanul nem ismételtető meg. Az olvasó is részt vehet a narratív előadás létrejöttében, ha bekapcsolódik a jelentő test észlelésének az aktusába, s nem a reprezentáció elvét követve fordítja le a testképek jelentését.

Az olvasó valamiként észleli a regény szereplőjét és elbeszélőjét. Amennyiben a látottak értelmének a stabilizálására törekszik, ellenáll a kísértésnek, s távol tartja magát az átmenetiség, a liminalitás tapasztalatától, amely az olvasót köztes helyzetbe hozva szembesít a szavak és a dolgok rendjének instabilitásával, az érzékelés és a megértés megszüntethetetlen bizonytalanságával, a fikció és a valóság között húzódo

¹ Vö. Erika FISCHER LICHTÉ, *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004. (A könyv időközben megjelent magyarul.)

határok illékonyásával.² Az olvasó átlépve saját határait, távolságot vehet önmagától, s így lehetővé válik, hogy megértve lényének átmenetiségét újraalkossa önmagát. A narratív előadás antropológiai értelemben ezt a felfokozott tapasztalati formát kínálja fel a befogadó számára.³ A folyamatos helyváltogatás a liminalitás küszöb-tapasztalatával szembeállítja az olvasót, s voltaképpen e vég nélkül zajló áthelyeződésben ragadható meg a narratív előadás performatív hatásának a lényege.⁴

Nem vonható kétségbe, hogy a néző és az olvasó észlelési módjai között különbségek is mutatkoznak. A néző hall, lát, tapint, hő, szagokat érzékel, közvetlen testi érintkezésbe kerülhet a színészekkel és a többi nézővel. A *közvetlen jelenvalólét* azonban mindkét műfaj esetében megvalósíthatatlan eszmény. Az előadások ugyanis intermediális közegben játszódnak, s a közvetítettség minden elemében áthatja a színész alakítását. Megtévesztő látszat, hogy a papíralapú regény olvasása az előadás befogadásához képest kisebb érzékelési felületen történik. Az olvasói észlelés üteme például jóval változatosabb, mint a nézői befogadásé. Vannak szöveghegyek, amelyek lassú, ismételt olvasásra, elidőzésre készítetnek, míg más részek fölött elsiklik a figyelem, az olvasó gyorsan átlapozza, vagy másodszori olvasás során bizonyos lapjait egyszerűen kihagyja. Az olvasó tetszés szerint alakíthatja a szöveg észlelése és a ráirányuló reflexió közötti időbeli távolságot, míg az előadás esetében nincs mód a visszatekintésre, illetve a visszajátszásra. Az olvasó képzeleti tevékenységét nem korlátozza a produkció egyidejű befogadhatóságának kényszerítő körülménye, ezért szabadon érvényesülhet az emlékezés dinamikája, az észlelteket szabad társítása az emlékezetben őrzött képzetekkel. A narratív szöveg olvasója másként érzékeli a megtestesülés folyamatát, mint az előadás nézője. A test látványának észlelése és a ráirányuló reflexió között rövidebb idő áll a néző rendelkezésére előadás közben, s eltérőek az alak észlelésének az anyagi feltételei is. Az előadás visszafordíthatatlanul s megismételhetetlenül halad előre, szemben az elbeszéléssel, amely eleve többszöri, s nem feltétlenül egyirányú befogadást igényel. A nézővel szemben a narratív előadás olvasója a befogadás során szünetet tarthat, emlékeibe merülhet, félreteheti a szöveget, majd újra visszatérhet hozzá, anélkül hogy a mű hatása alól időlegesen kikerülve végérvényesen elmulasztana valamit.

A narratív előadás megkísérelheti úgy bemutatni a testtel kapcsolatos történéseket, hogy azok időben a lehető legközelebb essenek az elbeszélés jelenéhez. Ennek hatására az olvasó helyzete megváltozik, közelít az előadás nézőjéhez, aki az előadásban éppen zajló eseményeket érzékeli, amelyre az alábbi szövegrészlet szolgálhat példaként: „Van egy nő. Gy. Tesz-vesz, forog, kiszalad a konyhába, beindít három háztartási gépet, a mikrohullámot, a sütőt, a mosogatót. Pírtóst is csinál. Arcokat

² Karl Ludwig PFEIFFER, *A mediális és az imaginárius: Egy kultúrantropológiai médiaelmélet dimenziói*, Bp., Magyar Műhely Kiadó–Ráció Kiadó, 2005 (Techné és theória, 2), 35–36.

³ A tapasztalat antropológiai összefüggéseinek a részletes kifejtését lásd *The Anthropology of Experience*, Ed. Victor W. TURNER, Edward M. BRUNER, University of Illinois Press, Urbana, Chicago, 1986, 374.

⁴ A liminalitás itt használatos fogalmának az értelmezéséhez lásd Victor TURNER, *A rituális folyamat: struktúra és antistruktúra*, Bp., Osiris, 2002, 11, 108, 140.

vág, mintha egy néma filmben. A gépek sorban jeleznek, villognak, füttyentenek. Az egyik én vagyok [...] A nő most a kagylókat melegíti rizzsel, rákdarabokat hajjgál hozzá. Bort választ, megterít.” (*Egy nő*, 102.)

Az olvasó és a néző helyzete között az egyik lényeges különbség az, hogy az olvasó döntő részben az előadó szemszögéből érzékeli az eseményeket, s ily módon az eléje táruló látvány mindig előzetesen értelmezett: „Ráteszi a kezét a takaróra, és menne. Elkapom a csuklóját, vezetném, nem engedi, dulakodunk, erősen fogom, rángatja, nem ereszt, behúrom a kezét a takaró alá [...] Leszem az arcát, nem néz vissza, még azt sem mondanám, hogy a szemüvege mögé bújjik, szenvtelenül a falat bámulja, nem látom dühösnek, csalódottnak se, szomorúnak se, elkeseredettnek se.” (*Egy nő*, 132–133.) Az átélő én értelmezése a látvány reflexiójából bontakozik ki, s az olvasó ebben az esetben az idő eltolódását érzékeli, mivel a reflexió az észleléshez képest mindig csak utóidejű lehet, tehát nem eshet egybe a történnel az abszolút jelen idejű előadásban.

Jellemző, hogy a narratív előadás értelmezési lehetőségeket kínál fel, de nem jelöli ki az olvasó helyét, s nem rögzíti a szereplő és a történetmondó viszonyát. Az *Egy nő* sorszámokkal megjelölt szövegrészekkel határolja körül az előadás terét, ezért az olvasó észlelésének a feltételei fejezetről fejezetre, jelenetről jelenetre változnak. Két egymást közvetlenül követő nyitányt említhetünk példaként, amelyeknek az olvasása közben merőben más helyzetben találja magát a befogadó: „Van egy nő. Gyűlöl. I hate this situation, ismételteti, de valójában rám gondol. Szünös-szüntelen rám gondol, éjt nappallá téve. A hasa olyan, akár egy hordó, fényesen domborodik, nekem igen tetszik. Komolyan állítja, hogy ő John Lennon húga, erre nevetve a lába közé bújok, fejjel előre.” (*Egy nő* [38] 78.) „Van egy nő. Szeretem. Olyan hájas, mint egy amerikai, egy amerikai proli Disneylandban, azok bírnak ilyen hájasak lenni, szekrények, vízilovak. Felöltözve, leplekben, tógákban primán vonzó, mert amit nem látni, arra a láthatóból következtetek, látni pedig az arcát látom, amely telt ugyan, de korántsem kövér, nem tesz kövér benyomást, gazdagnak mondanám, sőt drámainak.” (*Egy nő* [39] 79.) A narratív előadásban váltakoznak a valós és az imaginárius terek. Az olvasó egyik térből a másikba kerül. A téralakzatok folyamatos átalakulása határátlépésre készíti az olvasót, aki ezt az áthelyeződést performatív tapasztalatként éli át: „Én eszeltem őt ki, elképzelttem egy mágikus helyet a fikció birodalmában; asztali lámpa világítja meg a nedves odút, Caligari doktor nadrágját; az ablakon bepillantó vérfarkas demokrácia után áhítozik; a nő megadja neki; a vérfarkas csatlakozik Európához, a nő önmagától undorodva mosakszik, Marlene Dietrichre hasonlít, kék angyal; a képzelet, sóváran, más föladat után néz.” (*Egy nő* [39] 79.)

A narratív előadás a testről alkotott kép felforgatásával érzékileg kitágítja, erőteljessé teszi az olvasó észlelését. A szereplő testi megjelenése nem válhat teljesen önállóvá a narratív előadás jelentésalkotásában. M. Merleau-Ponty éles megfigyelése szerint „a számomra feltáruló látványba beleépül a saját – más nézőpontokat feltételező – láthatóságom”.⁵ Az érzékelési mezők közötti kölcsönös átfedések és felcseré-

⁵ Maurice MERLEAU-PONTY, *A látható és a láthatatlan*, ford. FARKAS Henrik, SZABÓ Zsigmond, Bp., L'Harmattan Kiadó–Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék, 2007, 158.

lódések szétterjednek a látó és látott testen. Nem szerencsés ezért a narratív előadás testképének értelmezése során kitüntetni valamely érzékelési területet, mivel a látás, a tapintás, a beszéd, a gondolkodás nem választható el egymástól, az érzékelők és az érzékeltek testesen egymásba fonódnak. A francia bölcsező szerint a látás érintkezik a tapintással. A test látványát a néző ráirányuló tekintete mintegy testesen körülöleli, magába zárja. A narratív előadás úgy teszi a szemlélet tárgyává a mindenkori másik testét, hogy szinte sajátjaként érzékeli.

A narratív előadás eldöntetlenül hagyja, hogy megélt, elképzelt, tehát gondolatban átélt vagy reprezentált, vagyis mások után alkotott élményei képezik-e a személyiség egzisztenciális alapját. Tucatszám lehetne Kosztolányi és Esterházy műveiből jó példákat meríteni annak igazolására, hogy e háromféle test-tapasztalat nem zárja ki egymást, sőt elválaszthatatlanok egymástól, s együtt körvonalazzák az én testének határait. Ez a látásmód párhuzamba vonható a kortárs antropológia hasonló szellemenben újraértelmezett *embodiment* fogalmával.⁶

A narratív előadás performativitása mutatkozik meg a testek szüntelen átalakulásában. A test folyton létrehozza magát, s nyomban átváltozik, mintegy önálló életet élve folyamatosan alakot cserél. Ezek a létesítő aktusok, folyamatot képezve eseményé válnak, a narratív előadás voltaképpeni cselekményévé a szó performatív értelmében. A megélt, az elképzelt és a mások által közvetített tapasztalattal egyenrangúnak számít az olvasmányélmény. Az *Egy nő* jelesül Reinhard P. Gruber: *Mein Körper, das Ferkel*⁷ című írását parafrázálja, átírja, újrahasznosítja bizonyos részleteit: „Testem, a malac, mondja. Testem, a coca. Momentán, mondja, Indiában vagyok a testemmel. Csak azért jöttem vele, mert nem akartam egyedül hagyni. Annyi mindenben ment át szegényke az utóbbi időkben. Decemberben még a szegycsontját is eltörtem neki. Rossz néven vette. Be kellett vele feküdnöm a balesetibe. Az ellátásra nem panaszkodhatom, de ő, a testem, folyton fájdalmat okozott. Hagyd abba!, szoltam rá hangosan. De csak röhögött, és fáj tovább. Nem szándékosan történt, biztosítottam. Fáj tovább, ő nekem. Rendben, mondtam, elviszlek Indiába, mégpedig Goába, ott majd rendbe jössz. Ott vannak a hippik, ott mindenki rendben van. Most itt vagyunk. Mindennap kiviszem. Fedetlenül lehet ő maga. Titokban teljesen le fog barnulni. Már a reggeli előtt úszunk. [...] Beindítjuk a plafonventilátort. A testveríték vacog. Forró, hideg, forró, hideg. Én egy sört kapok, ő a ventilátort. [...] A testem egy coca. Mindent elfogad, amit kap. [...] Két óra mozdulatlanul a déli hőségben a homokban, a strandon, a strandhomokban. Csak hogy ne felejtsük el, ki az úr a háznál. [...] Majd kap jogagyakorlatokat pörkölt helyett! [...] Már a harmincnyolcadikban van, a testem, és úgy tesz-vesz, mintha huszonkettő volna, a ganéj. Agyó Goa, fáj

⁶ Thomas J. CSORDAS, *The body as representation and being in the world*, in *Embodiment and Experience. The Existential Ground of Culture and Self*, ed. Thomas J. CSORDAS, Cambridge, 1994.

⁷ Reinhard P. Grubert (1947) a nemzetközi posztmodern irodalomtudomány a „szülőföld-irodalom” ironikus átértelmezőjeként tartja számon. Vö. Andrea KUNNE, *The Heimat Novel = International Postmodernism. Theory and literary practice*, ed. Johannes Willem BERTENS, Hans BERTENS, Literary Collections, John Benjamins Publishing Co., 1997, 241.

a tél. Otthon beíratom egy nyugdíjasklubba, majd elmegy a kedve a huszonkettőtől. Ha kekeckedik, még a TIT-be is elzavarom.” (*Egy nő*, 43.)

A fent idézett szövegrész a test egzisztenciális helyzetére kérdez rá ironikusan, nevezetesen arra, hogy lehetséges-e uralmat gyakorolni a test fölött. A test különböző elméleti megközelítései általában nemmel válaszolnak erre az alapkérdésre.⁸ A test azért nem birtokolható teljes mértékben, mert a folytonos újateremtődés határozza meg a létét, tehát performatív tulajdonságokkal bíró létező. A test katakrétikus jelentést létesít. A másik teste képes performatív folyamatokat kiváltani saját környezetében is: „rám hunyja a szemét, vagy csak kifényesedik az ajka, és úgy. Megremeg az orrcimpája, mint a lepke szárnya. Állat módjára szuszog egyet. Színes köntösökbe bújtatja a csábítását. [...] Ha mód van rá, egyik lábát átalveti a másikon, mire a combja közepéig ugrik a szoknyája, nekem meg, vulgárisan szólva, majd kiesik a szemem.” (*Egy nő*, 34.)

A narratív előadás autopoétikus rendszert épít fel. Példaként az *Affolter, Meyer, Beil* (*Don Juan, avagy a boldog család*) című önmagát értelmező, önmagára visszahajló szöveg szolgálhat, amely többrétű átváltozást visz színre.⁹ Elmossa a valóság és a fikció között húzódó határokat, amennyiben keverednek, elmozdulnak, váltakoznak a drámai szöveghez és az azt éppen színre vivő előadás fikciójához tartozó szerepek, valamint a német nyelvterületen ténylegesen bemutatott darab rendezőjének és a színészeknek a nevei. A szöveg előadásá alakulásának történései nem alkotnak összefüggő folyamatot. A szereposztás szemiotikai testeket kínál fel az előadás számára. A név egyszerre több személyt és szerepet jelöl, így a test anyagszerűsége elveszti jelentőségét. Szünet nélkül zajló átváltozások vetnek gátat a nyelvi jelentések szerepként történő megformálásának. A jelentés máshol van, helyesebben szólva másként jön létre, a szereplő nem a szövegben rögzített jelentést testesíti meg, hanem része a metafikciós játéknak. Az olvasó szüntelen határátlépésre kényszerül, mivel szabad átjárás nyílik a drámai szöveg és az előadás fikciója között, a szerepekhez nem rendelhető világos körvonalakkal rendelkező személy, a név sem azonosít, sőt inkább cáfolja a személyiség egyediségét és egységét.

Az elbeszélő és a szereplő viszonylatát tekintve a test észlelésének köztes helyzete jön létre a narratív előadásban. A szövegalkotás műveleteire irányuló reflexiók önmagára visszahajló nyelvi világot teremtenek: „Van egy nő. Szeret. Gyűlölöm. Ez idő szerint elsődlegesen a combja iránt – gyönyörű melle van – érzek elkötelezettséget, a combjait szeretem ma”. (*Egy nő*, 90.) Ez a megfogalmazás nem zárja ki, hogy születőben lévő nyelvi világról, a test performanszerű narratív előadásáról esik szó. Ebben az önreferenciális nyelvi térben a jelölők jelentésteremtő képessége nem az

⁸ Vö. Terence TURNER, *Bodies and anti-bodies: flash and fetish in contemporary social theory = The body as representation and being in the world, in Embodiment and Experience. The Existential Ground of Culture and Self*, Thomas J. CSORDAS, ed. Thomas J. Csordas, Cambridge, 1994, 27–48., M. L. LYON and J. M. BARBALET, *Society's body: emotion and „somatisation” in social theory = i. m.*, 48–69., Jean JACKSON, *Chronic pain and the tension between the body as subject and object = i. m.*, 201–229.

⁹ ESTERHÁZY Péter, *Affolter, Meyer, Beil (Don Juan, avagy a boldog család) = E. P., Rubens és a nemeuklideszi asszonyok*, Bp., Magvető, 2006, 21–39.

érzéki-szellemi szerkezetben bontakozik ki, hanem eseményszerűen hat: „A combján szőröcskék simulnak, mintegy befelé vezetnek, úgy feküsznek. Ezt a szőrt keresem rajta, mely úgy simul lefelé, mint a patak medrében a fűszálak, mindenütt, az arcán a pelyhekben, a drótos hóna aljában, a sűrű szemöldökében, kizárólag ez érdek.” (*Egy nő*, 56.) A narratív előadás autopoétikus rendszert épít ki, amely fékezi, feltartóztatja, vagy lefokozza a nyelvi játéktéren túlmutató utalást. A test létrejöttének feltételeire hívja fel a figyelmet az alábbi szövegrészlet bevezető utalása az előadás ismétlődő nyitányára: „Van egy nő. Hagyjuk ezt a szeret-gyűlöl hagymázt. Ez a hímsovínisztán harmadosztályúnak mondható, kifejezetten endékás és kifejezetten ordenaré kinézetű (rúzsozás, öltözködés, fogak), de ekképp figyelemre méltó nő napozás közben most, hanyattfekvén kissé széttárja és megemeli a lábait, ami által a combja tövénél hátul meggyűrődik a hús, hullámozni kezd, és a hullámok kevéske szőrt, fanszőrt is napvilágra sodornak, mutatóba. Elcsendesülvén a mozgás, így maradt minden.” (*Egy nő*, 72.)

A látó és a látott test között húzódó határok átlépése, a test önreflexiója központi szerepet játszik Esterházy könyvében: „Hol közel vagyok hozzá, hol távol, de ebből nem következik semmi sem, szeszélyesen kell hajladoznom körülötte, előtte, alatta, mögötte. Van valami apály-dagály a viszonyunkban.” (*Egy nő*, 6.) A látó testi kiterjedése „elengedhetetlen feltétele a dolog láthatóságának.”¹⁰ A látás testiessége átvezet bennünket a jelentő test értelmezésének a feladatához.

Jelentő testek

A szereplő mentális és fizikai képe közötti kapcsolat korántsem magától értetődő a narratív előadásban. A testképek önmagukban nem léteznek. Hogyan keletkeznek? A testképek nem pusztán az elbeszélő akaratlagos tevékenységének eredményeként jönnek létre, inkább azt lehet feltételezni, hogy a narratív előadás közvetítése és az olvasói észlelés által mintegy „megtörténnek”. A jelentő test performatív jellege ebben a történesszerű keletkezésben ragadható meg, amely egyben a test jelentésteremtő képességének a forrása.

A narratív előadás közegében a test performatív erővel rendelkezik. A jelentő test a cselekvést megvalósító nyelvi megnyilatkozásokra emlékeztet, amennyiben önmagára utalva jelent, és saját valóságot teremt. A jelentő test által bekövetkező esemény az értelmezés hasonló módozatát teszi lehetővé, mint a performansz jellegű előadás. A jelentő test is önmagára vonatkozik, megjelenése esetlegesnek és véletlenszerűnek hat, ezért az észlelés mediális feltételeinek a reflexiójára készíti az olvasót. A léte-sülő jelentés nem ragadható meg szokványos olvasói műveletekkel, értelemmel telített részletek áthelyezésével, egyesítésével és összegzésével.

A narratív előadásban megtestesülő alak jelentésteremtő képessége nem korlátozható, mivel a test performatív tulajdonságokkal rendelkezik, s ebből következően

¹⁰ MERLEAU-PONTY, *i. m.*, 152.

a narrátor sem gyakorolhat teljes mértékben felügyeletet a szövegben létrejövő alak teste fölött. A narratív előadás felmutatja a test performativitását, s ez által kérdőre vonja a megszólaltatott testbeszédék érvényességét, ugyanakkor döntő részben érvényteleníti a politikai korrektség nyelvhasználati szabályait, mert a narratív előadás sugalmazása szerint megvalósíthatatlan ábránd a tisztán tartott nyelv eszménye. Az értékelés távlatának megfordításával éppen a normakövető beszédmód az, amely megfosztja a testet méltóságától, mert figyelmen kívül hagyja átváltozó, átváltoztató képességét, amikor kijelöli érzéki észlelésének a távlatát, s rögzített jelentésekkel ruházza fel a szemiotikai testet.

A narratív előadás azáltal teremti meg az elbeszélő testies jelenlétét, hogy az átélő szubjektum szerepébe helyezkedő elbeszélő lát, hall, ízlel, tapint, szagokat érzékel, s minden benyomásra azonnal válaszol a teste. Az érzékelés határait kutatja, s kész megnyitni testének határait felkavaró, átformáló, megváltoztató érzéki tapasztalatok előtt. „Engem megrendít ez a tömeg, sokíroz, lebénít, percekig nem kapok levegőt, úgy érzem, mintha álmodnék, és erősen várom, hogy fölbredjek. Azáltal, hogy egyedül vetkőzök, fokozza a riadalmamat, drasztikus, gyors mozdulattal bújjik ki az ingéből, kényszerít a megfigyelő szerepébe, távol tart; ha ugyanis közelebb lehetnék, behunyhatnám a szemem, fokozatosan vehetném őt érzékszerveim birtokába, egyike biztathatná a másikat, volna esély. Nem így történik.” (*Egy nő* [39] 80.) E szövegrészlet az érzékelés eseményszerűségét hivatott szemléltetni. A narratív előadás alábbi részletéből arra lehet következtetni, hogy a folyamatosan változó érzéki jelenségek az észlelő testét is átalakítják: „A térérezékelésem is megváltozik. Óvatoságból-e, nem tudom, mintha mindenki vánszorogna. Mintha vánszorgó halottakat látnék. (Tehát még az sem eldönthető, hogy a vánszorgás gyors-e vagy lassú.) Egyedül ő él. Én is lassabban mozgok.” (*Egy nő* [54] 107.)

Az ismétlés átértelmezi a jelentő test szerepét. Az *Egy nő* olvasója úgy érzékeli, mintha alapmotívum ismétlődne különböző narratív előadásban. („Van egy nő. Sz. [Szeret.]”; „Van egy nő. Gy. [Gyűlöl.]”; „Van egy nő. Gy. [Szeret.]”; „Van egy nő. Szeret. Gyűlölöm.” é. í. t.) Az ismétlődés következtében a női testek változatainak megjelenítése performatív hatást gyakorol a nézőre. Az olvasó a megjelenített női testek látványát értelmezve nem indulhat ki abból, hogy egyetlen alakhoz rendelhetők. A mozdulatok, gesztusok, a test jelzései sem lelkiállapotot fejeznek ki. Az ismétlődés nem hagyja érvényesülni a testbeszéd hatását, az éppen megjelenített alak, aki kapcsolatban áll az elbeszélővel, nem tud megtestesülni, tehát a szó lélektani értelmében nem válik szereplővé. Az olvasó figyelme a férfi-nő viszony változataira, az alapforma mintázataira, a narratív előadás performatív mozzanataira irányul. Az elbeszélő és az éppen megjelenő nő kapcsolatát kifejező nyelvre, a test leírására, a beállításokra, a nézőpontok mozgatására, a test olvasói észlelésének a feltételeire, egyszóval a narratív előadás önmagára utaló jelrendszerére.

Kimondható-e a testi szubjektum? Leírható-e szavakkal a test? E két kérdés összetartozik az *Egy nő* szövegterében. Az elbeszélő a természetet az emberhez, az embert a természethez hasonlítja. Van-e kiút a trópusok körforgásából? Létezik-e hasonlat nélküli nyelv? – tolu föl ismételten a kérdés az elbeszélőben. A jelentő test katakrétkus értelmet létesít, amelyet fogalma szerint nincs mihez hasonlítani. Az

elbeszélő a test leírására vállalkozik, de ismétlődő kudarcai ráébresztik arra, hogy a trópusok nyelve nem képes kifejezni a testben lezajló folyamatokat. Az elbeszélő hasztalan kísérel meg a jelentő nyelv határain belül maradvá választ adni a test érzékelésének, viselkedésének, a testi kapcsolatok, az érzékiség kifejezhetőségének a kérdésére.

A szereplők s az elbeszélők szüntelen átalakulása különösen jellemző a posztmodern regényre. A folyamatos alakváltoztatás része annak a nyelvjátéknak, amelyben a nyelv létesítő működése meghatározó szerepet kap. A posztmodern regény előadásmódja több ponton érintkezik a performatív előadás autopoétikus rendszerével. Az önmagára visszahajló regénynyelv nem teszi lehetővé a reprezentáció elvét követő olvasást, mint ahogyan a performatív előadás sem fogható fel előzetesen adott tárgy ábrázolásaként, mivel a (werden értelmében vett) keletkező előadás autopoétikus vonatkozási rendszerére irányítja a néző figyelmét.

A narratív előadás elbeszélője nem rendelkezik a teremtett alakok teste fölött, amelyek tehát nem tekinthetők irodalmi „eszköznek”. Az *Egy nő* elbeszélője sem képes saját céljaira kisajátítani a fiktív női alakokat. Az elbeszélő teste ugyanis folyamatosan megjelenik a szövegben, s feszültség keletkezik a megjelenített női alakok s az elbeszélő testi szubjektuma között. E narratív előadás is azt igazolja, hogy a személyiség az ezredfordulón nem válhat jellemmé, mert lényéből hiányzik a folytonosság. A személyiség mibenléte válik kérdésessé, s e tapasztalatot felerősítik a széthangzó, egymás mellé rendelt nyelvi világok. A test anyagiséga fölött éppúgy nem rendelkezhet az író, mint a nyelv fölött, amely nem állítható tetszőlegesen az alak megtestesülésének a szolgálatába. A személyiség nyelvi kifejezésének az esetlegessége és a test performativitása együtt közvetíti azt az alapvető XX. századi tapasztalatot, mely szerint a szubjektumnak nevezett létező határai rögzíthetetlenek, átmenetiek és véletlenszerűek.

„TALÁN ELVESZTEM VALAHOL EZEN A TÁJON...?”

A rögzíthetetlenségben/bizonytalanságban megalkotott
én modellje Krúdy Gyula N. N.-jében¹

„...vajon nem felejtettem ki valamit életemből, elmondtam-e mind-
azt, amit a holddal szoktam beszélni, amit a szélben hallok dúdol-
gatni, amit az álomtalan éjszaka síri sötétjében szoktam gondolni,
amit elalvás előtt végigfuttatok a gondolataimon, amit napfelkelte-
kor érzek tavaszkor? – azt láttam, hogy *semmit se mondtam el* Julis-
kának *magamról, csak üres, élettelen szavakat*. Pedig ha valaki meg-
érdemelné, hogy minden titkomat közöljem vele [...] – Juliska meg-
érdemelné, hogy beavassam őt a misztériumba, amely az én életemet
éppen úgy körülengi, mint akár másét.” (541.) [kiem. T. N.]

(Kontextus)

Az irodalmi narratívákról létesített jelenkori értésmódok közismert megállapítása, hogy az elbeszélő szövegekben létrejövő én-alakzatok igen változatos nyelvi-retorikai, grammatikai és jelentéstani lehetőségek, műveletek eredményei, amelyek mi-benléte mindezeken túl számos tényezőtől függ. Ezek a tényezők még szemléletesen megmutatkoznak az elbeszélő szövegek egy sajátos típusában, amelyekben egy irodalmilag megalkotott, fiktív alak az egyes szám első személyű grammatikai formák és más deiktikus elemek működtetésével a történet egyik szereplőjét jelöli (hagyományosan, egyszersmind pontatlanul erre az „én-elbeszélő” fogalmát szokás alkalmazni)², és „sajáttörténetét” (múltját vagy annak egy részletét) beszéli el. Az így létesülő én-konstrukciók – antropológiai értelemben véve is – összefüggnek a kor-szak személyiségről és identitásról alkotott elképzeléseivel, szubjektumszemléletével, narratív diskurzusaival stb., mégpedig úgy, hogy a „korszak” (természetesen) a szöveg megalkotásának és mindenkori befogadásának kontextusára is vonatkozik.³

¹ A regényből vett idézeteket a következő kiadásból közlöm: KRÚDY Gyula, *N. N. Egy szerelem-gyermek regénye* = K. Gy. *Pesti nőrabló. Regények, kisregények*, a szöveget gondozta BARTA András, Bp., Szépirodalmi, 1978, 493–585. A továbbiakban – külön hivatkozások helyett – a szöveghelyekről a főszövegben zárójelben található lapszámok adnak tájékoztatást. (A címbeli idézet az 581. lapról való.)

² Vö.: TÁTRAI Szilárd, *Az 'ÉN' az elbeszélésben: A perszonális narráció szövegtani megközelítése*, Bp., Argumentum, 2002, 70.

³ A jelen tanulmány egy nagyobb munka egyik fejezete, amely a fenti bekezdésben említett „korszak”-ot a XX. század első három évtizedének némiképpen önkényesen kimetszett idejében aktualizálja, és ennek regényirodalmát vizsgálja az én nyelvi létesülésének (létesíthetőségének) stratégiáit, problémáit középpontba állítva. Ehhez olyan jellegadó, „mo-

A fenti idézet az önmaga (és „ifjúsága”) nyelvi rögzítéséért, egyúttal identifikációjáért küzdő elbeszélő szólama Krúdy regényében. Az éné, aki egyrészt önmagát és életét (személyes történetét) misztériumként, titokként definiálja, másrészt annak a tapasztalatnak a birtokában éli meg narratívikus létesíthetlenségét, hogy (soha) semmit sem mondott el önmagáról. Semmit sem mondott el magáról – mert nem is tudott volna; maga a kimondás önmaga létrehozásának legfőbb akadálya. Mindez sok szempontból reprezentálja a hagyományos korszakretorika szerint klasszikus modernségnek nevezett jelenségcsoport háttérében álló gondolkodástörténeti változásokat, amelyek átalakították a személyiségről, a szubjektumról és az én-reprezentációról alkotott diskurzusokat, másfelől igazolja a Krúdy-szövegek én-konstrukciónak korszerűségét, a Krúdy-oeuvre posztmodern népszerűségét.

Krúdy Gyulának az 1910-es és 20-as évek fordulóját jelölő „nagy korszakából” való az *N. N. Egy szerelem-gyermek regénye* című szövege (1920), amely poétikailag számos hasonlóságot mutat az ezzel egy tömbben írt regények világával, ugyanakkor narrációtechnikáját tekintve a szerzői életműben a kivételek közé tartozik. Köz tudott ugyanis, hogy a Krúdy-szövegek erőteljesen perszonális elbeszélőket hoznak létre, a Krúdy-regénykorpuszban viszont alig találunk olyan darabot, amelynek központi elbeszélője önmagával a történet főszereplőjét jelölné, vagyis amely – hagyományos értelemben véve – én-elbeszélésként szerveződik. Az *N. N.* értelmezését (más Krúdy-regényekhez hasonlóan) az a (nem kevés szűkítéssel is járó) olvasásmód irányította, amely a művet az empirikus szerző „legendásított” élettörténetére vonatkoztatható „vallomásregényként” pozicionálta, és – több esetben nem kellőképpen átgondolt módon – biografikus olvasásra tett ajánlatot. Természetesen azt a jelen tanulmány szerzője sem tagadhatja, hogy a szerzői életrajz mint jellemző „háttérnarratíva”⁴ húzódnak meg a szöveg világa mögött (ez sem ritka a Krúdy-oeuvre-ben), viszont ez az olvasásmód ellenőrizhetetlenül visszakövetkeztet a szerzői élettörténet egy adott szakaszára, és a regényt Krúdy személyes történeteként, számvetéseként közelíti meg.

Ennek az olvasásmódnak legalább két recepciótörténeti következménye van, amelyek egyben az *N. N.*-értelmezések két irányvonalát is jelölik. Az egyik az *N. N.*-t „erősen önéletrajzi ihletésű mű”-ként⁵ definiálja (Fülöp László), egyúttal a címszereplőt az írói alteregók közé sorolva a mítoszoktól sem mentes Krúdy-ifjúkor regé-

dellszerűnek” tekinthető regényeket választ, amelyekben a szöveg narratívája egy központi én-elbeszélőt teremt, aki különböző módokon közelíti meg saját történetét. Az olvasás horizontjában ennek megfelelően az én-konstrukciókat létrehozó alakzatok, az önelbeszélés, önreflexió és én-interpretáció alakzatai állnak. Ezek működése, az önértelmező műveletek és önjellemző metaforák, referenciák, valamint az elbeszélő önreflexív attitűdje a narratív identitás kérdésével is szorosan összefügg. Az énkonstrukció(k) értelmezésétől ugyanis elválaszthatatlan az identikusság fokának és létesülési módjának, valamint az öntudat dinamikájának, szerkezetének a vizsgálata, minthogy a szövegek mindezekre is reflektálnak.

⁴ A fogalmat Török Lajostól kölcsönöztem: TÖRÖK Lajos, *A szubjektum nyomában: A lírai szerep kérdése Ady Endre A föltámadás szomorúsága című költeményében*, Alföld, 2002/4, 40.

⁵ FÜLÖP László, *Elbeszélésmód a regényekben* = F. L., *Közelítések Krúdyhoz*, Bp., Szépirodalmi, 1986, 267.

nyesített visszaemlékezéseként határozza meg a szöveget. A másik a fiatalkori Nyírség „látomásaként”⁶ szemlélve a szöveget a szerzői élettörténetben is fontos szerepet betöltő tájegység megidézésére helyezi a hangsúlyt, és a regényt úgy olvassa, mint a szerző fiatalkori élethelyszínére (valamint ifjúkorába) való visszavágyódásról szóló személyes vallomást. Fülöp László Krúdy-monográfiájában ugyan a hagyományos értelmezésből indul ki, de aztán megkísérli lebontani, vagy legalábbis árnyaltabbá tenni az *N. N.*-receptiónak ezt a kiindulópontját: „a közvetlen önvallomást és önéletrajziséget a távolító s transzponáló stilizálás módszerével kívánja közvetetté tenni, s ezt szolgálja a kisregény kezdetén felrajzolt narratív fikció, maga az elbeszélői szerepkettőzés, az én-regény és az auktoriális elbeszélés kombinálása.”⁷

A két hagyományos felfogásmód valóban végigkíséri a receptiót. Ennek megfelelően az *N. N.*-t Tóth Árpád „a magyar Nyírvidek tündéregéjé”-nek⁸ tartotta; Zilahy Lajos a szerzőnek a gyermek- és ifjúkor iránti „heves” nosztalgiájából eredeztette, és a magyarság problémájával is összefüggésbe hozta, mivel a cselekményértelmezése szerint a főhóst „visszarántja” a szülőföldre, a nyírségi táj.⁹ Czine Mihály meghatározásával: „lírai önéletrajz”¹⁰ harmonizál Kozma Dezső: „önéletrajzi regény”¹¹, amellyel pedig szinte megegyezik Czére Béláé, aki az „önéletrajzi ihletésű regény”-t a nyírségi élet nagy tablójaként, a főhős *N. N.*-t pedig Krúdy újabb hasonmás alakjaként olvassa, az emlékező hőst a szerzővel azonosítva.¹² Innen már egy lépés vezet ahhoz az összegzéshez, amely szerint az *N. N.* „valamennyi életrajzi elemmel átszótt Krúdy-műnél teljesebb képet ad az író családjáról, a szellemi, érzelmi nevelődésében különösen fontos szerepet játszó nagyapáról, nagyanyáról és édesanyáról”¹³. Az újabb interpretációk közül Olasz Sándoré a szöveg szintű metaforikusság technikáinak értelmezése mellett a receptiótörténet meghatározó irányvonalát követve továbbra is úgy tartja, hogy az „*N. N.* a rejtőző vallomásosság regénye”¹⁴. Ebből egyenesen következik, hogy „Szindbád és De Ronch kapitány ugyanannak a multiplikációnak, alterego-halmaznak az eredménye, mint *N. N.*”. Ezt pedig általánosíthatjuk a teljes Krúdy-szövegvilágra, amelyben „minden csak ürügy önmaga kifejezésére”, vagyis „a személyesség és a lírai alkatú öntükrözés egybeesik”¹⁵. Pethő József értel-

⁶ Lásd: FÜLÖP László, *Ábrándok, idillek, nosztalgiák* = FÜLÖP, *i. m.*, 114.

⁷ *Uo.*, 267.

⁸ TÓTH Árpád, *Krúdy Gyula: N. N. = Próza művek. Tanulmányok, bírálatok, hírlapi cikkek 1914–1928. Zsengék*, Bp., Akadémiai, 1969, 210.

⁹ ZILAHY Lajos, *Krúdy Gyula: N. N.*, Nyugat, 1922/5, 363–364.

¹⁰ CZINE Mihály, *Krúdy Gyula = A magyar irodalom története 1905-től 1919-ig*, szerk. Szabolcsi Miklós, Bp., Akadémiai, 1965, 382.

¹¹ KOZMA Dezső, *Krúdy Gyula postakocsiján*, Kolozsvár–Napoca, Dacia, 1981, 18.

¹² CZÉRE Béla, *Krúdy Gyula*, Bp., Gondolat, 1987, 145.

¹³ *Uo.*, 150.

¹⁴ OLASZ Sándor, *Vallomásosság és metaforikusság Krúdy Gyula N. N. című regényében* = O. S., *A regény metamorfózisa a 20. század első felének magyar irodalmában*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997, 33.

¹⁵ *Uo.* 33.

mezése hasonló felfogás szerint „önéletrajzi emlékezés”-ről beszél, sőt azt tartja, hogy „a szövegalkotót többé-kevésbé kézenfekvő azonosítanunk az elbeszélő emlékező énnel”¹⁶. Az eddig említett megközelítésekkel szembehelyezkedve Fried István az *N. N.*-t megkísérli teljességgel kimozdítani ebből a pozícióból¹⁷, mivel a leghatározottabban elutasítja a biografikus-referenciális fogantatású olvasást: „az *N. N.*-t még megszorításokkal sem sorolnám be a 20. század magyar önéletrajzi regényeinek sorába”¹⁸.

Fülöp László korábban említett Krúdy-monográfiájának nagy érdeme, hogy a Krúdy-olvasást irányító berögzültségeket, leegyszerűsítő vagy egyenesen torzító, de magától értetődően továbbhagyományozódó szemléleti alapelveket és megállapításokat megkérdőjelezi, és egy árnyaltabb Krúdy-értés alapjait teremti meg. Ehhez csatlakozik éppen húsz esztendő elteltével Fried István Krúdy-monográfiája¹⁹, amely hasonló kritikai attitűddel olvassa a Krúdy-szakirodalmat. Ennek megfelelően az életmű recepciójára általában igaz, de *N. N.*-re is érvényes alteregó-feltételezést a könyv bevezetője kérdőjelezi meg. Eszerint a Krúdy-olvasás „reflektálatlanul tételezett (ön)életrajzi alteregókat annak alapján, hogy a Krúdy-művekbe valóban belecsempésződik (s itt a szóhasználat tudatos!) a biográfia némely epizódja”²⁰, holott maga a legendákra alapozódó biográfia sem pontos, illetve „megtisztított változatban” máig megíratlan.

A jelen tanulmány értelmezésének előfeltevése, hogy az *N. N.* az énkonstrukciónak azt a modelljét képviseli, amelyben az önmagát elbeszélni és nyelvileg rögzíttetni kívánó én éppen a bizonytalanságában és rögzíthetetlenségben, vagyis az elbeszélhetetlenségben éli meg önmagát. Így a legjellemzőbb tapasztalata egyben az identikusság hiánya is: bár az elbeszélő-főhős folyton keresi önmagát, amikor egy pillanatra eljut is saját azonosságának megtapasztalásához, nyomban el is veszti azt, így állandósul az identitáskeresés állapota. A szöveg én-alakzatai szétíródnak, sőt nem is perszonalifikálhatók, a kimondás és az olvasás felől is rögzíthetetlennek bizonyulnak. Tanulmányom ezzel az előfeltevéssel követi Gintli Tibor 2005-ös Krúdy-monográfiáját, amely azokat a narrációs műveleteket értelmezi, amelyek közös sajjá-

¹⁶ PETHŐ József, „az emlékezet, amely váratlanul valahonnan ide tévedt” – Emlékezés és hamozás Krúdy *N. N.* című kisregényében = *Krúdy-tanulmányok*, Bp., Tinta Könyvkiadó, 2005, 74–76. Lásd még: *Stílus és jelentés: Tanulmányok Krúdy stílusáról*, szerk. JENEI Teréz–PETHŐ József, Bp., Tinta Könyvkiadó, 2004, 54–61.

¹⁷ FRIED István, *Ki beszél a „regényké”-ben? Krúdy Gyula: N. N.-jének elbeszélő helyzetei* = F. I., *Szomjas Gusztáv hagyatéka: Elbeszélés, elbeszélő, téridő Krúdy Gyula műveiben*, Bp., Palatinus, 2006, 116–139. A tanulmányt ugyanezen a címen lásd még: Tiszatáj, 2002/5, 48–61.

¹⁸ *Uo.*, 128.

¹⁹ Lásd: FRIED, *i. m.*

²⁰ *Uo.*, 8. A Krúdy-prózáinak a referenciális olvasását (mint egy lehetséges módot) a monográfia írója sem tagadja, de ez számos tanulmány ellenére máig felderítetlen. Érvényes továbbá, hogy Krúdynál a referencialitás és a fikcionalitás határai (is) elmosódnak, ennek a vizsgálata azonban a Krúdy-értés egyik legsarkosabb, voltaképpen megoldhatatlannak tűnő problémája.

tossága a szubjektum önidentikus konstrukciójának lebontása²¹. A könyv azonban az *N. N.*-t részletesebben nem elemzi²², illetve az említett problémát az alakok szintjén tárgyalja, az *N. N.*-ben viszont ez értelemszerűen összefügg a narrátori hang identikusságának a kérdésével.

(*Metanarráció*)

A tizenöt fejezetre tagolódó szöveget egy fejezetcím nélküli bevezető nyitja, amely elsődleges narrátornak (az élettörténeti elbeszélés feljegyzőjének) a szólama. A szakirodalomban többen szóltak már a Krúdy-regények bevezetőjének kulcsszerepéről, ezért az *N. N.* bevezetője is kitüntetett figyelmet igényel. A Krúdy-bevezetések rendszerint metanarrációs, metafikciós funkciót töltenek be. Az *N. N.*-ben az előbbi a lényeges, amennyiben az a történetmondás szituációját rögzíti. Az összetett elbeszélői pozícióban így két elbeszélő lép színre: a fikciós keret szerint az auktoriális formájú bevezetés elbeszélője egy kocsmában üldögélve találkozott *N. N.*-nel, aki elmondta ifjúkora történetét, az elsődleges narrátor által itt lejegyzetteket. Az első fejezettől azonban *N. N.* mint perszonális elbeszélő veszi át a szót, és (bár több szöveghely ellentmond ennek) a magát meg nem nevező elsődleges narrátornak beszél. A bevezetés szociális deixisei és a szituatív kontextus megteremtése azért lényeges, mert ráirányítja a figyelmet a központi én-alakzat identitásváltozatára, vagyis arra a szituatív identitásra, amelyet az én létesítését megkísérlő szöveg teremt. Az önazonosság textuális, narratív konstrukciókban való felépítése és lebontása ugyanis sohasem független attól a szituációtól, amelyben a kimondás történik, mivel ugyanaz az egyén más és más helyzetekben és körülmények között – a beszédpartnerek személyéhez is igazodva – másképpen alkotja vagy törekszik megalkotni önmagát.

Az elbeszélő szavai szerint *N. N.* „ennek a történetnek az ismeretlen hőse” (493.). A hősként való megnevezés már eleve fikciós teret képez, és a később megszólaló ént irodalmilag megformált alakként lépteti színre. A rövid jellemzés *N. N.*-t mint a magyar és világirodalomból is ismert „megkésett ember” alakváltozatát mutatja be, ami a szövegbeli én irodalmi létmódját tovább bonyolítja azáltal, hogy egy ismert archetípus karakterjegyeivel írja körül, figuratív-retorikai meghatározottságát később is fölerősítve. A szöveg ellentétet állít az állandóan „újhodó” világ és az erről a folyamatos megújulásról lekésők, az állandóságához makacsul ragaszkodók között (akikhez *N. N.* is tartozik). A bevezetés ironikus alakzatai tovább erősítik azt a benyomást, hogy *N. N.* sokkal inkább az irodalmi fikció által felépülő, nem pedig perszonifikálható személyiség. A fölényes távolságtartással megszólaló elsődleges elbeszélő tudásának korlátozottsága ugyanakkor azt is mutatja, hogy a figura nem az ő fikcionáló tudatműködésének eredménye: hangot ad annak is, hányszor járt az eszébe ezekről a „lemaradt pasasérokról”, vajon miről gondolkozhatnak.

²¹ GINTLI Tibor, „*Valaki van, aki nincs*”: *Személyiségelbeszélés és identitás Krúdy Gyula regé-nyeiben*. [Philosophiae Doctores.] Bp., Akadémiai, 2005, 8.

²² A *Szerelemelbeszélés és szubsztancialitás* című fejezetben a *Palotai álmok* című, ebben a részben elemzett regénnyel való párhuzamban olvashatunk a leghosszabban az *N. N.*-ről a 178–180. lapon.

A történetmondás kerete szerint a kimondás idejének N. N.-je már meglehetősen öreg ember, így amennyiben az ifjúságát (és egykori énjét) alkotja újra az elmondás által, nagy distancia átlépését kell megtennie. Énjének nosztalgikus attitűdjeire már a róla szóló külső hang is ráirányítja figyelmünket: azért járt a „Fehér Farkas”-hoz címzett kocsmába, mert az a régi pesti vásárok idején útonjárók tanyája volt, ahol sok élettörténet hangzott el. A bevezetés így műfaji ajánlatot is tesz arra, miként olvassuk N. N. elkövetkező szövegét: értelmezett élettörténetet, pontosabban annak részletét kapjuk.

„Emlékül ifjúságomnak” – olvashatjuk a már-már zavaróan szervesen illeszkedő kijelentést a bevezető előtt. Ha ezt az auktoriális elsődleges elbeszélő szólamaként olvassuk, N. N. személyiségének nosztalgikusságát a kommunikációs folyamat másik résztvevőjére is kiterjeszthetjük, minthogy ezzel a személyes érdekltségét fogalmazza meg. Az olvasó viszont nem kap támpontot ennek értelmezésére vonatkozóan. A továbbiakban megszólaló N. N. mindenesetre nem magabiztos, mindentudó elbeszélő, aki – Fried István megfogalmazásával élve – „életéről könyvnyi terjedelmű beszámolót készít a megnevezetlen lejegyzőnek, hanem az a személyiség, aki mondja és hallgatja a történeteket, amelyeket a sajátjává él át”²³.

(Név általi rögzíthetetlenség)

A rövid bevezetés után N. N. szólamában saját történetének elbeszélése, egyben saját, különböző időbeli pozíciókban értelmezhető énjének a megalkotása következik. Ez azt jelenti, hogy a figuratívan létrejövő, folytonosan alakuló szubjektum, aki a kimondás folyamatában képződik meg, időben sem egynemű, különböző horizontokból mutatja fel önmagát. Természetesen – a posztmodern szubjektumelméletek egy viszonylag egységes elméleti feltételezését idézve – az irodalmi fikcióra általában igaz, hogy a szubjektum szövegbeli lehetőségek sokaságából jön létre, vagyis az én (retorikai) alakzatok mozgó rendszere, az N. N.-ben viszont sokszorosan szembe-tűnő annak a tapasztalata, hogy a szubjektum folytonos változások által létesül. Éppen ezért valójában nem beszélhetünk én-alakzatról, csak én-alakzatokról: a dinamikus szerveződő én-konstrukciók a maguk sokféleségében vannak jelen, az én különböző horizontokból reprezentálódik, így a szövegekben felépülő személyiségek sem tekinthetők homogéneknek.²⁴

Már a névadás, illetve annak hiánya is utal az én nyelvi létesíthetetlenségére, az én konfigurálódásának problematikájára. A bevezető az N. N. rövidítéssel jelöli a pontosabban soha meg nem nevezett személyt, de a latin nomen nescio rövidítés éppen a név általi jelölhetetlenségre utal. A beszélő szubjektum sokáig nem tér ki önmaga név általi rögzítésének a kérdésére; ez majd csak *A téli hajnal csodái* című fejezetben kerül szóba. Ott ugyanis, bár a név kimondásának aktusa szintén nem

²³ FRIED, *i. m.*, 123–124.

²⁴ Gondoljunk arra, hogy már egészen korán, Freud elképzeléseiben jelen van az ének az a fajta értelmezése, amely szerint a szubjektum nem egységes birtoklója a jelentésképzés valamennyi szintjének és elemének, hanem olyan heterogén szerkezet, amely nem lehet a jelentés garanciája. Lásd: KISS Attila Atilla, *Ki olvas? Posztpszemiotika*, Helikon, 1995/1–2, 7.

történik meg, annak meglétét rögzíti a történet egy részlete. „A tó felett valaki a nevemet kiáltotta. Nem kétségbeesetten, sem riadtan hangzott ez a kiáltás, csak úgy, mintha valakit álmunkban keresünk az erdőn. Meg-megállunk, és elmondjuk a nevet.” (537.) N. N. nevét az őt kereső Juliska mondja ki (nem véletlenül), de a szöveg „titokban”, nyelvileg rögzítetlenül hagyja azt.

Juliska később arról faggatja N. N.-t, hogyan nevezték meg a pesti tartózkodása idején. Bár „valódi” neve itt sem derül ki, a válasz szerint abban az időben N. N. mindenkitől új nevet kapott a másik értelmezésétől függően. Személyisége így a külvilág, mások számára is megragadhatatlan, dinamikusan változó, mivel az új szerelmek kezdetén a „szerelmi keresztelők” után sokan sokféleképpen nevezték meg – Tücsöknek azonban senki sem, pedig N. N. énjének lényegiségéhez talán ez áll a legközelebb.

A saját történet elmondása során N. N.-ként is csak egyszer nevezi meg a szöveg az önmagát elbeszélő hőst, de ekkor sem én-kijelentés formájában, hanem az egyik Ónodi kisasszony szolamát idézve. A „megnevezés” (pontosabban: meg nem nevezés) azonban itt is az alak bizonytalanságának tapasztalatával van jelen: Ónodi kisasszony arról beszél, hogy N. N. már nem az az ember, akivel téli délutánonként beszélgettek. Sokkal fiatalabb – vagy a másik Ónodi kisasszony szerint sokkal öregebb. Az én így nemcsak önmaga (mint kimondó) számára bizonytalan és megragadhatatlan, nemcsak különböző időbeli horizontokba helyezve figurálja önmagát az elbeszélésben, hanem a külvilág számára egyazon időbeli pozícióban is változónak és kiismerhetetlennek tűnik.

A név törlése szorosan összefügg az én identifikációs problémájával; annak a tapasztalatával, hogy a megnevezés szintjén sem rögzíthető szubjektum önmagát is kontúrtalannak, körülhatárolatlannak, a külvilágban elfoglalt helyét illetően bizonytalanak tapasztalja. A név így nem képes viselőjének lényegére utalni, sőt önazonosságának hiányát fejezi ki, mivel a tulajdonnév nyelvileg sohasem válik explicitté, ha pedig az N. N. rövidítés mégis azt rögzítené, éppen az olvashatatlanságára utal.

(A tücsök és az út)

Az ént létesíteni akaró narratíva gyakran működtet két önreflexív alakzatot. Ezek közül az egyik a szövegben legszembetűnőbben végigvonuló tücsök-motívum, amelyet a korábbi szakirodalom egyöntetűen a regényt meghatározó szimbólumrendszerként értelmezett.²⁵ Értelmezésemben nem a szimbólumalkotást látom meghatározónak (bár a szimbólumképzés művelete felé történő elmozdulásokat is meg-

²⁵ Kemény Gábor szerint az egyetlen vezérmotívumra épített kisregényben egyazon szimbólum sokféle funkciót tölt be. KEMÉNY Gábor, *Szindbád nyomában. Krúdy Gyula a kortársak között*, Bp., az MTA Nyelvtudományi Intézete, 1991 (Linguistica series a studia et dissertationes, 7), 62. Czére Béla értelmezésében „a tücsök-szimbólum a kisregény többi jelképét is értelmezi: fölrendelt, mellérendelt vagy ellentétes jelentésű kapcsolatban állva velük.” A szerző a szimbólumok lehetséges archetipikus jelentéseinek értelmezésére is vállalkozik. CZÉRE, *i. m.*, 146.

figyelhetünk), hanem a metaforizációt. A tücsök-motívum többször metaforikus azonosítások működéssel kapcsolódik az elbeszélő én ön- és világértelmezéséhez. A szöveg tropikus rendszerét meghatározó (és egymást értelmező, bonyolult rendszerre szerveződő) tücsök-motívum a tizenöt fejezetcím közül tizenháromban jelenik meg, szövegbeli előfordulásai pedig mozgó, rögzíthetetlen, vagyis instabil jelenléteket nyitnak meg.

Az első fejezetben N. N. arról beszél, milyen sokféle hangon szól a tücsök a régi házak környékén, mint amilyenben ő is született. A meghatározó gyermekkori emlék, a tücsökhang a beszélő elemi élménye, ami miatt „dajkájá”-nak nevezi a tücsköt. A következő fejezet szerint ez a „dajka” a ház zugaiban fáradhatatlanul ciripelt, dalálva a boldogtalanokat mulattatta. Itt azonban a metaforikus jelentésképzésnek még nincs nyoma; a második fejezet záró bekezdése viszont a tücsök-motívumot a metaforizáció szintjére emeli. Eszerint a tücsök „mindenkinek a szívében lakott, aki nem volt az élet kiválasztottja, boldog ember... Talán nincs is boldog ember a világon. És így a tücsöknek igen sok házikója volt Magyarországon.” (497.) A beszélő később többször reflektál erre, vagyis önmagát is ezek közé az emberek közé sorolja, ezért a tücsök az ő létezésében is szervesen jelen van.

Az általánosítás után a következő fejezet ismét a saját történethez közelíti a tücsök(hang) funkciójának értelmezését. A „szomorú kis pajtás” hangja a beszélő N. N. számára mindig enyhülést hozott. Az ezt követő fejezetben aztán a váratlanság erejével hat az elbeszélő merész öntanúsító azonosítása: „Én voltam a tücsök.” (503.) Mire vonatkozhat ez a metaforizációs szövegelmények alapján? A beszélő saját énjét boldogtalannak, magányosnak tartja (a „magyar létmóddal”, mentalitással sem teljesen összefüggéstelenül); beszámol magányos éjjeli sétáiról, amelyek során az ábrándozásban kereste helyét, magányos létének értelmét. Egyedüllétét egy eltévedt vándorló barangolásához hasonlítja. Ugyanakkor a „tücsök-személyiség” mások számára biztatást, vigaszt jelenthet. A következő mondat viszont máris újra az általánosítás szintjén viszi tovább az azonosítást, általános létértelmezéssé tágítva a metafora jelentését: „És mindenki tücsök volt körülöttem, mert mindenki magának élt.” (503.) Később Sóvágó is azt mondja: kell, hogy mindenkinek meglegyen a maga tücske, akinek énekére elfelejti egész életét. A tücsök-lét, a „tücsökként élés” így nemcsak N. N.-nek, hanem sokaknak (mindenkinek?) állandó személyiségjegye.

A mozgó jelentéseknek megfelelően a tücsök később a megállapodottság, az otthon, a biztonság jelentésével is összekapcsolódik – legalábbis Juliska értelmezésében, aki úgy próbálja N. N.-t visszahívni régi életébe (és otthonába), hogy a náluk mindig éneklő tücsökszóval érvel. N. N. egy másik értelmezésében a valóságos (eleven) étellel azonosítható, és az apa/fiú viszonytal függ össze. A történetként elmondott én folytonos változására jellemző, hogy nem is minden időbeli pozíciójában képes értelmezni a tücsökszót. Az *igazi tücsök* című fejezet számol be arról, hogy az időben megváltozott én a múlttal ellentétben már nem képes megérteni a tücsök énekét; helyette N. N. fia felelget neki.

Ezek alapján a tücsök azonos is a személyiséggel és rajta kívülálló is, a vigasztalan magányt és a vigaszt is jelölheti egyszerre, más jelentésintenciókkal is bővülve.

Az önmagát szövegben rögzíteni próbáló én másik jellegadó vonása, hogy folytonos alakulásának megfelelően az „úton levést” tartja a jellemző létmódjának. Már a bevezetés elsődleges elbeszélője pasasérnak, azaz utazónak nevezi N. N.-t, akinek a történetmondás idejében értelmezett alakja azért kedveli a „Fehér Farkashoz” címzett kocsmát, mert az hajdani útonjárók helye. Az út alakzata úgy vándorol a szövegben, hogy mindig az élettörténet/életsors fogalmaival összefüggésben bukkan fel, miközben egy jellegzetes (N. N. személyiségére is jellemző) létezőmódnak és én-típusnak is a jelölője. „Mindig nagyon szerettem a gyalogutakat, amelyeket a havon találtam” (517.) – olvashatjuk a *Tücsök és anyja* című fejezetben. Ha a kijelentést első olvasásra szó szerint értelmeznénk is, a következő mondatok máris újraértelmezésre kényszerítenek, mivel a beszélő ott már az élet keskeny gyalogútjáról beszél, illetve az azon való eltévedés tapasztalatáról. *A téli hajnal csodái* című fejezet kezdete fejti ki a legrészletesebben, hogy a megképződő szubjektum önértésének az úton levés az egyik leglényegesebb eleme: „Messze, messzire, célját s végét nem látva az útnak, csak megyek, mintha többé sohasem szándékoznám visszatérni álmos ágyamhoz.” (525.) Az egyedül való bolyongás mint mindennapos, kedvelt tevékenység egyébként is gyakran kerül szóba az egyes múltak elbeszélése során.

Kemény Gábor szerint már eleve az elmondott történet két egybefonódó keresés (vagy ebben az értelmezésben: utazás, úton levés) története. A fiú az apját, az apa (vagyis a beszélő N. N.) pedig elveszett ifjúságát, ifjúkori énjét, mindeközben: önazonosságát keresi. Kemény Gábor értelmezése szerint az egymásra találásuk (amely egyben N. N. önmagára találása) azért jöhet létre, mivel már a fiú is olyan, mint az apja: szerelmes tücsök. De N. N. aztán útra kel (vagyis az úton levés rögtön folytatódik is), mihelyt az övéire talál.²⁶

A szöveg ezen keresztül a mitikus jelentésszélesítés eszközével is él, hiszen a két kereséstörténettel, illetve az utazás-toposszal az Odüsszeia-történetet is felidézi. Az *N. N.*-ben is az úton lévő főhős keresi az otthonát és önmaga megállapodott nyugalomát (egyben megkísérli helyreállítani identitását), másrészt a fiú apakeresési kísérlete a család újraegyesítésének szándékával kapcsolódik össze, mindkettő a mítosz történetéhez hasonlóan. Csakhogy míg az Odüsszeia-történet befejezése az egymásra találást rögzíti (bár a történet korábban anticipálja az újbóli útra kelés jövőbeli kilátását), az *N. N.* történetének zárata éppen azért hat a váratlanság erejével, mert a főhős újbóli elutazását tematizálja.

Az én önértelmezése szempontjából mindezt olvashatjuk úgy, hogy az úton levést önmaga lényegiségének tartja, mint ahogyan az identitáskeresést is. Ezt a létformát ugyanakkor nem tartja akaratlagosnak, hanem önmagától függetlennek véli: „a sors azt akarta, hogy megint csak vándorútra keljek, ismét csak keressenem a forrást, mint a zarándokok...” (539–540.) Később a beszélő én Juliska szövegét idézi, aki szerint a folyton úton lévők csillagából hullott egy porszem N. N. szívére, ezért nem nyughat egy helyen. Fried István a Krúdy-szövegekben általánosságban állapítja meg, hogy a

²⁶ KEMÉNY, *i. m.*, 60.

személyiségnek „az útonlét az egyik legfontosabb meghatározója, két állomás között történhet meg a »valós« létezés”²⁷.

A megérkezés és az identitás megtalálása csak pillanatnyi („olyan jókedvünk ke-
rekedett, mintha hosszú-hosszú utazás után végre megtaláltuk volna egymást” –
585.), utána – a regény zárata szerint – a személyiség immanenciájából fakadóan
folytatódik az utazás: „Azután nemsokára elutaztam, s búcsút vettem életem ezen
évszakától is...” (585.) Ha tehát az én önértelmezését szem előtt tartva a szubjektum
működésének dinamikája szerint olvassuk a befejezést, az talán mégsem tűnik várat-
lannak és illogikusnak.

(Az én önelbeszélése)

Az én önelbeszélése, valamint a személyes múlt elmondása többször a kimondás
szintjén is problematizálódik, és a nyelvi megalkotás nehézségére vagy lehetetlensé-
gére reflektál: „Elgondolkoztam, hogyan magyarázzam meg az egyszerű, jóságos
teremtésnek [Juliskának] az én furcsa, eszméletlen életemet?” (538.) Ez annak a kö-
vetkezménye, hogy a történetmondás idejének énje személyes múltját, saját egyénisé-
gét és behatárolhatatlan identitását egyaránt „furcsának”, nem szokottnak, az „elfo-
gadottól” elütőnek tartja.

Az elbeszélő saját-történetének előadása kezdetén sokkal inkább azt a világot mu-
tatja be, amely egykori létezésének keretét alkotta, és magáról csak mintha melléke-
sen ejtene szót: ő is olyan házban született, amelynek lakói a végtelen életre rendez-
kedtek be. A néhol teoretikus beszédmód szentenciózus kijelentéseivel a külvilág
folytonosságát és állandóságának képzetét emeli ki, amely éles kontrasztban áll az
önmagát értelmezni és nyelvileg rögzíteni képtelen, változó énnel. Az októberi szü-
letés hangsúlyozása a személyiség beállítódását is jelölheti; az időjárás állandósága
miatt a megszokott komoly, esős, ködös csípős ősz fogadta a világra érkezőt. Az „őszi
lélet” a beszélő én önmaga lényegi vonásának, a mindig pontosan megjelenő ősz
sajátjának tekinti. Ifjúkorában az őszi fákat még a nőknél is jobban szerette. Később
fontosnak tartja elmondani magáról, hogy „szerelemgyermek”-ként gyakran foglal-
kozott a gondolataiban születésével. A szerelemgyermekként való születés és lét a
beszélő önmeghatározásában a többszöri ismétlés által nyomatékosává válik, a saját-
ról való diskurzus jellegadó eleme lesz.

A gyermekkori én („lakkcsizmás, kacsafarkhajú és rézgombos fiúcska voltam” –
515.) gyengének, kiszolgáltatottnak érzékeli magát: Jelláról, akkori szerelméről ezért
tartja azt, hogy sokkal erősebb volt nála. Ebből magyarázza ifjúkori énjének rezig-
nálnáltságát: „akkoriban az volt a foglalkozásom, hogy szomorú legyek” (512.); „Szo-
morú voltam, mint egy szentimentális kamasz” (514.) stb. Otthoni, a négy fal között
átélt szorongásait is ebből eredezteti. Az összetörtség és szomorúság mint jellemző
állapot a későbbi időmetszetekben is visszatér, de az én önreflexív diskurzusaiban
mindig mint aktuális állapotot igyekszik feltüntetni (az „akkoriban” vagy „ez idő

²⁷ FRIED, *i. m.*, 48.

tájt” stb. idődeixisek által), holott az a külső szemlélő számára az egyébként változó én immanenciája.

A szomorúság mellett az én szinte valamennyi időbeli változtatásban a boldogtalanságot vallja autentikus létállapotának: „Azok közé a boldogtalan férfiak közé tartoznék magam is, akikkel duttyánokban és város végén meglapuló csárdákban poharat koccintottam, akik oly kedvesek voltak, mint a lacibetyárok vagy melankolikuskok, mint az eresz alatt gomolygó köd, s mindig mentek, mendegéltek, tiszta asszonyok rozsmaringillata mellől elszökdöstek a gajdoló leányokhoz, akik az ördög öreganyjának a házában mindig táncoltak” – mondja N. N. az Ónodi kisasszonyoknak (569.). A szöveghely több szempontból is jellemző a szubjektum önértése szempontjából. A beszélő N. N. önmagát a személyes élete során is megtapasztalt boldogtalan kevesek (férfiak) közé sorolja. Ezt a típust az eresz alatt gomolygó ködhez hasonlítja, amely azon túl, hogy Turgenyev-kultuszát is megidézi, eleve behatárolhatatlan, bizonytalan, kontúrtales jelenség, mint ahogyan ő maga is. További jellemvonásként a folytonos vándorlást, a soha meg nem állapodottságot említi a részlet; a vándorlás tere (nem véletlenül) asszonyok és leányok között jelölhető ki.

Mivel az én különböző időbeli metszetekben reprezentálja magát, felmutatja saját külső és személyiségének belső dinamikáját, változásait is. A regény ezáltal, hogy a születéstől, a lakkcsizmás fiúkorszaktól eljutunk a falusi uraságokra emlékeztető szakállas férfiig, a fejlődésregény műfaji alakzatát is felidézi; mindeközben egymásnak többször ellentmondó én-alakzatok sokaságát vonultatja fel. A műfaji kód a befejezésben viszont sérül, mivel nem jutunk el a tartós, szilárd megállapodottság állapotába.

A saját bizonytalanságát átélő személyiség az önelmondás során többször kivetül a külvilágba, ezáltal is kontúrtalesná válik. Saját határainak feloldódását több szöveghely szemlélteti: „az őszi szél zúgásába helyeztem át egész életemet” (514.). Az útonjárók csillagában teljes múlttá váló élettörténetét fedezi fel, miközben érzékeli mindennek a végérvényes eltávolodását: „Abba az egy kis csillagba költözött minden a földről, ami eddig volt s történt velem. Olyan messzire, amilyen messze az a csillag van.” (531.)

Az én folytonos önértelmező aktusai azt mutatják, hogy önmaga számára is behatárolhatatlan és behatárolhatatlan, mégis törekszik önmaga és identitása rögzítésére, megtalálására. Az előbb citált szöveghelyre referálhat a következő, mégpedig annak függvényében, hogy a magát a külvilágba helyező én hogyan keresi saját egységét, lényegiségét: „Itt vagyok. De senki sem jött utánam. A csillagok tekingetnek alá. Vajon hová lett az én csillagom?” (536.) – Önkeresése a cselekmény, a visszatérő metaforika és motívumok (pl. az utazás-toposz), valamint az önreflexivitás szintjén egyaránt megjelenik. Folytonos tapasztalata a „megtalálás” helyett viszont a szétporlás, a szóródás, miközben a karakterizáció, a figuráció egy állandóan önmagát törölő személyiséget rajzol ki a nyelvi műveletek által.

(Külvilág, közösség, irodalom – az identitás másként)

A beszélő én identitásának rögzítését az előbbieken kívül más módon is megkísérli megvalósítani: gyakran reflektál a külvilághoz, közösséghez való viszonyára, a bele- és odatartozás és az elkülönülés kettős attitűdjét szituálva. Alapvető élménye ön-maga idegenségének átélése: „Fecskék, verebek szólaltak, körülnéztem, mint egy hajótörött, aki idegen szigetre került.” (561.) – A világban való létezés mint egy idegen szigetre került hajótörött léte a szöveg tropológiájában csak egy példa a számos közül; ezeknek közös jegye, hogy a személyiség csoportazonosulásainak kísérletei során válságként éli meg az elkülönítő idegenséget. (Juliskának tett vallomása szerint N. N. Pesten különösen erősen tapasztalta meg az idegenséget, holott eredetileg éppen azért indult útnak, hogy kibontakoztathassa önmagát.)

Az élettörténet megidézésének kezdetén N. N. élményszerűen számol be arról, hogy jellegzetesen „nyírségi”, életvidám, az élet folytonos rendjét állandósággal megélő, boldog emberek közé született, egy olyan, a lét elemi törvényszerűségei szerint berendezett világba, amely harmonikusan illeszkedik a külső természet rendjéhez. A körülötte lévő hajdani embereket „eleven kalendáriumoknak” nevezi, akik (és N. N. a hajdani önmagát is közéjük sorolja) nem a percnak, hanem a hosszadalmas esztendőnek, vagyis a dolgok változatlan rendjének éltek.

Az egyént körülvevő tájat szorosan összetartozónak érzékeli a saját és az itt élők személyiségével. Ezek szerint a gyermekkori Nyírség azért volt tele magányos „tücskökkel”, mert ez az „álmodozó, ködös, szeles, egyhangú vidék nagyon alkalmas arra, hogy magányos embereket neveljen” (502.). A nyírségi táj az identitás megképződésének fontos eleme az itt élők számára, és N. N. szerint a személyiség formálódására is hatással van. N. N. jól ismeri a „jellegzetes” nyírségi ember típusát, és noha önmagát többször a „nyírségiek” közül valónak tekinti („ifjúkoromban többször megmutattam, hogy van olyan kemény öklöm, mint bármelyiknek közöttük” – 502.), kívülállóként, távolságtartással, külső szemlélőként beszél róluk: „Én mindig nagyon szerettem őket [ti. a Nyírségben élőket] vadászkalapjaikban, macskanadrágjaikban, vadmagyarságukban.” (502.)

A szubjektum dinamikájának alapvető feszültségét az adja, hogy a beszélő vallomása szerint a közösségből való kiszakadást úgy élte meg, hogy egyszerre tapasztalta meg a különválást (elhatárolódást) és a továbbra is közéjük tartozást: „Bár eljöttem közülük, hogy csak álomban járjak vissza, legfeljebb az apám sírját látogattam meg néha, sokáig nem tudtam elhagyni virtusaikat, vakmerőségüket, attakírozásukat, lógó szomorúságukat.” (503.) Eszerint személyiségének, énjének és külvilághoz való viszonyának egyaránt meghatározója a nyírségi születés, gyermek- és ifjúkor, az attól való elszakadás pedig az én válságának az egyik legfontosabb előidézője.

Az élettörténet elbeszélő énje (a Krúdy-szövegekben korántsem meglepő módon) az elbeszélés folyamatában többször kiemeli önmaga irodalmi jellegét, illetve olvasmányélményei szerepét a személyisége alakulásában. Elmondja például, hogy a hosszú őszi éjszakákon a leghosszabb regényeket olvasgatta; tizenhat évesen költőnek készült; nagyanyjáról mint „Stuart Mária külsejű porleány”-ról emlékezik meg; a hőesést vagy az út menti csárdát egy Jókai-regényből valónak véli; a ködöt egy északi regény melankóliájához hasonlítja; az öreg utazót Arany János Márkusával állítja

párhuzamba stb. Együttal beszámol legkedvesebb olvasmányemlékeiről (ebben kiemelt szerep jut Turgenyevnek). A narráció szintjén ez azt eredményezi, hogy az intertextuális kapcsolatok igen szövevényessé válnak.

Énreprezentációjának fontos eszközei az irodalmi referenciák, amelyek által úgy építi fel magát, hogy sokkal inkább egy irodalmi olvasmányok emlékezetéből és saját történetek emlékeiből összeálló fiktív ént feltételezhetünk, mint egy antropomorfizálható alakot. Szerelmi kalandjaiban is olvasmányélményei szerint viselkedik; elmondása szerint a nőknek átadott mindent: „amit átéltem és olvastam” (540.). Ön-maga megkonstruálódásában ezért állandó vonatkoztatási pont az irodalmi fikció. Ezt annak ellenére is mondhatjuk, hogy N. N. a személyes tapasztalatokat szintén döntőnek véli: „magam is próbáltam egyet-mást az életben” – állítja (507.). Azonban minden megélt életeseményt és külvilágban tapasztalt jelenséget az olvasmányáiból ismert módon fogad be. Még akkor is így tesz, ha önmaga is érzékeli az irodalom és az átélt tapasztalatok közötti distanciát: egy helyen azt mondja például, hogy Juliska szavai úgy hangzottak fülében, mint „egy távoli szép mese, egy régen olvasott rege, amelynek semmi köze sincs a valóságos élethez” (529.).

N. N. saját történetének és olvasmányainak összemosódása ebben az esetben is az én behatárolhatatlanságának tapasztalatát erősíti, mert – ahogyan Gintli Tibor fogalmaz – az irodalom Krúdy-regényeiben fontos alapja az identifikációnak, az alapvető tapasztalat éppen az, hogy nincs olyan egyértelmű identifikációs minta az olvasott művekben, amely végérvényessé válna.²⁸

(Emlékezés és törlés viszonya)

N. N. értelmezett életútját elbeszélve eleinte nyilvánvalóan nem az emlékezés által teszi hozzáférhetővé az elmondottakat, hanem születése körülményeit mások elmondása alapján rögzíti. Azonban a jelenbeli én a gyermekkor felidézésekor sem gyakran reflektál az emlékezés általi felidezésre és elmondásra, az emlékezetműködésről való diskurzus az elbeszélésben nem kap meghatározó szerepet. Leginkább csak a Nyírségbe tíz esztendő után visszaérkező én tapasztalata a dolgok megváltozása, és az időbeli distanciából fakadó emlékezés problematikussága, a jelenbeli történetmondó beszélő én erről nem (vagy alig) szól. Az elutazó N. N.-t Juliska arra kéri, hogy legalább az emlékezésben hadd lehessen az övé – ez azonban N. N. énje számára szinte lehetetlen (vallomása szerint nem is nézett hátra, csak tíz esztendő múlva, amikor elfáradt).

A tíz év után szülőföldjére visszatérő én is csak ritka esetben számol be az emlékezetműködés aktivizálódásáról – például akkor, amikor fiával találkozik (aki még nem tudja, hogy N. N. fia): az alakjának hatására a felszínre törnek diákkori élményei, „amelyek a felnőtt embernek eszébe ötlenek, ha fiatal fiúval találkozik” (548.). A pálinkáról az ifjúkori szüretetek, a szalonnáról a kamrák csendje, a friss kenyér illatáról a búzaföldek emlékképei idéződnek fel. A (főleg más, ebben az alkotói korszakban született Krúdy-regényekhez képest értelmezett) kisszámú, emlékezésről szóló

²⁸ GINTLI, *i. m.*, 61.

metanarratívában főleg az érzékszervi emlékezés a döntő. N. N. hasonlóan ritkán tesz arra vonatkozó kijelentést, hogy a Nyírségbe visszatérő énje a tíz évvel ezelőtti énjéhez képest szakadékot, távolságot érez, és az „egykorihoz” képest a változásban látja meg önmagát.²⁹ Az egykori éntől való elkülönülés és az ahhoz való visszahasonulás kényszere néhol együtt jelenik meg: „elgondolkoztam a hangyákon, akikhez férfifejjel visszatértem gyermekkori játékot folytatni” (567.). Vagy ahogy az utolsó előtti fejezetben olvashatjuk: „Régen volt ugyan, hogy ablakokon kiugráltam”, mondja N. N., de most „Lábujjhegyre ugrottam, mint a legboldogabb korban” (573.). Az emlékezés további jellemzője, hogy az én annak esetlegességét, kontrollálhatatlanságát és kiismerhetetlenségét vallja. Egy, az emlékezésről szóló reflexióban az őszi bokrok megzörrenéséhez hasonlítja az emlékezetet, „amely váratlanul valahonnan ide tévedt” (575.).

Az emlékezés helyett sokkal elemibb, alapvetőbb tapasztalata a törlés: a felejtés, az átéltek emlékként való elvesztése vagy töredékessé, szakadozottá válása. Ez szoros kapcsolatban áll énjének jellegével: ahogyan annak bizonytalansága, behatárolhatatlansága legfontosabb tulajdonsága, úgy a szubjektum számára az emlékek bizonytalansága és rögzíthetlensége, valamint törlődése, semmivé válása a döntő. Már a szöveg bevezetőjének elsődleges narrátora azt állítja, hogy N. N. „egyet-mást elmondott életéből” (494.), vagyis eleve a szelekció (és az elbeszélésben is érvényesülő törlés) művelete a szembetűnő. N. N. pedig azzal fejezi be elbeszélte történetét, hogy „búcsút vettem életem ezen évszakától is, mint annyi mindent elhagytam és elfelejtettem, ami az életben történt velem.” (585.) Vagyis a befejezésben is a felejtés aktusa hangsúlyozódik, így a törlés műveletének kimondása (a bevezetésben és az utolsó fejezet végén) keretbe foglalja az elbeszélte élettörténetet. Ez a zárómondat ugyanakkor a teljes személyes történet narráció általi hozzáférését problematizálja: ha a beszélő minden vele megtörténtet elhagyott és elfelejtett, kérdés, hogy korábban hogyan volt képes elmondani. A záró mondat ezért paradoxizálja az azt megelőző teljes szöveget, és egyszerismind visszafelé értelmezi azt: ha az elbeszélő N. N. úgy idézte meg saját történetét, hogy már mindent elfelejtett, akkor az elmondottak hitelessége, a fikció és valóság egyébként leegyszerűsítő szembeállításának megkérdőjeleződik. Felvetődhet annak a lehetősége is, hogy az elmondottak nem is (vagy nagyon minimálisan) rögzítik a beszélő én által megélteteket, és átélte, megtapasztalt múltja helyett egészen mást tesznek hozzáférhetővé.

A törlés, a felejtés mindemellett tehát az elbeszélés folyamatának is gyakori metanarratívája. N. N. nagyanyja utolsó, korán meghalt gyermekéről például azt mondja, hogy a róla készült fotográfia „még ma is eszembe van, míg Rembrandt-tollas, fátyolos, lengő asszonyalakját elfelejtettem” (511.). Vagyis noha egy pillanatra megcsillan az emlékezés műveletének jelenléte is, az csak a tényleges alak „árnyképére” vonatkozik, és mellette szervesen ott a törlés. Az én, ha emlékezik is, nem is a

²⁹ Kivételes esetben a történetet elbeszélő jelenkori én és a tíz év után szülőföldjére visszatért én közötti különbség is tematizálódik. Ennek ritka példája, amikor a regény utolsó fejezetében elbeszélte kulcsfontosságú éjszakáról (amelyen titokban felkeresi Saroltát) a „Manapság már nem tudnék nappal sem eltalálni ahhoz a réshez” és az „Ámde nem így volt akkor” szembeállításával értelmezi magát N. N. (583.)

lényegest, a hajdan élt alakot képes felidézni, csak az őt ikonikusan helyettesítő fényképét. Vagyis az emlékezés által csak a tényleges helyettesítőjének a helyettesítője válhat hozzáférhetővé. Juliska megismerése után N. N. ugyanolyan gyorsan elfelejtette a korábbi szerelmet, Jellát, mint ahogyan múltjának legtöbb alakja (vagy legalábbis az alakok lényegisége) gyorsan kitörlődött vagy vált homályossá.

Mindebből az következik, hogy „az életről szóló beszámoló nem lehet sem hézag-talan, sem teljesen megbízható, hiszen a (ki tudja, mennyire célzatos és céltudatos) felejtés is munkálkodik rajta, a regényke történésora ekképpen nem azonos az élet egészével, csupán egy »évszaká«-val, amelyet a többi nem teljesíthet ki”³⁰.

