

KUSPER JUDIT

„Eltört a kis tükör”

Szubjektum, nyelv, emlékezet Vajda János,
Czóbel Minka és Kosztolányi Dezső műveiben



Kusper Judit
„ELTÖRT A KIS TÜKÖR”
Szubjektum, nyelv, emlékezet Vajda János,
Czóbel Minka és Kosztolányi Dezső műveiben

DUPress

CSOKONAI KÖNYVTÁR
(Bibliotheca Studiorum Litterarium)

59.

SZERKESZTI

Debreczeni Attila
Dobos István
Imre Mihály
S. Varga Pál

Kusper Judit

„ELTÖRT A KIS TÜKÖR”

Szubjektum, nyelv, emlékezet Vajda János,
Czóbel Minka és Kosztolányi Dezső műveiben



Debreceni Egyetemi Kiadó
Debrecen University Press
2019

A kötet megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.



A kötetet lektorálta
EISEMANN GYÖRGY

A borítón Botticelli *Primavera* című festményének részlete látható

© Kuser Judit, 2019
© Debreceni Egyetemi Kiadó, 2019
beleértve az egyetemi hálózaton belüli elektronikus terjesztés jogát is

ISSN 1217-0380
ISBN 978 963 318 789 0

Kiadta: a Debreceni Egyetemi Kiadó, az 1795-ben alapított
Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülésének a tagja
Felelős kiadó: Karácsony Gyöngyi főigazgató
Tördelés: Juhászné Marosi Edit
A nyomdai műveletek
a Debreceni Egyetem sokszorosítóüzemében készültek, 2019-ben
dupress.unideb.hu

TARTALOM

1. BEVEZETÉS	7
2. A KÁNON MINT AZ OLVASÁS LEHETŐSÉGE	17
2.1. A kánon mint a kulturális szféra rendezőelve	18
2.2. Toldy, Bajza, Gyulai	23
2.3. Kánonban énekelni – Irodalom vagy irodalmak?	27
3. SZUBJEKTUM, INDIVIDUUM	35
4. A KÉRDÉS	45
5. VAJDA JÁNOS ÉS AZ EMLÉKEZETBEN MEGTEREMTŐDŐ SZUBJEKTUM	47
5.1. A Vajda-recepció kérdései	49
5.2. „Csodákat mivel emlékezetem”	56
5.3. „Eltört a kis tükör”	70
5.4. A kozmikus tragédia romantika utáni látomása – <i>A kárhozat helyén</i>	78
5.5. A mindenható ironia – <i>Alfréd regénye</i>	88
6. A SZUBJEKTUM PROBLÉMÁJA CZÓBEL MINKA LÍRÁJÁBAN ÉS PRÓZÁJÁBAN	107
6.1. Miért éppen Czóbel Minka?	107
6.2. Recepciótörténet	109
6.3. Egy angyal hangjai – <i>A szépség angyala</i> című versről .	116
6.4. A <i>Kik erre jártak</i> című vers grammatikai szintje	122
6.5. A pragmatikai szinten jelentkező szétszórt szubjektum	127
6.6. A tükör mint a szétszóródás szimbóluma	135
6.7. Egy másik út: <i>Fehér dalok</i>	144

6.8. Feminizmus? Női írás?.....	147
6.8.1. A szubjektum tapasztalatának megnyitása	153
6.8.2. Női szövet – <i>Pókhálók</i>	155
6.9. Elődök, utódok	179
6.10. Olvasható-e ma Czóbel Minka?	181
7. A „KLASSZIKUS” MEGKÖZELÍTÉSE	183
7.1. Kosztolányi Dezső: <i>A szegény kisgyermek panasza</i>	183
7.2. A szegény kisgyermek hangjai	186
8. EPILÓGUS	199
Felhasznált irodalom	201
Névmutató.....	211

1. BEVEZETÉS

„Az ember egyre jobban lemenne önmagába,
na szép, ez igazán na szép,
ott belül egyre jobban Vajdajános,
nagyon hideg nyirokba lóg a lába,
s az arca nagyon szanaszét.

Ott belül roppant kicsikék az összes angyal,
szárnyuk helyén üres lapát,
ha mehet is, csak úgy megy önmagához,
mint a pincébe szénért menne Freuddal,
s egymás kezét szorítanák.”

(Parti Nagy Lajos: *Na szép*)

Az újraolvasás és újraértelmezés igénye egyszerre szólal meg, amikor az olvasó a XIX. század második felének irodalmát, s különösen a lírai alkotásokat kísérli meg a folyton új kérdéseket felvető befogadás horizontjába állítani. Rögtön nehézségekbe ütközünk, ha erről az időperiódusról mint korszakról kívánunk beszélni, hiszen irodalomtörténet-írásunk eddigi, e periódust illető elnevezései nem váltak uralkodóvá. A romantika utáni és a modernség előtti néhány évtized irodalma mind a differencia, mind az azonosság mozzanatával kapcsolódik egyikhez is, másikhoz is, lehetetlenné téve a deiktikus elnevezés biztonságot, behatárolhatóságot jelentő tettét. Ha „romantikusként” vagy „modernként”, azaz stílustörténeti kategóriák felől közelítünk a szövegekhez, szükségszerűen a produkcióesztétika szempontjait alkalmazzuk, nem is beszélve arról, hogy a *romantika utáni* és a *modernség előtti* definíciók olyan különös helyet hoznak létre az irodalomtörténetben, melyben a korszak önmagát az előttitől vagy az utánitól való állandó differencia útján próbálja meghatározni, miközben nevében egyikhez vagy másikhoz igen szigorúan és szorosan kötődik. A realizmus pedig – mely szintén kitartóan törekedett e periódus megnevezésére – nem tekinthető feltétlenül az esztétikai tapasztalatot meghatározó kategóriának. A Németh G. Béla által használt fogalom („korszak, amelynek nincs neve”) ugyancsak felhívja a figyelmünket a korszakolás (és egyáltalán a korszakolás *igényének*) problémájára: markánsan, s talán egyre

kétségbeejtőbben tűnik el a korszak fogalma, hiszen meglévő (és eddig használatos) fogalmainkkal képtelenek vagyunk minden követelménynek megfelelő *zárt* elnevezést létrehozni. A „századvég”-próbálkozás egy ideig tartotta magát, ám amint megszűnt konkrét rámutató funkcióval bírni – lévén, hogy egy újabb századvég, a XX. századé is létrejött –, szerepe kiüresedett. Ugyanígy nem működik a „magyar *fin de siècle*” elnevezés sem, mely – csakúgy, mint a „századvég” fogalma – magában hordozza a „vég” kifejezést, ám – különösen a modernség irányából olvasva – szükségszerűen valami előttiként is értelmezhetjük a korszakot, így el kell gondolkodnunk azon, nem a kérdésfeltevésnél hibáztunk-e. A korszakolás, korszakalkotás eleve többnyire az idő retorikájára épít, igyekszik az idegenséget a jelenbe hozni, a múltat jelenné tenni (ugyanakkor elszakad a jövőtől), a korszak fogalma pedig az egy bizonyos időszak azonos (elsősorban stílusbeli) követelményeknek megfelelő alkotásait és alkotóit gyűjti össze – s talán éppen ezért nem sikerül „korszakolásunk”. Alapvetően produkcióesztétikai szempontok alapján igyekszünk létrehozni az irodalom „történetét” – holott kérdésfeltevéseink a recepcióesztétika és a hermeneutika irányából tűnhetnek relevánsnak, s így a kánon és kanonizáció léphet a korszak és korszakolás fogalmainak helyébe. Szegedy-Maszák Mihály szerint „[a] kánon egyrészt a befogadás megismételhetőségét tételezi föl – az a mű tartozik a kánonhoz, amelyiket újraolvassuk –, másfelől a műnek új összefüggésbe helyezhetőségét sugallja. Az újraolvasás kényszere fölveti az értékek maradandóságának és avulékonyságának a kérdését.”¹ Ám – hozzátehetjük – nem pusztán maradandó és avulékony értékről van szó, hanem egyenesen a mű létezéséről, (tovább) élésének lehetőségéről, mely a folyton újrakonstituálódó megszólítás és kérdésfeltevés függvénye.