(Egymásba szövődő alakok)

Mint ahogyan a saját történetet elbeszélő szubjektum bizonytalanok és behatárolhatatlannak érzékeli magát, ugyanez a regény más alakjaira is érvényes. Érvényes abban az értelemben, hogy a textuális játékok eredményeképpen a megformált figurák közötti határ a regény több szöveghelyén eltűnik, az alakok átjárhatóvá válnak, majd ismét elkülönülnek egymástól. Az alakok többször az elbeszélő N. N. permutációinak tekinthetők. Az alakok közötti „határátlépések” így az önazonosság elbizonytalanodásával is összefüggenek. Általános olvasási tapasztalatunk lehet ezek alapján, hogy az identitás határai a szövegben kontúr-talanok (vagy folytonosan mozgó rendszerben értelmezhetőek), az egymásba játszó alakok pedig a beszélő ént is értelmezik. (A beszélő én ugyanakkor számos helyen másban tapasztalja meg a saját alakját, mintha kívül kerülné önmagán.)

Az alakok egymásba szövődő mozgására jó példa a gyermekkori történetben, hogy a nagyapa, az apa és a gyermek N. N. (akik mintha egyazon szubjektum alakváltozatai, egyazon hang arcai lennének) ugyanabba a nőbe szerelmes. Az apa és N. N. alakja is felmutatja egymást, amennyiben mindketten cselédlányba szeretnek bele, de ilyen módon az anya és Juliska alakja között is jellemzőek a határátlépések. N. N. ugyanúgy szerelemgyermek, mint a fia. De a Jella – Juliska – Sarolta megfeleltetések is példaként hozhatók. Vagy megemlíthetjük Szomjas úr, Sonkoly úr és a harmadik szomszéd azonosulását – legalábbis ahogyan N. N. értelmezi. Ez egyben az én-megosztottság, a három szerepre tagolt szubjektum nyelvi reprezentációjának is jellemző példája. És még bonyolultabb a helyzet, ha ehhez hozzávesszük, hogy N. N.-nek számos időbeli énje van jelen a szövegben.

Az elbeszélő több reflexiója az alakok egymásba kapcsolhatóságát a kimondás (nyelvi létesíthetőség) szintjére emeli. Amikor N. N. Juliskára néz, a következőről számol be: „hirtelen az jutott eszembe, hogy ilyen lehetett az anyám tizenöt esztendőskorában, mint ez a leány” (515.). Itt még nem történik meg a két regényalak azonosítása, csak a kettőjük közötti (pontosabban az anya egykori énje és Juliska tizenöt esztendőskori énje közötti) analógia felállítása. Később, amikor Juliska eszténként az ölébe veszi N. N. fejét, ugyanúgy simogatja, mint valaha, gyermekkorában az anyja – az alakok ismét egymást idézik. Még később, N. N. búcsújakor Juliska a

³⁰ FRIED, *i. m.*, 125.

„második anyjának” nevezi magát, és ezután már megtörténik a két alak egymásra vonatkoztatása, azonosítása. A kettőjük (és az identitások) közötti határ ekkor teljesen eltűnik: „Mire ismét körülnéztem, azon a helyen, ahol az imént Juliska állott – anyám állott. *Ő volt Juliska* – öregebben, szelídebben, megbocsátóbban.” (530., kiem. T. N.)

N. N. fiával való találkozásakor is hasonlóan vagyunk tanúi, de ebben az esetben önmaga (illetve gyermekkori énje) és a fia között történik meg az átlépés, a figurák eggyé mosódása. A beszámoló szerint az először idegenszerűnek ható másik, ahogy lépcsőről lépésre közeledik, lassan elveszti idegenszerűségét, és N. N. számára egyre ismerősebbé válik. „Talán arcképét láttam valahol... abban a rámában, az anyám ágya fölött, a feszület alatt, amelyben az én gyermekkori arcképem szokott helyet foglalni... Onnan jött ez a fiú, csizmában, rézpitykés kék ruhában, bomlott nyakken-dőjével, a feje búbján kacsafarokként kunkorodó hajával.” (547.)

(A fordulópont és a szöveg zárlata)

A befejezésről az út-motívum és a felejtés kérdéskörének tárgyalásakor már szót ejtettünk. Annak váratlansága és látszólagos motiválatlansága visszafelé értelmezi a szöveget, viszont az előtte lejátszódó fordulópont, egyben a regény kulcsjelenete (és legnehezebben értelmezhető részlete) a befejezés olvasására is ajánlatot kínál.

A jelenetben N. N. énjének megosztottsága a cselekmény (és a kimondás) szintjén is megvalósul az önmagával való találkozás által. Az ablak előtt tíz évvel ezelőtti önmagát látó figura teljes önelvesztése, önértésének összeomlása következik be, hogy aztán a befejezésben majd helyreálljanak énjének határai és identitása – ha csak egy pillanatra is. Az önvessztés pillanatában hangzik el a címbe idézet is: „Talán elvesztem valahol ezen a tájon, amidőn tíz év előtt utoljára jártam erre? Talán egy másik ember élt a messzi idegen városban, akiről csak hittem, hogy én vagyok? Az igazi lényem itt maradt a Nyírségben [...]” (581.). A szubjektum megosztódása és az én teljes elbizonytalanodása az egykori, itt maradt és az elvándorolt én közötti hasadtság és egylényegűség problémájának átgondolásához vezet N. N.-t, aki külső szemlélőként figyel az egykori ént. Az „ő” névmással jelöli azt, aki értékesebbnek tűnik a jelenlegi énnél, aki megmaradt szerettei mellett, nem felejtette el az ősoket és a hölgyeket tisztelni, és nem felejtette el mindazt, ami erénye a Nyírség lakóinak. Fried István értelmezése szerint a találkozás „N. N.-t egykori és jelenlegi Énje, esetleg egykori »igazi« Én-je és jelenlegi nem-énje azonosíthatóságával” szembesíti és arra készíti, hogy egykori és jelenlegi énje összeláthatóságáról töprengjen.³¹ Czére Béla úgy értelmezi a jelenetet, hogy N. N. itt a Saroltának udvarló fiában látja meg önmagát³², de

³¹ FRIED, *i. m.*, 136.

³² A kulcsjelenetben az értelmező szerint „a fiú öleli Szomjas úr lányát, de N. N. olyan mértékben éli át fia szerelmét, hogy úgy érzi: ő tartja karjaiban a lánykát. A főhős empátiája Szomjas úrra is átsugárzik: dühödten fordul N. N. ellen, mert úgy véli, ő csábította el a lányát. [...] N. N.-ben gyökeret ver az a meggyőződés, hogy a Nyírségben maradt régi lénye ölelte a lányt, a fia tulajdonképpen az ő kamaszkori életét folytatta.” Ezután majd az apa folytatja a fia életét azáltal, hogy szerelmes lesz a lányba. – CZÉRE, *i. m.*, 154.

ennek az értelmezésnek a jelenet több részlete – úgy tűnik – ellentmond. „Csókok érték arcomat” (583.) – folytatja az elbeszélést N. N.; de miért mondaná, ha a fia állna vele szemben, illetve akkor Sarolta miért őt csókolná? Vagy Szomjas úr miért N. N.-t szólítaná fel távozásra, ha a fia is ott van mint „csábító”?

Úgy tűnik ehelyett, hogy a Krúdy-szövegekből ismert alakkettőzés motívuma jelenik meg itt is. Fried István a Krúdy-szövegekről általános megállapításként jegyzi meg, hogy az én elbizonytalanodásának jele lehet megkettőződése (ezt látjuk az *Asz-szonyságok díjában* is), olykor a személyiségvesztés esélye (vö.: Rezeda Kázmér). Mindez túllép a századforduló freudizmusán, „és visszafordítja az én-megosztottságot a nyelviségbe”, de ez a nyelviség eltérít a történettől, szinte önállósodik.³³

A Doppelgänger-motívum (a felvázolt értelmezéssel összhangban) a pillanatnyi egymásra találásnak (és a beszélő önmagára találásának) az előzménye – vagy előfeltétele. Ez az állapot az előzmények tükrében nem lehet tartós, csak rövid ideig tartó, hiszen a szöveg a szubjektum instabilitását, az én megosztottságát és határtalanságát, valamint az identitás bizonytalanságát autentikus állapotként mutatja be. A „Talán elvesztem valahol ezen a tájon...?” kérdésre adható válasz ezért csak egyfajta lehet.

Az N. N.-t ezek alapján a központi én-konstrukció megsokszorozódásának és elbizonytalanodásának, roncsolásának élettörténeti elbeszéléseként is értelmezhetjük, ha az élettörténet fogalmán nem a megélt, eleven életvalóságot értjük, hanem életünk elmondott vagy elmondható történetét.³⁴ Tengelyi László a fogalom értelmezése során hangsúlyozza, hogy személyes azonosságunk (önazonosságunk) saját történetünk (élettörténetünk) egységében áll, másrészt élettörténetünk egysége ugyanolyan jellegű, mint az elbeszélte történetek egysége. Azok a történetek, amelyek által az én önmagát rögzíteni próbálja (saját maga és mások számára), folytonos helyreigazításra szorulnak³⁵, vagyis egy minduntalan változó, dinamikusan mozgó rendszerről beszélhetünk. Ugyanakkor a tapasztalatban (amely felfogható az én megelőző várakozásait keresztülhúzó történésként) „előtérbe kerülő és háttérbe szoruló értelemképződményeknek egy időről időre változó eloszlású együttesét”³⁶ feltételezhetjük – és éppen ezt igazolja N. N. fiktív élettörténeti beszámolója is.

³³ FRIED, *i. m.*, 38.

³⁴ Vö.: TENGELYI László, *Élettörténet és önazonosság*, Holmi, 1998/4, 526.

³⁵ *Uo.*, 527. és 532.

³⁶ TENGELYI László, *Tapasztalat, cselekvés és elbeszélte történet*, Világosság, 2000/11–12, 77.

„AZ AUTORITÁS MANKÓI”

Kísérlet Nagy Lajos *Kiskunhalom* című művének antropológiai olvasatára

Ez a tanulmány egy kissé talán elfeledett szerző legismertebb alkotásának újraolvasására tesz kísérletet, megpróbálva hasznosítani az utóbbi fél évszázad két meghatározó episztemológiai változásának következményeit. Egyrészt a posztmodern történelemfelfogás alternatíváját, mely a történelmi munkáknak irodalmi értelmezhetőséget kölcsönöz, másrészt az irodalomtudományban végbement antropológiai fordulatot, amely lehetővé teszi az irodalmi munkák emberismereti megközelítését (és ezzel a történettudomány számára való nyitását).

Nagy Lajosról az első önálló monográfiát Kardos Pál írta, az író halála után, 1958-ban.¹ Átfogó, az életút bemutatása mellett a műelemzéseknek is teret engedő munkája természetesen a kor ideológiai fősodrához igazodva született. Az ezt követő nagy csendet – az író születésének centenáriumához közeledve – 1980-ban törte meg két kiváló munka, Kónya Judit² és Tarján Tamás³ tollából. Mindkét kötet időrendben haladva mutatja be Nagy Lajos életét, az írói életútban középpontba helyezve a *Kiskunhalmot*⁴. Mivel e három monográfia vonatkozó részein túl mindössze néhány tanulmány foglalkozott valamilyen mértékben az író főművével, jogosnak tűnik a kérdés: mivel okolható ez a hallgatás? Kónya Judit 1980-ban lejegyzett találó képe mint ha ma is igaz lenne: Nagy Lajos „valahogy máig sincs bekötve a »sorba kapcsolt« elektromos rendszerbe”⁵ – tehát az irodalmi vérkeringésbe. Pedig megkockáztathatjuk, hogy a mű szövegközpontú értelmezése még sok kiaknázatlan lehetőséget rejt magában. Jelen tanulmány is ez utóbbiak felé szeretne egy szerény kísérlet lenni,

¹ KARDOS Pál, *Nagy Lajos élete és művei*, Bp., Bibliotheca, 1958.

² KÓNYA Judit, *Nagy Lajos*, Bp., Szépirodalmi, 1980.

³ TARJÁN Tamás, *Nagy Lajos*, Bp., Gondolat, 1980. Tarján Tamás e munkája mellett Nagy Lajos írásaiból szöveggyűjtést közölt, valamint emlékkötetet is szerkesztett. *Nagy Lajos*, válogatta, szerkesztette, a bevezető tanulmányt írta TARJÁN Tamás, Pécs, Alexandra 2002, *Kopaszok és hajások világharca: In memoriam Nagy Lajos*, válogatta, szerkesztette, összeállította: TARJÁN Tamás, Nap Kiadó, 2001.

⁴ Ebben a kutatók többsége – Varga Csaba kivételével – egyetért. (Szerinte *A falu álarca* „legalább olyan remekmű, mint a *Kiskunhalom*”. VARGA Csaba, *A remekmű leveti álarcát = Látkép a hegyről: A Nagy Lajos Irodalmi Társaság antológiája*, szerk. MOLNÁR Géza, Bp., Magvető, 1989, 160.)

⁵ KÓNYA, *i. m.*, 5.

amennyiben a *Kiskunhalom* tárgyalásakor az irodalomértés antropológiai fordulatának következményeit tartotta fő rendezőelvének.

I. A narráció

A hallgatás egyik oka minden bizonnyal műfaji sajátosságokból adódik. A *Kiskunhalom* ugyanis, mint úttörő szociográfia a harmincas években egyben ki is tágította a műfaj határait. A szociográfia szó szerinti, tágabb definíciójának („a társadalom leírása”) minden bizonnyal megfeleltethető, azonban a tudományos igényű munkákkal nem vethető össze. Ez nyilvánvaló zavart okozott mind az irodalmárok, mind a szociológusok körében, ám ez a zavar – több okból is – néhány évvel később, az elismert, nagy szociográfiák megjelenésekor kulminált. A „beskatulyázhatatlanság” azonban nemcsak a kortársaknál, hanem a kutatók munkáiban is megjelenik. Van, aki regényszerű alkotásnak, mások dokumentumregénynek, vagy szociografikus életképnek tartják a *Kiskunhalmot*⁶, de ismerünk olyan véleményt is, miszerint szociografikus fotográfia a mű.⁷ Ez utóbbi szókapcsolat még érdekes lesz számunkra az elemzés során.

Mindenekelőtt érdemes körbejárni a mű címét, mivel egyik alapproblémánk, a referencialitás kérdése már itt bevezethető. A látszólag teljesen fiktív *Kiskunhalom* elnevezést a szakirodalom egyöntetűen – és valószínűleg jogosan – Apostaggal, az író szülőfalujával azonosítja. Valóban nehéz nem észrevenni benne a nyílt utalást a Kiskunságra, Nagy Lajos tágabb páttriájára. Egyesek még arra is rámutatnak, hogy a mű mintegy térképként is funkcionálhat, mivel leírásai alapján képesek vagyunk tájékozódni a faluban. Sőt, ha ismerjük a „kódokat”, még a menetidőt is ellenőrizhetjük.⁸ *Kiskunhalom* – Apostag, Dunaszemes – Dunavecse, Bántelek – Tabáni-telek⁹ könnyen beazonosítható ezek alapján. De ha ennyire egyértelmű a helyzet, miért van szükség egyáltalán ezekre a kódokra? Miért nem vállalta fel Nagy Lajos, hogy szülőfaluja szociográfiáját írja meg? Lehet, hogy a szociográfia műfajához kötődő – és gyakran bizony száraz leírásokhoz vezető – egzakttságot akarta ezzel (is) elkerülni az író, de az is lehet, hogy éppen így ad általános érvényt (mint »a« magyar falu korrajza) művének. Bármelyik magyarázatot is fogadjuk el, véleményem szerint éppen e két szint közti oszcillálást jelölhetjük meg a *Kiskunhalom* egyik fő motorjának.

A szövegben az egyik legszembetűnőbb jelenség a szerkesztésmód látszólagos fragmentizáltsága. A narratívát szaggatottá teszik a novellisztikus betéttörténetek, s az a tény, hogy „a hagyományos epikus elemek csak töredezetten szerepelnek ben-

⁶ Lásd: VARGA Csaba, *i. m.*, 162–164.

⁷ SZŐKE Domonkos, *A falukutatás historiográfiája: Töprengések a népi szociográfiák jelentőségéről és történeti szerepéről = A falukutatás fénykora*, szerk. PÓLÓSKÉI Ferenc, Országos Pedagógiai Könyvtár és Múzeum, 2002, 257.

⁸ TARJÁN Tamás, *Utószó* = Nagy Lajos, *Kiskunhalom*, Bp., Osiris, 1999, 157.

⁹ Ezek a helységek mind Bács-Kiskun megyében találhatóak.

ne”.¹⁰ Többen rámutattak már a *Kiskunhalom* műnemeket is áthágó szabad stílusára. Már az író barátja, József Attila is kiemelte, hogy benne a vers és a próza előnyeit egyszerre találta meg¹¹, Illyés Gyula pedig emellett a görög tragédiákra jellemző, egy helyen, egy nap alatt lezajló eseményekre figyelmeztetett az epikus alkotásban¹². Természetesen katarzis nincsen, ahogy főhőse sincs a műnek (hacsak annak nem vesszük a falu széles tablóját)¹³.

A mű tudatközvetítő eljárásait vizsgálva érdemes Dorrit Cohn értelmezési kategóriáival közelítenünk a szöveg felé. A *Kiskunhalomban* a leggyakoribb (cohni) tudatközvetítő mód a pszichonarráció, melyet legtisztábban Kisné gondolatainál alkalmaz az elbeszélő. A pszichonarráció preferálása meglepő annak tükrében, hogy a szociográfusok általában nem kedvelik az ilyen elemeket, s mintegy a dokumentumszerűség ellenében, az ellenőrizhető hitelesség kárára elkövetett írói hibának tekintik azt. Az antropológiai munkák nyelvezetéhez elsősorban a külső narrátori perspektíva és az idézett monológ illik, így a pszichonarráció dominanciája a szociográfiai munkák ironizálásaként is felfogható. Nagy Lajos művének határhelyzete itt is tetten érhető azonban, amennyiben mind a négy felsorolt tudatközvetítő módra találunk példát a műben, sőt azok keveredésére is. Előfordul, hogy pszichonarrációval kezdődik a bekezdés („*Mennyi minden kóvályog Kisné fejében*”¹⁴), ám a gondolat sor végére már elbeszélte monológba csap át, mivel a narrátor „szó szerint idézi a szereplő mentális nyelvét”¹⁵ („...sohasem volt csinos egy fikarcnyit sem, azt’ most már...” [60.]). Az elbeszélte monológ¹⁶ és idézett monológ¹⁷ ritkán és kevésbé egyértelműen mutatkozik tisztán a műben. Tehát, bár mindhárom formára találunk példát, inkább egy kevésbé egyértelmű tudatközlési technika dominál a szövegben. Azt is látnunk kell azonban, hogy ez a fajta változatosság csak bizonyos keretek között érvényesül, aminek fő letéteményese éppen e kategóriák szuverén létezése, anélkül hogy „egymásba csúsznának”, keverednének. A narrációs technikák sokszínűségének ez a szabályozottsága pedig éppen az említett ironia ellenében egy erősen strukturált, határozott körvonalakkal bíró szövegműfajt – például a szociográfiai – feltételez.

¹⁰ SZEKÉR Endre, *Nagy Lajos és a Kiskunhalom = Sz. E., Érték és Írás*, Kecskemét [Bács-Kiskun m. Tcs.], 1981, 157. A mű egyes betéttörténeteit a szerző később önálló novellaként is megjelentette. KARDOS, *i. m.*, 217.

¹¹ A költő levelét idézi: KÓNYA Judit, *i. m.*, 152.

¹² ILLYÉS Gyula, *Kiskunhalom = I. Gy., Ingyen lakoma*, Bp., Szépirodalmi, 1964, 1. kötet, 52–60.

¹³ A mű mintegy 150 szereplőt vonultat fel. (KÓNYA, *i. m.*, 155.)

¹⁴ NAGY Lajos, *Kiskunhalom*, Bp., Osiris, 1999, 60.

¹⁵ Dorrit COHN, *Áttetsző tudatok = Az irodalom elméletei II.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996, 97.

¹⁶ „*Fleischerné föl kacag. Nyilvánvaló, hogy a fiú szeretné, ha együtt fürödnének. Szeretné őt fürdőruhában látni. Helyes fiú. Még gyerek.*” (NAGY, *i. m.*, 108.)

¹⁷ Fenntartásokkal: „*Homályos gondolatmagjának, ha szilárd formában állanának, ez lenne az értelmük: ó, miért nincs itt Fleischer, aki mégis férfi, erős és kegyetlen, aki majd megmutatná ezeknek az átkozott legyeknek, hogy az ő törvényes nejével senki és semmi nem packázhat...*” (Uo., 14.)

Nagy Lajos stílusának meghatározó összetevői az elhallgatás, a tömörség és az elvont szóalakok (főnevek, főnévi igenevek) kedvelése. A *Kiskunhalom* alapvető dokumentarista stílusával megférnek azonban az irracionális, satirikus elemek is, ahogy azt az esetleges kenyéreső hatásának hosszas ecsetelésénél¹⁸ láthatjuk. Megfigyelhetünk továbbá egy sajátos „számiróniát” (a százhuszmillió légyhulla és az éves borfogyasztás kikalkulálása), melyet mesterkéltn matematikai műveletek segítségével ér el a szerző. Meglepő módon romantikus(nak tűnő) tájleírások is lazítják a tömör szerkezetet, melynek oka lehet „az író be nem vallott szeretete szülőföldjéhez”¹⁹, de természetesen az egyszerű esztétizáló szándék is. A tömör stílus miatt az olvasó kénytelen a sorok között is olvasni és ezzel a mű értelmezői terébe belépni. Ez az eljárás szintén gyakran eredményez kevert (cohni) kategóriákat, amint azt Weisz Artúr egy újságcikk miatti méltatlankodása is mutatja: „*A kép szövege pedig ez: »Páris tánccal üli meg a nemzeti ünnepet.« Tánccal »üli meg«. Hát lehet ilyent leírni? Azaz ki nyomtatni? Hát lehet azt mondani, hogy tánccal »üli meg«? Példátlan számárság...»* (38.) Egyértelmű Weisz perspektívája, ám mivel nem világos az elbeszélő száma és személye, csak konstatálhatjuk a szó szerint idézett szereplői nyelvet. Ettől azonban az még lehet idézett monológ és elbeszél monológ is.

Összességében megállapíthatjuk, hogy a *Kiskunhalom* tudatosan képlékeny narrációs eljárásai inkább egyfajta tudatfolyam-technikára emlékeztetnek, mintsem egy könnyen modellezhető szövegezési módra. Ez a fajta narrációs eljárás végigkövethető a művön, annak főként vége felé erősödve fel, mikor a napnyugtával megjelennek a gyakran egymással is dialogizáló, ám teljesen „forrástalan” monológok. A gyanúsítottak elvezetésekor a következőket olvashatjuk:

Mennek. Aki látja őket, ha asszony, szalad a szomszédhoz, ha ember, csak úgy odaballag a kerítéshez s átszól: „Csendőrök viszik Káveczkit meg a Sanyit.” „Csak nem ette meg a fene.” „Biztos, hogy a lopások miatt.” „Hogy ők lettek volna? Csak nem ment el az eszük.” „Hát akár ők voltak, akár nem, a gyanú őket fogja.” „Valaki följelentette őket.”

Futótűzként terjed az eset híre, oka, magyarázata szerte a faluban. Már régóta gyanúsak voltak. Azért is, mert Szabadi Sándor Pesten lakatosműhelyben dolgozott. Most meg az volt a baj, hogy a Káveczki sehogy sem tudta okát adni, miért van a pénzből három pengő csupa húszfilléresben. (De hogy honnan tudhatták már ezt is?) Hát persze, hogy a Hangyától a kasszából elvitte. [...] (122–123.)

Az elbeszélő nem jelöli meg a hangok forrását – idővel az idézőjeleket is elhagyja –, így nem tudjuk, hogy tulajdonképpen kinek a mondatait (később a gondolatait?) olvashatjuk. Ugyanezt a technikát figyelhetjük meg néhány lappal később is:

Mindenki otthon van, mindenki vacsorázik, vagy vacsorázott, mindenki alatt persze nem mindenkit kell érteni. Mert van, aki átment a szomszédba egy kis beszél-

¹⁸ *Uo.*, 82–84.

¹⁹ KARDOS, *i. m.*, 206.

getésre. *Hogy megjött a Vörös Jóska. Azt mondják, olyan sovány, mint az agár. Hogy elveszi ám a Bárány Etelt. A szülei már nem is bánják. Hogy itt van a Hajdu József Pestről, no hát, az Ilóczki János veje. (Mit beszél, milyen világ van odafönt? Van-e kereset?), hogy a Boros Anti ma délután majdnem belefúladt a Dunába, korsóval úszott be a marha a mély vízbe, de igen-igen megpofozta az apja. Hogy Káveczki Istvánt meg Szabadi Sándort bevitték a csendőrök a község házára. Most ott vallatják őket. Alighanem a kommunizmus miatt, azt a Sanyit, mert gyakran járatta a száját.* (126.)

Az elbeszélő (helyébe lépő szereplők) kiléte valószínűleg szándékolatlan megfejthetetlen ezeken a helyeken, mert az író „a falu száját” szerette volna ilyen módon ábrázolni. Mivel „az etnográfiai írás allegorikus jellegű mind tartalmi (amit a kultúrákról és történeteikről állít), mind pedig formai (amit textualizálásának módja magában foglal) szinten”²⁰, mondhatjuk, hogy a *Kiskunhalom* e narratopoétikai technikája a „falusi pletyka” allegóriája.²¹ A szabadabb stílus és központosítás is az élőbeszédet imitálja a műnek ebben a részében, melyet akár a tudatfolyam mintájára „pletykafoflyamnak” is nevezhetnénk.

Megfigyelhetjük a perspektívák kiszélesedését is. Különböző eseményeket különböző nézőpontokból – és sokszor különbözőképpen! – ismerhetünk meg, néhol nevesítve a hang forrását,²² néhol a fenti eljárást követve.²³ Arra, hogy az újra és újra feltűnő szereplőket már ismerjük, nem minden esetben reflektál az elbeszélő. A hevesi ember újbóli feltűnésekor azonban ez történik: „*Megy le, gyalog egészen Baranyáig, ott beáll szénégetőnek. Megint csak elmondja, hogyan járt a gazdájával, Kara Péter megkérdezi, kinél szolgált.*” (53.) (kiem. B. Á.). A csendőrök újabb feltűnésekor is hasonló elbeszélői megnyilvánulást figyelhetünk meg: „...*csendőrök jelentek meg Káveczki István házában. Káveczkit és Szabadi Sándort keresték. Az a két csendőr, a himlőhelyes kék szemű s az erős testű, fekete bajszú, akik már délután megszólították a hevesi embert, mikor az Kara Péterrel beszélgetett.*” (122.) (kiem. B. Á.) A történetek egymásbafonódását is erősítő, ezzel mintegy kohéziós erőként is funkcionáló visszautalások és maguk az ismétlések is az olvasót segítik a mintegy 150 szereplőt felvultató mű átlátásában.

²⁰ James CLIFFORD, *Az etnográfiai allegóriáról = Narratívák 3: A kultúra narratívái*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat, 1999, 152. A műben azonban nemcsak a narratíva egésze, hanem a szereplők cselekedetei is túlmutatnak önmagukon. Ehhez lásd: VÉBER Károly, *A falu szerepe Nagy Lajos életművében = Látkép a hegyről...*, i. m., 185.

²¹ A mű tartalmilag természetesen a kiszolgáltatottságot és a társadalmi igazságtalanságot allegorizálja.

²² A Vörös József körüli szerelmi történetet először az elbeszélő, majd Kovács tiszteletes, végül „a falu” szemszögéből ismerhetjük meg.

²³ Ahogy Szabadi Sándor névtelen megítélésének kettősségében (betörő, kommunista) is láthatjuk.

II. Egy elemzési lehetőség

„Az etnográfiai leírás az idegent
szövegekkel bekötött szemekkel nézi”
(Stephen Tyler)²⁴

Az utóbbi két évtizedben tehát kialakult egyfajta kölcsönös és folyamatos csere: az antropológus eredményei érdekessé váltak az irodalmár számára és az irodalom kifejezési formái jelentős szerephez jutottak a kultúra analízisében. Ennek a modellnek egyik meghatározó tézise azt állítja, hogy „a fikcionális, vagy más néven irodalmi szövegek, olvashatók antropológiai alapon”²⁵, sőt elemezhetőek is. Másrészt pedig, „nincs rá okunk, hogy az elsősorban irodalmi szövegekből nyert eszköztárat csak az irodalomra korlátozzuk.”²⁶ Az irodalom antropológiai olvasata azért lehetséges, mert az – többnyire – emberekről szól, emberek történeteit (!) mondja el, „cselekményesíti”, különböző esztétikai elvárásoknak megfelelően.

Az alábbiakban N. Kovács Tímea idézett munkáját felhasználva Clifford Geertz antropológia-elméletét próbálom meg integrálni Jan Assmann idegenség-modelljével²⁷. A modellezés célja a *Kiskunhalom* antropológiai megközelítésű elemzése. Geertz két fogalmat kölcsönöz a pszichoanalitikus Heinz Kohuttól, az *élményközeli* és az *élménytávoli* terminusát, melyek az adott kultúra interpretációs lehetőségeiként jelennek meg olvasatában. „Élményközeli fogalmakban kommunikálnak egymással a bennszülöttek, ha kultúrájukról, illetve saját magukról beszélnek. Az élménytávoli kategóriákat a különböző szakemberek – az analitikus, a kísérletező szakember, vagy éppen egy pap vagy ideológus – alkalmazzák tudományos, filozófiai vagy gyakorlati céljaik elérésére”.²⁸ A *Kiskunhalom* bennszülöttei „egyszerű vidéki emberek”; parasztok, öregek, gyerekek, életkeretük pedig a falusi „face-to-face” kultúra. Mellettük viszont jól elkülöníthetően jelen van egy réteg, melyet a kortársak után a történészek is „falusi intelligencia” néven identifikálnak. Rajtuk elsősorban a tanítók, orvosok, papok kis csoportját értik, akik rendelkeznek valamiféle iskolai végzettséggel, ám a falusi közösség részének tekinthetőek. Assmanni terminológiával ezt a csoportot nevezhetnénk *Másnak*; a szó olyan értelmében, miszerint a domináns csoport tisztában van azokkal a különbségekkel, ami elválasztja őket *másoktól*, és vala-

²⁴ Stephen TYLER, *Das Unaussprechliche. Ethnographie, Diskurs und Rhetorik in der postmodernen Welt*, München, 1991, 96. Magyarul idézi: N. KOVÁCS Tímea, *Helyek, kultúrák, szövegek: a kulturális idegenség reprezentációjáról*, Debrecen, Csokonai, 2007, 144.

²⁵ KISS Noémi, *Antropológia az irodalomtudományban és irodalom az antropológiában: Egy új paradigma vázlatja = Antropológia és irodalom: Egy új paradigma útkeresése*, szerk. BICZÓ Gábor, KISS Noémi, Debrecen, Csokonai, 2003, 431–432.

²⁶ Peter BRAUN, *A kultúra és az elbeszélés: A kultúratudományos narratológiáért = Antropológia és irodalom...*, i. m., 32.

²⁷ Jan ASSMANN, *Idegenség az ókori Egyiptomban = J. A., Uralom és üdvösség: Politikai teológia az ókori Egyiptomban, Izraelben és Európában, Bp.*, Atlantisz, 2008, 263–264.

²⁸ N. KOVÁCS, i. m., 107.

melyest ismeri is őket. A városi élet azonban jószerivel a teljes *idegenséget* jelenti Kiskunhalom lakóinak, ami persze fordítva is igaz: a városi ember számára a falusi ember mindennapjai sztereotípiákkal átítatottan értelmeződik. Adva van tehát két kategória, az élményközeli és az élménytávoli, mely közül az utóbbi két („assmanni”) alcsoportra osztható, a „helyben lévő élménytávoliság” (*Mások*) és az „abszolút élménytávoliság” (*Idegenek*) csoportjaira. Ezek a kategóriák láthatóan elkülönülnek az élet minden színterén.

Ha elméletünket néhány fontosabb szereplőn szeretnénk működtetni, a következő táblázatot kaphatjuk:

Élményközeli	Élménytávoli	
	Helyi („ <i>Mások</i> ”)	Abszolút („ <i>Idegenek</i> ”)
Sramó Sándor és neje	A három felekezeti papjai	Fleischerné
Kara Szabó János	Weisz Artúr és neje	Ügynök
Kis Ferenc és családja	Vanyur Zsuzsanna ²⁹	Adóvégrehajtó
Csorba család	Szirotkai jegyző	Gerendás György
Varga Mihály	Szeremlei könyvelő	pesti kávéházi urak
[...]	Barta doktor	

A *Kiskunhalomban* (és nyilván nemcsak ott) azonban egyesek „kilógnak” a rendszertől, így érdemes bevezetnünk egy újabb assmanni fogalmat, a *fordítást*. Ez az eljárás „arra szolgál, hogy az idegenséget normalizálja, és az idegent »másikká«, vagyis együttműködési vagy versengési kapcsolat partnerévé alakítsa.”³⁰ Ezt példázza a városi kultúra beszivárgására utaló rész a műben: „*A lány nevet, önkéntelenül is megtapintja a saját hasacskáját, ő is kövér, szüntelenül hízik, s ezt sehogy sem szereti. Tudja, hogy manapság a sovány nő a divat.*” (18.) A városi kultúra effajta hatása nem egyszerűen divatjelenség. „A test eszköz az identitás alakulásában, így nem választható el attól.”³¹ Nemcsak egyéni identitásról van szó, hanem közösségi-társadalmi identitásról is, amit a – képletesen értett – „testre írt szövegekről” (a nép- és hajviselés többek között) olvashatunk le. Julis reakciója a tradicionális paraszt-énekek torzulását is mutatja, egyben a külső, városi értékek, elvárások beszivárgására is példa.³²

²⁹ Simmel szerint „a gazdaság egész történetében az idegen mindig kereskedőként jelenik meg, illetve a kereskedő idegenként lép föl.” Georg SIMMEL, *Exkurzus az idegenről = Az Idegen: Variációk Simmeltől Derridáig*, szerk. BICZÓ Gábor, Debrecen, Csokonai, 2004, 56. Azonban a *Kiskunhalomban* Vanyur Zsuzsanna állandó kereskedelmi partnere a falunak, ráadásul „helybeli gyümölcskereskedő” – ezért került a *Másik* kategóriájába.

³⁰ ASSMANN, *i. m.*, 263–264.

³¹ KENDE Anna, *Testazonosság és identitás: A különböző testfelfogások szerepe az önelőfordulásban = Test-beszédek: Köznapi és tudományos diskurzusok a testről*, szerk. CSABAI Márta, ERŐS Ferenc, Bp., Új Mandátum, 2002, 72.

³² Érdekes, hogy éppen a városi kultúra kiskunhalmi „helytartója”, Fleischerné hizlalja – az egyébként emiatt mindenki által irigyelt – Julist.

Hiszen „a test, ahogyan a kultúra létrehozta azt, a testről szóló tudásunk, a test elfogadása maga az identitás”³³.

Nemcsak a városi kultúra szivárog azonban be a faluba, hanem a falu is a városba, mint azt a pesti gimnáziumban tanuló Sramó Gyuri esete is mutatja, aki látszólag arról vitatkozik nagyapjával, hogy harangoznak, vagy csöngetnek-e a kiskunhalmi templomban: „*De a fiú nevetve jegyzi meg: Harangoznak ám Pesten a bazilikában: ez csak csöngetés.*” (10.) Természetesen Gyuri sem gondolja komolyan, hogy a minden bizonnyal szerény falusi templom harangja „csöng”, azonban maga a retorikai gesztus, a szülőfalu lekicsinylése már identitásának változásáról árulkodik. Itt ugyanis az „élménytávoldó” fiú perspektívája mutatkozik meg, hiszen nem *Idegenből* lép át a *Más* kategóriájába, hanem éppen a domináns, élményközeli csoporttól kezd *elidegenedni* a városi lét által (amely azonban nem képes teljes mértékben integrálni identitását): „*Itt parasztyerek, odahaza Pesten úrifíú, de se az egyik, se a másik, mert Pestre is elkísérte Kiskunhalom.*” (107.)

A földrajzi távolság azonban nem feltétlenül jelent „élménytávoliságot”, ahogy azt a heves vérmérsékletű hevesi ember (beszélő név!³⁴) esetében is láthatjuk. Érdemes bevezetnünk a *limitikus szerkezet*³⁵ terminust is, amely azokat a módszereket takarja, amivel kategóriáink elhatárolódnak egymástól. Névtelen szereplőnk esetében ez az elhatárolódási kísérlet legfeljebb komikus erőlködésnek hat, hiszen nagyon is részese volt a közösség élménytapsztalatának.³⁶

Az ember olyan különös és vad, hogy Varjas mintha nem merné a beszélgetést berekeszteni, s azért kérdezősködik tovább, míg majd a vevő – egy pakli dohányt vett mindössze! – meg nem unja és el nem köszön:

– *Maga Heves megyei?*

– *Az. Én hevesi ember vagyok.*

Az ember büszkesége óriási, de ez egyszersmind lenézés egész Kiskunhalommal szemben: – De nem is félek én semmitől. Senkitől és semmitől.

A mellére csap:

– *Én tudok dolgozni! [...] (30.)*

A hevesi ember komikumát legfőképpen az szolgáltatja, hogy büszkeségén kívül semmilyen limitikus szerkezetet nem tud mozgósítani elhatárolódásához, ellenben a

³³ KENDE, *i. m.*, 72.

³⁴ Hasonló játékot figyelhetünk meg itt, mint magában a *Kiskunhalom* elnevezésben. Ott azonban egy látszólag fiktív név alakjának konnotációja emlékeztet minket egy valós földrajzi névre (Kiskunság), míg itt egy valós földrajzi név (Heves megye) telítődik meg – a szereplőre illő – másodlagos jelentéssel.

³⁵ Emil W. Mühlmann kifejezését idézi és magyarázza ASSMANN, *i. m.*, 265.: a limitikus szerkezetet „maga az ember alkotja meg, amikor »határjelek« hordozójává válik. A határt jelölhetik tetovált minták, testfestések [...], egyszóval a kultúra, mint tárgyi tulajdon, további hagyományok, mítoszok stb.”

³⁶ Éppen ez az élményközelség tette valamelyest könnyebbé a vendégmunkások, summások beilleszkedését új, ideiglenes közegükbe.

„földbirtokos” Kara Péterrel (aki legalább annyira lenézi őt): *„Megemeli a kalapját, kezet nyújt Kara Péternek. Kara Péter a csendőrök előtt kissé röstelkedve fogadja el a feléje nyújtott kezet, mivelhogy neki saját földje van, ő mégsem afféle csavargó.”* (57.) Nehéz a hevesi ember helyét megtalálni rendszerünkben. Munkája (munkái) „élményközeli(ek)” a helyiek számára, alkalmi vendégmunkás életmódja viszont „abszolút idegen” a falu számára. A fő deficit azonban a földtelenség a kiskunhalmiak szemében.³⁷ A föld, a birtok tehát, mint minden érték mérője hasonlóképpen különíti el a mű (és általában véve a bemutatott korszak falusi) szereplőit, mint ahogy az urak elhatárolódnak ettől a néptől. Érdekes megfigyelni a könyv határhelyzetben lévő szereplői közül Fleischernének – a falu egyetlen pesti nyaralójának – gondolatait:

...reggelenként a kanász tülkének szavára ébred, s ettől kezdve hiába próbálkozik, sehogy sem tud többé elaludni. Forgolódik, lerántja magáról a takarót, sóhajt, sziszeg, átkozza a kanászt, nagy bajszú, villogó szemű, kegyetlen parasztnak képzelet el, aki szántsándékkal mindig az ő ablaka alatt fújja meg a tülkét. (7–8.)

Fleischerné, aki az abszolút élménytávoli idegenségből ideiglenesen más lett, magával hozva képzeiteit, melynek kereteit valószínűleg iskolái és ismerősei közvetítették számára.³⁸ (Tév)képzetet az elbeszélő pár lappal később „le is leplezi”: *„Hosszú, sovány ember a kanász, süppedt mellel, nagy, vállára omló hajjal s rövidre nyírt arcszőr-zettel, úgyhogy igazában sem bajusza, sem szakálla nincsen. Fleischerné, ha egyszer meglátja, nagyot csalódik...”* (20.) Nem ez az egyetlen hely a műben, ahol találkozhatunk Fleischerné gondolataival. A következő idézetben alapvetően Káveczki Istvánt mutatná be az elbeszélő Fleischerné képzetén keresztül – azonban végül ismét a kanász kerül az olvasó elé:

És Fleischerné egyszerre maga előtt látja Káveczki Istvánt, annak nyurga, magas alakját, kissé bandzsító, ravaszkásan mosolygó kék szemét, hallja a folyamatos, lenyűgöző beszédét, az az érzése, hogy valami rendkívüli ravasz ember, gonosz ember, talán még gyilkolni is képes, talán még gonoszabb és kegyetlenebb, mint a kanász azokkal a vérben forgó szemével s fekete bajuszával, ami nincs is neki. (94–95.)

³⁷ „Az idegen – természetéből kifolyólag – nem birtokol földet, s itt a föld nem pusztán fizikai jelentésében értendő, hanem átvitt értelemben is, mint életszubsztancia [...]” SIMMEL, i. m., 57.

³⁸ „Az emberek mindig a saját kultúrájukból eredő előzetes megértésük és mintaképeik szűrőjén át sajátítják el az idegen nyelveket, szemlélik az idegen kultúrákat.” Alois WIERLACHER, *Kulturwissenschaftliche Xenologie. Ausgangslage, Leitbegriffe und Problemfelder* = Hrsg. Von Alois WIERLACHER, *Kulturthema Fremdheit Leitbegriffe und Problemfelder kulturwissenschaftlicher Fremdhheitsforschung*, München, Iudicium, 1993, 62. Idézi: S. VARGA Pál, *Idegenségtudomány*, Budapesti Könyvszemle, 1996/1, 18–19.

Egy pillanatra visszakanyarodva a tudatközvetítő eljárásokhoz, megfigyelhetjük, hogyan csúszik át Fleischerné (téves) perspektívája („...*vérben forgó szemével s fekete bajuszával*”) külső narrátori (már-már omnipotens) elbeszélésbe („...*ami nincs is neki*.”). Az „átcsúszás” az elbeszélő kommentáló jelenlétéből adódik, s ez a külső narrátori közlés teszi lehetővé a részeket átszövő ironikus hangnemet is.

A szereplők identitását vizsgálva feltűnő, hogy néha párban jelennek meg előtünk az élménytávoli kategóriák képviselői. A helyi kisbíró és a városi adóvégrehajtó vígan méri fel a falut, a kunhalmi³⁹ Kovács tiszteletes és a világjárt Gerendás doktor pedig közösen értekeznek a folyóparton arról, hogy mit „kellene” csinálni. Mindkét esetben Kiskunhalmon játszódnak az események és a helyi élménytávoliság egysége az abszolút élménytávolisággal megbonthatatlanak tűnik. Láthatjuk azonban később a „helyi intelligenciát” (Szirotkáék) Budapesten is, ahol a jegyző teljesen más identitást vállal. A kávéházban Szirotka kihallgat egy igen sztereotip beszélgetést a kedélyes, nagyvilági urak között a parasztság étkezési lehetőségeiről, amely ismét a városiak paraszt-képének egy szeletét mutatja fel. Szirotka reakciójával azonban a sóvárgott nagyvárosi (élménytávoli) lét helyett mondhatnánk „sorsközösséget vállal” (élményközeli) falujával: „*Szirotka is haragszik a parasztsokra. De úgy látszik, csak ott-hon, Kunhalmon. Mert most majd föl nem kapja az asztalról a gyufatartót, s majd oda nem vágja a társaság közé.*” (153.) A jegyző komikus felindulását azzal (is) magyarázhatjuk, hogy őt elsődleges identitása a faluhoz – és annak népéhez – köti és csak ezután tart(ana) az urakkal. Kiskunhalmon úr a parasztságot szemében, ám az „igazi urak” között ő is vidéki. Itt érdemes megfontolni azt a xenológiai tényt is, miszerint az ember „territoriális lény: e territoriális magatartást a biztonságra való törekvés, a cselekvés hatékonysága és az identifikáció motiválja.”⁴⁰ Szirotkát elsődleges identitása Kiskunhalomhoz köti, mivel itt él, itt dolgozik és bír bizonyos „bizto(nságo)s” egzisztenciával.

A szereplőgárda perspektíváiban, gondolatvilágában is tetten érhetőek a – gyakran egymásnak ellentmondó – sztereotípiák:

A határ legnagyobb részét egy- és kétholdas parcellákból áll, a parcellák a parasztságot tulajdonai; parasztságtól, akikről az urak és a zsidók azt tartják, hogy durvák, s rendkívül ostobák; akikről a könyvek és az újságok azt írják, hogy a világ legokosabb parasztságtól, akikről a szóbeszéd azt mondja, hogy ha a gyerekük haldoklik, nem hívnak orvost, de ha a disznajuk beteg, szaladnak az állatorvosért; akiknek nincsen igényük, s csupa olyan csattanós végű történetek esnek meg velük, melyeknek elbeszélése az urakat és a zsidókat nagyon mulattatja. (Kiem. B. Á.) (5.)

³⁹ Az elbeszélő fiktív (?) falujának népiesített nevét („*Kunhalom*”) is előszeretettel szerepelteti a műben, ami egyrészt hitelesítő jelleget kölcsönöz az elnevezésnek (és magának a műnek is), másrészt egy ironikus olvasatot is létrehoz, Kazinczy Széphalmjának (szintén kreált név!) hasonló hangzása révén. A Kunhalom elnevezés ugyanakkor utalhat az ősi temetkezési módra (a kurgánokra) is, amit alátámaszt az ábrázolt falut belengő időtlen, helyenként valóban temetői hangulat.

⁴⁰ S. VARGA, *i. m.*, 22.

Az „urak és a zsidók” gondolatai, mint a falu életterében élő másoké, a „könyvek, újságok és a szóbeszéd” pedig, mint a városi sztereotípa idegensége mutatkozik itt meg. Hasonló a szöveg Kisné főzési előkészületeit bemutató része is: „*Levágott egy tyúkot is, mivel az urak bölcsességét, mely szerint, ha a paraszt tyúkot eszik, akkor vagy a paraszt beteg, vagy a tyúk, nem ismeri, hát egészséges, nagy, kövér tyúkot vágott le, mégpedig anélkül, hogy akár ő maga, akár az ura vagy a lánya beteg lenne.*” (42.) Az elbeszélő tehát ismét reflektál a sztereotípiákra, mintegy a szereplők gondolatvilágának láttatásával, különbözőségével bontva le azokat. A csoportok olvasmányélményei is differenciálhatóak, így láthatjuk, hogy a helyiek inkább Kokass Dezső, *Boldogító szerelmét* olvassák szívesen Balzac *Szamárbőre* helyett, s értetlenül állnak Gárdonyi élménytávoli idillikus parasztabrázolására előtt.

III. Az Idegenség alakzatai a műben

Mint tudjuk, „az alteritás és interkulturális kutatások elméleti-módszertani alapját képező diskurzus- és rendszerelmélet abból a közös etnológiai, szociológiai és filozófiai álláspontból indul ki, hogy az idegen nem szubsztanciális, hanem relacionális fogalom, azaz nem eleve adott vagy észlelhető, hanem a kapcsolatba-hozás formája.”⁴¹ Tehát ismernünk kell azt is, hogy „mihez képest” idegen. Esetünkben legnyilvánvalóbb idegenség-tapasztalat a falu–város oppozícióban ragadható meg, ám mellette számos példát találunk a nyelvi és egyéb idegenségekre is. „A fikcionális szövegek narratívikusan vagy dramatizálva, játékos álarcokkal vagy didaktikus komolysággal bekebelezik, vagy elhatárolják az idegent”⁴². Ebből következően az idegenség fontos identitásképző tényező, mivel az identitás kijelölése – hasonlóan magához az idegenséghez – mindig egy *Másikkal* szemben történik. Tehát az identitásképzés másképp, mint az „idegenség-tapasztalat feldolgozása révén nem is lehetséges.”⁴³ Az alábbiakban a műben felfedezhető idegenség-tapasztalatokat próbáljuk meg bemutatni és értelmezni.

1. (ANYA)NYELVI IDEGENSÉGEK

Magától értetődik, hogy mi, a népből fejlődött írók és gondolkodók sem tudunk beszélni ezen a [ősi, népi – B. Á.] nyelven. Nekünk is keresztül kell esni az álmú-

⁴¹ HIMA Gabriella, *Az idegen-tapasztalat módozatai az Esti Kornél utazástörténeteiben = Antropológia és irodalom...*, i. m., 366.

⁴² *Uo.*, 367.

⁴³ FEHÉR M. István, „*A tiszta önmegismerés az abszolút más létben, ez az éter mint olyan...*”: *Idegenségtapasztalat mint önmegismerés útja és közege = Identitás és kulturális idegenség*, szerk. BEDNANICS Gábor, KÉKESI Zoltán, KULCSÁR Szabó Ernő, Bp., Osiris, 2003, 11.

*velt irodalmiságon. S amint említettem, a közkeletűvé vált tudományos fogalmakat mi sem nélkülözhetjük. Nem szervesen a néptől fejlődünk, hanem az irodalmon keresztül jutottunk vissza hozzá.*⁴⁴

Veres Péter nyelvi (ön)reflexiót mintázó gondolatmenete 1936-ban megjelent szociográfiájából, *Az Alföld parasztságából* származik. Idézetének alapgondolata az a már Kazinczy, Wilhelm von Humboldt – és főleg Wittgenstein – óta közismert tézis, miszerint nyelvünk behatárolja a világról való tudásunkat (és gondolkodásunkat). Ezt a gondolatsort azonban továbbfejleszti azzal a szomorú belátással, miszerint beszédének tárgyához (a néphez) nem alkalmas a tárgyának (tehát a népnek) a beszéde. Ennek a nyelvi elidegenedettségek művészi ábrázolásmódja nyomon követhető a *Kiskunhalom* egész szerkezetén is, s valószínűleg nem állunk messze az igazságtól, ha a mű egyik vezérmotívumaként pozicionáljuk. A nyelvi elidegenedtség azonban nyelven túli következményekkel is bírhat. „A nyelvi relativitás alapállása, hogy az általunk beszélt nyelv befolyásolja a valóságról szóló gondolkodásunkat, azaz nemcsak mást tudunk a világról a nyelv által közvetített ismeretek által, hanem másképp is »látjuk« azt – mégpedig az általunk beszélt nyelv sajátosságai következtében.”⁴⁵ A nyelv tehát mint *limitikus szerkezet* is működhet egy társadalomban, amennyiben egyes elemei érthetetlenek, dekódolhatatlanok *más* rétegek számára. „Nagy Lajos egyik legfontosabb és legtöbbet hangoztatott megfigyelése: a parasztság – és általában a nép – nyelvi kiszolgáltatottsága.”⁴⁶ Így talán nem teljesen érdektelen a mű narratopoétikai szempontú, az idegenségkutatás korszerű eredményeit is felvonultató újraolvasása, elemzése. A következőkben erre teszünk egy – korántsem a teljesség igényével készült – kísérletet.

Idézett tanulmányában Wilhelm Gábor kifejti, hogy „a nyelvnek a gondolkodásra gyakorolt hatása három különböző szinten jelentkezhet: általános szinten, mikor a beszélt nyelv hatása áll szemben a nyelv hiányával; strukturális szinten, mikor az eltérő nyelvek morfoszintaktikai szerkezete hat a gondolkodás mikéntjére; végül funkcionális szinten, mikor a diskurzív használat hatásáról beszélünk.”⁴⁷ Természetesen nem próbáljuk meg a műben szereplő személyek nyelvhasználatának gondolkodásmódjukra gyakorolt hatását firtatni, azonban a *Kiskunhalomban* találhatunk példát az általános és a funkcionális szint elkülönülésére is.

a) Általános szint

Bizonyos társadalmi rétegek egyes nyelvi kifejeződéseinek mások számára való kódolhatatlansága adja tehát az általános szintet. A „neobarokk társadalom” szigorú hierarchiát tükröző megszólítási formulái például teljesen érthetetlenek a kiskun-

⁴⁴ VERES Péter, *Az Alföld parasztsága*, Bp., Kossuth, 1986, 28.

⁴⁵ WILHELM Gábor, *Egzotikus szövegek értelmezhetősége = Antropológia és irodalom...*, i. m., 67.

⁴⁶ TARJÁN Tamás, *Nagy Lajos*, Bp., Gondolat, 1980, 155.

⁴⁷ WILHELM, i. m., 68.

halmi postásnak is, aki „arról meg éppen nem tud, hogy mennyi mindenféle habozás, köntörfalazás, kínlás és undor nyilvánul meg abban, ahogyan a címzettnek a társadalmi címét, az úgynevezett rangját adják meg.” (58.) Az egyszerű kiskunhalmi paraszt (Kisné, vagy Kara Szabó János) pedig valószínűleg nem is szembesülhetett a „Tekintetes, a Nagyságos, a Tek., a Nagys., a T. C. a Tisztelt, a Tisztelt Című, Zimű, Csimű, a T., a Tisztelendő, Főisztelendő, Tiszteletes, Nagytiszteletű” (58.) stb. megszólítások kavalkádjával és tökéletesen beírta a „Nagyságos Úrral”, valamint a „kend”-del a mindennapi érintkezések során.

A Bugyi-lakásban lévő Képes Naptár mindenekelőtt illusztrálni hivatott a már említett „élménytávoli” idillikus parasztfelfogást, ám annak nyelvi vetületére is ráta-pint:

Fekete és piros betűk és érthetetlen kerek, szögletes és ábrás jelek váltakoznak a naptár oldalain, különös rövidítések, csonka szavak, szentek és kevésbé szentek nevei, Kalib, Polyuekt, Mich. Főp. Alan. Ján., Az sz. Ján., Gurian vt. és így tovább, mintha valamely rettentő és fölérhetetlen tudomány fenyegetésével akarnák Szalai és Mosel urak a tehetetlenség és szégyen érzéseit rábilincselni az egyszerű elmékre. (87–88.)

Az „élménytávoliak” a hatalom gyakorlója is egyben, így az iskola mint hatalmi intézmény gyakran válik idegenség forrásává a falusi gyermekek számára a műben. A szakirodalom előszeretettel idézi Kara Juliska értetlenségét a Gárdonyi-szöveg boldog, mezítlásos nebulói iránt, de nyelvi szempontból talán érdekesebb Juliska olvasókönyvvel való küzdelme:

Julika hazaérkezik. Leül az udvarra, kinyitja a könyvet. Olvasókönyv. Jézus eltemetése következik. Ezt az egyetlen kis történetet nyüvi már napok óta. Ismeretlen előtte a mód, hogy amit elolvasott, ezt nyugodtan, dermesztő félelem nélkül próbálja megérteni s a saját szavaival elmondani. Úgy tudja, hogy szóról szóra kell mondania azt, ami a könyvben áll. (103.)

„Nem tudja, hogy mik azok a drága kenetek. És nem tudja, hogy ki, mi az az Arimáthiai József”. (104.) Juliska nyelven (szövegen) keresztüli találkozása a (falusiaknak szánt) magaskultúrával tragikus és tragikomikus – tehát hatásos és elgondolkodtató.

Érdekes kettősséget mutat a közlekedés (vonat, hajó) metaforája a műben. Egyrészt – a postával kiegészülve – mint a csoportok közti kapcsolattartás (a „fordítás”) eszközei jelennek meg, ám emellett a mű végén, a lehangsúlyosabb helyén, mint az osztályok szerinti „osztálytagozódás” képeként értelmezhetjük őket. Csorba Bözsiék (az élményközei falu) a harmadosztályon, Szirotka jegyzőék (az élménytávoli falu) a másodosztályon és mindössze néhány sejtelmes alak az első osztályon együtt utazik arra az élménytávoli Budapestre, ahol Szirotkáék kissé esetlennek tűnnek, pedig „Szirotka nem egészen járatlan ebben a világban”. Hasonló szimbolikát fedezhetünk fel Nagy Lajos 1937-es, *A falu álarca* című írásában is, melyben a falusi lakosság lelki

tényezőivel foglalkozik a szerző.⁴⁸ A *Kiskunhalomban* azonban a hajó a csoportok kommunikációjának (nyelvi) idegenségét is képes közvetíteni:

A HAJÓ neve Sophie. Ezzel a névvel szántja évtizedek óta a Dunát. Alföldi emberek utaznak rajta, látják az állomásokról, a partról, a töltésről, nem tudják elolvasni, nem tudják kimondani a nevét. Az egyik úgy mondja, ahogy írva látja: Sop-hi-e. A másik annyira jut, hogy Szop-hi-e-nek ejti ki a szót. Azután Sop-hi, Szop-hi, minden csak nem Szofi. (78.)

A hajó tehát egyaránt megjelenhet, mint a *fordítás* eszköze (mediátor falu és város között), és *limitikus szerepkörben* is (hiszen elhatárolódási tere a társadalmi csoportoknak). Foucault ugyanakkor elkülönít bizonyos ellenszerkezeti tereket, melyek bár külsőek minden helyhez képest, mégis tökéletesen lokalizálhatóak.⁴⁹ Ezek az úgynevezett *heterotópiák* (melyekről a későbbiekben még lesz részletesebben szó). A hajó pedig végső soron nem más, mint „a tér egy úszó darabkája”⁵⁰, tehát „hely nélküli hely”⁵¹ két világ között, melyek között mediátorként funkcionálhat. A hajó azonban nemcsak *heterotópia*, hanem a szó legszorosabb értelmében vett *metafora* is, hiszen a görög kifejezés a *metapheró*, »átviszek« jelentésű igéből származik.⁵² Ebből adódóan funkciójuk is hasonló, hiszen „a metafora a jelentésnek az egyik tárgyról a másikra való átvitelén, mozgáson alapul: dinamikus jel”.⁵³ A Sophie esetében most éppen ez a mediátor szerep a fontos számunkra – már amennyiben az utasokon kívül mást is képes „átvinni” a hajó.

Ez azonban kétséges, mivel még a megértésnek is komoly korlátai vannak, aminek okai elsősorban az írásbeliségben keresendőek. Úgy tűnik, mintha – Walter J. Ong felosztásával⁵⁴ élve – a másodlagos szóbeliség hajnalán Kiskunhalom (a „magyar ugar”) még az elsődleges szóbeliség korában élne, mindennapi küzdelemben az „írárszelvény démonaival”. Bár, az analfabétizmus a korszakban – leginkább Klebelsberg Kunó kultuszminiszteri tevékenységének köszönhetően – mintegy felére

⁴⁸ „A hajóban ha három is az osztály, nagyjából kétfélére oszlanak az emberek, mármint az utasok. Egyikféle a nagyságos urak és asszonyok s ettől fölfelé esők, a másikféle a Kovácsok, Kisek, Schwarczok és Karakóék.” NAGY Lajos, *A falu álarca* = N. L., *A falu álarca, Kiskunhalom, A tanítvány*, Szekszárd, Babits, 1994, 9.

⁴⁹ Michel, FOUCAULT, *Eltérő terek* = M. F., *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, Debrecen, Latin Betűk, 1999, 147–148.

⁵⁰ FOUCAULT, *i. m.*, 155.

⁵¹ *Uo.*, 155.

⁵² FÓNAGY Iván, *A költői nyelvről*, Bp., Corvina–MTA Nyelvtudományi Intézete, 1999, 129.

⁵³ *Uo.*, 129.

⁵⁴ A kérdéskörhöz és Ong magyarul hozzáférhető tanulmányaihoz lásd: *Írárszelvény és szóbeliség: A kommunikációs technológiák története Homérosztól Heideggerig*, szerk. NYÍRI Krisztof, SZÉCSI Gábor, Bp., Áron, 1998.

(országos átlagban 7%) csökkent,⁵⁵ ez azonban nem jelenti azt, hogy az írásbeliség gócpontjaitól, a várostól földrajzilag elzárt egyszerű parasztemberek a társadalmi írásbeliség szinterein⁵⁶ otthonosan mozogtak volna. Az alföldi embereket azok környezetében fuvarozó hajó elnevezése idegen ebben a közegben, ezért a helyiek különböző kezdetleges „alternatívákat” használnak helyette. A következőkben néhány olyan példát mutatunk be, ahol ezek az „alternatívák” már bevettek.

b) Funkcionális szint

Funkcionális szinten, a nyelvek diskurzivitása kapcsán tulajdonképpen a nyelv sokszínűségéről és annak hatásáról van szó. A műben ez a sokat emlegetett város–vidék ellentét kapcsán jelenik meg, például Kara Szabó János jellemzésekor: „*Elretentő példának szokták említeni a falubeliek Kara Szabót, vele példázzák, hogy hova jut az olyan ember, aki Istent nem ismer, aki mértéktelenül iszik, s aki a szenvedélyeit nem tudja fékezni, persze, úgy fejezik ki magukat, hogy »aki a vérének nem tud parancsolni.«*” (26.) Tehát, az elbeszélő dekódolja (véltetően) városi olvasója előtt a kiskunhalmi beszédét, hiszen – ahogyan említettük – beszédének tárgyához (a néphez) nem alkalmas a tárgyának (tehát a népnek) a beszéde (mivel elsősorban nem a néphez szól). Természetesen, a közösség számára idegen nyelvi elemek beszivároghatnak a közösségbe, elsősorban a határhelyzetben lévő egyének által. Sramó Gyuri esetében is erről van szó, amikor a toalett adekvát megnevezését keresgéli „mentális lexikonában”: „*Egész sora a szavaknak kering a Gyuri eszében, melyiket is mondja? Rete-rát, illemhely, klozet, félreeső hely, budi, árnyékszék, vécé?*” (106.)

A kódkeresés mellett konkrét alkalmi kódváltásra is találunk példát a műben. Hajdu József szintén határhelyzetben lévő szereplő, kiskunhalmi illetőségű pesti munkás. Hosszú távollét után hazaérkezve, első este, kissé kaptatosan „szakadatlanul beszél”. „*Eleinte pestiesen, műveltül, de elvéteve a szót, később visszazuhan Kunhalomba, s úgy ontja a sok ő és ü hangot, úgy mondja kű-nek a követ, kő-nek a kell-et, meg hogy szemihálykó, akkó, mútkó, hogy Opauszi, aki más vidékről való, el is mosolyodik...*” (139.) Hajdu József kétkódúsága tehát környezethez kötött. Valószínűsíthető, hogy Pesten a pesti munkásnyelvet használja (a „műveltül” itt az irónia jele), otthon pedig a helyi dialektust beszéli, amihez azért még közelebb áll, hiszen második nyelvét még „elvéti”.⁵⁷

⁵⁵ GYÁNI Gábor, KÖVÉR György, *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*, Bp., Osiris, 2003, 218.

⁵⁶ Ilyenek például a hivatalos iratok, a közterületnevek, egy olvasókönyv, egy naptár szövege, de akár egy hajóelnevezést is idevehetünk.

⁵⁷ Érdekes ugyanakkor, hogy a szereplőket mi nem saját dialektusukban halljuk megszólalni (csak itt, reflektáltan), ami pedig kézenfekvő megoldása lenne a nyelvi idegenség érzékeltetésének. Ennek oka valószínűleg a kedélyes, népies stíl szándékolt kerülése lehet.

2. A nyelvek sokszínűsége a műben

„Tiszta felismerés helyett valami zavaros sejtésem támadt arról, hogy a szavaknak csaknem fele idegen [...]. Vekker, omnibusz, cupringer, lichthof [...]: ezer és ezer idegen szó.”⁵⁸

Eddig a magyar nyelven belüli idegenségekről volt szó, a műben azonban sok példát találunk a nyelvek alteritására és a bilingvizmusra is. Ennek oka egyrészt a falu soknemzetiségében keresendő, mivel a magyarok mellett szlovákok, zsidók és cigányok is színesítik a kiskunhalmi tablót⁵⁹. Szlovákul leginkább az idősek beszélnek már csak, de így is feltűnik néhány kifejezés⁶⁰ és egy „nagy tót imakönyv”.

A rabbit tréfásan csak „unzer áner”-nek nevezi doktor Gerendás, ám a germanizmusoknak, latinizmusoknak⁶¹ is jut némi hely a műben, legfőképp doktor Germanusz (újabb beszélő név!) rontott, hivataliaskodó nyelvezetében. Valószínűleg nem véletlen, hogy ez a fejezet latin közmondásokkal zárul:

De hogy mennyi sok mindenfélét nem volna szabad a lopáson kívüül, vagy hogy például minden embernek dolgoznia kellene – ilyesmiről Gyuri még soha nem olvasott, nem hallott. Ismereteinek, erkölcsi ítéleteinek végső határát ilyen pontok jelzik: haud procul a stipite poma cadunt, vagy solamen miseris socios habuisse malorum. Tehát: nem messze esik az alma a fájától, és: vigasztaló a szerencsétlenek számára, ha bajukban társaik akadnak. (113.)

Ezt a néhány sort akár Kara Juliska eseténél is idézhettünk volna, mint az iskola által közvetített idegenség példáját, mivel ez az idegenség – az elbeszélő sugallata szerint – nem nyelvi lényegű, csupán latin közvetítésű és társadalmi célzatú (minthogy a parasztság esetleges felemelkedése ellenében, éppen annak „szellemi röghözkötöttségét” segíti, szolgálja).

3. A falu és a város oppozíciója

Talán ez az alakzat nem igényel hosszas elemzést, hiszen jelenléte eléggé nyilvánvaló a műben (és egyébként is nagyon régi toposznak tekinthető az irodalomban). Így most csupán azokra az alappillérekre koncentrálnak, melyek meghatározzák a két oldal játékterének kereteit, s amiket a kereskedelmi cikkek és az attribútumok kate-

⁵⁸ NAGY Lajos, *A lázadó ember (1883–1914)*, Bp., Szépirodalmi, 1956, 60.

⁵⁹ Másrészt az idézetben is olvasható általános magyar nyelvi kevertségben.

⁶⁰ „pekni klapac”, „bozse moj”, „utyekáj”

⁶¹ Végrehajtást szenvedett, bizonyítás tárgyát képezi, inszINUÁCIÓ, praxis, kompromisszum, terminus, in natura...

góriáival foglalhatjuk össze. A falu (Kiskunhalom) elsősorban mezőgazdasági termékekkel (búza, rozs, kukorica, krumpli, répa, sárgabarack, vörösszilva, üvegmeggy) látja el a várost, amiért cserébe az ipar és a városi élet egyéb vívmányait kap(hat)ja (cipő, petroléum, cukor, gyufa, dohány, ekevas). A falusi létmódot meghatározó jegek (attribútumok) közül különös hangsúllyal jelenik meg a műben a por⁶² és a kellemetlen rovarok (szúnyog, légy). Ezeket a jelenségeket az elbeszélő több perspektívából is megmutatja, megerősítvén, hogy mindkét élménytávoli kategória igen nehezen viseli a vidéki „élményeket”: „*Öreg falusiak dologban edzett bőre valahogy elbírja ezt a csapást is. A testi fáradalom, az izommunka, a bőr szüntelen ütődése és dörzsölése, záporverés és napsütés után szúnyogcsípés már csak csekélység. A városi bőrlobjai úgy fájnak, hogy az már riasztó.*” (121.) A rovarokkal szemben, a hőség mindenhol kínozza az embereket, ám e téren is elkülönülnek kategóriáink:

Városokban az ügynökök, ügyvédek és kereskedők és igazgatók a legkülönbébb sóhajtásokkal adnak kifejezést szenvedéseiknek: meleg van [...] Az urak Kiskunhalmon sem bújnak ki ilyenkor a lakásaikból. Papok, tanítók, jegyzők, írnokok, földbirtokosok és kereskedők leheverednek elsötétített szobáikban, szundítanak egyet, és sem ébren, sem alva nem panaszkodnak. A parasztok pedig végzik a munkájukat. (50.)

Ez a tényszerű megállapítás sem igényel különösebb kommentárt; a társadalmi célzat egyértelmű, a (látszólag) szenttelennek tűnő, jellegzetesen „Nagy Lajos-i”, egyszerű kijelentések ellenére is. Külön „bontásban” szembesülhetünk az „idegenek” (ügynökök, ügyvédek, kereskedők és igazgatók), a „mások” (urak, papok, tanítók, jegyzők, írnokok, földbirtokosok és kereskedők) és az „élményközeli” (parasztok) helyzetével.

4. Összetett alakzatok

A mű egyik legizgalmasabb része Fleischerné dunaszemesi kirándulása Sramó Gyurival. A szöveg érezhető vibrálását az idegenség-alakzatok komplexitása adja. Egyszerre jelentkezik itt a gyermek–felnőtt, férfi–nő, úr(ihölgy)–szolga, város–vidék opozíciókból eredő idegenség (valamint a vallási különbözőség is). Ezeknek nyelvi, viselkedésbeli és mentális leképezettsége szöveggé formálódik. Nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy maga Gyuri egzisztenciálisan is kétszeres határhelyzetben van: kamasz, és mint „élménytávolodó” lakos, sem Kiskunhalmon, sem Pesten nem érzi otthon magát.

⁶² Az egyik kortárs szociográfiában, *A tardi helyzetben* (Szabó Zoltán) a sár ilyen, nyilván szimbólumnak is szánt visszatérő motívum, míg a por Kiskunhalomban betöltött funkciójára lásd: SZEKÉR Endre, *Nagy Lajos és a Kiskunhalom* = SZ. E., i. m., 153.

A mintegy nyolc oldal terjedelmű történetnek külön töltetet ad a végigvonuló, titkolt, ám kölcsönös szexuális vonzódás: „– *Nem fog elfáradni? – kérdezi Fleischerné Gyurit, talán csak mert annak meztelen izmos lába szárán feledkezett a tekintete.*” (91.) Gyuri számára sem közömbös Fleischerné, ahogy az alábbi idézetből is láthatjuk:

– *Szeret fürödni? – kérdezi Gyuritól fenn a töltésen Fleischerné, mikor a Duna fölcsillan előttük.*

– *Igen.*

– *Én is, de nem itt. A Duna hideg nekem.*

– *Kár – bukik ki őszintén Gyuri száján.*

Fleischerné fölkapag. Nyilvánvaló, hogy a fiú szeretné, ha együtt fürödnének. Szeretné őt fürdőruhában látni. Helyes fiú. Még gyerek. (108.)

Ezek Fleischerné (önmagát győzködő) gondolatai (és perspektívája, elbeszélte monológja), ám Gyuri saját gyermek-identitása erősödik fel a visszaindulás előtt. Szeretne indulni (és megszabadulni dr. Germanusztól, akinek még, mint „*kunhalmi udvarlóját*” mutatta be Fleischerné, tehát akár rivális is lehet[ne]): „*Gyuri csak állt, hallgatott, és unatkozott. Végre nekibátorodott, s mint nyugós gyerek az anyjával teszi, húzogatni kezdte Fleischerné blúzát.*” (112.) A kölcsönös vonzódás nemcsak dialógusokban, hanem a szereplők gondolataiban is „megfogalmazódik”. Egy kényesebb témához érve Fleischerné elcsodálkozik, hogy: „*No, de micsoda témához is jutottak ezzel a csinos, szemérmes fiúval!*” (107.) (kiem. B. Á.). Gyuri gondolatai pedig a helyzet komplexitását és abszurditását summázzák, megdöbbentő okolással:

Gyuri hallgat, mert általában zavart érez Fleischerné mellett. Vonzódik hozzá, mert szép és barátságos, felnőtt, izmos, fekete hajú úrinő, különösképpen tetszik neki, szeretné, ha már ő nagy, legalább két-három évvel idősebb lenne. De így leküzdhetetlen gyámoltalanságot érez a közelében, mert Fleischerné városi, pesti és úri, és izraelita, ő meg itt Kunhalmon a nagyapák miatt csak egy parasztyerek. (107.) (kiem. B. Á.)

Gyuri tehát „nagyapákra” haragszik amiatt, hogy nincsen lehetősége az áhított nő közelébe férkőzni. Szembesülnie kell önmaga tehetetlenségével, ami származása mellett sok másból is adódik. Az idegenségalakzatok a gyermeklét–felnőttlét, a férfi–nő, az úr–szolga, az urbánus–vidéki, zsidó–keresztény oppozíciókból eredeztethetőek. Ezek egyszerre érvényesülése komoly zavart okoz Gyurinál és Fleischernénél egyaránt. Az egyszerre érvényesülés természetesen nem azt jelenti, hogy minden szituációban egyszerre kerül felszínre az összes alternatív szerep, hiszen ez lehetetlen. Viszont láthattuk az epizód főhősét férfias szerepben („*Kár*”), majd pár perccel később nyugós kisgyermekként blúzt rángatni is. „Az, hogy egy testben különböző idegenségalakzatok és nemi viszonyok találkoznak, nem jelenti egyúttal azt is, hogy azok mindannyian és állandó azonos erővel és sürgősséggel jelentkeznek.”⁶³ De, hogy lappangva jelen vannak, az is nyilvánvaló.

⁶³ WALDENFELS, Bernhard, *A normalizálás határai*, Bp., Gond-Cura, 2005, 245.

IV. Heterotópia és hipotipózis – a szociográfus „kamerája”

1. HETEROTÓPIA

Az idegenség-tapasztalat egyik legkifejezőbb, szépirodalmi művekben is előszeretettel használt formája a földrajzi értelemben vett távolság metaforikusan történő értelmezhetőségéből fakad. A *Kiskunhalom* esetében az elmaradottság időtlensége, mint a civilizációtól való időbeli távolság is meghatározó, ahogyan arra Tarján Tamás is rámutat.⁶⁴ Az antropológiai értelmezés szerint pedig „a másik hely (a távol) az idegen elhelyezése a saját kultúra helyével szemben, a tökéletes ellenkép, amely az utópiától eltérően nem a Sehól, hanem a Máshól – Foucault szavaival: *heterotópia*.”⁶⁵ *Ez a fajta megközelítési mód nagy hagyománnyal bír az etnográfiai irodalomban, minthogy a kutató hosszú útja egyben a civilizációtól való eltávolodást – a fordítást – is példázza.* „Jellemző mozzanata a keresésre indulás (*quest*) – azaz egyfajta kutatást, kalandot és felfedezést magában foglaló utazás.”⁶⁶ A magyar szociográfiákban sem ismeretlen az utazásos keretezés⁶⁷. Ilyen például Illyés Gyula 1933-as, a Nyugatban megjelenő *Pusztulás* című híres írása is a baranyai egykéről és a német térhódításról. Az Illyés hazaújtját bemutató rész plasztikusan érzékelteti a földrajzi távolság metaforikus jellegét: „Az éjszakában egymásután villannak el az állomások, Csoma, Attala, Pula, Kurd, Högyész, Hidegkút... minek hánytorgassam újra, hogy mi vár rájuk? Hogy mi vár az egész Dunántúlra? Falvak villannak elém s merülnek el a sötétségben.”⁶⁸ A sötétben elmerülő falvak látványa nemcsak az utazásra utal, hanem egyenesen a nemzethalál víziójába torkollik a mű végén, mivel az író szándéka éppen a közvélemény felrázása volt. Vannak azonban szelídebb hangvételű utazások is az etnográfiai irodalomban, mint amilyeneket például Nagy Lajos már említett művében, *A falu álarcában* is olvashatunk. Itt az elbeszélő „pszichoanalízisét”⁶⁹ a hajóval történő megérkezés és a vonattal való távozás keretezi, mindezt reflexiókkal, kommentárokkal bővítve. Többek között az odaút leírásánál olvashatjuk a már idézett osztály-hasonlatot,⁷⁰ a haza-

⁶⁴ TARJÁN Tamás, *A történet örök színtere: Kétarcú kapcsolat: Nagy Lajos és szülőfaluja* = T. T., *Nagy Lajos szobra (esszék)*, Bp., é. n., 8–17. A műben az időkeretet a napszakok változása jelenti, egyes szereplőknél pedig az elfogyasztott bormennyiség jelzi az idő múlását, egyben elviselhetővé téve a civilizációtól való időtlen távolságot.

⁶⁵ HIMA, i. m., 367.

⁶⁶ ATKINSON, Paul, *A narratíva és társadalmi cselekvés reprezentációja = Narratívák 3.*, i. m., 123.

⁶⁷ Az utazás médiumai, a közlekedési eszközök – mint már többször utaltunk rá – a *fordítás* eszközei is egyben; a „távolság hermeneutikájának” feladatát látják el. (S. VARGA, i. m., 25.)

⁶⁸ ILLYÉS Gyula, *Pusztulás: Úti jegyzetek*, Nyugat, 1933/17–18.

⁶⁹ Érdekes, hogy az álomvilág, a tudatalatti mennyire foglalkoztatta az alapvetően dokumentaristának tartott író. Megjelenik a *Kiskunhalomban* is (lásd: 143–147.), de *A falu álarcának* valóban a vezérmotívuma az ösztönvilág.

⁷⁰ NAGY Lajos, *A falu álarca* = i. m., 9.

út kapcsán pedig a következőket: „*Már zakatol velem a vonat. Vagy, ha zakatol is, szerényen úgy mondom, hogy megy. Mert vicinális.*”⁷¹ Ez a romantikus útleírásokat tudatosan leépítő, jellegzetesen „Nagy Lajos-i” irónia a továbbiakban újságelményekből táplálkozik. Aktuálpolitikai témákkal sejtet társadalmi kérdéseket, hűz párhuzamokat az elbeszélő, szelídebb hangnemben, mint Illyés művében láthattuk. Az efféle konklúziók helye tehát – értelemszerűen – a mű vége. Azonban nem funkciótlan szimmetriára törekvéssel okolhatóak az utazásos műkezdetek sem. „Az antropológiai megérkezés a földrajzi távolság, valamint a megértés nehézségeinek leküzdését is metaforizálja. A környezet, a táj, később a mindennapi élet aprólékos, mindenre kiterjedő leírásai bizonyítják, hogy az antropológus részt vett az eseményekben, azokat a »saját szemével« látta. De nemcsak azt kell bebizonyítani, hogy ott járt – akár egy utazó –, hanem azt is, hogy az utazótól eltérően ragadja meg az idegen kulturális világot.”⁷² A *Kiskunhalom* nem egészen ilyen direkt „etnológusi érzéssel” kezdődik; a falvat lokalizáló bevezető inkább a korabeli iskolás falurajzok bemutató-leíró jellegéhez hasonlít⁷³, ahogy az alábbi, a Debreceni Református Kollégium Gimnáziumából származó, a negyvenes évek elején írt dolgozat is mutatja:

SZAMOSBECS

*Az ecsedi Láptól keletre, a Szamos jobb partján, Szatmárnémetitől 20 km távolságra fekszik Szamosbecs. A tavaszunként megáradó Szamos a falu nyugati oldalát már majdnem elhordta, ezért 1878-ban szabályozták. A falu alatt húzóódó kanyart átvágták és így a község mellett kelet-nyugati irányban folyik el.*⁷⁴

Nagy Lajos elbeszélője pedig így kalauzol minket a – hasonló földrajzi adottságokkal bíró – színhelyre:

KISKUNHALOM NAGYKÖZSÉG BUDAPESTTŐL DÉLRE

a Duna mellett fekszik, a folyamtól körülbelül egy kilométernyire. A fővárosból vonattal, mégpedig a fővonatról átszállással a vicinálisra, nem egészen három óra alatt érhető el. A harmadosztályú jegy ára 3 pengő 90 fillér. A hajó valamivel olcsóbb, de az út időtartama hosszabb: a szomszédos Dunaszemes községnél van a hajóállomás, odáig négy óra, onnan gyalogosan, jól kilépve, 30-35 perc. (5.)