Kánonokról és kanonizációról viszont nem pusztán a kortárs (jelenlegi) befogadó horizontjából szükséges beszélnünk: ugyanilyen fontossá és megkerülhetetlenné válik számunkra a művek recepciója, az őket közvetítő kánonok értelmezési stratégiája s nem utolsósorban e kettő találkozása: a legfontosabb kérdéssé az

¹ SZEGEDY-MASZÁK 1998, 7.

válík, képesek vagyunk-e az adott irodalmi műveket (jelen esetben a XIX. század második felének lírai alkotásait) megszólítani, s ha igen, melyek azok a kérdések, amelyek újrendezhetik vagy legalább mozgásba hozhatják az eddig megszilárdultnak vélt „rendszer”.

E rendszer számos eleme ugyanakkor saját olvasási tapasztalatunk része is, hiszen megkerülhetetlen azon értelmezési stratégiák figyelembevétele, melyek a mindenkori olvasót a szöveghez juttatják, így szinte megkerülhetetlen a korszakfogalom – új diskurzusrendbe illeszkedő – használata is. Hansági Ágnes a romantika korszakfogalmát vizsgálva így fogalmaz: „[b]ár a korszakrelatíváló fogalmak használatáról az irodalomtörténet vagy az oktatás gyakorlatában aligha volnánk képesek – és minden bizonnyal nem is volna szerencsés – lemondani, e jól bejáratódott fogalmaink használatát nem csupán az általuk hordozott és uralkodóvá lett objektivisztikus korszakkonceptciók terhe nehezíti, hanem az is, hogy az irodalomtörténész által végzett szubszumáló művelet mindig már valamilyen interpretációra, tehát valójában egy *jelentéskanon* elemére irányul”.² Nyilvánvaló, hogy nem csupán a romantika kérdéskörét tárgyalva merülhetnek fel hasonló kérdések, hanem – éppen a már említett körülmények miatt – azon „korszak” fogalma is szükségszerűen újraértelmeződik, melyhez a szakirodalom eddig sem rendelt – sem produkciósztétikai, sem befogadástörténeti – szempontból olyan jegyeket, melyek alkalmasak lennének az *előttitől* és *utánitól* való elkülönítésre. A közoktatásban (gondoljunk csak a gimnáziumi tankönyvekre) a nem túl hízelgő átmeneti korszak szerepét hivatott betölteni a XIX. század végének irodalma, hivatása valamilyen Arany utáni és Ady előtti úr betöltése, jobb esetben a modernség előfutáiraiként, azaz egy utánuk következő paradigma alkotásai felől értelmeződnek e művek. Természetesen reflektálnunk kell arra is, hogy adott esetben változásról vagy törésről beszélhetünk egy irodalomtörténeti horizonton belül, s nem szabad elfelednünk, hogy bármiféle paradigmaváltásban a kontinuitás is fontos szerepet játszik. Így nem csupán a kánonnak, hanem a korszaknak is különböző fogalmi jöttek létre, eltérő korszakalakzatok próbálják meg újraértelmezni és „rendszerezni” az

² HANSÁGI 2003, 9.

irodalom történetét. A korszak és a retorika fogalmát tárgyaló tanulmányában Füzi Izabella és Török Ervin a következő megközelítési lehetőséggel él: „[a] korszakolás mint a történettudományok értelmezési stratégiája elsősorban a történelmi idő elrendezésére irányuló és egyben annak lehetőségfeltételét megteremtő reflexiós kategória. A korszaknak itt kettős funkciója van: múltra irányultságában megismerési vagyis *kogníciós* funkciót tölt be; a lezárult múlt tapasztalatával való (kontrasztív) szembeállítás révén az önértelmezés alakzata, s így a saját körülhatárolásaként *identitásképző* funkcióval rendelkezik.”³ A korszak és a korszakolás fogalma így többnyire elválaszthatatlan a történelmi tudattól, azon belül kíván működni s ahhoz képest próbálja meghatározni önmagát. Időviszonyítása domináns marad, még akkor is, amikor a történettudományok megjelenése egy újabb korszakfogalmat implicál, mely „az előbbi jelentések mellett a kortársak önértelmezésére vonatkozik. A korábbi korszakfogalmakhoz képest, a korszaktudat a kortársak történelmi önelhelyezésének megnyilvánulásaként jön létre.”⁴

Ezt a jelen és múlt közötti közvetítést kívánja felülírni a retorika fogalma, mely Blumenberg antropológiai megközelítésében bontakozik ki. „A retorika ilyenképpen nem egy megrendült bizonyosság helyreállítását célozza, teljesítménye nem merül ki a meggyőzésben (valamely látszat-igazság igazságként való feltűntetésében)”⁵, így a retorika feladata sokkal inkább egyfajta igazsághiány pótlása lenne. Blumenberg ezért nem kifejezetten történelmi, hanem nyelvi megközelítést választ korszakfogalma eredeti megalkotásakor: „[n]yelvi eredetét tekintve a »korszak« inkább alkalmas arra, hogy egy kiemelt fontosságú pontszerű eseményt jelöljön, mint az adott esemény által bevezetett és leírásra szoruló időszakaszt. A görög 'epoché' egy mozgás közbeni rövid megállást jelent, majd azt a pontot is jelöli, ahol ez a megállás vagy megfordulás végbement. Ebből az alapjelentésből adódik az antik szkepticizmus számára az a késztetés, hogy a szót a megismerés és az ítélet mozgásának feltartóztatásaként [*Einhalt*

³ FÜZI-TÖRÖK 2000, 293.

⁴ *Uo.*

⁵ *Uo.*

gebieten], és ugyanakkor az attól való tartózkodásként [*Enthaltung*] használja.”⁶ Blumenberg úgy véli, ezt az állapotot fordítja meg a modern történetírás, melyben „az esemény azon állapot révén válik történelmi méretűvé, amelyet előidéző, és meghatározó”,⁷ majd újabb fordulópontként értelmezhetjük a modern tudomány megszületésének azon állapotát, melyben „többé már nem beszélhetünk elválasztó fordulópontról, hanem csak az általa elválasztott időtartamok tulajdonságáról és egyediségéről. Ez a korszakfogalom maga mögött hagyja a történelemírás kronológiai szükségleteit. A korszakokat nem csak – és nem elsősorban – elválasztják egymástól, hanem összehasonlíthatóknak tekintik. Különbőségük megfogalmazható”,⁸ s ezáltal eljuthatunk oda, hogy „[n]em az időpont, hanem az általa elválasztott időtartamok kezdik el meghatározni a korszak fogalmát”.⁹ Itt tehát azzal a rendkívül fontos kérdéssel találjuk szemben magunkat, hogy meg kell-e, egyáltalán meg lehet-e állapítani azt a határt/dátumot, mely elválasztja egymástól az egyes korszakok (eszme)rendszerét és (ön)értelmezési stratégiáját.