⁷¹ *Uo.*, 158.

⁷² N. KOVÁCS Tímea, *Utazás, kultúra, szöveg: történetek és etnográfák = Antropológia és irodalom...*, i. m., 89.

⁷³ Ez természetesen nem jelent minőségi devalvációt, hiszen a legtöbb tudományos és ún. hivatalos falumonográfia is a földrajzi viszonyokat taglalja első fejezetként a korszakban.

⁷⁴ A dolgozat Debrecenben, a Tiszántúli Református Egyházkerület Levéltárában található. TtREL II. 24., 14.

Már az első bekezdésben megtalálhatjuk a Budapesttől való távolság több alternatívát bemutató – költségekkel is párosított – érzékeltetését. A helyi viszonylatban irreálisan magas ár közlése természetesen a vidéki lakosság „röghözkötöttségét”, immobilitásának megpecsételődöttségét mutatja elsősorban, a távolság érzékeltetése azonban az elidegenítés ismert alakzata is egyben. Ezt látszik alátámasztani, hogy az egyébként alapos és pontos lokalizálásból éppen a fővárostól való, kilométerben megadott földrajzi távolság⁷⁵ hiányzik. Az „isten háta mögöttiség” érzete végigvonul az egész művön, és csupán a kereskedő, valamint a folyó és a hajó mitikusnak is tekinthető képe (Styx és Charon ladikja?) jelent kapcsolatot a két szint között. A vámpénzt azonban kevesen tudják megfizetni (a budapesti „másvilághoz”), így a helyiek élete végképp determinálttá válik.

Narrátorunk elvezetett minket a helyszínre, ahol azonban funkciót vált. Itt érdemes idéznünk N. Kovács Tímea antropológiai szövegeket elemző kijelentéseit, melyek vonatkozhatnak akár a *Kiskunhalom* szerkezetére is: „A terepre érkező antropológus idegenvezetői hangját hirtelen egy objektív elemző és mindentudó elbeszélő hangnem váltja fel. Miután a megérkezés egy konkrét antropológus-szobjektumot hoz létre, az hamarosan el is illan a szövegből – miután a jelenlétben alapuló autoritással kapcsolatos retorikai szerepét betöltötte –, hogy helyet adjon az antropológia „táj fölött elhelyezett kamerájának”.⁷⁶ A *Kiskunhalom* esetében ez a váltás mintegy másfél lap után bekövetkezik, amikor az antropológusi kezdést felváltja az időkeret (Joyce-ra emlékeztető) eleje⁷⁷, s a mű szereplői lassanként mind „kipörögnek a napvilágra”.

2. HIPOTIPÓZIS

„...Szavam visszhangtalan dadog.
Sehol sem nyílnak meg reá
A rozmaringos ablakok.
S tövises gyom közt, rozsdás síneken
Mázsás szívvel tovadöcög
A hazatévedt idegen.”

Pável Ágoston, *Az idegen*, 1934

Érdekes lehet a mű összevetése olyan etnográfiai munkákkal, melyek hasonló élethelyzetben keletkeztek. Fejezetünk elején található – éppen a *Kiskunhalom* születésének évéből származó – idézet a múlt század első felének egyik kiváló, vend száрма-

⁷⁵ Apostag 76 kilométerre fekszik Budapesttől.

⁷⁶ N. KOVÁCS Tímea, *Helyek, kultúrák, szövegek...*, i. m., 150.

⁷⁷ „AUGUSZTUS TIZENHETEDIKÉN, szerdai napon, a nap 4 óra 58 perckor kel.” (6.) Joyce-hoz lásd: ILLÉS László, *Weimartól Kiskunhalomig* = I. L., *Üzenet Thermopüléből*, Bp., Argumentum, 1999, 81.

zású néprajzkutatójának, Pável Ágostonnak a költeménye, akinek idegenség-tapasztalata már kettős (magyar-szlovén) identitásából is eredeztethető. Másrészt viszont a társadalmi hierarchia merevségének, és csak visszavonhatatlan következményekkel járó ritka mobilitásának személyes tapasztalata kapcsán – amit az idézet is érzékeltet – Nagy Lajos sorsával is párhuzamba állítható. Illés Péter tanulmányában⁷⁸ a kutató-író műveinek vizsgálata azonban narratopoétikai hasonlóságokat is felvet, amennyiben Pávelnél „rövid leírását kapjuk az elcsípett helyzeteknek, helyenként a beszélgetésekből való idézetek elevenítik meg az adott pillanatokot és teszik élénkebbé a »képeket«, egyúttal hitelesítik a mondanivalót. Mint egy-egy villantás a fényképezőgép vakujával, a sötétből úgy sejlenek fel előttünk a jelenetek és elkalandozhatunk a látványelemeken a szerző irányításával, gondolatban, kényelmesen.”⁷⁹ Tudjuk, hogy a néprajzkutatásban nagy hagyományai vannak a fényképezésnek; a fotó kutatási eszközként való használata pedig éppen a harmincas években kezdett tudományos alapokra kerülni.⁸⁰ Úgy látszik tehát, ez a tendencia nyomot hagyott Pável írásain. Nagy Lajosnál is ki szokták emelni a kutatók – többek között Dos Passos írásai mellett – a filmélményt; filmkritikáit, valamint mindenekelőtt Walter Ruttmann 1927-ben forgatott, *Berlin – Egy nagyváros szimfóniája* című mozijának a hatását. Az eredendően mozaikos fotótechnikához hasonlóan, Ruttmann egyfajta keresztmetszet-technikát alkalmazva, össze nem függő snittekből egybevégyva próbálta – gyakorlatilag cselekmény nélkül – bemutatni Berlin egy napját. „A *Kiskunhalom* bátran épít majd ugyanezre az egy napba sűrítő megoldásra, de szerencsére az eleven élettől mindenütt átjárva, esztétizáló mesterkélttség nélkül.”⁸¹ A fotótechnikához hasonló szövegezési módról így vall Nagy Lajos egyik – már többször idézett – elbeszélője: „Hiszen tudjuk – csak mindig megfélelkezünk róla –, hogy ha akár fotografáló géppel készítenék most hirtelenében felvételeket, az így készült képek is szubjektívek lennének. Mert miért éppen erre vagy arra a tárgyra, és miért éppen úgy irányítottam a masinát?”⁸² Nagyon fontos és korszerű belátás ez a valóságorientált dokumentarista stílus képviselőjeként számon tartott alkotótól, hiszen rámutat arra a mindmáig érvényes igazságra, miszerint az, amit nekünk láttatni enged egy médium (legyen az akár könyv, vagy hírműsor), az éppen a medialitás jellege miatt – mivel ez az egyetlen hozzáférési módunk – eredendően szubjektív. Továbbá, nemcsak arra kell(ene) figyelnie a befogadónak, amit „objektíven” tálalnak számára, hanem arra is, amit nem. Ez a gondolatmenet persze megint messze vezet – többek között Klió szintén valóságorientált berkeibe.

⁷⁸ ILLÉS Péter, *Pável Ágoston: Az élmény, az irodalomtudós és az etnográfus kapcsolata = Antropológia és irodalom...*, i. m., 324–337.

⁷⁹ *Uo.*, 327.

⁸⁰ Lásd: KUNT Ernő, *Fotoantropológia: Fényképezés és kultúrakutatás*, Miskolc–Bp., Árkádiusz, 1995, 26.

⁸¹ TARJÁN Tamás, „...Látni és láttatni is...”: *Nagy Lajos a filmről* = T. T., *Nagy Lajos szobra...*, i. m., 24.

⁸² NAGY Lajos, *A falu álarcá* = i. m., 14.

Ha az életformaváltás feloldhatatlan idegenség-tapasztalatát említettük Pável Ágoston és Nagy Lajos esetében, a sort bátran kibővíthetjük Illyés Gyulával is.⁸³ Az írók egzisztenciális határhelyzetén túlmutatóan azonban a *Puszták népe*re fokozottan igaz mindaz, amit Pável műveire és a *Kiskunhalom*ra mondtunk, hiszen „a látzólag lazán egymás mellé rakott érzékletes képek teljes világot alkotnak”⁸⁴ a műben. Nagy Lajos jelenbe forrt, egy napra korlátozódó szimultán-technikája⁸⁵ és a *Puszták népe* évtizedeket átfogó, időtlennek tűnő emlékezés-mechanizmusa természetesen merőben különbözik egymástól, ám mégis, „valamennyi szociográfia közt a *Puszták népe* a legrokonabb a *Kiskunhalommal*.”⁸⁶ Ennek oka a közös élményanyag – mindketten pusztai cselédek közül emelkedtek ki – az új tárgyiasság szellemében történő szépirodalmi feldolgozása. Emellett a *Kiskunhalom*ra is érvényesnek véljük Dobos István azon a *Puszták népe*re vonatkozó megállapítását, miszerint az író „felfüggeszti az elbeszélés célelvű folyamatát, fellazítja a történet egyes elemeit egymáshoz kapcsoló diszkurzív logikát, s megbontja a valóságosság tapasztalatának megfelelő idő- és térvizonyokat.”⁸⁷ Nagy Lajos azonban mindezt másképp teszi.

A *Kiskunhalom* szerzőjének ugyanis meghatározó eszköze „a történetek vizuális megjelenítése, a *hipotipózis*, mellyel a megörökíteni kívánt világ szemtanújává emeli olvasóját.”⁸⁸ Mondhatjuk úgy is, hogy ellentétben a *Puszták népe* „mozgó identitású önéletrajzi szubjektumával”⁸⁹ és az epikai távlatok felsokszorozódásával, nála a terepet pásztázó etno/szociográfus „kamera” által rögzített elidegenedettségi alakzatok rögzítése a mű narratopoétikai kulcsmechanizmusa. Okkal merülhet fel ugyanakkor a gyanú, hogy a kamera-metafora az olvasás fenomenológiájának következménye. Ettől azonban természetesen még működik, láttat – csupán nekünk is látni kell, hogy az olvasás aktusa szükséges feltétele „kameránk” működésének. Az alakzatok ismertetésekor említettük, hogy mit, a dunaszemesi állomás esti képével megpróbáljuk bemutatni, hogy hogyan rögzít ez a „kamera”:

⁸³ Érdekes megfigyelni a nyelvi idegenségérzet kapcsán már idézett Veres Péter identitását is, aki megveti állandóan szellőztetni igyekvő, félig már városias hűgát (VERES Péter, *Haza-jött a hűgom* = V. P., *Gyepsor: elbeszélések, versek*, Bp., Bolyai Akadémia, 1940, 5–11.) A *Puszták népe*ben Illyés ugyanakkor önmagát már ebbe az „éltávolodó élményközelítés”-be identifikálja (lásd: Sramó Gyuri), amennyiben „egyre hatalmasodó szellőztetési rögeszméjéről” számol be – hosszasan értelmezve a jelenséget. ILLYÉS Gyula, *Puszták népe* = I. Gy., *Regények I.*, Bp., Osiris, 2003, 142.

⁸⁴ GÖRÖMBEI András, *Két fejezet Illyés Gyula szociográfiai munkásságából = A falukutatás fénykora...*, i. m., 26.

⁸⁵ Természetesen szimultán technikára csupán törekedni lehet az irodalomban, hiszen az írott szöveget legfeljebb közvetlenül egymás mellé helyezett fragmentumokra lehet tördelni, egymással teljesen párhuzamosan futó részekké alakítani nem.

⁸⁶ VÉBER Károly, *A falu szerepe Nagy Lajos életművében = Látkép a hegyről...*, i. m., 178.

⁸⁷ DOBOS István, *Az idegenség retorikája: A Puszták népe újraolvasása = Antropológia és irodalom...*, i. m., 340.

⁸⁸ N. KOVÁCS Tímea, *Helyek, kultúrák, szövegek...*, i. m., 335.

⁸⁹ DOBOS, i. m., 337–348.

A fekete testű stégen fehéresszürkére mázolt faházikó, lapos tetővel, kis ablakokkal. A parton tömzsi karók, vastag láncok; messzebb fölfelé a vízen egy kikötött uszályhajó... Távolabb, el a parttól, sötétlő akácok, az emeletes dunaszemesi gőzmalom... Az állomás épületei körül néhány alak lézeng, két kutya szimatol a szögletek tövében. Csend. Fenn az égen tündökölnek a csillagok, a folyam sima, a végtelen láp itt-ott felcsillanóan fekete és mozdulatlan, a part a közelben sötétben bolyhos, bozontos. (134)

„Milyen vitrinben csillognak ily téli éjszakák?” – kérdezhetnénk az írótól (ha nem augusztus közepén játszódna a mű), érezvén József Attila, egy időben keletkezett nagy létfilozófiai tájkölteményeinek hangulatát.⁹⁰ A bántelki cselédház belsejét már jóval kevesebb költőiséggel, ám igen összetett módon mutatja be az elbeszélő („kamerája”), a szegénység perspektívatlanságát az időbeli perspektíva (ötven év) kiszélesítésével ábrázolva: „*Bugyi Mihály szobája például még ma is olyan, mint volt akár ötven esztendő előtt, amilyent a néprajzi múzeumokban mint parasztszobátípust mutogatnak. Ötven esztendővel ezelőtt is az egyik szegletben...*” (85.) A leírás folytatódik a szoba és a berendezések részletes bemutatásával, amiben fontos szerepet kapnak a falon lógó képek. Barnabás István, Bugyi Mihály katonakori arcképe, majd a házas társakat és lányukat ábrázoló szerény színvonalú alkotások által ismerhetjük meg a családot, köszönhetően az eltárgyasító, dokumentarista írói módszernek.⁹¹ Az idő mintha megállt volna ebben az – éppen a különböző idősíkból építkező – térben, ahol már az élet is (emlék)képek soraként jelenik meg. Mintha valóban múzeumban lennénk, ami „minden fajt, minden létezőt megment – de cserébe mindegyiket szoborrá teszi, műtárggyá változtatja. A múzeumi lét ugyan öröklét – de némiképp lefokozott lét.”⁹² Az sem lényegtelen, hogy ez éppen egy néprajzi múzeum. Hiszen, „onnan tudhatjuk, hogy egy-egy népcsoport vagy kultúra a »természeti« vagy a »civilizált népek« körébe tartozik-e, hogy a természetrajzi – természettörténeti vagy a természettudományos – néprajzi múzeumokban, illetve a történeti vagy művészet-történeti múzeumokban láthatjuk-e viszont tárgyaikat.”⁹³ A pusztai cselédek kívül rekedtek a nemzeten, de kívül rekedtek a nemzeti kultúra kánonján is, sőt kívül rekedtek némiképp az időn is, mivel a „természeti népek” történelemtudata jóval gyengébb, mint a „civilizált népeké” – bár az utóbbiak esetében sem régebbi kétszáz évnél. A falon lógó képek, mint retrospektív tükrök működnek ebben az álló időben a régi tárgyak között, bár minden pontosan „*olyan, mint volt akár ötven esztendő előtt...*”

⁹⁰ A költő (Nagy Lajos barátja) szinte versként üdvözli a *Kiskunhalmot* levelében. Idézi (többek között): *Kopaszok és hajasok...*, i. m., 216–217.

⁹¹ Máshol azonban az író bátran él a jelenségek olyan szürrealista bemutatásával is, mint az álomrajz. Az etnográfusi „kamerát” néhány lap erejéig pszichológusra cserélvén sem fedezik meg ugyanakkor, hogy kívülről is ábrázolja, lokalizálja szereplőit; a konyhában nyugtalanul forgoló Kis Ferencet vagy Bözsit, fülén a rádiókagylóval. *Kiskunhalom*, i. m., 143–147.

⁹² GYÖRGY Péter, *Az eltörölt hely – a Múzeum*, Bp., Magvető, 2003, 179.

⁹³ *Uo.*, 26.

V. Történettudomány, szépirodalom, tényirodalom

Hayden White nagy vihart kavart munkái óta közismert, hogy a történész ugyanolyan sémákkal, narrációs eljárásokkal „cselekményesít”, mint a szépirodalmi alkotások szerzői, így munkája nem is tarthat igényt az objektivitásra, valóságűsre, melyet eddig önértelmezésének szilárd alapjaként fogott fel. A narrációval történő „cselekményesítés” ugyanis teret enged a „nyelvi fikcióknak, melyek tartalma legalább annyira *kitalált*, mint amennyire *talált*, és amelyek formája közelebb áll irodalmi, mint természettudományos megfelelőikhez.”⁹⁴ A másik, jelen dolgozatban kamatoztatott belátás az irodalomtudomány antropológia felé való nyitása, az antropológia retorikai fordulata.

Ez a két, egymást kiegyenlítő szövegértési mód lehetővé teszi az olyan határműfajok újraértelmezését, mint a történelmi regény és a szociográfia.⁹⁵ A történelmi regény elsősorban írásmódjában emlékeztet történettudományi munkára, mivel a múltban játszódik és gyakran alapos forrásmunka előzi meg.⁹⁶ A szociográfia ezzel szemben a jelenkori társadalmi helyzet egy szegmensét próbálja meg bemutatni (gyakran többszólamú narratívájával), viszont általában szintén alapos forráselemzést igényel.⁹⁷ Mégis, amíg egyes (!) szociográfiákra bevett dolog történettudományi munkákban forrásként, akár idézetben is hivatkozni, addig történelmi regényre hivatkozó történészről nem hallani. Pedig látens módon ez is megtörténik, ahogy Makkai Sándor Bethlen Gáborról szóló munkájában is kimutatható Móricz Zsigmond *Tündérbertéjének* hatása.⁹⁸ Szépirodalmi művekben természetesen gyakran és sokféleképpen találkozhatunk utalásokkal, pontos idézet nélküli tartalmi összefoglalásokkal.⁹⁹ „Az irodalomban e megoldás bevett szokás, nagy hagyománya van, megítélésünk szerint nem kárhoztatható. Az már más kérdés, hogy egy-egy szaktudomány művelője szépirodalmi szövegben bizonyos fontos adatra találva, könnyebb helyzetbe kerülne pontosabb hivatkozás esetén az adott információ beazonosítása, visszakeresése, voltaképpen hitelesítése során.”¹⁰⁰

⁹⁴ Hayden WHITE, *A történelmi szöveg mint irodalmi alkotás* = H. W., *A történelem terhe*, Bp., Osiris, 1997, 70.

⁹⁵ Sőt a valóságreferencia és a határműfajok problematikája tulajdonképpen már a középkori gesztáinktól kezdve végigkíséri irodalmunkat.

⁹⁶ A kérdés részletesebb kifejtéséhez lásd: HITES Sándor, *Hozzáértés, köztudalom, dilettantizmus: Történetírás a 19. században = Antropológia és irodalom...*, i. m., 241–252.

⁹⁷ Ebből a szempontból is kuriózum Veres Péter szociográfiája, *Az Alföld parasztsága*, melyet „fejből”, minden külső segítség nélkül írt meg saját kultúrájáról – 1934-ben, börtöncellájában – a szerző.

⁹⁸ Lásd: SZIRÁK Péter, *Ösztön és nyelv: Kísérlet Móricz Zsigmond műveinek újraolvasására*, Irodalomismeret, 1999/3–4, 65–71.

⁹⁹ A posztmodern irodalomnak pedig éppen a hipertextualitás, a (leg)különböző(bb) szöveg – akár jelöletlen – átvétele az alapvető létmódja.

¹⁰⁰ GRÁFIK Imre, *Etnográfiai szöveg narratív változatai = Antropológia és irodalom...*, i. m., 76.

Joggal merülhet fel tehát a hitelesítés igénye egy bajosan kategorizálható mű (például a *Kiskunhalom*) esetében? És fordítva; hiányolhatjuk egy ilyen munkában az autoritás mankóit, azokat a külső segítségeket (valóságreferencia, lábjegyzetek¹⁰¹), melyekkel egy (történet)tudományos munka lábra tud állni? Nem tisztünk eldönteni a kérdést (aminek már lehet, hogy nincs is értelme), csupán megjegyezzük, hogy Erdei Ferenc és Kerék Mihály szociográfiáiban találkozhatunk pontos hivatkozásokkal, Illyés Gyula és Féja Géza (valamint Nagy Lajos) műveiben viszont nem, amiből (is) kifolyólag az előbbieink inkább a „tudományos szociográfia” megjelölést kapták, utóbbiak pedig a „szépirodalmi szociográfiáét”. Nem véletlen, hogy utóbbiaknak volt nagyobb sikere és visszhangja a korban, valamint, hogy ők fizettek nagyobb árat „tényfeltárásukért”. Ez érthető is, hiszen nem védték művüket az autoritás mankóival (egy autokrata rendszerben), amit azonban persze ha megtesznek, valószínűleg nem lett volna ekkora sikerük...¹⁰²

A szociográfiákra a kortárs közvélemény, mint valamiféle féltudományos művekre tekintett, így elsődleges kritikussai nem is esztétikai kérdések mentén támadták őket, hanem éppen valóságreferenciájuk miatt. Ilyen értelemben hasonló recepcióval számolhatunk, mint a történetírói munkák esetében, ahol szintén elsődleges kritikai szempont az „igazság” és az író (történész) „történelemszemlélete”. Alighanem ez a „szemléleti reflexió” jelenik meg a gyakori vád mögött, miszerint a szociográfusok „tendenciózus”¹⁰³ könyveket írtak. Az 1945 utáni marxista kritika pedig amiatt marasztalja el az egykori harcostársakat, mivel nem volt eléggé határozott marxista világnézetük¹⁰⁴ – tehát ismét nem irodalmi szempontból éri kritika a műfajt és követőit, köztük Nagy Lajost is. Esetében „az írói korpusz a beskatulyázás veszedelmeit sem kerülhette el, hol a »kérelmelhetetlen baloldaliság«, hol a »kispolgári jobboldaliság« stemplijétől sújtva.”¹⁰⁵

VI. Szembesítés

„Szembesítés, ez Nagy Lajos művének a lényege, az élet felmutatása a hamis doktrínák, illúziók, társadalmilag elfogadott nézetek ellenében. Tehát lázít, egyetlen lázító szó, egyetlen cél szerint csoportosított adat, egyetlen forradalmi beállítású kép nél-

¹⁰¹ A hivatkozások erejéhez a tudományos munkákban: Edward M. BRUNNER, *Az etnográfia mint narratíva = Narratívák 3...*, i. m., 181–197. (különösen 188.)

¹⁰² „...az irodalmi szövegeket a poliszémia jellemzi. Az eszmény itt nem a pontosság, a félreértések kizárása..., hanem a fantázia felkeltése.” (WHITE, i. m., 80.)

¹⁰³ Tehát nem is a tényeket támadták elsősorban a kritikusok, hanem azok kiválogatását, magát a mű szemléletét, szempontrendszerét.

¹⁰⁴ Lásd: LUKÁCS György, *A népi irodalom múltja és jelene*, Valóság, 1948/2, 88–103.

¹⁰⁵ Nagy Lajos, válogatta, szerkesztette, a bevezető tanulmányt írta TARJÁN Tamás, Pécs, Alexandra, 2002, 5.

kül.”¹⁰⁶ Nekünk is szembesülni kell ugyanakkor azzal a ténnyel, hogy az irodalmi munkák újraolvasása folyamatos újraértelmezéseket is jelent. Amíg a két világháború közötti Magyarországon a szociográfiai irodalmat elsősorban nyílt és vállalt politikuma tette ismertté és érdekessé, ez több mint hat évtized múltával már jobbra csak a történészek számára érdekes vetülete az értelmezési lehetőségeknek. Szűkebb tárgyunkra szorítkozva pedig megállapíthatjuk, hogy mivel a *Kiskunhalom* az egyik „ihletője volt Illyés Gyula, Kovács Imre, Darvas József, Féja Géza és mások irodalmi szociográfiáinak”¹⁰⁷, így fontos irodalom- és kultúrtörténeti határkő is egyben. Tudunk azonban róla többet is mondani vajon?

A kérdés költői, de tény, hogy a *Kiskunhalom* újraolvasására, újraértelmezésére az utóbbi majd harminc évben nem került sor. Az alábbiakban megpróbáljuk az antropológiai olvasat legfontosabb eredményeit összefoglalni.

A mű egyik legizgalmasabb kérdésének a referencialitás – eddig egyértelműnek tűnő – problematikája tekinthető. Talán megkockáztathatjuk, hogy a szöveget végigkísérő, igen sokszínű és összetett idegenségi alakzatok pontosan ebből az alapvető háritásból, elidegenítésből eredeztethetőek, ami már a címválasztás miatt is szembeötlő. Korszaknyitó szociográfiánk már címében is egy fikciós teret nyitva, éppen a szociográfia műfaji origójaként kezelt „tényirodalmisságot” teszi idézőjelbe, kérdőjelezi meg és helyezi nehéz helyzetbe a művet kategorizálni igyekvő kutatókat. Ami azonban kutatóként nehézséget jelent, az naiv olvasóként élményként jelentkezik, így a *Kiskunhalom*nak talán éppen azok a legerősebb részei, melyek a legintenzívebben, legsűrűbben mozgósítják az idegenség-tapasztalat sokrétű apparátusát.

A fentiek tükrében, a mű definiálhatatlanságának belátása után talán inadekvátan (mondhatnánk: „idegennek”) tűnhet a szereplőket kategorizálni igyekvő – elméletét még táblázattal is szemléltető – antropológiai műelemzés. Valóban, az „élménytávoliak” és „élményközeliek” társadalomleíró rendszerét csupán egy, ezeket legalább részben feloldó köztes mechanizmus (a „fordítás”) segítségével tudjuk működtetni. Láthattuk ugyanakkor, hogy ezek a kategóriák nemcsak az antropológusoknak, hanem az irodalmároknak is segítségükre lehet abban, hogy egy mű szereplőinek kreált világát értelmezhetőbbé tegyék. Az ugyanis, hogy mit „várhatunk” egy falusi jegyzőtől, vagy hogy milyen parasztképpel rendelkeznek egyes társadalmi csoportok, éppen a „hozott anyagból”, vagyis a közvetlen és közvetett élményvilágokból következnek.

Gondolatmenetünk itt láthatóan visszakanyarodik a tényirodalmisság kérdéséhez. Vagyis, ha egy irodalmár antropológusi módszerekkel közelít szövegéhez, ez értelmezhető-e úgy, mint annak belátása, hogy az elemzett alkotás ugyanúgy a világ egy részének leképezése, ahogy egy antropológiai leírás esetében (hisszük)? Anélkül, hogy filozófiai elmélkedésekbe mélyednénk, két dolgot kell kiemelnünk; az *írói szándékot*, amely Nagy Lajosnál éppúgy „a valóság kérlelhetetlen feltárását” tűzte ki célul, mint egy etnográfiai alkotásnál a szerző, másrészt pedig azt a felismerést, hogy mind az író, mind az antropológus (vagy akár a történész) *csak saját „szűrőjén” ke-*

¹⁰⁶ VÉBER, *i. m.*, 193.

¹⁰⁷ TARJÁN, *Nagy Lajos... , i. m.*, 144.

resztül képes látni és ábrázolni a világot. Ezt a szűrőt pedig nagyrészt éppen „élményei” határozzák meg...

A valóság szubjektivitásának – a műben elsősorban a többpólusú perspektívával érzékeltetett – belátása mellett más motívumok is a szociográfiaszerűség ellenében hatnak a *Kiskunhalom*ban. Ilyen például a pszichonarrációk túlsúlya a szövegben, vagy az egész művet átható már-már helyenként szatírába átcsapó irónia. Ugyanakkor az efféle, mondhatnánk „elidegenítési effektusok” mellett éppen a tudatközvetítő módok izoláltsága, vagy az időkeret szabályozottsága a szociográfiai olvasatot látszanak megerősíteni. Bevett forma továbbá az etnográfiai irodalomban a „quest”, az antropológusi érkezés, és műfaji sajátosság a „heterotópia”, tehát az elemzett kultúrájának értelmezése az antropológus kultúrájának „ellenszerkezeti tereként”. Annak eldöntésére azonban, hogy a szociográfiai váz, vagy az azt tudatosan lebontó elemek dominánsabbak-e a műben, nem vállalkozhatunk, hiszen – mint már volt róla szó – éppen ez a „lebegésszerűség” adja a *Kiskunhalom* sajátos hangulatát, ez teszi érdekes olvasmánnyá a művet – és pontosan ennek „köszönheti” recepciójának felemásságát is.

A recepciót illetően érdekes lehet a mű összevetése egy olyan szerencsésebb utóéletű, ám hasonlóan szépirodalminak tekintett szociográfiával, mint a *Puszták népe*. Arra a kérdésselvetésre¹⁰⁸ teszünk tehát kísérletet, hogy minek köszönheti Illyés műve folyamatos jelenlétét az irodalmi diskurzusokban már „születése” óta? A kortárs reakciót érintő válasz valószínűleg nem kerülheti meg a (kultúr)történeti okokat, például az „Új Szellemi Front” gömbösi kísérletének kudarcát, vagy a népi mozgalom lapalapításokkal jelentkező, majd a Márciusi Front körül egységesen fellépő, politikai programmal is bíró csoportjának országos visszhangját és természetesen a több, egyszerre jelentkező szociográfia együttes hatását sem. Találnunk kell azonban szűkebb értelemben vett irodalmi okokat is, melyek kiindulópontja lehet a két alkotás szövegközpontú összehasonlítása. Előljáróban annyit megkockáztathatunk: a *Puszták népe* térben és időben „tágasabb” szövegvilága, a történelmi távlatok – mindenekelőtt családtörténeti szempontokat érvényesítő – explicit jelentkezése, valamint az olvasóközönség számára addig jobbra „idegen”, ismeretlen társadalmi réteg életének bemutatása, „lefordítása” döbbenetet váltott ki országszerte, az alkotás színvonala pedig – azóta is tartó – jogos elismerést eredményezett irodalmárberkekben.

Ami a *Kiskunhalom* recepcióját illeti, ebben a tanulmányban csupán egy megközelítési módot próbáltunk meg érvényesíteni a lehetséges értelmezések közül. A mű – és mindenekelőtt maga a szociográfiai irodalom – azonban jóval több, egyelőre kiaknázatlan értelmezési lehetőséget rejteget. Bizonyára nem lenne érdektelen például a *Kiskunhalom* újtárgyiasság felől való megközelítése; annak feltárása, hogy egy tényirodalmiként számon tartott alkotás hogyan tud műnemeket is átlépve kora lírájához kapcsolódni. Mindenekelőtt Nagy Lajos prózájának és József Attila költészetének – életrajzi adatokkal is alátámasztható – kapcsolatára gondolunk itt.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Itt most csupán kérdésselvetésre szorítkozhatunk, de az alapos komparatiztikai munka minden bizonnyal külön elemzést is megérne.

¹⁰⁹ Ehhez lásd: TVERDOTA György, *József Attila és Nagy Lajos = Kopaszok és hajasok...*, i. m., 191–212.

További lehetőségként pedig érdekes „visszarendeződésnek”¹¹⁰ engedhet teret az a kérdés, hogy mit mondhat a mű a történészeknek Apostag (vagy bármely más falu) Horthy-korszakbeli történetéről? Mondhat-e egyáltalán valamit? Továbbá ha igen, akkor ebből mit tud elfogadni a történettudomány? Vagy csak látens módon hathat – mint Makkai Sándor esetében – egy (bajosán kategorizálható) irodalmi munka? De ez már tényleg egy *másik* tanulmány témája lehetne...

¹¹⁰ A „visszarendeződésnek” olyan értelmében, miszerint a mű ismét valóságreferenciájával kerül(het)ne reflektorfénybe – ám immár történeti forrásanyagként.

MÓRICZ ZSIGMOND ZSOLTÁRAI A NYUGATBAN

Bereczki Szilvia emlékének ajánlom

Móricz Zsigmond költői tevékenységéről nemcsak az olvasói közvélemény, hanem a korábbi évtizedek Móricz-kutatása, illetve a kortárs recepció sem vesz igazán tudomást. Ha például a Móricz-monográfiákat tekintjük át ebből a szempontból, akkor legfeljebb csak utalásszerű megjegyzéseket találhatunk arra vonatkozóan, hogy Móricz a líra területén is alkotott. A befogadói érdeklődés hiánya még fokozottabban érvényes Móricz zsoltárátdolgozásaira, amelyeket nemcsak a Móricz-recepció, hanem a zsoltárokkal foglalkozó gyűjtemények, illetve értelmezések sem tartanak számon. Áruklódó például, hogy a zsoltárköltészet XX. századi újraírásait röviden összegző tanulmányában Rónay László meg sem említi Móricz nevét¹, illetve Alexa Károly történeti ívű és igen részletes szövegválogatása, a jó egy évtizede megjelent *Magyar zsoltár* sem idézi a szerző szövegeit.² Természetesen jelen írás sem vállalkozik arra, hogy valamiféle recepciós robbanást előidézve azt bizonyítsa, hogy Móricz lírai alkotásai vagy ezen belül a zsoltárai prózájának művészi értékével vetekednének, vagy netalán jelentősebbek lennének annál. Azt viszont talán nem túlzás állítani, hogy a zsoltárátdolgozások vizsgálata Móricz alkotói portréjának megrajzolásához fontos adalékul szolgálhat, amennyiben továbbgondolják azt az utóbbi években egyre gyakrabban érvényre jutó olvasási irányultságot, mely a Móricz-szövegek és a Biblia, illetve egy ehhez kötődő sajátosan protestáns etikai-teológiai diskurzus párbeszédéként igyekezett közelíteni az alkotások világához.³ Ennek megfelelően a továb-

¹ RÓNAY László, „Szememet ezer rémség nyúzta”: *Próféták és zsoltárosok 20. századi irodalmunk első szakaszában*, 1–2., Vigilia, 2002, 128–136, 200–208.

² *Magyar zsoltár*, vál., szerk., utószó ALEXA Károly, Bp., 1994.

³ E megközelítési szempont az utóbbi évek szakirodalmában – sok más invenciózus olvasási javaslat mellett – többek között Szirák Péter tanulmányában olvasható (SZIRÁK Péter, *Az ösztön „nyelve” és a nyelv cselekedtető ereje: Szempontok Móricz Zsigmond néhány művének újraolvasásához = A kifosztott Móricz?*, szerk. FENYŐ D. György, Bp., 2001, 226–240.). A bibliai szövegek (pl. a zsoltárok) és a móríci próza együttes olvasásának termékeny kikapcsolódása Balassa Péter – sajnálatos módon töredékben maradt – munkásságában valósult meg legmeggyőzőbben (BALASSA Péter, *Miért a zsoltár?: Az Árvácska újraolvasásához = A kifosztott Móricz? i. m.*, 32–43.; BEKE Judit, *Átok és panasz: Balassa Péter Móricz-recepciójáról = Az újraolvasott Móricz*, szerk. ONDER Csaba, Nyíregyháza, 2005, 22–41.). Lásd ehhez még: BARANYAI Norbert, *Személyiségfejlődés, nevelődés, költői identitás: A Légy jó mindhalálig példázatoságának olvasási lehetőségei*, Hitel, 2003/4, 53–69.; BARANYAI Norbert, *Az elbeszélés mint imádság: A szenvedés kimondásának és eltörlésének lehetőségei az Árvácskában*, Hitel, 2006/3, 84–107.

biakban az alábbi kérdésekre keresem a választ Móricz zsoldárainak jelen tanulmány célkitűzéseire igazodóan némileg szűkre szabott, s épp ezért felületesebb áttekintése során.⁴ Először is azt igyekszem körüljárni, lehet-e valamiféle tudatos válogatás eredményeként tekinteni a *Nyugatban* közzétett zsoldárokat, ily módon jelentésképző potenciált tulajdonítva magának a redakció műveletének. Másodsorban azt próbálom feltárni, miként viszonyulnak Móricz szövegei a bibliai zsoldárok poétikai világához, és ez milyen módon befolyásolhatja az alkotások értelmezését. Végezetül arra kívánok választ találni, hogy az a látens, szövegekbe foglalt költői törekvés, mely a zsoldárátdolgozásokból kiolvasható, miként hozható összefüggésbe a móríci világkép más alkotásokban – főként a regényekben – körvonalazódó sajátosságaival.

A válogatás mint interpretáció – A Nyugatban megjelent zsoldárátdolgozások

Móricz a *Nyugat* 1910. május 16-i számában összesen tizenegy zsoldárátdolgozást tett közzé, melyek egyébként a költő verseit tartalmazó, Gellért Oszkár által szerkesztett és 1958-ban kiadott kötetbe is belekerültek.⁵ Maga a megjelentetés számos olyan kérdést felvet, amely nagymértékben befolyásolja a szövegek olvasásának lehetőségeit is. A cím megnevezése (*Zsoldárok könyve*) egyrészt a bibliai zsoldárok összességét tekinti a szövegek genezisének, másrészt pedig, mint fölrendelt, közös paratextus az olvasást az egyes alkotások közti koherencia, vagyis a versek egymást értelmező párbeszédének felkutatása irányába mozdítja el. Kérdés azonban, hogy a bibliai *Zsoldárok könyvének* egészéhez képest nyilvánvalóan töredékként megjelentetett újraírások kirajzolnak-e bármiféle olyan kapcsolódási rendszert, mely a szövegek együttes olvashatóságát biztosíthatná. Vagy másképpen fogalmazva: kiolvasható-e a zsoldárok válogatásából, egymás mellé helyezéséből egy olyan koncepció, mely a külön-külön is interpretálható szövegeket a szerkesztésből adódó többletjelentéssel ruhazza fel? A kérdés fontosságát az is indokoltá teheti, hogy – mint arra például az Őszövség könyveinek keletkezéstörténetét összegző munkájában Rózsa Huba is rámutat⁶ – az egyes bibliai zsoldárok jelentéseit is jelentős mértékben meghatározza

⁴ A továbbiakban pusztán a *Nyugatban* megjelent zsoldárátdolgozásokra korlátozom a szövegvizsgálatot, bár tisztában vagyok vele, hogy az itt megfogalmazódó állítások akkor válhatnának árnyaltabbá és meggyőzőbbé, ha figyelembe vennék azokat a zsoldárokat is, amelyek vagy máshol jelentek meg nyomtatásban, vagy mind a mai napig kézirat formában férhetők csak hozzá. Mindez azonban egyrészt jelentősen meghaladná az adott kereteket, másrészt úgy vélem, hogy az áttekintésre kerülő szövegek alapján is körvonalazható az a poétikai szándék, amely a móríci zsoldárátdolgozásokat életre hívta.

⁵ *Móricz Zsigmond versei*, vál., GELLÉRT Oszkár, Bp., Magyar Helikon, 1958, 32–45.

⁶ „Számos jele van annak, hogy a *Zsoldárok könyve* tervszerűen felépített, s nemcsak olyan alkalmi gyűjtemény, amely többé-kevésbé egymástól független imádságokat fog össze. A tervszerű rendezés megállapítható a *Zsoldárok könyvét* értelmező bevezető és záró keretzsoldárokból (*Zsolt* 1 és 2; 149 és 150.), és a gyűjtemény különböző részein értelmező szereppel elhelyezett királyzsoldárokból, címszavak vagy motívumok alapján kialakított

a *Szentírásban* elfoglalt pozíciójuk, és az ebből fakadó, egymást értelmező intertextuális dialógus.

A Móricz által újraírásra és megjelentetésre kiválasztott tizenegy zsoltár között első pillantásra nem egyszerű bármiféle tematikus vagy műfaji kapcsolatot találni. Nem egymást követő sorszámú szövegekről van szó; található közöttük átdolgozásokat inspiráló, jelentős hatástörténeti kontextussal rendelkező (130., 137. zsoltár) és az irodalomtörténeti hagyományban, illetve a gyülekezeti éneklésben, liturgiában kevésbé központi szerepet játszó zsoltár. Bár az átdolgozások a *Bibliában* összefüggő csoportot alkotó zarándokénekek (vagy a Károlyi-féle fordítás által *Grádicok énekeként* jelölt szövegek) sorából is feldolgozhat, a kimaradt zsoltárok miatt azonban ez sem igazán alkot olyan egységet, mely a tudatos válogatás koncepcióját feltételezné.

Ha azonban tüzetesebben szemügyre vesszük az egymás mellé helyezett zsoltárparafrazisokat, akkor mégiscsak kirajzolható egy olyan tematikus kapcsolódás, amely a szövegek közti jelentés-összefüggést biztosíthatja. Móricz versei ugyanis olyan zsoltárok újraírásai, amelyek – sok esetben persze csak közvetetten – a szenvedést és annak elviselését, illetve a szenvedés miatt megszólaló panasz vagy átok hangját juttatják érvényre. Persze a szenvedésről való beszéd a bibliai zsoltárok sokszínű megszólalásmódjához és retorikai struktúrájához alkalmazkodva a legkülönbébb kontextusban szólal meg: a veszedelem idején való könyörgésként (69., 120., 123., 130., 137. zsoltár), a szenvedések elmúltá utáni hálaadáshoz kapcsolódva (30., 126., 129. zsoltár), az Isten hatalmát és nagyságát hirdetve (93. zsoltár), illetve az egyén és a közösség Istenhez való viszonyát tárgyalva (131., 133. zsoltár). A felsorolt zsoltárok áttekintéséből az is kitűnhet, hogy a szenvedés és a panasz középpontba állítása mellett (pontosabban azzal szoros összefüggésben) olyan szövegek váltak a móríci újírás tárgyává, amelyek az Isten akaratának megértésére törekedve a személyiség egzisztenciális bizonyosság- és biztonságérzetét igyekeztek elérhetővé tenni az imádság kimondása által. Persze joggal vehető fel a kérdés, hogy a Móricz-parafrazisokban így felismert tematikai kapcsolódás egy olyan tudatos válogatás eredménye-e, mely egy előzetesen kimunkált (szerzői) interpretációs műveletnek tekinthető, vagy pusztán a befogadásnak arról a „kényszeres” jelentésadási törekvéséről van-e szó, mely az egymás mellé helyezett szövegek között szinte akaratlanul is szemantikai összefüggéseket keres (és általában talál is). Az egyértelmű válasz helyett azonban talán azt szükséges inkább hangsúlyozni, hogy a zsoltárátdolgozásokban körvonalazódó közös tematika lehetőséget kínál a szövegek együttes olvashatóságára és természetesen külön-külön való értelmezésére is. Mielőtt ennek a felismerésnek a részletesebb taglalására rátérnénk, mindenképp érdemes tisztázni még egy olyan kérdést, mely a zsoltárfeldolgozások értelmezését jelentősen befolyásolja.

csoportokból, amelyek az egymást követő zsoltárokat új értelmezési horizontot nyújtó, nagyobb összefüggésbe helyezik. Hasonló szerepkört töltenek be a zsoltárok feliratai is a tartalmilag vagy formailag rokon zsoltárok csoportokká rendezésében, s az így létrehozott azonos feliratú zsoltárcsoportok tervszerűen helyezkednek el a könyv egészének szerkezetében.” (RÓZSA Huba, *Az Ószövetség keletkezése*, Bp., 2002, II, 334.)

Eredetiség és/vagy imitáció? – A bibliai szöveg(ek) és a Móricz-versek intertextuális összefüggései

A versek olvasásakor természetesen elsődleges kérdéssé válik, hogy Móricz alkotásai miként viszonyulnak a bibliai zsoltárok nyelvi-poétikai világához.⁷ Olyan, egymással persze szorosan összefüggő kétirányú mozgás jellemezi ugyanis e szövegek (és általában a zsoltárparafrázisok) olvasását, amelyet a megőrző újramondás kategóriájával lehetne leginkább körülírni. Vagyis a befogadás során az olvasó egyrészt arra figyel, hogy az átdolgozás mennyiben képes a bibliai szövegek poétikai és világképi összetevőit átmenetni, megőrizni (másként fogalmazva: mennyire hű az eredetihez a szöveg), másrészt pedig folyton a költői formálás eredetiségét kutatva arra kérdez rá, hogy mennyiben tekinthető újraértelmezésnek, és ilyen értelemben új műalkotásnak a későbbi kor átírata a bibliai textushoz képest. A zsoltárparafrázisok értelmezése ily módon minden esetben egy olyan köztes szemantikai térben képzelhető el, amelyben az olvasott szöveg egyszerre tűnik fel a bibliai textus imitációjaként, illetve attól eltérő, önálló, „eredeti” műalkotásként. Gellért Oszkár a már említett kötet előszavában sommásan az alábbi megjegyzést teszi e kérdéssel kapcsolatban: „Móricz zsoltárai nagyjából a Károli Gáspár-féle vizsolyi biblia zsoltárfordításainak rímekbe szedett átírásai, s nem jellemzik Móricz eredeti költészetét s a kort sem, melyben Móricz élt és alkotott.”⁸ A Móricz-szövegek tüzetesebb vizsgálata alapján a megállapítás első felével mindenképpen egyetérthetünk, az értékelő megállapítás viszont – mint az remélhetően kitűnik majd a későbbiekben – némileg árnyalásra szorul.

Móricz feldolgozásai valóban meglepően szoros szövegszerű kapcsolatot mutatnak a Károlyi-féle bibliafordítás zsoltáraival. Az átdolgozások szinte mondatról mondatra követik Károlyi Gáspár nyelvi fordulatait, s alig találunk arra példát, hogy valamit módosítsanak (akár elvétel, akár hozzátétel módján) a bibliai szövegen. Pusztán az érzékeltetés kedvéért álljon itt egy rövid példa a kétféle szöveg szoros intertextuális kapcsolatának érzékeltetéséhez. A 133. zsoltár Károlyi-féle verziója így hangzik: „Ímé, mily jó és mily gyönyörűséges, a mikor együtt lakoznak az atyafiak! Mint a drága olaj a fejen, a mely aláfol a szakállon, az Aron szakállán; a mely lefoly köntöse prémjére; Mint a Hermon harmatja, a mely leszáll Sion hegyeire. Csak oda küld áldást az Úr és életet örökké!” A Móricz-féle szövegvariánsban pedig ez áll: „Ímé mily jó, mily gyönyörűséges, / Atyafinak együtt élni ékes, / Mint a drága olaj, / Fel nem fogja a haj, / Lefut a szakállon, / Szakálladon Áron, / Köntösödnek prémjén;

⁷ A bibliai zsoltárok vizsgálatakor és az összehasonlítás során természetesen a magyar nyelvű (Károlyi Gáspár-féle) fordítást, és nem az eredeti héber nyelvű szöveget vettem figyelembe. Ennek oka, hogy Móricz átdolgozásai egyértelműen a Károlyi-fordítás átíratainak tekinthetők, így azok a magyar nyelvű fordításokkal és nem az *eredeti* héber szöveggel lépnek intertextuális dialógusba. Másfelől pedig tudtommal Móricz – rövid ideig tartó teológiai tanulmányai ellenére – sem olvasott olyan szinten héberül, hogy az befolyásolhatta volna parafrázisainak poétikai világát.

⁸ GELLÉRT Oszkár, *Az olvasóhoz = Móricz Zsigmond versei, i. m.*, 11.

/ Mint Hermon harmatja, / Sion csucsát hatja, / Ragyogóvá tévén: / Csak oda küld áldást az Ur, áldást / És életet, örök éltet, váltást.” A szövegszerű egyezéseket hosszasan lehetne idézni a többi átdolgozásból is, azonban Móricz nemcsak tartalmi tekintetben igyekezett szigorúan ragaszkodni a Károlyi-féle bibliafordítás szövegéhez, hanem arra is törekedett, hogy átdolgozásai nyelvi-retorikai tekintetben is megőrizték, pontosabban felidézzék az olvasóban a bibliai szöveg ismétlésekre épülő gondolatalakzatai mellett a fordítás korának, vagyis a XVI. századnak a magyar líranyelvi megoldásait is. Ennek érdekében azokban a sorokban, ahol szövegszerűen eltér a bibliai forrástól, olyan archaizmusokkal él, melyek a különféle retorikai műveletek révén az olvasóban a XVI–XVII. századi megszólalás hitelesnek tűnő illúzióját kelthetik. Meg kell jegyeznünk, hogy ezek a kísérletek, bár sok esetben a szöveg poétikai többletéhez képesek hozzájárulni, néha oly mértékig élnek a szintaktikai és szemantikai tömörítés eszközével (különösen az ellipsis alakzata révén), hogy az már szinte a szöveg(részletek) megértését lehetetleníti el. Egyetlen példa ennek érzékeltetéséhez a 120. zoltárból: „Jaj, nékem, hogy Mésekben bujdosom, és a Kédár sátrai közt lakom! Sok ideje lakozik az én lelkem a békességnek gyűlölőivel!” (Károlyi-fordítás); „Jaj nékem bujdosnom Mésekben, / Lakoznom a Kédár népiben, / Békességnek mert szül gyűlölőt / S itt kitarva lelkem szem előtt” (Móricz átdolgozása). Mindezek tükrében kijelenthető, hogy – tulajdonképpen egybehangzóan Gellért Oszkár már idézett megállapításával – Móricz zoltárai olyan átdolgozások, melyek a Károlyi-féle bibliafordítás szövegéhez szinte a végeletekig ragaszkodva azok hangsúlyos verselésű, rímes variánsainak tekinthetők. Furcsának hathat azonban az alkotói szabadságnak és az ebből eredő szövegformálási invenciónak ez a látszólagos redukciója, különösen, ha azt is figyelembe vesszük, hogy már a XVI–XVII. századi parafrázisok szerzői (hogy csak a közismertebbeket, Szencit vagy Balassit említsük) mennyivel nagyobb szerepet szántak a szövegek újraalkotásának. Nagy valószínűséggel ez magyarázza azt, hogy Móricz átdolgozásai miért nem váltak a magyar zoltáraparafrázis hagyománytörténetének részesévé: az értelmezésnek ugyanis szembe kell(ett volna) néznie azzal a problémával, hogy a szövegek értelmezésekor szinte lehetetlen különbséget tenni, hogy Móricz költői szövegformálásáról vagy – a szövegszerű egyezések miatt – az eredeti zoltárok, illetve azok Károlyi-féle fordításáról kellene-e értékelő megállapításokat tenni.

Viszont épp a Biblia szövegéhez való ily mértékű ragaszkodás teszi még hangsúlyosabbá azokat az aprónak látszó eltéréseket, amelyek az eredeti textushoz képest a szövegvariánsok világában lelhetőek fel. Ennek felvázolásához azonban vissza kell kanyarodnunk ahhoz a korábban említett meglátáshoz, miszerint a *Nyugatban* közreadott válogatás elsősorban a szenvedést középpontba állító, és sok esetben a panasz hangján megszólaló imádságok átdolgozásait tartalmazza. Mint arra André LaCocque a panaszszóltárokat elemezve rámutat, az ószövetségi panaszt tematizáló imádságok az esetek többségében nemcsak a szenvedés okait és történéseit sorakoztatják, hanem a zárlatban megszólaló istendicsőítésben már annak a meggyőződésnek is hangot adnak, hogy a könyörgés meghallgatásra talált: „Az egyéni panaszénekekben kérés és ujjongás egymás ellenpólusai (Zsolt 22,22.25), s a könyörgés végül dicsőítésbe csap át. [...] ...a dicsőítés a könyörgő ama bizonyosságából következik,

hogy kérése már meghallgatásra talált.”⁹ Ez a bizonyosság az, amely a legnagyobb szenvedések idején is biztosítja az imádkozó számára a lét értelmezhetőségét: ezért lehetnek részesei a zsoltároknak az Istent vádló panaszok vagy az ellenségre átkot mondó megszólalásformák. Móricz zsoltárainak egy részében azonban mintha épp ez a bűnbocsánatot nyújtó, a szenvedés elmúlását biztosító meghallgattatás válna kérdésessé a megszólaló számára. A 120. zsoltár kezdősorai például a következőképp teszik bizonytalanná az imádság meghallgatását: „Nyomorúságomban az Úr-hoz kiálték, és meghallgata engem.” (Károlyi); „Nyomorúságomban Istenem / Ki hallgat meg engem, ha te nem.” (Móricz). A 30. zsoltár – ahol az imádkozó a szenvedések okaként az elbizakodottság bűnét vallja meg – móriczi változata a kijelentést múlt helyett jelen idejűvé s így általánosító kijelentéssé transzformálja, azaz még nem tekinti lezártnak önmaga vétkes magatartását, ami pedig némileg kétségessé teszi a megmenekedésről tanúbizonyoságot tévő sorokat: „Azt mondtam azért én jó állapotomban: nem rendülhetek meg soha.” (Károlyi); „Azt mondom én azért jó állapotomra: / Nem rendül meg soha!” (Móricz). És végezetül egy sajátos nyelvi megoldás a 130. zsoltárból, mely a sorok tördeléséből, a szokatlan szórendből és a toldalékok homonímiájából fakadóan teheti kétértelművé a kegyelem bizonyosságot sugalló kijelentését: „Bízzál Izrael az Úrban, mert az Úrnál a kegyelem, és bőséges nála a szabadítás. Meg is szabadítja ő Izraelt minden bűnéből.” (Károlyi); „*Kivon az Isten ingyen kegyéből, / Minden bűnődből, minden bűnődből!*” (Móricz) A móriczi szövegvariánsban a 130. zsoltár zárlatának eredeti gondolata – miszerint az Isten kegyelmességéből eredően megszabadít, azaz megbocsátja a bűnöket – láthatóan többértelművé válhat: a kivon ige – a toldalékos alakokat paranomasiaként olvasva – egyszerre vonatkozhat a kegyéből és a bűnődből szóra: ily módon pedig a szöveg magában hordozza annak a jelentésnek a kettősségét (és egymást kizáró ellentétét), hogy Isten a kegyelem lehetőségéből vonja ki az embert, vagy pedig a bűn állapotából. Az előbbi jelentést a vers tördelése is erősítheti, hiszen az olvasó a sorokat a befogadás során hajlamos egybetartozó gondolati egységként értelmezni.

Az imádság újramondásának lehetőségei

Mіндеzen meglátások akkor válnak igazán összetetté, ha figyelembe vesszük Thomas Hieke és Paul Ricoeur tanulmányainak egy-egy megállapítását. Hieke tanulmánya arra mutat rá, hogy a panaszima olyan beszédcselekvésként értelmezhető, mely a nyelvi megformálás által igyekszik felszámolni magát a szenvedést és annak kiváltó okát: „aki imádkozik, az nem csupán beszél, hanem beszéde révén *cselekszik* is. Kapcsolatot létesít Istennel (megszólítja), tiltakozik a jelenlegi rossz állapotok ellen (panaszskodik), felelőssé teszi Istent (vádol), és megkísérli, hogy hasson rá (kér). [...]”

⁹ André LACOCQUE, „*Én Istenem, én Istenem, miért hagytál el engemet?*”(Zsoltár 22) = Paul RICOUER, André LACOCQUE, *Bibliai gondolkodás*, Bp., 2003, 312–313.

Ennélfogva az ima nem egy adott szöveg felmondása, hanem interaktív cselekvés¹⁰ (kiemelés az eredetiben). Ricouer írása pedig a 22. zoltárt elemezve azt hangsúlyozza, hogy amikor a lélek egyéni panasz a zoltárokból nyelviileg artikulálódik, „eltörli a szóba hozott szenvedés egyedi jegyeit: nehéz pontosítani, hogy a szónok beteg-e, ténylegesen közel van-e a halálhoz, s hogy kik is azok, akik gyötrik.”¹¹ Ennek megfelelően a zoltárok az újramondás révén válhatnak átélhetővé és aktuálisak (ahogyan ezt a zsidó ünnepeken vagy a keresztény liturgiában ma is élő gyakorlat). Ilyen értelemben Móríc zoltárszövegei olyan kísérletként olvashatóak, melyek egy egyszerű formai játékon túlmenően a zoltárok átdolgozásával, vagyis újramondásával a Biblia imádságait kívánják aktualizálni, oly módon, hogy azok a lét értelmezhetőségét biztosítsák az imát mondó számára. Maga az újramondás arra irányul, hogy a szöveget újrafogalmazó személyiség igyekszik visszanyerni és saját horizontjába emelni, vagyis újra egyedivé tenni azt a Ricouer által is említett vallásos tapasztalatot, melyet a zoltárok az általánosítás és a paradigma szintjére helyeztek. Az aktualizáló szándékú újramondás lehetősége egyébként is a zoltáros ima megszólalásának alapvető feltétele, mint arra Oláh Szabolcs a kora újkori énekelt imádságokat elemezve rámutat: „A zoltáros például olyan beszédhelyzetben szól meg, amely a későbbi olvasó vagy éneklő számára újra betölthető: a bűnös maga is bűnös-ként énekelheti újra Dávid egykori bűneit, a panaszt a mai éneklő Dávid panaszának újra átéléseként, újraértelmezéseként szólaltathatja meg, a könyörgő ember Dávid király kései utódként – *vele azonosulva, tőle távolságot tartva* – mondhatja: *hozzá fordulok, Uram*”¹² (kiemelés az eredetiben). Az azonosulás és távolságtartás együttes érvényesítése Móríc átdolgozásainak esetében inkább az előbbi felé látszik elmozdulni, mint az az eddigiek alapján látható volt. Holott „a fordítás kényszere mindig azt jelentette, hogy az eredeti képes beszédet az éppen aktuális világszemlélet, körülmények, életmód, környezet alapján lehetett, kellett megváltoztatni”¹³ (kiemelés az eredetiben). Móríc zoltáraiban ez a változtatás – a verselési technikák átalakításán túlmenően – szinte csak a szenvedés felszámolhatóságába vetett bizalom megkérdőjelezéseként ismerhető fel. Vagyis a móríczi szövegek alapvetően kettős viszonyulást feltételeznek a zoltárok gondolatvilágának aktualizálhatóságával kapcsolatban: egyfelől a bibliai pretextushoz való szigorú ragaszkodás a befogadónak lépten-nyomon azt igyekszik sugallni, mintha magának a bibliai szent szövegnek az olvasására kerülne sor, feltételezve ezáltal, hogy mindazok a beszédcselekedetek, melyek a szenvedés felszámolását célozzák, illetve a lét értelmezhetőségét biztosít-

¹⁰ Thomas HIEKE, *Hallgatni istenkáromlás volna: A panasz fenomenológiája és teológiája az Ószövetségben*, Mérleg, 1999/4, 383.

¹¹ Paul RICOUER, *A panasz mint ima* = RICOUER, LACOCQUE, *i. m.*, 358.

¹² OLÁH Szabolcs, *Líra, trópus, szubjektum és valóságképzet (A líra előtörténete a kora újkori lelki éneklés kultúratudományi távlatában)* = *Nemzet – identitás – irodalom. A nemzetfogalom változatai és a közösségi identifikáció kérdései a régi és a klasszikus magyar irodalomban*, szerk. BÉNYEI Péter, GÖNCZY Monika, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2005, 155–156.

¹³ *Uo.*, 155.

ják, problémátlanul közvetíthetők és megvalósíthatók. Másfelől pedig az átírás nyilvánvaló ténye arra figyelmezteti a befogadót, hogy itt pusztán a bibliai szöveg költői imitációjával van dolga, megfosztva ezáltal a szöveget attól a szakrális többletjelentéstől, melyet az imádságnak be kellene töltenie (ezt csak erősítik az isteni kegyelem megtapasztalhatóságának kételyét színre vivő nyelvi, retorikai műveletek).

Ily módon a minél pontosabb szöveghűsége törekvő és ebből kifolyólag az újraltkotás invenciózus megoldásairól lemondó móríci szövegek érvényre juttatják az imádság megszólalásmódjában eleve meghatározó tapasztalatot, melyre – eltérő aspektusból közelítve ugyan, de – Paul Beauchamp és Lőrincz Csongor tanulmánya egyaránt felhívja a figyelmet. Beauchamp az imádság újramondásának lehetőségeit vizsgálva a történeti-hermeneutikai távolságból eredően a másik imádságának saját-tételét pusztán illúzióknak minősíti.¹⁴ Lőrincz Csongor pedig az imádság nyelvi megformálásának kérdéseit vizsgálva a megszólalás által megvalósítható performatív cselekvések kapcsán hívja fel a figyelmet az ima összetett beszédhelyzetére: „ha az imát mint 'belső szót' sosem lehet teljesen felmondani – sem diszkurzíve kifejtteni –, hanem csak mintegy azon szavakat ismételni, amelyek felmerültek, úgy az ima már az első mondásnál ismétlés. Eme rendelkezhetetlenség és nem-narratív nyitottság révén az ima teljességgel sosem sikerülhet (és nem valamely megállapítható hiány miatt).”¹⁵ Vagyis a bibliai imádság szinte szó szerinti megismétlésében helyenként felbukkanó nyelvi-retorikai változtatások olyan poétikai eljárásként értelmezhetők, mint amelyek az ima hatékonyságának a megszólalás, a szavak ismétlésjellegéből fakadó kételyeire is reflektálnak. Mórícz zsoltárátdolgozásai tehát a bibliai pretextushoz való ragaszkodásukkal érvényre juttatják az imádság újramondhatóságának és aktualizálhatóságának igényét, és ezzel együtt annak megvalósíthatatlanságát is.

A zsoltárátdolgozások jelentősége a Mórícz-életmű kontextusában

Az 1910-ben, tehát viszonylag a pálya kezdetén megjelent zsoltárátdolgozások mindezekén túlmenően azért is érdemelhetnek az eddiginél komolyabb figyelmet a kutatás részéről, mert két aspektusból is előlegezik a későbbi Mórícz-próza világgépi és poétikai sajátosságait. Egyfelől Mórícz későbbi alkotásainak egy része – mint arra Balassa Péter, Beke Judit tanulmányai is utalnak¹⁶ – úgy olvashatók, amelyekben az egyén olyan egzisztenciális kihívásokkal kerül szembe, amelyek eredményeként a világ értelmezését biztosító metafizikai garanciák elvesztésével kell szembenéznie. A létezés tere ekként válik a szenvedés, a boldogtalanság terepévé, mely jórészt a szubjektumnak abból az élményéből fakad, hogy ki van szolgáltatva a létbe vetettség értelmetlenségének, a magára hagyatottság gyötrő érzésének és az Isten nélküli vi-

¹⁴ Paul BEAUCHAMP, *A zsoltárok és mi*, Pannonhalmi Szemle, 1996/3, 13.

¹⁵ LŐRINCZ Csongor, *Ima, vers, performativitás* = L. Cs., *A költészet konstellációi: Adalékok a modern líra történetéhez és elméletéhez*, Bp., Ráció, 2007, 306.

¹⁶ BALASSA, *i. m.*; BEKE, *i. m.*

lág létmagyarázó fikcióinak, amelyek azonban elégtelennek bizonyulnak a létezés értelmessé tételéhez. Így a szövegek kérdésselvetésének a tétje, hogy van-e még bármiféle esély egy olyan létmagyarázat visszanyerésére, amely biztos alapokon nyugvó, egységes értelmezését adná a világ és a személyiség saját létezésének. Az erre adott válaszok – természetesen a különböző szövegvilágokhoz igazodva – azt a kettősséget mutatják, mint a zsolttárátdolgozások esetében látható volt: vagyis a regények, novellák egyszerre törekszenek a lét értelmezhetőségét biztosító jelentések sugalmazására, miközben a szövegek többértelműsége némileg kétségessé teszi ezek működőképességét.

A zsolttárátdolgozások azon sajátossága pedig, hogy egyszerre igyekeznek a bibliai szöveghez való hűséget érzékeltetni, miközben nyilvánvalóvá válik, hogy mindez egy tudatosan alakított archaizáló nyelv eredményeként jön létre, a móríci próza valósághoz való viszonyával mutat rokonságot. Közismert, hogy Móríc a műalkotás eredetéről és saját alkotói módszeréről nyilatkozva több ízben is a valóság problémátlan leképezésének szándékát hangsúlyozta fő művészi törekvéseként. Ehhez kapcsolható, hogy regényeiben, leveleiben is visszatérő gondolatként van jelen az az elgondolás, miszerint a művek születésének hátterében valamiféle érzelmi válság vagy tragikus élmény áll. Mindez arra mutat, hogy az írás egyfajta terápiaként értelmeződik nála: a műalkotás segítségével így különféle lelki traumák feldolgozása válik megvalósíthatóvá, melynek révén az írás mint élet móríci leírása is új értelmet nyerhet, miszerint magához a létezéshez, a túléléshez van szükség az alkotásra. Amint ezt megjegyzi egyik beszédében: „életemet az írásban éltem ki, mert azért vettem tollat a kezembe, hogy leírott gondolatokba újra s egyre izzóbban éljem át az életet. Mert nekem az írás: az élet megsokszorozásának egy formája.”¹⁷

Móríc irodalomszemléletének ez az elgondolása érthető módon egy olyan írói szándékkal kapcsolódik össze, melynek fő törekvése, hogy minél tökéletesebben próbálja nyelvileg *szimulálni* a világ empirikus tapasztalatait. Vargha Kálmán mutat rá ezzel kapcsolatban, hogy Móríc „realizmus-felfogásának jellegzetes vonása, hogy sokra értékelt, ha az írói nyersanyag minél kevesebb áttétellel kerül a műbe, és szinte nyersanyagként maradva él tovább a műben.”¹⁸ Jórészt ennek alátámasztásaként hangsúlyozza igen sok helyen Móríc azt, hogy a szövegeket mindenféle stilizálás nélkül igyekszik kialakítani: „Én már régen lenézem a szerkesztés tudományát. A meseköltés abszurdumát. A kitalált történetekben való hitet. [...] Mindig előzetes végiggondolás nélkül engedem történni az eseményeket, ahogy az életben történnek a dolgok: ez az egyetlen lehetőség, hogy a természettel egyenértékű történhessék az emberi fantáziában.”¹⁹

Bár a móríci önvallomások elsősorban a prózai szövegek kialakításának szerzői módszerére vonatkoznak, másrészt pedig írás és valós létevények viszonyát proble-

¹⁷ MÓRICZ Zsigmond, *Vallomás (Móríc Zsigmond beszéde az ifjúság által rendezett ünnepélyen)* = M. Zs., *Irodalomról, művészetről I–II.*, Bp., Szépirodalmi, 1959, 39.

¹⁸ VARGHA Kálmán, *Móríc Zsigmond és az irodalom*, Bp., 1962, 153.

¹⁹ MÓRICZ Zsigmond, *Utazás a koponyám körül (Karinthy Frigyes legújabb könyve)* = *Irodalomról, művészetről II.*, i. m., 352.

matizálják, mégis, úgy vélem, hogy az idézett gondolatok a zsolttárátdolgozások poétikai világának megértéséhez is segítségül hívhatók. A zsolttárok átírásakor a bibliai szöveghez való szinte kényszeres ragaszkodás e vallomások tükrében úgy is értelmezhető, mint amit Móricz a valóság leképezésének kapcsán írói törekvéseként fogalmazott meg: vagyis olyan szövegformálás eredményeinek tekinthetők e versek, mely a genesisnek tekintett – s a mórliczi elgondolás szerint az alkotásokban pusztán csak *lemásolt* – közeg minél pontosabb visszaadására törekszik. E törekvés pedig elsősorban abban nyilvánulna meg, hogy a tudatos írói alakítás szinte teljes mellőzésével igyekszik az alkotó a szövegbe foglalt, lemásolt anyag rögzítésére. A zsolttárátdolgozások esetében azonban nem a valóság tényei vagy az önéletrajzi események képezik a szövegeknek ezt az írói alakítástól mentes(nek tulajdonított), másolt közegét, hanem a bibliai zsolttárszövegek. Vagyis mintha a parafrázisok szerzője ugyanazt a szerzői magatartásformát hangsúlyozná a zsolttáraival, mint amiről prózai munkái kapcsán igyekezett meggyőzni olvasóját.

Az utóbbi években, évtizedekben lassacskán újra megélenkülő Móricz-recepció azonban már több ízben is rávilágított arra, hogy akár az életmű egészét, akár az egyes alkotásokat külön-külön tekintjük, erős kételyekkel kell illetnünk a művészi önértelmezések vázolt koncepcióját. Balassa Péter például arra hívja fel a figyelmet a Móricz-regények kapcsán, hogy a szerzői szándék esetleges elfogadása mellett is nyilvánvaló, és a befogadó számára is világossá kell válnia, hogy a valóság és a spontán megszólalás illúziója csakis erősen tudatos nyelvi teremtés eredménye lehet.²⁰ Másrészt pedig Cséve Anna és Szilágyi Zsófia filológiai kutatásai is rámutattak arra, hogy Móricz állandó újraírási kényszere megkérdőjelezheti a spontán alkotás és a másolás írói módszerét, illetve bizonyíthatja, hogy a valóság minél tökéletesebb illúziójának felkeltése komoly művészi, esztétikai teljesítmény és alkotói formálás eredménye.²¹ Vagyis a Móricz-szövegek – és főként az erős kanonikus beágyazottsággal rendelkező művek – éppen az élettények írásba foglalásának erre az összetettségre képesek reflektálni: oly módon teremtik meg a valóság leképezésének mimetikus illúzióját, hogy a nyelvi megformáltság többértelműségéből, illetve a nyelvi működés önmagát leleplező ironikus olvashatóságából fakadóan egyben meg is kérdőjelezzik e művészi törekvés hatékonyságát. A zsolttárátdolgozások – bár a regények művészi értékével semmiképpen nem összevethető mértékben, de – hasonló belátásra figyelmeztethetik az olvasót: a bibliai textushoz való ragaszkodás mintegy leplezni igyek-

²⁰ „Ezáltal Móricz – valóban – engedi történni (láthatóvá válni, pontosabban szóhoz jutni) az eseményeket, a »természettel egyenértékű« hatás felkeltése azonban éppen hogy a leírás-lejegyzés folyamata közben a fantázia, vagyis a formálás maximumát is megköveteli, csak-hogy ezúttal nem a mesterségbeli tudatosság, hanem a nem kevésbé magas fokú koncentrációt (az ágostoni értelemben vett *intentio animi*: az emlékezet intenzív, összefogott időpillanatát) igénylő, az eseményeket szólni engedő, de nem »elengedett« spontaneitásá értelmében.” BALASSA, *i. m.*, 34.

²¹ CSÉVE Anna, *Az autorizált hang keresése: A mórliczi Tragédia prózapoétikai megalkotottsága*, Tiszatáj, 2004/7, 13–30.; CSÉVE Anna, *Szituálatlan üzenetek: Az újraolvasás és az újraírás alternatíváiról a Tragédiában = Az újraolvasott Móricz, i. m.*, 80–89.; SZILÁGYI Zsófia, „*furcsán alakul át az irodalomban az élet*”: *Egy önéletrajzi regénytrilógia terve és megvalósulása*: Légy jó mindhalálig. Kamaszok, Forr a bor, Alföld, 2005/9, 53–64.

szik a szerzői alakítás nyelvi produktumát, miközben az aprónak tűnő nyelvi és formai változtatások nemcsak pusztán jelzik a tudatos alkotói tevékenységet, hanem – amint az a rövid elemzésekből kiderülhetett – az imádság újramondhatóságának összetett lehetőségeire is képesek reflektálni. Ebből az aspektusból tekintve a zsol-tárátdolgozások azokat a kérdéseket (a nyelvi leképezés lehetőségei, a különféle közegeknek – valóság, élettények, irodalmi hagyomány, pretextusok – mint szövegeknek a párbeszéde) állítják a befogadás középpontjába, amelyek a Móricz-életművet leginkább megnyithatják a további újraértelmezések felé. Ez pedig arra is rávilágít, hogy a móríci művészet megértéséhez azok a szövegek is fontos tanulságokkal szolgálhatnak, amelyeket a recepció jóformán mind a mai napig mellőzött, pusztán azért, mert a kánon meghatározó Móricz-műveinek fényében kevésbé tűnnek párbeszédképesnek a kortárs kérdezés számára.

ELMOZGÓ HATÁROK

Szabó Lőrinc és Németh László romániai utazása

Ahogy Kant megjegyzi antropológiai írásaiban: az újdonság elevebbé teszi az érzéki képzeteket, a monotonia, az érzetek teljes egyformasága viszont a figyelem el-lankadásával, az érzéki észlelés eltompulásával jár. A mozgás, a helyválttatás, s azok fiziológiai következménye kedvez az érzékelésnek és a társiaságnak.¹ Az utazás a változatosság által gyönyörködtet. Izgalma hol a szabadságérzethez, hol a kilátástalansághoz esik közel. A tervet a tervezhetetlennel, az elvárást a váratlan eseménnyel szembesíti. Próbára teszi az utazót: érzékeit, tudását, teherbíró képességét, identitását egyaránt. Az útirajz köztudottan az érzékekre ható tapasztalatok és ismeretek összegyűjtésének és archiválásának egyik műfaja, s – ezzel szoros összefüggésben – a személyiség újrafogalmazásának alkalma. Kant – miközben az utazó érzékelő- és megértőképességének *előfeltételezettségére* figyelmeztetett – az antropológia látókörének bővítését szolgáló eszközök közé sorolta az utazást, még ha az csak az „útleírások olvasgatásaként” valósul is meg.² Nem véletlen tehát, hogy az utazás *multimediális* (mert érzékekre ható és közvetítő közegek által létesített) tapasztalatának kortárs kutatója, Charles Grivel az utazást és az olvasást/írást a legszorosabban összetartozónak gondolja.³

Flaubert a *Szalambó* (1862) című Karthágó-regénye megírásakor archeológiai adatok tömkelegét használta föl úgy, hogy Egyiptomot és Észak-Afrikát nem utazás

¹ „Könnyebb séta közben hosszabban elbeszélgetni, hisz olyankor váltakozva pihenhet a lábunk hol egyik, hol másik izma, mintha mereven lecövekelnénk egy helyben, amikor is az egyik izomnak egy ideig lankadatlanul munkálkodnia kell. – Ezért is oly csábító az utazás [...]” Immanuel KANT, *Antropológiai írások*, ford. MESTERHÁZI Miklós, Osiris/GondCura, Bp., 2005, 73.

² „Az antropológia látókörének bővítését szolgáló eszközök közé tartozik az *utazás*; még ha csak útleírások olvasgatásaként is. Előbb azonban otthon, a városbéli és honfitársaink körében kell szert tennünk emberismeretre, ha tudni szeretnénk, mit is keressünk, emberismeretünket gyarapítandó, odakünn. Ilyesfajta terv híján (az pedig maga is már emberismeretet előfeltételez) a világpolgár antropológiája mindenkor fölöttébb korlátozott marad.” KANT, *i. m.*, 10–11. (Kant itt egy lábjegyzetben azt is leszögezi, hogy a Pregel menti Königsberg lakója a „világban való járatosság elmélyítésére” utazás híján is szert tehet. Tudomásom szerint ő tényleg nem nagyon erőltette az utazást...))

³ Charles GRIVEL, *Reise-Schreiben = Materialität der Kommunikation*, Herausgegeben v. Hans Ulrich GUMBRECHT u. K. Ludwig PFEIFFER, Suhrkamp, Frankfurt, 1988, 616.

révén, hanem misszionárius források, tudós könyvek sokaságából ismerte meg. A történelmi regény időbeli színezetének (Temporalkolorit) megfestéséhez szükséges tudományos, gazdasági és katonai adatokat keresztény misszionáriusok, többnyire jezsuita *térítő utazók* gyűjtötték össze. A szerzetesrendek, püspöki hivatalok és kolostorok művészeti és technikai gyűjteményeinek jó része a XVIII–XIX. század fordulóján múzeumokba, állami könyvtárakba és egyetemekre került. Ezt az „adatbázist” alkalmazták a XIX. század kultúratudósai és regényírói, s leginkább ebből származott a Napóleon és Humboldt által reformált egyetemek tudása.⁴ Legelőbb az utazók följegyzéseiből merítő kultúrtörténeti regények *teremtették meg* a kulturális *idegenséget*. A XIX. század harmincas éveiben kalandra és tudásra szomjas magyar tehetségek egész raja kelt útra a nyugati országokba Bölöni Farkas Sándortól és Pulszky Ferentől Szalay Lászlón és Szemere Bertalanon át Irinyi Józsefíg.⁵ E jeles ifjak úti tudósításaiiban archivált tudásanyag alapozta meg azoknak a világismeretét, akik ez idő szerint, vagy egész életükben sem hagyták el a Kárpát-medencét. Közéjük tartozott például Vörösmarty Mihály, vagy Heine *Reisebilderjének* nyomdokain *Uti leveleket* író Petőfi Sándor, de még Kossuth is, aki az emigráció idején lett világutazó.

„A legnagyobb magyarnak” viszont pályája elején s derekán lételeme volt az utazás, s az mindig bőséges elő- és közbeeső tanulmányokkal, írásos és egyéb regisztrációval társult: „Széchenyi István a naplók utazási feljegyzéseiben az ókori mintát, Pauszanasz etno- és geográfiai »kalauzolásait« követte. A ló- és öszvérhátra pakolt poggyászbba egy egész kis kézikönyvtár is befért. Az *Il principe d’Ungheria* kísérői között pedig volt archeológus és a fotós elődjét képező festő, metszetkészítő is.”⁶ Az utazás közegét – hatótávolságát, időbeliségét, távlatát – a *technika*, az utazás képét, vagyis regisztrálását, közvetítését, tudatosítását pedig az adott kor *lejegyzési rendszere* határozza meg. Széchenyi egyszerre volt a technika megszállottja és a natúrához való visszatérés híve⁷, gyakorta gyalog tette meg az utat például Bécsből Cenkre (de gyalogolt Diószegről Székelyhídra, Püspökfürdőről Belényesre stb.),

⁴ Humboldt a nyelvek kutatásában való előrehaladását annak köszönhette, hogy a porosz állam küldötteként a Vatikánban áttanulmányozta az 1774 óta gazdátlan jezsuita úti jelentéseket, lexikonokat, grammatikákat. L. Friedrich KITTLER, *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft* (2), München, Fink, 2001, 124–125.

⁵ BÖLÖNI FARKAS Sándor, *Utazás Észak-Amerikában* [Kolozsvár, 1834], sajtó alá rend., bevezető tanulmány és jegyzetek Benkő Samu, Bukarest, Irodalmi Kk., 1966; PULSZKY Ferenc, *Uti vázlatok*, 1836; SZALAY László, *Uti naplóból*, 1839; SZEMERE Bertalan, *Utazás külföldön: Válogatás Szemere Bertalan nyugat-európai útinaplójából* [1840], vál., szerk., sajtó alá rend., a jegyzeteket és a szerkesztői utószót írta STEINERT Ágota; a tanulmány SÓTÉR István munkája, Bp., Helikon, 1983; IRINYI József, *Német-francia és angolországi úti jegyzetek*, 1846.

⁶ THOMKA Beáta, *A köznapok fikcionalizálói: életrajzok, útirajzok*, www.zetna.org.yu/zek/folyoiratok/53/thomka.html – 10k – letöltés: 2008. november 7. 17. 21

⁷ „A szokás, az erkölcs, az életmód kiszorítja belőlünk a természetet, az erőt, az erényt.” SZÉCHENYI István, *Napló*, ford. JÉKELY Zoltán és GYÖRFFY Miklós, Bp., Osiris, 2002, 14.

ám az efféle „utazást” inkább a megszállottan űzött testmozgás körébe utalta.⁸ Utazni lóháton, kocsin és hajón utazott, közben mindig részletes tudósításra törekedve.

A XIX. század közepén megjelenő, illetve elterjedő új közlekedési és kommunikációs technológiák – a vasút, a transzatlanti gőzhajózás és a fényképezés tette lehetővé a modern turizmus társadalmi megszerveződését: „A modern kori utazás a korábban elsősorban narrativizált formában kifejezhető tapasztalatból az érzékszervek korábbi egyensúlyát, kontrollját megbontó, a vizualitást középpontba helyező tapasztalattá alakul át.”⁹ A vizuális technikai apparátusok „kikülönülése” ellenére az utazás alkalmával egybegyűjtött ismeretek írott formában, könyvben való reprezentálása még hosszú ideig kitüntetett forma marad, még azután is, hogy a nagy „vetélytárs”, a *mozgóképek* egyfajta versengésre készíti az útirajzot. A festmény és a metszet funkcióját már korábban kiváltja a fénykép, de a kontextusteremtés, a narráció terhe még ezután is az írott szövegé marad. A film általánosságban vett „előnyei”, a látvány közvetítésének, a vizuális dokumentálhatóságnak a *filmszerűsége*¹⁰ viszont már nagyon is élesen fölveti az útirajz mibenlétének kérdését. Igazából ehhez a kihíváshoz kapcsolódik az útirajz *irodalmiságának teljesítőképesége*: a XX. század első harmadától-közepétől az irodalmi útirajz – legyen szó akár hangsúlyozottan fiktív (utazási regény/novella), akár dokumentatív változatról (úti tudósítás) – a táj, a kulturális képződmények, a szokások idegenségélményének (Fremderleben) *ábrázolásáról* mindinkább áttér az *idegenségérzékelés* (Fremdwahrnehmung) irodalmi *reflektálására*. Ahogy Willy Michel írja: „a modern regény az idegenségérzékelés modelljeit hozza létre, amely az utazó viselkedésének interkulturális feltételeire és változására kérdez rá.”¹¹ Úgy is mondhatjuk, hogy az irodalmi útirajz *ellene szegül az idegenség*

⁸ „1819. június 25-én Bécsből Nagycenkre gyalogoltam; e távolságot 11 német mérföldre becsülöm. Amit e lóhóással nyertem: két elfáradt lábszár és meggörnyedt keresztcsont, – valamint a szilárd elhatározás, hogy vándorló mesterlegényeknek, kiknek egyébként soha semmit sem adtam, sőt ridegen bántam velük, olykor-olykor sörre és borra néhány garast juttatok.” SZÉCHENYI, *i. m.*, 90. A gyaloglás, mint a természethez kötődő testi tevékenység mégis a technika kívánalmát implikálja: erre utal a táv és az idő állandó mérése, a (mizerábilis) útviszonyok regisztrálása, ami majd a vasúthálózat létrehozásához biztosít érveket.

⁹ Írja a turizmus-kutató Bódi Jenő Judit Adlerre és Wolfgang Schivelbuschra hivatkozva – I. BÓDI Jenő, *A turistatekintet mögött*, Debreceni Disputa, 2008/5, 4.

¹⁰ Az első narrációt is tartalmazó (sőt: megrendezett jeleneteket sejtető) dokumentumfilm, Robert Flaherty *Nanook of the North* (Nanook, az eszkimó) című 1922-es munkája bizonyos mértékig útifilmnek is tekinthető, jóllehet a filmmnyelvre is visszaható helyszínváltozás (vándorlás) először a Marian C. Cooper és Ernest B. Shoedsack alkotópáros *Grass: A Nations Battle for Life* (1925) című filmjében válik meghatározóvá. A korai európai dokumentumfilm-útifilm nagyvárosokat fényképezett: Alberto Cavalcanti–Walter Ruttmann: *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* (1927) és Dziga Vertov: *Ember kamerával* (1929). (Ez utóbbi Moszkvát, Kijevet és Odesszát mutatta be.)

¹¹ Willy MICHEL, *Modelle der Fremdwahrnehmung und Projektion im literarischen Reisebericht und im Roman der Gegenwart = Hermeneutik der Fremde*, Hrsg. Dietrich KRUSCHE, Alois WIERLACHER, München, Iudicium, 1990, 256.

elhamarkodott fölépítésének és gyors leépítésének, rapid bekebelezésének, a turisták „készen kapott”, „megszervezett” jelek iránti vágyának, s a jelekké vált világ „ elvesztésének”.¹² Az irodalmi útirajz nem olyan hasznosságú, mint egy bédekker, mert éppen a percepció és az értelemadás nehézségeit, a saját és az idegen *elmozgó határait* fürkészi.

A magyar irodalmi útirajz az első világháború utáni években mindenekelőtt Kosztolányi Dezső és Márai Sándor kezén vált igazán termékeny műfajjá. Az utazás mint toposz, cselekményszervezési séma, diskurzív mintázat, metaforika vagy szimbolizációs karakter leginkább az önéletrajziság elemeivel keveredett, s így olyan művekben vált jelentőssé, mint az *Esti Kornél*-ciklus vagy az *Egy polgár vallomásai*. Kosztolányit már korán foglalkoztatta az utazás motívuma és az útirajz mibenlétének kérdése. Az 1916-ban Kner Izidornál megjelent *Tinta* című kispróza-kötetében külön ciklusba rendezte azokat az írásait, amelyek háború előtti velencei, római, párizsi, brüsszeli és belgrádi útjairól tudósítottak. Kosztolányi kis úti beszámolóinak reflektáltan nem a praktikusság az értéke: az útirajzot, s az abban megnyilvánuló látványt is a költemények szépségéhez, vagyis az aiszthésziszhez, az érzékekre ható talányosságához kapcsolja.¹³ Úti tudósításaiból ugyan nem hiányzik a tájleírás, illetve a helyi szokások megjelenítése, ám csak ritkán interpretál, sokkal inkább benyomások, érzéki tapasztalatok összegyűjtésére vállalkozik (ennyiben az 1927-ben Erdélyben járó Szabó Lőrincet előlegezi), például amikor alternatív helyszíneket és témákat keresve látogatást tesz a morgue-ban, a párizsi halottasházban.¹⁴ Kosztolányi később az *Esti Kornél*-ciklusban meghatározó toposzá teszi az utazást, messzemenőig kiaknázva az idegen világok változást hozó, személyiséget dinamizáló, sőt viszonylagosító hatását.

A két világháború közötti korszak útirajzainak (pl. Márai Sándor: *Istenek nyomában*, 1927; Dsida Jenő: *Magyar karaván Itálián keresztül*, 1933; Illyés Gyula: *Oroszország*, 1934; Németh László: *San Remó-i napló*, 1935; Szabó Zoltán: *A Vaskapun túl*, 1936; Kosztolányi Dezső: *Elsüllyedt Európa*, szerk. Illyés, 1936) sajátos változatát alkotják az *utóállamokban tett utazásokról szóló beszámolók* (pl. Szabó Lőrinc 1927-es és Németh László 1935-ös romániai körútjáról), illetve azok az úti levelek, ame-

¹² „A turistát minden önmaga jeleként érdeкли... A turisták, szemiotikusok lebecsült seregei ellepik az egész világot a franciaság, a tipikus olasz viselkedés, a keleti helyszínek példái, a tipikus amerikai autópályák és a hagyományos angol kocsák jeleit keresve.” Ill. [...] amit úgy tapasztalunk meg, mint autentikusat, annak jelölve kell lennie, mint autentikus, de amint ilyenként jelölve van, már közvetített, önmaga jele, és ennél fogva viszont nélkülözi az autenticitást, ami romlatlanná, kulturális kódok által érintetlenné teszi.” Jonathan CULLER, *The Semiotics of Tourism = Framing the Sign. Criticism and its Institution*, Oxford, 1988, 161., ill. 164.

¹³ Velencéről írja: „még mindig nem tudok hinni e szép-szép, ezerszer szép város gyakorlati voltában, mint ahogy nem hiszek egy költemény praktikumában.” KOSZTOLÁNYI Dezső, *Tinta*, Kner, Gyoma, 1916, 96.

¹⁴ KOSZTOLÁNYI, *i. m.*, 113–116. A szecesszió halál-kultuszát megidéző epizód a(z) írás keletkezésekor még csak fenyegető) háború kitérését jósolja, s az írás példaértéke így inkább a *különbözőben fellelhető azonosságot* referálja.

lyeket szerzőik az 1938 és 1941 között visszatért területeken tett látogatásaikról írtak (pl. Szabó Lőrinc és Márai Sándor). Ezekben a hajdan ismerős vidék újrafelidézése, újrafelfedezése áll az utazó szándékában, a dolgok újra megtapasztalását tartja szem előtt – utazását inkább az „idegenből való visszatérés/visszatérítés” sematikája alakítja.

Zajos és néma múzeum (Szabó Lőrinc Erdélyben)

Szabó Lőrinc a *Pesti Napló* és *Az Est* tudósítójaként sokat utazott, országon belül és határokon túl is. 1924 és 1925 nyarán Olaszországban járt, 1926 telén a Tátrában, 1927 augusztusában pedig Romániában. Az *Utazás Erdélyben*-sorozat szerzője vonattal Nagyváradon át utazott Kolozsvárra, onnan Marosvécsre, majd Brassón át Fehéregyházára. A hírlapi tudósító szemlélődését irányító sematika némiképp eltér a hangsúlyozottan fiktív művek észlelés- és elbeszéléstechnikájától, hiszen az előbbinél a közírói beállítottság – az ismertető jelleg és a tanító célzatosság révén – a diskurzus *praktikusabb* kiaknázásával jár együtt. Szabó Lőrinc nem használt fényképezőgépet, s azt is tudnunk kell, hogy a két világháború között az elcsatolt területeken a magyarországiaknak nemigen állt módjukban fotót vagy mozgóképet rögzíteni. A Trianonnal együtt járó „képdeficitet” Szabó Lőrinc, majd később Németh László is az *írásba foglalt vizualitás* jelentőségének megnövelésével igyekezett kompenzálni. A Romániában, a történelmi Magyarország egykori keleti területein tett utazás regisztrációját alapvetően az *elidegenítés/elidegenülés* számbavétele határozza meg. Az utazó a Kelet felé tartó vonatozást a megszokottól, a mérhetőtől, a mértéktartótól való távolodásként értelmezi, ahol az előzetes tudás megszerzésének sincsenek biztos alapjai: „[...] valami alakatlan, nagy, emberi Zűrzavar felé vonszol ki Európából a rángatózó, szennyes, szomorú expressz.¹⁵ [...] „a statisztikák teljesen megbízhatatlanok. Tulajdonképpen egyetlen város sincs Romániában, amelynek lélekszámát pontosan tudni lehetne.”¹⁶ Az újban ott van a régi, de az ismerős ismeretlenként köszön vissza: a csucsai kastélyt az új tulajdonos Goga építette át, Kolozsvár átnevezett főterének pedig az új impérium nemzeti mítosza kölcsönöz új arculatot: „Állok a Mátyás téren. Piatza Unirii. [...] Az óriási négyszög minden oldala üzlet, bank, szálloda, iroda és bodega. Középen a híres Zsigmond-templom. Mögötte, a parkban, a Mátyás-szobor, távolabb az új Nőstényfarkas és a kis Romulus meg a kis Remus.”¹⁷ Nem is lehet másképp: az utazó szemlélődésének legfőbb vonatkoztatási pontja a történelmi emlékezet, ez az, ami az ismerősben az idegenség, az idegenségben pedig

¹⁵ SZABÓ Lőrinc, *Ki Európából! Utazás Erdélyben* = SZ. L., *Emlékezések és publicisztikai írások*, a szöveggondozást végezte, a jegyzeteket kész. és az utószót írta KEMÉNY Aranka [Miskolci Egyetem, Szabó Lőrinc Kutatóhely, KABDEBŐ Lóránt irányításával], Bp., Osiris, 2003, 195.

¹⁶ Uő, *Királyhatal Kolozsvárott. Utazás Erdélyben* = Uő, *i. m.*, 196.

¹⁷ Uo., 195.

az ismerős fürkészésére ösztönöz, s az intellektusra éppúgy hat, ahogy az érzékekre is. Az idegenné tett városok nyelvi zuhatagából kihallatszik a magyar szó, s az utazó egyszersmind *a másik nyelv* közbejöttével sejdíti meg a változást.¹⁸ Azt a változást, amely a román szupremácia erőszakos biztosítása révén a magyarság életlehetőségeinek radikális visszaszorításával járt. Miközben e vészjósló tendenciát az igazgató, az intézmények, az iskolák és a nyelvhasználat vonatkozásában is dokumentálja az utazó, az őt körülvevő idegenséget olyan *szcénákkal* tudatosítja, amelyeket éppenséggel képtelen interpretálni. A már korábban említett számszerűsíthetlenség a szélesebb értelemben vett kiszámíthatatlansággal jár együtt. A *váratlanság* és *kontingencia* gyakorta felüti a fejét: a vonatbéli udvarias tiszt viselkedése éles ellentétben áll a „szigurancai kiskirályal”¹⁹, a kis kolozsvári főtéri „közjáték”²⁰ pedig a *kiismerhetlenséget* példázza. Az utazó a *másik* – saját világában való – *idegenségét* is érzékelteti: szemlélődéseinek visszatérő képe a darócruhás, bocskoros román paraszt, aki a megváltozott világ emlékművei és újdonságai díszletei között csak „ödöng”.²¹ (Itt persze fölvethető az *idegenségérzékelés projekciójának kérdése*²²: eldönthetetlen, hogy a darócruhás móc képe mennyiben a *másik* megtapasztalása, s mennyiben a *saját* idegenségérzet *kivetülése*.)

A kolozsvári és (majd) a brassói forgatagban elárvult, az identitás bizonytalanságával, a nem-tudás fenyegetésével szembenező utazó az önzetlen irodalomszervező, báró Kemény János vendégeként talál vissza némiképp magához a marosvécsi kastélyban, a helikoni írótalálkozók színhelyén. (Nem mellesleg: gyertyafény mellett Eminescu szatíráit német fordításban olvasva...²³) A kéthetes erdélyi út Fehéregyházán a Petőfi Múzeumban ér véget. A viszontagságoktól amúgy is megfáradt utazó gyalog érkezik Segesvárról Fehéregyházára. A zárókövet *katartikus* tapasztalattal zárul, az utazóból fiziológiai hatással párosuló megrendültséget vált ki a helyszín

¹⁸ „Ez már Erdély, igazi Erdély. – Ardeál! – Mondom magamnak hangosan, hogy megtanuljam, és ne felejtsem el.” (*Ki Európából!* 195.) „S most a talapzaton egész stílusosan sötétlenek a fekete vasszobor vasbetűi: Matei Corvinul.” (*Királyhalál Kolozsvárott*, 198.) „kis trafikok, rozoga bódék. [...] Ezek az a fölírás, hogy: tutungerie. Tutu. Tütü.” (*Uo.*, 199.) „[...] most egy román lap így nyilatkozik: »Irtsuk!« [»Extirpa!«]” (*Kürtani: jobb ma, mint holnap*, 207.) A települések elnevezése és valós etnokulturális képe közötti feszültség különösen Székelyföldön érvényesül, ahol Szabó Lőrinc nemegyszer csak a román nevet szerepelteti: Gheorgheni, San Dominic, Madarasul Ciucului, Tre Scauni stb.

¹⁹ *Uo.*, 193.

²⁰ „Az egyik tutungerie-ből vad lárma hallatszik. Nyílik a bódé ajtaja, kizuhan belőle egy ember, rá meg egy asszony. Az asszony, a trafikosnő, fehér bőrű, csinos, falusias menyecske, olyan, mint egy szép cselédlány, románul káromkodik, s üti-veri, karmolja a férfit, a férjét, aki olyanforma ember, mint egy elhasznált villamoskalauz. A férfi is üvölt és üt, az asszony métermagasra emeli a lábát, és sarkával rúg a férfi ágyékába. Csödület. »Rendőr! Rendőr!« A férfit már karjaiban tartja a hatóság, de az asszony még mindig rúg és harap. Közben cigarettásdobozok hullanak ki az utca szemetébe, sárba, egy üveg víz is földre potyyan, és eltörik. Mindenki nevet.” (*Királyhalál Kolozsvárott*, 199.)

²¹ *Uo.*, 194, 197, 226.

²² MICHEL, *i. m.*, 254.

²³ SZABÓ Lőrinc, *A marosvécsi várkastély* = *Uó, i. m.*, 221.

által ösztönzött emlékezés: „Egyetlen Petőfi-sor nem jutott eszembe, egyetlen magyarral nem beszéltem a Költőről, Petőfi mégis egyszerre csak bennem élt, nem mint irodalom, hanem mint sors, és síró, néma fájdalommal töltött be a csatatér közelsége, a szent föld.”²⁴ A Petőfi-emlékhely relikviái, képei *néma tárgyak* pusztán, mert eltűnt (vagy tűnőfélben van) az azokat megelevenítő kontextus: „A falakon képek, Kossuth, Bem és mások: értelmük már elveszett, a gondnok és gyermekei a nevét sem ismerik. [...] A fölhajtós padszék hasában búzáját tartja az őr, s az egész Petőfi-szobát szükség esetén alighanem vendégszobának használja. [...] Róma romjai. Nincs bennük, mögöttük a hit, a szeretet. Az élet oly messze van most tőlem és ettől a kerttől, mintha történelem volna, s épp az fáj, hogy történelem.”²⁵ A zárlat merengése szerint (melyben megidéződik egy magyar paraszt pragmatikus élethivatása)²⁶ Szabó Lőrinc mindenekelőtt a magyar magaskultúra – voltaképpen helyrehozhatatlan – visszaszorulásaként tudatosítja Erdély elvesztését.

Az utópia „térvesztése” (Németh László Romániában)

Németh László 1935 augusztusában többedmagával – íróársával, Keresztury Dezsővel és két szociológussal – utazást tett Romániában. A szemlélődésnek különleges perspektívát adott, hogy az utazók nem a „hagyományos” irányban, a Partiumon át utaztak Erdélybe, hanem a Fekete-tenger partja felől, előbb regáti tapasztalatokkal gazdagodva. Az óvatos és tétova Szabó Lőrincsel szemben Németh László az alaposan fölkészült utasok típusába tartozott: elmélyült történelmi, szociológiai és etnográfiai ismeretekkel fölvertezetten szállt fel a Giurgiuiu lehajózó dunai gőzösré, ahol román nyelvkönyvet forgatott, hogy eredetiben „olvashassa” a fölfedezésre váró országot. S valóban, a felszín alatt szenvedéllyel keresett *mélység* jegyében izgalmasabbnál izgalmasabb *jelfejtéseknél* vagyunk a tanúi: a nyelvtípus és az artikuláció összehasonlításából például *nyelv* és *antropológia* különbségére következtet („A román nyelv mélyén én egy régi, eltűnt nép makacs szájartását érzem.”²⁷), *történelmi földrajzi* fejtegetések vezetnek be a Bukarest településszerkezetének változásait értelmező passzusokat, a kocsmái mulatozás – a társalgás, ének és tánc – szellemes elemzése kultúrantropológiai következtetések szolgálatában áll.²⁸ Németh László nagy kedvvel ismerkedik az archivált és az eleven környezetben még fönmaradó román folklórral, a szöttesek ornamentikájától az ikonfestésen át a balladák képkincséig és

²⁴ Uő, *Petőfi sírjánál* = Uő, *i. m.*, 232.

²⁵ *Uo.*, 233–234.

²⁶ *Uo.*, 234.

²⁷ NÉMETH László, *Magyarok Romániában* = N. L., *Sorskérdések*, Bp., Magvető–Szépirodalmi, 1989, 341.

²⁸ „De amikor a végén derekát kissé előrehajtva, lábát nézve a borralalótáncot ropja előttünk, annyi évszázad spontán megszokott szolgálata szól hozzám e táncból, hogy el kell fordulnom az önmegalázástól. Mint a mackó táncol, akit Giurgiuból jövet az egyik állomásnál láttam, volt török és bojár urai láthatatlan láncán.” *Uo.*, 348.

ütemszámáig. A látványelemek szelekcióját, értelmezését, az értékorientációt egyrészt a *frobeniusi* kultúrformológia (a *Kulturgeschichte Afrikas* és a *San Remó-i naplóban* is emlegetett *Schicksalskunde*) belátásai szervezik, másrészt az a Némethre mindegyre jellemző *kultúraideológia*, miszerint a megújulás kizárólag az archaikus és a modern összekapcsolásától várható. Mindez együtt jár a megértésben való érdekeltséggel, ami kizárja a felülnézeti perspektívát: az utazó a románságot egy rendkívül életképes *másik* kultúra hordozójaként ismeri föl.²⁹ Az elvi egyenrangúság eszménye összefügg az útrakelés és a szemlélődés egyik legfontosabb motiváló erejével, a Németh esszéiben egyebütt is megjelenő „tejtestvériség- vagy Duna-gondolattal”, amely a Kárpát-medencei kisépek közös kiszolgáltatottságából kiindulva a kulturális-politikai együttműködést, sőt az állami egybeszerveződést ajánlja. A térség) tehát az utazó számára nemcsak valóságos hely, hanem a jövőből bölcsője, az *utópia* megtelepedésének helye is.

Voltaképpen az útirajz minden eleme e köré az alapgondolat köré szerveződik. Németh László számára különösen ezért fontos az a demográfiai kutatás, valamint emancipatív, kulturális népmvelői program, amit Dimitrie Gusti professzor és tanítványai tevékenységében fedez föl. Útirajzában ő maga is követi a román tudós módszer-ajánlatát: az építkezés, viselet, gazdálkodás, kiejtés, népköltészet, a hiedelmek és az életformák feltérképezését, s ösztönzést lát Gusti „falunvelő” munkájában. Annál inkább lehorgasztják a romániai magyarokról szerzett tapasztalatai: visszafogott rosszkedvvel, egyre mélyülő rezignációval – és az elemzési kedv megcsappanásával – konstatálja a bukaresti és brassói székely cselédség sorsát, a regáti és az erdélyi magyarok egyre fokozódó térvesztését. Erdély elcsatolását Németh László folytonos történelmi mulasztásaink következményeként látatja: „Iszonyú elgondolni, hogy a magyarság ezt a földet elvesztette. Mialatt Erdélyt jártam, egyre jobban kivilágosodott, hogy az elvesztett Erdély nemcsak terület. Erdély vizsga volt, s az, hogy nem tudtuk megtartani: levizsgázás, mert Erdélyt nem úgy vették el tőlünk. Mi nem fejeztük be a meghódítását, s mi eresztettük ki a kezünkől, amit meghódítottunk belőle.”³⁰ A Farkaslakán Tamási Áron rokonságával eltöltött este és a naszódi hegyekbe hívó „tanulmányút” még lelkesíti, bár mindkét helyszínen ambivalens benyomások érik. A falusi magyar nép teljes kiszolgáltatottságának, a kolozsvári magyar értelmiség mély megosztottságának keserű tapasztalata az esszé zárlatában összekapcsolódik a Duna-utópia elbúcsúztatásával. Sem a magyarság, sem a románság nem kész még (vagy már) a dunai térségbeli együttműködésre: az előbbi lesüllyedt, s nem tud cselekedni, az utóbbi túlságosan is felemelkedett ahhoz, hogy éljen benne a kölcsönös ráutaltságérzés.³¹

²⁹ „A románság hódítóereje: valami benövő, elhatalmasodó életvirulencia.” *Uo.*, 359. „Az, hogy ők egy hirtelen felemelkedő népből néznek, lélegzenek és akarnak, én pedig egy nagy történelmi nemzet katasztrófa utáni gyermeke vagyok, két egész különböző eszmébe zárt minket...” *Uo.*, 364.

³⁰ *Uo.*, 372.

³¹ *Uo.*, 401–403.

Szabó Lőrinc és Németh László útirajzainak észlelési és interpretációs sematikája igencsak különbözik egymástól. Előbbi inkább naplószerűséggel társítja az úti tudósítást, utóbbi meg inkább a vallomással és az értekezéssel. Mindkettejüknél óhatatlan a történelmi emlékezet meghatározó szerepe, de míg Szabó Lőrinc fönn tartja az idegen „képszerűségében” fel nem oldott, bizonyos mértékig mindig elsa-játíthatatlan, kontingens tapasztalatát, addig Németh László előképzettsége, szisztematikus regisztrációs hajlama és utópisztikusan célelvű szemlélete olyan hálót terít a látványra, amely alól nemigen van kibúvó. Mindketten megváltoznak az utazás, az írás végére: Szabó Lőrinc egy elhagyatott, elhanyagolt múzeumban találja meg, amit keresett, amikor Fehéregyházán ott „érzi meg” a hazát, ahonnan száműzve van, Németh László pedig azt veszíti el, amit korábban megtalálni vélte: a hely nélküli helyet, vagyis az utópia-hazát.

„A SZÉP MINDIG KORSZERŰ”

Dsida Jenő kritikai nézeteiről

Játékos életöröm és elégikus elmúlásérzet; delejező szépség- és formakultuszba oltott harmóniavágy; éteri létderű és átesztétizált haláltudat transzcendens-mítoszi kisugárzása: talán hitelesen közelíthetünk ilyesféle fogalmakkal a „csipkehúsú” (Áprily Lajos), a „széphangú” (Weöres Sándor) Dsida Jenő lírájához és életművéhez, még ha olyan eredménnyel is, mint amilyenre maga Dsida utal aforisztikus megfogalmazásában: „Költőről beszélni majdnem annyi, mint szitával vizet meríteni.”¹ Kétségtelen mindenesetre ennek a varázslatos létköltészetnek az a sugallatos ereje, amely az organikus esztétikai és etikai világérzékelés, a tiszta és eredendő csodálaton alapuló bölcséleti kitérülködés², az antik, a keresztény, az új klasszikus érték szemlélet ősrök hagyományminőségeire támaszkodó metafizikai fogékonyság olyanannyira jellegzetes összetevőiből táplálkozik. S amely „ideál” és „való” aranyi eszményszintézisétől, az „ideálszép” feltétlen esztézisétől, a nyugatos artisztikumigény

¹ DSIDA Jenő, *Séta egy csodálatos szigeten: Cikkek, riportok, novellák, levelek*, szerk. MAROSI Ildikó, Bukarest, Kriterion, 1992, 104. (A továbbiakban: *Séta...*) – A könyv második kiadása: Kolozsvár, Kriterion, 2005.

² Vallomásai egyikében (*Az ember csodálkozik*) ezt fejtegeti a költő: „Sokan azt hiszik, hogy a filozófiai gondolkodás alapja valami határtalanul logikus fegyelmezettség, nagyképű tudományos zordonság és mindent skatulyázó szörszálhasogatás”; „a filozófiai gondolkodás megindítója csak valami csodálatos felismerés, valami mély és személyes élmény lehet”; „a világ pusztá létezése korántsem magától értetődő dolog. A létezést, a világot olyan nehéz megfejteni és megmagyarázni, hogy sokkal természetesebb lenne, ha nem is volna semmi”; „valószínűleg ez a csodálkozó megdöbbenés foghatta el azt az embert, aki legelőször filozofált a világon. A filozófiai gondolkodás – talán a művészi és igazán emberi is – ott kezdődik, amikor a létezést nem tartjuk olyan magától értetődő dolognak”; „a csodálkozó felismerésből, a megrázó döbbenetből gyönyörűségesen kínló gondolkodás lesz, és megszületik a filozófia”. *Uo.*, 195, 196, 197. – Mindez egészen pontosan vág egybe azzal, amit Arisztotelész így szögez le a „legrégebb bölcselkedőkről”: az emberek „most is, meg régen is a csodálkozás következtében kezdtek filozofálni”; „az ember rendszerint azon kezd, hogy csodálkozik, hogy valami úgy van, ahogy van”. ARISTOTELES, *Metafizika*, ford. HALASY-NAGY József, Bp., 1936 (Reprint ex Hungaria, Bp., Hatágú Síp Alapítvány, 1992), 39, 41. – De idézhetjük az emberi gondolkodástörténet másik végpontjáról Wittgensteint is: „Nem az a misztikum, hogy *milyen* a világ, hanem az, hogy *van*.” LUDWIG WITTGENSTEIN, *Logikai-filozófiai értekezés*, ford. MÁRKUS György, Bp., Akadémiai, 1989, 88.

és művészetközpontúság stilizáló perspektíváitól éppúgy növekszik, mint a modernizmus bizonyos felszabadító (expresszív, szürreális) imaginista stílushatásaitól vagy akár a sorsérzékeny erdélyiség ódon veretességétől. Ez a virtuóz formatechnikájával, zsongító dallammeneteivel, mennyei létvidámságot és egzisztenciális melankóliát, misztikumot és bölcsességet, üdítő életmámort és sejtelmes szorongást, egyetemes Isten-hitet és krisztusi szenvedésményt egyszerre árasztó hangulataival – egészében bűvös káprázatosságával – olyannyira sajátosan egyedülálló költészet volta-képpen „abba a líratípusba sorolható, melyet *eszménykövetőnek* nevezhetünk. Az eszmény mint transzcendens cél feltételezi az eszménykövetés és az eszménymegvalósítás gyakorlatának erkölcsi életcélá tételét, az »evilágivá tett transzcendens« paradoxonának feloldását³ – állapítja meg Láng Gusztáv, kiemelve „áhitat és humanizmus⁴ döntő jelentőségét is. Égi és földi, véges és végtelen dimenziók ölelkeznek itt gyermeki, angyali, bájos-rokokós, kegyelmi-szakraális romlatlansággal; s „a profánnak és a szentnek ez az egyidejűsége olyan reveláció, olyan csoda, a szépségnek valami olyan változata, amit csak beavatottak tudnak érzékelni⁵ (Cs. Gyimesi Éva).

³ LÁNG Gusztáv, *Dsida Jenő költészete* = DSIDA Jenő, *Összegyűjtött versek és műfordítások*, szerk. SZAKOLCZAY Lajos, Bp., Magvető, 1983, 13.

⁴ LÁNG Gusztáv, *Végrendelet – mely végrehajtásra vár = Tükör előtt: In memoriam Dsida Jenő*, szerk. POMOGÁTS Béla, Bp., Nap, 1998, 316. – L. még uő, *Dsida Jenő költészete* = DSIDA Jenő, *Versek és műfordítások*, szerk. LÁNG Gusztáv, Kolozsvár, Dacia, 1974, 5–38.; uő, *A lázadás közjátéka: Dsida-tanulmányok*, Szombathely, Savaria University Press, 1996; uő, *Dsida Jenő költészete*, Bukarest–Kolozsvár, Kriterion, 2000.

⁵ CS. GYÍMESI Éva, *A pajzán angyal = Tükör előtt... i. m.*, 372. – Vö. még például: „Nem ismerteti már világát, hanem létrehozza. Nem közli a transzcendens vonásokat, hanem érzékelteti. Földje és ege valóban misztikus áramokkal telített.” LENGYEL Balázs, *Közelképek*, Bp., Szépirodalmi, 1979, 164.; „Misztériumait és szerelmes verseit azonban rokonérzések táplálták. A halálfélelemmel birkózó, törött test és nehéz lélek hallgatódzott a csillagok szavára, s a didergő lélek kereste az asszonyi meleget.” CZINE Mihály, *Németh László ek-lézsiájában*, Bp., Püski, 1997, 195.; „Dsida Jenő egész költészetét áthatotta a folytonos, sejtelmes csodavárás, az értelem- és boldogságkeresés nosztalgijája. Első számú mesteréhez, Kosztolányihoz hasonlóan ő is a »vendéglét« költője volt, aki az Istentől ajándékba kapott életet ideiglenes, eliramló állapotnak, a teljesség, a tökéletesség birodalmába vezető út álmóságának tekintette [...] A görög bukolikus líra eszköztárát egybeszította a keresztény kultúra motívumkincsével, a reneszánsz derűjével: pásztorokkal és angyalokkal benépesített álmovilágot teremtett vágyaiból [...] Ebben a mesés univerzumban bármikor bármilyen csoda megeshet. A boldogság mindig emberi alakot ölt képzeletében, a leggyakrabban pajkos, pajzán angyalok képében közeledik hozzá [...] Az általa megformált, absztrakt, imaginárius és transzcendens szférákba átlendülő, öntörvényű valóságban mégis minden olyan egyszerű és természetes.” LISZTOCZKY László, *Vonások Dsida Jenő portréjához*, Kolozsvár, Kriterion, 2005, 69.; „Dsida Jenő »angyalok citeráján« játszott, igazi »poeta angelicus« ódjára tudta megszólaltatni az égi zenét [...] az égi fények között egy természetfeletti bukolika tündéri játéka bomlik ki, a túlvilágot ugyanaz az idilli derű szövi át, mint az egyszerre légies és földies szerelmi költeményeket⁶; az „imitatio Christi” drámaiságát felismerve „a túlvilág fényében tündöklő szentek és angyalok mellett fel tudja idézni a krisztusi áldozat mélységét is, azt a szenvedést és megaláztatást, amely végül a megváltáshoz vezet.” POMOGÁTS Béla, *Erdély hűségében*, Csíkszereda, Pallas-Akadémia, 2002, 193, 194.; „Ta-

A *Nyugat* „nagy muzikálisainak” (Kosztolányi, Babits, Tóth Árpád) vagy a magyar barokk klasszikus mestereinek (főként Csokonai) költői rokonaként Dsida szeret mindent a misztérium, a „kozmosz átfogás” felé tágítani; „a természeti képet is úgy ragadja meg szemléletével, hogy misztikumná finomíthassa”⁶ (Áprily Lajos); „áhitatélvező”, átszellemítő, megszépítő poétikuma és „lelkivilága zsúfolt díszítésű, örökégs, cifra sírkamrás velencei barokk templomocskához hasonlatos, melynek zsongó csendjébe a harangszó szinte belehal”⁷ (Jékely Zoltán); a „profán és keresztény hangulatok bájos, tündéri váltakozása” „középkorosan ódon, de ilyen sajátos házasítással mégis modern világérzést varázsol”⁸; s az „arany és kék szavak” énekese így „nem csupán angyalian játékos”, nem egyszerűen „a derűs szomorúság lírikusa”, hanem egymásnak felelő minőségek között megteremtett feszültségek költője is: „Angyali, de erotikus. Szorongásos, de öngunyoros. Érzelmes, de ironikus. Vallásos, de panteisztikumba villanó. Halk szavú, de feszült. Lehangoló, de drámai. Logikus, de indulatos”⁹. A költő „a bűnös föld és a mennyei fényesség között repdesett folyton. Pünkösdi galambbá szeretett volna válni. Ebben az örökös és eszményi harcában a Múza volt az egyetlen, aki szerelmesen és makacsul mindig kitarzott mellette. Az örök költő csalhatatlan érzéke és valami édes illat árad a verseiből”¹⁰.

lán éppen a halállal való állandó küzdelem ösztönzi arra, hogy virtuálisan, képzeletben minél több értéket, minél több szépséget teremtsen és élvezzen”; „érett költészete életörömbbe, szerelembe menekülő-emelkedő halálfélelmével, misztikájával és szemléletének érzékletességével, üde verszenéjével, színpompás, közvetlen szemléletességet, gazdag természeti elemeket és angyali, tündéri világot könnyedén társító karakterével valóban különleges színfoltja a magyar lírának.” GÖRÖMBEI András, *A szavak értelme*, Bp., Püski, 1996, 85, 89.; „Dsida Jenő poézise a biblikus referencialitásában jeleníti meg a személyes ént, a metafizikai kételybe ágyazva mind a kudarc, mind a diadal lehetőségét. Egyetlen nem idegen terrén számára az örökkévalóság képzele”. BALÁZS Tibor, *A romániai magyar létköltészet története 1919–1989*, Bp., Accordia, 2006, 151. – L. még: *Dsida Jenő Emlékkönyv*, szerk. POMOGÁTS Béla, Bp., Lucidus, 2007; KABÁN Annamária – MÓZES Huba, *Vers és lélek: Dsida Jenő és költészete*, Miskolc, Bíbor, 2007; LISZTÓCZKY László, *A költő feltámadása: Tanulmányok Dsida Jenőről*, Eger, Dsida Jenő Baráti Kör, 2008; CS. GYÍMESI Éva, *Kritikai mozaik*, Kolozsvár, Polis, 1999, 43–46, 193–207.; MARKÓ Béla, *Az erdélyi macska*, Csíkszereda, Pallas-Akadémia, 1999, 87–99.; SZIGETI Lajos Sándor, *Evangélium és esztétikum*, Bp., Széphalom, 1996, 73–97.; RÓNAY László, *Isten nem halt meg*, Bp., Szent István Társulat, 2002, 81–83.; POMOGÁTS Béla, *Megújulásra váró hagyomány*, Bp., Belvárosi, 2002, 149–160.; *Redivivus – Dsida Jenő* (BUDA Attila, HORVÁTH Imre, LANG Gusztáv, POMOGÁTS Béla, VINCZE Ferenc tanulmányai), Parnasszus, 2008/1, 73–107.; POMOGÁTS Béla, *Magyar irodalom Erdélyben I. (1918–1944)*, Csíkszereda, Pallas-Akadémia, 2008, 336–345.

⁶ ÁPRILY Lajos, *Álom egy könyvtárról*, Bp., Szépirodalmi, 1981, 271, 275.

⁷ JÉKELY Zoltán, *A Bárány Vére*, Bp., Szépirodalmi, 1981, 233, 234.

⁸ PÁSKÁNDI Géza, *Dsida és a kortárs elfogultsága = Tükör előtt... i. m.*, 230.

⁹ Uő, *Költői nyelvünk egyéni változatai és a táj*, Tiszatáj, 1977/6, 40, 41. – Páskándi Dsida-képeről, Dsida-értelmezéseiről l. BERTHA Zoltán, *Erdélyiség és modernség*, Csíkszereda, Pallas-Akadémia, 2006, 290–329.; uő, *Sorsjelző*, Miskolc, Felsőmagyarország, 2006, 81–109.

¹⁰ TAMÁSI Áron, *Szellemi őrség*, Bp., Palatinus, 2001, 401.

S hogy az erdélyi költőóriás, a „tudós költő”¹¹ – aki „a csodálatosan finom, éteri érzések s a meleg, mély humánus” hatásával igézte még azt a háború utáni nemzedéket is (annak értő nagy részét), amely a verseken kívül nemigen ismert, ismerhetett a prózaíró, az elbeszélő, az útirajzszerző, a tanulmányíró, az esszéista, a publicista, az irodalom-, művészet- és színházkritikus, a riporter, a híreket fogalmazó, tudósításokat, beszámolókat, glosszákat, tárcákat ontó újságíró Dsida (a kitagadott, lesovinizált, katolikusnak és „kleriko-fasisztának” bélyegzett Dsida) teljes vagy teljesebb életművéből semmit¹² –, hogy a poeta doctus (aki szinte megrészegülten rajongott kedves mestereiért¹³) minden más műfajában is képviselte-e a lírájában elért legmagasabb értékminőségeket: ez persze vitatható.¹⁴ De az vitathatatlan, hogy Dsida Jenő minden írása, minden sora fokozott figyelemre érdemes, a teljes életmű feltárása és feldolgozása immár elengedhetetlen feladat. A teljesebb Dsida-kép kialakításában úttörő munkát vállaló, a cikkek, riportok, novellák, levelek első alapos

¹¹ „Dsida tudós költő volt [...] megtanulta a költő mesterségét, és megismerte a nagy költők magatartását”; „Tudós költő mivolta: régi és más nagyok hangján énekelni, és így keresni önmagát, így jutni el az önmagában hordott szépségekhez, adja meg különleges helyét köztünk.” KOVÁCS László, *Az irodalom útján*, Bp., Révai, 1941, 131, 132–133.

¹² SZŐCS István, *A Dsida-érem másik oldala = Tükör előtt... i. m.*, 220.; „Én is ahhoz a nemzedékhez tartoztam, aki elől egy nem tisztázott »nagy bűn« miatt hivatalosan elzárták Dsida költészetét. Nem beszélve a költő napi életét, szakmai tudását és lelkiismeretét felmutató újság- és prózaírói hagyatékáról, vallomásairól, leveleiről.” LÁSZLÓFFY Csaba, *Ki mennyire ismeri Dsidát?*, Napút, 2007/3, 125. (és uő, *A nevető ló mint rejtély*, Bp., Napkút, 2009, 159.) – Vö.: „Kós Károly? Transszilvanista. Nyirő? Fasiszta. Bánffy Miklós? Volt külügyminiszter és főleg dilettáns. Dsida? Katolikus. Makkai viszont református. Reményik irredenta, Kemény János földbirtokos, Balázs Ferenc unitárius”. SÜTŐ András, *Évek – hazajáró lelkek*, Bukarest, Kriterion, 1980, 41–42. – Az ötvenes évek Dsida-megítéléséről, Dsida-recepciójáról l. legújabban: VINCZE Ferenc, *Ideológia és rekanonizáció, Az 1956–57-es Dsida-vita diskurzusa és retorikája*, Forrás, 2007/5, 75–91. – A Dsidát 1956-ban rehabilitálni igyekvő Páskándi kapcsán a korszak irodalompolitikai életéről l. MÁRAMA-ROSI Iza, *Páskándi Géza*, Budapest–Ungvár, Primor–Intermix, 1994, 34–45.; GYÖRFFY Gábor, *Irodalomirányítás Romániában a magyarországi forradalom előtt és után (1953–1959)*, Székelyföld, 2007/12, 47–68.

¹³ „Egyszer annyi versét és mestereiét recitálta el nekem, hogy évodtem vele: »Dsidus, becsíptél a költészettől!« – pedig ő maga volt a kehely, melyben a parnassziak itala gyöngyözött.” MOLTER Károly, *A keleti állomáson*, Marosvásárhely, Mentor, 2001, 243. Az anekdotikus esetet Áprily Lajos is feleleveníti: „Több nyelven olvasott, s fiatalságának versélvező mohóságával bekalandozta a világlíra tájait. Ajzottabb lelkiállapotban szívesen szavalta verseit, s idegen poéták, lelkebe ivódott, kedves költeményeit. »Dsidus, te becsíptél a költészettől!« – mondta neki trefásan Molter Károly egy marosvécsi írói találkozón, mikor mámoros élvezettel recitált neki kedves költőiből.” ÁPRILY, *i. m.*, 273.

¹⁴ Az egyéb műformákat is már korán számba vevő, értékelő Szakolczay Lajos így fogalmaz: „Dsida Jenőnek azonban még ma is vannak rejtett arcai. Tán azért, mert saját költészetéhez színvonalban csak műfordításai mérhetők, a kritikus, a publicista, az időnként prózában is megnyilatkozó író sekélyesebb, hadd használjam a pontos szót: *alkalmibb*? Való igaz, a műfordítások és a velük kapcsolatos esszék kivételével minden más műfajú alkotása másodlagos”; „Igazi műfaja a vers, a többi csak kiegészítő, műformát magának nehezen találó »kultúrémény«.” SZAKOLCZAY Lajos, *Ötágú síp*, Bp., Magvető, 1989, 52, 55.; uő, *Erdélyi ősz*, Bp., Napkút, 2006, 93–94, 96.

gyűjteményét, válogatott kötetét megszerkesztő és bevezető tanulmánnyal ellátó Marosi Ildikó joggal hangsúlyozhatja, hogy „áttetsző tisztaság jellemzi valamennyi írását, nyelvi és műfaji tisztaság – akárcsak a költészetét”; amit „Áprily ír Dsida költészetéről, ez jellemző publicisztikájára is: »Rendkívüli szuggesztivitással indult, feltűnő formai alkalmazkodni tudással és hajlékonysággal«”; „írt tájékozottságról tanúskodó színikritikákat, az alkotás problémáit belülről érzékelő könyvbírálatot (főleg költők műveiről), olykor egy-egy képzőművészeti cikket is, amelyekkel méltán foglal helyet a két háború közötti évtizedek romániai magyar kritikátörténetében”.¹⁵ S valóban, ezek az (eredetileg legnagyobbbrészt a *Pásztortűz*, az *Erdélyi Helikon*, a *Keleti Újság*, az *Erdélyi Lapok* hasábjain napvilágot látott) vallomásos kisesszék, jegyzetszerű ars poeticák, szubjektív kritikai és művészeti reflexiók, egyszerre lírai és tárgyyszerű tudósítások egyrészt sokféle sajátos alkotói műhelytitokra (sőt műfordítói műhelygondra), intencióra, meggyőződésre világítanak rá, másrészt változatos és gazdag érvkészlettel, határozottságában (a polémiáktól sem elzárkózó állásfoglalásokban) is rugalmas ítélőképességgel mutatnak rá különféle esztétikai és irodalomtörténeti problémákra, gondolati-eszmei törekvésekre, szellemi mozgásfolyamatokra, irányzatokra, átrendeződésekre, s még ideológiai, kisebbségi önvédelmi és közösségépítő szükségletekre és távlatokra is. Európai horizontú minőségelvűség és értéktudatosság, kíváncsiság és megértés, erkölcsi magasrendűség és feltétlen szellemi nyitottság – sokféle orientációt és különböző értékfajtákat megbecsülő tágasság, műveltség, erudíció, igényesség hatja át szerzőjük kritikai véleményeit és nézeteit. A költő világmépenek alapértékei, szemléletének jellegzetes alapvonásai („áhitat és humanizmus”) nyilatkoznak meg Dsida írástudói működésének, írásművészetének minden területén. „Dsida Jenő cikkei, esszéi, tanulmányai irodalomról, művészetéről, vallásról, a magyar nyelv szépségeiről Babits és Kosztolányi legjobb ilyen témájú munkáival vetekednek, s az érdekes kortársakról készült portréi, interjúi, emlékezései bepillantást engednek a harmincas évek Erdélyének az anyaországéval együtt lélegző kultúrájába. A könyv- és színikritikák, novellák, karcolatok, vallomások Dsidában egy olyan prózaíró és irodalomszervezőt mutatnak be, aki méltó az eddig jobbára költeményeiből ismert fiatal zsenihez. A számos, eddig válogatásban meg nem jelent kiváló írás nemcsak Dsida Jenő pályaképenek jobb megértését szolgálja, de arra az adósságra is figyelmeztet, melyet még legnagyobb költőink, íróink gyűjteményes, kritikai kiadását illetően sem egyenlítettünk ki” – jelenti ki Szentmihályi

¹⁵ MAROSI Ildikó, *A teljesebb Dsida-képernt = Séta... i. m.*, 13, 15, 21. – Vö.: Dsida mint kritikus „nem teoretizáló alkat, de biztos ízlésű bíráló”. *Dsida Jenő századik születésnapjára (Láng Gusztávval beszélget Fűzfa Balázs)*, Forrás, 2007/5, 71.; Szubjektív meglátásaiban „sehol erőltetett futam, harc az idővel. Inkább valami tüneményes, kacérkodó játék az időtlenel; megkapóan friss és mégis bölcs tudással ajándékoz meg”; „ragyogó arányérzék, szakmailag magabiztos ítéletek (de nem ítélezés), meglepő, mégis könnyed összehasonlítások” jellemzik írásait. LÁSZLÓFFY Csaba, *i. m.*, 126. (ill. 160.) – Előzőleg egyébként a DSIDA Jenő, *Út a Kálváriára* (szerk. CSISZÉR Alajos, POMOGÁTS Béla, RÓRAY László, Bp., Vigilia, 1985) című kötet közölt néhányat a prózai írásokból, esszékből.

Szabó Péter a Dsida Jenő prózáiból Tertinszky Edit által válogatott kötet előszavában.¹⁶

*

Költői szerepfelfogásában a „poeta angelicus” Dsida természetszerűen a kényesen őrzött szellemi, világnézeti függetlenség híve volt. Mit tegyen a költő zörgő csontú éhes emberek, egymás hajába tépő kalmárok, házak körül settenkedő farkasok látán, ezerféle lobogók csattogása és sohasem sejtett világvégek apokaliptikus jelei közepette – teszi fel a nyugtalanító kérdéseket Olosz Lajos *Barlanghomály* című verseskönyvének méltatása kapcsán.¹⁷ S mintha magáról is beszélne, úgy veszi védelmébe azt a művésztípust, aki intim világában egyedül marad, menekül a hörgéstől és csatazajtól, magányosan ül barlanghomálya mélyén, s ezért önzőnek és individualistának bélyegzik – miközben pedig ő a benne elrejtett emberről szól és mindenki képmása előtt hajt fejet önmagában. Mit tegyen tehát a poéta, „aki nem elég ostoba ahhoz, hogy felüljön az újfajta világboldogítások torz cipőkrémreklámjainak? Aki nem elég hosszú a szakálla ahhoz, hogy cégjegyző próféta legyen? Aki nem elég agyafúrt és becstelen arra, hogy lélek nélkül lelkesítsen és napi zsoldért riadót trombitáljon? [...] aki nem szabadalmazott világnézetek röpcédula-osztogatója, nem kétes szólamok hangtölcsére, nem társadalmi hadvezérek adjutánsa, hanem csak poéta? Kicsit gyermek, kicsit szórakozott, de hatványozottan ember: elíziumi harmóniára éhes, s a görög istenek italára szomjas?” S a válaszba, a konklúzióba foglalt – és némileg önarcképszerű – lírai-vallomásos credo pedig *Az írástudók árulása* Babitsának hitvallásával is összecseng: az autentikus költői magatartás, a szellemi méltóság nem más, mint „az emberi életvágy és szépségigénylés szemrehányó búcsúja az elfordult és eltorzult világtól, a pogány humanista hitvallás életről, halálról és azok értékeiről, a telített egyéniség fejfőlemelése a csillagokig, a világba hullott ember révedése és csodálkozása, a gyermek játszadozása szószirmokkal és gondolatkavicsokkal”.¹⁸

¹⁶ SZENTMIHÁLYI SZABÓ Péter, *Előszó = Levelek a havasról: Dsida Jenő válogatott prózai írásai*, szerk. TERTINSZKY Edit, Bp., Magyar Fórum Könyvek, 2001, 3. (A továbbiakban: *Levelek...*) – „...először még önmagát kell lemérnie és megtisztítania Erdélynek, és első lépés: egy emelkedett, alapos, ragyogóan sokoldalú kritikai szellem megeremtése” – hirdette (*A magyar irodalom hivatásáról = Séta..., i. m., 46–47.*) című 1930-as programadó cikkében a költő-kritikus, aki távlatos és méltányos irodalomszemléletében mindvégig híven tartotta is magát ehhez az igényhez és felfogáshoz.

¹⁷ *Séta..., i. m., 61–66.*

¹⁸ Az egyedül üdvözítő társadalmi-gazdasági tanokat és programokat harsogó plakát- vagy propagandairodalmiság – a hasznót a szépségnél, a dühöt az áhítatnál, a közvetlen politikát a szellemi-lelki-természeti önértékeknél többre becsülő hangoskodók – ellen csúfondáros, megsemmisítő ironiával (s az irodalom szakrális hivatásáról tanúságot téve) is kifakad a költő: „Azért van-e rózsa, szegfű, liliom, gyöngyvirág, hogy zakatoló gyárakban olajat préseljenek belőle? Azért-e az őz, hogy húsát megegyük? [...] Miért nem magyarázzák meg végül, hogy – ha már szerintük okvetlenül program kell az irodalomban – milyen legyen az? Szocialista program, keresztény, liberális, fajvédő, nemzeti, kozmopolita, felekezeti, anti-

Ennek a spirituális és esztéticista világfelfogásnak egy másik vetülete pedig egészen pontosan rokonítható Kosztolányi látásmódjával. Az *Esti Kornél énekében* a poétikusan kifejeződő (de a novellaciklusban, motivikusan is felbukkanó) legfőbb szemléleti jegyek így tömörülnek: „Légy az, ami a bölcs kéz / fölhámja, a gyümölcshéj / remek ruhája, zöld szín / fán, tengeren a fölszín: / mélységek látszata”; „Mit hoz neked a bűvár, / ha fölbukik a habból? / Kezében szomorú sár, / ezt hozza neked abból”; „Minden bűvárnak oly nagy / a képe”; „Jaj, mily sekély a mélység / és mily mély a sekélység”. *A mélység babonája* című Dsida-jegyzet¹⁹ pedig mintegy költői prózában vagy prózaversben bővíti e metaforikus-szimbolikus látomás képszerűségét: dicsérve a tenger felületének, a nap, a hold, a szivárvány színeiben játszó víz csillogásának a szépségét, s leírva az alatta tátongó, hideg és fullasztó zöld homály, cápás-polipos infernó riasztó birodalmát. Leszögezve, hogy ő ebben a mélységben nem hisz, és örülnék tartja a bűvart, aki ide száll le bizonytalan kincsekért. S mint Kosztolányi *Marcus Aurelius*a (akinek „nem kellene ők se, kik titkon az éggel / rádióon beszélnek, a jószok, a bonczok, / a ferde vajákos”), azt is kijelentve, hogy ideálja a klasszikus, biztos és nyugodt ember, aki számot vet az élet és a halál tényével, s a tiszta ráció világosságával kutatja a dolgok végső értelmét; aki „szereti az örömet, a szellem élvezetét, az egyensúlyt és az egészséget”. Ami pedig elhajlik ettől a józanságtól és igazságtól, az betegség, „elferdült táltosok, jószok és vajákosok fantáziája, hisztéria és lázalom”; ellenben „a klasszikus ember szeme homályosság és árnyék nélkül csillogtatja a jószág, becsület, tudás és művészet kincseit”.

Ezek a nyilvánvaló létszemléleti kapcsolódások a *Nyugat* első nemzedékének etikai esztétizmusához, keresztény sztoicizmusához: elsősorban a harmadik nyugatos nemzedék irányultságában – annak új klasszicizmusában, új mitologizmusában – kontextualizálható. Visszahajlás ez az egyéniség- és szépségkultusz övezeteihez, a sajátos és fokozott második nemzedéki ideologizmus, kollektívizmus, objektívizmus készítetéseit megelőző szellemiséghez, paradigmához. Talán ez az ízlésszéli diszpozíció is közrejátszik abban, ahogyan Dsida József Attila *Döntsd a tőkét, ne siránkozz* című kötetét megbírálja.²⁰ A régi magyar lírai hangzásvilág reminiscenciáit, a „Balassa előtti virágénekek”, regősdalok, középkori ráolvasások, „kuruc rigmusok naiv muzsikájának” visszhangjait dicséri – vagyis a formaművészet, a stilizálás re-

szemita, vegetáriánus, eszperantista vagy kommunista program? Avagy mindegy, csak program legyen és kész az irodalom? Vagy csak az egyik jó? Mindegyiknek a magáé? Konkurens szatocsok harca az irodalom? S a fenti »irodalmak« egymásra is parazsat szórnak, vagy összefogva csak a programtalan irodalomra? [...] De az irodalom más. Templom az. Kifelé a templomból, amíg habzik a száj és saru kaffog a talpon! Üzenem: Több tiszteletet az oltáron ülő Művészetnek!” *Levelek...*, i. m., 10–13. – Az irányjelző csillagokra mutató tekintet metaforája egyébként szövegszerűen is összevethető a Babitséval, aki szerint az írástudó tiszte, hogy „folyton szem előtt tartja a Csillagot.” BABITS Mihály, *Az írástudók árulása* = B. M., *Esszék, tanulmányok*, Bp., Szépirodalmi, 1978, II, 216. – Másból (a magyar irodalom hivatásáról szólva) pedig ilyen önérzetesen axiomatikus, aforizmaszerű tömörséggel fejezi ki álláspontját Dsida: „A szép mindig korszerű. A cselekedet nem mindig irodalom, de az igazi irodalom már magában véve is mindig cselekedet.” *Séta...*, i. m., 46.

¹⁹ *Uo.*, 191–192.

²⁰ *Uo.*, 56–59.

mevléseit –, ám az erős forma mögötti tartalmat kevesli, a programversek aranyfedetét hiányolja, a „hideg és disszonáns” ideologikus kiszólásokat helyteleníti. (Néhány évvel később egyébként revideálja véleményét, s felsőfokon nyilatkozik József Attila egész költészetéről.)²¹ A nyugatos eszménytartalokhoz és kifejezőskultúrához kötődő látásmódjuk, szimbolista-impresszionista, újromantikus intonációjuk jelenthette vonzóerejét a nagy erdélyi, helikoni triászhoz is Dsida számára – aki finom hallásával és ízlésével, mértéktartó és összetett véleményalkotásával sokféle értéksajátosságokra tudott rezonálni. Reményik Sándorban – a transzszilvániai magyar irodalom hőskori romantikájának hírnökében és fogalommá vált képviselőjében – például különösképpen tisztelte a megnevelítő morál apoteózisát, esztétikai átvalósulását, spirituális és szakrális szépségértékét; „a tiszta művészet felületi csillogásán kívül valami mélyről előtörő fényesség is árad belőle: a hitben, böjtölésben, imádságban megtisztult ember arcának fényessége, az eszmékért lüktető szív tüze és sugárzása” – hirdette róla; s hogy „a magyar szó katakombákba visszahúzódo szertartásainak őskeresztényi értelemben vett apostola ő, a lemondásnak, a belső élet tiszta szerénységének, a nagy megtisztulásnak prédikátora”; s tömegek lelkét is megrázó, érzelmeiket felkavaró és megmozgató hangja elválhatatlan egységbe forrott a kisebbségi nemzetközösség létfenntartásának minden mozzanatával.²² Akinek verseiben „a természet és lélek minden szépsége, minden játéka, minden ereje és vihara itt kápráztat, csillog és viharzik”; s úgy zenélnek e költemények, „mint meghatározhatatlan hangszer, melynek muzsikájából éppúgy kihalljuk a cselló lágy érzelmességét, mint a kürtök kemény harsogását, vagy a végtelenből érkező és végtelenbe suhanó szélről zöngéztetett aeolhárfa sejtelmes hangjait”.²³ „Erdély irodalomtörténeti nagyságú dalnokának”, az „utolsó bárdnak” a jelentőségét úgy nyomatékosítja itt Dsida, mintha kissé beleérezné abba saját művészeti ideáinak is a megvalósulását. Mert máskor, pontosan és elfogulatlanul, azt is megjegyzi – egyes fiatalabb írók vádjaira reagálva, miszerint Reményik a parnasszisták elefántesonttornyába húzódná –, hogy ha a finomkodó parnassziennek „bravúros pepecselő ötvösmunkával csiszolták ki ékszerszerű, gondosan programtalan, csak a művészi szépet” célzó verseiket, akkor Reményik éppenséggel „rajta hagyja versein az anyag minden faragatlan durvaságát és merevségét, de ugyanakkor minden sorával megéretteti azt a közvetlen kapcsolatot, amely az élet és a vers között lüktet. A parnassziennek elsősorban formavirtuózok voltak, Reményik Sándor még utolsósorban sem az.”²⁴

²¹ L. mindehhez: KÁNTOR Lajos, *A hiány értelmezése (József Attila Erdélyben)*, Bukarest, Kriterion, 1980, 65–68.; SÓNI Pál, *Művek vonzása*, Bukarest, Irodalmi, 1967, 36–51.; LISZTÓCZKY László, *A költő feltámadása*, 50–66, 140–143.

²² *Séta...*, i. m., 150–152.

²³ *Levelek...*, i. m., 129.

²⁴ *Uo.*, 39–43. – S hogy Reményik is viszont mennyire becsülte, szerette Dsidát („Nincs más erdélyi költő, aki annyi s oly változatos formába tudná önteni mondanivalóját, mint Dsida” – REMÉNYIK Sándor, *Kézszerítés*, Kolozsvár–Budapest, Polis–Luther, 2007, 113.), ahhoz I. MÓZES Huba, *Hős testvérem az Igében: Reményik Sándor Dsida Jenőről, Kortárs*, 2009/2, 88–90.

Úgy értékeli és méltányolja tehát Dsida az erdélyi, nemzeti sorsköltészet tagadhatatlan teljesítményeit, hogy az övéhez képesti másságukat egyrészt saját értékszem pontjai szerint is méri, másrészt világosan tapintja ki azok határait. Tényszerűen állapítja meg például, hogy „az önállósult erdélyi magyar irodalom első évtizedében nem búgtak nálunk a szerelem vágyakozó sípjai. Pán aludt valahol a havasok medvebarlangjában. A pajkos faunok és nimfák nem merészkedtek csiklandó játéokra az ólomsúlyú ég alatt. Reményik Sándor, Áprily Lajos, Tompa László, Bartalis János és Szentimrei Jenő nemigen írtak úgynevezett szerelmes verseket. Talán Szombati-Szabó István, ez a Debrecenből jött fiatal poéta volt az egyetlen, aki *Széfa*-ciklusával szerelmes dalokat mert zengeni az erdélyi sziklák között, az egyetemes borongás napjaiban.”²⁵ Ez a mégsem játszi, idilli, hanem „tusakodó”, „végzetszerű” – és „furcsa illatú”, „egzotikus”, adysan szecessziós és haláltragikumú – szerelmi líra ragadja meg főként Dsidát, miközben e költészet egész retorikai felépítését, „ódon zamatú” szépségeit, biblikus vétetésű, „gondolatritmusos”, „litániaszerű”, „monoton mormogását” („kemény kálvinista magyarságát”) is különösnek és időtállóknak tartja.²⁶

Látóhatárának széles kiterjedésével Dsida Jenő bizonyos fokú összekötő, összekapcsoló, így fontos kiegyenlítő-kiegyensúlyozó szerepet is betöltött irányzatok, áramlatok, nemzedékek, változatos szemlélettípusok között. Kosztolányi nyelv művészete (a modern magyar költői nyelvet „megtisztított, pallérozott, zenei könnyűségében” világirodalmi csúcokra emelő teljesítménye) iránti hódolata²⁷ például nem homályosítja el Ady-tiszteletét sem. A „nyelv zenéjének, szókapcsolásának, gondolatfűzésének, általában annak, amit a költészet testének nevezhetnénk, Adynál nagyobb mesterét mai fogalmaink szerint nem lehet elképzelni” – állítja, s „borzongó”

²⁵ *Séta...*, i. m., 105. – Azzal együtt igaz ez a meglátás, hogy Reményiknek azért ismeretese k a szerelmes versei is, olyannyira, hogy egy legújabb reprezentatív, átfogó erdélyi líraantológiába a kötet fiatal költő-szerkesztője ezekből is válogatott – voltaképpen a kanonizált nagy hazafias és istenes versek helyett (*Álmok szállodája: Erdélyi magyar költők 1918–2000*, szerk. BALÁZS Imre József, Kolozsvár, Kalota, 2002).

²⁶ *Séta...*, i. m., 104–112.

²⁷ L. Kosztolányi *Erdélyben = Uo.*, 89–90. – S másutt is: a nyelvtisztító, a (régi és tájszavakkal) nyelvzavdagító, egyszersmind „a daltól csengő Nyugat hozzánk rendelt nagykövete”, „a szépség fejedelme” a „forma nagymestere” volt; „új rímek, új szóképek és fordulatok, azelőtt sohasem álmodott zenék bőséges, termékenyítő esője hullott verseiből”; „mint az európai műveltség letéteményese, gögösen védte az egyéniség várát a változott idők ostromával szemben”, s „világnézetét avatta a szépség szeretetét”; „második Kazinczyként újította meg, csiszolta, fúrta-faragta, pallérozta, csinosította nyelvünket”; „édes új zengéseket fedezett fel és csalt elő nyelvünk muzsikájából”, modern magyar nyelv művelőként „irtotta az idegen szavakat és egyéb idegenszerűségeket”; műfordításaival pedig „ablakot vágott az elfalazott magyarságnak Nyugat felé”. *Félórás beszélgetés Kosztolányi Dezsővel; Költő a ravatalon = Levelek...*, 104–107.; 148–150. – Elsősorban Kosztolányihoz és a nyugatosokhoz kapcsolva méri, értékeli a Dsida-lírárt FÖLDES László (*Elvek és viták*, Bukarest, Kriterion, 1983, 33–68.). – Legfőképpen l. mindehhez: LÁNG Gusztáv, *Kosztolányi és Dsida = Kiemelés tőlem: Emlékkönyv Kántor Lajos hetvenedik születésnapjára*, szerk. BALÁZS Imre József, HORVÁTH Andor, KOVÁCS KISS Gyöngy, Kolozsvár, Komp-Press, Korunk, 2007, 205–210., és = *Évfordulás tanácskozások 2007: Dsida Napok 2007 – Száz esztendeje született Dsida Jenő költő*, szerk. MUZSNAY Árpád, Szatmárnémeti, 2007, 229–234.

misztikummal teli szerelmi lírájában „két lélek és test sors rendelte, önmarcangoló egymás felé vergődését” hangsúlyozza, vallásosságában „az örök emberi pietás” megrázó személyes élményszerűségét (mely „mint borzalmas segélykiáltás harsan ki a végtelen diszharmonióból egy megsejtett kormányzó Valakihez”), magyarságküzdelmében pedig a megrendítő önismereti mélységek eszméltető tragikumát és katarziszt. De az Ady-utánérzések határozott elkerülésének szándékával az Ady-hang folytathatatlanságát is nyomatékosítja („ma már nem írhatunk az Ady Endre hangján” – amely „mégis örökké tiszta csengésű és el nem halkuló marad”, mint ahogy Homérosz is, noha „már nem írunk eposzt”). Viszont abban is igaza van, hogy Erdély lírájában, „bár tompán és messziről zöngve, de mindenhol kiérezhető az Ady-intonálás”.²⁸ Nem idegenkedik tehát Dsida Ady profetikus beszédmodorától, de például Szabó Lőrinc megint egészen másféle – köznapiasan, élőbeszédszerűen dialogikus, racionalizáló-profanizáló (jellegzetesen második *Nyugat*-nemzedéki) – tónusaira is fogékony (a „fanyarul édes, keményen megkomponált, kristályosan tiszta, férfiasan zárkózott és szemérmes” versekre).²⁹ És (a marosvécsi, helikoni íróközösség vagy az Erdélyi Szépművészek Céhszelleme, ügye, jelentősége melletti hűség kitartás közben³⁰) figyelve nemzedéke, sőt a fiatalabbak sokágú törekvéseit, nem zárkózik el saját korosztályának szenvedélyesebb társadalmi érdeklődésétől és vállalkozásaitól sem, megbecsüli az Erdélyi Fiatalok mozgalmának eredményeit, a főiskolás-értelmiségi kezdeményezések és önszerveződések közösségerősítő tevékenységét. „Magam is azt szeretném, ha az új írónemzedék nyíltabban nézne szembe az élet valóságával”³¹ – szögezi le, ugyanakkor a valódi erkölcsi és szellemi minőséget is számon kérve. Ennek jegyében siratja el és méltatja felsőfokon Balázs Ferencet, ecsetelve az erdélyi magyar nép, a falu felemelését célzó hallatlan erőfeszítéseit, legendássá vált, apostoli munkásságát: „Szövetkezetet alapított, minden téren igyekezett megvalósítani eszméit, vasárnapi iskolákon és tanfolyamokon oktatta népét

²⁸ *Séta...*, i. m., 35–38. – Egybehangzik ezzel Kuncz Aladár sommás véleménye is: „Ady Endre a múlté”; „az ő művészi rejtélye már oly távol került tőlünk” – még ha ezzel „éteri tisztultságba”, a régmúlt korok márványos klasszikusai közé jutott is. KUNCZ Aladár, *Tanulmányok, kritikák*, Bukarest, Kriterion, 1973, 283, 284. – L. ehhez: KÁNTOR Lajos, *Vallani és vállalni: Egy irodalmi vita és környéke (1929–1930)*, Bukarest, Kriterion, 1984, 46–47.

²⁹ *Séta...*, i. m., 125–129.

³⁰ L. pl.: Marosvécsen „a leghidegebb, legharapósabb napokban találtak *othont* az elárvult irodalom bujdosó kurucái, az *Erdélyi Gondolat* kóbor szegénylegényei”. *Pohárköszöntő* = *Uo.*, 91–94.; *Kuncz Aladár kőasztala* = *Uo.*, 122–124.; *Az irodalom három napja* = *Uo.*, 148–150.; *Írók és írások* = *Levelek...*, i. m., 48–52. – S például Kuncz Aladárt „tökéletes magyar”, „hiánytalanul erdélyi”, „egészen művész” és „minden ízében európai” embernek nevezi – „hatalmas tudását”, „európai éleslátását”, „óriási olvasottságát”, „mindent kitapintó szellemkezeit”, „biztos ízlését” dicsérve. *Uo.*, 19. – Egyébként gyönyörű, bensősége-sen panegirikus költeményekben is megemlékezik róla (*Két vers Kuncz Aladárhoz – Szobor és drágakő; Immáron ötvenhárom napja*) – „drága nemes barát”-ként, „pazarul csörgedező” szellemű iránymutatóként aposztrofálva őt. 1933-as méltatásában Reményik Sándor is az általa „csúcsverseknek” nevezett művek közé emeli ezeket a darabokat (REMÉNYIK, i. m., 112.).

³¹ *Séta...*, i. m., 103.

hasznos és gyakorlati ismeretekre, megváltoztatta a falu képét, és kicsinyben megvalósította mindazt, amit egész Erdélyre vonatkozó érvénnyel megvalósíthatónak hitt.”³² A minőség magasrendűségének követelményéből nem engedve bírálja ellenben Dsida a fiatalok némely akcióit, illetve rója fel azok sikerületlenségeit. Például az *Új arcvonal* (1931) című nemzedéki antológia színvonalát mérlegelve a tehetség jeleit többeknél aggályosan és tágkeblűen elismeri, ugyanakkor erőteljesen figyelmeztet a szembetűnő fogyatékoságokra. S nem pusztán a művészi gyengeségekre, hanem a legalább irodalmon túli szellemi-ideológiai értékteremtő erő hiányára is; „Éppen az nincs ebben a könyvben, amit a címe ígér. Nincs benne arcvonal. Nincs bátor, tiszta, alapos tudásra fektetett meggyőződés, nincs harc, nincs front, nincs fiatal és újszerű egység. Nincs művészi tökéletesség, és nincs, ami ezt legalább mint irodalmon kívül álló szociális tünet elfeledtetné: világnézeti egység.”³³ Vagyis az önképzőköri jelleg világszemléleti karakterhiánnyal párosul. A „nemzedék árulói” közé sorolhatóság igaztalan vádját is vállalva ismételteti Dsida, hogy a tehetség nem azonos a fiatalsággal (nem mindenki zseni, aki húszéves, és nem mindenki „kivénhedt »hülye«, aki a negyven évet túlhaladta”), s hogy „a szép kezdet termékeny és nagy tizenöt évéhez” méltó folytatás, órségváltó utánpótlás egyelőre nemigen mutatkozik (néhány kivételtől – Szemlér Ferenc, Böződi György, Kiss Jenő stb., illetve a legfiatalabbak falukutató, szociografikus, világszemlélet-alakító törekvésétől – eltekintve)³⁴. Mert az egészre, az erdélyi magyar kultúra teljességére és a kisebbségi sorskérdések, a nemzetiségi létprobléma súlyosságára tekintő Dsida minden értéket annak sajátos minőséglehetősége szerint mér, mindenütt az üde, izmos, markáns tehetséget keresi, s egyaránt becsüli a sokféleséget, a különbözőséget meg az együttesen kibontakozó sajátosságtartalmakat. „Ami a kisebbségi magyarság sorskovácsolta egységének jövőbeli képét illeti, korántsem valami olyan külön világnézeti egységre gondolok, mely mindent magában foglal és helyettesít. Szükségesnek látom azonban, hogy minden világnézeti csoportosulás keretében kiérlelődjenek azok a megegyező kisebbségi vonások, amelyek már a kisebbségi önvédelem közös szükségességének felismerését és vállalását jelzik”³⁵ – vallotta. Ez pedig „emelkedett, alapos, ragyogóan sokoldalú

³² *Uo.*, 167–169.

³³ *Uo.*, 69. – Véleménye egybecseng például a Tamási Áronéval is, aki egyik (1931-ben Méliusz Józsefnek címzett) levelében megállapítja a készülő antológiáról: „Gyenge vállalkozásnak tartom az egészet, különösen szellemi szempontból. A tehetség nem nagyon dühög a fiatalokban.” TAMÁSI Áron, *Ölelő szeretettel: Válogatott irodalmi levelek*, szerk. Nagy Pál, Bp., Palatinus, 2008, 116.

³⁴ *Séta...*, i. m., 67–69, 94–98, 99–104, 156–157. – L. mindehhez: CSEKE Péter, *Dsida Jenő és az Erdélyi Fiatalok = Poeta Angelicus: Írások Dsida Jenőről és költészetéről*, szerk. LISZTÓCZKY László, Eger, Dsida Jenő Baráti Kör, 2003, 131–144.; uő, *Dsida Jenő és a Jancsó fivérek, Kortárs*, 2008/9, 99–118.; uő, *Dsida Jenő és a kolozsvári Jancsó fivérek: Irodalomszemléleti kérdések az 1930-as évek első felében = Értékek, dimenziók a magyarságkutatásban*, szerk. FEDINEC Csilla, Bp., Magyar Tudományos Akadémia, 2008, 277–297. (és = *Évfordulós tanácskozások 2008*, szerk. MUZSNAY Árpád, Szatmárnémeti, 2008, 25–43.); ORBÁN Kinga, *Eszmei irányzatok a két világháború között Erdélyben, Hítel*, 2009/9, 105–116.

³⁵ *Séta...*, i. m., 157.

kritikai szellem” megteremtését feltételezi, önkritikát és önismeretet igényel, mert „befolyásoló, átalakító, szuggeráló misszióteljesítésével” csak így lehet Erdély (a „hittel hitt” Erdély) – ez a „szabad szellemet, humánusot sugárzó föld” – „a jövő magyar irodalmának kovásza”.³⁶

Értéktranszmisszió lényeglátás és elemző differenciáltság egyszerre tükröződik, kedély és bölcsesség egyaránt érvényesül Dsida okfejtéseiben, amikor nagy elődökről, szeretett kortársakról vagy éppen pályakezdőkről szól. Amikor azt vázolja, hogy az idősebbek régi álmokat, emlékeket dédelgető szellemidézgetései helyett a kisebbségi sorba beleszületett fiatalabbak miképpen fordulnak a konkrét helyzetek és valóság-tények felé. De hogy a különbség nem több, mint „az egymásra ütő, egymásra megszólalásig hasonló apa és fiú közötti örök különbség”.³⁷ S hogy a méltó emlékezés nem a múltiratás, hanem a sors vállalása és a munka folytatása, s ha kell, az elődök pótlása. Ilyen bensőséges tiszteletadással, emberi közvetlenséggel és józan emelkedettséggel rajzolja a kultúraalapító Kuncz Aladár, Kós Károly, Kemény János arcvonásait; de még Szabolcska Mihály korjellemző tehetségéről is ejt jó szavakat³⁸ (a valós mértékeket persze sosem tévesztve el). S mintegy a helikoni szellem magaslatairól lát rá a próza- és drámaírás kiválóságaira is, a „hiperintelligens” (a kezét „a világ pulzusán” tartó) Bárd Oszkártól³⁹ a világirodalmi rangú Tamási Áronig⁴⁰. Karácsony Benő elbeszélőművészetében a „játszi, könnyelmű és szórakoztató” felszín alatt meghúzódó mély emberi érzéseket, az egyszerűséggel, a pátosz, színpadiasság, nagyképűsködés nélküli természetességgel érvényesülő magvas igazságokat, a „kedves, kedélyes bölcsesség”, „aranyos humor” és szelíden megbocsátó, „férfias jóság” fényét csodálja; s hogy jobboldal, baloldal helyett az író a „napos oldalt” választotta.⁴¹ És lenyűgözőnek találja ugyanakkor Nyiró József „sziklát mozgató, elemi áradással hömpölygő szóművészetét” is, a „székely nyelv, a népi zamatok irodalmivá finomodását”, általa a zordon havasi világ, a székely néplélek elementáris megszólaltatását, a megbabonázó hősiség és tragédia kifejezését – egy „végzetes elrendeltségű, hatalmas lelkű nép felhőkig nő” mítoszával. A „vad székely rengeteg féktelen, szertelen, súlyos”, de humorral is átszótt romantikája ez, Jack London, Kipling vadonregényei mellé „székely dzsungelkönyvet” helyező valóság és varázslat, amelyben a „sötét havasi emberek” is: emberek; s „ezt a szép, meleg, jóleső, kenyérízű emberiséget tudta életre kelteni Nyiró olyan írói hatalommal, tudással és biztonsággal, amilyenre a világirodalomban is kevés példa van”. A regionális sajátosság így tehát éppen nem elszakad, hanem gyökeresen és analogikusan bekapcsolódik a világkultúrába: „akár a préríken száguldó indiánok, az amerikai honfoglalók és kaliforniai arany-

³⁶ *Uo.*, 45–47.

³⁷ *Uo.*, 46.

³⁸ „Refrénes verseinek felépítése és muzsikája erős tehetséget árul el a nemesebb értelemben vett chanson-költészet iránt, de sem a külső-belső ösztönzések, sem papi palástja nem engedték, hogy e neki való műfajban bontakozzék ki nem mindennapi tehetsége.” *Uo.*, 55.

³⁹ *Uo.*, 49–53.

⁴⁰ *Uo.*, 73–78.

⁴¹ *Uo.*, 133–138.

ások romantikája⁴². A székely nyelviség és irodalmiság egyébként is szerves alkotórésze az összmagyar irodalomnak, hirdeti Dsida: „nem üres provincializmusok és góbéságok összehalmozásáról van szó, hanem a székely lélek sajátos, szép és értékes megnyilatkozásainak belesimulásáról az egyetemes magyar irodalomba, mindenki által érthető, de mégis székely ízű, a székely népgondolkodásnak megfelelő nyelven”.⁴³ A különleges rész csak gazdagítja az egészet. Így történik meg a csángó népköltő, Lakatos Demeter felfedezése is. Azé a verselőé, akinek strófái regósök és kobzosok, a *Halotti beszéd*, sőt az ősmagyarok korát idézik, akinek „primitíven döcögő és mégis ősi szépségeket csillogtató” népies archaizmusa egy távoli elszigeteltségben sínylődő és eredendő hagyományvilágát, eredeti nyelvét őrző magyar közösség soráról tudósít.⁴⁴

Dsida körültekintő, méltányos szemléletére jellemző, ahogyan például az induló Wass Albert verseiben is kimutatja mind a bántó utánérzéseket, mind azt a rokon-szenves „meditatív elmélyültséget”, amely naivitásával és melankóliájával megkapó hangulatokat sugalmaz – valami „csöndes erdélyi borút”⁴⁵. Vagy, egészen más területen, Nagy István goromba, naturalisztikus társadalomkritikájának sem az élet kárhoztatja, legfeljebb a metafizikum, a költészet érintését hiányolja belőle: „az egyetlen villanás, pillanat, lehelet” feltűnését, „mely a földön vergődő embert valami örökkévalóval köti össze”.⁴⁶

*

⁴² *Levelek...*, i. m., 143–147, 193–195, 203–206.

⁴³ *Séta...*, i. m., 40.

⁴⁴ *Levelek...*, i. m., 124–128.

⁴⁵ *Uo.*, 168.

⁴⁶ *Séta...*, i. m., 163–167. – Egyébként azon kívül, hogy a helikoni eszményekre támadókat (Markovits Rodiont vagy Kováts Józsefet) visszautasítja, vagy (szakításig élesedő) konfliktusba sodródik a *Pásztortűz* szerkesztőségével, amikor személyes ellentétbe kerül egyes író-társaival, az sem annyira írásai, kritikái, vitacikkei miatt, hanem többnyire azért történik, mert (főleg) az Erdélyi Szépművés Céhnel nem (vagy nem eléggé) segítette műveik (Bárd Oszkár vagy Berde Mária munkáinak) kiadását. L. ezekről: MAROSI, i. m., 26–27.; VINCZE, i. m., 80–81.; *Dsida Jenő levelesládája (1928–1938)*, szerk. CSISZÉR Alajos, Győr, Kisalföld, 1991, 243–247.; MURVAI László, *Bárd Oszkár*, Bukarest–Kolozsvár, Kriterion, 1998, 168–169.; MOLNÁR Szabolcs, *Berde Mária*, Bukarest, Kriterion, 1986, 223.; MÁRKUS Béla, *A kocsárdi állomás: Egy regényepizód s a Nagycsütörtök közös színhelye*, *Kortárs*, 2005/11, 62–69.; SZÓCS Géza, *Plágiumvád 70 éve, Irodalmi Jelen*, 2007. január, 13, 31. (és = uő, *Beszéd a palackból*, Arad, Irodalmi Jelen Könyvek, 2008, 53–67.) – A *Pásztortűz*höz fűződő kezdeti kapcsolataihoz pedig l. MÓZES Huba, *Levelek Dsida Jenőhöz a Pásztortűz szerkesztéséről* = uő, *Repülőhíd a sínek felett: Barangolás irodalmi téridőben*, Miskolc, Bibor, 2006, 29–32. – És általában: PALOTAI Mária, *Pásztortűz (1921–1944): Egy erdélyi irodalmi folyóirat története*, Bp., Argumentum, 2008.