Úgy vélem, érdemes akár Thomas S. Kuhn paradigmaváltás-elméletét is figyelembe vennünk, aki a paradigmákról mint közös példákról írva kifejti, hogy – bár az új minden esetben felváltja a régit – az új paradigma felé út vezet, mely mindig a régi paradigma hiányosságaira, anomáliáira épít: „lényeges anomáliával találkozva az elméleten belül, a tudós gyakran először megpróbálja pontosabban körülhatárolni azt, és formát ad neki. [...] Egyidejűleg – mivel semmiféle kísérletet nem lehet elképzelni valamiféle elmélet nélkül – a válsággal küszködő tudós újra meg újra megpróbál spekulatív elméleteket alkotni, amelyek utat nyithatnak egy új paradigma felé, ha sikeresek, és viszonylag könnyen föladhatók, ha sikertelenek”,¹⁰ így elmondhatjuk, hogy „[g]yakran már a válság kibontakozása, illetve tudatos felismerése előtt

⁶ BLUMENBERG 2000, 304–305.

⁷ *Uo.*, 305.

⁸ *Uo.*, 305–306.

⁹ *Uo.*, 307.

¹⁰ KUHN 1984, 122.

megjelenik, legalábbis embrionális formában, az új paradigma”.¹¹ Nem szabad viszont szem elől tévesztenünk, hogy Kuhn elsősorban a természettudományokról, azon belül is elsősorban a fizikáról elmélkedik, mely – az irodalomtudományhoz viszonyítva mindenképp – egzaktnak tekinthető, így akár a paradigmaváltásról, akár az azt megelőző átmeneti korszakról írottakat érdemes újragondolnunk. Kuhn szerint ugyanis a válságot követő átmenet nem építhető pusztán a régi paradigma kiterjesztésére, szükségszerűen valami újnak, új alaptételnek kell belépnie a rendszerbe, ami után már nem tekinthetünk úgy az adott tudományterületre, mint addig. Tehát mindenképp meg kell történnie a paradigmaváltásnak, nem képzelhető el az, hogy a régi és az új egymás mellett éljen.

Tulajdonképpen Blumenberg is hasonló gondolatmenetet követ, amikor korszakváltásról, korszakfordulatról beszél, ám mindenképp más hangsúlyok kerülnek előtérbe, mint Kuhn természet-tudományos okfejtésében. „A korszakváltásoknak nincsenek tanúi – írja Blumenberg. – A korszakfordulat észrevétlen *limes*, amely nem kötődik egy jelentős dátumhoz vagy eseményhez. A differenciális szemlélet viszont olyan küszöböt jelöl ki, amely vagy mint még el nem ért, vagy mint már átlépett vizsgálható. Ezért szükséges, hogy – amint ennek itt, az újkor korszakküszöbének esetében is történnie kell – legalább két tanút is meghallgassunk: Cusanust, aki még a küszöb előtt áll, és Nolanust, aki ezt a küszöböt már maga mögött hagyta.”¹² A küszöb tehát jelen van, bár nem mellékes, hogy előttiként vagy utániként tekintünk rá, s amennyiben ez az időbeli távolságot tartó pillantás létezik, talán már nem is küszöbről kellene beszélnünk, hanem útról, járdáról, esetleg lépcsőről, mely átvezet egyik korszakból a másikba – ha egyáltalán ezt szeretnénk, s hogyha a korszakolás iránti igény csillapíthatatlan vágyként munkál bennünk. Kétségtelen, hogy a korszakolás is a megértés és értelmezés iránti olthatatlan vágy terméke, ám mint ilyen, nem képes függetlenedni az értelmező szubjektumtól. Blumenberg nem pontosan erre, ám hasonló következtetésre jut: „[a] történelmet »alkotó« szubjektum és az ál-

¹¹ *Uo.*, 121.

¹² BLUMENBERG 2000, 313.

tala »alkotott« objektum közötti különbség most tehát így élesíthető ki: az ember alkotja ugyan a történelmet, de nem ő alkotja a korszakot. Ezt nem abból a szép tételből vezetjük le, miszerint az egész több a részeinél, hanem itt sokkal inkább abból, hogy az egész kevesebb a részeinél: tudniillik, hogy nem egyenértékű a cselekvéssel. A cselekvés történelmi lehetőségeinek a horizontjában áll; de hatása nem lehet tetszés szerinti, a véletlenszerűen teljesen más. A hatás is az egyidejűségek és az egyidejűtlenségek kölcsönhatásának játékterében helyezkedik el, az integráló és destruáló interdependencia játékterében. A korszak a cselekedetek és az általuk »kiváltott« dolgok interferenciájának foglata.”¹³ Mindez elfogadható lenne, ha ő maga nem említene meg az egyidejűségek és egyidejűtlenségek összjátékát, mely kétségtelenül oly mértékben befolyásolja az egyes korszakok megítélését, hogy utána már nehéz egységes korszakfogalmat létrehozni, de még kevésbé beszélhetünk olyan kitüntetett korszakküszöbről, mely elhatárolhatja az előzőt az utána következőként. A történelemtudomány persze máshogy működik, ám célunk most a különböző elméleti rendszerek eredményeinek az irodalomtudomány berkein belül való alkalmazása, mely tudomány nem kapcsolhatja ki a mindenkori értelmező szubjektum horizontját.

Erre törekedett Burkhart Steinwachs is: a *Mit nyújthatnak az (irodalmi) korszakfogalmak?* című tanulmányában kiindulópontként három jelentést különít el a korszakfogalom történetében: elkülöníti egymástól a kronologikus, a strukturális és a peripetikus korszakfogalmat.¹⁴ A kronologikus korszakfogalom elsősorban a dátumok, időpontok [Zeitpunkt] szimbolikus értékére építhet, a strukturális (mely véleménye szerint a német idealizmusnak köszönhető) az előzővel szemben az időintervallumra [Zeitraum] helyezi a hangsúlyt, míg a peripetikus „a változások folyamatainak előtérbe helyezése révén a régebbi »epoché« és az újabb strukturális jelentés között próbál közvetíteni”.¹⁵ Steinwachs is arra a következtetésre jut, hogy szükségünk van a korszakküszöb fogalmára, sőt éppen ez képes újradefiniálni eddigi korszak-

¹³ *Uo.*, 321.

¹⁴ STEINWACHS 2000, 324–325.