Költészet szemléletének egyik jellemzően következetes vonása, hogy egészen eltérő lírai minőségek, árnyalatok körében is Dsida szinte mindig figyel a zeneiség valamilyen megnyilvánulási módozatára, jelenlétére, hatásformájára. A *Hogyan kell verset olvasni?* című eszmefuttatásában⁴⁷ a költeménybefogadói érzékenység, a létmisztérium mibenlétének és a költő lírai világviszonyának⁴⁸ a taglalása mellett külön kitér a műélvezet, a rengeteg olvasással művelt versértés, a nyelvi felkészültség feltételeire és tényezőire: ilyen a zenei képzettség, a nyelvtudás, a versformák ismerete. A maximális zeneiséget a tiszta, asszonánc nélküli rímelés biztosíthatja – állítja tézisszerűen, s a teljes rím híveként leszögezi, hogy a tökéletes összhangzás (két szó legalább két végső szótagjának minden magánhangzójában és mássalhangzójában való azonosága) maga a rím, s csakis ez a rím. Ami azonban csupán egy, a költészet ezer kérdése közül, s a rímtelen vagy a kötetlen szabad vers is lehet műremek. A rímtechnikai szigorúság nélkül is lehet valaki jó költő szerinte, viszont megrója a népiesség ürügyén elkövetett hibákat, lazaságokat, „romboló barbárságokat”⁴⁹. A zeneiség tehát az egyik legfőbb és mindenkori szempontja. Ennek legkülönfélébb árnyalatait, modulációt, akármilyen rejtett vonatkozásait (olykor bár váratlanul) mindenkinél érzékeli. A muzikalitás nyilvánvaló szereptelenségét vagy közvetettségét is szereti értelmezni. Kiss Jenő népi realista, tárgyias keménységű, „tömör” dallamú, olykor „fogyatékos, együgyű” (vagyis egyáltalán nem melodikus) soraiban például különös – a „kezdetlegesség gyönyörével ható, egzotikus tájakhoz illő kezdetleges” – zenét hall, amely arról győzi meg, hogy néha a „fület hasogató” csiszolatlanság is lehet művészi⁵⁰. Vagy az akkor „legfiatalabb erdélyi költő”, Hegyi Endre verseiben a rím és a ritmus „hibás-hibátlan keverése”, a szabályosság és az esetlenség szeszélyes vegyülése ad számára szintén valami különös poétikus és zenei lüktetést, „egyéni színt és ízt”⁵¹. De még a Kós Károlynál és Sztánán, Körösfőn tett kirándulást megelevenítő elbeszélésében, a „keresetlen, hibátlan, ízes szép irodalmi magyarsággal” beszélő, intelligens, eleven humorú kalotaszegi nép dicséretét is zenei műszóval fűszerezi: „valamennyien ünneplőben: a legszebb magyar típus, a legszebb magyar népviseletben. A színek tobzódása, versengő virítása és tökéletes harmóniája több volt, mint piktúra: zene volt. Az üde és idillikus élet ünnepivé fokozott szimfóniája. Láttam azóta más népek viseletét, királyi díszfelvonulásokat, de ehhez a szépséghez foghatót

⁴⁷ *Séta...*, i. m., 157–163., és = DSIDA Jenő, *Légy már legenda*, szerk. CSISZÉR Alajos, Bp., Püski, 1997, 465–468.

⁴⁸ „A költő, a lírikus mindig önmagáról, jobban mondva *önmagának és a világnak egymáshoz való viszonyáról* szól. Élet, halál, a világ jelenségei, a lét eredete, értelme és célja, a halál utáni dolgok titokzatossága, az öröm és szenvedés, az Isten-megérvés élménye – minden együtt gomolyog túlvilági fényvel egyetlen sóhajnyi lírai remekműben. Az igazi lírikus minden jelenség csak annyira érdeklí, amennyire az összefüggésben van saját titokzatos, lankadatlan csodálattal szemlélt életével.” *Séta...*, i. m., 159.

⁴⁹ L. *Titkok a versfordítás műhelyéből* = *Uo.*, 138–148.

⁵⁰ *Uo.*, 153–156.

⁵¹ *Uo.*, 177–182.

azóta sem.”⁵² (S a képzőművészeti szóhasználat is jelzésértékű: a Rippl-Rónairól vagy a Gy. Szabó Béláról is értekező [miközben többek között Bartók Bélát is meginterjúvoló] Dsida otthonosságára a festészetben, grafikában.)

S efféle ámulat övezi a magyar nyelv idők végtelensége alatt felhalmozott „pazar bőségét”, „mesés gazdagságát” is; hiszen „hatalmas, terebélyes tölgyfa egy-egy levele minden szavunk és minden levél porladó őseink egy-egy fájldalmát, örömét, könynyét, kacagását, gondját és gondolatát szívta magába.” A nyelvromlást, a nyelvi és nemzeti öntudat megroppanását fájlaló és panaszló Dsida nyelvművelésre, nyelvápolásra (az idegenszerűségek tetszelgő vadhajtásainak nyesegetésére, a román szavakkal összezaglyvált keveréknyelv tisztítására) is felszólít (hiszen „Erdély ma felnövő ifjú magyarjai sehogysem tudnak helyesen beszélni: se magyarul, se románul”): a „nyelvistápoló” mozgalom „kötelesség és felelősség”, „melynek teljesítése és vállalása halaszthatatlan, ha nem akarjuk, hogy őseink nyelve, mindnyájunk nyelve »szolgánép imádsága« legyen, melyet mindenki elfeled”⁵³.

⁵² *Uo.*, 78–87. – Dsida kalotaszegi látogatásáról I. LISZTÓCZKY László, *Dsida Jenő Sztánán = Sztánai Napok 2004*, szerk. SZABÓ Zsolt, Kolozsvár–Sztána, Szentimrei Alapítvány, 2004 (Sztánai Füzetek, 1), 82–91.; uő, „Vasárnap gyere ki hozzám Sztánára!”: Kós Károly és Dsida Jenő, = uő, *Vonások Dsida Jenő portréjához: Tanulmányok és dokumentumok*, 99–109, 154–155.

⁵³ *Levelek...*, i. m., 65–68. – S a veszélyeket nagynak látó költő egyenesen a nyelv- és nemzet-halál fenyegető vízióját festi. „Az 1937 elején megjelent *Anyanyelvünk védelme* című írásban Dsida abból az alaptételből indul ki, hogy »aki elvesztette, elfelejtette anyanyelvét, elvesztette és elfelejtette nemzetét is. S az a nemzet, mely elfelejtette nyelvét, elvesztette önmagát. Megszűnt és meghalt, befejezte pályafutását, megérett arra, hogy a történelem szele betakarja a feledés homályával.« Az készítette megszólalásra, hogy egy felmérésben azt olvasta: másfél évtized alatt több mint négyszáz román kifejezés került be az erdélyi magyar köznyelvbe.” CSEKE Péter, *Dsida Jenő és az Erdélyi Fiatalok*, 140.; I. még uő, „*Mint satnyulást okozó fagyöngy...*” I–II–III., *Szatmári Friss Újság*, 2007. május 15. 8.; május 16. 8.; május 17. 5. és = *Evfordulás tanácskozások 2007: Dsida Napok 2007*, 234–236.; uő, *Dsida Jenő, a nyelvvédő, Korunk*, 2007/6, 64–66.; VÉGH M. Balázs, *A publicista költő, Szatmári Magyar Hírlap*, 2007. május 18. 6. – A „magyar nyelv tisztaságának és helyességének hangsúlyozására is különös figyelmet fordított, *Anyanyelvünk* címmel állandó rovatot indított, a helyes magyarság szabályainak a mindennapi életben történő alkalmazásáért” – nyomatékosítja PÉTRIK Béla is („...napról napra fiatalodom”: *Laudáció Dsida Jenő Magyar Örökség Díja alkalmából, Székelyföld*, 2007/11, 54.; és = uő, *A teljes kép felé*, Miskolc, Felsőmagyarország, 2008, 307.). – „A magyar nyelv egyre mostohább sorsa készítette Dsida Jenőt arra, hogy 1936. április 13-án a *Keleti Újság* hasábjain új rovatot és mozgalmat indítson *Anyanyelvünkért!* címmel. A rovat megindításának szükségességét többek között így indokolta: „Gondtalan tékozlással szórjuk el legszebb szavainkat. Nagyképű és ferde tetszelgéssel, hiú és szemtelen fitogtatással használjuk helyettük az idegenből kölcsönkért, latin, német, francia és mindenféle szavakat. [...] A fiatal erdélyi magyar nemzedék sok helyt már az elemi fogalmakat sem tudja vagy akarja magyarul kifejezni.” LISZTÓCZKY László: „*Mindig magunkért, soha mások ellen...*”: *A Trianon-kérdés Dsida Jenő életművében, Hítel*, 2008/9, 116.

A nemzeti, szellemi, erkölcsi megújulás esélyét pedig az individualizmus és a kollektivizmus hamis alternatívájának feloldásában, meghaladásában⁵⁴, az anyagi önzés és a bolsevik erőszak kétféle (de a bornírt materializmusban és embertelenségben összefüggő) rákfenéjének (meg nemkülönb a „túlzó fajiságnak”) a kiküszöbölésében képzelet el Dsida. Olyan üdvözítő archaikus-modern kereszténység híve, amely a lélek (érzelem és értelem) egyetemes („katolikus”) értékvilágában vitális, érzéki, életteli, egyszersmind szakralizáló entuziazmussal egyesíti és érvényesíti az örök etikai és esztétikai igazságtávlatokat. „Éppen az anyagi züllés, gazdasági leromlás, amelyet végső érvénnyel orvosolni sohasem sikerülhet, kergeti vissza az embereket a leszerepelt materializmus ösvényéről a lélek tágas útjaira. Új középkor következik bizonytalansággal. Az elmélyedés, a lélek muzsikájának, az új rajongásnak, az új metafizikának kora. És minden bizonytalansággal a megújult kereszténység szépséges időszaka. Előre-érző lelkek szimatolják már ennek az időnek illatát.”⁵⁵ Ez az ember- és istenszeretetet kiteljesítő ideális kereszténység („világmegváltó fantaszták” vélekedése ellenére) sosem bukott-bukhatott meg, mert hiszen még uralomra sem került – érvel a költő az igazi kereszténység mellett, amely derűs és „ujjongóan vidám alaphangulatú”, mivelhogy „Isten gyermekének lenni olyan kiváltság, mely kellőképpen átérzve elegendő arra, hogy derűt és megnyugvást adjon a sötét hatalmaktól háborgatott léleknek”⁵⁶. Jósággal és tettekkel (a „mosoly virágaival”) lehet közelíteni a boldogságot, s ennek a beállítottságnak az őspéldája Assisi Szent Ferenc is, aki a természet őstörvényeihez igazodva a „mosolygás fényével” járt, Naphimnuszt zengett és „határtalanul szerelmes volt az emberszerető, világot becéző kedves Istenbe”⁵⁷. S a hiteles modern kato-

⁵⁴ „Úgy érzem, hogy éppen a mi generációnknak fog feladatául jutni, hogy a két nagy szellemi világáramlatnak, az individualizmus és kollektívizmus ellenséges szembenállásának ma még közkeletű babonáját kiölje az emberiség és főként az eljövendő alkotók lelkéből.” *A magyar irodalom hivatásáról = Séta..., i. m., 46.*

⁵⁵ *Levelek..., i. m., 183–184.*

⁵⁶ *A mosoly dicsérete = Séta..., i. m., 200.*

⁵⁷ „...kedves volt Assisi Szent Ferenc szívének a természet, mely egész pompázó gyönyörűségével Istenről mond jókat, szépeket. Ez a szentségben és primitívségben, egyszerű béketűrésben és eget ostromló ujjongásban lobogó ember gyermeki rajongással édes egy testvéreinek érzett minden teremtett lényt, mely a nagy érzésben vele egyesült és dicsőítette világfölötti Szerelmesét”; „Amikor meglátjuk a Naphimnuszból, hogy nemcsak költemény, hanem program és elérhető életvalóság, akkor fedezzük fel Ferenc testvérben a Szentet.” *Cantico di Frate Sole = Uo., 197–199.* – *A Kereszténység és életöröm* című előadás mindezt – hogy „a kereszténység a legderűsebb hitvallás ezen a világon” – tovább részletezi: „kereszténynek lenni az elképzelhető legkellemesebb állapot, és az igazi kereszténységben nincs derűsebb, boldogabb és életrevalóbb ember a földön”; és győzedelmeskedik a derűlátó, akinek „nyílt a szíve és csillogó a szeme”, „akiben lángol a bizalom, dalol a derű, és mosolyog a hit”; a lemondás szükségessége csak a javak és élvezetek, vagyonok és általában a „földi dolgok bűnös imádatára”, a mértéktelen birtoklásra vonatkozik; s Szent Ferenc, „a lemondás nagy szentje” példázta: „nincsen semmije, de övé az egész kitárt, napugaras szabad világ, és övé az Isten”; arra tanít, hogy „örvendezzünk mindenkor minden tiszta örömeink, legyünk feltárt szívű, égő szemű, vidám, örök gyermekek, mert az igazi kereszténynek nincsen mitől félnie és rettegnie”; a kánai menyegzőn pedig „Krisztus egyszer s mindenkorra borrá változtatta a vizet az igazi keresztény számára, s akiben van hit, abban

licizmus ilyen Szent Ferenc-i üzenetét képviseli Dsida szerint az „angyalhegedűn játszó” Mécs László, akinek versművészete „az Isten- és emberszeretet” zengőn előbuzgó élethimnusz, „bűvészet”, s „a legtöbb húrú, legtökéletesebb hangszer soha el nem hallgató muzsikája”. Akinél talán „gyermekebb lelkű, minden tragikumot érző, simogató és mégis örökké vidám kereszténye, tisztább szívű bohémje nem volt még a magyar irodalomnak”. Költészetének – lelki és szociális mélysége mellett – „bája”, „zengése”, „feledtető zenei narkotikuma” van, hangja „valóságos orkesztert szólaltat meg és muzsikáltat egyszerre”⁵⁸.

Mondhatjuk: Dsidának ezek a ma már túlzónak érezhető fiatalos lelkendezései sem üresek: megszenvedett és kiérlelt gondolatiság, világkép, stílus, poétikum, hit és meggyőződés munkál bennük – s hitelesítődve lírai világszemléletének kisugárzó erejével, klasszikus rangú költészetének aranyfedezetével.

van örvendező, ujjongó vidámság, és gyermeki lélekkel meg tud részegedni a tiszta víztől is”. DSIDA Jenő, *Égi mezőkön: Vallomások versben és prózában*, szerk. KABÁN Annamária, MÓZES Huba, Bp., Tinta, 2001, 147–152. – L. mindehhez: SAS Péter, *A Szent Ferenc-i lelkiség hatása Dsida Jenő költészetére = Poeta Angelicus: Írások Dsida Jenőről és költészetéről*, 21–38.; MÓZES Huba, *A dicséret eufóriájától a kiengesztelődés harmóniájáig = Uo.*, 39–61.; POMOGÁTS Béla, *Dsida Jenő és a katolikus költészet = Uo.*, 91–107., ill. = UÓ, *A szellem stratégiája*, Marosvásárhely, Mentor, 2007, 424–441.; valamint: uó, *Az istenkéréséstől az imádságig: Mítosz és transzcendencia a huszadik század magyar irodalmában = Uo.*, 91–101.; Uó, *A kereszténység és az erdélyi magyar költészet = Uó, Tükör és minta*, Zalaegerszeg, Pannon Tükör Könyvek, 2004, 325–338.; uó, *A keresztény hagyomány az erdélyi magyar irodalomban a két világháború között, Nyelvünk és Kultúránk*, 2009/1, 85–89. – Vö. még: „Dsida Jenőt Assisi Szent Ferenc-i lényegességélmény és megragadottság jellemezte.” LISZTÓCZKY László, *Arany és kék szavakkal: Dsida Jenő Mária-élménye, Hítel*, 2008/1, 115.; „Okkal nevezhetjük őt a magyar költészet Assisi Szent Ferencének”; „Assisi Szent Ferenc volt az egyik legnagyobb ihletője”. Uó, *A költő feltámadása*, 37, 44. – A költő olaszos irodalmi kapcsolataihoz a Debreceni Nyári Egyetemen 1936 augusztusában eltöltött hetek élményeivel, találkozásaiival, barátkozásaiival összefüggésben pedig I. MÓZES Huba, *Nápolyi csoda a kálvinista Rómában, Nagyvilág*, 2009/7–8, 672–674.

⁵⁸ *Levelek...*, i. m., 87–94, 113–115, 181–184.

FÉNY, VALÓ, VARÁZS

A szó hatalma a két világháború közötti lírában

„Nyár volt,
de mindnyájan fáztunk,
hát begyújtottunk a mesekályhába”
(József Attila: *Nyár volt*)

Jelen írásban a két világháború közötti időszak néhány – többnyire meghatározó jelentőségű – költeményét vizsgálom, mégpedig elsősorban azokat, melyek a „varázs” vagy a „mese” motívumát tartalmazva a (költői) szót mint a világot alakítani képes erőt tárják elénk. Az irodalmi nyelv e művekben lehet valamiféle (orfikus értelemben vett) mágikus potenciál (Illyés Gyula *Haza, a magasban*), vagy épp a világot egy radikálisan más szemszögből láttató, másképp értését lehetővé tevő, s ezzel áttételesen mássá is alakító közvetítőrendszer (József Attila: *Thomas Mann üdvözlése*).

Illyés Gyula reprezentatív magyarság-verse, a *Haza, a magasban* (1938) bizonyosan rendelkezik a fajta nyelvi varázserővel, melynek használatára, avagy alkalmazására a költemény maga is buzdítja olvasóját: „te mondd magadban, behunyt szemmel, / csak mondd a szókat, miktől egyszer / futó homokok, népek, házak / Magyarországgá összeálltak.” A „szók” itt – szűkebb értelemben¹ – a magyarság szellemi, s mindenekelőtt irodalmi közkinccsét jelentik: a „bűv-igék” nem mások, mint (csak a versben néven nevezett szerzőket említve) Petőfi, Berzsenyi verssorai. A *Haza, a magasban* olyan vers, melynek deleje elsősorban a közvetlen katartikus hatásban, megindító erőben nyilvánul meg: sokkal kevésbé az összetett nyelvi-gondolati szerkezettel nyugdöz le, mint inkább egyfajta primer (érzéki természetű) hatást fejtve ki, testi-szellemi elmozdulást eredményez erre érzékeny olvasójában. A költemény igyekszik megcselekedni azt, amit megkövetel – maga is olyan „varázskörre” szeretne válni, mely megvédi a bűvös sorok kimondóját az ártó befolyástól. Azaz maga is azon szavak közé áll, melyektől ezután majd „Magyarország összeáll” – a vers (hatástörténete alátámasztja) részt vesz a hazafogalom és a magyar nemzeti identitás alakításában, avagy, Görömbei András kifejezésével élve, a „nemzeti önismeret” elmélyítésében.² Amellett, hogy a versben „az a hit szólal meg biztató erővel”, „hogy a

¹ Tágabb értelemben a magyar nyelv egészére is vonatkozhatnak a sorok.

² Vö. GÖRÖMBEI András, *Illyés költészete és a nemzeti önismeret = Illyés Gyula*, összeállította G. A., Debrecen, Debreceni Egyetem Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézete, 2002 (Studia Litteraria, 38), 138–164. Elsősorban: 138, 152–153. (A tanulmány megjelent az alábbi kötetben is: *Csak az igazat – Tanulmányok Illyés Gyula születésének centenáriumán*, válógatta, szerkesztette G. A., Bp., Kortárs, 2003, 180–206.)

szellemi értékek összeadódnak és megmaradnak a nemzetben”³, látenszen azt a belátást is magában foglalja, mely szerint a nemzeti, közösségi identitás nem esszenciális, hanem konstruktív természetű. A fent idézett strófában az „egyszer” határozó egyfelől utal arra, hogy a mondott szóktól az ország „egyszer már” valamilyenre összeállt, s mintha ennek megőrzése, továbbörökítése válna fontossá – másfelől azonban a kifejezésben a pillanatnyiség, egyszeriség is benne van, azaz hogy (s itt újra jelen vers önprezentációs természetét is jelzem) Magyarország újra és újra, részben másként is megteremtődhet (s ebből nem lehet nem kihallani e teremtődés milyensége iránti felelősségvállalást). A nemzet „elképzelt/képzetes közösségként” való elgondolása azonban természetesen nem hordoz olyan implikátumot, mely szerint ez bármilyen szempontból is a nemzeti közösség „nem valós” jellegét mutatná.⁴ Éppen ellenkezőleg, az Illyés-vers leginkább arra hívja fel a figyelmet, hogy a nemzeti konstrukciók létező, hatékony, működő, funkcionális, sőt nélkülözhetetlen (itt kifejezetten óvó, megmentő) elemei a társadalomnak, az életünknek – és hogy éppen ezért nem mindegy, miféle irányban változnak, alakulnak avagy rögzülnek ezek a konstrukciók. Jelen esetben az irodalomról lévén szó: ezek a nyelvi kincsek, a Noé-bárka eme lakói, avagy egy rokon Ady-költemény képét idézve, ezek a hó alatt megbúvó magok a letéteményesei az elképzelt, elgondolható, gyermekkortól magunkba szívható-építhető hazafogalomnak, s így az élhető, megélhető hazának is.⁵

Illyés nem elvont nemzetfogalomban gondolkodott, hanem a hazában ténylegesen élők s boldogulni vágyók (sors)közösségében. „Sorskérdéseken nem valamiféle irracionális vagy romantikus fogalmat értett, hanem a nemzetnek azokat a kérdéseit, amelyekbe történelme során újra és újra beleütköznek, s amelyek meghatározták a nemzet életének alakulását.”⁶ Ezt a vélekedését olyan esszéhelyek is alátámasztják,

³ GÖRÖMBEI, *i. m.*, 152.

⁴ A koncepció elméleti kidolgozása részint az alábbi munkához köthető: Benedict ANDERSON, *Elképzelt közösségek – Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és terjedéséről*, ford. SONKOLY Gábor, Bp., L'Harmattan – Atelier, 2006. Az „elképzelt közösség” nietzschei értelmezhetőségéről, s így a „fiktív igazságok” nélkülözhetetlenségéről vö. S. VARGA Pál, *Elképzelt közösségek – ?, Debreceni Disputa*, 2007/5, 3. A nemzeti kultúra produktumainak a nemzeti azonosságtudatban való konstruktív részvételéről lásd még: GÖRÖMBEI András, *Irodalom és nemzeti önismeret*, Bp., Nap Kiadó, 2003.

⁵ *A Haza, a magasban* eme gondolata, az özönvíz, pusztulás előtt álló ország(-világ) képe, melyben fontossá válik az értékek átmentése, egyfelől a korabeli társadalmi-történelmi állapot felé is mutat, ill. abból nyeri motivációját, másfelől párbeszédet folytat olyan művekkel, mint Vörösmartytól az *Előszó és A vén cigány*, Adytól a *Mag hó alatt*, Babitstól a *Régen elzengtek Sappho napjai* és *A gazda bekeríti házát*, vagy akár Tóth Árpádtól az *Elégia egy rekettyebokorhoz*.

⁶ GÖRÖMBEI, *i. m.*, 141. Az, hogy Illyésnek rendszeresen védekeznie kellett a sovinizmus vádja ellen – már 1934-es *Magyarok megmentése* című dolgozatában is (*Nyugat*, 1934/8) –, jelzi, hogy bizonyos problémák (itt az „egyke”) pusztá felvetése, megvitatásra bocsátása azonnal lehetségesen be is skatulyázza az embert valamely szélsőpozícióba. Aztán talán egy egész életmű következetessége kell (vagy az is kevés) ahhoz, hogy a skatulyákat lebontsa maga körül. Az Illyésre süített különféle bélyegek alól többen igyekeztek tisztázni a költőt, s hogy ezt újra és újra meg kell tenni, a sztereotípiák mélyen rögzültségét jelzi. Leg-

mint az alábbi: „Hogy nemzet vagyunk, ezt a tényt valamiféle kötelességként is el kell fogadnunk. Elsősorban úgy, hogy aki ennek az egységnek a tagja, nem működhet annak nemcsak léte, hanem jóléte ellenében sem. [...] mert hiszen nemcsak egy távoli közösséget óv, hanem egy közelit is. Az egyéneket, akik az ő közösségét, nemzeti egységét alkotják. [...] Az a jó nemzet, amelyben jól érzem magam. Ahol szívesen adok és fogadok el parolát. Ahol minden honfitársamat velem egyenrangúnak ismerem el. [...] Akikkel ily együttműködésben olyan hazát alakítok, amely a jólétével, műveltségével kelt fiaiban büszkeséget, az idegenben s netáni ellenségben tiszteletet, irigységet akár. Amely nem azzal erős, hogy lökni, hanem hogy vonzani tud.”⁷ Illyés tehát nemcsak a magasban tételeződő, szellemi hazának szentelt reprezentatív (amennyiben valamely képzet, koncepció újjáalkotásáért felelős) írást – rendre a „mélyben” lévő hazából indult ki, s elsősorban annak *képviselésében* szólalt fel, versekben csakúgy, mint szépprózában és esszéiben. Felidézve ezzel a XIX. századi közösségi irodalom szerkezetét, s ebben a „mi” nevében/helyett beszélő „én” pozícióját foglalva el, ám – ahogyan Kulcsár Szabó Ernő megfogalmazza – „[n]em a kételyektől mentes, profetikus költőlátnok modorában, ki amolyan lángoszlopként kanyarog a népe előtt, hanem a közösséggel együtt alkotó szándékban találva rá a költészet értelmére”.⁸

A tárgyalt versben előforduló két említett, XIX. századi költőnév tehát nemcsak katakretikusan (illetve jelképesen), hanem bizonyos szempontból nagyon is konkrétan értendő: elég Illyés és Petőfi ezer szállal megkötött kapcsolatára gondolnunk. Ennek egyik legemlékezetesebb, demonstratív megmutatkozása a *Puszták népe* sárszentlőrinci jelenete, melyben az elbeszélő meglátogatja Petőfi egykori iskoláját: „Semmiben sem csalatkoztam. Petőfi szelleme mindent beragyogott, még a csizmadiasztalkát is, mert a házban egy csizmadia lakott. Ezt a kilincset fogta, ez alatt az eresz alatt állt – könnyekkel küzdöttem, úgy volt. [...] A táj megszépült, patinát és lelket kapott. Versek kerengtek benne fényesen, mint a fecskék. A pusztáról

utóbb Márkus Béla hívta fel a figyelmet erre a jelenségre alábbi esszéjében: MÁRKUS Béla, „*Jobb az üldözöttek, mint az üldözők között lenni*”. *Spionpróza az újabb magyar irodalomban, Kortárs*, 2009/5, 59–80. Itt: 64–67.

⁷ ILLYÉS Gyula, *Mire jó egy nemzet, vagy: egy évszázad tanácsai* = I. Gy., *Szellem és erőszak*, Bp., Magvető, 1978 [1988], 97–116. Itt: 101, 103, 114. A dinamikusnak nevezhető illyési nemzetfelfogás elismerése mellett azonban egyetérthetünk Szirák Péter alábbi megállapításával: „A magyar nemcsak érzékelhető realitás a térségben, hanem *képmás* is, *elképzelt* kulturális, szociálpszichológiai fenomén is. Illyés vizsgálódásai akkor válhatnak ehelyütt kultúrantropológiai igényűvé, s ily módon hatékonyabbá, ha a »magyar«-jelenséget ebben a kultúráközi közvetítettségben, a saját és az idegen kölcsönös összjátékának imaginatív terében szemlélné.” SZIRÁK Péter, *Kései intelem, posztumusz végrendelet = Illyés Gyula, i. m.*, 62–69. Itt: 67. Továbbá: *Csak az igazat...*, i. m., 317–325. A közösségi önmegértés interkulturális összefüggésrendszeréről lásd: *A kultúra változékonysága – Szirák Péter kérdéseire Kulcsár Szabó Ernő válaszol, Debreceni Disputa*, 2006/7–8, 16–19.

⁸ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Bp., Argumentum, 1993, 47. A nemzeti költő szerepének szükségszerű hagyományozódásáról Petőfitől Adyn és Babitsón át Illyésig vö. CSOÓRI Sándor, *Az első kör (Emlékezés Illyés Gyulára) = Csak az igazat...*, i. m., 15–28.

kicammogó szomorú ökrös szekerekre, a redves vendégoldalakra, a ganéjos kerekerekre, a zörgő csontú, tuberkulotikus állatokra és béresekre égi fény esett, a költészet ragyogó felhőin vonultak Petőfi jóvoltából, aki megénekelte őket. Itt, Borjádón írta *A négyökrös szekeret*. Holdvilágos éjeim ízét, hangulatát ezzel örökre befolyásolta. Valahányszor feljön a hold, a XIX. század derekán érzem magam, szénaszagot vélek szippantani, még télen is.”⁹ Az idézett részlet nemcsak a Petőfi-kép beépüléséről tudósít az elbeszélő világszemléletébe, hanem egy olyan tapasztalásról ad számot, melyben a szó, a vers világalakító, teremtő potenciállal bír – e szöveghelyen kifejezetten érzéki (szenzuális) élményekhez juttatja a verssorok földidézőjét (ráadásul a versek egy sajátos metaforikus átalakulással a mű tárgyi világának részévé válnak, amikor fecskéként röpködnek a légben). A költői szó eme orfikus fölfogása érezhető a *Haza, a magasban* esetében is – a kimondott „igék” mágikus erejével lehetségesnek tűnik úrrá lenni a kaotikus helyzetben, veszélyhelyzetben, meg lehet bűvölni-igézni a világot. („Dörmögj, testvér, egy sor Petőfit, / köréd varázskör teremtődik.”; „...mormolj magadra varázsinget, / kiáltsd az éjbe Berzsenyinket.”)¹⁰ Az igézés beszédaktusát látszik megvalósítani maga a költemény is, amennyiben gyakori megszólalásmódja az egyes szám második személyű felszólítás – így egyszerre hív fel a varázslat elvégzésére, s cselekszi maga is azt. Ugyanakkor ebben a súlykoló, a felszólítások ismétlődő jellegén alapuló versbeszédben elsősorban az akarati tényező, a változtatás óhajta – a remény, a hit – tűnik ki s történik meg. Ezen fölül a valóság ismeretének-létrehozásának képessége és lehetősége, a mágikus aktus erőteljesen kötődik a kimondó (a varázslást végrehajtó) énhez („mert az a való, mit én látok, / akkor is, ha mint délibábot, / fordítva látom a világot”).¹¹ A szebb való tevőleges (mondva csinált) akarása ez.

E tekintetben Illyésnél az orpheuszi tapasztalat talán inkább kapcsolható Radnóti Miklós poétikájához, akinél a szó világteremtő erejének vágya (illetve ennek hitért folytatott belső küzdelem) domináns, mint például Weöres Sándoréhoz, akinél a nyelv orpheuszi jellege nem imperatívusként, hanem nyelvszemléleti (filozófiai) alapvetésként jelentkezik. Radnóti *Erőltetett menet* (1944) című művének végső felszólítása („Ne menj tovább barátom, kiálts rám! s fölkelek!”) a szó óvá, katartikus

⁹ ILLYÉS Gyula, *Puszták népe*, Bp., Móra, 1952, 22.

¹⁰ Jánosi Zoltán írja: „Illyés számára a költészet és a művészet így a világot alakítani képes varázshatalom is, a vejnemőjnieni gesztus föltámasztása. Ahogy a *Haza, a magasban* másutt is üzeni, a »fegyvert szereztem, bűv-igéket« tudatában megjelölt, a múlt teljes kulturális erőfeszítéseit (a népi kultúráét is) a jelen háta mögött tudó szellemi erővel, ellenállással még a katasztrofális nemzet-omlás, a történelmi süllyedés is megállítható.” „Fegyvert szereztem: bűv-igéket” – JÁNOSI Zoltán, *Folklor-áthallások Illyés Gyula költészetében = Illyés Gyula, i. m.*, Debrecen, 2002, 88–113. Itt: 107–108. (Továbbá: *Csak az igazat...*, i. m., 207–233.)

¹¹ Kulcsár Szabó Ernő írja „a megnevező nyelvhasználat” kapcsán: „Ez a világerzékelés az Illyés-versben azonban nem valami passzív, szemlélődő beállítódás, hanem épp ellenkezőleg: olyan lírai alannak az ismertetőjegye, aki nem egyszerű közreműködője a »teremtődésnek«, hanem kifejezetten a teremtés emanációs pontjaként, kiáramlási centrumaként viselkedik.” KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az (ön)függőség retorikája – Az Illyés-líra kriptotextusai = K. SZ. E., A megértés alakzatai*, Debrecen, Csokonai, 1998 (Alföld Könyvek 3), 103–131., Itt: 124.

erejébe vetett bizodalomnak (a lírai én bensőjében korábban végigfutó imaginációs-sornak köszönhetően) utolsó fellobbanásaként is értelmezhető – a bizalom azonban ironizálódik az első sor függvényében: „Bolond, ki földre rogyván fölkel és újra lépked”. Az említett versvégi kérés egy néhány hónappal korábbi Radnóti-versre, a *Sem emlék, sem varázslatra* is felel, melyben azt olvassuk: „ha megpillantsz, barátom, fordulj el és legyints”. Radnóti pályájának vége felé a szó orfikusságának igenlése és megkérdőjeleződése váltja egymást folyamatosan, rendre összekapcsolódva a szerelem óvó, megtartó teljesítményének lehetőségével. A kései versekben a távoli kedves – nyelvi – felidézése, az elvesztett idill költői megteremtése hivatott a költői én köré „varázskört” rajzolni. Van, ahol az imaginációk mintha sikerrel járnának, életerővel s küzdeni vágyással töltve fel az ént (mint láttuk, részben az *Erőltetett menet* esetében, avagy ilyen a *Levél a hitveshez*), máshol több a kétely s félelem (*Hetedik ecloga*), míg némely esetben a teljes lemondással szembesülünk: „nem nézek vissza többé s tudom, nem véd meg engem / sem emlék, sem varázslat”. Ha más tárgyra, élménykörre vonatkozva is, szemléletében a *Sem emlék, sem varázslat a Haza, a magasban* negatív előjelű párjának nevezhető, s itt persze nem feledkezhetünk meg a két vers közötti időbeli távolságról. 1944 körül Illyés sem beszélt bűvös szavakról, hanem éppenséggel azt jelzi (a Radnóti-vers címéhez szerkezetileg hasonlóan): „sem erő, sem bölcsesség / nem lehet elég” – hogy ezúttal csak a talán legismertebb, *Nem volt elég* (1945) című verset említsem meg. („És nem volt hazának elég, / hogy idegeden átereszted / hő szeszként azt a néhány verset, / Adyét, Tóthét, Józsefét.”)¹²

De térjünk vissza a harmincas évek egy olyan költeményéhez, melyben a mese- (mondás és -hallgatás) motívumán keresztül mutatkozik meg az irodalom, a(z irodalmi) nyelv teljesítménye. József Attila *Thomas Mann üdvözlése* (1937) című verse szintén hagyományosan a szellem, a kultúra teljesítményét igenlő emblematikus szöveg lett. A mű középpontjában nem elsősorban a nemzeti, hanem hangsúlyozottan az európai kultúra áll: a keletkezésének és első el-nem-hangzásának körülményein túl, Thomas Mann és írásművészetének jelképes helyzetén túl¹³ a vers utalásrendszerre (például Mann, Freud, és itt Kosztolányi említése is új relevanciát nyer) és szóhasználatára jelöli ki az európai kontextust. Gondolhatunk a kétszer előforduló általános érvényű, ám nem semleges (hanem nagyon is értéktelített) „ember” kifejezésre („kinek emberhez méltó gondja van”, „s mind ember, mert az egyre kevesebb”), illetve a nemi alapú, épp tautologikussága miatt jelentésszerű identifikációra („férfiak férfiak” és „nők a nők”). Ezek mögött az azonosítások mögött, csakúgy, mint „a fehérek

¹² Tamás Attila írja monográfiájában, hogy a *Nem volt elég* sorai a „néhány évvel korábban írt program, a *Haza, a magasban* gondolataival vitáznak. Annak tudomásulvételére kényszerülve, hogy versek bűvös erejének »éjbe dúdolása«, a szellem nemes értékeinek óvása, nemzeti eszmények ápolása és erkölcsi törvények cselekvő elfogadása láthatóan »nem volt hazának elég.«” (TAMÁS Attila, *Illyés Gyula*, Bp., Akadémiai, 1989, 125.)

¹³ Thomas Mann a náci Németország üldözöttjeként az európai „humanista ellenállás” élő megtestesítője. Vö. SZABOLCSI Miklós, *Kész a leltár – József Attila élete és pályája 1930–1937*, Bp., Akadémiai, 1998, 730–735. E rész a szöveg keletkezési körülményeiről és allúzióiról is tudósít.

közt egy európai” kitétel mögött retorikailag az a belátás található, hogy mindenekelőtt az említett módokon (embertársként) határozzuk meg magunkat és egymást, s ne faji vagy például osztályalapon.¹⁴ Ez tehát az egységesítést, univerzalitást és nem a különbséget felmutató, azzal számot vető retorika, hisz láttuk, még szóhasználat szintjén sem jelzi az emberek, csoportok közötti eltéréseket. De természetesen ez is olyan vers, mely legkevésbé reálpolitikai válaszkísérletként kezelhető, s nem ilyen jellegű teljesítménye miatt szeretjük és tartjuk kiemelkedőnek akkor sem, ha eszmei szempontból közelítünk hozzá. S ez mondható el például az említett *Haza, a magasban*-ról is, vagy Radnóti Miklós *Nem tudhatom...* című művéről, melyet (s költőjét a vers megírása miatt) a kortársak (s a mai értelmezők) közül többen megítélték gondolati korszerűtlensége, az aktuális történelmi-társadalmi helyzettel való összeilleszthetlensége miatt (illetve az összeilleszthetőség valamifajta megalkuvó, oda-dörgölöző magatartást sejtetett).¹⁵ Nem véletlen, hogy mindhárom említett szövegben a domináns beszédaktus és attitűd az óhaj, a kérés, az akaratnyilvánítás, a vágy: Illyésnél erről már szóltunk, Radnótinál az utolsó sor himnikus könyörgését említhetjük („Nagy szárnyadat borítsd ránk virrasztó éji felleg”), a Thomas Mann-vers pedig szintén meg- s felszólító, felhívó jellegű. Továbbá mindhárom mű esetében az irodalmi kultúrának meghatározó jelentősége van – Illyésnél és Radnótinál az anyanyelvi kultúra hangsúlyos (ám nem kizárólagos) közösség-összetartó szereppel bír, míg József Attilánál épp a nemzetközi szellemi áramlatokra és ikonokra történő hivatkozás teremti meg egy tágabb közösségi egybetartozás kereteit. A sajátjának az idegennel történő megértő igényű szembesítése mintha ezekben a szövegekben kevésbé jelenne meg, éppenséggel az említett retorikai konstrukció miatt, mely szerkezet nem elsősorban a problémák bölcséletileg összetett feltárásért, elemzéséért mutat felelősséget, hanem a kinyilvánítás (s tanúságtétel) nyelvi erejét, illetve a felszólítás gesztusát felhasználva kíván hatást gyakorolni, változást eszközölni a világon.¹⁶ Ám, mint látni fogjuk, bizonyos fajta idegenség-konstrukció, különböző módon, mégis megjelenik bennük.

¹⁴ A vers és a szövegrész értelmezéséhez érdekes szempontokkal szolgál SELYEM Zsuzsa alábbi írása: *Fehérek közt – József Attila: Thomas Mann üdvözlése. 1937, Európa, Látó, 2005/4.* Web: <<http://epa.oszk.hu/00300/00384/00026/03.html>> Letöltve: 2009. 06. 04. Lásd még: N. HORVÁTH Béla, *A líra logikája – József Attila*, Bp., Akadémiai, 2008, 418–421.

¹⁵ Ezzel kapcsolatban vö. FERENCZ Győző, *Radnóti Miklós élete és költészete*, Bp., Osiris, 2005, 614–627. Ferencz röviden, elsősorban a fent–lent oppozíció kapcsán, összeveti a verset a *Haza, a magasban*-nal is. Eszerint Illyés lent a fenyegető veszélyt látja, s szellemi hazáját fõnt jelöli ki, míg Radnóti számára a vész fõntrõl jön, s a „szellemi haza biztos tudatában lent néz körül, és a megõvândó haza otthonosságát hangsúlyozza” (625–626.).

¹⁶ Párbeszédképes elõdként említhetjük meg például Ady Endre *Magyar jakobinus dala* címû versét, melyben a közös összefogás kívánalma fogalmazódik meg: felülemelkedés a bábeli zavaron, elfeledkezés a ténylegesen meglévõ ellentétekrõl a hasonló sorsvállalás nevében: „hiszen magyar, oláh, szláv bánat / Mindigre egy bánat marad”, illetve: „Dunának, Oltnak egy a hangja”. E vers azonban még 1908-ban íródott...

A *Nem tudhatom...* nézőpontrendszere például nem mutatkozik teljes mértékben egyszerűnek. Az első sorokban azonnal két perspektíva kerül szembe egymással, s a versbeli beszélő épp a másik nézőpont számára való idegenségét, ismeretlenségét jelenti be („Nem tudhatom, másnak e tájék mit jelent”). Itt a „másnak” még bármely más emberi lényt is jelenthet, ám később ez az eltérő perspektíva a pilótához, a fent-hez kötődik hozzá. E szövegben a fönt–lent ellentétben a fenti olyan személytelen nézőpontként mutatkozik meg (e személytelenséget, távolságot a mechanisztikus-ságra, technikai közvetítettségre utaló térkép-metafora is jelzi, s ezzel áll szemben a Vörösmarty Mihály nevével fémjelzett, kulturálisan szerveződő hagyományközösség), mely nem törekszik a „lent” megértésére, hanem azt távolságában, ismeretlenségében hagyva képes használni (elpusztítandó objektumként használni az adott cél elérése, a háború megnyerése érdekében). A *lenth* ellenben az otthonosság képzei kötődnek, ez a világ sajátként, megértettként jelenik meg az én számára. Ám ne felejtjük el, hogy a fönti nézőpontról is a beszélő közvetítettségében és hangján szerzünk tudomást – a beszélő láthatóan ellentmond önmagának akkor, amikor a „nem tudhatom” bejelentése után arról beszél, amit nem tudhat, azaz hogy valaki másnak mit jelent (itt éppenséggel: mit *nem* jelent) az adott dolog. Az ellentmondás egyfelől látszólagos (hiszen leginkább negatívumokban történik a másik nézőpont létrehozása), másfelől nagyon is szembeötlő: a beszélő aszerint alkotja meg a másikat, mint ahogyan az a lenti tájékat figyeli: meghagyva meg-nem-értettségében – ha úgy tetszik, a nemtudást érdektelenséggé transzformálva (*érdektelen* úgy is, hogy természetesen egyik esetben sem fűződik érdek az idegenséggel való találkozáshoz). Paradox módon azonban, saját retorikájának láthatóvá tételével, a találkozás tervezett, kölcsönös elutasításával a vers mégiscsak reflektálja a kulturális idegenség problémáját.

Lehetne említeni a szerzőktől olyan lírai műveket, melyek szembesítenek a másikkal való ráutaltságnak a saját kialakulásában játszott szerepével. József Attilától mindenekelőtt *A Dunánál* című vers kíváncsok ide, melyben az identitás (a nemzeti önazonosság is) rendre a különbözőség, eltérés és a másság alakzatain keresztül jön létre, nem elsősorban (mint a *Haza, a magasban* esetében az „új tatárhad”, „kufárhad”) – külső avagy belső – ellenségképzet megkonstruálásával. Illyésnél általában a magyarság védelmében és nevében felhangzó szó domináns és az egyöntetű magyar identitás deklarációja (s nem problematizálása), így ez háttérbe szorítja a kulturális közvetítettség összefüggésrendszerét (olyan művekben is, mint *A Dunánál Esztergomban* vagy *A Duna fiaihoz*). Az *Óda Európához* az „egy vagy s változatlan” eszméjével fejeződik be, s a költemény regisztratív jellege is a népek közötti univerzális, hasonló jegyeket emeli ki. Azonban olyan versek, mint az *Árpád* vagy a *Nem menekülhetsz* részint számot vetnek az önmegértés folyamatának dialogikusságával, illetve azzal, hogy valamely közösségi identitás alakulásában lényeges szerepet játszik a másikkal való találkozás váratlan eseménye is.

Visszatérve a *Thomas Mann üdvözlésére*: Hans Castorp és madame Chauchat viszonyának említése több szempontot is fölvet. Nem véletlen, hogy a svájci találkozás két eltérő, s egymással a regény végének idejére ellenséges viszonyba kerülő (német,

illetve „orosz”) nációhoz tartozó személy között zajlik (akik ráadásul franciául beszélnek egymással). Ám érdekesebb megvizsgálni *A varázshegy*re vonatkozó versbéli utalás közvetlen kontextusát.¹⁷ A versben az alábbi hasonlatot olvashatjuk: „Ahogy Hans Castorp madame Chauchat testén, / hadd lássunk át magunkon itt ez estén.” A regényből – többek között, természetesen – az derül ki, hogy ez a másképpen látás egy bonyolult mediális konstrukció (egy technikai eszköz, a röntgen) által kiváltott különleges tapasztalás eredménye. A vers beszélője – aki a mű elején pihenni vágyó gyermekként pozicionálja magát – arra kéri az író, hogy meséljen neki (nekik), azt, amit szokott – a szállóigévé vált, ám korántsem magától értetődő sorok szerint – „az igazat”, „ne csak a valódit”, s „a fényt, amelytől világlik agyunk”. E fényről írja Szentí Tibor tanulmányában, hogy nemcsak a belső szellemi fényre utal ez, hanem, különösen az ezt következő sorok megvilágításában, arra a technológiai eredetű fényre is, melynek segítségével *A varázshegy* Castorpja látott át szerelmén. Nincs módunk részletesen elemezni azt az összetett jelenséget, hogy a regényben Clawdia Chauchat röntgenképének szemlélése és birtoklása miképpen alakítja a két ember kapcsolatát, egymásról alkotott tudását, Castorp gondolkodását, ám azzal talán összegezhethetjük mindezt, hogy a röntgenfelvétel radikálisan megváltoztatja a főszereplő addigi látásmódját, a világban való létezését. („Istenem, látok!” – kiált föl Hans Castorp a röntgenszobában Joachim „csontvázát” figyelve, s korábban ugyanitt mondja: „Előbb ki kell öblítenünk a szemünket sötétséggel, hogy ilyesmit lássunk.” Majd ezt olvassuk: „Áhítat, ijedelem töltötte el a lelkét. [...] Valósággal feldúlta az, amit látott, vagy pontosabban: a pusztá tény, hogy látja...”¹⁸) Ez a radikálisan más világmegértés az, melyre a József Attila-vers beszélője vágyik. Thomas Mann meséjét hallgatva azt reméli, hogy a mese létrehozza a világnak egy olyan konstrukcióját, melyről főntebb már szót ejtettünk – s a mese által létrejött megértésmód egyben katartikus erővel is bír: „Arról van szó, ha te szólsz, ne lohadjunk, / de mi férfiak férfiak maradunk / és nők a nők”. Selyem Zsuzsa is felhívja rá a figyelmet, hogy a korábban említetten túl a férfi és nő említése a Castorp–Chauchat reláció visszaírása is, melyről ne feledjük: egy idő előtt elvágott szerelmi szál, egy olyan viszony, melynek boldogságára emlékeztető egyetlen rekvizituma épp a röntgenfelvétel lesz (a képet Castorp eztán a „szívén” viseli).

A Thomas Mann-i szó életvalóságra gyakorolt hatását erősíti az „emelvén szívünk a gyásztól a vágyig” sor is, s nem meglepő, hogy ez a nem könnyen érthető párhuzam a lélek bonyolult rendszerébe vezet be. Abba a rendszerbe, melynek a Castorp–Chauchat kapcsolat is méltó reprezentánsa, s mely kapcsolat nehézségeit a nő testéről készített röntgenfelvétel nem oldja, nem oldhatja meg, ám lehetővé teheti a „szerelem” újragondolását, elváltozását s bizonyos értelemben elmélyülését. A kép

¹⁷ Ebben Szentí Tibor alábbi tanulmánya is segítségemre volt: József Attila személyisége és az *Óda*, Web: <http://www.szenti.com/Jozsef_A.shtml> Letöltve: 2009. 06. 04. A szerző ebben elsősorban az *Óda* és *A varázshegy* (már más kutatók által is rögzített) kapcsolatát vizsgálja, de részletesen kitér a *Thomas Mann üdvözlése* vonatkozó részletére is.

¹⁸ Thomas MANN, *A varázshegy*, ford. SZŐLLŐSY Klára, Bp., Európa, 1974, 265–267.

tehát a nőhöz (a nőkhöz!) fűződő viszony revelatív élményének egyszerre létrehívója (lehetővé tevő eszköze) és emléke. S egyként emeli Hans Castorp szívét a gyászhoz, a jelenlét emlékéhez, a múlt jelenlétéhez, vágyhoz: „Milyen sokszor megnézte, ajkához szorította abban az időben, amely azóta elmúlt, változást érelve! [...] De ha Madame Chauchat láthatatlanul távollevő volt is, ugyanakkor láthatatlanul jelenlevő is volt Hans Castorp számára, a hely szelleme volt ő, melyet Hans Castorp egy bűnös, kicsapongóan édes órán – olyan órán, melyre nem illik a síkföld semmiféle békés dalocskája – megismert és magáévá tett, s azóta is ott hordja árnyékképét kilenc hónapja oly hevesen igénybe vett szívéen [...] Végül is a fiatalember nem vitt magával egyebet a mélységesen kalandos órából, mint az árnyékszalogot meg azt a valószínűség rangjára emelhető lehetőséget, hogy Madame Chauchat negyedszeri tartózkodásra is visszatér majd ide, előbb vagy utóbb, aszerint, hogy hogyan rendeli ezt betegsége, amelynek szabadságát köszönheti.”¹⁹

A mese, az irodalom egy technikai apparátussal kerül analóg viszonyba itt, mely viszonyhelyzet nem megnyugtató, ahogyan a *Thomas Mann üdvözlése* című sem az – az irodalom funkciójának (és hangsúlyozottan a *Vojtina ars poétikája* című Arany János-költeménynek) újraértelmezéséről, költészet és valóság, költészet és igazság bonyolult kapcsolatának kérdéseiről van szó. A mese létrehoz egy, a korábbiaktól radikálisan eltérő perspektívát, mely más fényből képes megvilágítani a dolgokat, a valódit – képes valamiként láthatóvá tenni a korábban nem érzékelhetőt, egy olyan nézőpontból, mely előzőleg nem volt adott senki számára, s épp ezért lehet „megvilágító” erejű. A József Attila-vers tanúsága szerint e másképp értés egyben jobban értést is jelent (annak jobban értését, „mi a szép”, „mi a baj”). Ám mivel nem a varázslás ősi rítusához, hanem a gyógyászatban alkalmazott technikai eszközhöz hasonlítja a költészetet (és annak lehetőségeit), számol annak nem magától értetődő, s éppen ezért nem is teljesen tervezhető működésmódjával is. Ám mivel a versben később a Kosztolányi testét megtámadó rákbetegséghez hasonulnak az „emberséget” mételyző ideológiák és rendszerek, a röntgenfényvel analóg „mese”, a költészet mégis a gyógyuláshoz járul potenciálisan hozzá. Tudatosul azonban az is, hogy a mese által létrehozott perspektíva nem kizárólagos, ugyanakkor hasznos és „igaz” lehet – s ezért az identifikáció (a valamivé válás, valakiként létezés) lehetőségfeltételeinek kialakítása igencsak felelősségteljes vállalmány. A vers szép hasonlatát követve: a szülő felelőssége ez a gyermeke iránt. Thomas Mann alakja ebben a versben mindenekelőtt e felelősségnek a jelképe. A hasznos igazság ebből a nézőpontból – tautologikus fogalmazásmódhoz fordulva – az életet élhetővé tevő, az embert emberként létezni engedő igazság.

Ha a *Haza, a magasban*-ról azt állítottam, hogy képes megcselekedni azt, amire fölhív, azaz egyfelől (részint lelkesítő hatásmechanizmus okán) performálja a költői szó mágikusságát, másfelől maga is hozzájárul „Magyarország”, azaz a hazafogalom alakulásához (a szellemi haza koncepciójának prezentálásával), akkor hasonlót állíthatok a *Thomas Mann üdvözléséről* is. József Attila verse, úgy vélem, képes olyan

¹⁹ MANN, *i. m.*, 430–431.

röntgenfényként működni, mely fény másként láttatja a már megértettnek vélt dolgot, mi több, az új perspektíva – vonzó, revelatív – idegenségével szembesítve kikényszeríti az addig sajátként érzékelt világ-test újraérzékelését.²⁰

²⁰ A mese motívuma tovább vizsgálható természetesen a korszak verseiben. Ide sorolható például József Attilától a *Nyár volt* (1924) című korai mű („begyűjtottunk a mesekályhába”), Illyés Gyulától a *Testvérek* (1935) („el, föl egy könnyebb táj felhőibe, / mely maga már az altató mese”), de kivált Kosztolányi Dezső *Halotti beszéde* (1933). Utóbbiban a másíkról, halotról szóló mese (mely metaforikusan sírfeliratként is működik) felelős egyben annak – utólagos, az élők általi – megteremtéséért, az arcadásért. S ezért itt is csakúgy hangsúlyozott a mesealkotás felelőssége, mint kikerülhetetlensége: a halott szükségképp nyelvi konstrukcióként tételeződik, s ez a vers tanulsága szerint kiszolgáltatottságként is értendő. („Úgy fekszik ő, ki küzdve tört a jobbra, / mint önmagának dermedt-néma szobra. / Nem kelti föl se könny, se szó, se vegyszer. / Hol volt, hol nem volt a világon egyszer.”)

TRAUMA ÉS IRODALOM VISZONYA CSERES TIBOR *HIDEG NAPOK* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Cseres Tibor regénye 1964-ben jelent meg és egy húsz évvel korábbi eseményt dolgoz fel. A magyar királyi honvédség 1942. január 21. és 23. között a rendkívüli szélsőséges időjárás ellenére (mínusz harmincfokos hideget is mértek azokban a napokban) Újvidéken és környékén több mint háromezer civilt végzett ki, kétharmaduk szerb volt, egyharmaduk zsidó. A tömeggyilkosságot a regény óta a történelemlkönyvek is „hideg napoknak” nevezik. Megjelenésekor nagy feltűnést keltett a könyv, két évvel később, 1966-ban már filmet is forgatott belőle Kovács András azonos címmel. A kilencvenes évekre viszont már veszített vonzerejéből, Kulcsár Szabó Ernő irodalomtörténetének második kiadása elé írt előszavában épp Cseres Tibor munkásságát hozza fel példaként arra, hogy akár egy-két éven belül is mennyit változhatnak a kanonikus pozíciók: 1994-ben már nem látja indokoltnak azt, hogy Cseresnek külön fejezetet szenteljen¹.

Hogy korábban mégis kiemelt helyen szerepelhetett, abban nagy szerepe volt a *Hideg napok* még harminc évvel később is újnak tűnő elbeszélsmódjának. A regény narratív szerkezete kellően különleges ugyanis (bár a hatvanas évek elején divatos kisregényformát követi), a külső narrátor háttérbe vonul, csak egy-egy rövid fejezetet mond el, azoknak visszatérő módon „Együtt” a címe (illetve a befejezés immár a „Ketten” címet viseli), más esetben viszont csak a négy szereplő egyikének a többiekhez intézett monológját olvashatjuk. A négy szereplő négy katona, akik egy cellában ülnek, feltehetőleg három-négy évvel a „hideg napok” után, a felelősségre vonásra várva. Különböző szintű rangfokozattal rendelkeznek: Büky őrnagy, Tarpataki főhadnagy, Pozdor zászlós, Szabó pedig tizedes. A hierarchia a cellában továbbra is fennmarad, annak ellenére, hogy minden rangtól megfosztották őket. Ezen a ponton máris bekapcsolhatjuk a kulturális emlékezet elméletének egyik aspektusát, ha arra akarunk magyarázatot adni, hogy miért is maradnak fenn ezek a hierarchikus viszonyok. Jan Assmann Lévi-Strauss alapján megkülönböztet „hideg” és „forró” kulturális emlékezetet². Az első megpróbál ellenállni a történelmi változásoknak és meg akar őrizni valami állandóságot, a „forró” emlékezet ezzel szemben igyekszik a vál-

¹ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története, 1945–1991*, Bp., Argumentum, 1994², 17–18.

² Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet – Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magas-kultúrákban*, Bp., Atlantisz, 1999, 68–70.

tozásokat, új és külső impulzusokat integrálni, azt a fejlődés szolgálatába állítani. Assmann felhívja arra a figyelmet, hogy egyazon társadalomban megtalálható mindkét emlékezési forma, sőt intézményeik is vannak, a hideg emlékezés intézményeire az egyház mellett éppen a katonaságot hozza példaként³. A katonák a változásokról nemcsak, hogy nem akarnak, nem is tudnak tudomást venni: „S bár most [Büky] nem egyenruhában nyilatkozott meg, szava mégis a feljebbvaló tényközléseként, helyzetmegítéléseként hatott” (6.) – olvashatjuk már a regény második lapján⁴. Tehát már itt, a szöveg kezdetén igazolva látjuk azt a tételmondatunkat, miszerint a *traumatikus emlékezet a „hideg” kulturális emlékezethez hasonló módon működik, legfőbb az egyiket inkább egyéni, míg a másikat pedig kollektív szinten szokás alkalmazni egyes lelki jelenségek megnevezésekor*. Szabó tizedes ugyanis többször felkiált, hogy „Fázok, a kutyaúrstenit [...] fázok, aratási időben!” (9.). Aleida Assmann szabatos megfogalmazása szerint a trauma nem más, mint testbe írt emlékezet⁵, amennyiben tehát a traumatikus emlékek például a fagyérzet is része, azt a test a traumatizált személy akarata ellenére bármikor felidézi (még melegben is). A PTSD (Post-traumatic stress disorder) értelmezése szerint (melynek meghatározása éppen a vietnami háborúból hazatért veteránokról kirobbant társadalmi vita után született meg 1980-ban), a patológia nem önmagában a traumatikus eseményben van, hanem a struktúrájában. Traumatizálnak lenni ugyanis annyit jelent, hogy a személyt megszállva tartják az esemény képei⁶. Ezek a képek, hallucinációk kényszerűen ismétlődnek, anélkül hogy a személy tudna rájuk reflektálni. A traumatizált személyek áldozatok, erőszakos események áldozatai (nemi erőszak, gyermekkorban elszenvedett szexuális abúzus, balesetek, katasztrófák, háborúk, a holocaust túlélői, kitelepítettek, elűzöttek), a katona (pl. a vietnami veterán) esetében viszont eldöntetlen, hogy tettes vagy áldozat, potenciálisan mindkettő lehet. A külső hatalom a regény négy katonája esetében már döntött, azért tartja őket börtönben, mert bűnösöknek/tetteseknek tartja őket, mint elbeszélésükből kiderül, csak a tizedes követett el közvetlenül bűncselekményt, sőt bár Büky őrnagy hallgat róla, valójában a felesége is az áldozatok között volt.

Az őrnagy az, aki a PTSD három tünetcsoportjának mindegyikéből mutat szimp-tómákat, mintha valóban traumatizált áldozat lenne, nem pedig tettes. A „zavartság”, az „elfojtás”, illetve a „túlérzékenység” kategóriáiból⁷ az elsöre a már részben említett tünetek jellemzőek: azaz a traumatizált esemény a beteg akarata ellenére újra és újra feltör, az emlékek nem hagyják nyugodni. Itt még nem válik el egészen a

³ Uo., 70.

⁴ Az oldalszám itt és a következőkben az alábbi kiadásra vonatkozik: CSERES Tibor, *Hideg napok*, Bp., Magvető, 2005⁶, 195.

⁵ ALEIDA ASSMANN, *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München, C. H. Beck, 2006, 94.

⁶ ERŐS Ferenc, *Trauma és történelem* = E. F., *Trauma és történelem: szociálpszichológiai és pszichoanalitikus tanulmányok*, Bp., József Műhely, 2007, 24.

⁷ SUSANNE VEES-GULANI, *Trauma and Guilt: Literature of Wartime Bombing in Germany*, Berlin–New York, Walter de Gruyter, 2003, 27–29.

többiektől, hiszen kényszeresen „mindig ugyanarról beszéltek” (12.), Szabónál például a testbe fagyott emlékezet az emlékezés önkéntelen és fájdalmas módját jelenti: „Soha nem felejtem el azt az éccakát. Lefagyott hat lábujjam, ha időváltás van, majd megbolondulok velük azóta is” (88.).

Bükyt viszont megkülönbözteti a többiektől „túlérzékenysége”, melynek egyik jele az álmatlanság – „a hideg napokon” ezt mind a négy elbeszélő megtapasztalta, sőt Büky *egyenesen a harcképtelen szinonimájává* teszi: „Alvóképtelen! Mintha azt mondanám: harcképtelen” (133.). Az álmatlanság összefügg az őrnagy elfojtásaival, nevezetesen, hogy magának sem ismeri be, hogy felesége a magyar katonaság tisztogatásának esett áldozatul. Minél erősebb az elfojtás, annál erősebben törnek elő az emlékek, annál erősebb lesz a túlérzékenység, az indokolatlan agresszió. Ez abban a jelenetben tetőzik, amikor Szabó tizedes a történetében ahhoz a részhez ér, amikor vélhetően az őrnagy feleségének a kivégzését mesélné el, de az őrnagy inkább megöli a katonát, semhogy a fájó ténnyel szembesüljön. Büky tehát mintha traumatizált áldozat lenne, nem pedig tettes, egyik monológját szinte teljesen megegyező módon Bernhard Giesen trauma-fogalmával indítja: „Az ember nem minden reggelre emlékszik, de amelyik halálfélelemben kitágul, arra igen” (105.).

A konstanzi szociológiai professzor szerint ugyanis a trauma a múltnak egy olyan nehezen kioltható nyoma, amely halandóságunkra figyelmeztet⁸, s a traumában megtapasztalt halál közeli élmény (halálfélelem) az áldozati csoport minden túlélőjére érvényes lesz⁹.

Hősök, áldozatok és tettesek

Éppen Giesen a tettes-traumáról szóló tanulmánya siet segítségünkre abban a kérdésben, hogy hogyan mutathatnak tettesek áldozatokra jellemző traumatikus tüneteket. Fontos megjegyezni, hogy sokan vitatják, hogy az elkövetők elszenvedhetnek traumát, igazából Giesen sem ezt állítja pontosan, sokkal inkább azt, hogy a tettes-trauma nem az elkövetőket jellemzi igazán, hanem inkább egy olyan metafora, amellyel a háború után született, 1968-as diákmozgalmakat irányító német nemzedék kollektív lelkiállapotát lehet körülírni. A német nemzeti identitást a nézők („bystander”) tettes-traumája határozza meg, nem pedig a rémtettek valódi végrehajtói¹⁰ – azok lassan kihalnak, de a nézők büntudata generációkon átívelő jelenséggé válik, és identitásképző ereje van.

Bán Zoltán András ilyen ártatlan „nézőkként” értelmezi a négy katonát: „...mindenki csak meglépi a maga elkerülhetetlennek vélt, önmagában semmiképpen sem

⁸ Bernhard GIESEN, *Das Tätertrauma der Deutschen: Eine Einleitung = Tätertrauma: Nationale Erinnerungen im öffentlichen Diskurs* (hrsg. von Bernhard Giesen und Christoph Schneider), Konstanz, UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2004, 18.

⁹ *Uo.*, 21.

¹⁰ *Uo.*, 23.

rossz szándékú lépéseit, és mindeme ártatlanság vége több ezer ártatlan ember legyilkolása”¹¹. A hős, tettes, áldozat, illetve a néző vagy „cinkos” etikai kategóriái körüli bizonytalanság nemcsak Bán Zoltán András írását jellemzi, hanem egy jóval korábbi kritikát is, Alexa Károlyét is, aki éppen e miatt a viszonylagosság miatt hasonlítja a *Hideg napokat* Thornton Wilder *Szent Lajos király hídjához*: „Hasonlít abban, hogy mindegyik résztvevő, s ezért bűnös, s ugyanakkor egyik sem követett el önálló és szabad személyes döntésből büntettet. Sőt kisebb-nagyobb mértékben maguk is áldozatok”¹². Ezt a bizonytalanságot „az emberi lét határhelyzeteit szimbolizáló három figura”¹³, a hős, a tettes és az áldozat körül azzal lehet magyarázni, hogy idővel fel is cserélheti az egyes alakokat a kollektív emlékezet. A hős kívül áll a hétköznapi törvényeken, sőt ő hoz új törvényeket, halhatatlan. Az áldozat ezzel szemben tárgyá válik, nincs arca, nincs neve. A tettes és a hős abban párhuzamosak, hogy mindketten uralják a külső világot, a tettes viszont megkárosítja a saját szubjektivitását is (felismeri relatív, nem abszolút voltát), mert azzal, hogy más szubjektumokból objektumokat csinál, indirekt módon rákérdez a saját szubjektumára is. A tettes-trauma tehát úgy foglalható össze, hogy a hősökből váratlanul tettesek lesznek, a teljhatalom, az élet és halál feletti uralom elvesztését jelenti. A hatalom ilyen természetét Tarpataki is megfogalmazza a pályaudvari igazoltatások irányításakor: „...magam is éreztem abban a pillanatban: élet-halál urai vagyunk” (49.).

L. J. Micheels, egy holocaust-túlélő pszichoanalitikus szerint a második világháború után létrejött a tettesek és az áldozatok hallgatásban megtettesülő „koalíciója”, melyben az egyik a bűn eltusolása, a felelősségre vonás elmaradásának reményében, a másik a traumatizáltság miatt fojtja el a vele történeteket¹⁴. A regény egyik alapvető strukturáló ellentétét, a hallgatás parancsát és a kibeszélés kényszerét immár nemcsak tettes és áldozat, hanem tettes és hős különbsége felől is elgondolhatjuk. Pozdor a következőket meséli egyik tisztársáról: „S ezek nem szokták meg a titoktartást, alig várta ez is, hogy pletykázza, mit látott, mit hallott január negyedike utántól máig, s miben volt része személyesen s tetteleg.” (58.) A hős ugyanis nem mindennapi tetteivel legitimálja önmagát, csak akkor kezd el titkolózni, ha a tettes-tudata lesz erősebb, egészen az elfojtásig.

A négy szereplő történeteikben egytől egyig párba állíthatók egy olyan katonatársukkal, akit valódi tettesnek tekinthetünk. A kontraszt által így a saját elbeszélésükben nekik a „bystander” szerepe jut. Büky és Tarpataki Grassyval, a megtorló akció legmagasabb rendű vezetőjével kerül szembe (Tarpatakit fel is menti annak ellenkezése miatt). Pozdor ellenpontja Képíró Sándor lesz, aki szenvedélyesen veti bele magát a tisztogatási akcióba (a dolog pikantériája, hogy 2008. szeptember 24-én adta

¹¹ BÁN Zoltán András, „Ez a nap a miénk“ (Cseres Tibor: *Hideg napok*) = B. Z. A., *Meghalt a főítés (Esszék és kritikák)*, Bp., Scolar, 2009, 183.

¹² ALEXA Károly, *A megfagyott múlt* (Cseres Tibor: *Hideg napok*) = A. K., *A szerecsen komornyik*, Bp., Kortárs, 1999, 41.

¹³ GIESEN, i. m., 15–16.

¹⁴ Louis J. MICHEELS, *Bearer of a secret*, *Psychoanalytic Inquiry*, 1985, 21–30. Idézi Dori LAUB, *Eros oder Thanatos? Der Kampf um Erzählbarkeit des Traumas*, *Psyche* (Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen), 2000, 860–894. Itt: 863.

hírül a Magyar Távirati Iroda, hogy egy Képíró Sándor nevű 94 éves férfi ellen vádat kíván emelni a szerb katonai főügyészség az újvidéki vérengzésben való részvétele miatt – MTI 2008). Maga a narráció is alátámasztja azt, hogy Szabó párja pedig a szakaszvezetője, Dorner tizedes, hiszen ahogy Gollowitzer Dóra Diána felhívja rá a figyelmet, Szabó monológjában gyakorta azonosul Dorner nézőpontjával, így ugyan négy én-elbeszélő van, de öt fokalizátor¹⁵. Dorner valóban több gyilkosságot is elkövet, és ő az, aki legjobban példázza, hogy milyen hirtelen változhat át a hőstettség, a külső megítélés függvényében. Szabó elmondja, hogy Dornert lelövik a tömeggyilkosságokat leállító magyar vezérkari tiszték: „De jobb Dorner tizedesnek is, gondoltuk, csúnya világ nézett volna rá. [...] Nem is kisezüstre, mindjárt nagy ezüstre számított.” (176.) Ahogy Giesen mondja, a hatalom és a bűn is külső megítélés kérdése, csak az egyiket az alávetettek ismerik el, a másikat viszont a morál állapítja meg¹⁶. Így lesz – hogy Giesen elméletének egyik központi fogalom-párját idézzem – a diadalból (*triumph*) trauma.

A harmadik emberi határhelyzetet szimbolizáló figura, az áldozat a szövegben szorosan összekapcsolódik a bevezetőben említett, a „hideg” és „meleg” metaforikájával jellemzett emlékezés problematikájával. A regény dramaturgiája okosan úgy épül fel, hogy az első áldozatoknak még van arca, a kijárási tilalom miatt lelőtt pénztárosnőnek, sőt a Dorner által megsebesített, halottnak vélt, de „feltámadt” áldozatnak még neve is van: Gottlieb Adolf villanyszerelő (97.). Később már a szisztematikusabb kivégzéseknél az elbeszélők már „juhnyájhoz” (165.) és „bábukhoz” (187.) hasonlítják a biztos halálukra váró civileket. Mind a négy elbeszélő beszámol arról, hogy lát megfagyott, temetetlen halottakat. Nyilvánvaló, hogy a halottak eltűntethetlenségének nemcsak technikai oka van (Büky idézi az egyik tisztársát, aki szerint „nehéz lesz a bűnösök eltemetése, ugyanis a föld olyan mélyen fagyott, hogy ilyen tömegű tetem megfelelő elhantolása roppant erőfeszítést fog igényelni” – 108.). Így hát allegorikus jelentést kapnak az áldozatok a tettes-tudatban, mert nem tűnhetnek el, még ha a fagyott Dunába vágott lécekbe lövik is őket, a traumatikus emlékezet nem tud tőlük megszabadulni. Gyakorlatilag erre kérdez rá Pozdor a regény első mondataival, melyeket (mintegy keretként) kicsit más számokkal megismétel a végén:

Honnan tudták megállapítani a halottak számát és nemét? Az képtelenség. Háromezer-háromszázkilencven! És a víz? A jég alatt apadni kezdett január végére, s mire az olvadás bekövetkezett, csak hírmondó maradt belőlük! (194.)

A traumatikus, hideg emlékezet tehát nem tud felejteni, csak elfojtani, de az emlékek kényszeresen is feltörnek, a traumatikus események ismételt átélésére kényszerítenek. A trauma alapvető szerkezete az ismétlés, Pozdor ezért teszi fel önkéntelenül

¹⁵ GOLLOWITZER Dóra Diána, *Ki beszél? A Hideg napok című film és kisregény narratológiai összevetése, Apertúra* (Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat), 2007. ősz, <http://apertura.hu/2007/osz/gollowitzer>

¹⁶ GIESEN, *i. m.*, 24.

ismét újra és újra a fenti kérdést. A regény megfilmesítése ehhez kapcsolódóan valóban megtalálta az önkéntelenül feltörő traumatikus emlékezet képi metaforáját, hiszen a film első kockája egy befagyott folyót mutat, melynek jegét a következő pillanatban felrobbantják. Itt viszont még nem tudjuk a szereplők történeteibe integrálni ezt a képet, így hát az óhatatlanul is metaforikus értelmet nyer.

A „forró” emlékezet jelentősége

A hideg, traumatikus emlékezettel szemben a „forró” nemcsak a változások (ahogy korábban definiáltuk), hanem az idegenség-tapasztalatok integrálását is jelenti. Ebben a folyamatban a felejtés is aktív szerepet játszik: bármelyik elbeszélő történetét is vesszük, lépten-nyomon abba ütközünk, hogy ha étel, forró kávé vagy egy nő kerül a látókörükbe, rögtön megfélemednek a katonai kötelességeikről (Pozdor, például, nem megy el a tiszti gyűlésre, mert elalszik a kád meleg vizében – 30.). Úgyis fogalmazhatnánk Northrop Frye után, hogy az elsődleges érdekek (az evés, a szabadság, a testmeleg, a szeretkezés, a vegetatív funkciók) feltűnésével a szereplők rögtön megfélemednek a másodlagos érdekekről (a katonaság hierarchiájáról, az ideológiákról, itt elsősorban az antiszemitizmusról és az idegengyűlöletről)¹⁷. Szabó kivételével a tisztek idegeneknél laknak, akiket meg is kedvelnek (Büky egy zsidó családnál, Pozdor egy szerb szállodásnál, Tarpataki pedig Bettinél, egy szerb prostituálnál lakik). A másodlagos érdekek előtérbe helyezése mindenhol végzetes tévedésekhez vezet: az első áldozatokat tévedésből lövik le, azt hiszik róluk, hogy szerb partizánok. Ezek a történetek kicsinyítő tükrői az egész vérengzés ideológiai hátterének, hiszen az is nyilvánvaló téves előfeltevésből indult ki. Ez a hideg emlékezet (amely csak előfeltevéseihez ragaszkodik) igazából akkor mutatja meg hasznavehetetlenségét, sőt ártalmasságát, amikor a hamis jelekkel operáló Betti megmenekül (Tarpataki feleségének iratait használja). Büky őrnagyné viszont igazmondásával lesz egyre gyanúsabb, s emiatt végül ugyanúgy kivégzik, mint bárki más, nem magyar ajkú helyi lakost.

Büky felesége felett érzett fájdalmában a németeket okolja, úgy gondolja, hogy felesége él, csak a németek elhurcolták tanúnak, hogy így mentsék fel magukat a felelősség alól (148.). A regény ismeretében viszont a fordítottja az igaz, a németek kellene arra a magyar katonaságnak, hogy önmagát mentse fel. Ez a vélekedés beszédesnek bizonyul, ha végezetül egy pillantást vetünk az egyes nemzeteket meghatározó kollektív emlékezetre. Giesen úgy látja, hogy a németek kivételével a tettes-trauma egyetlen európai népet sem jellemez¹⁸. A többi nemzet a második világháború traumatikus eseményeit egy áldozat-emlékezetbe integrálta, az egyik oldalon tehát az ártatlan nép hősei és áldozatai, a másik oldalon pedig az idegen tettesek

¹⁷ Northrop FRYE, *Expanding World of Metaphor* = N. F., *Myth and Metaphor: Selected Essays 1974–1988* (ed. Robert D. Denham), Charlottesville & London, University Press of Virginia, 1990, 108–124. Itt: 120.

¹⁸ GIESEN, *i. m.*, 48.

állnak (akiket a németekkel azonosítanak)¹⁹. Persze a tettes-trauma a nyugatnémeteknél sem született meg azonnal, a kollektív traumáknál is van lappangási idő, sokáig ők is az (el)hallgatást választották, 1945 után körülbelül másfél évtizedig²⁰.

Nagyjából ez mondható el a *Hideg napokra* is, hiszen két évtized telt el az újvidéki vérengzés óta. Volt viszont egy hosszabb hallgatás az 1944 őszi történet megtorlásáról, amit a szerb partizánok hajtottak végre, s közel hetvenezer ártatlan magyar és német lakost végeztek ki Újvidéken és környékén, mintegy bosszút állva a hideg napokért. Ezekről az eseményekről Cseres csak 1991-ben adhatott ki könyvet, de az immár nem szépirodalom, inkább dokumentumgyűjtemény. A hallgatásnak politikai okai is voltak, nem lehetett ellentétet szítani két, szocialista blokkhoz tartozó ország között. Érdekesebb ennél Cseres nyilatkozata, melyben elmondja, hogy ő elvárta volna, hogy a második vérengzésről egy szerb író készítsen regényt²¹. Ez a mai napig nem született meg (bár Bán Zoltán András szerint Gion Nándor 1997-ben megjelent regénye, az *Ez a nap a miénk* bizonyos értelemben válasz a *Hideg napokra*, de hát Gion szintén magyar író²²). Talán ennél fontosabb az a kérdés, hogy miért gondolja Cseres, hogy ezt csak egy szerb írhatja meg? A válasz egyben összefoglalását is adja ennek a rövid elemzésnek: *az a kollektív emlékezet, mely áldozatnak állítja be magát, hideg lesz, képtelen lesz integrálni más nézőpontokat. Ezzel szemben a tettes-emlékezet forró lesz, hiszen ha elismeri, hősei tettesek voltak, vagy azok is lehettek, akkor egyszer és mindenkorra félreteszi a kizárólagosság igényét, magyarán, hogy csak az ő történelem-értelmezése érvényes, a másike nem.* Ezt kívülről egy közösségre sem lehet rákényszeríteni, mindenkinek magának kell elvégezni. A szerbek példáján láthatjuk, hogy hová vezethet az, ha csak áldozat-emlékezete van egy nemzetnek.

¹⁹ *Uo.*, 31.

²⁰ ASSMANN, *Der lange Schatten...*, i. m., 100.

²¹ CSERES Tibor, *Vérbosszú Bácskában*, Bp., Magvető, 1991, 86.

²² BÁN, i. m., 178.

TALÁNYOS REGÉNY, REGÉNYTALÁNY*

Szilágyi István: *Agancsbozót*

(Az író ingadozik) Ha „habent sua fata libelli”, akkor az *Agancsbozót*nak kiváltképp különös sors adatott. Készülése közben, kézirat korában, kiadását követően – mindmáig. Ma mindenekelőtt az a furcsa, meglepő, ha megütközést nem is keltő, ahogy maga a szerző viszonyul hozzá. Mint aki nagyon is bizonytalan az értékeit illetően, hol így, hol úgy ítéli meg. A hetvenedik születésnapja tiszteletére válogatott elbeszélései és novellái, a *Bolygó tüzek* kiadása alkalmából, tehát csaknem húsz esztendővel a mű megjelenése után nem elég, hogy „regényóriás-torzszülöttnek” mondja, de még az egykori sietségre is hivatkozik: a szocializmus bukása után, 1990 nyarán hirtelen „lehetőség támadt a könyv gyors megjelentetésére, s nem volt időm arra, hogy újra alaposan megnézzem a kéziratot”¹. Jóval ezelőtt azonban, a rendszerváltoztatás korai éveiben egészen másképp gondolta: szava sem volt elhamarkodottságról, kapkodásról – nem a saját személyes mulasztását hozta fel, hanem az olvasóét. Akinek a figyelmét, érdeklődését a megjelenés idején a társadalmi-történelmi változások kötötték le, s elmulasztotta a könyv olvasását. „Kérdem én: 1990 kora nyarán ki az ördög ült le egy 600 oldalas könyvet elolvasni?” – mintha ő faggatná beszélgetőpartnerét, Gittai Istvánt, hogy aztán olyan feltételezésekbe bocsátkozzék, amelyek nem alapulhatnak másokon, mint a mű értékeinek, irodalomtörténeti jelentőségének és szerepének legalábbis a sejtésén. „Meggyőződése – folytatja –, hogy ha az *Agancsbozót* a magyar könyvpiacra 1980-ban jelenik meg, akkor minden bizonnyal nagyobb sikere van, mint a *Kő hull apadó kútba* című regényemnek. Továbbmennék: ha a *Kő hull apadó kútba* 1992-ben jelenik meg, senki nem tudna ma róla. Pestiesen szólva: ez így működik.”² Büszkeség és balítélet kavargozás után a Fekete Vince készítette tekintélyes születésnap interjú, az „*Én mindig folyóra, nagyvíz mellé vágytam*” lapjain is³. Főleg, amikor arról a két szegedi, nem bölcsész diákról mesél, akik szinte azért utaznak el hozzá, hogy amit annak idején ő Gittainak mondott, újramondják neki.