¹⁵ *Uo.*, 325.

képző gyakorlatunkat: „[a]z időtapasztalat küszöbstruktúrája egyrészt tudatosította a végtelen, a meghatározott kezdet és vég nélküli történelem újkori képzetét, másrészt azonban egy áttörési esemény révén, mint például a nagy francia forradalom, a történelmet elő- és utótörténetre osztotta. A küszöbstruktúra dualisztikus értelme kibillentí egyensúlyából a megszakítottságnak és a folytonosságnak azt a kiegyenlített viszonyát, amire a történelemfilozófia törekedett.”¹⁶ Így a peripetikus korszakfogalom sajátjává a változás válik, amin keresztül képes önmagát megkülönböztetni az előző két korszakfogalomtól. Am hermeneutikai szempontból Steinwachs egy újabb fogalom bevezetését érzi szükségesnek, mégpedig a korszaktudatét, melyet „a történeti önmegértés kifejeződéseként”¹⁷ értelmez. „Egyrészt a korszaktudat az öntudat egy formáját jelenti, amely a maga történeti identitását nem a múltbeli tapasztalatok újraélesztéséből (tradicionálisizmus), sem a jövőbeli elvárások túlhajszolásából (utópia), hanem időszerű sajátosságok állításából vezeti le. A korszaktudat a szándékolt cselekvések és a mindig adott cselekvésfeltételek interferenciájából származik [...]”,¹⁸ mely képes lesz létrehozni egy olyan történeti világot, melyben a történeti önmegértés és a történelmi önmegerősítés válik dominánssá. E még mindig igen erőteljesen a történettudományok tapasztalataira építő következtetések után tér rá Steinwachs az irodalomtörténeti korszakmegnevezések vizsgálatára. Hangsúlyozza, hogy bár egyes korszakfogalmak és -megnevezések, mint pl. a „felvilágosult” vagy a „romantikus”, „a funkcióváltás ellenére továbbra is mint központi megalapozó és behatároló kategóriák kritikátlanul használatban maradnak”,¹⁹ funkciójuk a történelmi időben való elhelyezés lesz, s így „[a] hagyományos korszakképzetek kritikátlan használata egy olyan konszenzuson alapul, amely már csak elvont szinten létezik – ha egyáltalán létezik –, ahol mindenféle irodalomtudományos differenciáló képességét elvesztette”.²⁰ Hozzá kell tennünk, hogy a magyar köz- és felsőoktatásban is hasonló jelen-

¹⁶ *Uo.*

¹⁷ *Uo.*, 326.

¹⁸ *Uo.*

¹⁹ *Uo.*, 329.

²⁰ *Uo.*

séggel találkozunk, talán még azt is megkockáztathatjuk, hogy az a konszenzus, mely a korszakok elnevezéseit és képzetét rendkívüli módon megszilárdította, nem óhajt meginogni vagy akár elhalványulni. A középiskolák többsége nem is próbál változtatni a több évtizedes gyakorlaton, hiszen egy – mondhatni – strukturálisan felépített, tanítható és (ami talán számunkra még fontosabb) számon kérhető tananyaggal van dolguk, amelyet csak lerombolna és szétzilálna bármiféle elbizonytalanító elmélet. Ám éppen a számonkérhetőség, taníthatóság illúziója miatt a mindenkori olvasó túl nagy árat fizet, hiszen az irodalom – sok esetben – nem lesz más számára, mint megtanulandó adathalmaz, melyet memorizálni, visszamondani illik, s éppen a befogadás öröme marad el.

Talán ezért is válhat szükségessé a korszakolás fogalmának újraértelmezése, hiszen az eddigi meghatározások, mint láthatuk, egy időbeli, többnyire lineáris struktúrában igyekeztek elhelyezni – nem is kitüntetetten a műveket, hanem az eseményeket. Föltehetjük tehát a kérdést, hogy az irodalmi műalkotást egyáltalán eseményként kell-e értelmeznünk, melyhez potenciálisan (avagy szükségképpen?) kapcsolhatunk egy évszámot, de legalább időintervallumot, avagy a műalkotás megpróbál kilépni e rendből, s önmaga és befogadója számára más befogadásmódot igyekszik implicálni. Azaz: maga a mű, vagy inkább a befogadás tekinthető-e eseménynek? Ha a műre (elsősorban tehát annak keletkezésére) mint eseményre voksolunk, számolnunk kell az ebből adódó nehézségekkel: fel kell derítenünk keletkezésének körülményeit, s ehhez segítséget elsősorban a szerző saját vallomásai, írásai, a kortárs kritikák, visszaemlékezések nyújthatnak, meg kell konstruálnunk egy olyan kontextust, melybe a mű (feltételezésünk szerint) beágyazódott. A kísérlet persze nem fölösleges, ám kiemelném az egyik „tett” szerepét: konstrukcióról beszélünk, egy lehetséges kontextus felállításáról, mely kortárs szövegek esetében sem egyszerű művelet, hát még az időben távoli, többszörösen temporális szakadékokkal nehezített terepen. A filológus egyik feladata persze éppen ettől izgalmas: megkísérelni a lehetetlent, belépni abba a világba, amelyben nem élt, nem olvasott, s hátra-

hagyott írások²¹ alapján létrehozni azt az értelemkonstrukciót, mely legközelebb vihet a művek megértéséhez.

Am ha nem így, hogyan, milyen kérdésirányok felől olvassunk? Miben rejlik az újraolvasás lehetősége, mely kanonizációs szempontok érvényesítése nyújtaná a befogadó számára a megnyugtató értelmezés lehetőségét? E dolgozat megpróbál olyan kérdéseket föltenni néhány szövegnek, melyek segítségével újrendeződhet az eddig kialakult kanonikus rend, mind a materiális kánon, mind a jelentéskánon szempontjából. A kanonikus fogalmak átértelmezése azonban magában hordozza annak szükségességét, hogy érvényes szempontokat tudjunk alkalmazni, melyek lehetővé teszik magának a jelentéskánonnak a létrejöttét, ugyanakkor egy mai kérdezőhorizontból olvashatóvá is teszük e – sok esetben a materiális kánonban sem jelenlévő – műveket. A szakirodalomban uralkodó többnyire alkotó felőli megközelítések helyett elsősorban a szubjektum létesülésének kérdéskörét igyekszem körbejárni, különös tekintettel az én megteremtésének lehetőségeire, többek között az emlékezőtechnikákat, az ironia csöppet sem egyértelmű fogalmát, illetve az arc/hangteremtés és -rongálás kategóriáit hívja segítségül. Nem véletlen, hogy a szubjektum és nyelv kérdéskörét kívánom a középpontba helyezni: az ezekre irányuló kérdések olyan válaszokat implikálhatnak, melyek egy esetleges, szerzőt és produkciót megcélzó s többnyire pusztán a mindenkori kíváncsiságot kielégítő kérdezőhorizont helyett teret engednek a megismerés és megértés (ha nem is örök, de) mindig újraértelmeződő kategóriáinak. Első lépésként áttekintjük, hogyan képzelhető el egy nem korszakokra, hanem kánonokra támaszkodó olvasásmód a XIX. század végén, hogyan írható újra az a „történet”, mely nem feltétlenül lineáris szeretne lenni, hanem sokkal inkább egy korszakokat átíró vagy akár kiradírozó, körforgásszerű befogadás része.

²¹ A XIX. század szövegeinek tárgyalásakor elsősorban írásos emlékekre hagyatkozhatunk, a média egyéb ágai csak jóval később, legalább a XX. század közepétől bírnak akkora erővel, hogy befolyásolják az „eredeti kontextus” kialakítását.

2. A KÁNON MINT AZ OLVASÁS LEHETŐSÉGE

Mióta irodalomtörténet-írás létezik, szükségképpen számolnunk kell a kánonok meglétével is. Az olvasmánylisták, szöveglisták, szerzőlisták mögött is igen határozott rendezőelvek álltak, melyek akarva-akaratlanul kijelölték, kiválasztották az irodalmi folyamat maradandónak, értékesnek, olvasandónak tartott szeletét. E leegyszerűsítő meghatározás viszont nem világít rá a kánon(ok) szerteágazó és bonyolult rendszerére, fogalmi sokszínűségére. Értelmezői iskoláktól, esetleg egyes értelmezőktől függően is más-más kánonfogalom alakult ki, egyre tovább árnyalva a már így is szinte átláthatatlan kánonirodalmat.

Kálmán C. György kánonfogalma kialakításakor²² két pillérré épít: az egyik oldalon található a kánon mint szöveg, mely a „Nagy Művek”, illetve ezek keletkezési körülményeinek, közös jegyeinek gyűjteménye; a másik oldalon pedig a kánon mint nyelv áll, mely valamely közös tudást testesít meg vagy nyilvánít ki. A kánon így egyszerre jelen van a langue és a parole szférájában, ám a kettő elkülönítése, szétválasztása nem lehetséges. Kálmán C. úgy gondolja, a kánon se nem elemek halmaza, se nem elvont rendszer, hanem konvencionalizált cselekedetek terméke. Megteremtésében bizonyos emberek csoportja kap szerepet, akik professzionális vagy hivatásos szinten művelik feladatukat. Azaz „nem szövegek vannak tehát, hanem értelmezések, nem pusztán szövegek válnak kanonikussá (hiszen legalábbis kérdés, hogy vannak-e »pusztán szövegek«)²³, hanem az értelmezések”, s a kánon változásakor az értelmezői előfeltevések egy bizonyos halmaza változik.

²² KÁLMÁN C. 1998, 251–261.

²³ *Uo.*, 254.

E változásra utal Rohonyi Zoltán is kánonértelmezésében, melyben továbbárnyalja az értelmezés eddigi fogalmát: „[A kánon] [n]em csupán szövegek, szerzők, műfajok és beszédmódok valamely halmazának a listája és fogalmi összegzése, hanem a kommentárból kinövő értelmezés rendszere, amelyet lezáró és nyitó, előíró és azt folyamatosan tagadó mozgás jellemez.”²⁴ E mozgás teszi lehetővé, hogy a már kialakult kánonok ne merevedjenek meg, s ne váljanak az olvasó számára immár értelmezhetetlenné: „Ha az irodalom önmozgásként értett rendszere (receptió, intertextualitás) összekapcsolódik az intézményes autorizáció (kritika, iskola, irodalomtörténet) formáival”,²⁵ megteremtődik a kánon, mely az olvasás hogyanját határozhatja meg.

2.1. A kánon mint a kulturális szféra rendezőelve

Hogyan olvashatunk irodalmat, irodalomtörténetet – ma? Mi határozza meg, hogy mely művek, alkotók kerülnek az olvasó kezébe? Hány kánonon keresztül kell „életben maradnia” annak a műnek, szerzőnek, amely/aki igényt tart az értelmező rápillantásra? A kérdésekre adható válaszokban mindig rejtőzik bizonytalanság, de mind a kérdésfeltevés, mind a válaszadás szinte oly erős antropológiai igénnyel lép fel, mint amilyen magának a kánon- vagy korszakfogalomnak a megléte.

Elegendő-e, ha egy mű/alkotó szilárdnak tűnő helyet vívott ki magának egy megingathatatlan tetsző kánonban – a XIX. század elején? Mennyire olvasható ma a Kazinczy kánonjában jelentős helyet elfoglaló Dayka Gábor, Virág Benedek vagy Szemere Pál? Az irodalomtudós, a filológus számára izgalmas kihívást jelentenek ezen életművek, intertextuális játékba hozhatók mind korábbi, mind kortárs, mind későbbi szövegekkel, ám igen nagy feladat lenne az immár a kánonból kihullott műveket/alkotókat újra bekapcsolni az irodalmi élet vérkeringésébe. Tagadhatatlan, hogy a kánon állandó mozgása lehetővé teszi az elmozdulásokat,

²⁴ ROHONYI 2000, 8.

²⁵ *Uo.*, 10.

elfeledett művek/szerzők újrafelfedezését, de ehhez többnyire igen erős kanonizációs tevékenység szükséges, melyet az irodalomtudomány nagy nevei képesek megvalósítani. (Igen jelentős e tekintetben az újjáéledő Ottlik- vagy Márai-recepció, illetve érdemes megemlíteni Weöres Sándor rekanonizáló tevékenységét is, aki Ungvárnémeti Tóth László nevét [műveit kevésbé] emelte be az irodalmi köztudatba. Részben Weöresnek köszönhető Czóbel Minka újrafelfedezése is, melyhez mind szépírói, mind irodalomtudósi tevékenységével hozzájárult.) Ám a (re)kanonizációk többnyire szűk szakmai körben érvényesek, és igen ritkán jutnak el a legerősebb kánonalkotó intézmények, a köz- és felsőoktatás meghódításáig.

A kánonok „imaginárius potenciálok a társadalom számára, a kulturális örökség tárházaként identitásképzők, egyfajta kulturális nyelvtant képviselnek” – hivatkozik Altieri kijelentésére Rohonyi.²⁶ Azaz a kánonokon keresztül képződik meg képzeletünkben a múlt, mely lehetővé teszi, hogy egyáltalán világként tudjuk elképzelni. A kánon egységes(nek tűnő) értelmezési stratégiát kínál, egyfajta rendet, melyben a fiktív és a reális világ elemeiből képesek vagyunk egy világszerű világ, imaginárius potenciál megteremtésére. S e világ (illetve világok, hiszen kánontól függően más és más imagináció jöhet létre) segítségével konstruáljuk meg mind a múlttól, mind a tradícióról alkotott képünket: „A kánon a tradíción végzett munka terméke, valójában a tradíció hatástörténete és szelektív emlékezete” – írja Altierire és Assmannékra hivatkozva Rohonyi Zoltán.²⁷ Szelektív, mert szükségszerűen kihagyásokkal él, mint ahogyan maga az emlékezet is mindig újrateremti és újraértelmezi a felidézett emlékeket.

E szelekcióval szorosan összefügg a kanonikus – klasszikus fogalompár értelmezése. Sokan nagy művek, kiemelkedő alkotók listájaként használják a kánon fogalmát. Jauss így ír a különböző irodalomtörténetek kanonikus rendszeréről: „A hagyományos irodalomtörténet úgy kerüli ki a krónikaszerű, pusztán tényfelsorolás dilemmáját, hogy anyagát általános irányzatok, műfajok és »egyéb« címszavak szerint rendezzi, s ezeken belül az egyes mű-

²⁶ *Uo.*, 13.