* Részlet egy tanulmányból.

¹ *Rendhagyó hölgy*, PÓSA Zoltán beszélgetése SZILÁGYI Istvánnal, *Magyar Nemzet*, 2009. május 9.

² SZILÁGYI István, *Folyton szerkesztés és olykor regények*, *Heti Magyarország*, 1994. március 25.

³ FEKETE Vince, *Én mindig folyóra, nagyvíz mellé vágytam*, *Székegyföld*, 2008. október, 113–180.

Pontosabban: „hogy megmagyarázzák ők nekem, hogy az *Agancsbozót*, ami egy marginalizált regény-torzszülött, hogy az miért több, mint a *Kő hull...* [...]. Azt mondják, képzelje el, hogyha a *Kő hull...* idejében az *Agancsbozót* jelenik meg – ami ugye elképzelhetetlen, hiszen diktatúra van –, akkor az egész Közép- meg Kelet-Európa beleolvassa a diktatúra elnyomását, és annak az abszurditásait, és annak a le-
tétképezését és létlátását, s akkor csak arról zeng a világ”.

Ez az okfejtés, túl az olvasásszociológiai feltevéseken, két szempontból is érdekes. Egyrészt a Fekete Vincének is emlegetett „kánon-história, kánon-ügy” miatt, ami úgymond önmagában még nem izgatja – foglalkoztatja viszont, több nyilatkozata, vallomása tanúskodik róla, egy valamiféle „önkanonizálás” dolga, saját műveinek, főleg regényeinek egymáshoz való viszonya, rangsora. Az újságírónak s az egyetemistáknak ezért állíthatja egymás mellé, illetve egymással szembe a második és a harmadik regényét – mintha az elsőt, az *Üllő, dobszó, harangot* maga sem tartaná említésre érdemesnek. Mi több, a Gittai István készítette interjú szerint el is feledkezett róla, hiszen a jajdoni történettel kapcsolatban hozza fel, hogy „első regényem élményanyagával el kellett számolnom”. A Szigethy András interjúja alapján készült vallomás, *A Hollóidő viszontagságai*⁴ beszél talán a legnyíltabban arról, hogy ide vagy oda a *Bovaryné*, *A 22-es csapdája*, az *Iskola a határon* példája, Flaubert, Heller, Ottlik Géza esete, ő bizony szeretett volna megszabadulni attól, hogy csak egy könyvvel emlegessék. Ezt ugyanis, minél inkább „elhíresült” a *Kő hull apadó kútba*, „eluntam huszonöt év alatt”. A *Hollóidő*ben látta tehát a megszabadulás zálogát, olyannyira, hogy mint néhány híve – Fekete Vincének beszélt erről –, ő is a *Kő hull...* „elébe” helyezte – ezáltal azonban az *Agancsbozót* helye újra kétségessé vált. Bizonytalanná, mert hisz szerzőként maga is ingadozik a megítélésében. Van, mikor „hatalmas könyv”-nek nevezi, aligha csak a terjedelmére célozva, van, mikor szóba se hozza. A mű fogantatásáról, a szerzői szándékról, a lehetséges értelmezésekről a legkorábban és a legrészletesebben beszélve, Magyar Zoltánnak és Rónyai Zoltánnak mondja, hogy „szétnézett” az irodalomban – nyilván a világirodalomban is –, „de ilyen jellegű dologról” nem olvasott. „Nem tudok hasonló vállalkozásokról” – jelenti ki⁵. Ha hitvallása, alkotói felfogása szerint a regényírás nem egyéb is, mint kísérletezés⁶, akkor sem mindegy, társtalan műnek, egyedülálló vállalkozásnak tartja-e a regényét, vagy ilyen-olyan „torzszülött”-nek. A természetessel igen nagy mértékben ellentétet miért is ajánlhatná, a visszataszítót hogyan is tehetné vonzóvá?

Az okfejtés másik vetülete: a diktatúra. Úgy is, mint a mű témája, de úgy is, mint keletkezésének közege, környezete. Az utóbbi ecsetelése megint alkalmat szolgáltat számára arra is, hogy kedvezőtlenebb színben tüntesse fel – a regényt. Nyilatkozataiban, emlékezéseiben nem a szocializmus végnapjainak, terrorjának rémképét festi meg, hanem inkább – az írásba mint pótcselekvésbe menekülő önmagát. Aki – mi-

⁴ SZIGETHY András, *A Hollóidő viszontagságai*, *Kortárs*, 2002/2–3, 114–120.

⁵ *A lélek határsávjai: Beszélgetés Szilágyi Istvánnal*, *Határ*, 1991/február, 33–47.

⁶ Lásd: *A regényírás mint kísérletezés*, ELEK Tibor beszélgetése SZILÁGYI Istvánnal, *Bárka*, 2003/2.

ként ezt Balogh Józsefnek állította az *Agancsbozót* jutalmazása, a román írószövetségi díj elnyerése alkalmából⁷ – 1986 nyarán szinte csak azért fogott tollat a kezébe, „hogy ne teljen hiába az idő”. Aki annak tudatában, hogy semmi remény a megjelenésre, 1988. október 10-ig, amíg pontot nem tett a kézirat végére – a Gittai-féle interjú szerint – a kedvére játszott: „önkényesen bánhattam anyagommal, és nem érdekelt az olvasó”. Hozzá még a *Határ*-beli beszélgetésben nemcsak „egy adag önkényesség”-ről és „egyfajta vagánykodás”-ról vall, hanem még egy bizonyos régi „lázás” állapotáról is, amikor affélekét „képzelttem unatkozva”, hogy egymáshoz közelíthető két történetmag: összehyúrhat „bizonyos hegyvidéken velem történt kalandokat, bizonyos benyomásokat”, valamint „a barlangról és a titokzatos fegyverkovácsról” már megírt „novella-magnyi” sztorit. Furcsamód azt nem emlegeti, hogy az utóbbiak között lehet legalább *A Dermis* és a *Jámbor vadak* című novellája, s hogy ezeknek a motívumai, ahogy Mester Béla is észrevette, előre jelzik a regény meghatározó cselekménymozzanatait. Utólag, hosszú évek távolából, mint aki megbánta, hogy próbára tette az olvasó ellenálló és tűróképességét, magyarázkodva-mentegőzve ismételteti: „Ma nem úgy írnék meg egy csomó mindent”. Egyik beszélgetőtársa előtt a vasmegmunkálás bizonyos dolgait hozta fel példának, a másiknak általában a fémtechnológiai ügyeket – aligha ébresztve kedvet akár a könyv kézbevételehez is a kijelentéssel: „mára jobban megfontolnám”. Megfontolandó lehetne, persze, hogy ezek a dolgok, ügyek miért tartoznak az olvasóra.

Akire az önkényesség, a meggondolatlanság vagy korábról a sietség önvádja leserelő hatású lehet. Nem az viszont, amikor a szerző – sohasem nevezve néven a kritikusokat – bizonyos értelmezésekkel kapcsolatban ellen- vagy különvéleményét hangoztatja. A legtömörebben talán a Budai Katalin készítette interjúbán, ahol a hétköznapi tényeket, apró aktualitásokat esetleg számonkérőkkel szemben hangsúlyozza: „ha lehet, a napi vállalkozások ne terheljék az írást, azt hagyjuk szabadon, abban próbáljon szabadabban lélegezni a létezés. Persze, a munkáim ettől állítólag még így is elég zordak, az *Agancsbozót*-ba is belemagyarazzák a diktatúra-állapot élményeit stb.” Fontos kiegészítés következik: „Beleszűrődhetett valami azokból az évekből, bár én nem erről szándékoztam írni”.

Másutt, másokkal beszélgetve kimerítően részletezi céljait, miközben tűnődik azon is, mi szűrődhetett be a szocialista pártállami terror éveinek élményeiből. „A nyolcvanas évek derekára valahogy megérlelődött bennem a szándék – mondja Balogh Józsefnek –: olyan regényt fogok írni, aminek nincs köze múlthoz, nincs köze az én saját örökségemhez, sem ahhoz a tájnyelvi gazdagsághoz, amelynek nyomai ott találhatóak az előző regényben, amiben nincs semmi a letűnt világból, hanem csak az ömöljék a könyvoldalakra, amit én élek meg, illetve ami ebből a korból az idegrendszereken átpasszírozza magát. Tehát az általam »megszerzett« világ.” Három „élménypillérre” építkezik: a természetimádatra, a művészetre és a munkára. Az elsőbe beletartozik nemcsak a hegyek ifjabb korában bebarangolt világa, hanem általában a természetféltés, az örökül kapott táj, vidék féltése, az emberiséggel együtt

⁷ Az irodalmi díjakról, egy regény születéséről, az ember ellenálló képességéről, *A Hét*, 1991/19, 6–7.

rombolódó és rongálódó „hegy-völgy, folyó, felhő”. A másodikba az ember által teremtett „többlet”, a lényét és lényegét „megtartó lehetőségek” tárháza. A művészet – ahogy Magyar Zoltánnak és Rónyai Zoltánnak fejtegeti –: „a Vermeer-képtől a Bach-muzsikáig és a gótikus katedrálisig”. „Na ez az – teszi hozzá –, amit nem vehetnek el tőled.” A harmadik pedig, a szándéka szerint „legbizarrabbul és legteljesebben” körüljárt, „mint alapvető, embert meghatározó tényező”: a munka. Pontosabban – *A Hét*-beli interjú szerint – ide tartozik a cselekvés, valamint a „művéség” is. Nevezzék az egészet – szól a *Határ* szerzőihez – munkának vagy bárminek, a regényben mindez „abszurdá és fölöslegessé válik, de csinálni kell”.

Hogy a „csinálni kell” a diktatúra kényszere-e, erre inkább nemleges a válasza. Egyetlenegy helyen sem villantja fel a kényszermunkának nemhogy a képét, még a képzetét sem. Ha „mégis elkerülhetetlen bizonyos lekódolás, visszapergetés a helyzetünkre” – veti föl *A lélek határsávjai*ban –, akkor főleg a nem személyesen, hanem „az etnikumommal, embercsoportommal” együtt sokszor megélt megaláztatást emelné ki. Vagy azt – és itt a több helyen hivatkozott Camus-regény pestisjárványa a példa –, hogy ha nincs is kiút a karanténból, akkor is meg kell próbálni keresni. Ily módon nemcsak egyetlen dolog van: fogni a hordágyat, és vinni azt, aki beteg, hanem a menekülési ösztönnek való engedelmesség is. „A kitörés-ki nem törés, maradni-nem maradni dilemmája végigkíséri a regényt, ahogy végigkísérte a romániai magyarságot”, mondja. A lehet vagy nem lehet kisebbségi sorsban élni lassan egy évszázados dilemmájának újrafogalmazása ez: a próbálkozás „az itthon maradtak crédója”, még ha „olyan nagy értelme nincs, olyan nagy kilátása nincs” is semmiféle vállalásnak. Mindenféle „néptribun attitűd”-tól elhatárolja itt magát, idegen számára „az egész népszolgálat-mese”, azaz a regényt – mint Balogh Józseffel közli – „igazában még csak valamiféle üzenetnek sem szántam”. Ami mindentől függetlenül mozgatta, arról Gittai Istvánnak beszélt: „Gondoltam: hadd lám, uram, kísérletezzünk emberekkel, próbáljuk meg kivinni őket a világból egy fantázia teremtette lombikkörnyezetbe, majd fosszuk meg őket identitásuktól, helyezük nyomás alá őket, és lássuk, hogy mi lesz belőlük”.

(*A kritika megoszlik*) Hogy a regényből mi lett, mennyire maradandó alkotás, erről kezdettől fogva megoszlottak a vélemények. Tán legelső kritikusa, Bogdán László még nem elégedetlenkedett, sőt dicsért⁸, a következők egyike, Asztalos Ildikó viszont gyanúsnak, mi több, kínosnak találta a megjelenés után a hallgatást, nyilvánvalóan a saját hiányérzetét hallva ki a csendből. A csalódást, ahhoz a várakozáshoz képest, amit a betiltott könyvként való reklámozás keltett. Benne bizonyosan, aki mindjárt elemzése legelején pesties szóhasználattal állítja: az *Agancsbozót* egészében „nem működik”, főleg amiatt nem, mert hiába igen gazdag eszmeileg, s „nincs híjával a mondanivalónak”, a „közlés közege”, a szöveg nagyon sok helyen „bosszantóan fecsegőnek, erőszakoltan jópofáskodónak” tűnik fel előtte⁹. A fogadtatásra vonatkozó megjegyzésén Mester Béla, az író monográfiusa lepődik meg igazán: a ma-

⁸ BOGDÁN László, *A határon*, *A Hét*, 1990/37, 6., 8.

⁹ ASZTALOS Ildikó, *Damaszk-technológia, Látó*, 1990/11, 1348–1352.

rosvásárhelyi folyóirat munkatársát ő emlékezteti arra, hogy alig egy év telt el a nyolcvankilences fordulat óta, a folyóirat-kiadás az „újjászervezés és átalakulás legzavarosabb hónapjait” éli, akárcsak a „szétzilálódó” terjesztés és könyvkereskedelem. Ilyen körülmények között, „a regény terjedelmére is tekintettel”, szerinte egyáltalán nem kínos, hogy a bírálatok zöme a kiadást követően néhány hónappal, legfeljebb egy fél évvel később, 1991 első negyedében jelenik meg.¹⁰ Köztük az a „tanulmányértékű elemzés”, amelyet az író szerint – Gittai Istvánnak példálózott ezzel – éppúgy „a kutya sem olvasott”, ahogy a könyvet sem: G. Kiss Valéria *Bizonyosságkeresés küszöblétben*¹¹ című írása. Az értékítéletek nyílt kimondásától tartózkodó, azokat inkább a nyelv, a stílus, valamint a szerkezet, a struktúra elemzésébe rejtő dolgozat a regény mindeddig legalaposabb elemzése. Habár poétikai szempontból annyira „bonyolultan összetett”-nek tudja, hogy olyan „ismert modellek” inspirációit feltételezi, mint a *Varázshegy*, a *Godot-ra várva* vagy a *Zárt tárgyalás*, a minősítésben mégsem engedi úgy elragadtatni magát, mint Szilágyi Márton, Csűrös Miklós vagy Takács Ferenc.

Az előbbi rövid, műfaji és poétikai elemzése¹² a legvégén értékeli: szerinte a mű terjedelmét a tragikum súlya fogadtatja el. „Sikerült az – írja –, ami egészen valószínűtlennek látszott: mélyebbre ereszkedett Szilágyi ama jajdoni kútban. Most már a szakadék alján vagyunk, s innen igen messze lehet látni”. Csűrös, a „*Mennyi szörnyűség érheti az életet*”¹³ írója egyetlen tömbből faragott nagyregénynek nevezi a könyvet, s hogy nem a terjedelemre céloz, a „zord grandiozitás élményé”-re való utalása is egyértelművé teszi. Az *Agancsbozót* „az ember tűrőképességének határait” vizsgáló XX. századi jelentős művek közé sorolja, majd mintegy mentegetőzik, mert szerinte „a rácsodálkozás pillanatában” nem lehet elmondani, a regény „mennyi esztétikai, poétikai meglepetéssel gazdagítja” az olvasót. Takács, *A história és a mítosz*¹⁴ szerzője úgy látja, „különös és talányos” a mű, s legalább annyira „izgalmas”, mint a *Kő hull apadó kútba* volt, a „kortársi regényírásnak ez a társtalan, »áramlatot«, »vonalatot«, »nemzedéket« s hasonló címkéket magán megtúrni képtelen műve vagy – merjük leírni? – remekműve”. Végso összegzésében az *Agancsbozót* is magányos és társtalan, fel nem címkézhető, „skatulyába bele nem gyömöszölhető” darab lesz. Mint eposzi terjedelmű „enigmatikus parabolát”, mint „mitikus szakácművészeti robinzonádot és vasipari *Cantata profanát*; naiv mesét és hipertudatos regényt” emlegeti. Olyan esszéfolyamot, amelyik mindent tudni vél és mindenről kész szólni, miközben „tisza és költői beszéd” az emberről. Érti azonban az egész vállalkozás „istenkísértő voltát”, amit mintha azért magyarázna a „peremhelyzet kétségbeesett felhajtóerejével”, hogy legvégül „centrális jelentőségűek”-nek nevezhesse a sikerét, a hatását és az értékét. Utóbb mindez jobbra jóslatnak mutatkozott, bizonyosságkeresésnek – mint láttuk, még az alkotó szemében is. Ami viszont mások írásaiban is

¹⁰ MESTER Béla, *Szilágyi István*, Kijarat, Bp., 2004, 180–181.

¹¹ G. KISS Valéria, *Bizonyosságkeresés küszöblétben*, *Alföld*, 1991/1, 71–90.

¹² SZILÁGYI Márton, *Az értelem kalandja*, *Tekintet*, 1991/1, 115–116.

¹³ CSÜRÖS Miklós, „*Mennyi szörnyűség érheti az életet*”, *Kelet-Európa*, 1991/1, 68–73.

¹⁴ TAKÁCS Ferenc, *A história és a mítosz*, *Kortárs*, 1991/3, 154–158.

bírálatként hangzott el, az a mű „lélegzetelállító aránytalanságait” tette szóvá. Mindjárt Ács Margit ugyanakkor megjelent dolgozata, *A kiút felismerése – és aztán fordulat...*¹⁵ is, amelyet később a *Kényszerpálya és kiút* címmel adott közre. A felütésben „becsületes, nagyigényű” munkáról beszél, de a célt, „a létezés elvének tettenérésé”-t abszurdnak és – akárcsak a *Kortárs* kritikusa – „istenkísértő”-nek véli. A zárlatban aztán megismétli, amit már korábban is felvetett: az ismeretanyag „szertelen bősége” sértette az arányérzékét, csakhogy nemigen tudja eldönteni, „milyen okot vélünk a regény elhibázott arányai mögött”. A „nagy mű” alkotásának szándékát, „a nagyot akarást-e vagy pedig a politikai kilátástalanságot”, ahogy Takács Ferenc is feltételezte, a kommunizmus romániai állapotában fakadót, amit az írónak el kellett nyomnia magában, hogy „ki tudja sajtolni – ha máshonnan nem megy, legalább az ideák világából – a túléléshez nélkülözhetetlen reményt”.

A kiszolgáltatottságot, az elnyomtatást állítja elemzése középpontjába Görömbei András, már tanulmánya címével is: *A szabadságeszme védelmében*¹⁶. A regényt a diktatúra és a személyiség „összeegyeztethetlenségének intenzív művészi kifejezése”-ként értelmezi és értékeli, a szabadságeszme „összetett, magas művészi színvonalú” védelmeként. Ez az összegzés azonban különböző kifogások közlését követi. Kifogásolja a „jelentős mű” „nagy koncepció”-jának nem egészen tökéletes megvalósulását, hibaként hozza fel bőségét, „túlírtságá”-t, motiválatlan túlrészletezését. „Egyes leírásai és elmélkedései gátolják az elementáris erejű műélményt” – jelenti ki, mintegy bizonyítandó: az *Agancsbozót*, bármily magas művészi színvonalú is, nem éri el a *Kő hull apadó kútba* „remekmű mértékét”. Mezey László Miklós, akinek ugyanabban a folyóiratszámában jelent meg a *Rejtektutakon Verne és Kafka között*¹⁷ című kritikája, két ponton is más véleményen van a szerinte „monumentális regény” értelmezésekor. Az egyik megállapítása az előbb említett két regény összehasonlásából származik. Úgy látja, a szereplők, Szendy Ilkákék és Deresék tragikus sorában közös az, hogy „valamennyien áldozatok és bűnrészesek egyszerre”, hiszen a lombikkörnyezet „figurái együttműködnek az őket fogva tartó ismeretlen hatalommal”. Ebből következően, ha adódnak is „áthallások a romániai diktatúrára”, „azért itt valójában szigorú lélektükörről van szó”, ahogy korábban mondja, „a létezés általános tapasztalatai”-nak megfogalmazásáról. A másik okfejtése a stílussal, a megformálás módjával függ össze. Mielőtt az írónak a „külvilágot megörökítő és lélekábrázoló nyelvgazdagságá”-t szinte példátlanul tartaná XX. századi regényirodalmunkban, a regény „már-már túlírtságra emlékeztető” előadásmódja mellett érvel. Főként a nyelvi megnyilvánulásokat is a „végtelenségig” relativizáló, a mű magvát alkotó abszurdítás miatt tartja helyénvalónak: szerinte a realista aprólékoskodás, a pontoskodó (és fontoskodó) ábrázolásmód a léttapasztalat kifejezői.

Thomka Beáta szerint¹⁸ Szilágyi két regényének egymástól független téridőt és sorsállapotot reprezentáló „intertextuális tere” egyetlen ponton érintkezik, mégpe-

¹⁵ ÁCS Margit, *A kiút felismerése – és aztán fordulat...*, *Holmi*, 1991/3, 352–356.

¹⁶ GÖRÖMBEI András, *A szabadságeszme védelmében*, *Forrás*, 1991/4, 82–87.

¹⁷ MEZEY László Miklós, *Kafka között*, *Forrás*, 1991/4, 87–90.

¹⁸ THOMKA Beáta, *A csapda mint menedék*, *Jelenkor*, 1991/4, 365–369.

dig „a végleges megoldhatatlanság és megválthatatlanság síkján”. Noha kifogásolja, hogy a szerzői kommentárokból közvetlenül kifejeződnek vélemények vagy ironikus gondolatok, a művet mégis „jelentős vállalkozás”-nak tartja, „mélyen átgondolt kompozíciója” miatt. „Értékeinek megítélésében – írja – nem kerülhető meg bölcséleti kérdésselvetésének indokoltsága, korszerűsége, időszerűsége vagy konzervativizmusa”. S bár az utóbbi esetben mintha késlekedne választani, megteszi ezt, amikor a magyar regény történetének ritka pillanataként említi a „szellemi kalandokba” bocsátkozást, méltatva „egyedülálló gazdagságú és szenzualitású” nyelvét is. Vagy amikor a metafiktionalitással kapcsolatban – annak fontolgatásával, amit a próza számára „önmaga létrejötte jelent” – az *Agancsbozót* jelentőségét azoknak a „szférának az érintésében” érzékeli, amelyeket „elfed a jelenkori prózai önreflexió”.

Bányai János¹⁹ egy regénybeli (és a címre is vonatkozó) idézettel mintha az említett szférához vinne közelebb, „élettelen, kegyetlen, gyilkos vidék”-ről beszélve. Ha ezt a tájat, a „csupa kifent kés, kihegyezett dárda” környékét nézzük, írja, akkor szerinte könnyű azt mondani, Szilágyi alkotása „kisebbségi (nemzetiségi) regény a javából”. „Soha senki ilyen erővel, ilyen intenzitással, ilyen mély átéléssel meg nem írta a kelet-közép-európai kisebbségi létezés – eme abszurd háromi létezés – egzisztenciális drámáját” – hangzik Takács Ferencéhez fogható magas minősítése. Hozzánk hasonlóan méltatott Csűrös Miklós is, azzal a különbséggel, hogy szerinte Szilágyi István mint „egy elnyomított ország alávetett kisebbségének írója” a „Kelet-Európát átalakító radikális fordulat” epikai megörökítésének feladatát hajtotta végre, mégpedig „lényegig hatoló szellemi koncentrációval, szuverén művészettel”. Még tán nálunknál is lelkesültebb Szigeti Lajos Sándor²⁰, aki évekkel később, azaz a fogadtatástörténet második szakaszában a *Kő hull...* és az *Agancsbozót* mint erdélyi modellregények poétikai tapasztalatairól értekezve bátran kijelenti: hite és értelmezése szerint az utóbbi mű (s nem Szendy Ilka története) „a modern magyar próza – eddigi – csúcspontját” jelenti. Hogy Poszler György más véleményen van, az nem annyira a Varga Lajos Mártonnal folytatott beszélgetéséből²¹ derül ki, mint inkább majd a *Hollóidőt* dicsérő soraiból²². Itt ugyanis az első regénynek nevezett *Kő hull...*-t emlegeti úgy, mint „korábbi remek”-et – az *Agancsbozót*nak nem jár ki ez a minősítés. Az értékeléseknek ezt a különbségét, a kritika megosztottságát, persze, mi sem szemléltetheti jobban, mint az Asztalos Ildikó tanulmányát is megelőző két írás – épp a már Szilágyi István szerkesztette *Helikonban*. Jakabffy Tamás már a bírálata címével is – *Csúcsárnyékban*²³ – nyomatékot ad annak a meggyőződésének, hogy az író „csúcsárnyékban van”. A regény hatheted részét túlméretezettnek tartja, „teljességgel fölöslegesnek” egész bekezdéseket, „érthetetlenül sallangos”-nak az összekötő szövegeket. Legnagyobb baja azonban azzal van, hogy szerinte a szerző, „a realiztikus

¹⁹ BÁNYAI János, *Verjük a vasat?, Híd*, 1991/7–8, 738–742.

²⁰ SZIGETI Lajos Sándor, „...itt lesznek rajtunk a kutyák”?, *Bárka*, 2000/1, 68–74.

²¹ POSZLER György, VARGA Lajos Márton, *Egy gondolatkíséret tanulságai, Jelenkor*, 1991/7–8, 668–670.

²² POSZLER György, *Hollóidő, Kritika*, 2002/3, 28–31.

²³ JAKABFFY Tamás, *Csúcsárnyékban, Helikon*, 1990/41, 7–8.

prózaeszmény képviselője”, itt sem vált meg az ideáljától. Azaz a kritikus – ha kérdésekre burkolja is, de – lényegében azt állítja, hogy az alkotó alacsony hatékonysági fokon tudta megválasztani „egy regionálisan és történelmi okokból is túlszontosodott prózaideállal szemben a maga testre szabott koncepcióját és módszerét”. Mi több, képtelen volt fölismerni, „hogy egyéni sajátossága nem egy bevett prózaeszmény sajátos vonásokkal körített változata kell hogy legyen, sokkal inkább egy manír-prekonceptióktól lehetőleg teljesen megszabadított »műbéli« világ felöltöztetése”. Ezzel szemben Marosi Péter terjengős című méltatásának (*Egy zártságiszony kialakulásának abszurd kór-, sőt korrajza is*) mindjárt az elején siet megosztani az érzését: „a sors és a gondviselés, az emberség és az embertelenség, a mindenbe való belenyugvás és a bele nem nyugvás életre-halálra való szembesítésének ez a rendkívül szorongató, már-már Kemény Zsigmond-osan tragikus megközelítése jelentős alkotással gazdagította az erdélyi magyar regénytárat, de általában a mai magyar regény kincsestárát is”.

Lám, nyilván nem Asztalos Ildikó aggályait eloszlatandó, mégiscsak tekintélyes számú dolgozat sorakozott a megjelenést követő egy-másfél éven belül. A fogadtatástörténet első s voltaképpen egyetlen szakaszában. Merthogy második fejezet aligha van. Keszeg Vilmos esetleg elkezdte, Mester Béla pedig folytatta volna. Egyikük a mű antropológiai rétegének néhány elemére s archetípusára rávilágítva²⁴, mitopoétikai szerkezetét vizsgálva, másikuk a későbbi monográfia fejezeteit írva²⁵. Mellettük Szirák Péter munkáját²⁶ lehetne tán számba venni, negyedikként pedig a már hivatkozott Szigeti Lajos Sándorét – s ennyi. A továbbiak elé esetleg a *Hollóidő* megjelenése vetett gátat. Ennek az igen erős visszhangja elgyengíthette az *Agancsbozót*ról megszólalni akarókat is. Ha egyáltalán akadtak volna ilyenek. A következő kedvező alkalom ugyanis mást valószínűsít: feltűnő tény, hogy az író 70. születésnapjára készült különböző folyóirat-összeállítások, a *Székegyföld*, a *Hitel* és a *Kortárs* közleményei közül egy sem választotta elemzése tárgyául a regényt. Hiányzott az az elemző, aki megpróbálta volna kibogozni az ellentmondásoknak, paradoxonoknak abból a hálójából, amit többen fontak köré. Például Gróh Gáspár²⁷, amikor a „meghaladhatatlan”-nak tartott *Kő hull...*, valamint a *Hollóidő* szomszédságában ezekkel a szavakkal minősíti: „Nehezen olvasható, darabos, fárasztó, hatalmas, nagyszerű könyv”. Szerinte nélküli az átütőerőt, „nemcsak ábrázol valami szörnyűséget, nemcsak kifejezi a diktatúra korának irracionalitását, szürkeségét, hanem magán is viseli annak hatását”. Hozzá képest a születésnapra köszöntő Demény Péter eléggé egyértelmű, noha a könyv „részleges kudarcának” csak az egyik magyarázatával áll elő. Eszerint Szilágyi „egy olyan nyelvi világ felé mozdult el, amelyhez nincs köze”, s fel is hoz

²⁴ KESZEG Vilmos, *Hátizsákkal a Golgotán, Korunk*, 1994/2, 120–124.

²⁵ MESTER Béla, *Technika, ember, hatalom, avagy hová „vitte el” Derest a katana?* = Jelenlét: filozófiai tanulmányok 3., szerk., KARIKÓ Sándor, Szeged, 1994, 104–114

²⁶ SZIRÁK Péter, *Példázatok a szabadság nélküli rend fokozatairól = A népiségtől a posztmodernig: tanulmányok korunk magyar irodalmából*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997 (Studia Litteraria, 41), 71–93.

²⁷ GRÓH Gáspár, *A világ mint szabadság és végzet, Magyar Szemle*, 2002/3–4, 157–168.

mindjárt három példát: „az 'op-art', a 'klub', a 'boss' és a többi egy olyan környezet-hez tartozik”, amellyel az író „nem tud mit kezdeni”.

Hogy így van-e, vagy úgy, ahogy a nyelvi gazdagságról értekezők vélték? – ennek eldöntése éppannyira lényeges lenne, mint a Keszeg Vilmos és Szirák Péter felvetette műfaji besorolása. Ellenutópia, parabola, fantasztikus-mitologikus regény? – a leggyakrabban emlegetett megnevezések közül az értelmezéstörténet újabb fejezetének kellene választania. Erre a választásra azonban már régóta sehonnan sem hangzik serkentő szó. A regényt mintha nemcsak a kritikusai, de maga a szerző is besorította volna a két remekmű, a *Kő hull apadó kútba* és a *Hollóidő* közé. Nem számítva a kitörés lehetőségére. Az újbóli megjelentetésre, például. De az egyenlőkként, azonos súlyúként való mérlegelésre sem.

A NŐI SZÓLAM LEHETŐSÉGEI POLCZ ALAINE EGÉSZ LÉNYEDDEL CÍMŰ ÖNÉLETÍRÁSÁBAN ÉS MÉSZÖLY MIKLÓS AZ ATLÉTA HALÁLA CÍMŰ REGÉNYÉBEN

„Angyal azt mondja: égi öröm,
ördög azt mondja: pokoli kín,
ember azt mondja: szerelem.”
(Heinrich Heine)

Polcz Alaine-t az irodalomkritika sokáig csak Mészöly Miklós feleségként tartotta számon, jöllehet életében a pszichológusi és tanatólogusi tevékenységek mellett fontos szerepet játszott az írás. Mészöly prózája kapcsán azt említik meg a kritikusok, hogy a *Pontos történetek útközben* anyaga tőle származik, írói tevékenysége azonban sokáig rejtve maradt férje munkássága mellett. 1991-ben írta be a nevét a magyar dokumentumirodalomba az *Asszony a fronton* című önéletrajzi vallomásával. Műveit a feminista irodalomkritika fedezte fel, napjainkban a magyarországi női irodalom képviselői közé sorolják. Mind ez idáig azonban Polcz Alaine prózája, illetve írásainak Mészöly Miklós műveivel való kapcsolata nem állt az irodalomkritika érdeklődésének fókuszában. Pedig érdekes megfigyelésekre ad lehetőséget, ha megvizsgáljuk, hogyan hatott Polcz Alaine írásaira Mészöly művészete, illetve milyen megvilágításba helyezik Polcz művei Mészöly prózáját. Egyik lehetséges összehasonlítási szempont a női szólam lehetőségeinek vizsgálata. Polcz Alaine *Egész lényeddel* című önéletrajzi visszaemlékezésének középpontjában Mészöly Miklóshoz fűződő kapcsolata áll, ezért választottam az összehasonlítás egyik alapjának. Tanulmányom első felében azt vizsgálom, hogyan illeszkedik a mű Polcz Alaine önéletrajzi írásai közé, majd a mű alapján elemzem a szerző szerelemről, férfi és nő viszonyáról alkotott véleményét, Mészölyhöz fűződő kapcsolatát, írásaira gyakorolt hatását, a női szerepértelmezés és megszólalás lehetőségét. A tanulmány második részében kísérletet teszek arra, hogy Mészöly Miklós *Az atléta halála* című regényét Polcz Alaine *Egész lényeddel* című írása felől olvassam. A Mészöly-mű szintén egy női elbeszélő visszaemlékezését viszi színre, ami nagyon jó lehetőséget kínál a két írásban szereplő női szólamok összehasonlítására, a női megszólalásmódhoz tartozó narratív technika és időszerkezet vizsgálatára. A szövegek párbeszéde egy olyan horizontot hoz létre, amelyet önmagában egyik írás sem tud képviselni. Így új interpretációs szempontokkal bővíülhet a Mészöly-recepció és az összefüggések új hálója tárulhat fel az olvasó előtt.

1. Női szerepértelmezés Polcz Alaine *Egész lényeddel* című önéletrrásában

Polcz Alaine önéletrajzi visszaemlékezése az *Asszony a fronton* folytatásának tekinthető. Az elbeszélő utal a háború alatt történetekre és első házasságára, felvázolja az azóta eltelt idő eseményeit, ott folytatja a történetet, ahol korábban abbahagyta. A szöveg jelzi a szerző inkoherenciáját, középpontjában az identitás újragondolása áll. Az *Egész lényeddel* az emlékiratírás klasszikus narratív szituációját viszi színre: a narrátor a halál és a felejtés közelségében felidézi a korábbi 'én'-t, és az utolsó pillanatban még megpróbálja megragadni, megalkotni az identitás lényegét¹. Az emlékidézésel újraéli, újrakonstruálja élettörténetét, arra törekedve, hogy az önéletrajzi narratívában koherens értelmet nyerjenek az események. Ebből következően az önéletrajzot nem a referencialitás, hanem a megértés irányítja. Az élet és a szöveg között egy kölcsönös egymásra hatás alakul ki. A szerző az írás által a fragmentumokat egy egységes konstrukcióba rendezi, a referenciális elemekből felépít egy koherens identitást. Érvényesül a prosopopeia trópusa, de a kirajzolódó arc dekonstrukciója is létrejön. A maszk torzul azáltal, hogy az életet leképező írás visszahat magára az elbeszélőre. A szöveg is írja az életet, hiszen az írás által jön létre, mintegy utólagosan az önazonos identitás. Nem az önazonos én retrospektív életrajzát olvashatjuk, hanem a történeteket újraolvasva, a megértés alakzata mentén alakul ki egy sajátos feminin sorskonstrukció.

Az elbeszélő a lacaniánus szubjektumfelfogást tükrözi, amely szerint az idegenségtapasztalat révén, a másságon keresztül jön létre az önazonosság képzete. Mészöly Miklóssal való kapcsolatát bogozva próbál valódi önismerethez eljutni. A megértés és az identitásképzés az önéletrráson végighaladó gyász munkával szoros összefüggésben áll. Polcz Alaine-t férje elvesztése és saját halálának közelsége készteti az önmagával való szembenézésre. A másik elvesztésének feldolgozása segíti hozzá az új identitáskonstrukcióhoz. A gyász különböző stádiumaiban újraéli a múltat, az emlékek jelenlegi tudása alapján egy retrospektív nézőpontból új értelmet nyernek. Élettörténetéből azokat az eseményeket válogatja ki és rendezi összefüggő narratívába, amelyek második házasságát magyarázzák. Átírja az önéletrrajz konvencióit, a történet középpontjában két szereplő áll, az elbeszélő én és Mészöly Miklós, amit a paratextusok egyértelműen jelölnek mind a képiség, mind a szöveg szintjén. A borítón lévő fényképen Polcz Alaine és Mészöly Miklós láthatóak. A cím egy Mészölytől származó idézet, amely a mottóban bővebb kontextusban megismétlődik: „*Egész lényeddel hasonlítani és emlékezni – talán születik valami új. Csak így.*”² Ezzel a szerző Mészöly szavaival fogalmazza meg a könyv célját: az emlékezést és a megértést, ami alapján új önismeret születik. Jelzi, hogy az önmegértéshez szükség van a másik bevonására, hiszen a személyiség mindig a másik által látszik valamilyennek. Az ön-

¹ SÉLLEI Nóra, *Tükröm, tükröm... – Író nők életrajzai a 20. század elejéről*, Debrecen, Kosuth Egyetemi Kiadó, 2001, 62.

² POLCZ Alaine, *Egész lényeddel*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2006.

azonosság létrejöttének kulcsa a másikhoz, az idegenhez való viszony feltárásában rejlik. „A részvét és a megértés egyfajta helyettesítési szerkezetben működnek, a másik, az idegen sajátta tételének formájában [...] csakis az összetéveszthetetlen egyediség felszámolásával valósítható meg, csakis egy absztrakciós, általánosító mozzanat révén, mely megfoszt [...] a másik megszüntethetetlen másságának ellenállásától”.³ Polcz Alaine a gyászmunka folyamán megpróbálja feldolgozni a másik idegenségét, a másik világnézetéből, gondolataiból, tulajdonságaiból megpróbál a lehető legtöbbet sajátta tenni, vagyis egész lényével hasonlítani, és így létrehozni valami újat, kialakítani egy új énképet és egy új világlátást.

Polcz utalást tesz arra, hogy első házasságában saját identitását teljesen kiszolgáltatta a másinak, alárendelte férje akaratainak, az idegennel való nagyfokú identifikáció önazonosságának elvesztéséhez vezetett. Második házasságában újból szembeesül a másik megszüntethetetlen idegenségével. Az elbeszélő arra a kérdésre keresi a választ, hogy miért csalta meg őt a férje? A megértésre törekedve párbeszédbe lép Mészöly szövegeivel és az azokban kirajzolódó alakokban keresi a választ. Habár Mészöly prózájára nem jellemző az önéletrajziság, de találhatunk benne referenciális nyomokat, vallomásos jeleget. Írásai az autofikció körébe sorolhatók. Az autofikció „eltünteti a különbséget az úgynevezett önéletrajzi és fikciós beszédmódok között. Vagy pontosabban folyamatosan provokálja az olvasót, aki hol az egyik, hol a másik pólus felé hajlik a befogadási folyamat során.”⁴ Az olvasó dönti el, hogy referenciális vagy fikciós olvasatot ad a szövegnek. Polcz Alaine az önéletrajzi utalások felől olvassa ezeket a szövegeket, ezért az önéletrajzában kirajzolódó arcra nagymértékben hatnak Mészöly írásai. Ezek közül elsőként említi *A mulasztást*, amelyben a világ legkisebb mackójáról írja Mészöly: „*A mackó én vagyok, és szerintem alig várod, hogy engem is te szülj meg. Az anyamedvék mind ilyenek.*”⁵ A szülés női attribútum, a nő misztikus, kiismerhetetlen, teremtő, életet adó voltát emeli ki. Megfordítja a szokásos viszonyt, itt a férfi az, aki a nő nélkül nem létezhet. Ebben a történetben a nő a bátrabb, a kezdeményezőbb. A *Teréz krónikáját* Polcz megismerkedésük és betegsége történeteként olvassa. *A bunker* című drámát úgy értelmezi, hogy Mészöly a lány és a közlegény alakját is róla mintázta, de szimbolikusan átírta történetét, itt a katonák nem erőszakolták meg a lányt. *A Pontos történetek útközben* anyaga Polcz Alaine-től származik, az utazásairól szóló történeteket Mészöly kérésére gépeltette le. Polcz azt írja, hogy férje kikérte véleményét az írásairól, egyes történeteken változtatott is ennek hatására. Mindezek alapján úgy tűnik, hogy Mészöly művészete nagyban támaszkodik a referencialitásra, a tények azonban fikcióvá válnak ezekben a szövegekben. Polcz az életrajz felől közelít a művekhez, és úgy látja, hogy történetei alapot adtak Mészöly írásaihoz, férje az alkotásaiban gyakran mintázta meg őt. Ezt az olvasatot erősíti meg Varga Ferenc kijelentése, aki azt mondta Polcz Alaine-nek, hogy

³ BÓNUS Tibor, *A csúf másik: A saját idegenségének irodalmi antropológiájáról*, Bp., Ráció Kiadó, 2006, 24.

⁴ *Írott és olvasott identitás: Az önéletrajzi műfajok kontextusai*, szerk. MEKIS D. János, Z. VARGA Zoltán, Előszó = *Írott és olvasott identitás: Az önéletrajzi műfajok kontextusai*, szerk. M. D. J., Z. V. Z., Pécs, L'Harmattan Kiadó, 2008, 7.

⁵ POLCZ, *i. m.*, 32.

„Miklós igazán nagy író nem lehet addig, míg nem lép túl magán.”⁶ Polcz véleménye szerint ezt ismerte fel Mészöly is, ezért jelenthette ki, hogy „Elég volt! Többet nem írjak meg! Elég volt mindenből!”⁷ Polcz történeteivel részt vett az alkotás folyamatában, nem tárgyként jelent meg a férfi alany mellett. Nem maradt a feminitásra jellemző „néma és pusztán visszatükröző felület”⁸, amely felnagyítja a férfit és megerősíti alanyi pozíciójában. Ebben az értelmezésben Mészöly Miklós a szerelmi kalandokkal a függetlenségét akarta visszanyerni, ami szükséges volt művésze megújulásához. A megértés aktusa azonban csak a történeteket újraolvasva, utólagosan jön létre. Mészöly írásai hatnak az elbeszélőre, ezek alapján értelmezi saját élettörténetét és rendezi összefüggő narratívába az eseményeket: „Kiesett belőlem, hogy hajdan Miklós így látott, így érzett, így szeretett. [...] Elfedtem, ráhalmazódtak a már egészében más, nehéz évek. Amelyeknek jönniük kellett, hogy ő szabadabb legyen, gazdagodjon. Vagy csak jöttek, mert egyszerűen már kiírt?”⁹ Mészöly a *Ballada az úrfiról és a mosónő lányáról* című írásában Polcz magára ismer Baracs meggyilkolt feleségében és a mosónő lányában is, akivel a pár órás szerelem kialakul az utazás alatt. Mészöly ebben az írásában szimbolikusan megöli feleségét, leszámol vele. Utána azonban egy olyan lányba szeret bele, aki sok tekintetben hasonlít hozzá. Polcz Elaine tehát úgy látja, hogy Mészöly függetlenedése nem teljes, a látszat ellenére képtelen egészen elszakadni tőle. Az elbeszélő saját magára is rákérdez: „És én? Sohasem kívántam függetlenedni, eltávolodni tőle. Egész életemben, az élettemmel akartam szolgálni. Szolgáltam is. De teljesen föladni, átadni magamat nem tudtam. Valamiféle szellemi függetlenséget megtartottam.”¹⁰ Kilép a Másik pozíciójából, identitása nem a férfiban gyökerezik. A feleségszerepet, a férfi szolgálatát fontosnak tartja, de házasságában sem adja föl önmagát, nem egy előre megírt szerepet játszik el. Önállósul, férjétől független életcél tűz ki maga elé – a betegek, a haldoklók és a gyászolók segítése, a halál-tabu megtörése –, amit meg is valósít. Férje ápolása mellett is előadásokat tart, szervezi a hospice mozgalmat, könyvet ír. Így második házassága már nem az elnémulásba vezet, „nem tárgyként jelenik meg a férfi alany mellett, hanem egy másik alanyként, megkétszerezve az alanyiség lehetőségét.”¹¹ Ugyanakkor a fent említett idézetben is kijelenti, hogy soha nem akart függetlenedni férjétől, egész életével őt akarta szolgálni. Ezt támasztja alá az is, hogy végig kitartott férje mellett, és öregségében, betegségében is ápolta őt. Úgy tűnik, a függetlenség, az autonómia egyik esetben sem valósul meg teljesen.

A *Mi a szerelem?* kérdésre válaszolva Polcz Elaine Mészöly három meséjét mondja el és értelmezi, szerinte ezekben benne van mindaz, amit erről a titokról tudni

⁶ *Uo.*, 36.

⁷ *Uo.*, 35.

⁸ SÉLLEI Nóra, *Miért félünk a farkastól?: Feminista irodalomszemlélet itt és most*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007, 41.

⁹ POLCZ, *i. m.*, 37.

¹⁰ *Uo.*, 39.

¹¹ BOLLOBÁS Enikő, *Performansz és performativitás – A női, a meleg és a nem fehér szubjektumok nagy előadásai az irodalomban = A nő mint szubjektum, a női szubjektum*, szerk. SÉLLEI Nóra, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007 (Orbis litterarum, 15), 42.

lehet. A meséknek az elbeszélő ad egy tágabb értelmezési horizontot, amelyet kive-
títhetünk minden szerelmi kapcsolatra, másrészt mindegyiket interpretálja házassá-
guk történeteként is. Polcz értelmezése szintén szöveggé válik, a két szöveg között
pedig eltűnnek, átjárhatóvá válnak a határok. Egymásba olvad a referencialitás és a
fikció. *A virágok beszélgetése* című mesében Jeszenák Kránicz egy piros bogarat ke-
res, amelyiknek öt fekete pont van a hátán. Mindegyik virág más leírást ad a keresett
bogárról és mindegyik megpróbálja magához csábítani Krániczot, aki előbb-utóbb
csalódottan távozik, mert nem azt kapta, amire vágyott. A katicabogarat Madonna
madarának is hívják, hátán a pöttyök a hét fájdalmat jelentik. Az elbeszélő tágabb
értelmezésében Mészöly ebben a meséjében a katicabogár-szimbólummal a teljesség
keresését írta meg. A férfi a mítoszt, a teljességet keresi a nőben, a különböző szerel-
mekben. Minden nő a maga módján próbálja ezt adni, de amit a férfi keres, egyiktől
sem kapja meg, ezért megy tovább. Polcz úgy látja, hogy Mészöly is szüntelenül kere-
sett, a hét fájdalmat jelképező pöttynek megfelelően hét szerelme volt, amelyek fáj-
dalmasak voltak mindkettőjük számára. A második mese már a megtalált szerelem-
ről szól, arról, hogyan lehet szeretni. *A Hét torony kedvence* című írást maga Mészöly
nevezte házasságuk történetének. A mesét Polcz Elaine a következőképpen értel-
mezi: „A férfi diadalmaskodó lényét adja, és a nő, az örök befogadó öntözi a virágo-
kat, hallgatja a lány énekét, a király meséjét, ami róla szól. Akit igazában nem lát, és
nem ismer a király – de olyan nagyon szeret, hogy mindent érette tesz. A legnagyobb
akadály: önmagunk. Mert kell valaki az embernek, akinek felmutathatja önmagát.
Aki elismeri és csodálja. Ez a férfiaknak alapvető vágya.”¹² A férfiak és a nők egy-
aránt áldozatai az uralkodó reprezentációnak, a szokásban és a hagyományokban
gyökerező társadalmi szemléletnek. A férfiak annak a képnek akarnak megfelelni,
amit még gyerekkorukban alakítottak ki bennük arról, hogy milyen az igazi férfi. A
nők olyan nőképet valósítanak meg, amit az uralkodó férfiszemlélettől kaptak.¹³ El-
fogadják azokat a szerepeket, amiket a férfiak osztanak rájuk, valódi vágyaik azon-
ban rejtve maradnak a férfitekintetek előtt. A nők a férfihoz képest a Másik pozíció-
jába kerülnek, visszatükrözik, felnagyítják őket, megerősítik maszkulinitásukat és
autonómiájukba vetett hitüket. Hízogó tükröként a férfi-identitás eszményített ké-
pét tükrözik vissza. A harmadik mese a *Kökény kisasszony* címet viseli, és arra próbál
magyarázatot találni, kibe is szeretünk bele, hogyan alakul az évek folyamán a
szerelmünk? A mese értelmezése szerint az adott kor és felfogás alakít ki bennünk
egy szerelem-felfogást és magába a szerelembe szeretünk bele. Az elképzeltet, a vá-
gyottat vetítjük ki a másokra, ahogyan a kökénybokor azt hitte a sasról, hogy ő a dér.
A kérdés az, hogyan alakul át a szerelmünk az idő múlásával?

Erre adnak választ a következő fejezetek, amelyekben az események elbeszélése
naplószerű távlatból történik. Mindegyik naplórészletnek egy Mészöly-műre való
utalás, vagy egy tőle vett idézet a címe, minden naplóbejegyzés középpontjában férje
áll. Olyan, mintha az elsődleges önéletrajz szétíródna, megkétszerezné önmagát. Ez
Dobos István szerint azt jelzi, hogy „az önéletrajzi én a másik megalkotásának kerü-

¹² POLCZ, *i. m.*, 49.

¹³ Pierre BOURDIEU, *Férfiuralom = Férfiuralom – Írások nőkről, férfiakra, feminizmusról*, szerk. Hadas Miklós, Bp., Replika Kör, 1994, 7–54.

lőútján [...] kísérel meg önmagához eljutni.”¹⁴ Az elbeszélő a férje betegségéről és ápolásáról vallva önvizsgálatot folytat. Nagyfokú önreflexió jellemzi a szöveget. Az elbeszélő minduntalan megkérdőjelezi saját cselekedeteinek okát és helyességét. Folyamatosan kétségek gyötrik: „Kicsit megkönnyebbdek ilyenkor. Mert azt hiszem, hogy teszünk valamit. De kell ez neki? Szükséges? Segítem vagy kínozom? Nincs értelme tenni. És nem lehet nem megtenni.”¹⁵ Fordítottan tér itt vissza a *Hét torony kedvencéből* ismert helyzet, most ő az, aki önmagától nem látja a másik vágyait. Polcz Elaine megpróbál azonosulni férjével, kitalálni gondolatait, eltalálni ízlését, kényelmesebbé tenni életét, lelassítani saját életritmusát. Mészöly azonban nem hajlandó elfogadni a segítséget, nem akar szembenézni betegségével. Az elbeszélő erre az időszakra emlékezve azt írja, hogy Mészöly botot csak addig használt, amíg nem volt rá szüksége, nem használja a járókeretet, nem hagyja, hogy segítsenek neki felállni, kikíséri a vendégeket és nem szól, ha nincs több ereje, inkább összeesik. Ezt értelmezhetjük úgy, hogy Mészöly próbálja megtartani függetlenségét, nem akar kiszolgáltatott helyzetbe kerülni, mástól függeni. Az elbeszélő beszámol arról, hogy férje a betegsége súlyosbodásával egyre inkább magába zárkózott, nem nézett vissza, kerülte a másik tekintetét, nem válaszolt a kérdésekre, nem kommunikált. „A 70-es évektől kezdődően az egészség és annak megszerzése egyre inkább kiemelt értékké, az identitás egyik fontos hordozójává vált a nyugati társadalmakban.”¹⁶ Mészöly leépülése együtt járt identitása elvesztésével is. Bármennyire is küzdött függetlenségéért, betegsége végén felesége volt az, aki döntött a sorsáról. Miután egy műtét következtében férje személyisége elveszett, Polcz Elaine a kezelés visszautasítását kérte. A férje haláláról, hamvasztásáról ugyanolyan érzelemmentes, tárgyilagos, távolságtartó hangnemben ír, mint ahogyan megerőszakolásának történetéről az *Asszony a fronton*-ban. A halált orvosi szempontból közelíti meg: „Tudom, ez a halál. Megáll a szív, leáll a keringés. Nincsen vérnyomás, nincs pulzus.”¹⁷ Megszegi a halál-tabut, felhívja a figyelmet a szokások, hagyományok terápiás hasznára. Gyászának, személyes tragédiájának megírásával segítséget nyújt másoknak a halállal való szembenézéshez, az öregség elfogadásához. A könyv befejezésével elfogadja és előre jelzi saját halálát. A naplóját újraolvasva úgy érzi, férje halálának és öregségének megírásával a sajátját is megírta. Az *Asszony a fronton* című önéletrajzi elbeszélésében életét identitástörések sorozatának látta, első házasságát és a tanítónői munkára való alkalmatlanságát kudarcként élte meg. Nem tudott életcél kitűzni maga elé, mindig másokhoz képest definiálta önmagát. Az *Egész lényeddel* című önéletrajzában az elbeszélő én tudatát felidézve ismét beszél a kudarcokról, kiegészítve az eddigieket a munkájával kapcsolatos nehézségek miatti elcsüggedésével. Sokszor úgy érezte, minden lehetőségtől megfosztották, sorsa alakulását nem tudja irányítani. Második házasságáról beszélve megérti, hogy az első házassága kellett ahhoz, hogy Mészöly-

¹⁴ DOBOS István, *Az én színrevitele: Önéletrajz a XX. századi magyar irodalomban*, Bp., Balassi Kiadó, 2005, 78.

¹⁵ POLCZ, *i. m.*, 104.

¹⁶ CSABAI Márta, ERŐS Ferenc, *Testhatárok és énhatárok: Az identitás változó keretei*, Bp., Jászöveg Műhely, 2000 (Jászöveg könyvek), 142.

¹⁷ POLCZ, *i. m.*, 137.

lyel együtt tudjon élni, a kudarcok pedig hozzásegítették ahhoz, hogy megvalósítsa önmagát. Végig a feleségszerep marad számára a legfontosabb, mellette azonban egyre nagyobb szerepet kap életében a munka és az írás. Visszatekintő narrátorként az eddigiektől eltérően élettörténetét koherensnek, teleologikusnak látja: „Egyre világosabban látom és tudom, hogyan készített fel az életem minden egyes nagy törése, szenvedése, hogy be tudjam tölteni célomat.”¹⁸ Igyekszik rögzíteni az önéletrajzi szubjektum azonosságát, nem tart különbséget az elbeszélő és elbeszéltné között. Ez azt jelzi, hogy az élettények és az írás dialogikus viszonyában létrejött egy önazonos szubjektum. Házasságának történetére emlékezve feldolgozta a férje halálát, és a másik alakjának rekonstruálása által újratereztette önmagát.

2. A női szerepértelmezések és megszólalásmódok találkozási pontjai és különbségei Mészöly Miklós Az atléta halála és Polcz Alaine Egész lényeddel című írásaiban

Polcz Alaine szövegeiben referencialitásra törekszik, Mészöly Miklóst ezzel szemben az autobiográfia, a vallomás és az emlékiratírás nem foglalkoztatta életművében. Thomka Beáta több ízben rámutatott arra, hogy Mészöly a „biografikus elemet a fikcióteremtő műveletek egyik lehetséges forrásának tekinti”¹⁹. Mészöly írásai tehát behelyezhetők egy önéletrajzi térbe. Erre utaltam Polcz Alaine írásának elemzésekor, amikor Polcz az önarckép-rajzolásához saját emlékei mellett Mészöly írásait is felhasználta. Habár az említett szövegekben a szerzői, szereplői és elbeszélői név nem esik egybe, de megtalálhatók bennük az önelemzés és önmegértés eszközei. „[...] az olvasásban keletkező elbeszélő metaforikus referenciájaként lehetséges a szerzőhöz és biográfiájához közelítő virtuális alak és alakzat megalkotása. [...] A történeti vagy poétikai, illetve a narratív vagy figuratív értelemtulajdonítás ebben az esetben is az interpretáció függvénye.”²⁰ Művei tehát olvashatók autofikcióként, amelyekben a referencialisan is olvasható elemek kétértelműséget keltenek. Thomka Beáta hívja fel a figyelmet arra is, hogy Mészöly esetében beszélhetünk a szerző metalepsziséről. A határátlépéssel a szerző bekerül a mű diegetikus világába és az empirikus és fikcionális világ között egyensúlyozva saját szövegének szereplőjévé, illetve olvasójává válik. Még bizonytalanabbá válnak a szöveghatárok, ha Mészöly szövegét összeolvassuk Polcz Alaine szövegével. Az intertextualitás következtében olyan új szöveg generálódik, amelyben a fikcionalitás és a referencialitás között eltűnnek a határok.

¹⁸ *Uo.*, 29–30.

¹⁹ THOMKA Beáta, *Prózai archívum: Szövegközi műveletek*, Bp., Kijárat Kiadó, 2007, 40.

²⁰ Uő, *Életrajzi fikció, biotext, a szerző mint metalepszis = Írott és olvasott identitás: Az önéletrajzi műfajok kontextusai*, szerk. MEKIS D. János, Z. VARGA Zoltán, Pécs, L'Harmattan Kiadó, 2008, 225–226.

Mészöly Miklós *Az atléta halála* című műve Polcz Elaine *Egész lényeddel* című önéletrajzához hasonlóan visszaemlékező elbeszélés, a két írás hasonló narratív technikával dolgozik. Mindkét esetben egy női elbeszélő tudatán keresztül kapunk képet egy férfiről és a közöttük lévő kapcsolatról. Hildit az Állami Sportkiadó felkéri egy érzelmes hangú életrajz megírására, amelyben élettársának, Őze Bálint sportolónak kellene méltó emléket állítania. Polcz Elaine írásához hasonlóan emlékiratírásról van szó, attól eltérően azonban itt az elbeszélő elsődleges feladatának nem az én színrevitelét tartja, hanem Bálint alakjának rekonstruálását. Ez azonban elkerülhetetlenül összefonódik saját élettörténete felidézésével, hiszen tíz évig volt a sportoló élettársa. A Bálinról szóló emlékidézés folyamán akaratlanul is önmagával néz szembe. Fordított viszonyról van szó, mint Polcz művében. Ott az elbeszélő saját életére tekintett vissza és miközben a visszaemlékezést írta, önéletrajza fokozatosan átcsúszott férje élettörténetének megjelenítésébe. Láthatjuk, hogy mindkét szövegre igaz az, amit Erdei Nóra Mészöly regénye kapcsán megállapít: „...a szöveg nem egy, hanem két centrális figurát konstruál meg: a megíró és a megírtat. A helyzetet az is bonyolíthatja, hogy az életrajz írója részese (volt) az általa megírt élettörténetnek, így nem csupán elbeszélőként, de elbeszéltként is leképződik a szövegben.”²¹ Az elbeszélő és elbeszél én kettőssége Polcz szövegében műfaji sajátosság, hiszen önéletrajzírásról van szó. Ebben az esetben inkább az számít eltérésnek a konvencióktól, hogy az elbeszélő saját életére visszaemlékezve nem önmagát állítja a középpontba. Mészöly szövegében az elbeszélő partnere életét mutatja be, de a személyes érintettség miatt elbeszél énként is belekerül a történetbe. Mindkét szöveg középpontjába a másikkal való kapcsolat elemzésén keresztül az önazonosság keresése kerül.

Mindkét női elbeszélő deheroizált képet ad a férfiről. Polcz Elaine a visszaemlékezésében elsősorban nem a híres író méltatja, hanem a hétköznapi világát elevénníti fel. Mészöly férjként és öreg, önállóságát fokozatosan elvesztő beteg emberként definiálódik. Mészöly írásában a női hang ki akar törni a rákényszerített narratív keretből. A bátaakolosi hősről szóló személyes hangú visszaemlékezést nem ő írja meg, hanem Bálint sportolótársai. Habár nem sikerül megvalósítania a teljesen objektívált nézőpontot, mégsem a nő férfit méltató beszédéről van szó. Az elbeszélő szavait idézve „szolgálatra cseréltem szolgálatot”²², vagyis a tanári hivatása helyett egész lényével Bálintot támogatja, hozzá képest alárendelt helyzetbe kerül. A hősteremtés helyett azonban a hétköznapi embert mutatja be a gyengeségeivel, félelmeivel együtt.

Fontos hasonlóság a két műben, hogy a női hang csak a férfi halála után artikulálódik. A férfiak ténylegesen nem szólalhatnak meg, gondolataikat, tetteiket csak az elbeszélő visszaemlékezéséből ismerhetjük meg. Mindketten csak a rekonstrukciós közvetítettség által vannak jelen. A női hang a másik újratereztésével próbál valódi önismerethez eljutni, megérteni önmagát. Mindkét esetben fontos része tehát az önmegértésnek a férfi viselkedésének, a közöttük lévő szerelmi kapcsolatnak az elem-

²¹ ERDEI Nóra, *A hiány női narratívája: A női hang lehetőségei Mészöly Miklós Az atléta halála című regényében*, *Debreceni Disputa*, 2005/11–12, 44.

²² MÉSZÖLY Miklós, *Az atléta halála*, Pécs–Pozsony, Jelenkor Kiadó–Kalligram Könyvkiadó, 1998, 94.

zése. Polcz Alaine megpróbált magyarázatot keresni arra, hogy miért csalta meg őt a férje, megkísérelte megérteni a másikat és utólagos belátással értelmet adni a történeteknek. Érdekes egybeesés, hogy *Az atléta halálának* női elbeszélője szintén arra keresi a választ, hogy miért volt szüksége élettársának a Rékával és a Pécsi Picivel folytatott viszonyra. Hildi már a történet legelején kijelenti, hogy Bálint egész kapcsolatuk alatt egy hónapig sem volt hűséges hozzá. A kapcsolatukról így nyilatkozik: „...él valaki mellettem, akit mindennél jobban szeretek, de aki ugyanakkor se mellettem, se más mellett nem él igazán.”²³ A magány és a másik hűtlenségének elfogadása mindkét műben női attribútumként definiálódik. Hildi a hűtlenség magyarázatát keresve mindig mások gondolatait idézi. Többször visszatér ahhoz az éjszakához, amikor Bálint mesélt neki a Pécsi Picihez fűződő kapcsolatáról. Az elbeszélő itt elbeszélte monológ formájában idézi a férfi szavait, pontos és objektív megjelenítésre törekszik. Az emlékidézéssel azonban a megértés nem következik be. Nincs közöttük valódi kommunikáció. Az elbeszélő átadja a szót Bálintnak, miközben hallgatásba burkolódik és a tanú szerepébe kényszerül. A férfi elsődleges célja az önmegértés, hogy felmutassa saját magát, igazolja cselekedeteit önmaga előtt. Hildi az előre megírt szerepbe helyezkedve legfeljebb visszatükrözheti Bálint gondolatait, ezzel igazolva a férfit: „Nem is akarsz szakítani velem – mondtam. – Azért van szükséged rá, hogy gyűljölj. Engem csak szeretsz.» Ez olyan önkéntelenül csúszott ki a számon, hogy időm se volt mérlegelni: vajon csakugyan az én gondolatom – vagy már Bálint szuggesztálta belém?»²⁴ A Picivel folytatott viszony magyarázatának érvényessége el van bizonytalanítva, hiszen maga az elbeszélő sem biztos abban, hogy a következtetésig valóban ő maga jutott el, vagy csupán eljátszotta a neki írt szerepet. A megértés aktuusa megkérdőjeleződik. Hildi megpróbálta megérteni Bálint Rékához fűződő kapcsolatát is. Ennek a viszonynak a szükségességét az elbeszélő sokáig elfogadta, sőt természetesnek tartotta. Sokáig azonosult Réka gondolkodásával, elfogadta az általa adott magyarázatot: „Mindenesetre még velem is el tudta fogadtatni évekig, hogy kapcsolatukban ne valami közönséges viszonyt lássak, hanem olyan barátságot, amire a hivatásuk miatt van szükségük.”²⁵ Réka magyarázatát azonban az elbeszélő a visszatekintés időpontjában már nem tudja érvényesnek elfogadni, többször utal arra, hogy a bábszínház és a sport között valódi összefüggést nem lehet felállítani. Az elbeszélő mások véleményét közli, amikor Bálint szerelmeiről beszél, amelyekkel viszont nem tud azonosulni. Más magyarázatot azonban nem ad a férfi hűtlenségére.

Polcz Alaine úgy látta, hogy Mészöly több művében őt írta meg, egyes nőalakjai az ő tulajdonságait hordozzák. Érdekes megfigyelni, hogy Réka ugyanúgy gyerekekkel foglalkozik és bábdarabokat ír, ahogyan azt a szerző felesége is tette. Közös bennük az aszketizmus is. Hildi félt az összeköltözéstől. Mészöly felesége is írt arról, hogy első házassága után félt újra férjhez menni. Hildi attól is tartott, hogy nem ért a sporthoz és ha beletanul, akkor sem lesz eléggé szakszerű. Ugyanez a gondolat többször felmerül Polcz Alaine-ben is az írással kapcsolatban. Hildi és Polcz is arról

²³ *Uo.*, 8.

²⁴ *Uo.*, 59.

²⁵ *Uo.*, 97.

vallanak, hogy a férfi hűtlensége ellenére is hűségesek maradtak, bármit hajlandók elviselni a szerelmükért, de mindketten nehéznek és tehernek is érzik ezt a kapcsolatot. Nagy különbség azonban, hogy Hildi végül nem jut el Bálint megértésig, nem talál megfelelő alternatívát. Elsődleges célja az volt, hogy Bálintnak állítson emléket, alakjának rekonstruálásával viszont önmagával nézett szembe. Bálint megértésének hiánya azonban az önmegértés hiányához vezetett. A gyászmunka nem ment végbe, az emlékezés folyamán nem történt meg a másik idegenségének sajátjáté tétele, redukálása. Polcz Elaine visszaemlékezésében az elbeszélő létrehozta önálló identitását. Mészöly regényében a női identitás végig másokhoz képest definiálódik. Bálinthoz képest alárendelt helyzetben lévő nőként, szeretőként és anyaként konstruálódik. Rékához és Pécsi Picihez képest a megcsalt nő szerepébe kényszerül, míg Bálint tanítványához képest ő a megkívánt nő.²⁶ A tanári karban csupán megtúrt személy, élettársi kapcsolata miatt elítélik, úgy érzik, azóta munkáját is elhanyagolja. Hildi számára a legfontosabb Bálint lett. A férfi életében viszont csak passzív megfigyelő lehet, aki kisszékről végignézheti az edzéseit, versenyeit, hűségesen várhat rá és nézheti az életét. A nő saját életét és függetlenségét fokozatosan feladja, és a férfi életét éli. A sajátot a másíknak teljesen kiszolgáltató életvezetés az identitás felszámolásához vezet. A férfi halála Hildi kirekesztődését és évnvesztését is jelenti. Már nem képes azonosulni egykori – Bálint megjelenése előtti – önmagával, de új önismeret kialakítása sem jön létre.

A történekről azonban nem egy teleologikus, koherens szövegből értesülünk. A térbeli és időbeli síkváltások az események megszakítottságát eredményezik. Mindkét írásban mozaikdarabokból kell összeállítani a történetet. Polcz Elaine önéletírása naplórészletekből és kisebb írásokból áll, amelyeket a szerző nagyfokú személyessége jellemez. Az írás az emlékezés asszociatív voltát követi, az események linearitását folytonosan megbontja egy-egy felbukkanó emlék. Polcz Elaine saját élettörténetét mindig félbeszakítják a Mészöly-művekre történő utalások, azok értelmezése, a férje betegségének leírása, ismerőseinek és barátainak a története. A visszaemlékezések során sokszor következnek be időbeli ugrások. A háborús tapasztalatok, Mészöly hűtlensége, első házassága visszatérő elemek a mű során, emellett férjével kapcsolatos fiatalkori emlékek és időskori problémák is sokszor váltogatják egymást, valamint a régi ismerősökkel is többször felidéznek a múltat. Az események között utólagos belátással kauzális viszonyt feltételez, visszaemlékezése végén férjét megértve elfogadja és megérti sorsát és önmagát. A narrátor szubjektivitása, az elbeszélő és elbeszéltné tudata közötti különbség és az emlékek rekonstruálása nem problematizálódik.

Ezzel szemben Mészöly regényeiben az elbeszélői tudatmozgás bemutatása problémaként tételeződik. Minden esetben választ egy lehetséges narrációs eljárást, amit aztán a regény írása közben elbizonytalanít. A kívülállás, az objektivitásra törekvés a cél, ugyanakkor szembesül a személyesség és a részleges behelyezkedés teljes kizárásának lehetetlenségével. N. Tóth Anikó Mészöly prózáját vizsgálva összefoglaló képet ad az elbeszélői tudatmozgások alakulásáról, amely folyamat elején kap

²⁶ ERDEI, *i. m.*, 45.

helyet *Az atléta halálában* választott technika. Kiemel azonban egy olyan találkozási pontot, ami a különbségek ellenére minden regényében ott van: „Minden narrátor [...] deklarálja kívülről szándékát. A kívülről nézés, a felülemelkedés az elfogultságoktól szabadítja meg az elbeszélőt, a távolság pedig értelmezésre s egyben kísérletezésre ad alkalmat. [...] Ez a külső nézőpont azonban nem minden esetben tartható fenn. Nem adja fel ugyan teljesen, hanem megengedő módon lehetővé teszi a szubjektív (illetve fikcionális) elemek beszivárgását a szövegbe [...]”²⁷ *Az atléta halálának* női elbeszélője az emlékek rekonstruálásának nehézségébe ütközik. Nem tudja, hogy mit mondjon és hogyan. Folyton ugrál Bálint halálának leírása, a prágai történet, Bálint szerelmeinek története, Karlstein és számos kisebb történet között. A hagyományos női narratívának tulajdonított személyességet megpróbálja kizárni, tárgyilagosságra törekszik. Ugyanakkor problémaként fogalmazódik meg, hogy saját emlékeire ráakódtak Bálint emlékei, a két tudat az időbeli távlat miatt összemósodik. Ennek következtében saját emlékeit és erős érzelmi kötődését nem tudja elfedni, ezért úgy érzi „...az abszolút igazság feltárása lehetetlen vállalkozás, vagy ha mégis, esetleg pluralitásban érhető tetten.”²⁸ A két emlékező tudat megidézése a narráció töredezettségét okozza. A tárgyilagosságra való törekvés és annak folyamatos megkérdőjelezése a másik megértésének hiányához vezetett, ami az önmegértés elmaradását eredményezte. A Mészöly-regény női elbeszélője a férfi halála után sem tud önazonos szubjektumként tételeződni, a narrációból kiszorulva marginalizálódik. A teleologikus személyiségfejlődés helyett egy folyamatos változásban lévő heterogén, öndekonstruáló identitás lép elé. Láthatjuk tehát, hogy a mozaikos szerkesztés, a kronológia elhagyása és a női elbeszélő férfiról szóló visszaemlékezésének hasonlósága ellenére lényeges különbségek is vannak a két mű között.

Polcz Alaine és Mészöly Miklós szövegének együttolvasása olyan intertextuális hálót hozott létre, ami új olvasati lehetőségeket kínál. „Mészöly »prózatörténetének« különböző korszakai és legkülönfélébb műfajtypusai a személyes és »családi« tapasztalatot igen kitartóan, változatosan minősítik át fikcióvá. Ennek eredménye egy mindeddig ismeretlen gazdagságú magyar autobiografikus opus, mely ugyanakkor formája szerint semmilyen kapcsolatban nem áll az önéletrajzzal, a szemléletmód következtében azonban a tapasztalati anyagot mégis a fikcionálás elsődleges forrásként használja.”²⁹ Polcz Alaine szövegei a Mészöly-írások új szempontú megközelítésével segíthetnek ennek a feltáratlan „szellemi autográfiának”³⁰ a felderítésében, sőt kiegészíthetik azt. A Mészöly szövegeibe kódolt önéletrajzi elemek feltárásával pedig a Polcz Alaine műveiben konstruálódó női szöveg vizsgálata kaphat új perspektívát.

²⁷ N. TÓTH Anikó, *Szövegvándor: Közelítések Mészöly Miklós prózájához*, Pozsony, Kalligram, 2006, 79.

²⁸ *Uo.*, 167.

²⁹ THOMKA Beáta, *Mészöly Miklós*, Pozsony, Kalligram Könyvkiadó, 1995, 55.

³⁰ N. TÓTH, *i. m.*, 188.

LAPOK EGY FŐSZERKESZTŐ ÉLETÉBŐL*

Juhász Béla emlékére

„Élete (és műve) nem abbamaradt, hanem befejeződött. Kiteljesedett”¹ – írja Juhász Béla a „varázköpenybe öltözött” költőről, Illyés Gyuláról. A versben búcsúzás gesztusa nyugodt és elengedő, baráti kézfogás emlékéét idézi fel benne, s ezzel együtt a lét hamleti paradoxonát. Az elköltözött, a halálra vált ember a megőrzött emlék, illetve az emlékezés révén lesz ismét jelenvalóvá az élők tudatában. Belsősegebb, mélyebb nyomokat hagyhat a személyes, egyéniséggel és alkotásával való találkozás annál, ami utólagosan, részletekből és kontúrokból hosszú időn keresztül áll össze egyetlen benyomássá. Ha az öregkori Illyés-portréján bibelődő Juhász Béla a megrajzolt vonások láttán egy organikus, terebélyes fává rögzült emléket tudhat a magáénak, akkor vajon mit kezdhet a kutató, aki az ismeretlen portréfestő képét tartja a kezében? Képet mondtam, s arra a több tucat fényképre, feldolgozás alatt álló jegyzetanyagra és óravázlatra, kenderzsinnyel gondosan átkötözött csaknem harminc esztendő kísérő levélgyűjteményre, illetve folyóiratba szórt kritikára, tanulmányra gondoltam, ami Juhász Béla hagyatékának szerves része. Az, ami ezen kívül esik részint érdeklődéséről és szakmai felkészültségéről (egyben maradt könyvtára!), részint munkájának menetéről és megítéléséről árulkodik. E tekintetben nemcsak a Megyei Tanács VB Művelődési Osztálya, az MSZMP Hajdú-Bihar Megyei Bizottsága, hanem a Magyar Írószövetség Debreceni Írócsoportja és az *Alföld* című irodalmi folyóirat irattári anyagával is számolnunk kell.

Juhász Béla emberi vonásaira főként kéziratokhoz fűzött megjegyzéseiből, az általa készített alkotói portrékból, visszaemlékezésekből, s nem utolsósorban abból a közel háromórás életmű-interjúból² következtethetünk, amit 1998 tavaszán – a halála előtti esztendőben – Szuromi Lajos készített vele. Életének java részét a tudományos és a közéleti munka kettőssége, majd az a választás határozta meg, ami az utóbbi javára billentette a mérleget. Az egyetemi évek kezdetétől egészen haláláig, közel ötven esztendőn át élt Debrecenben, s ez idő alatt nemcsak az egyetem és a város

* A tanulmány megírásához nyújtott segítségért Aczél Gézának, az *Alföld* főszerkesztőjének, Husvéth Andrásnak, a Hajdú-Bihar Megyei Levéltár levéltárosának, Király Istvánnének, a Hajdú-Bihar Megyei Önkormányzat nyugalmazott irattárosának, valamint az elkészült munka alapos áttekintéséért Márkus Bélának ezúton is köszönetet mondok.

¹ JUHÁSZ Béla, *Illyés Gyula búcsúszása, Alföld*, 1983/9, 7.

² A hangfelvétel a Debreceni Irodalmi Múzeum gyűjteményében található.

eleven kapcsolatához járult hozzá, hanem közírói, majd szerkesztői, főszerkesztői minőségében a szellemi élet megújulását is elősegítette. Tanára, Koczogh Ákos korán felismerte tehetségét, s már 1953-ban közölte első írását a maga szerkesztette *Életünkben*, amely az *Alföld* lapelődje volt. Mocsár Gábor vezetésétől (1962) kezdve a folyóirat rovatszerkesztője, alig több mint tíz esztendő múlva, 1975-ben előbb helyettese, majd 1978-tól 1990-ig kinevezett főszerkesztője. Különös, hogy 1964-ben elfoglalt egyetemi oktatói főállását valójában csak mellékfoglalkozásban gyakorolhatta, hiszen a szerkesztés minden idejét felemésztette. Saját bevallása szerint főműve volt az az *Alföld*, amely mások szövegeinek a gondozása mellett alig-alig adott alkalmat a saját munkára. Juhász Béla pályáját és egyéniségét elsősorban innen, a mintegy harminc esztendő felölelő folyóiratbeli munkássága felől tudjuk pontosan megítélni, s e tekintetben a példamutató Koczogh Ákos, illetve a hevesebb vérmérsékletű Mocsár Gábor volt rá nagy hatással. Juhász Béla kritikusai minőségében legtöbbször alapos, lényegre törő értékelést készített, a szerzőkkel általában tapintatosan közölte az elutasítást is. Szinte valamennyi méltatója kiemeli azt a biztos értéken nyugvó tartást, amellyel írók és irodalomtörténészek fiatal generációját segítette életre. Bakó Endre mint „erkölcsi fenomént” emlegeti, aki nem húzódott magát „zárrőlbe tenni”, ha mások munkájáról és boldogulásáról volt szó.³ A közösség szolgálatát felvállaló magatartás jellemének alapvető eleme. Nem véletlen, hogy Görömbei András éppen a küldeteses sors vállalását emeli ki vele kapcsolatban, amikor azt írja, hogy „szemléletét a magyar irodalom cselekvő történelmi jelenlétet vállaló nagy vonulatától örökölte”, s ez az örökség mind irodalomkritikusai, mind irodalomszervezői tevékenységét meghatározta.⁴ Ennek az attitűdnek a mélyére néz, amikor Illyés Gyula, Szabó Pál, Sarkadi Imre vagy éppen Pákozdy Ferenc portréját rajzolja, s ennek szellemében cselekszik, amikor fiatal egyetemistákat verbuvál a kritikusai körbe, majd tovább egyengeti útjukat a regionális irodalmi folyóiratban.

Hangszalagon rögzített vallomása csak megerősíti azt a képzetet, hogy a saját életét is örökség és erkölcsi érték relációjában szemlélte. Mélyről kezdte: a jó néhány kovácsmestert számláló zaránki Juhász család sarjaként. Őseitől szívós kitartást, a gondok kiküszöbölésére való törekvést, a kétkezi munka örömevel együtt járó kiegyensúlyozó és megoldóképeséget kapta útravalóul. Meséli, hogy apja, ha ideje engedte, akkor a gyógykovácsolásban képezte magát, gyógyította a patkószöggel sebzett, „megnyilalt” lovakat. A mesterségnek köszönhatték, hogy a „zaránki fészek” után következő mátrai falvakban különösen becsülték őket, hogy a család megmenekült a németek, majd az oroszok kegyetlenkedéseitől. Többnyire a szegénység miatt kényszerültek arra, hogy megszokott otthonukat újabbakkal váltsák fel. Ilyenkor az elvégzett munka árát és a berendezett ideiglenes szállást egyaránt odahagyva indultak útnak a mesterség kellékeivel. Juhász Béla saját bevallása szerint a népi írók kezdeményezésének köszönheti, hogy iskoláit folytathatta. Jegyző nagybátyja hatására 1943 júniusában részt vett a falusi tehetségmentők felmérésén,

³ BAKÓ Endre, *Egy erkölcsi fenomén (Emlékezés Juhász Bélára)*, Új Hónap, 1999/szeptember, 17.