²⁷ *Uo.*

veket kronologikus sorrendben tárgyalja. A szerzői életrajzok és életműméltatások véletlenszerű kitérőkként bukkannak fel az »időnként egy fehér elefánt« mottója szerint. A másik lehetőség: kronológiai sorrendben követi a nagy alkotók vonulatát, »életük és műveik« sémája szerint méltatja őket; a pórus jár kisebb írók töltelékanyagként szerepelnek. Ilyen módszerrel a műfajfejlődés története is menthetetlenül felaprózódik. Az utóbbi módszer inkább az ókori klasszikusok kánonjának felel meg, az előbbi főleg az újabb kori irodalmakra jellemző, ahol a jelenhez közeledve egyre nagyobb nehézséget okoz a szerzők és művek már-már áttekinthetetlen tömegéből való kényyszerű válogatás.”²⁸

Az utóbbi esetet szem előtt tartva, amennyiben csupán a nagy alkotókra figyelünk, s a „másodvonal” nem kerül vizsgálódásunk homlokterébe, igen nehéz az értelem-összefüggések felfedezése, s így maguknak a nagy alkotóknak, nagy műveknek az értelmezése is. Hiszen egészen másként olvasható például Ady Endre vagy Kosztolányi Dezső Vajda, Komjáthy, Reviczky vagy akár Czóbel Minka műveit ismerve, mint e művek ismerete nélkül. Amennyiben a kisebb alkotók kimaradnak az uralkodó kánonból, a legtöbb nagy alkotó a semmiből jött óriásnak tekinthető, aki (különösen a romantika zsenikultusza óta) a semmiből teremt újat. Így ír ehhez kapcsolódva Arany János: „ha a lángész a nélkül is megleli a maga útját, mi szükség a másodrendű elmék számára követési példákat jelölnünk s ezáltal az *utánzók* számát szaporítanunk; vagy mi haszon háramlik abból az irodalomra, hogy a lángésznel kisebb szellemek nem *egy*, hanem minél több elme befolyását szívják magokba? Ami az *utánzást* nézi, nem árt erről, e mai, eredetiséget affectáló, de tényleg nagy mértékben utánzó korban, némely dolgot, ha ismételve is, elmondani. Költészetben – valamint minden ágában a művészetnek – többé-kevésbé mindnyájan *utánzók* vagyunk. Maga a lángész a meglevő példányok után indul. A különbség csak az, hogy villámgyorsan szedi magába mindazt, ami jó van előzőinél; alkotva pedig, habár valami olyat akarna is, aminő már előtte lebeg, a benne lévő eredeti erő által egészen mást hoz létre.”²⁹ A nagy alkotó sem tudná zsenia-

²⁸ JAUSS 1997, 38.

²⁹ ARANY 1998, 107.

litását kibontakoztatni, ha nem állnának előtte példák, minták, ha nem állna benne abban a(z irodalmi) hagyományban, mely az ő alkotásait is áthatja s meghatározza. Arany így összegzi a „mintaokról”, a másodvonalról kialakított véleményét: „[n]agy fontosságot helyezünk tehát abban, hogy a költészet s általában a művészet terén minél több jó közepszerű s ha tetszik, »utánzó« fussa szabad versenyét; nem mintha a közepszerűséget becsülnők nagyra, de mivel ezek teszik lehetővé, hogy koronkint lángész álljon elé s mivel egy ily pezsgő, szélesen kiterjedt, hagyományos művészi élet nélkül a genie megszületik ugyan, de meg is hal, anélkül, lététéről valamit tudna a világ.”³⁰

A másodvonal megismerése, értelmezése tehát részben a nagy alkotók, nagy művek értelmezését segítheti, részben pedig saját – az utókor számára megmutatkozó – újszerűségét, másságát megtapasztalva esztétikai élményt nyújt. Mivel nem csupán esztétikai elvek alapján épülnek fel a kánonok, igen gyakran előfordulhat, hogy amit az egyik kánonban másodvonalbeli alkotásnak tartottak, az egy másikban, talán éppen azon jegye miatt, amit korábban elmarasztaltak, válhat ígéretes olvasmányélménnyé, s e megítélések akár többször is változhatnak a befogadói közösségek változásától függően.

Másodvonalbeli szerzőként értelmezhető Czóbel Minka, akit viszont kora/kortársai jelentős alkotóként ismertek. Modernsége már a XIX. század 90-es éveiben is nagy visszhangot váltott ki, melyről a későbbiekben bővebben kívánunk szólni.

Czóbel Minkáéhoz hasonlóan, Komjáthy Jenő recepciója is a korszakhatár elcsúszásának jelenségén keresztül értelmeződik, mint ahogy arra Kulcsár-Szabó Zoltán is felhívja figyelmünket: „[a] századforduló után megváltozik az interpretációk hangneme, illetve érvelésmódja: még ekkor is elismerik Komjáthyt, ám már a múlt (század) figyelemreméltó költőjeként”.³¹ E stádiumból mozdul ki a Komjáthy-recepció, amikor „Komjáthy költészete [...] egy másik korszakhatár jelzőjévé, egy »irodalmi« korszakhatár kezdetévé válik, ez a határ azonban a 19. századba »kerül vissza«”. Németh G. Béla *A homályból* című verset elemezve újraértelmezi

³⁰ *Uo.*, 108.

³¹ KULCSÁR-SZABÓ 1997a, 27.

a korszakváltás pillanatát: „[i]tt a korszak már a »századforduló« nevet viseli, s ezzel feloldja a kortársi pillantás (orientációs bizonytalanságból eredő) dilemmáját, hiszen leépíti a választóvonalat Komjáthy kora és a 20. század kezdete között. Komjáthy recepcióját tehát alapvetően meghatározza a korszakhatárok alakulása, a »cezúrák vándorlása« (Odo Marquard).”³²

A cezúrák vándorlásának gondolata, s egyáltalán a cezúrák megléte előhívja a korszakolás problematikáját, mely – mint Kulcsár-Szabó Zoltán megjegyzi – az ember antropológiai igénye.³³ Korszakokban konstruáljuk meg a múltat és a tradíciót, s a korszakhatárok – a rápillantó szem igényétől függően – változhatnak, mozgásban lehetnek. S ami mind a korszak-, mind a kánonképződést konstituálja: a temporalitás jelenléte. Az időbeliség teszi lehetővé, hogy mozgásban érzékeljük mind a kánonokat, mind a korszakhatárokat, de még a klasszikus fogalmát is. Amennyiben kikapcsolnánk az idő változást előidéző dimenzióját, képtelenek lennénk az újraolvasásra, újraértelmezésre, s csak megkövesedett szövegeket és omlatag értelmezéseiket olvashatnánk. E veszély fenyeget akkor is, ha Gadamer klasszikusfogalmára hagyatkozva eltekintenénk a klasszikusnak kikiáltott művek újraértelmezésétől, s szinte érinthetetlenként tisztelnénk ezen alkotásokat.³⁴ Kosztolányi is e nézethez közelít *A klasszikusokról* című, 1906-os írásában: „A jelen derűre-borúra gyártja szétomló ítéleteit. Az idő azonban véglegesen megalkotja, s az, akit klasszikusnak ismer el, az is marad.”³⁵ Majd később így folytatja: „Az idő lehetetlenné teszi az irodalmi anarchiát. Minden írásra megváltozhatatlan és eltörölhetetlen pecsétjét üti.”³⁶ Ám néhány évvel később, 1908-ban éppen ő hiányolja a legnagyobb magyar klasszikusok, Vörösmarty, Petőfi és Arany ellenlábásait *Írók ellenségei* című írásában, mondván, hogy „[a]z irodalmi fejlődés ilyenképpen az ő munkáságuk és a kritikai ellenhatás összetevőiből alakult eredő vonalán

³² *Uo.*, 28.

³³ *Uo.*, 15.

³⁴ Erről bővebben lásd e könyv Kosztolányi-fejezetében.

³⁵ KOSZTOLÁNYI 1999a, 318.

³⁶ *Uo.*, 319.

indulna meg új és merészebb síkok felé”.³⁷ A kánonban való megmaradásnak tehát nem feltétlenül az érintetlenség, inkább az újraértelmezés válik dominánsabb feltételévé, ideértve mind a szövegek, mind az értelmezések állandó játékban tartását.

Az irodalom legfőbb kánonképző funkciójává így az intertextualitás mint alakzat válik, hiszen jelenvalóvá, jelölhetővé teszi a megidézett szerzőt, művet. Leginkább intertextualitásba hozott költőink (mint például Arany János, József Attila, Petőfi Sándor) így igen jelentős helyet foglalnak el a kortárs értelmezők kánonjaiban, előhíva így a kánonok retrospektív időirányultságát, amennyiben a jelenlévő esztétikai tapasztalat múltként értelmezett művekre irányul. (Ezen eljárás magában hordozza a túlkanonizálás veszélyét, melynek hatására egyes művek már nem vagy alig olvashatóvá válnak, mint például a *Himnusz* vagy a *Bánk bán*. E műveket is „megmentheti” viszont a túlzott megmerevedéstől az újraolvasás állandó igénye.)

Ezzel szemben helyezkedik el a progresszív kánon, mely tulajdonképpen még nem létező szövegekre irányul, azaz egy kialakuló kánon még nincs szövegekkel alátámasztva, meg vannak benne üres helyek. Ilyen többek között a magyar avantgárd, valamint a XX. század végi új próza kánonja.

2.2. Toldy, Bajza, Gyulai

Toldy kánonja a XIX. század dereka óta szinte fatális kánonként működik, hatása még ma is igen jelentős, stabil műveltséganyagként szolgál az olvasó számára.³⁸ Toldy kánonja eleinte nyílt szerkezetű volt, nem kanonizált irodalmi szabályokat hirdetett, hanem olvasáspéldákra próbált nevelni.³⁹ Kész, megépített kánonjában, mely egyre inkább záródó, már szigorúbb elveket vall: az irodalom véleménye szerint a nemzeti szellem megjelenése és önmagával való reflexív azonosulása: „a *nemzeti irodalomtörténet*

³⁷ KOSZTOLÁNYI 1999b, 323.

³⁸ Kánonja alapjául elsősorban 1854-es irodalomtörténete (TOLDY 1987b), illetve 1864–65-ös irodalomtörténeti tankönyve szolgál (TOLDY 1987c).

³⁹ Itt elsősorban 1851-es munkájára kell gondolnunk: TOLDY 1987a.

[...] a nemzet nyelvén készült műveket tárgyalja okbéli összefüggésekben, különös tekintettel azokra, mikben a nemzeti szellem sajátosságai különösen nyilatkoznak⁴⁰ – írja, lényegében Hegelt felidézve. Toldy kánonjában az önelvű szépség a nemzeti tökéletesedést szolgálja.

Korszakolását vizsgálva Thienemann Tivadar érdekes összefüggésre világít rá: „Ha a magyar irodalomtörténetírásnak Toldy Ferencz óta megállapodott fölépítését vizsgáljuk, arra az eredményre jutunk és ez az eredmény nem lehet meglepő, hogy irodalomtörténetünk Gervinus és Koberstein német irodalomtörténeteinek mintájára van fölépítve. Toldy régibb példákat követve, két virágzást jelöl ki a magyar irodalom fejlődésében, de míg a német irodalomtörténet az irodalmi hagyománynak ezeresztendéjét oszthatta két részre és egy rendkívül gazdag középkori kéziratossal irodalmat csoportosíthatott a 13. századi fénypont köré, Toldy Ferencz az »ó-kori« és középkori magyar irodalomból ily virágkort nem képezhetett, ezért az »új-kori« irodalmat tagolta két korszakegységre: az egyik kor 1526–1772-ig, a másik 1772–1849-ig terjed, mindegyik kor magába foglalván a fejlődés három szakaszát: az emelkedést, a virágzást és a hanyatlást. A romantika szervesfejlődés-gondolata a történelmi iskola útján átszármazott a tudományos magyar irodalomtörténetre is. A magyar irodalomtörténet is hagyományos felépítése szerint két részre tagolódik, voltaképp két korszak-életrajzból tevődik össze: mindegyik kor külön-külön kezdődő, virágzó és lezáruló egység, melynek összefüggését az önmagából való megifjulás misztériuma csak látszólag tudja helyreállítani.”⁴¹

Toldy kánonja az organizmus gondolatának elbizonytalanításával együtt is oly jelentős helyet foglal el a magyar irodalom történetében, hogy teljes megingatása igen nagy vállalkozásnak tűnne. Rendszerezésében a német példa követése már nem tűnik idegennek, a magyar irodalom sajátjává vált, egy nemzeti narratíva részévé, mely imaginárius potenciálként jellemzi irodalmunkat. Ám – mint arra S. Varga Pál a nemzeti irodalom fogalom-

⁴⁰ TOLDY 1987b, 24.

⁴¹ THIENEMANN 1931, 20.

rendszerét tárgyaló könyvében⁴² rámutat – kanonizáció szempontjából a XIX. század közepe sem tekinthető homogénnek, hiszen egymástól elváló programok, narratívák határozzák meg a kialakulóban lévő diszkurzív nyelvet. Toldy rendszerezése az eredetközösségi narratívát szólaltatja meg, bár – mint S. Varga hangsúlyozza – „Toldy irodalomtörténetei – középpontban a *Költészettörténettel* – szintén nem tudták a nemzet eredetközösségi alapú, egységes történeti narratíváját megalkotni, mert ezt az esztétikum autonómiájának és az egyéni alkotó tehetség kiemelkedő szerepének konstitutív érvényesítése lehetetlenné tette”,⁴³ s így lehetetlenné vált a „nemzet történeti identitásának szépirodalmi megalkotása”⁴⁴.