⁴ GÖRÖMBEI András, *Búcsú Juhász Bélától, Irodalomismeret*, 1999/1–2, 248–249.

vetkezéssel járt, hiszen a politikai ellehetetlenítés a világirodalmi tanszék megszüntetését okozta. (Akkoriban ez az eljárás – ti. a retorzió éppen a vezető személye miatt egyszerre két intézményt sújt – teljesen egyedülálló jelenség volt.) Az 1958-at követő négy esztendő a politikai konszolidáció árnyékában zajló újraindulásra volt elegendő, ám ahhoz, hogy a folyóirat valódi erejét is megvillantssa, Fábián Sándornál⁶ karakteresebb irányítóra volt szükség.

Juhász Béla a legmarkánsabb főszerkesztői példát abban a Mocsár Gáborban láthatta, akinek tettei minden józan szemlélőt óvatosságra és körültekintésre intettek. Mocsár Gábor szerkesztői kinevezése már 1958-ban felmerült a helyi politikai fórumon. A vonatkozó pártbizottsági dokumentumokat áttekintve megállapítható, hogy nem kevés fejtörést okozhatott a végső döntés. A február 14-i VB-jegyzőkönyv szerint a szerkesztőbizottságba javasolt Juhász Gézának (elnök) és Mocsár Gábornak egyaránt megkérdőjelezhető a múltja, ezért első fokon elutasították őket. A március 28-i végrehajtó bizottsági ülésen ismét napirendi pont volt az *Alföld* átszervezésének az ügye⁷, s a Mocsár személyét illető „komoly kifogások” oszlani látszottak, hiszen Juhász Géza neve már fel sem merül, ellenben az övé a felelős szerkesztői titulus mellett olvasható. Különös, hogy a jellemzésében említett eszmei „megingás”, majd „helyrezökkenés” ellenére őt, s nem pedig a másodszorban bizottsági tagként megjelölt „párthű”, „megbízható” s a helyes politikai irányt „minden körülmények között” biztosító Fábián Sándort választották meg vezetőnek, aki egyébként közepes színvonalú újságíró volt akkoriban. A 7. napirendi pont rögzíti, hogy „az *Alföld* folyóirat megindítására, valamint a szerkesztőbizottság tagjaira tett javaslatot a VB elfogadta”. (Megjegyzendő, hogy az ügy további alakulásáról, azaz a szerepcseréről egyelőre az eddig fellelt pártbizottsági akták hallgatnak.) Mocsár Gábornak tehát négy évet kellett várnia arra, hogy az egyszer már engedélyezett pozícióját elfoglalhassa.

Amikor Mocsár Gábor átveszi a lap irányítását, tudatosan körülhatárolja az elvégzendő feladatokat. A belső ügyiratnak számító *Az Alföld átszervezésével kapcsolatos szerkesztési feladatokról*⁸ című írásban megfontoltan rögzíti az elképzelését, ám a szóhasználat kísértetiesen idézi az ekkor már kéziratban lévő, később polémiát

⁶ Az *Alföld* főszerkesztője 1958 és 1962 között Fábián Sándor volt.

⁷ „Nem kívánjuk részletesen indokolni [...] [az Alföld] rendszeres megjelenésének fontosságát, csupán arra utalunk, hogy Debrecen, mint többszörösen egyetemi város nem nélkülözheti, a magyar vidék egyik legnagyobb szellemi és kulturális gócpontja, – amelynek a múltban is, az elmúlt években is sajátos szerepe volt az ország szellemi életében – nem nélkülözheti hosszú ideig a folyóirat működését. Hozzáteesszük, hogy az *Alföld* működését nemcsak Debrecenben és Tiszántúlon várják, hanem az ország közvéleménye is figyelemmel kíséri a folyóirat sorsát és jövőbeni munkájának engedélyezését az irodalmi kibontakozás jelének tekintik. / Bár színvonalas az *Alföld* folyóirat, azonban – különösen az utóbbi egy-két évben – az ellenforradalom előtt fellelhető benne revizionista, sőt narodnyik vonás is. Hogy ezt a helytelen politikai tartalmat és tendenciát a jövőben ne lehessen megtalálni a folyóirat hátsóiban ezért megfelelő és teljes jogú szerkesztő bizottságot kell létrehozni.” Az 1958. március 28-i végrehajtó bizottsági ülés jegyzőkönyve. Lelőhely: HBM-i Levéltár, MSZMP Hajdú-Bihar Megyei Bizottság Archívuma, XXXV. 1.a/13.d

⁸ MOCSÁR Gábor, *Az Alföld átszervezésével kapcsolatos feladatokról*, Debrecen, 1962. július 23. Lelőhely: Debreceni Irodalmi Múzeum K. X. 2006. 1. 185. 10.

indító *Frontnyitás idején*-t. Úgy véli, hogy éppen a vidéki jelleg szabadítja fel a lapot olyan terhek alól, mint a protokoll vagy a klikkérdek, amely a központi orgánumokat eltorzítja. „Megengedhetjük magunknak” – írja –, hogy érték, s ne érdek alapján jelöljük ki a munkatársat és válasszunk ki megjelenésre írást. Sőt – fejt tovább mondanóját – inkább kell „mindenes” szerepet vállalni úgy, hogy a szűk provinciális szempont és módszer helyett a helyi és az egyéni színezet érvényesüljön. Szemlélete egység és sokszínűség jegyében formálódik: célul tűzi ki, hogy „tájbeli és országos értékek feltárásával és felmutatásával” gazdagítsa „az egész magyar folyóirat-irodalmat”. Elképzelése szerint éppen a jellemző vonás érvényesítése biztosítja a lap fennmaradását: „különböznie kell az *Alföld*nek egyben-másban a többitől – így például [...] a szűk paraszti tematikával kell bizonyítani, hogy egy sajátos táj sajátos irodalmi és kultúrvilágának sajátos fóruma”. Ennek megfelelően az eddigi rovat-szerkezet – szépirodalom-tanulmányok-hagyomány-kritika – bővítését javasolja, s nagyobb hangsúlyt helyezne a mai magyar valóság gazdasági, társadalmi és kulturális aspektusának plasztikus bemutatására. Új rovatot szentelne a „művelődési forradalomnak”, amelybe egy tovább bővített szerzőgárda írásait helyezné el; országos és külföldi magyar irodalmi lapszemlét tervez, amellyel a magyar irodalmi élet alakulását kívánja bemutatni; továbbá a *Hónapról hónapra* című rovatban aktuális problémákról adna képet; s végül nagy szerepet szán az *Eszmecsere* rovatnak, amellyel országos vitafórumot szeretne nyitni. A gazdagabb tartalmat változatos műfajú írásokban szeretné vizontlátni főként azért, hogy a lap olvasottságát növelje. Megjegyzi, hogy a folyóirat kiadása október 1-től a Városi Tanácstól a Hajdú-Bihar Megyei Lapkiadó Vállalat jogkörébe megy át. S nem utolsósorban közli az Írócsoport (és az Agitációs és Propagandaosztály!) javaslatára összeállított szerkesztőbizottsági névsort: Mocsár Gábor (felelős szerkesztő), Fábíán Sándor, Boda István, Baranyi Imre, Juhász Béla és Kiss Tamás.

Az 1962. évi 4. szám kolofonján a rovatvezetők között már feltűnik Juhász Béla neve is. A vezércikk, a nevezetes *Frontnyitás idején* harcias riadót fúj az egységét veszített irodalmi életnek. A vállalás szerint az elkezdődött „irodalmi küzdelemben”, amely „a fejlődő erők” „jobb, világosabb” önkifejezéséhez vezet, az „*Alföld* gyakoribb és hangosabb szóval” fog véleményt nyilvánítani. Teszi mindezt úgy, hogy nem a „protokolláris szempontoknak” hajt fejet, hanem mindenkor az „írás értéké”-t tartja szem előtt. A szerzőségét nem jelölő Mocsár Gábor ebben a korántsem óvatos, sőt hangsúlyozottan harcias, büszke kiállítású cikkében még egy kitételt rögzít: „megengedhetjük magunknak, hogy fiatal, kezdő írók próbálgatásainak is helyet adjunk, mert a nyomdafesték nevel. S vidéki folyóirat lévén, ez nekünk kötelességünk”⁹.

A mérsékeltbelsős és a vehemensebb „frontnyitó” állásfoglalás jól mutatja Mocsár Gábor abbéli szándékát, hogy határozott és karakteres, fürge és eleven „folyóirat-egyéniséget” adjon a régióknak, olyan vidéki lapot, ami jól szervezett, arra érdemes szerzőktől jó írásokat közöl, van véleménye az országos gondokról és megmozgatja a helyi szellemi erőket. Az alig harmincéves Juhász Béla a kritikarovat

⁹ MOCSÁR Gábor, *Frontnyitás idején*, *Alföld*, 1962/7–9, 7.

vezetőjeként ekkor kapcsolódik be aktívabban¹⁰ az *Alföld* szerkesztésébe, s fél évvel a kinevezése után *Mit ér az író, ha debreceni?* címmel vitaindító cikket ír a *Napló* 1963. február 17-i vasárnapi számába. Abból a tapasztalatából indul ki, hogy sok ígéretes helyi költő és író rendre megreked a fejlődésben, vagy csak lassan bontakozik ki. Bár az alcím alapján a szerző a debreceni irodalmi élet akkori állásáról, valamint arról elmélkedik, hogy mit ad ma a város íróinak, valójában a kérdés az *Alföld* relációját, kritikai felelősségét is firtatja. Juhász Béla némi önkritikával jegyzi meg, hogy „a város irodalmi életének a jelenségeit, az itt élő szerzők működését, alkotó munkáját nem kísérte kellő kritikai figyelem, [...] így nem alakulhatott ki az az ószinte, nyílt kritikai szellem, ami pedig talán a legtöbbet adhatta volna a pályakezdő fiataloknak, de az idősebbeknek is”¹¹. A változás reményében fogalmazott írás több vádpontja közül ez, valamint a „debreceni” irodalmat „vidéki”-nek tituláló álláspont a fiatal szerző és a főszerkesztő között elvi ellentétet¹² sejtet. Mindenesetre a cikk lezárása némi fogalmat ad a megírás szándékáról, egyfajta helyzetkép-jellegéről, illetve arról, hogy a megoldás tekintetében az *Alföld* lesz a főszerep. „A vitában – írja Juhász Béla – tulajdonképpen már benne vagyunk, csak azt külső erőkkel vívjuk. Az *Alföld* hasábjain. A vitát végső soron folyóiratunk színvonala, a fölpezsdülő alkotó erők döntenek el. Ennek érdekében azonban meg kell nyitnunk a vitát »befelé« is, aminek nem lehet más célja, mint minél nagyobb alkotói teljesítményre ösztönözni íróinkat. Ez a kor parancsa is.”¹³ A kérdéshez többek között Tóth Endre, Székelyhídi Ágoston, sőt az egykori főszerkesztő, Fábíán Sándor is hozzászólt, aki az alkalmat arra is felhasználta, hogy utódját lerántsa a porba¹⁴, ugyanakkor a világos, hagyományokra építő és tiszta ideológiai koncepciójú kritikai alapra mint megkerülhetetlen elvárásra figyelmeztessen. Juhász Béla tényszerű probléma-felvetésével többek között Bata Imre is egyetértett, s a decentralizálás vonatkozásában értékes lehetőségeket (önálló könyvkiadó megteremtése, provincializmus helyett a sajátos értékek felnevelése, határozott politikai támogatás) vett számba, ám egészében mégis megvédte a mundér (és Mocsár Gábor) becsületét. „A debreceni irodalom az életből közvetlenül merítse feladatait, s ezen az alapon neveljen írókat, kritikusokat, s szívesen küldje őket, ha érettek rá, magasabb fórumokra. Ebben a misszióban növekszik

¹⁰ A Szuromi Lajos készítette interjú szerint 1962 augusztusa előtt Juhász Béla számára az *Alföld* „publikációs fórumot” jelentett.

¹¹ JUHÁSZ Béla, *Mit ér az író, ha debreceni?*, *Hajdú-bihari Napló*, 1963. február 17., 5.

¹² Figyelemre méltó, hogy a *Napló*-beli vitaanyag teljes másolata mind Mocsár Gábor, mind Juhász Béla hagyatékában megvan.

¹³ JUHÁSZ, *Mit ér az író... uo.*

¹⁴ Fábíán Sándor hozzászólásával lényegében egyszerre mér csapást Bata Imrére, aki a jelenlegi főszerkesztő esetében „személyi garanciát” lát az *Alföld* jelentős színvonalára nézvést, és Mocsár Gáborra, akiről egyáltalán nem tartja valószínűnek, hogy jó munkatársak nélkül véghez tudná vinni az elképzeléseit. („Az ilyen elvek és ítéletek kimondása egyébként is azt jelentené, hogy a jelenlegi személyi állapot valamiféle kijegecesedett csallhatatlanság... Van egy régi közmondás, hogy az akármilyen jó tábornok is elveszti a csatát jó hadsereg nélkül.” F. S., *Világnézet, légkör és lehetőség*, *Hajdú-bihari Napló*, 1963. március 31., 5.

a debreceni fórum is egyenragú társává egész kultúránk központi fórumainak.”¹⁵ Juhász Béla a vita lezárása előtt még egyszer tisztázta, hogy a megújulás kapcsán nem ideológiai különállást („azok az igények és törekvések, amelyek itt kibontakozóban vannak, nem lehetnek idegenek a szocializmustól”), hanem elvi, a helyi adottságokból fakadó önállóságot szorgalmazza. Ellenvetések keresttúze közepette ugyan, de körvonalazta azt a folyóirat-ideált, amit szívesen látna a közeljövőben. „Az alapvető kérdésekben való egység talaján – írja – lehetnek vitáink bárkivel arról, hogy a feladatok legjobb megoldásának útjait-módjait hogyan keressük és értelmezzük; adódhatnak olyan feladatok, amelyek itt mutatják meg legerősebben problémavoltukat [...]; lehetnek ízlésbeli különbségek, mint ahogy van is pl. az *Alföld* és a *Jelenkor* között. Egyetlen folyóirat sem adhatja fel az elvi alapokon nyugvó önállóságát, az adottságaiból következő jellegét. Tovább megyek: egy folyóirat létezésének csak az adhat igazán jogot, ha képes megtalálni a maga külön feladatát; ha olyan szerepet tud betölteni, amelyet valóságos életigény, és társadalmi igény jelöl, és nélküle betöltetlen maradna ez a szerep. Hacsak nem akar eleve lemondani arról, hogy a nemzeti (sic!) irodalomban, és tovább, az egész társadalom életében tényezővé váljék.”¹⁶ Az irodalmi élet megnyugtató változását nem annyira a külsődleges tényezőktől (szerkesztőségi és klubhelyiség adottsága, könyvkiadás), mint a folyóiratban érvényesülő tárgyilagos kritikától várja. Véleménye szerint ez szükséges ahhoz, hogy Debrecen mint művészeti-irodalmi központ megerősödjék. Világos, hogy az alapot illetően a rovatvezető és a főszerkesztő elgondolása ugyanaz. Ami elgondolkodtató, az a frissen átszervezett, immár havonta megjelenő *Alföld* belső ügyeinek illetén megszűntetése, még akkor is, ha számolunk a nyílt és „őszinte” vitákat sürgető művelődéspolitikai elvárással. Lényeges, hogy a vitairat címzettje ezen a fórumon nem reagált az általa „provincializmussal” és elfogult szemlélettel vádolt véleményekre¹⁷. A Mocsár-kéziratok között azonban akad egy, amely Sz. Szabó László vitabeli hozzászólásához¹⁸ kapcsolódva megállapítja, hogy figyelembe kell venni az „irodalmi élet” és az „irodalom élete” közötti különbséget. Míg az előbbit megteremthetik, addig az utóbbiról szinte leperegnek a viták. „Olykor a viták ellenére él tovább irodalmunk – írja. – Nem hiszem [...], hogy a viták hevében jön létre »természetes kiválasztódás« –, olykor a vitákkal ellentétben, miközben harmadrangú dolgokkal vitatkoznak, a lármas felszín alatt, vagy attól félrebb, a vitákra oda sem ügyelve nő fel az igazi irodalom”¹⁹. Mocsár Gábor szerint a minőségi debreceni irodalmi élet kialakulásához szükség van a színvonal iránti igényre, változatlanul olyan helyiségre, amely műhelymun-

¹⁵ BATA Imre, *Hozzászólás Juhász Béla és Tóth Endre cikkeihez, Hajdú-bihari Napló*, 1963. március 10., 7.

¹⁶ JUHÁSZ Béla, *Még egy szó a debreceni irodalmi élet gondjairól folyó vitához, Hajdú-bihari Napló*, 1963. április 21., 6.

¹⁷ MOCSÁR Gábor, *Szükebb pátriánkban, Debrecenben...* Lelőhely: Debreceni Irodalmi Múzeum, Mocsár Gábor hagyatéka K. X. 1. 185. 3.

¹⁸ Sz. SZABÓ László, *Mégis érdemes írónak lenni Debrecenben...*, *Hajdú-bihari Napló*, 1963. március 3., 7.

¹⁹ MOCSÁR Gábor, *Csak Pesten lehet boldogulni?*, h. n., é. n. Lelőhely: Debreceni Irodalmi Múzeum. K. X. 2006. 1. 185.

ka és szellemi élet kibontakozásához járulna hozzá, valamint olyan könyvkiadói háttérre, amely nem elégszik meg „az utánjátszás”, a főváros utáni másodlagosság szerepével. Amitől Mocsár Gábor saját akaratából tartózkodott, arra a párt kívánsága rákényszerítette. Ám – vélhetően – ekkor már hiába készítette el a megrendelő szája íze szerinti beszámolót, öltöztette bíbor palástba az irodalmi életet²⁰, emlegette a szokatlanul magas (4000!) példányszámot, s gyakorolt önkritikát, sorsa megpecsétlődött. 1963 decemberében – másfél évvel a főszerkesztő kinevezése után – a Magyar Írók Szövetsége vitatja, a Megyei Tanács pedig elítéli az *Alföld* szerkesztési elveit. Tóth Dezső a nem tisztázott szerkesztőségi programból adódó és a „polgári, kispolgári nézetekkel” összefüggő torzulásokat, valamint „a népi irodalom hagyományához való kritikátlan viszonyt” bírálja. Kígyós Sándor, a felelős kiadó mellett, hogy a *Frontnyitás idején*-t ideológiailag szinte szétcincálja és elhibázottnak tartja, ugyancsak a vitatható közlésekre, „a narodnyik nézetek tudatos terjesztésé”-re, a „debreceni hagyományok” félreértésére, valamint „a túlzott kísérletezés”-ből fakadó „marxizmus–leninizmus–revízió”-ra hivatkozva indítványozza Mocsár Gábor leváltását. Elhatározásában megerősítette a szerkesztőbizottságon belüli megosztottság és a tagok nyilatkozata a főszerkesztő túlkapasairól. Ez a hatósági irat lényegében megerősíti Juhász Béla véleményét, amely szerint Mocsár Gábor sorsát a programcikk eleve megpecsételte. Ha valóban voltak a személyiségének olyan vonásai, amelyek összeférhetetlenné tették, s a belső ügyek szelepeit a nagyobb nyilvánosság felé működtették, akkor sem vitathatja el tőle senki, hogy a folyóirat „igazi nagykorúsodása”²¹ az ő nevéhez kötődik. Ebben az ellentmondásos, ám a színvonalat értéként állító műhelyben csiszolódik a későbbi főszerkesztő kritikai érzéke, gyarapszik tapasztalata a közös munkát és az ideológiai elvárásokat illetően.

1964-ben, amikor Mocsár Gábort Baranyi Imre váltja a szerkesztői asztalnál, Juhász Béla tudományos pályája újabb fordulóponthoz érkezik: Fodor Gerzsonról írott szakdolgozatát – mentora, Juhász Géza hatására – doktori értekezéssé bővíti, és eb-

²⁰ MOCSÁR Gábor, *Az irodalmi életről (Feljegyzés a megyei pártértekezlet írásos beszámolójához)*. Lelőhely: Debreceni Irodalmi Múzeum, K. X. 2006. 1. 185. 13. A kéziratot vélhetően a debreceni írócsoport titkári minőségében fogalmazta. A kézirat idejére abból lehet következtetni, hogy az *Alföld* kapcsán a profilváltás utáni közönségigényt hangsúlyozza. Ideológiai vonatkozásban az értékelésre jellemző az elkötelezett, önkritikus, határozott és aláztos, valamint a valódi helyzetet megszépítő, vitatható tartalmú kijelentések gazdagsága. Pl. „...irodalmi művek örvendetes gyarapodása azt az eszmei szilárdulást, fejlődést is mutatja, amely megyénkben ebben a tekintetben is végbement. Hosszan tartó és nehezen tisztuló eszmei zűrzavar előzte meg ezt a folyamatot. A jelenlegi helyzetet viszont alapvetően az jellemzi, hogy az elmúlt három évben tovább folyt és az országos, valamint a helyi irodalmi közvéleményben is teljes sikerrel járt a konszolidáció. A párt egyértelmű, szilárd alapokon folytatott kétfrontos küzdelme, a párt művelődési politikája olyan légkört teremtett, amelyben az írók, művészek bizalma megszilárdult – s hadd mondjuk meg, erre a bizalomra a párt is bizalommal válaszolt...”, vagy lejjebb: „A párt helyes politikája alapján születtek meg a biztató irodalmi eredmények. Ezt a politikát kell tovább folytatnunk, s egyre határozottabb követelményeket kell támasztanunk irodalmunk eszmeiségének fejlesztésére.”

²¹ JUHÁSZ Béla, *Az Alföld húsz éve (1950-1969)* = J. B., *Irodalom és valóság*, Bp., 1977, 396.

ben az évben meg is védi. Röviddel ezután, 1964 őszén Szabolcsi Miklós, a Magyar Irodalmi Intézet új oktatója²² hívja meg a tanszék tanárai közé. Annak ellenére, hogy az adjunktusi kinevezés önmagában is jó belépőt nyújtott a tudományos pályára, Juhász Béla mégsem hagyott fel a folyóirat-szerkesztéssel: az elkezdett kritikusi praxist tovább folytatja, sőt igyekszik összeegyeztetni a Szabolcsi-féle kritikai szeminárium elméleti elvárásaival. Arra vonatkozóan, hogy tudását és hajlandóságát utánpótlásképzésben is kamatoztatta, a Magyar Írók Szövetsége Debreceni Csoportjának 1966. féléves jelentésében a következő áll: „Február 22-én – írja Kiss Tamás, az írócsoport akkori titkára – találkozó a fiatal írókkal, utána este közös találkozó a kritikusi körrel. [...] A két csoport találkozása érdekesnek és tartalmasnak bizonyult. A kritikusi körrel való együttműködés, melynek vezetője Juhász Béla – a jövőben is hasznos lesz”²³. A kör munkájáról a vezető közlése nyomán a *Hajdú-bihari Napló* 1967. május 21-i számában jelent meg egy cikk, amely a megalakulást 1964-re teszi, s az eredeti kettős cél – ti. „egyrészt kritikusokat nevel, másrészt betölti vitafórumi funkcióját” – eredményeit summázza. Beszél a változatos tematikáról²⁴, és arról, hogy a kör valóban elindított már néhány kritikust: többek között Rubovszky Kálmán, Rencz Antal, Ablonczy László, Némedi Eszter, Görömbei András és Imre László publikáltak az *Alföld* hasábjain.

Szabolcsi távozása nem vet véget a kör működésének. A szemináriumi forma csak átalakul²⁵, hiszen a kritikusi összejövetelekre az Alföld Stúdió fiatal alkotói és a pályakezdő kritikusok részéről továbbra is nagy igény mutatkozik. Tény, hogy az írócsoport és az *Alföld* munkája a kezdetektől összefonódott, rendszerint együtt vitaták meg a soron következő folyóiratszámot – ez a közös munkatársak révén könnyűszerrel megoldható volt –, író-olvasó találkozókat szerveztek, a lap pedig megjelenést

²² Juhász Béla visszaemlékezése szerint Szabolcsi Miklós a debreceni Magyar Intézetben szerzte meg azt a professzori titulust, ami régi vágya – a sorbonne-i karrier – beteljesüléséhez kellett. Mindenki tudta, hogy „a ideológiai biztosként jött ide”, ám éppen „vonalór”-i minőségében tudta „újrarendezni a magyar irodalmi tanszék megítélését”. Elévülhetetlen érdemeket szerzett abban, hogy felismerte és támogatta a helyi szellemi erő legjavát. Juhász Béla felemlíti, hogy az ekkor könyvtáros Pákozdy Ferencben a közös beszélgetések során „felnyitotta a zsilipet”, s Julow Viktor ügyét is kedvező mederbe terelte.

²³ *A MISz Debreceni Csoportjának jelentése az 1966. év első felének csoport-munkájáról*, Debrecen, 1966. június 26. Lelőhely: Debreceni Irodalmi Múzeum, MISz Debreceni Csoportjának archívuma.

²⁴ [PALÁDI], *Kritikusi kör, Hajdú-bihari Napló*, 1967. május 21., 7. „A tematika a három év alatt már eléggé kialakult: félévenként 2-3 irodalmi témát, a félév legizgalmasabb filmjét, legproblematicusabb színházi előadását [...] vitatják meg. Ezekre a foglalkozásokra a darab rendezője és főszereplői is elmennek, s velük együtt vitatják meg a kérdéseket. Rendszerint az őszi és a tavaszi tárlat anyagát is napirendre tűzik.”

²⁵ *A MISz Debreceni Csoportjának munkaterve 1967. második félévre*, Debrecen, 1967. szeptember 15.: „A fiatal írók és kritikusok köre, amely két éven át igen eredményesen dolgozott, szeminárium, de egyben friss, aktuális témákat előhozó vitafórum formájában is – ez évben már nem folytatja munkáját, Szabolcsi Miklós távolléte, az egyetemista fiatalok belső szemináriumi kötöttsége miatt. A fiatalokkal való találkozást klubnapok keretében folytatjuk. Tartunk kéziratvitát, kézíratszemlét, amennyiben az induló fiatalok is igénylik”. Lelőhely: Debreceni Irodalmi Múzeum, MISz Debreceni Csoportjának archívuma.

biztosított a helyi tagoknak és a fiatal alkotóknak. Közösen szervezték a debreceni irodalmi napokat, amely nemcsak az aktuális irodalmi problémakörök megbeszélésére adott alkalmat, hanem a kezdetektől bizonyos szelepfunkciót is ellátott az aczéli irodalompolitika, azaz a három T korában.

Egy folyóirat színvonalának a beállításában a kritikusok felelőssége számottevő. A jó kritika nemcsak orientál, hanem értékkel is, formálja a közízlést, neveli az alkotókat, s nem utolsósorban a művelődéspolitikának is hasznos tanulságokkal szolgálhat. Erre a belátásra jutott Juhász Béla, aki a 70-es évek elején elkészítette *Feljegyzését* a kritika helyzetéről, valamint egyetemi kollégáival, többek között Kovács Kálmánnal – aki akkoriban nemcsak a XX. századi, utóbb a XIX. századi magyar irodalmi tanszéket, hanem Baranyi után, 1969-től az *Alföld* szerkesztőségét is vezette –, összeállította jelentését *A kritikáról*, illetve kifejtette véleményét a Bényei József indította eszmecsereben a *Hajdú-bihari Napló* hasábjain. Ez utóbbi fórumon vázolja, hogy miért torpant meg a 60-as évek végére a kritika kezdeti lendülete, s milyen tüneteit tapasztalja a megfontoltabb lépésváltásnak. Jelzésértékű szerinte, hogy „legújabb irodalmunk, különösen a fiatalabb nemzedéké, mintha a *jelenségek* szemléléséből táplálkozna inkább, mint *lényeges* tendenciák felismeréséből”²⁶, érthető ez, hiszen a „valóság újszerű feltételei és összefüggései” az irodalmat, s a kritikát egyaránt önmeghatározásra kényszerítik. Az utóbbi tekintetében tragikusnak tartja, hogy anyagi és erkölcsi megbecsültséget nem élvez, ennek következtében egy-egy folyóirat ritkán dicsekedhet olyan főmunkatárssal, akinek markáns egyénisége meghatározná a lap karakterét, ehelyett inkább változó összetételű vagy esetlegesebben működő kritikusai törzsgárda alakítja a profilt. Konklúziója szerint a kritika szak tudományi rangra emelése jelentené a megoldást, ami anyagi megbecsültséget és újabb minőségi alkotó energiák felszabadulását hozná magával. Lényegében ugyanerre jut a *Feljegyzésben* is, amikor leszögezi, hogy a változás jótékonyan hatna a komplexebb kritikátípusok – pusztán leírás helyett értékelő-minősítő írások – kialakulására. „A kritikusok növekvő megbecsülésével, támogatásával együtt járhatna a kritikák egyébként szükséges elméleti-poétikai erősítése, az újabb (munka- és időigényes) elemzési módszerek – ma még alig tapasztalható – érvényesítése a bírálótokban.”²⁷ A 70-es évek elején születhetett az a többek között Juhász Béla által jegyzett egyetemi jelentés, amelyben hangsúlyosabb szerep jut a kritikusok műhely bemutatásának, valamint az ideológiai bizonytalanság vizsgálatának. A szerzőgárda bátran sorjázza a marxista gondolkodás hiányait: elméleti kidolgozatlanságát és fogalmi tisztázatlanságát²⁸, amit a kritikusok – különösen poétikai kérdésekben – a

²⁶ JUHÁSZ Béla, *Jegyzetek a kritikáról, Hajdú-bihari Napló*, 1973. február 14., 5.

²⁷ JUHÁSZ Béla, BODA István, *Feljegyzés a kritika helyzetéről részben az Alföld tapasztalatai alapján*, Debrecen, 1971. április 13., 9. Lelőhely: Debreceni Irodalmi Múzeum. Juhász Béla hagyatéka.

²⁸ KOVÁCS Kálmán, JUHÁSZ Béla, PÁLFY István, VERESS József, IGLÓI Endre, *A kritikáról*. Lelőhely: Debreceni Irodalmi Múzeum, Juhász Béla hagyatéka. (A *Feljegyzés* utal az egyidejűségre.) Fogalmi bizonytalanság okozza, hogy egy-két kritikus nem meri leírni a szocialista realizmus fogalmát, helyette szocialista művészetet emleget (11.); „az irodalom funkciói közül mi csak az ábrázolót ismertük el, a kifejező funkciót is csak pár éve kanoni-

polgári elméletek eszköztárából pótolnak ki. A következő kritikusnemzedéket biztosító egyetem részéről jogos elvárásnak tekinthető az elvi alap tisztázása, ugyanakkor meglepő a marxista elméletet érintő nyílt véleményük. „Még valamit – zárják le az elméleti állásfoglalást –: semmi sem biztosítja, hogy a jelennek objektív képe van önmagáról, főleg azt nem, hogy már a jelen képes kialakítani esztétikai termékeinek végleges és helyes rangsorát. A kritikus akkor jár el helyesen, ha nem tekinti kánonnak a rangsorokat, ha a műveket lesi, ha úgy szolgálja a szocialista tendenciák erősítését, hogy közben megbecsül és lajstromoz minden esztétikai értéket, ha egyre bővülő, gazdagodó, mozgó valaminek képzelet el a keletkező szocialista művészetet, a szocialista realizmust, ha adott elvek védelme mellett képes istápolni az újat, a születőt is. Ha lenne jó kritikánk, akkor fordítva is el lehetne képzelni az egyenletet: nem a kritikus képvisel megadott értékrendet, hanem mi alakítjuk az értékrendet a kritika hatására”²⁹.

Bizonyos, hogy Juhász Béla alkotó személyiségének nyitja valahol itt, a kritika kritikájában keresendő. Olyan ésszerűsített szembenállás ez, amely tárgyilagosságot, merészséget és jó egyensúlyérzékelt követelt tőle. A kritikai erényeket a szellemi élet tendenciáinak értékelésében is érvényesítette. Mind a szűk szaktudományi, kritikai szféra, mind az irodalmi folyóiratok strukturálódása, mind pedig a kulturális decentralizáció egyéb jelenségeit illetően az esélyegyenlőség jegyében száll síkra. Ezen az alapon viszi – már a nyolcvanas évek elején – nyilvánosság elé a debreceni könyvkiadás ügyét, sürgeti az önálló, orientáló fórumot is biztosító könyvkiadó létrehozását. „A kiadónak alkotóműhelyé, pezsdtítő erővé, szellemi felhajtóerővé, ösztönző tényezővé kell válnia. Partnerré, orientáló fórummá. Éppen ezért egy jelentékeny kulturális centrum igazi szellemi nagykorúságához a könyvkiadó elengedhetetlenül hozzátartozik, szerepét maradéktalanul semmi más nem töltheti be. Foghíjas az a kulturális összkép, amelyből a kiadó hiányzik”³⁰ – írja. Juhász Béla elgondolása szerint a vidéki kulturális központban államilag támogatott fórumok hivatottak biztosítani az eleven szellemi életet. Kéziratfelvevő és műhely-szerepénél fogva ilyen fórumként tekintett a könyvkiadóra és az *Alföld* szerkesztőségére. Lehetett már tapasztalata ebben, hiszen 1972-től előbb Béládi Miklóssal, majd 1983-tól Rónay Lászlóval szerkesztette a *Kortársaink*³¹ című irodalmi portrészorozatot; helyi szinten pedig az Alföld Stúdió fiatal alkotóinak antologikus megjelenésében segédkezett.

A folyóirat vezetését hivatalosan³² 1978-ban vette át Kovács Kálmántól, aki tudományos restanciáira hivatkozva vált meg a szerkesztőségtől. Ebből az időből két

zálták a szocialista realizmusról szóló tézisek, holott a tézisek megjelenése előtt irtó hadjárat folyt a fogalom ellen” (12.); aztán „az esztétikai érték és a világnézeti érték nem feltétlenül esik egybe” (13.).

²⁹ *Uo.*, 16.

³⁰ JUHÁSZ Béla, *Megújuló könyvkiadás?, Alföld*, 1982/3, 81.

³¹ Az *Alföld* hagyományában is volt hasonló jellegű példa, hiszen az Ady Társaság, amit Juhász Béla egyféle műhelyi archetípusnak tekintett, nemcsak folyóirat, hanem könyvsorozat megjelentetését is szorgalmazta. A harmincas évek első felében jelent meg az *Új írók* sorozat, amit Juhász Géza és Kardos László szerkesztett.

³² Gyakorlatilag 1976 óta helyettesítette Kovács Kálmánt a szerkesztőségben.

olyan kézirat is felbukkan a hagyatékából, amely jól mutatja a főszerkesztői „kötél-tánc” kényszerét. Juhász Béla óvatosabb, mint nagy elődje, Mocsár Gábor volt. Olyan írásokban rögzíti a pozícióját, amelyek nincsenek híján az ideologikus magyarázatnak, a „párthű” kiállásnak.

Az 1978-ra datálható³³ *Nyitott táj, megtartó szellem, modern fejlődés* című írás bevezetője a hagyománytisztelet érzékeny megjelenítését a szellemi karakterológiával ötvöző nyugodt lélegzetvételi esszét sejtet. A szerző nem történetet vázol gondos filológus módjára, ahogyan azt a *Számvetés a tanulságokkal (Az Alföld 17 éve és a magyar irodalom)* című írásban, vagy még impozánsabban *Az Alföld húsz évében (1950–1969)* már megtette, hanem személyes kötődését fonja-szövi az organikus fejlődésrajzba, amely ideológiai árnyalást is kap. Saját bevallása szerint egyfelől folytatja adóssága törlesztését³⁴, másfelől a szellemi tájon³⁵ körbetekintve igyekszik meghatározni az alkotás jelentőségét. Ha a számvetés jellegű féltestvér-szövegeket³⁶ fellapozzuk, akkor nyilvánvalóvá válik a hasonlóság. Az idő múlásával – ünnepi alkalmakkor – minduntalan feleleveníti a múltat, majd felteszi a kérdést: mit adhat az *Alföld* a magyar irodalomnak. A főszerkesztő a kiszemelt szövegben – talán éppen a mocsári példán okulva – a debreceni irodalmi hagyomány felemlítésekor a népi írókat felvonultató orgánumok (*Seregszemle, Válasz, Tiszántúli Figyelő, Kelet Népe*) sorába illeszti a kommunista lapelődöket (*A Mi Utunk, Tovább*), majd rátér az *Alföldre*, amelynek megerősödését két okkal (megfelelő szellemi bázissal és a szocialista kultúrpolitika erkölcsi és anyagi támogatásával) magyarázza. A tiszteletkör után a tartalmi kontinuitás legfőbb jellemzőjeként a nyitottságot említi, amely nemcsak a „szociális és közéleti elkötelezettség”-ben nyilatkozik meg változatlanul, hanem meg is újult azzal, hogy más tájról való munkatársakat is befogad. Folyóiratot szerkeszteni – véleménye szerint – a város irodalmi és szellemi hagyományait érvényesítve, ám nem kirekesztő módon lehet. „A lap egésze, [...] fő iránya [...] elsősorban a korszerű realizmust támogatja, ennek biztosít elsőbbséget a publikációkban. Ugyanakkor irodalmi életünk egészére tekint, irodalmunk áramlati összetettségében gondolkodik. Az érték egységében, a bárhonnan származó érték elfogulatlan megítélésében, ízlésbeli kizárólagosság nélkül. A leszűkítés és redukció, a szemléle-

³³ A szerző a folyóirat 29. évfolyamát, vagyis az 1978-as esztendő-t említi.

³⁴ JUHÁSZ Béla, *Számvetés a tanulságokkal, Alföld*, 1966/11, 68.: „Régi – talán könnyelműen vállalt – ígéret kötelez arra, hogy áttekintsem az *Alföld* immár 17 évfolyamának történetét.”

³⁵ „Bán Imre írja a táj és az irodalom kapcsolatát elemezve: »A természeti környezet... még nem táj. Ez utóbbi fogalom az emberi kultúra teremtménye, azt is mondhatjuk: műalkotás. Az emberi élet, a mindennapos tevékenység szintere nagyon lassan, évszázadok fejlődése során válik különleges érzelmi tartalmak és esztétikai értékek hordozójává, azaz tájjá.«” JUHÁSZ Béla, *Az Alföld húsz éve (1950-1969)*, J. B., *Irodalom és valóság*, Bp., 1977, 384–5.

³⁶ JUHÁSZ Béla, *Számvetés a tanulságokkal, Alföld*, 1966/11, 68–81.; uő, *Az Alföld húsz éve (1950–1969) /1972/* = J. B., *Irodalom és valóság*, Bp., 1977, 384–423; uő, *Három évtized után (Szerkesztői meditációk)*, *Alföld*, 1980/11, 3–9.; uő, *A negyedik évtized közepén (Jegyzetek az Alföldről)*, *Debreceni Szemle*, 1981/1, 144–9.; uő, *Számvetés, Alföld*, 93–95.; uő, *Jegyzetek az Alföld történetéhez, Alföld*, 1990/7, 66–76.

ti egyoldalúság nem vezetne jóra. De a józan értelmű nyitottság elvét egyeztetni kell és lehet a tudatos választás elvével, a lap jellegének, saját hangsúlyai megteremtésének igényeivel³⁷. Elgondolásának két sarokköve, az érték és a hangsúly, vagy másként színvonal és profil megvillan az árnyékból. A *Nyitott tájat* éppen ez a vállalás teszi elevenné, amely nem marad meg a szó hangzatosságánál, hanem a tett felé mutat. A szerző a folyóiratot mint „nagy közös műhely” jellemzi, amit az írócsoport és az egyetem laza személyi kapcsolatai töltenek meg friss energiával, s ami alkalmas arra, hogy a folyamatos eszmecserék lenyomatait – időnként egy-egy koncentráltabb „folyóirat-beszéddé” sűrítve – megőrizze. A tematikus számok mellett jelentősnek ítéli a szőlőképződést, amit jótékonyan támogat a folytonosságot és a tipizálást artikuláló szerkesztői megnyilatkozás. „A saját hangsúly, a határozott vállalás és költődés nem feltétlenül válik szűkítő, netán szegényítő tényezővé, nem kell, hogy szemléleti egyoldalúságra vezessen. Az eklektikus hangsúlytalanság látszatelőnyeivel szemben a markánsabb folyóirat-beszéd erősebb szólamot visz bele irodalmi életünk összhangzatába. Épp azáltal, hogy elfogadja a szőlő-mivoltát, hogy nem akar maga is »összhangzat« lenni” – írja két esztendővel később szerkesztői meditációiban.³⁸

A *Nyitott tájhoz* képest karakteresebb írásnak bizonyul a *Jelentés az Alföld szerkesztőségében folyó ideológiai-politikai vonatkozású tapasztalatairól, a párt művészetpolitikai irányelveinek érvényesítéséről*. A cím – és a keltezés (1978. április 5.) – előre jelzi: az irat a főszerkesztő politikai elkötelezettségének manifesztációja. Juhász Béla kijelöli a határköveket, meghatározza a lap mozgásterét. Az MSZMP XI. kongresszusa párthatározatának művelődéspolitikai örökségét³⁹ alapul véve vallja, „hogy az Alföld nem szerkeszthető ideológiai érzékenység nélkül”, s vállalja, hogy „szerkesztési gyakorlatában a marxista–leninista ideológia alapelveinek következetes érvényesítésére” törekszik. Ehhez, úgy véli, szükséges „az általános ideológiai-politikai képzettség”, „az elméleti tájékozottság szakadatlan gyarapítása, megfrissítése”, vagyis az ideológiai változásokkal való lépéstartás, valamint az „érzékeny, friss, gyakorlati valóságismeret”. Ám rögvest hozzát teszi, hogy nem merev kategóriák érvényesítésére készül, hanem a rugalmas szemlélet híve. Ugyanis „a szerkesztői munka gyakorlatában nem elegendő az alapelvek ismételtetése, mert nap mint nap olyan feladatokkal találjuk magunkat szemközt, amelyekkel a leegyszerűsítő gondolkodás nem tud mit kezdeni”. Belátja, hogy ez az elképzelés folyamatos jelenlétet, állandó

³⁷ JUHÁSZ Béla, *Nyitott táj, megtartó szellem, modern fejlődés*. Lelőhely: Debreceni Irodalmi Múzeum, Juhász Béla hagyatéka.

³⁸ JUHÁSZ Béla, *Három évtized után (Szerkesztői meditációk)*, *Alföld*, 1980/11, 3–9.

³⁹ „Az 1958-ban megfogalmazott alapelvek, a Központi Bizottság *Művelődéspolitikai irányelvei* művészetpolitikánk lényegét, alapvető elveit és céljait máig is érvényesen határozták meg. A XI. kongresszus utáni feladatokról szólva, Tóth Dezső fejtette ki részletesebben egy tanulmányában [*Pártélet*, 1975. 6. sz.] művészetpolitikánk megvalósításának módjait és eszközeit, hangsúlyozva, hogy a szocialista tartalmú elkötelezettség megerősítésének, a fő feladat – »érthetően a népről, a népek« – teljesítésének fő eszköze ideológiai természetű.” JUHÁSZ Béla, *Jelentés az Alföld szerkesztőségében folyó ideológiai-politikai vonatkozású tapasztalatairól, a párt művészetpolitikai irányelveinek érvényesítéséről*, Debrecen, 1978. április 5. Lelőhely: Debreceni Irodalmi Múzeum, Juhász Béla hagyatéka.

megfontolást kíván, ugyanakkor kellő szabadságot biztosít. „A szerkesztői munkában ideológiai tekintetben is érvényesülnie kell a *kezdeményező bátorság* és az *eszmei határozottság* kényes egyensúlyának, finom egységének. A feltétlenül szükséges körültekintés, az óvatosság, az elvi következetesség nem mehet rovására a frissességnek, a rugalmasságnak, az ugyancsak nélkülözhetetlen kezdeményező kedvnek.” Ez a folyamatos készenlét embert próbáló, hiszen a megengedett (túrt, támogatott) és a tiltott közé kifeszült főszerkesztő-kritikusnak havi értékeléseit kell a politika patikamérlegére helyezni. Az, ami a napi gyakorlatban a szerkesztői szabadság érzetét adja, a havi elszámolásoknál görcsbe rándítja az inakat. „A pártirányítás kitűnően bevált, jól alkalmazható vezető szempontja az *önállóság és a felelősség elvének* együttes, összekapcsolt érvényesítése. Ez az elv tág teret ad számunkra is a kezdeményezésre, élünk is vele; ugyanakkor megnöveli a szerkesztői munka rangját, nem köti meg a tevékenységet, és nem engedi meg az elkényelmesedést, a szellemi restséget, a meglegedést.” Talán egyfajta túlélési stratégia része, hogy azt a feszültséget, amit az utólagosan elszámoltató, folyamatos pártkontroll előidézett, teljesen természetesnek, a munka velejárójának veszi, s mivel a lap érdeke is megkívánja, együttműködési szándékáról tesz tanúságot. Azt írja, hogy a párt kultúrpolitikai szerepe sokoldalúan érvényesül: egyfelől a szerkesztési gyakorlat igazodik az előre kijelentett művészetpolitikai irányelvekhez, másfelől utólagosan vizsgálják meg e tekintetben az eredményeket: „gyakorlatias következetlenséggel is érvényre jut munkánkban a pártirányítás: főként a rendszeres értékelő-minősítő-visszajelző alkalmak révén. Ezek lehetőséget teremtenek az érvényes alapelvek folytonos konkretizálására is”. Vagyis ez a dokumentum, már adott viszonyok között burkoltan utal arra, amit Vörös László – a *Tiszatáj* egykori vezetője (1975–1986 között) – is szóvá tesz néhány esztendeje megjelent kötetében. A főszerkesztők nem tudták pontosan kiszámítani, „hogymi miért és milyen mértékben tetszik vagy nem tetszik az irodalompolitikának”⁴⁰, ezért egy-egy merészebb választáskor már az esetleges igazoló jelentés főbb pontjait is tisztázták, s olykor meglepődtek, hogy az, ami az aktuális elvárások alapján támadható lett volna, szót sem érdemelt az értekezleteken. Juhász Béla óvatosan jelöli ki a lap terrénumát, utal arculatának főbb jellemzőire (az egész magyar irodalomban, az érték egységében gondolkodó, és a bárhonnan származó érték elfogulatlan megítélését, a hagyományok ébrentartását, a történetiséget, az internacionalizmust, a közművelődési és utánpótlás-nevelői tevékenységet vállaló felelős magatartásra), kritikai szemléletére („kritikáink mércéje – írja –: a közösség élete”). Az alapvetés végén az anyagi gondokat, valamint a belső feladatokat (átfogó szemlélet tudatos erősítését, átgondoltan szervezett eszmecseréket, a kritika és a tanulmány orientáló, értékelő funkciójának erősítését, továbbá az esztétikai és az eszmei-ideológiai érték minél tökéletesebb közelítését) említi fel. Ez a szöveg tényszerű, tárgyilagos megállapításokat tartalmaz, s leginkább azokhoz a jelentésekhez és munkatervekhez hasonlít, amelyek az *Alföld* irattárában is megtalálhatók. A folyóirat munkájáról készített jelentések a 30.-tól a 35. évfolyamig, azaz 1979-től 1986-ig – a

⁴⁰ VÖRÖS László, *Szigorúan ellenőrzött mondatok: A főszerkesztői értekezletek történetéből. (1975–1986)* Szeged, Tiszatáj Alapítvány, 2004, 21.

számvetés típusú szövegekhez hasonlóan – rögzítik a folytonosság elvét a hagyomány vonatkozásában, az értékmérő és eligazító funkció betöltését a modern irodalom megítélésében, továbbá egyre átgondoltabb, tipizáltabb rovatszempléletet mutatnak.

A Juhász Béláról kialakított kép nem lehet teljes a konkrét ügyeket illető állásfoglalásainak ismerete nélkül. A szocialista párthoz való igazodás az ő esetében nemcsak a korábbi rendszer tagadásaként aposztrofálható, hanem egyfajta túlélési stratégia részeként is, hiszen egyetemi oktatói és főszerkesztői minőségében sem volt ajánlatos nemet mondania. Hagyatéka és az *Alföld* irattárának vonatkozó dokumentumai tanúsítják, hogy nem egy alkalommal ment szembe a párt akaratával. Igazolójelentések, vagy azok másolatai nem maradtak fenn, ellenben néhány szövegközlés miatt kiosztott írásbeli figyelmeztetés, a Titkos ügykezelési iratok-dossziéjában megőrzött rovatvezetői eltávolítás (Köteles Pál), valamint az 1983. évi jelentés ideológiai átirata tanúskodnak arról, hogy a lapszerkesztői munkával kitüntetett figyelem és kíméletlen megítélés járt együtt.

Még főszerkesztő-helyettes, amikor kézhez kapja első írásbeli figyelmeztetését Görömbei András Nádas Péterrel készített interjúja és a *Szerelem* című regényrészlet közlése miatt. Az 1977. júliusi Nádas-közlés a „megmaradás”-problematika és a rossz társadalmi közérzet kifejezése okán szúrt szemet Aczél Györgynek. A július 6-án kelt igazolójelentés másolata nem maradt fenn, ellenben az MSZMP Hajdú-Bihar Megyei Bizottsága titkárának címzett, augusztus elsejei levélben⁴¹ a főszerkesztő már nem a közléssel elkövetett hiba magyarázatára, hanem a helyes folytatásra helyezi a hangsúlyt. Az ügy belső rendezésére törekedve kijelenti: tisztázta az interjú készítőjével, „hogy a pusztá kérdezés, egyfajta önfelmutatásra való lehetőségnyújtás nem elegendő”, s hogy kérdező pozíciójában is érvényesítenie kell a kritikai szellemet. Nem vitatja, sőt megerősíti, hogy a szerző jelentős kritikus, aki, ha a Nádas Péter-anyagot, azaz az interjút és a regényrészletet kritikusként veszi kézbe, „bizonyosan bírálta volna ő is”. Juhász Béla „kellő” önkritikával veszi magára a felelősséget a „kevésbé tüzetes” kéziratolvasás miatt, a jövőre nézve pedig interjúsorozat folytathatóságát veti fel és a probléma megoldását keresi. Eredeti tervének megvalósításában, azaz a sorozatvégi értékelésben látja a legjobb lehetőséget arra, hogy a hibát ne drasztikus módon javítsa ki. „Amikor e sorokat írom – hangzik a summázatnak is beillő vallomás –, már éppen megjelent az *Alföld* 8. száma is. Hoztuk benne Nádas kisregényének befejező részét, elkerülendő a közlés esetleges megszakításával együtt járó hangos szóbeszédet. [...] Megjelent interjúsorozatunk 8. darabja is [...]. Ennek kéziratát – a nyilatkozó nem könnyen megszerzett hozzájárulásával – erősen meghúztam, egészen odáig, amíg ő még azt el tudta fogadni, és nem vonta vissza szövegét.” Juhász Béla határozottságának, bátorságának és az ügymenet elhúzódásának köszönhetően a lap érdeke és a tehetség védelme közös nevezőre jutott. S hiába olvassuk a megyei tanács levelében⁴², hogy az *Alföld* vezetője indítványozhatja a

⁴¹ Juhász Béla levele Magyar Józsefhez, Debrecen, 1977. augusztus 1. Lelőhely: Debreceni Irodalmi Múzeum, Juhász Béla hagyatéka.

⁴² Szöllősi Gyula levele Juhász Bélához, Debrecen, 1977. augusztus 3. „Amennyiben a szerkesztő bizottság jelenlegi felállását, helyzetét nem tartaná kielégítőnek, készítsen módosí-

szerkesztőbizottság összetételének megváltoztatását, Juhász Béla ezzel a lehetőséggel nem élt. Sőt az 1977. december 28-án kelt, az új szerkesztőségre vonatkozó *Feljegyzés* szerint Juhász Béla a továbbiakban is számított Görömbei Andrásra, akit meglehetősen nagyra értékelt. „Két év óta vesz részt az *Alföld* szerkesztésében – írja róla – szerződéses alapon, rovatvezetői munkakörben; a javaslat továbbra is ugyanaz. [...] Jó vitapartner; eddigi szerkesztői tapasztalatai a maga számára is tanulságokkal, a további munkában jól érvényesíthető konzekvenciákkal jártak. Helyzete és kapcsolatai révén jelenleg kétségtelenül ő tudja biztosítani az *Alföld* prózarovatának megfelelő kéziratokkal való ellátását. Ami különösen nehéz és fontos feladat, mert helyben, szűkebb környezetünkben szépprózai alkotás meglehetősen kevés születik. A szerkesztőségnek szüksége van Görömbei András munkájára.” Nem a folyóirat vezetőjén múltott tehát, hogy az elismert irodalomtörténésznek a következő esztendőtlől az újjáalakított szerkesztőségben nem jutott hely.

Juhász Béla főszerkesztői kinevezését követően a politika nemzetiségi érzékenységet szem előtt tartva küldi a közlés előtt álló *Sarló*-anyagot a Kulturális Minisztérium Irodalmi-, Sajtó- és Tájékoztatási Osztályára véleményezés végett⁴³. Néhány nappal később az *Alföld* 1978. júliusi száma, pontosabban Pálffy G. István „*Vallani és vállalni...*” című cikke miatt vonják felelősségre. A vonatkozó *Feljegyzés*⁴⁴ szerzői (Juhász Béla és Márkus Béla) egyértelműen kiállnak amellett, hogy a romániai nemzetiségi színházak első sepsiszentgyörgyi találkozásáról szükséges volt értékelő beszámolót készíteni. Védelmükbe vették a szerzőt is, aki a feladatát „színvonalasan oldotta meg”, „a színházi találkozó eredményeit és problémáit hozzáértéssel és szakmailag elfogulatlanul, az ügy iránti teljes odaadással elemezte és értékelt. Legkritikusabban éppen a magyar színházi produkciókkal foglalkozott, magasra értékelt a román színházi élet eredményeit, korrekt, támogató méltatásban részesítette a többi nemzetiségi színház, a zsidó és a német színház teljesítményét. [...] A cikkből nem hiányzik a szocialista Románia iránti tolerancia”. Nyilvánvaló, hogy a problémát a nemzetiségi téma, illetve történeti bevezető mai viszonyokra is vonatkoztatható „áthangzásai” jelentették, amit részleges, de nem elegendő kihúzással a szerkesztőség vezetője igyekezett is tompítani. Talán érdekesebb lett volna a teljes bevezetőt elhagyni – vélik a levélírók –, ám „ennek elmulasztásáért a főszerkesztő vállalja a felelősséget”.

Az éles kritika miatt nemcsak az irodalomtörténészeket, hanem a szépírókat is árgus szemekkel figyelték. Juhász Béla 1981. február 20-án – bár ez idő tájt hivatalosan töltötte azt a tanulmányi szabadságot, amit az elmúlt három évben nem tudott

tási javaslatot.”

⁴³ Juhász Béla levele Bíró Zoltánhoz, Debrecen, 1978. július 21. Lelőhely: Debreceni Irodalmi Múzeum, Juhász Béla hagyatéka.

⁴⁴ JUHÁSZ Béla, MÁRKUS Béla, *Feljegyzés az Alföld júliusi számával kapcsolatban felmerült probléma ügyében*, Debrecen, 1978. július 25. Lelőhely: Debreceni Irodalmi Múzeum, Juhász Béla hagyatéka.

igénybe venni – ismételten figyelmeztetést⁴⁵ kapott, ezúttal Tóth Erzsébet *Alkalmi vers* és Csalog Zsolt *Melós vagyok, erős vagyok* című írásai miatt. Ezek a közlemények – állítja nem kevés túlzással a fenntartó képviselője – politikailag hibás tartalmúak, mivel „a rossz közérzet, illetve a társadalmi bírálat ürügyén az egész mai társadalmi felelősség, az egész szocialista társadalom elutasításáig jutnak el”. A kultúrpolitika parttalan és elhúzódoó fegyelmezési technikáját jól mutatja, hogy a szerkesztőt a lap februári számának közleményeiért vonták felelősségre, holott a február 19-i szerkesztőségi ülésen Tóth Dezső, a művelődési miniszterhelyettes egy tavalyi közlést állított pellengérré. Ugyancsak Csalog Zsolt írta a fél évvel korábban megjelent elbeszélést, a *Dani meséli: a tengert akarta látni*-t, amely a vádat⁴⁶ nemcsak a szovjet-bírálat, hanem az 1956 utáni kegyetlenkedések, az ÁVH törvénytelenégeinek hangoztatása miatt érdemelte ki.

Ilyen halmozódó fegyelemsértések a főszerkesztői értekezleteken és a kommunista pártaktívákon egyaránt szóba kerültek. Ám a fővárosban tartott „szakmai” értekezleteknél, amelyeken elsősorban konkrét írásokat vettek szemügyre, nagyobb hatásokkal bírt az a megyei átvilágítás, ahol a felelősségre vonáson túl a folyóirat működésének anyagi alapja is kockán forgott. A pártbizottság az *Alföld* munkájáról és terveiről készített jelentést – öt év után először – az 1983. június 16-i végrehajtó bizottsági ülésen vitatta meg. A jegyzőkönyv⁴⁷ szerint a benyújtott irathoz Juhász Béla szinte azonnal néhány kiegészítő megjegyzést fűzött, különös tekintettel a József Attila Körhöz való viszony és a nemzetiségi témakör tisztázatlansága, valamint a bérfejlesztés kapcsán. Kónya István, Bényei József és Kollár János a jelentés elfogadását javasolták, utóbbi külön megjegyezte, hogy „sok kérdést tettünk fel, melyekre Juhász elvtárs kielégítő választ adott, s amiből kitűnt, hogy Juhász elvtárs jól látja azokat a dolgokat, amelyek az olvasókat és a pártállami szervezet is foglalkoztatják”. Ám Agárdi Péter, a Központi Bizottság Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztályának helyettes vezetője vitát nyitott, mondván, hogy csak így – „érvekkel, ellenérvekkel, konkrétumokkal” – lehet az *Alföld* szerkesztőbizottságát „orientálni”⁴⁸. Ami ezután következett, az leginkább egy bírósági tárgyalás hangulatát idézi. A mondotakból nem a vádlott, hanem a párt helyi képviselője, a megyei első titkár, Sikula György vonta le a tanulságot, s „összefoglalójában” a minisztérium elvárásainak megfelelő végső jelentés összeállítását sürgette. Ez – a politikai fordulatokkal tele-tűzdelt, alapjában azonban változatlan szöveg – meg is született, s az *Alföld* átment azon a vizsgán, amit Juhász Béla Fekete Gyulához, a Magyar Írók Szövetségének akkori elnökéhez írott levelében ekként summáz: „Lapunk helyzetéről némiképp megnyugtathatlak. Megtörtént a vitája a megyei fórumon, központiak részvételével.

⁴⁵ Szabó Imréné levele Juhász Bélához, Debrecen, 1981. február 20. Lelőhely: Debreceni Irodalmi Múzeum, Juhász Béla hagyatéka.

⁴⁶ Vö. VÖRÖS, *i. m.*, 23–24. és 117.

⁴⁷ Az 1983. június 16-i végrehajtó bizottsági ülés jegyzőkönyve, napirendjei. Lelőhely: HBM-i Levéltár, MSZMP Hajdú-Bihar Megyei Bizottság Archívuma, XXXV. 1. 1983. év 3. d.

⁴⁸ A szerkesztői értekezletek gyakorlatára emlékeztet ez az eljárás, amelyről Vörös László említett könyvében megjegyzi, hogy „a feddés [...] a nevelés és a jó útra térítés, de egyben a fegyelmezés roppant fontos eszköze” (23.).

Állva maradtam [kiem. K. M.]; kritikát természetesen kaptunk, de nem olyat, amely megrendíthette volna a lap egzisztenciáját. Még növekvő támogatásra is kaptunk ígéretet⁴⁹. Bizonyos, hogy a szerkesztőt emberpróbáló procedúrának vetették alá, s az elért „eredmény”⁵⁰ mellett fontosabbnak tetszik a tény, hogy Agárdi Péter több személyes jellegű vádpontban is elmarasztalta őt. Többek között a fejére olvasta, hogy „az itteni erők, kritikusok más folyóiratoknál helyeznek el írásokat, melyek politikailag erősen vitathatók (pl. Köteles Pál, Márkus Béla stb.)”, aztán „Csoóri Sándor megítélésében is meglehetősen szubjektív” volt a lap ahelyett, hogy a marxista kritika alapelveit képviselte volna, továbbá következetlenséget állapított meg a „»politikával« telített líra” közlése miatt Tóth Erzsébet és Nagy Gáspár kapcsán. Egészében a következetesen vállalt és – akár vitázó hangvételű szerkesztőségi megjegyzésekben – vallott politikai elkötelezettséget és azt hiányolta, hogy a főszerkesztő „nem volt eléggé önkritikus”.

A „személyes vádpontok” sora jól mutatja azt a különleges szituációt, ami a főszerkesztők munkáját jellemezte: „keresztútban álltak az irodalompolitikai elvárások és az írói törekvések (s rajtuk keresztül a közönségigény) között”⁵¹. Ennek a helyzetnek csak az egyik – s nem is a legváratlanabb – következménye az egészség károsodása, a másik a szívós személyiség kialakulása lehet. Juhász Béla esetében mindkettő jelentkezett a 80-as évek közepén. Szívbetegsége volt a későbbi váltságdíj azért, hogy a számon kérő fórumokon „állva tudott maradni”, s a politikai elvárások nyugtázása mellett nemegyszer vette védelmébe munkatársait. Ez alól talán csak az a Köteles Pál kivétel, aki a szerkesztői szerep elvárásairól „megfelelően” emigráns fórumokon publikálta rendszerbíráló írásait. Intő példa több is akadt ez idő tájt a kettős publikálás tilalmát illetően, hiszen – ahogyan Vörös László monográfiájában meg is jegyzi – „az ellenzékéről szóló 1980-as KB-határozat után a kultúrpolitika [...] egyre keményebben lépett föl az ún. kettős publikálás, vagyis a hazai, illetőleg a nyugati fórumokon vagy szamizdatokban történő párhuzamos megjelenés ellen”⁵². A pártbizottság előbb konzultációs listát⁵³ állított össze, majd példát statuált. Azon-

⁴⁹ Juhász Béla levele Fekete Gyulához, h. n., 1983. július 15. Debreceni Irodalmi Múzeum Juhász Béla-hagyaték.

⁵⁰ Dr. Gyarmati Kálmán, megyei tanácselnök-helyettes Till Imréhez – a Lapkiadó Vállalat akkori igazgatójához – címzett, 1983. szeptember 19-én kelt levelében a szerkesztőségi tiszteletdíjak emeléséhez való elvi hozzájárulást kéri.

⁵¹ VÖRÖS, *i. m.*, 20.

⁵² *Uo.*, 159.

⁵³ Az 1981. május 20-i főszerkesztői értekezleten adták közre a nyugati fórumokon is publikáló szerzők névsorát tartalmazó konzultációs listát. Jóllehet Tóth Dezső – a *Tiszatáj* egykori főszerkesztőjének emlékezete szerint (52. jegyzet 239.) – külön felhívta a figyelmet arra, hogy a lista „se nem feketelista, se nem szilenciumlista”, mégis szükségesnek tartotta a felsorolt írók (köztük Kenedi János, Konrád György, Radnóti Sándor, Vajda Mihály, vagy az *Alföld*-ben is publikáló Csalog Zsolt és Kunszabó Ferenc) közlései kapcsán a pártvezetőséggel való előzetes tárgyalást. A lista nem oldotta meg a „problémát”. Az első jelentős szankció 1983 nyarán következett be, amikor Csoóri Sándor – a Duray Miklós *Kutyaszorító* című könyvéhez (New York, Püski) írott előszó miatt – szilenciumot kapott. A határozat szerint a külföldi utazás lehetőségét és a politikai írásainak közlési jogát vonták meg tőle,

ban Csoóri Sándor szilenciuma nem készítette visszafogottabb véleménynyilvánításra az 1984-ben Amerikába utazó Köteles Pált, akinek több ponton vitatható előadását az *Ada* című emigrációs folyóirat 1985. évi első száma közölte. Alig két hét múlva újabb minisztériumi levél érkezett a főszerkesztő, Juhász Béla címére azzal a hírrel, hogy a müncheni *Látóhatár* hasábjain Köteles Pál újabb publikációja látott napvilágot. „Ez az orgánium nem egyszerűen egy, a Nyugaton megjelenő emigráns folyóiratok közül, hanem ama néhányak egyike, amelyek militánsan állnak szemben hazánk társadalmi-politikai rendjével”⁵⁴ – írta Rátki András, az Irodalmi és Művészettájékoztatási Főosztály vezetője. A szóbanforgó írás, egy kiadás előtti esszéregény részlete „*Tegyetek hallóvá minden népeket!*” címen jelent meg, s támadó hangvétele miatt váltott ki felháborodást a minisztériumi képviselőből. Juhász Béla arra a kérdésre, hogy „mit szándékozik tenni Köteles Pál lépése ismeretében?”, egyértelmű választ adott, mivel a szerkesztői megbízatással „összeférhetetlen”-nek tartotta a közlést. Amikor pedig az amerikai Magyar Baráti Közösség magyarázatot kért tőle a történetekre, tárgyilagosan kiigazította munkatársa híresztelését afelől, hogy anyagi és szellemi ellehetetlenítéssel sújtották volna tettéért. Nyugodt hangnemben fogalmazott akkor is, amikor Köteles Pál magából kikelve követelte nevének levételét a szerkesztői névsorból. Véleményem szerint éppen ez a kényes eset mutatta meg humánus, sőt baráti hozzáállását, amelynek nyomatékot azzal adott, hogy a távozó szerkesztőnek felajánlotta: „külső munkatársként továbbra is dolgozhat [...], bármiféle hátrányos megkülönböztetés nélkül”⁵⁵.

A színházi méhkasba nyúlt bele Ablonczy László az 1986. augusztusi számban megjelenő *Védekező magatartásban* című tanulmányával, amit a párt hivatalos lapjának egyik cikkírója, Zappe László támadott nyilvánosan. Az ügyről, s benne Juhász Béla szerepéről a tanulmány szerzőjének augusztus 24-én kelt levele⁵⁶ ad képet. Bizonyos, hogy a szerző tehetetlenségét, s ebből adódó zavarát valamelyest enyhítette az, hogy a főszerkesztő vállalta a szöveg közlését. „Mindenekelőtt köszönöm – írja Ablonczy László –, hogy írásomat nemcsak közléssel, hanem a számonkérés megpróbáltatásában is vállaltad, vállaltátok. Ez is szomorú adalék társadalmi életünk képtelenségeihez. Nem azoknak kell jelentést írniuk, akik mérhetetlen erkölcstelenséggel egy ország szellemi életével szórakoznak, s milliőkat, milliárdokat tékoznak kedvük és személyi elfogultságaik szerint, hanem azt szorítják sarokba, aki bátorodik megemlíteni: tessenek szíves lenni már egy kicsit tisztességesebben élni. [...] Mert ez a velejéig zuhlott, s néhány személy hatalmi érdekeit képviselő kulturális, színházi élet: privilégium. Aki beleszól: kipofozzák”.

azonban volt példa arra is, hogy teljesen politikamentes esszéjének megjelenését is letiltották (vö. 52. jegyzet 338.).

⁵⁴ Rátki András levele Juhász Bélához, Budapest, 1985. május 9. *Alföld* irattára TÜK-dosszié.

⁵⁵ Juhász Béla levele a Magyar Baráti Közösséghez, Debrecen, 1985. július 26. *Alföld* irattára TÜK-dosszié.

⁵⁶ Ablonczy László levele Juhász Bélához (Budapest), (1986.) augusztus 24. Lelőhely: Debreceni Irodalmi Múzeum, Juhász Béla hagyatéka.

A következő esztendőben Sütő András *Álomkommandójának* publikálási joga kavart nagy port az *Alföld* háza táján, hiszen már készült a szerző 60. születésnapját ünneplő emlékszám (1987/7.), amelybe a szerkesztők – a szerző beleegyezésével – a darabot szánták, amikor a Külügyminisztérium képviselője másként döntött. Knopp András ugyanis az 1986-ban betiltott, s most megújított *Tiszatáj* hitelesítése⁵⁷ okán az írást eltérítette: „[...] valahogy tudomást szerzett a küldeményről, és valahogy megszerezve eljuttatta a *Tiszatájhoz*, hogy enyhítsen a lap kínos helyzetén, és megzavarja a folyóiratot bojkottáló írókat”⁵⁸. Nyilvánvaló, hogy ez azért történhetett meg, mert a szerző – amint azt Gyuris György is megemlíti – nem egyenesen a szerkesztőségbe küldte a kéziratot, hanem – szokásához híven – a diplomáciai futárszolgálat segítségét kérte. Mindenesetre az *Alföld* főszerkesztője érdeklődött a hatóságnál, s miután a visszásság kiderült, nem átalott szembeszállni a minisztériumi akarattal. A furcsa lépés után Sütő András telefonon és sürgönyben egyaránt megerősítette eredeti szándékát – „[Az] *álmommandó* közlési joga [az] *Alföldet* illeti”⁵⁹ –, a főszerkesztő pedig nagyon határozott levélben tájékoztatta a fenntartót arról, hogy nem áll el a dráma publikálásától. Ablonczy László tíz évvel később az esetre emlékezve nemcsak az abszurditást, hanem a rendszer végelgyengülési tüneteit is felemlíti. S e tekintetben Sütő András drámájának ügye megnyugtatóan alakul, hiszen a bátor ellentmondás példájává válik, amellyel szemben a hatalom visszavonulót fúj.

Juhász Béla irodalomszervezői és szerkesztői tevékenységét közös alapra helyezi az erkölcsi és esztétikai értékválasztáson alapuló kritikusi alaphelyzet. Ez a magatartás jobbra az irodalmi élet, a debreceni szellemi táj jellegzetes tüneiményeit elemző írásokba, tényszerűbb feljegyzésekbe, jelentésekbe, esszé-jellegű számvetésekbe, alkotói portrékba szüremlik át. Egyetlen kötete 1977-ben, főszerkesztői kinevezése előtt jelent meg *Irodalom és valóság* címen. „Elsőnek az a szó jutott eszembe – írja Koczogh Ákos a könyv olvastán –, amit Te szívesen használsz, érdekes, inkább élőbeszédben, mint írásban: KÖRÜLTEKINTŐ. Rendkívül figyelmes, gondos, tapintatos, de kritikus írások ezek. Annyi fontos részletre figyelmeztetsz, s még mások írásaira is, ami mellett már más könnyen elsiklik. [...] Általában a megbízhatóság, valami bölcs határozottság és nyugalom jellemzi ezeket a tanulmányokat. Rájuk merem bízni magam, sőt revidiálom (sic!) is saját megfigyeléseimet. Szereted, akikről írsz, de ez nem tesz elfogulttá. Minden sorodnak, bár tartalmasak (nincs üres járatuk) lebegése van. Jólesik olvasni. Nincs bennük fellengzősség, hebehurgyaság, átgondoltak, s végiggondoltak. Világosan, nagyon érthetően és követhetően fogalma-

⁵⁷ ABLONCZY László, *Nehéz álmom: Sütő András 70 éve*, Bp., 1997, 392.: „Játék a szerzővel; a pártpolitika »elvszerűségének« abszurditása: az a társaság, amely az *Advent* bemutatóját ellenezte, közléséért megróttá, majd megszüntette a *Tiszatájat*, most önmagát és az új, általa kreált lapot igazolandó Sütő András kezét igyekezett elnyerni”.

⁵⁸ GYURIS György, *A Tiszatáj fél évszázada (1947–1997)*, Szeged, Somogyi-könyvtár, 1997 (Szeged múltjából, 5), 162.

⁵⁹ Juhász Béla levele Szabó Imrénéhez, a Hajdú-Bihar megyei Lapkiadó Vállalat igazgatónövéhez, Debrecen, 1987. április 22. Leőhely: Debreceni Irodalmi Múzeum, Juhász Béla hagyatéka.

zol. Sokat markolsz, de sokat is fogsz, s két karral öleled magadhoz; ezek az emberek, írások beépültek az életedbe.”⁶⁰

Sok mindent elárulnak ezek a sorok Juhász Béláról, az emberről, akinek választania kellett. Főállásban az egyetemen tanított, fiatal irodalomtörténészek generációit indította el a pályán, ám hivatása az *Alföldre* kötötte, amit úgy vezetett, hogy kritikusi tapasztalatát is minduntalan kamatoztatta. Döntött. A maga módján bizonyította barátai buzdítását: „Jó oktató sok van, de jó szerkesztő kevés”.

⁶⁰ Koczogh Ákos levele Juhász Bélának, h. n., 1977. április 20. Lelőhely: Debreceni Irodalmi Múzeum, Juhász Béla hagyatéka.

A SZAKRALITÁS MÓDOZATAI A KOCSMA TERÉBEN

Bukta Imre kocsmaképeinek, Krasznahorkai László és Tarr Béla *Sátántangó*jának
intermediális vizsgálata

A kocsmaterét, melyet mind a filozófiai, mind az irodalomtudományi, mind pedig a képző- és filmművészeti szakirodalom csak periferikusan tárgyalt – sőt, talán egyenesen negligált¹ – két elméleti irányvonal szempontjait összehangolva kísérelem meg elemezni, hogy vázolni tudjam e térnek a szakralitáshoz való viszonyát. Egyrészt Foucault *diskurzusanalitikai* szempontú, másrészt a Heidegger filozófiáját is magába foglaló egzisztenciális térelméletek nyomvonalán közelíték a kocsmateréhez, s azt nem pusztán *szociális térként* fogom fel, hanem *fenomenológiai és térpoétikai* szempontból is értelmezem. A térelméleti és térpoétikai bevezető után Bukta Imre kocsmaképein, Krasznahorkai László *Sátántangó* című regényében és a Tarr Béla által rendezett filmadaptációban próbálom bemutatni a kocsmaszimbolikus tere által irányított értelemképződést. Témaválasztásomat nemcsak a szimbolikus tér és a három médium (kép, szöveg, film) különböző vagy épp lehetséges együttműködése, hanem a három alkotó biográfiai kapcsolata is indokolja.

A kocsmateret olyan közösségi tér, amely ital-, leginkább pedig alkoholfogyasztásnak ad teret. A köztudatban élő sztereotípiák ezt a közeget könnyen profánnak stigmatizálják, amely, ha valaha hordozott is valamiféle közösségformáló, *szakrális* töltetet, ma már biztosan elvesztette azt. Ez a *deszakralizáció* azonban nem a modernség szekularizációs folyamatainak része. Annál kevésbé, mert Foucault, például, azt írja, hogy a modernséget jellemző szekularizáció a teret nem is érintette. Szerinte a hierarchikusnak és zártnak tekintett (szent és profán) terek középkori felfogását Galilei felnyitotta ugyan, de korunk térhasználata máig sem *deszakralizálódott* teljesen – s ez annál is figyelemreméltóbb, mert eközben a XIX. század vége óta az idő már megfosztódott szakralitásától.² Azonban a kocsmát, a terek hierarchikusságát és kulturális jelentésekkel teli szimbolikuságát megtartó felfogások felől is legfőbb *démonikusnak* minősíthetjük és ez talán a legközkeletűbb értelmezése. Számomra azonban most nem az a legfontosabb, hogy milyen irányú metafizikai töltete van, hanem

¹ Az egyetlen kutatással valamelyest párhuzamot mutató, de meglehetősen rövid írással jóval azután találkoztam, miután elkezdtem ezzel a témával behatóan foglalkozni. Az említett szöveg: LUKÁCS Aranka Ágota, *A Pub mint mítikus tér, Korunk*, 2003/03, 74–76.

² Mikor FOUCAULT az időt deszakralizálnak nevezi, nyilván az európai kultúrkörre gondol. – Michel FOUCAULT, *Eltérő terek*, ford. SUTYÁK Tibor = *Nyelv a végtelenhez: tanulmányok, előadások, beszélgetések*, szerk. S. T., Debrecen, Latin betűk, 2000, 147–148.

hogy bizonyítsam, rendelkezik ilyennel, és *szakrális potenciálját* főképp a művészetek hozzák létre (vagy hozzák felszínre). Előrebocsátva vizsgálati eredményeimet, úgy tűnik, hogy a művészeti médiumokban jelentkező kocsma szimbolikus terében a szakrális *munkál*, noha az egészen eltérő módon mutatkozik meg a különböző alkotói világokban. Az eltérő értelmezési stratégiáktól (is) függően a kocsma megnyilatkozhat *szociális közegként*, *démonikusan*, *heterotópiaként*, *pszeudoszakrális szimbólumként* vagy *posztzakrális tér* formájában is. *Deszakrálissá* azonban csak elhagyottsága révén válhat, funkcióját veszítve, ám ekkor már nem is tekinthetjük kocsmának, hisz az emberrel együtt az italfogyasztás teréhez kapcsolt *aktus* is eltűnik. A felsorolt términőségek gyakran keveredve, egymásra rétegzetten, egymásba átalakulva, vagy egymáson áttűnve jelennek meg az egyes művekben, azonban sosem hagyják érintetlenül a teret. A kocsmában játszódó és/vagy játszott „*rítusok*” következtében azt semmi esetre sem tekinthetjük egyszerűen *profánnak*.

„A profán terek mindig a gyakran távoli múltba vesző szakrális terek privációi.”³ Amiről itt Heidegger szól, nagyon hasonlít Eliade azon meglátására, hogy az ember kezdeti térfelfogása mindig egy kitüntetett szakrális tér viszonyában értelmeződik⁴, ami megtöri a végtelen *homogenitást*, és ezáltal *kozmoszt* teremt a *káosz*ból. Ám a középpont elvesztésével a tér újra profanizálódhat, ami Eliade szerint egyet jelent annak homogénné válásával. Mikor Foucault a *heterotópiákról* beszél, szintén említi a terek deszakralizációjának problémáját. Az *Eltérő terekben* kifejtett Foucault-modell alapján úgy vélem, a *válság- és a deviáció heterotópiáinak* határán oszcillál a kocsma, mint a társadalomból kirekesztetteknek vagy kiszakadni akaróknak hely adó közeg. Úgy tűnik, elsősorban azok „menedékháza” lett, akiknek (talán épp ottlétük miatt) „viselkedése az átlaghoz, illetve a megkövetelt normákhoz képest deviánsnak minősül.”⁵ Mégis elemibb lehet e térben fellépő *válság-heterotópiák* szerepe, hisz vannak, akik átmenetileg, életük egy-egy válságidőszakában kerülnek csak ebbe a közegbe. A válság azonban az átváltozás lehetősége, illetve generátora is lehet. A férfikor határán levő ifjak például gyakran egyfajta *iniciációként* esnek át első bódulatukon, és mondhatni, ezáltal lesz tartózkodásuk jóváhagyott a kocsma terében. Ilyenkor egy szokatlan tapasztalatot élnek meg, megtörténik számukra az idő feldarabolódása, szakadás áll be a hagyományos és az egyéni emberi idő között, s ahogy Foucault fogalmaz, a *heterotópia* beteljesedésének épp az időszakadás, a *heterokronia* az alapfeltétele.⁶

Heidegger az építeni (*bauen*) és a vagyok (*bin*) szó etimológiai közösségét tárgyalva jut el a sokat idézett tételig: annak rendje, ahogy a földön vagyunk, a lakozás, a „*buan*”⁷. „*Embernek lenni azt jelenti, halandóként a földön lenni, ami azt jelenti: lakni.*” Tehát az ember annyiban van, amennyiben *lak(oz)ik*. A „*buan*” jelentése a német nyelvben: lenni

³ *Uo.*, 214.

⁴ SCHNELLER István, *Egzisztenciális térelméletek* = SCH. I., *Az építészeti tér minőségi dimenziói*, Bp., Librarius, 2002, 218.

⁵ FOUCAULT, *i. m.*, 150–151.

⁶ *Uo.*, 152.

⁷ A régi ófelnémet „építeni” szó.

(*bin*) és lakni (*wohnen*). A magyarban is azért használjuk a „lakozás” szót Heidegger fogalmára, mert „belakni” az ő terminusa szerint nemcsak a fedett, belső térrel rendelkező épületet lehet, hanem minden olyan építményt, amely az ember lakozását szolgálja, vagyis a világot az ember számára tagolja, és ebben az értelemben *otthonná* teszi.⁸ Nem tévesztendő szem elől, hogy a lakozás mint *egzisztenciálé* nem egy *pontszerű tudatszobjektum*⁹ tulajdonsága, hanem az emberléttől (*Dasein*) elválaszthatatlan létjellemző. Erre utal a létige (*bin*) és az építeni (*bauen*) kifejezés etimológiai összekapcsolása a német nyelvben.¹⁰ A lakozás lényege Heidegger szerint a *megóvás*. Az emberlét a földön, egyben az ég alatt való tartózkodást és az istenek előtt maradást is jelenti, a lakozás a szent védelmének funkcióját hordozza. „Egy őseredeti egységben ez a négy: föld és ég, az isteni és a halandó egybetartozik.” Ha az egyikre gondolunk, máris hozzágondoljuk a másik hármát, mégsem gondoljuk el a négy egységét, pedig a *megóvás* annyit jelent, hogy a négyességet megoltalmazzuk, „de amit megoltalmazunk, annak elrejtve kell maradnia”¹¹. Az ilyen értelemben vett *belakott hely* mindig valamiféle védelmet nyújt – a templom is (eredetileg) az égi védelem szimbolikus tere. A kocsmá szintén olyan tér – és itt már hangsúlyozottan *művészeti potenciálitásáról* beszélek –, ahol a metafizikai jelenvalósága egyfajta *iniciáció* által vagy az átlátást teremtő külső pillantással explicitté válhat. Mert a művészetben megmutatkozhat a *költőien lakozás*, az „*ismeretlen Isten*”, aki a művek terében mint „eltávozott” nyilvánítja ki szüntelen közelségét. Heidegger amellet érvel Hölderlin-interpretációjában, hogy a mai lakozásban szerencsés esetben a művészettel való foglalkozás tölti ki az ember számára fennmaradó időt és teret.¹² Mert az ember pusztá földön léte még nem lakozás, csak *költői* volta révén válik azzá. Heidegger kései korszakában, mikor a *dolog* fogalom előtérbe kerül gondolkodásában, a helyhez és térhez való viszonya is újraértelmeződik. *Építményeknek* nevezi a *dologszerűen létrehozott* vagy *megépített* dolgokat, és úgy véli, csak ezek hozzák igazán a belakott tájat, tehát a földet az ember közelébe.¹³ A kocsmá, mint építmény eszerint szintén földön való *ittlétünkről* tanúskodik, ám

⁸ Martin HEIDEGGER, *Építés, lakás, gondolkodás* = M. H., *Az építészeti tér minőségi dimenziói*, ford. SCHNELLER István, Bp., Librarius, 2002, 257–259. (A továbbiakban: HEIDEGGER [2002].)

⁹ Ezalatt a descartes-i értelemben vett *res cogitans*t értem, melynek *res extensa*val való kettősségét Heidegger meghaladni próbálta gondolkodásában.

¹⁰ A heideggeri törekvések értelmezhetők úgy, hogy a nyugati metafizikai gondolkodás meghaladására, filozófiatörténeti nézőpontból annak időbeli megelőzésére törekszik. (Ez a *filozófiatörténet destrukciójának* feladata). Az embernek mint létezőnek fogalmi megragadásában a lényeg (*szubsztancia*) és a járulék (*akcidencia*) kettősségét a *fenomenológiai* eljárás következtében az ittlét (*Dasein*) fogalmával haladja meg. A *Dasein* létstruktúráját *egzisztenciálék* konstituálják. (Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, Bp., Gondolat, 1989, 114–115, 143–144.)

¹¹ HEIDEGGER (2002), *i. m.*, 260–262.

¹² Martin HEIDEGGER, „...*Költőien lakozik az ember...*” = M. H., „...*Költőien lakozik az ember...*”: *Válogatott írások*, ford. SZIJJ Ferenc, Bp.–Szeged, T-TWINS – Pompei, 1994, 191, 206. (A továbbiakban: HEIDEGGER [1994/A].)

¹³ KERÉKGYÁRTÓ Béla, *A modern otthontalanság – Heidegger: Építeni Lakni Gondolkodni*, arc' 6, 2001, 12, 17.

egyben kilépési lehetőséget jelent a társadalmi konvenciók alól, az itt fogyasztott alkohol pedig mintegy legitimáló tényezőjévé válik a *normákat megszegő, normálistól eltérő viselkedésnek* is.¹⁴

Bukta Imre első retrospektív tárlatára „*Kibontott táj*” címen került sor 2007. dec. 13. és 2008. márc. 2. között a debreceni Modemben, ahol a mezőszemerei képzőművész installációi, *agro-art* alkotásai, montázsai és akcióművészetét bemutató fotói mellett természetesen festményei is helyet kaptak. Sturcz Jánossal, a kiállítás kurátorával Bukta abban állapodott meg, hogy nem kronologikusan körüljárhatóra tervezik a tárlatot, hanem egységeket próbálnak bemutatni az életműből, külön kis *szekciókat* létrehozva a nagyméretű kiállítótérben. Egy ilyen, csak a bejáratnál nyitott, a többi irányból zárt tér teremtett expresszív atmoszférát a tárlat kocsmaképeinek is. A homályba burkolt térrészben tudatosan megidézett *barlangszerűség*, véleményem szerint, a kocsmáknak esszenciális tulajdonsága. Köztudott, hogy a templomok nemcsak a *vertikalitás* irányába törnek, hanem alapjuk mélyen lenyúlik az „*alvilági régiókba*” is (a temetkező helyekhez), tehát szimbolikus térük által nemcsak az *égi*, hanem az *alvilági szférákkal* is kapcsolatot teremtenek. De nemcsak a templomok a „*kozmosz hegy utáinzatai*”¹⁵, hanem a kocsmák is annak tekinthetők bizonyos vonatkozásban, csak az organikus magaslatnak egy rejtettebb oldalát hozzák közelbe: nem vertikálisát imitálják, hanem a *belső* térnek architektúráját idézik fel. A kocsmák sötét, füstös tónusú (az a hely, amelyik nem ilyen, inkább presszónak, kávézónak minősül), gyakran föld alatti pinceként kiépített, de ha térük nem is kerül a horizont alá, úgymond, az „*alvilági régiókba*”, ablakaik akkor is kicsik, vagy elsötétítettek, elfüggönyözöttek, és ezzel titokzatos zártságot teremtenek. Ezáltal is érzékelhetővé válik a *megváltozott idő*, mert ahogy a profán időhöz viszonyítva egy másik időfolyamba lépést jelent a templom falai közt megvalósuló istentisztelet¹⁶, úgy a kocsmában töltött órák is legalább ennyire hordozzák ezt a lehetőséget! A kocsmának is megvan a maga szokásrendje, az ösztönök fel- és elszabadulnak ebben a térben, a valahová tartozás érzése pedig magával hozza a „mindenről hangosan gondolkodást”¹⁷ és a kirekesztettség „közös magányán”¹⁸ való osztozást is. A kocsmát ugyanakkor tekinthetjük akár *pseudoszakrális szimbólumnak* is. Schneller István ezt a fogalmat használja azokra az objektumokra, melyek ma is használatosak a tér egyes kitüntetett helyeinek megjelölésére. Ahogy a monumentalitás iránti szakrális igény ma az építészetben a felhőkarcolók építésében nyilvánul meg¹⁹, úgy a rejtettség és megváltozott tudatállapot megtapasztalása utáni vágy – meglátásom szerint – a kocsmában való elidőzésben. Ugyanakkor szakralitás utánnak is tekinthető ez a közeg. Azért is, mert a „*deszakrális*” fogalma nem fejezi ki azt a lényeges mozzanatot,

¹⁴ Itt érdemes lenne a *Dionüszosz-kultuszról* is bővebben szót ejteni, ám e dolgozat inkább a kocsmáknak, mint zárt tér által felvetett problémákra igyekszik összpontosítani.

¹⁵ Mircea ELIADE, *A szent és a profán*, ford. BERÉNYI Gábor, Bp., Európa, 1996, 33–34.

¹⁶ *Uo.*, 64.

¹⁷ MÓZES Attila, *Kocsmák, micsoda kocsmák!*, *Korunk*, 2003/05, 13.

¹⁸ LÁNG Gusztáv, *Söröző(k) a Piros Madárhoz*, *Korunk*, 2003/05, 19.

¹⁹ SCHNELLER, *i. m.*, 218.

hogy a rituális italfogyasztás helyeként²⁰ a kocsmá hasonló közvetítő szerepet hordozhat a művészeti médiumokban, mint a templom. Ezért nevezem inkább – Heidegger „...*Költőien lakozik az ember...*” című tanulmányának gondolatmenetére alapozva²¹ – a Bukta-festményeken megjelenő kocsmát is *posztzakrálisnak*, ahol nem a zakrálisból való megfosztottság, hanem annak „*eltávoztottsága*” (*abgeschieden*) jellemző²². Egyébként sem jogtalan annak felvetése, hogy a két, ma már nagyon más sztereotípiákba merevedett tér – a templomé és a kocsmái – egy divergáló folyamatban vált el a terek családfájának egy régmúltba vesző pontján. Akkor, mikor még az italáldozat és a zakrális szertartások a közösségi tudat által legitimált szent helyen, a „világ” szocium által kijelölt középpontjában folytak, melyet Eliade például kozmikus energiatengelynek, *axis mundinak* nevezett. Az organikus tengely szerepét felvehették a fák, a hegyek, de emberkéz formálta tárgyak is. – A *földfoglalási rituálék* eszközei lehettek pl. mobilizálható *szent karók*, vagy statikus *monolitok* és *megalitok*, melyek a közösség szintjén *axis mundinak* minősültek. A *szent karóról* külön érdemes pár szót ejteni, ugyanis a későbbi regényelemzésben nagyobb jelentőséget nyer ez a szimbólum. Egyes vándorközösségeknél még ma is nagy szerepe van ennek a tárgynak. Az ausztrál *achilpák* például nomád vándorlásaik során mindig magukkal viszik a karót, amelyet mítoszaik szerint még egy isteni lény faragott nekik, így a tárgy egyszerre bír *kozmológiai és üdvhozó szereppel*. A karó új területen való leszűrése által a közösség tagjai mindig saját *kozmoszukban* maradhatnak, ám ha eltörik, az a *káoszba* való visszahullást jelenti, mert vele együtt elvész a túlvilággal való kapcsolatuk is.²³ Bukta retrospektív tárlatán valami olyannal találkozhattunk, ami szimbolikusan megpróbálta visszaállítani ezt a lehetséges távoli pontot, ahol a kétféle *eksztázis*, a zakrális cselekedet által megnyilatkozó *transzcendens* és az ital által kiváltott *hallucináció* tapasztalata még nem vált el egymástól. A *Modem*-beli kiállításon a sötét tónusú kocsmasorozat darabjai jelentéshordozó kompozíciót alkottak. A *szekció* bejáratával szembeeső falra, a többi kép fölé a gyufából kirakott *Fájdalmas Krisztus* került. Ennek a tételrendezésnek következtében a *Kocsmabelső Krisztussal* (2004), felette a *Fájdalmas Krisztus* ábrázolásával *installációvá* állt össze a térben²⁴, felerősítve így a képek *transzcendens* potenciálját is. (1. kép)

²⁰ Hiszen a kocsmá nem csak az alkoholisták közege. Terében az ital mértékkel fogyasztása gyakran az alkuk szentesítőjeként lép fel, vagy épp a megnyílás, az őszinteség felszínre hozójaként (≈gyónás).

²¹ HEIDEGGER (1994/A), *i. m.*, 214.

²² „A tér-nyerés a helyek szabadbá tétele, melyeken Isten jelenik meg, helyeké, ahonnan elmenekültek az istenek, helyeké, hol az isteni megjelenése oly sokáig várta magát.” (HEIDEGGER, Martin, *A művészet és a tér*, ford. BACSÓ Béla = „...*Költőien lakozik az ember...*”: *Válogatott írások*, Bp. – Szeged, T-TWINS – Pompeji, 1994, 214.

²³ A keresztény kultúrkörben ilyen funkciója volt a spanyol, portugál konkviztádorok által az újonnan felfedezett területek földjébe szúrt keresztnek, mellyel a földet bizonyos értelemben újratereztették azáltal, hogy Krisztus nevében szentelték fel (lásd: ELIADE, *i. m.*, 27–28.).

²⁴ HORVÁTH Gyöngyvér, „*Szárnyat igéz a malacra*”: *Kibontott táj*, Bukta Imre retrospektív kiállítása, *Új művészet*, 2008/3, 23.

Bukta művészetét nem a kozmikus távlatok inspirálták, mindig is saját *mikrokozmoszt* ábrázolta, mely a reális és szürreális határmezsgyéjén mozog. Ez a képi világ azon a felismerésen nyugszik, hogy minden jelen van valamiképp a falusi környezetben, így a szent és a profán, valamint egy olyan különös tartalmú szakralitás is, amelyet a kocsmá térszimbólumával tud megmutatni. A *mikro-* és a *makrokozmosz* közti analógia képzete ősidóktól meghatározza a mágikus eljárások menetét az archaikus közösségeknél. Bukta is felfedezte ennek jelentőségét, és létrehozta saját művészi világát, amelyben a kocsmá terének is fontos szerep jutott. Tudatosan vett ezért használatba olyan anyagokat, melyek a mindennapi falusi tárgyhasználat körébe tartoznak, ám egyben „újszerűek” is. A gyufa például így került be képeibe. Krisztus alakjának gyufából való megformálása így nem csupán esztétikai esemény, hanem kísérlet a szakralitásra, a képet ezért merem *alternatív ikon*nak nevezni. (1. kép) Hiszen az ikon az ortodox hitvallás szerint az eredendő bűn által szétválasztott világ két részét újra egésszé illeszti össze, az egészben helyreállt világ ezért lehet Isten színéről színre látása. Mivel az ikonfestészet a szent látomásként kanonizált ősikonnak, a *protográf*-nak rituális megismétlésén alapul, ezért az ikonnak nincs individuális alkotója, minden másolat ugyanaz a *Deészisz* (könyörgés) marad. Ez az elv az ortodox egyház hagyományának sajátja, így a nyugati, autonóm művészet Krisztus-ábrázolásait nem tekinthetjük valódi ikonoknak.²⁵ Bukta képe viszont kiérdemli legalább az „alternatív” jelzőt, hisz installációként nem kapott sem kézjegyet, sem külön címet, ezáltal legalább jelképesen, és térbéli pozíciója révén kiemelődött az autonóm képek sorából. A *Fájdalmas Krisztus* gyufából montázsolt alak, a kép háttérében csempedarabokkal, a messiás glóriája szintén összetördelt csempedarabokból van kialakítva. Ez a mű teremt meg a szakrális átlépési pontot az istenihez. Azonban eredendően adott teréből kiemelve – akárcsak az ikon – elveszíti erejét. Ezek az erők ugyanis csak „auratikus” tudnak működni, mert adott, „szent” térhez kötött létük van, ahogy az *auratikus* – Walter Benjamin szerint – maga a szakrális a művészet vonatkozásában.²⁶ Talán a kocsmá szimbolikus terébe helyezve ez a Krisztus-ábrázolás már el is vesztette erejét? Elvesztette, ha csak a modern képtechnikákkal s szociális utalásokkal megkonstruált fiktív kocsmá nem annak autentikus helye. Szilágyi Ákos szerint napjaink spirituálisan legérzékenyebb alkotóinak munkáiban *Isten mint hiány*, mint *jelen-nem-lét* mutatkozik meg, tehát negatívan tesznek róla tanúbizonyságot, míg a szakrális művészetben *Isten mint evidencia*, mint világállapot, *Isten mint Hely* volt jelen.²⁷ A kocsmaképek terében legalább a hallucinációk és a transzcendens egybe-montírozása által tapasztalhatjuk ezt a jelenvalóságot. Isten eltávolíttósága által igen is megmutatkozik, vizuális utalások formájában pedig megidéződik, de csak a külső szemlélő számára, ugyanis a kocsmabeliek nem érzékelik ezt a jelenlétet. (1., 6., 7., 8. kép)

²⁵ SZILÁGYI Ákos, *Az ikon eseménye*, *Új Művészet*, 2008/04, 26.

²⁶ Vö. Walter BENJAMIN, *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában*, ford. BARLAY László = W. B.: *Kommentár és prófécia*, Bp., Gondolat, 1969, 301–334, 386–394.

²⁷ SZILÁGYI, *i. m.*, 28–29.

Bukta Imre a „kocsmai pózt” szándékosan vette fel még a 70-es évek végén. Miután 20 év szentendreiség után visszakerült a faluba, ez újra téma lett nála. A kocsmaképein feltűnő transzcendens és keresztény szimbólumokat így magyarázta: „Tényleg a kocsmá lett – természetesen idézőjelbe téve – a szakrális élet centruma, amit ugyan faluhelyen elítélnék, de talán ez az egyetlen hely, ahol még szólnak egymáshoz az emberek. Ezekbe a képekbe valóban a transzcendenciát szeretném bevenni azzal, hogy pl. benyúlik egy krisztusi kéz a nyerőgépező és iddogáló emberek közé.”²⁸ A Modem kiállításán a *szekciót* uraló „Krisztus-ikon” alatt volt látható a Bukta által körülírt *Kocsmabelső Krisztussal* (2004) olajfestménye (1. kép), egy sötét tónusú kompozíció, melybe a tértől mind színben, mind képtechnikailag elűtő négyszögek kerültek. A két fehér trapézban szálkás kontúrokból előtűnő kezek kis, buborékszerű nyúlványaikkal a szakrális jelenvalóságát jelzik. Ahogy Bukta is mondta: Krisztus keze jelenik meg és nyújt oltalmat a kocsmában iddogálók és játékgépezők számára. Ez a kép mintha azt is megjelenítené, amit már Foucault hivatkozva említettem, tehát hogy a kocsmá *heterotópiának* tekinthető, hisz többnyire azoknak a gyűjtőhelye, akik a hatalom által teremtett normákhoz mérten deviánsnak minősülnek. Azonban, ahogy Foucault is utal rá, a *válság heterotópiák* és a *deviáció heterotópiáinak* terével szembesülők számára lehetséges az átjárás.²⁹ S e tekintetben Heidegger is valami hasonlóról beszél, amit úgy interpretálhatunk, hogy a deviáns is védelem alatt áll a kocsmát „lakva”, hisz a *lakozás* lényege, a *megóvás*. „Még a dolgokkal való kapcsolat elvesztése – amely depressziós állapotban fellép – sem volna lehetséges, ha nem maradna ez az állapot is az, ami mint emberi létezik, azaz egyfajta tartózkodás a dolgoknál” – írja Heidegger. Halandóként a földön lakozni azt is jelenti, hogy lakozásunk által az isteni előtt maradunk, tehát a védelme alatt, hisz a „föld és ég, isteni és halandó egybetartozik” egy *őseredeti egységben*.³⁰

Mintha Bukta épp ezt az eredendő egybetartozást ragadta volna meg kocsmaképein. Bár Szilágyi Ákos ikontanulmányában amellet érvel, hogy az Isten az autonóm művészetben már csak negatívan nyilatkozhat meg³¹, szerintem azonban fontos itt egy kérdést feltenni: „kinek a szemével?” Bukta festményén a krisztusi kezek feltűnnek a kocsmában, de nem épülnek be a képbe. A kocsmában *lakozók* nem érzékelik őket, nem figyelnek rájuk, tehát számukra valóban negatívan van jelen a transzcendens. Ám csak a kép világán belüliek számára van így! Hiszen Bukta képein nem rejtetten jelennek meg ezek a szimbólumok, hanem nagyon is feltűnőek: a képre tekintve azonnal a figyelem középpontjába kerülnek szokatlanságuk és kompozicionális kitüntettségük révén – pl. vertikálisan a játékgépezők fölé rendelték a krisztusi kezek és kegyképek is (1., 7., 8. kép).

A *Kocsmában 1.* (2004) c. képen (2. kép) a sorozat többi darabjától eltérően az olajfesték elenyésző a vásznon, pasztellszerűségével a figyelmet átengedi a kép jobb

²⁸ ÁFRA János, *A mikrokozmosz vándora – Bukta Imre retrospektív kiállítása a Modemben, Debreceni Disputa*, 2008/4, 42–43.

²⁹ FOUCAULT, *i. m.*, 150–151.

³⁰ HEIDEGGER (2002), *i. m.*, 260, 267.

³¹ SZILÁGYI, *i. m.*, 29.

oldali felének, ahol csak néhány ecsetvonásnyi a festék, helyette a csempe és a gyufa rusztikussága uralja a képfelületet, ez teszi tapinthatóvá a kétdimenziós síkot. A kép közepére komponált, befogadónak hátat fordító, küszöbön álló alak hátán egy világos kör tűnik fel, kijelölve ezzel a kép fiktív terének középpontját is. A munka többi része (sőt talán a szekció egésze is) ennek a szakrális kapcsolódási pontnak a viszonyában értelmezhető. Ami még érdekesebbé teszi a képet, hogy a hátán kört hordozó alak épp a *küszöbön* áll. A küszöb az átmenet jelképes hídjaként „létrehoz egy teret, amelybe a föld és az ég, az isteniek és a halandók bebocsáttatnak.” Ez a híd eredményezi a *teresedéseket*, ami olyan helyszíneket hoz létre, melyek közt már mérhető távolságok állnak fenn, és amelyekből a terek létüket nyerik.³² Eliade nézőpontja ebben a vonatkozásban is összeegyeztethető Heideggerével. Úgy véli, hogy a *küszöbön* két világ találkozik, és hogy az olyan *paradox hely*, amelyen létrejön az átmenet profán és szakrális között, tehát maga a homogenitás szűnik meg általa. Ráadásul a hiedelmek szerint ennél a határpontnál gyakran transzcendens lények vigyáznak a *lakozók* biztonságára,³³ ezt szinte minden kultúrkörben megfigyelhetjük. Az itáláldozat valamiféle médium, melyet számos kultúrában a „másvilági tapasztalatok” megélése vagy épp az azzal való azonosulás érdekében használtak. A keresztény felekezetek *eucharisztia tana* szerint pl. a kenyér és a bor Krisztus testévé és vérévé lényegül át az áldozáskor. Ennek a szimbolikus elfogyasztása a hívők számára a részesedést jelenti a *legmagasabb*-ból. A kocsma esetén felvethető-e vajon hasonló részesedés az emberi világban tapasztalható „*legmagasabb*”-ból? Az alkohol mint médium a kocsma emberének segít elleplezni, vagy épp felszínre hozni a problémákat. Az ivók célja, hogy valamiféle felszabadulást éljenek át általa, megteremtsék az *ön-feledtséget*, ezzel (még ha időlegesen is) feloldozzák kötelékeiket, „megváltsák” magukat.

Visszatérve a *Kocsmában 1.* című képhez (*2. kép*) – az alak hátára komponált kör által széles értelmezési távlat nyílik meg, ez a munka a maga sajátos képelemeivel ugyanis kijelölte a sorozat többi darabjának helyét is a tárlat egyedi kontextusában. A sorozat több képén különös, szellemszerű, vibráló fényfoltok jelennek meg, a másodikon (*3. kép*) például úgy tűnik, mintha az előtérben lévő alak arcát valamiféle vibrálás belülről próbálná kikezdeni. Előtűnik a véres arc, s legalábbis addig, míg észre nem vesszük a térben elszórtan megjelenő hasonlóan vörösen vibráló masszákat, azt hihetjük, hogy az arc vérzik több ponton, de a művész talán épp a metafizikai távlat megnyitása érdekében idézte meg elszórtan a térben ezt a különös, az élénk szín kontrasztja által képződő jelenést, amely elüt a komor barlangszerű atmoszférával felruházott tértől. A sorozat legtöbb darabján aztán ez a vibrálás áttetsző, már nem az emberi testből kibontakozó, legfeljebb köré épülő, tehát teljesen átszellemített lesz. A sorozat 2., 3. és 5. darabján (*3., 4., 5. kép*) például a különös, képenként más-más színben feltűnő massa (többek közt) a tévékészülék körül tűnik fel, a 6. képen (*6. kép*) pedig áttetsző amorf spirálként nyúlik be a térbe.

A *Kocsmái zsánerekép* (2006) és a *Bárány a kocsmában* (2005) az előbbieken túl a keresztény ikonográfia hagyományát is megidézi. Előbbi képen (*7. kép*) olyan para-

³² HEIDEGGER (2002), *i. m.*, 264–265.

³³ ELIADE, *i. m.*, 19.

dox elemek kerülnek egy térbe, mint a Madonna-kép és a levágott disznófej. Mintha mindkettőről vér folyna alá, a Szűz Anya kezében tartott szimbolikus szívből piros sugarak vetülnek a kép alatt ülő férfira, míg a sertés szájából vér folyik a földön elterülő kukoricahalomra – a szeretet és a vágyakozás, a lelki és a materiális érzékelés párhuzamos ellentéte épül allegóriává a képen, egyben merészen megidézve és a térbe applikálva „Jézus szívének” giccsbe hajló kegyképi ábrázolását is, melyet a keresztény ikonográfiai hagyományhoz nem kapcsolható képelemekkel köt össze. A nézőnek szava sincs a képeken megjelenő foszlányok megnevezésére. Buborékok, halhólyagok vagy amorf hurkok lennének?

A *Bárány a kocsmában* című festményen (8. kép) Krisztus faliképe látszik a játékgépezők felett, mely a Jó Pásztor ikonográfiáját idézve bárányt tart nyakában, szeme lehunyva. Ez a „szemet hunyás” a megbocsátás szimbólumaként is interpretálható. A Krisztus-figura piros ruhájáról szinte elevenen folyik le – a véráldozatra, a megváltásra utaló – vörös szín, ezzel is jelezve, hogy a Messiás meghalt az emberek üdvözüléséért. Azonban úgy tűnik, hogy erről a megváltottságról, a képfelületen megnyilatkozó, de a belső tértől különböző festői eszközökkel el is távolított spiritualitásról a kocsmabelieknek nem lehet tudomása, csak a képek szemlélője képes látni a kocsmában transzcendens jeleit. Más olvasat szerint a megváltottság hiányát, egy *groteszk* állapotot is kifejezhet ez a sajátos egymásba vetítése a kocsmának és a krisztusi kegyképnek.

Bukta Imre kocsmaképei azt fémjelelik, hogy milyen metafizikai erő nyilvánulhat meg, egyszersem mind maradhat észrevétlen a kocsmában. Talán épp ez az ellentét a lényeg, és a „rejtettség”, a megváltó oltalmazó gesztusa, heideggeri terminussal: a *megóvás*. Legalábbis Eliade szerint bizonyosan, hisz úgy véli, hogy minden *hierophánia paradoxon*, benne valami egészen mássá lesz, miközben megmarad kozmikus környezetében annak, ami!³⁴

Bukta retrospektív tárlatának egyik fotója azt a prózáírót használta portréalanyul, akinek több regényében feltűnik a kocsmák színtere.³⁵ A kép ötletét a művész elmondása szerint az adta, hogy barátja hasonlít Van Goghra. A kép címében azonban egy csavar van, hisz nem Krasznahorkai mint Van Gogh, hanem épp fordítva „*Van Gogh mint Krasznahorkai László*” szerepel benne, utalva rá, hogy nem pusztán fiziognómiai hasonlóságról van szó. Bukta így fogalmazott a holland posztimpresszionista festő és Krasznahorkai művészi alkatának párhuzamairól: „Érzek a kettőjük sorsában közös vonásokat, ami például a szenvedés alkotás érdekében való felspanolásában nyilvánul meg.”³⁶

A sivárságból fakadó melankólia – ebben szinte teljesen egyetért a Krasznahorkai-irodalom – az író prózájának meghatározó vonása. Kétségtelenül ezt a nála árnyalt, egyéni jelentést hordozó érzületet mutatja már 1985-ös regénye, a *Sátántangó* is.

³⁴ ELIADE, *i. m.*, 8.

³⁵ Bár az irodalomkritika az általam tárgyalt *Sátántangó* esetén eddig nem hangsúlyozta a kocsmák terének jelentőségét.

³⁶ ÁFRA, *i. m.*, 42.

Földényi F. László kifejezően ragadta meg ennek az atmoszférának a lényegét, mikor azt írta, „a kétségbeesés a regényben olyan mélyről száll fel, hogy a szereplőknek szinte fogalmuk sincsen arról, hogy kétségbe vannak esve”.³⁷ A mélyebb összefüggéseket ebben a világban csak egy külső szemlélő képes átlátni (ha ugyan nem vész el a racionalizmus útvesztőiben). A *Sátántangó*ban megjelenő kocsmák funkciójának tárgyalása mellett ezért szükségesnek érzem, hogy szót ejtsek a regény fikcióteremtő, transzcendens elemeiről, melyek ugyan nem minden esetben kapcsolódnak közvetlenül a kocsmá teréhez, ám a művet átszövő „metafizikai háló” átlátása érdekében mellőzhetetlennek tűnik tárgyalásuk. Így válik világossá, miként jön létre az emberi közösséghez kötött szakralitás a szöveg által konstruált telep kocsmában a bibliai narratíva felidézése és a szakrális metaforák ismétlődő alkalmazása által. Hárs Endre már megkísérelte fellazítani azt a kritikai közmeggyőződést, mely szerint a *Sátántangó* fiktív világa pusztán tragikus kilátástalanságot jelenít meg, és próbálta legitímálni a regénynarráció „*misztikus szemléletét*”. Ahogy ő fogalmazott, a „*végzetesnek látott* felejtéssel szemben csak a valóság teremtésének modern gesztusa marad” a doktor számára, aki a metafizikai kompetencia birtokolhatóságának tudatában kezdi írni regényét.³⁸ Pontosabban már maga az egész mű is beágyazott történet, amiben a doktor írni kezd, a mű végére pedig *extradiegetikus elbeszélővé* válik: „térbeli konfigurációban elképzelve az enyészet fölébe kerekedik”³⁹ azzal, hogy elzárja terét a végső pusztulás stádiumába lépő telep elől és egy fiktív világ teremtésébe kezd. Megengedhetővé válik az értelmezés, hogy az általunk vizsgált történet elbeszélőjének az ő alakját tekintjük, még ha az eseményeket a mű végén módosítva kezdi is újramondani. Az is egy lehetséges olvasat tehát, hogy ő maga próbálja rekonstruálni a távollétében történt eseményeket, és mi ezt olvashatjuk a műben. Azonban más megközelítésben alakját egy profanizált, sajátos „*deista* Istenhez” hasonlíthatjuk, aki a történelem külső szemlélő-pozícióját foglalja el. Nem avatkozik az eseményekbe, ám pontosan feljegyezi mindenki tetteit a névre szóló aktákba, hogy a végelszámoláskor aztán ne feledje el számon kérni rajtuk azokat. Azonban ez az utolsó ítélet a műben nem más, mint „az utolsó ítélet hiánya”.⁴⁰ Különleges figyelmet érdemel a doktor *proxemikai* viszonya a többi szereplőhöz. Mindig próbálja tartani a kellő távolságot

³⁷ FÖLDÉNYI F. László, *Krasznahorkai László: Sátántangó = Krasznahorkai Olvasókönyv: Krasznahorkai László műveinek válogatott magyar és német nyelvű recepciója*, szerk. KERESZTURY Tibor, Bp., Széphalom Könyvműhely, 2002, 47.

³⁸ HÁRS Endre, *Apokatastázisz: Krasznahorkai László: Sátántangó*, HÁRS Endre, SZILASI László, *Lassú olvasás*, Szeged, Ictus–JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996 (deKONKÖNYVek 7), 168.

³⁹ ZSADÁNYI Edit, *Krasznahorkai László*, Pozsony, Kalligram, 1999, 17.

⁴⁰ Ráadásul, ha a doktor nem is isteni, de mindenképpen transzcendens jelleget öltő figura, akinek személye sok kérdést vet fel a regény figuráiban is. Mikor a telep elhagyása után eszükbe jut, hogy róla elfelejtkeztek, a Bibliát és főképp az *Apokalipszist* korábban a kocsmában emlegető, de a bibliai narratívát közvetlenül fel nem idéző Halicsné egyenesen azt mondja „[...] inkább áldani kéne az Urat, hogy nem jött velünk az a *poklok cimborája!* A *sátán* embere az, tudom én már régen!” (Kiemelés tőlem.) KRASZNAHORKAI László, *Sátántangó*, Bp., Magvető, 2005⁵, 194. – A később idézett szöveghelyek is ebből a kiadásból származnak majd.

tőlük, irtózik a viszonyok kölcsönösségétől, és egyfajta érinthetlenség jellemzi alakját. Az ételt a telepről való elvándorlásáig Kránerné, míg a pálinkát, ami lét-szükségletévé vált, a kocsmáros hordja neki, ám velük is távolságtartó. Mintegy fenn-tartja a jogot, hogy a dolgokat kellő rálátással szemlélje és vonzódik a légi felvételek-hez is. A reflektálatlan kilátástalanságot próbálja rögzíteni külső szemmel, azt, amely pedig őt is vákuumszerűen igyekszik elnyelni. Próbál küzdeni a felejtéssel, archivál-mindent, amit lát a tér egy általa abszolutizált pontjáról, az ablaka mögül.

Már az ősi kultúrákban is nyílások képi ábrázolásával jelezték azokat a pontokat, ahol az ember kapcsolatba léphet az istenivel, avagy valamiféle metafizikai létezés-sel.⁴¹ A nyílás, az ablak Krasznahorkai László *Sátántangó*jának több pontján is fontos szerephez jut, különösen a *fénymetaforika* szempontjából válik érdekessé. A telepre érkező Irimiás és Petrina első útja is a kocsmá „fénylő” ablaka irányába vezet, a re-gény elején pedig a felriadó Futaki kinézve az utcára csak a doktor ablakán kiáram-ló fényt látja, hisz – ahogy megtudjuk – a doktor évek óta nem tud sötétben aludni. Mindig ablaka előtt, íróasztalánál ül, és frissen rögzíti a telepen történt jelentékte-lennek tűnő eseményeket. Mikor azonban kiürül a demizson, elfogy a pálinka, kép-telen kimozdulni a szakszerűen berendezett térből, ahol a minimumra csökkentette a szükséges mozgások mennyiségét és maximálisra a dolgok feletti uralmat. Útnak indulása az esőben ennek az uralomnak és az abszolutizáltnak hitt perspektívának a feladásával jár együtt. Közeledve a kocsmához a fény megpillantásával rosszullét lesz úrrá rajta, érzékei megcsalják. „A kocsmá ajtaján és aprócska ablakán *reményt keltően sugárzott felé a fény*, egyetlen pont a vaksötét éjszakában, amelyhez igazodha-tott. Nevetségesen közel volt már, de az, hirtelen, ahogy mereven figyelte a kiszűrő-dő fényt, mintha nem közeledne, hanem inkább távolodna tőle.” (Kiemelés tőlem).⁴² E szöveghely pretextusának Franz Kafka *A kastély* című művét tekinthetjük, annak egy mozzanata szinte szó szerint ismétlődik meg a *Sátántangó*ban. A kocsmá fénye azonban a megváltás szimbólumaként is értelmezhető, a Krisztus eljövételét jelző csillag újszövetségi allúzióját is felfedezhetjük benne. Ezt támasztja alá egy másik szöveghely, ahol Estike számára tűnik fel az ablak fénye egyfajta reménypontként, miután cigarettázó bátyja elzavarta. „Estike, amint többször is vissza-visszanézett, még látta, ahogy utolsó villan a kezében a cigaretta parazsa, s ez a villanás olyan volt, mint egy örökre eltávolodó csillag kihunyó fénye, az utolsó csillag az égen [...] *A kocsmá pislogó fénye felé szaladt*, mintha ez *pótolhatná* bátyja cigarettájának utol-jára még felizzó parazsát, s többször is megborzongott a hidegben, mire odaért s megkapaszkodott a kocsmáablak kiálló párkányában” (kiemelés tőlem).⁴³ Mikor vé-gül a doktor is a kocsmá elé ér, az ő külső szemlélődését kicsiben reprodukáló és aktualizáló Estikét látja, aki a kocsmá első *mikrokozmoszát* figyeli az esőben állva, eltávolítva magát az illuminált, ám táncával mintegy közösségi rítust végző társaság-tól. A kislány meglátva a doktort, zavarában azonnal odarohan hozzá, és cibálni kezdi kabátját, mire a férfi hátrálni kényszerül, majd hanyatt esik. Ettől kezdve a

⁴¹ ELIADE, *i. m.*, 20.

⁴² KRASZNAHORKAI, *i. m.*, 75.

⁴³ *Uo.*, 127.

doktor állapota is folyamatosan romlik, hisz elhagyva belakott terének közegét elvesztette biztonságérzetét, ráadásul az öleléssel megsértették érinthetlenségét is. Végül ő sem megy be a kocsmázók közé, hogy feltöltse demizonját, egy rossz sejtelmenek engedve inkább a kislány nyomába ered. Hamarosan bekövetkező ájulása pedig már egybeesik Estike halálával, és különös „halálközeli élményük” is párhuzamba állítható. Vajon véletlen-e kettőjük régmúltba nyúló kapcsolata, egyszerre bekövetkező „válsága” és kocsmá előtti találkozásuk pillanata, vagy pedig egy finom *metafizikai hálózat* jelenlétét mutatja ez a regényben? Az bizonyos, hogy a telep kocsmája központi jelentőségű a közösség számára. A fény Bukta Imre festményein amorf alakok formájában, a belső térben létesít jelentéseket (*1., 3., 6., 8. kép*), a *Sátántangó* szövegében viszont elsősorban a kocsmá ablakát kívülről szemlélőkön át érezteti jelentőségét. Olvashatunk viszont néhol olyan belső térleírásokat, melyek párhuzamba állíthatók Bukta képeinek atmoszférájával. – „Az eddig bénán függő lámpa most ingani kezdett, s a félkaréjnyi fény, mely homályban hagyta a mennyezetet meg a falak felső peremét, és erőtllenül kiemelte odalent a három embert, a szárazsüteményekkel, levelestésztával, pálinkás- és borospoharakkal telezsúfolt pultot, az asztalokat, a székeket meg az elkábult bögyöket, ringó hajóként elindította a kocsmát a késő délutáni szürkületben.”⁴⁴ A regényre azonban nem jellemző az *ekphrasisz*, a milió leíró megjelenítése, a teret sokkal inkább a benne zajló cselekmények által tudjuk elképzelni. A Steigerwald-féle kocsmá belső terét sem a vizualizációs szövegtechnikák által ismerjük meg, a meghibásodott tévékészülék (a *szimulakrum* „klasszikus” példája egyébként) az egyetlen tárgy, mely a kocsmát elképzelhetővé teszi az olvasó számára. A tévékészülék Bukta Imrénél is a kép, a leképezés önreflexiójaként, a kép a képben ikonográfiai tradícióját követve jelenik meg, ám mivel nincs benne adás, nem kép, hanem hideg fényű üres felület csupán a festményen – talán épp a transzcendens fény blaszfémiaja (*3., 4., 5. kép*).

A fény összekapcsolódva a kéz metaforájával, mint a gondoskodás szimbóluma is jelentésképző erővel bír a regény szövegében, akárcsak Bukta Imre *Kocsmabelső Krisztussal* című installációján (*1. kép*). A *Sátántangó*-ban a telepi kocsmá fennállásáig annak vezetője tölti be a gondoskodó szerepet, ő ad teret a közösségi eseményeknek, ő hordja a pálinkát a doktornak is, ő köti össze a telepet – mint egy mediátor – a várossal (autója van, így Estike holttestét is ő köteles majd a városi temetőbe szállítani). A kocsmá pedig, mint közösségi tér, a fényt képviseli, tehát szakrális szerepe is van a kocsmárosnak – „Őszi bögyök búgtak a repedt lámpabura körül kusza nyolcasokat írva a gyenge fénybe [...] egészen addig, míg ki nem alszik majd a fény; de a kéz, amelyben ez az irgalmas mozdulat szunnyadt, még a borostás arcot tartotta, a kocsmárosét”⁴⁵ (kiemelés tőlem). Azonban a telepről való elvándorlással a gondoskodó szerepét az álmessias veszi majd át. Kezdetben úgy tűnt Futakinak, jó lesz, ha „Irimiás veszi kézbe a dolgokat [...], mert ő az egyetlen, aki képes rá, hogy azt, »ami a mi kezünkben szétesik, összetartsa.«”⁴⁶ Azonban a *fénymetaforika* által szakrálisá

⁴⁴ *Uo.*, 82.

⁴⁵ *Uo.*, 79.

⁴⁶ *Uo.*, 132.

tett telepi kocsmát elhagyva az álmegegyváltó ígéreteiben bízók egy sivár helyre kerülnek, az otthon, a jó hely – *utópia* – reménye *antiutópiaként* lepleződik le előttük. A kastély „mely tegnap még vágyaik közeli valóra váltását ígérte, mára már – e *kegyetlen fényben* – ridegen, könyörtelenül tartja fogva őket”⁴⁷ (kiemelés tőlem). Az üres telepre visszaérkező doktor pedig „csak ült a *hideg, éles fényben*, agya szinte fájt, s a zűrzavar egyre növekedett benne...”⁴⁸ (kiemelés tőlem). Nem volt képes rekonstruálni, mi történhetett, míg távol volt. A kocsmá megszünetése a *fény* kihűlésével, a közösség melegének elvesztésével jár a szöveg szintjén is.

A *fénymetaforika* nemcsak a térérzékelésben, a saját pozíció meghatározásában játszik fontos szerepet a szereplők számára, hanem az egyének önreprezentánsaként is érvényre jut. Halicsné Petrináék érkezését megelőző este égi sugalmazást érzett, hogy magához ragadja a Bibliát és imádkozni kezdjen. A szemekben ragyogó *fény* pedig mintegy a lélekállapotok kifejezőjévé válik a műben, de természetesen csak az elbeszélői értelmező narráció nyelvén értesülünk minderről. Egyszer Futaki szeme hasonul egy macskáéhoz, másszor Schmidtné szemében villan meg valami különös fény, a hivatalban ülő Petrina gombszeme pedig „tompá” fényűként jelenik meg. Még az Irimiást és Petrinát a besúgórendszerbe beszerző szakaszvezető szemében is „olvas” a narrátor: „táskás szemében alattomos fény” tűnik fel. A kocsmáros „félíg leeresztett szemhéjai között” is „cikázó gunyoros” fény jelenik meg, mikor Haliccsal beszélget a kocsmában. Estike bátyjával való találkozásakor nem mer felnézni, mert bátyját ingerli, ha a szemébe néz. Mikor pedig a kislány erejét próbálja bizonyítani és felfedezni a halál mibenlétét macskája kíntásával, a kisállat „*szezeiben megvillanó fény*” fontos jelzéssé válik számára az önmegértésben. A kislány a „*halálosan fénylő*” szemekben megérezte a rémületet, de ezek a szemek „bevilágították” a birkózás pillanatait is. Nemcsak a szem fénye, a látás, hanem a *látás hiánya* is jelentéseket létesít a regényben. Estikéről például a narrátor elmeséli, hogy még hétéves volt, mikor a városban egy vakkkal ismerkedett meg, aki kocsmái harmonikázásból tartotta el magát, tőle tudta meg, hogy a vakság „varázslatos állapot” és hogy ő is betekinthez ebbe a birodalomba. Ettől kezdve Estike sokáig próbálkozott ezzel, de csak betegségek, mikor a doktor ápolta, volt képes belátni a képzelete által teremtett világba, és édesapját is újra élőnek láthatta abban a „csodálatos birodalomban”.

Angyalosi Gergely Krasznahorkait metafizikus prózaírónak nevezi abban a vonatkozásban, hogy meghatározó nála az, amit Leszek Kolakowski „*metafizikai horror*” néven emleget, az abszolútummal való kapcsolat keresése, ami viszont az örök kudarcra ítélt üldözésben nyilvánul meg. Kolakowski szerint a vallás és a művészet a legjobb kifejező közege „a végső realitás” különböző aspektusainak, mert a megfoghatatlan és névtelen csak utalásokon át közelíthető meg. A „végső realitás” azonban állandóan, mint „önmaga semmije” lepleződik le.⁴⁹ Irimiás – aki Szirák Péter értel-

⁴⁷ *Uo.*, 229.

⁴⁸ *Uo.*, 265.

⁴⁹ ANGYALOSI Gergely, *Egy metafizikus prózaíró: Krasznahorkai László* = A. G., *Romtalánítás: kritikák, esszék, tanulmányok*, Bp., Kijárat, 2004, 99–100.

mezésében a regény *nyelvi* közvetítőjeként működik⁵⁰ – Estike szellemének megjelenésekor, részben ide vágó megjegyzést tesz, ám mikor föleszmél a jelenések keltette sokkhatásból, tagadja Isten létét, pedig néhány lappal korábban még erőteljes félelem lett úrrá rajta, és döbbször nézett szembe a transzcendens többszöri megnyilatkozásával, ahogyan az Estike mennybeemelkedéseként megjelent. Sanyi és Petrina is tanúi a történéseknek, és Petrinával való rémült beszélgetésében Irimiás még a pokol létét sem veti el. Ez a folyamatos perspektívaváltás, az *abszolút* nyelv hiánya is jelzi, hogy csupán alternatív igazságok és olvasatok lehetségesek egymás mellett, egymás ellenében. A jelenések egy-egy szintje más mélységig érinti Irimiást, Petrinát és Horgos Sanyit, de egyaránt megrémülnek tapasztalatuktól, amit már Estike agóniájának pillanata előrevetített. A kislány olyan intuitív felismerést élt át ugyanis halála pillanatában, amely nemcsak az ő értelmi képességeit haladta meg, de eleve az értelemmel felfoghatót is. „Visszaidézte az elmúlt nap történetét, s mosolyogva állapította meg, hogyan függenek össze a dolgok; úgy érezte, ezek az események már nem véletlenül és esetlegesen kapcsolódnak össze, hanem közöttük az úrt kimondhatatlanul szép értelem hidalja át. Azt is tudta, hogy nincs egyedül, hiszen minden és mindenki [...] függ tőle, mint ahogyan ő is szinte csüng mindenen. »Micsoda ellenfél lenne belőlem? Így csak az útjában vagyok.« Magához szorította Micurt, felnézett a mozdulatlan égre, aztán gyorsan megállt. »Majd onnan segítem.«⁵¹ Estike tehát Sanyi miatt hal meg, és ahogy megjósolta, halálával bizonyos értelemben segítséget is ad a fiúnak. Ha Sanyi perspektívájából próbáljuk értelmezni a történetet, akkor könnyen beláthatjuk ezt, hisz a fiú ezután szabadul ki a telep zárt világából, és kerül egy „mester” mellé, akire felnéz. Ennek ráadásul további fontos mitikus távlatot idéző előzménye is van a műben: az Estike által szinte szentként tisztelt hely kiüresedése. Ez a „szent hely” pedig a „pénzfa” által kijelölt *szakrális táj*⁵², amely ráadásul a testvér bizalmát is megtestesítette a kislány számára.⁵³ Estike a testvéri szeretet *iniciáció*jaként éli meg, mikor bátyja bevezeti abba a(z) (ál)misztériumba, amely azt hiteti el vele, hogy a fa tövébe elásott pénz megsokszorozódik. Mikor azonban visszamegy a „szent helyre”, „a bot, amit azért szúrtak le, hogy megjelöljék a pénzfa helyét, kettétörve ázott az esőben”, a pénz helyén pedig vízzel telt üreg tátongott.⁵⁴ Ezt Estike olyan katasztrófaként éli meg, mint ahogy a vándorközösségek tagjai tették volna, ha a *szent karó* kettéhasad. Hisz ez a tárgy *világ*alapításuk eszköze, mely az épp aktuális *kozmosz* központját jelöli ki számukra a *hierophánia* által. A legelemibb *religiozitás* is tartalmazza a vágyat, hogy az ember a lehető legközelebb éljen a világ

⁵⁰ SZIRÁK Péter, *Látja, az egész nincsen: Krasznahorkai László prózájáról, Alföld*, 1993/7, 46.

⁵¹ *Uo.*, 130.

⁵² A *szakrális táj* fogalma tágabb értelemben magában foglalja mindazon a környezethez tartozó tárgyi, dologi elemeket, melyek valamilyen formában az egyén emlékezetébe idézik a vallást, ill. jelen esetben egy sajátos hiedelem világát. – BARTHA Elek, *Vallásökológia, Ethnica*, 1992, 32.

⁵³ A *pszichológizáló* értelmezések szerint *fallikus szimbólum* számára ez a bot.

⁵⁴ KRASZNAHORKAI, *i. m.*, 124.

középpontjához, s ez azt eredményezi, hogy nemcsak a kollektíven tisztelt szent helyek architektúrája reprodukálja a világ-egész struktúráját *mikrokozmosz* szinten, hanem a regényben a kislány által szentként tisztelt hely is *imago mundiként*, a világ tükörképeként funkcionál.⁵⁵ Állításomat, mely szerint a bot és a helyén keletkező üreg jelentésképző erővel bír, alátámasztja egy olyan szövegrész, amely a kocsmában a feltámadásról prédikáló Halicsnét (aki később férjét sikeresen ráveszi, hogy olvasson az *Apokalipszis*ből), mint szakrális kilépési pontot írja le: „*Mint egy karó a földből, úgy állt ki most a lehajtott koponyák és görnyedt háta alkotta mágneses mezőből; s a hely, amit ezután még hosszú órákig nem lesz hajlandó földadni, mintegy lék volt az ivó zárt terében* – lék, amelyen át akadálytalanul áramlott el a levegő, hogy helyébe bénító, jeges, mérgező fuvallatok csapjanak be” (kiemelés tőlem).⁵⁶ A szakrális megjelenítőjét, épp „karó”-metaforával írja le a narrátor, a kocsmában figyelmen kívül hagyása után pedig a „lék” metaforájával ruházza fel. Épp ezek a fogalmak kapcsolhatók Estike szakrális terének létrejöttéhez, majd megszűnéséhez is. A kislány *magánvilágcentrumának* elvesztése a kozmosz középpontjának megsemmisülését, a tér újra homogénné válását jelenti, és ezzel valóban annak a *kicsinyítő tükre* lesz a regényben, hogy a telep lakói elhagyhatják a szellemtelenné és központ nélkülivé váló helyet! A telepről való megszabaduláshoz azonban nem elég a bot megsemmisülése, hisz annak léte csak két szereplő tudatában él, és csak a kislánynak fontos ez igazán, amíg a pénzcsinálás Sanyi által vázolt *utópiája* le nem lepleződik a pénztől való megfosztás *antiutópiájaként*. Poétikai szempontból azonban – s ez a poétikai funkció létesít jelentéseket a regény olvasásában – a kislány kisemmizését szimbolizálva *kicsinyítő tükre* a későbbi kocsmabeli eseményeknek. Sanyi éppúgy megfosztja a kislányt, mint „mestere”, Irimiás a telepet elhagyni vágyókat utolsó anyagi tartalékaiktól! Az éjszakai italozás után a véráldozat sem marad el, a „helyettesítő halál”, és Irimiás talán nem is áll messze az igazságtól, mikor a közösséget vádolja Estike öngyilkosságáért. A hagyományok szerint, hogy egy közösség az isteni kegyelmet elnyerje, áldozatot kell hoznia. A bolond mint *heterotopikus figura*, az igazság *heterotopikus helye*, jellemzően a két világ közötti közvetítő szerepet tölti be, az igazságok kimondója vagy megmutatója. Az áldozat tehát Estike, és nem is lehet más, mint ő, aki szellemileg sérült, ezáltal egyben kirekesztett személy is. Krisztus szavait megidézve szóba kerülhet a kislány regénybeli szerepének egy bibliai pretextusa is, „Boldogok a lelki szegények: mert övék a mennyeknek országa.”⁵⁷ Estike halálakor pontosan szembesül ezzel az érzéssel, és jelenéseiben mintegy tanúságtételét adja a transzcendensnek. Akkor is így érezzük ezt, ha a szöveg a hallucináció és a valódi megnyilatkozás határán marad, hisz mérvadó számunkra a megélés, amelyről a narrátor tájékoztat, akinek tudáshorizontja azonban egybeesik a figurával (tehát a sajátos *kafkai* narrációs technikával van dolgunk⁵⁸): vagyis e narratív

⁵⁵ ELIADE, *i. m.*, 37–39.

⁵⁶ KRASZNAHORKAI, *i. m.*, 90.

⁵⁷ *Máté evangéliuma*, 5, 3. = Szent Biblia, ford. KÁROLI Gáspár, Bp., 1992.

⁵⁸ A regény mottója épp egy Kafka-idézet: „*Akkor inkább úgy vétem el, hogy várom.*”

világ figurái nem képesek reflektálni egy olyan jelenségre, amelyre nincs rálátásuk, hisz maguk is eszközzé válnak. Sanyi a jelenések elején próbálja ködnek minősíteni azt, amit mind a hárman látnak, de fokozatosan kibillen nyugalmából és elveszti realitásérzékét. Olyan dologgal találja magát szemben, aminek hatására „lábai remegtek, szemei előtt elsötétült minden [...] és kitört belőle a sírás”.⁵⁹ Vajon a gondolat, amely Estikében halálakor felötlik, hogy majd fentről segíti bátyját, a metafizikai létezéssel való szembesítésére vonatkozott-e, mely egy pillanatra megtörte a fiút? Ahogy egy kocsmabeli jelenetből kiderül, megváltást hozott édesanyjának is, és nővéreinek felszabadulást a prostitúció alól, legalábbis ezt a jelentést körvonalazzák Horgosné szavai, aki a közösség által már elhagyott ivóba visszatérve a következőt mondja a kocsmárosnak: „Majd szépen művelik tovább a földet, úgyis épp elég volt már abból a rengeteg kurválkodásból. Tetszik, nem tetszik, majd beletörnek. Csak a Sanyi gyereket, azt eresztettem el. Hadd menjen. Itthon úgyse látom annak semmi hasznát. Eszik annyit, mint a disznó, ki bírja azt. Csak menjen, amerre lát. Legalább kevesebb a gond.”⁶⁰ Ahogy arra Szirák Péter rámutatott, az emberi kondíció regénybeli leértékelődését Estike angyali távlata ellensúlyozza valamennyire a műben. Ő az egyik kulcsfigurája annak az olvasásmódnak, mely a regény fogadtatását a latin-amerikai „mágikus realizmus” kortárs magyar recepciójának horizontján értelmezte, és helyet adott a szemioziban a csodás-fantasztikus elemeknek is.⁶¹ Krasznahorkai „történetelvű, mitikus-látomásos epikai világa”⁶² a kocsmá terének jelentőségére is több ponton rámutat, hisz már Irimiás és Petrina „feltámadásának” híre is a kocsmában lép a játéktérbe.

A profanizált és már-már blaszfémikus bibliaparafrázisok egyaránt átszövik a történetet, nem hagyják tisztán sem a szereplői tudatokat, sem a cselekményalakítást. Irimiás neve mögött áttűnik Jeremiás prófétáé, Petrináé mögött pedig Péter apostolé. Érzésükhöz a krisztusi feltámadás képzete társul, amely ráadásul épp a bárány-áldozattal, azaz Estike öngyilkosságával esik egy időpontba.⁶³ A megváltás hiánya egy más relációban visszaköszönni látszik Bukta Imre *Bárány a kocsmában* (8. kép) című képén is. Ezzel újabb párhuzamot találunk a két művész ars poétikája között, tudniillik mindketten felszínen tartják a metafizikai létező felmérhetetlenségének problémáját. Irimiás és Petrina érkezése előtti este a kocsmában vad táncmulatság folyik, s a kötet címéhez hasonlóan Futaki is felidézi a *haláltánc* motívumát⁶⁴, a halál felől közelít környezetéhez és önmagához. Mikor a disznókhöz hasonlítja az

⁵⁹ KRASZNAHORKAI, *i. m.*, 216–217.

⁶⁰ *Uo.*, 183–184.

⁶¹ SZIRÁK Péter, *A példázat és tanúságtétel retorikája. (A Krasznahorkai-olvasás) = Sz. P. Folytonosság és változás*, Debrecen, Csokonai, 1998, 72–73.

⁶² SZIRÁK (1993), *i. m.*, 45.

⁶³ ALBERT Pál, *A pók stratégiája = A. P., Alkalmak*, Bp., Kortárs, 1997, 352.

⁶⁴ PALKÓ, *i. m.*, 54.

embert, aki nem képes a gondviselésről számot adni⁶⁵, Bukta Imre *Kocsmai zsánerképe* (7. kép) idéződik fel az olvasóban, melyen a levágott disznófej az iddogáló férfival kerül egy szintre a Szűzanya giccsbe hajló kegyképe alá. A disznó és ember egymás mellé állítása ráadásul a filmadaptációnak is emblematikus képsorává válik. A telepi kocsmá homálya, gyenge fényhálója tehát szintén megjelenik vizuálisan Bukta Imre kocsmasorozatán, éppúgy, ahogy a *Sátántangó* sok más állóképbe merevíthető motívuma is.

A vak Kerekes alakja *toposz*-szerűen működik. *A pók dolga* I. fejezetet átszövik azok a mondatok, amelyeket Kerekes a kocsmároshoz intéz annak érdekében, hogy végre begyűjtsa a kályhát, hisz számára a fény vizuálisan nem, csak a tűz melegének érzékelésével válhat megtapasztalhatóvá. A mulatással telő este végére pedig egyedül ő marad talpon, és játszik a tangóharmonikán, majd fogyasztja el a maradék bort az asztalokról, mikor betoppannak Irimiásék. Szimbolikusan a vak válik a közvetítővé, ő szembesül elsőként a fény hiányával, amit az álmegváltó hoz a telepre.

Az Estike koporsója felett mondott „kifordított prédikáció” a regény egyetlen olyan szakasza, ahol nem a narrátor adja kölcsön hangját, hanem a szereplő maga szólal meg egy hosszabb monológban. A narrátor csak azzal a közbevetéssel él, amely a kocsmáros ellehetetlenülő helyzetét mutatja, ami Irimiás behálózó ténykedésének következménye. Irimiás keveri a diskurzusokat, rafináltan vádolja az embereket, bibliai és keresztény morálra hivatkozva kelti fel a kollektív bűnösségérzetet. Schmidtnét is kiverte a veríték, „néha végigsimított homlokán, mintha csak le akarná törölni az ott olykor előtűnő piros foltokat”.⁶⁶ Ez a kép, az arcon előtűnő vörös foltok „köszönnek vissza” Bukta Imre *Kocsmában* 2. című képén (3. kép). A képeknek nem illusztráló jelleget kívánok ezzel tulajdonítani, s valószínűleg médiumváltással történő tudatos utalásról sem beszélhetünk, mégis említést érdemlő párhuzamok fedezhetők fel itt, méghozzá épp a *nem-mimetikus képelemekben*. Mind a befogadó által tapasztalt vizuálisban, mind az imagináriusban bizonytalanságérzetet előidéző alakzatok jelentkeznek a kocsmá terének megkonstruálásakor.

A társadalmi helyzetek ábrázolása Krasznahorkai László *Sátántangójában* nagyon hasonló a Tarr Béla korai filmjeiben megjelenítettekhez. „Az örök visszatérés” időszervezete pedig épp az volt, amit a rendező filmes kísérletei során keresett.⁶⁷ Ebből következett a két hasonló szellemiséget képviselő alkotó összefogása. Tarr az absztrakt díszletstilizációt alkalmazó *Őszi almanach* (1984) után ugyanis tudta, hogy vissza kell térnie a realista látszatú világábrázoláshoz, de úgy, hogy közben az egyetemességérzés ne vesszen el a szociális problémák esetlegességében. Ekkor ismerke-

⁶⁵ „[A]z ólra gondolt megint, és a disznókra, mert úgy érezte [...] amint azok sem sejtik, hogy a megnyugtató – mert ismétlődő – mindennapjaik fölött lengő gondviselés (»Egy elkerülhetetlen hajnali órán!«) fény lesz csupán a disznóölő késen, ugyanúgy mi sem gyanítjuk, és nem is tudhatjuk meg soha, miért ez a félelmes, mert érthetetlen búcsú” – KRASZNAHORKAI, *i. m.*, 143.

⁶⁶ *Uo.*, 173.

⁶⁷ KOVÁCS András Bálint, *Tarr szerint a világ* = K. A. B., *A film szerint a világ*, Bp., Palatinus, 2002, 322.

dett meg a *Sátántangó* című regénnyel, majd Krasznahorkai Lászlóval is. Tarr Béla saját elmondása szerint a *Sátántangó* összes fontos filmes technikája – a csöndek, a hosszan kitartott képek – megjelent már a *Családi tűzfészekben* (1977) is. A *Sátántangó*ban viszont már letisztultak ezek a technikák, itt már „(c)sak stiláris elmozdulás van, szemléletbeli nincs.”⁶⁸ Pályakezdőként Tarr filmjeit a szociológiai szemlélet tette sajátossá, művei, saját meghatározása szerint „társadalomtudományi elemzések”, melyeket a szereplők részéről valódi megélés hitelesít. Ez a tényező azonban nem tűri a tradicionális filmes eszközöket, a *sűritést* és a *kihagyást*, melytől a szituáció lélektani hitelessége sérülne. Az idő tehát Tarr korai filmjeiben is legfőbb szövetségese. Amint a filmkritikai szakirodalomban olvasható, a művek keretét *fikciós elemek* adják, a *dokumentarista eszköztár* pedig megtölti és hitelesíti a helyzeteket.⁶⁹ A későbbi filmek, így a *Sátántangó* is felhasználják a 70-es, 80-as évek tapasztalatait.

A filmen néhol eluralkodtak Krasznahorkai művének regényfogásai, hiszen az adaptációban a forgatókönyvírók, Tarr és Krasznahorkai voltak, s többnyire változtatás nélkül ragaszkodtak a *dialógusokhoz*, a szereplők szájából elhangzó szövegtöredékekhez. Ám mivel ezek a szövegben gondolat-töredékek, képileg megjelenítve nem mindig hatnak meggyőzően.

Margócsy István – hangsúlyozottan nem kritikusként, hanem mint néző –, azt mondja, „az egész film olyan szemszögből szeretett volna készülni, mintha azok az angyalok néznének ilyen szemmel le a (talán sátáni, talán nagyon is emberi) világra, akik Estike halálakor indultak el feléje [...] időnként mégiscsak magasztos szájalmat éreznek és tanúsítanak, ha megváltást nem gyakorolhatnak is...”⁷⁰ Ezt a hatást erősítik a filmben a megkettőzött nézőpontok. Állóképszerű lassúság és a körbeforgó idő képi technikája egyszerre működik itt. A *Sátántangó* a *szubjektív kronológia* kidolgozásával kísérletező filmes irányzatokhoz is kapcsolódik.⁷¹ A filmben egymástól függetlenül tűnnek fel azonos jelenetek különböző kameraállásból, ilyen pl. Estike láttatása a kocsmablakon belülről és a kocsmabeli *haláltánc* figyelése az ő szemével (9–10. kép); a doktor találkozása a kislánnyal a kocma előtt szintén két ízben, két különböző kameraállásból látható. Estike a 3. epizódban feltűnik a kocsmablaknál, majd a doktor akaratlan sárba döntése után elszalad. A férfi egy rossz sejtelen folytán utána ered, majd nem sokkal később elájul. Két epizóddal ezután – egy következő képszekvencia részeként – azt látjuk, hogy a kastély romjai mellett a kislány megmérgezte magát. Azonban a 6. epizódban ismét a lineárisan interpretáló befogadói tudat által már halottnak hitt Estike néz be az ablakon, aki a 7. epizódban már a kocsmai biliárdasztalon felravatalozott holttest (11. kép), a 8.-ban pedig a kocsmáros furgonjának tetejére fellökött koporsó tartalma.

⁶⁸ KOVÁCS András Bálint, *A falfelület is történet: Beszélgetés Tarr Bélával és Hranitzky Ágnessel*, *Filmvilág*, 1994/06, 12.

⁶⁹ KÖVESDY Gábor, *Léket kapott élet: Dokumentum és fikció viszonya Tarr Béla korai filmjeiben*, *Metropolis*, 1997/nyár, 83–84.

⁷⁰ MARGÓCSY István, *Kinek a szemével*, *Filmvilág*, 1994/6, 7.

⁷¹ VINCZE Teréz, „Csak nézni, hogy telik a kurva élet” *avagy profán mitológia: Tarr Béla Sátántangó című filmjéről*, *Metropolis*, 1997/nyár, 107.

Fontos mozzanatot jelent, hogy az idő és a tér miként befolyásolja egymást. A teretek a bennük való *elidőzés* által válnak számunkra otthonossá. *Ha imaginatívan* belakjuk őket, közünk lesz hozzájuk⁷², és nagyobb súlya lesz elhagyásuknak is. Ez a telepi kocsmá kapcsán különösen hangsúlyos. Tarr *hosszú snittjei* rendkívül lassú történéseket hoznak létre, a telepi kocsmá terét többnyire Estike ablakpárkányban felvett külső nézőpontjából látjuk. A *Sátántangó*-filmben minden vizuális elem a látványon keresztül érvényesül, a telepi kocsmá terének megképzése többnyire statikus kamerával történik, az úsztatott kamera sem fordul el az addig rögzített képtől, legfeljebb kitágítja a látószöveget, de többnyire csak snittváltással láthatjuk meg a tér egyéb részeit. A lényegi cselekménytér épp az Estike által felvett nézőponttal fogható át: szemben a raktárba vezető ajtó, a másik falon, baloldalt a pult, előtte kétoldalt az egyszerű asztalok, középen a táncter (10. kép). A film képei a lepusztultság ellenére gazdagok és árnyaltak. A feszes, gyakran geometrikus formákból képzett képkompozíció ellenpontját képezi a fényképezett dolgok és alakok széteső tárgyiságának.

A hét és fél órás, cselekménytelen film replika az éles és gyors vágások által létesített, akciódús hollywoodi filmes módszerre. Az *ősmozoi*hoz való tudatos visszatérés, a színredukció a legalkalmasabb a pusztulás lassú, de feltartóztathatatlan folyamatának megjelenítésére, ez a filmes elbeszélés már a *Kárhozatban* (1987), a *Sátántangó* „előtanulmányában”⁷³ is az időutazás szimbolikus eszköze, egyben a céljukhoz mániákusan rögzült szereplők vizuális megteremtésének módja.⁷⁴ A díszleteket is tudatosan olyanra alakították, hogy azok által az eltűnés előtti utolsó pillanat állapota jelenjen meg a néző számára.⁷⁵ Az omlatagság mögött azonban állandóan sejtetve van egy összetartó erő is, amely ugyan nincs külön megjelenítve, de a film, úgymond, *elviselhetetlen tárgyi naturalizmus* ellensúlyozódik általa. A fekete-fehér *Sátántangó* allegóriaként értelmezve fogalmazhatnánk úgy is, hogy az igazi szín kívül esik az empírián. A *titokzatos kameramozgások* is a szakrális potencialitást erősítik, például az első kocsmajelenetben a kocsmáros *portréjából* a kamera a kocsmá *nagytotáljába* úszik át.⁷⁶ Az úsztatott, feltűnést nem keltő kameramozgások tudatosan teremtenek kontinuitást a reménytelenség-perspektíva és a figyelmet determináló, harmonikus kameramozgás között. A zene is tágítja a jelentésmezőt, elég csak a harangzúgásra vagy a kocsmabeli mulatozásokor felhangzó zenére gondolnunk. A filmben Tarr más műveihez hasonlóan úgy jelentkezik a zene, „akár egy illegális határátlépő, s nem a valóság, hanem a tudatállapotok, metafizikus élmények leírására törekvő dimenziót

⁷² *Uo.*, 108.

⁷³ Bár a *Sátántangó* forgatókönyve hamarabb elkészült, egyetlen filmstúdió sem akart rá pénzt adni, ezért a másik Krasznahorkaival írt történetet filmesítették meg előbb, a *Kárhozatot*, ami hangulatában és környezetében is illeszkedett a *Sátántangó*hoz. – KOVÁCS (2002), *i. m.*, 323.

⁷⁴ FORGÁCH András, *Black and blacker, Metropolis*, 1997/nyár, 91–92, 96.

⁷⁵ KOVÁCS (2002), *i. m.*, 327.

⁷⁶ MARGÓCSY, *i. m.*, 7.

vezet be” – ahogy Stéphan Bouquet fogalmaz.⁷⁷ Ennek fényében nyer jogosultságot a vak zenész alakjának kultúrtörténeti toposzként való értelmezése a regény után az adaptációban is.

A filmművészet egyszerre viszonyul alkotó módon a térbeliséghez és az időbeliséghez, a *Sátántangó* terében a kamera determinisztikus mozgása érezhetően kizárja a befolyásolhatóságot. Kovács András Bálint úgy véli, hogy a filmben nem a metafizikus megjelenése érdekében jelentkezett ugyan a folyamatos kameramozgás (mint például Tarkovszkijnál), annak mégis túl kellett lépnie a *naturalista ábrázolás* konkrétságán.⁷⁸ Mondhatjuk, hogy egyfajta szakralitás utániságot, *posztzakralitást* hozott így létre a vásznon, ahol azonban a szereplők – eleve kudarcra ítelve – a fizikai világon belül várják a csoda megnyilvánulását, hisz ahogy Tarr is elmondta egy interjúja alkalmával, ezek a *Sátántangó*ban feltűnő emberek be vannak zárva, az Alföldre, épp „abba a nagy, határtalan tágasságba”⁷⁹, de mégiscsak bezárva. A filmben eluralkodó *frontalitás* a szellemi perspektívatlanság hatását teremti meg, jelezve azt is, hogy a csoda manifesztációjának keresése eleve céltévesztett kísérlet. A néző azonban nem tudhatja, hogy csak az van-e, amit lát, vagy valami több, esetleg transzcendens is meghúzódik a háttérben. Ha beszélhetünk transzcendenciáról a film világában, akkor az valamiféle *deista* jelenvalóságra utal, ahogy azt a regény interpretációjakor már a doktor kapcsán kifejtettem. Forgách András azt írja a doktor ablakon át felvett perspektívájáról, mely sokszor a film nézője számára is a látáshoz kínált perspektívát jelenti, „akárha Isten látna általunk, egyszerre kint vagyunk és bent vagyunk”.⁸⁰ A felejtéssel felvett harc a mű egészében úgy csapódik le, mint az idő lineáris egyirányúságának és végül az emlékezet megbízhatóságának és rögzíthetőségének elvesztése.

„Jancsó és Tarr, a két rendező – írja Forgách András – [...] a népi kultúra vagy az alkoholizmus, a táncházak vagy a kocsmák világának mély ismerői, pozitív utópiák vagy a reménytelenség prókátorai (a kettő egykútya, a lényeg a prófécia)...” Szereplőik nem egészen színészek, inkább *szerepkoncentrációk, tájелеmek*.⁸¹ A véget nem érő kocsmai táncmulatságban (*10. kép*) saját sorsuk bábuivá alakulnak, így történhet meg velük valami olyan, amivel átlépnek egy *mitikus* közegbe. Többet kezdenek jelenteni maguknál. Nem sokkal később ezek a kocsmában álomba merülő figurák már a közös központtól megfosztva, az Almássy-majorban, a „kastély” *antiutópiaként* lelepleződő terében hajtják fejüket álomra, és álmaikat a narrátor kezdi mesélni a regény szövege alapján (még egy bagoly is megjelenik). Több ilyen közös éjszakájuk a besűgőhálózat létrehozása után már nem lehet, hisz megszűnik utolsó közösségi terük is, a kocsmá, köszönhetően Irimiás messianisztikus retorikával megszólaló monológjának. A kocsmai beszédet Estike holtteste felett megformáló Irimiást me-

⁷⁷ Stéphan, BOUQUET, *Tarr Béla tündöklő útja*, ford.: Balázs Eszter, *Metropolis*, 1997/nyár, 134–135

⁷⁸ KOVÁCS (2002) *i. m.*, 328.

⁷⁹ KENYERES Bálint, *Beszélgetés Tarr Bélával*, *Metropolis*, 1997/nyár, 128.

⁸⁰ FORGÁCH, *i. m.*, 98.

⁸¹ *Uo.*, 90–91.

rev premier plánban látjuk, ahol az arc messianisztikus vonásai és a mondatok ki-mértsege – abszurd módon – hitelesítő elemként működnek.

A regényben megjelenő *kicsinyító tükör*, Estike pénztől való megfosztása és a szentként tisztelt pont megszűnése a filmben egy üreget mutató állóképpel nyer nyomatékokat, bár a bot nem kap olyan szerepet, mint a regényben. A feltúrt pénzhalmot mutató állóképből távolról sétál be Estike, letérdel a gödörhöz, aztán elszalad, de a kamera nem mozdul, míg a kislány végleg el nem tűnik a horizonton, lábainak csapkodását azonban még ekkor is halljuk. Ez az elidőzés is jelentéstulajdonításra készítheti a befogadót, felfedezhetjük a csapda koreográfiájának egy fontos mozzanatát. Hogy az Estike halála által legitimált telepelhagyás csupán hamis megváltás, azt már ez a snitt is előre jelzi. Ám hogy ez még véráldozatot is követel, valójában keveseket rendít meg morálisan a telepiek közül, sokkal inkább az önállóság hiánya, a nyájösztön hajtja őket az önfeladásba, az álmegváltó követésébe. Irimiás és Petrina a film és a regény elején még a hivatalban kapnak megbízást a besúgórendszer létrehozására, útjuk onnan egy városbeli kocsmába vezet, ahol azonnal szembesülünk azzal, milyen lekezelően bánik a csapossal az álmessiás. Ellenségesen lép fel, és mikor felkiált, pár másodpercre minden és mindenki megmerevedik, csak a kamera mozog lassan felfele, a belső tér szoborrá merevedett alakjait pásztázva. Közben zúgást lehet hallani, ami még jobban feldühíti Irimiást. A regénybeli harangszó zúgásként hangzik fel a takarítónő zsebrádiójából, a film viszont nem teremti meg képileg ezt a hangforrást, sőt azt az érzést erősíti, hogy az Irimiás szubjektív belső imagináriusában jön csak létre. Épp ezen a lokalizálhatatlanságon bosszankodva kezd a világ felrobbantásával fenyegetőzni, és ezzel jelzi a későbbi eseményeket. A telepi kocsmába Kelemen viszi a hírt Irimiásék megjelenéséről, majd egész nap, a mulatozás alatt is ugyanazon frázisok különböző változatait ismételteti meg babonázva, valószínűleg a rendező által beillesztett *improvizáció*nak engedve, mely nem kapcsolódik szorosan a Krasznahorkai szöveghez. Mintegy megidézi *recitálás*ával azokat, akiket addig halottnak hittek a telepen élők. A kocsmároson dühroham tör ki, hátul, a pult mögötti raktárban tör, zúz, majd elsírja magát, mert érzi, mivel jár ez a „feltámadás” – a kocsmá által összefogott telepi közösség „felrobbantásával”. Krasznahorkainál és Tarnánál is épp a tönkremenés ölti magára a felemelkedés, a megváltás látszatát, ezért képes magával rántani az embereket. Kovács András Bálint értelmezése szerint Tarr világlátásként azt mutatja a film, hogy minden metafizika csak az emberi kétségbeesés utolsó mentsvára.⁸² Véleményem szerint az eltávolítottság által megmutatkozni nem tudó „angyali távlat”, a be nem avatkozó jelenlét mégis ott van a filmben is, legalább addig, amíg a telepet el nem hagyják a szereplők.

Még az eső is metafizikai funkciót tölt be a műben. Mikor Estike a halálba menetel, az égbolt minden átmenet nélkül lesz világos mögötte. A rendező barátainak szerepeltetése pedig *mágikus aktus*nak tekinthető, hisz Tarr mindig is arra törekszik, hogy szereplői valóban, jelenvaló *rítusként* éljék meg a történéseket, saját énjüket bontakoztassák ki a cselekvésben. Azonban az Estike mennybemenetele által előidézett *vízió*sorozat elmarad a filmből (*12. kép*), a szereplők csak a köddel szembesül-

⁸² KOVÁCS (2002) *i. m.*, 322, 333.

nek: Irimiás is a köd előtt esik térdre, s ezzel az elliptikus változtatással még megfosztottabbá válik a film világa. A regény és a film világában a tér egyszerre *profán*, tárgytól tárgyig tartó, és egyszerre *mitikus*.⁸³ Irimiás pedig, mint álmissiás, mintegy a *mikrovilág „antikrisztusa”*, arra törekszik, hogy az általa belakott teret végleg megfossa közösségi központjától és visszataszítsa a *kaotikus homogenitás*ba. A metafizikai dualitás megszüntetésére irányuló egzisztenciális térelméletek sajátos értelmezési keretet kínálnak a regény és a film ilyen irányú értelmezésére is. Különösen a filmet nézve szembesülhetünk a fizikai és metafizikai elválaszthatatlanságának problematikájával, ha a történetek nézőiként, egy, a fiktív világon kívüli perspektívát veszünk fel. Azonban a *Sátántangó* szövegében inkább úgy látom, hogy két külön síkja van a kocsmának mint tér jelentésképző szerepének.

Bukta kocsmaképeinek világát *posztszokrális*nak tekintettem, felfedezve a vizuális törések általi eltávolítottságban rejlő egységet. Képvilágának kocsmája mint szimbolikus tér a foucault-i *válság- és a deviáció heterotópiáinak* határára helyezhető, míg a regény és a film által teremtett világban a telep egésze a *deviáció heterotópiájaként* értelmezhető közeg. A különös az, hogy a telepen belül mégis működik egy, az Eliade értelmében vehető, szokrális hely, többek közt a *fénymetaforika* révén kiemelve a telep profán közegéből. A Krasznahorkai és Tarr által teremtett fiktív szöveg és (mozgó)képi világ terét a kocsmának emeli ki a kaotikus homogenitásból, és teremti meg ezzel a telepen élők *kozmoszának* szociális és egyben *posztszokrális* központját, legalábbis addig, amíg kocsmaként – ami itt azt jelenti: egy sajátos rítusközösség tereként – tud működni.

⁸³ VINCZE, *i. m.*, 111.



1. kép. Bukta Imre, *Kocsmabelső Krisztussal* (2008), installáció.



2. kép. Bukta Imre, *Kocsmában I.* (2004) olaj, vászon, csempe, gyufa.



3. kép. Kocsmában 2. (2004) olaj, vászon.



4. kép. Kocsmában 3. (2004) olaj, vászon.



5. kép. *Kocsmában 5. (Tévét néző)* (2004) olaj, vászon.



6. kép. *Kocsmában 6.* (2004) olaj, vászon.



7. kép. Kocsmai zsánerkép (2006) olaj, vászon.



8. kép. Bárány a kocsmában (2005) olaj, vászon.



9. kép. Estike az ablakon át nézi a kocsmában táncolókat.



10. kép. Tánc a kocsmában.



11. kép. Estike felravatalozása a kocsmában.



12. kép. Sanyi, Irimiás és Petrina a jelenéskor.