Toldy mellett – többek között – Bajza József tevékenysége és hatása is említést érdemel, s kettejük működése az egyidejű egyidejűtlenségek egyik demonstratív példájának tekinthető. Ám Bajza befolyása a magyar irodalomtörténet kanonizálása szempontjából kevésbé erős, nem sikerült egy erős, szövegközpontú kánont létrehozni. Klasszicista példák, elvont szabályok normái szerint ítélt, elsősorban Lessing és Schiller nyomdokain haladt. Bajza nem tulajdonított jelentőséget az esztétikum temporalitásának, az értelmezett szövegeket a klasszicizmus kánonjához méri, így a múltba helyezi őket, s kánonja történetietlenné válik, mivel nem konstruálja meg a távolságot az elmúltak s a jelen között, míg Toldy kánonja igyekszik megkonstruálni az új szövegek másságát. S. Varga Pál a hagyományközösségi paradigma teoretikusainak bemutatásakor így ír Bajzáról: „konceptiója egy ponton tér el alapvetően a hagyományközösségi paradigmától. A nemzeti nyelvnek és történelemnek kollektív megelőzöttségként való érvényesítésekor kizárólag a nemességre gondol, [...] szót sem ejt arról, hogyan viszonyul mindez a *teljes* nyelvi-kulturális közösséghez; föl sem veti a lehetőséget, hogy ha már egyszer a nemzetet egy *nyelvi-kulturális* mintázat alapján gondolta el, akkor

⁴² Lásd S. VARGA 2005.

⁴³ *Uo.*, 274.

⁴⁴ *Uo.*

a *népnek* is szerep juthat – a nyelvi-kulturális közösség ama rétegeinek, amely az elidegenítő hatásoknak kevésbé volt kitéve [...]”⁴⁵

A hagyományközösségi paradigma és a népnemzeti kánon kialakítása és megszilárdítása szempontjából elengedhetetlen Gyulai Pál nevének megemlítése, aki talán a legnagyobb hatással bíró rendszert dolgozta ki és hagyta örökül a kánon folytatóira. Írásaiban a hagyomány folytonosságának fontosságát hangsúlyozza, ám e hagyomány nem a pusztá formákban, ismétlésekben nyilvánul meg: „Gyulai annyira ragaszkodott ahhoz, hogy a népköltészet lényege a költészetet átható s poétikai jegyekben mutatkozó sajátos szellemiségben s nem egyes tartalmi elemekben van, hogy – közvetve ugyan – a magyar népiességgel szemben is jelezte fenntartását, amennyiben ez a népi *elemek* iránti (a demokrata törekvések hatására kialakuló) érdeklődésben mutatkozott.”⁴⁶ Gyulai elveinek és kritikusi tevékenységének hatása egészen a századfordulóig markánsan érezhető irodalomtörténetünk alakulásában, jelentőségét azzal is szemléltethetjük, hogy a kozmopolita kánon képviselői éppen az ő rendszerét tekintik meghaladandónak, átírandónak.

Természetesen Toldy, Bajza és Gyulai kánonja is kiegészítésre, továbbgondolásra szorult, több ponton módosult. Igaz, már a kozmopolita költészet megjelenésével akadtak támadóik, ellenzőik,⁴⁷ többek között Kosztolányi is felszólal a nemzeti kánon ellen: „Mi magyarok azonban állunk egy helyen. Nem keresünk mélységet, nem unjuk meg azokat a siralmasan unalmas visszhangjait a népdaloknak s a kopott hangicsálásoknak, melyek olyan világosak, mint az üres levegő, a semmi, és üres fitymálással nézünk mindenre, ami külföldről jön. A katedrákról még mindig az egyedül boldogító »nemzeti« költészet igéit hirdetik. Vajon mikor nyitjuk ki kapuinkat a művelt nyugatról jövő acélos légáramnak? Vajon újjászületik-e irodalmunk?”⁴⁸

⁴⁵ *Uo.*, 458.

⁴⁶ *Uo.*, 509.

⁴⁷ Erről lásd a könyv későbbi fejezeteit, különös tekintettel Vajda és Czöbel műveinek befogadástörténetét.

⁴⁸ KOSZTOLÁNYI 1999a, 319.

Kosztolányi e helyen a kis népek jellegzetes kánonalkotó koncepcióját hívja elő, melyről így ír Kálmán C. György: „ha a kis népek kánonjait a világirodalmi kánonnal (vagy a »nagy népek« kánonjával) vetjük össze – bármely homályos is legyen ez a mérce s ez a művelet –, akkor voltaképpen bizonyos értelmező stratégiák átvételéről, készen kapásról van szó. A nemzeti irodalmat a »világirodalom« terminusai (műfajai vagy korszak-meghatározásai, iskolába sorolásai, poétikai szabályai stb.) szerint olvassuk, s így támpontokat kapunk a kis népek kánonjának kialakításához; voltaképpen belekényszerülünk abba, hogy a kis nép korszakait, műfajait stb. aszerint a kánon szerint helyezzük el, ahogyan azt a »világirodalom« értelmezési stratégiái szerint »kell.«⁴⁹ Toldy is ugyanazt a módszert alkalmazta tehát, amit Kosztolányi éppen számon kért a nemzeti költészetben, viszont két lényeges „hiány” bukkan fel: a XX. század elejére immár nem világos és áttekinthető, hogy milyen elvek alapján kanonizált Toldy, azaz hogy német mintákat követett, illetve az, hogy ez a nyugat-európai hagyomány már nem az az „acélos légáramlat”, azaz, ha a Nyugat kánonjaihoz mérjük sajátjainkat, bizonyos megkérdőjelezhetőség figyelhető meg, melynek behozása, illetve behozhatatlansága mindig frusztrálta az őket követni kívánó kánonokat. Ám így a „nyugati” és a „keleti” kánon között létrejöhet a különböző helyeken, nyelveken, ám egy időben és egy „világirodalomban” működő egyidejű egyidejűtlenség, melynek tapasztalata a különböző olvasásmódok, imaginárius potenciálok termékeny játékát idézi elő.

2.3. Kánonban énekelni – Irodalom vagy irodalmak?

Mint láthattuk, ha egy korszak irodalmát vizsgáljuk, szembesülnünk kell azzal az állapottal, melyet leginkább irodalmak egymás mellett éléseként, egyidejű egyidejűtlenségekként⁵⁰ írhatunk le. Koselleck ezen terminusát – mint azt számos példa mutatja – nem

⁴⁹ KÁLMÁN C. 1998, 255.

⁵⁰ Kosellecknél birtokos viszony található, melynek fordítása talán *egyidejűtlenségek egyidejűsége* lehetne. A magyar értekező irodalomban azonban a fent használt kifejezés vált ismertté, ezért a későbbiekben is azt használom.

csupán történelmi jelenségek tárgyalásánál használhatja eredményesen az értelmező, hanem az irodalom legkülönfélébb korszakaiban is. A kihívás talán annál nagyobb, minél kevésbé dokumentált az adott kor irodalmi s tudományos élete, s minél kevesebb szövegre szorítkozhatunk elemzésünk elkészítésekor. Nem ritka, hogy éppen az egyidejű egyidejűtlenség, a különböző iskolák és kánonok létezése takarja el önmagát azáltal, hogy az egyik iskola/kánon vezető/hatalmi pozícióba kerül, a „hivatalos” irodalom képviselőjévé válik, így a vezető lapok és kiadók birtokosává is, minek következtében a vele szemben elhelyezkedő (ellen?)kánon kevesebb teret és szót kap az irodalom szerteágazó játékában. A kánon és ellenkánon kifejezés rögtön egy „uralkodó” és egy „elnyomott” kánon meglétét feltételezi, mely az említett viszonyban (az egyik kánon hatalmi pozícióba kerülése) helytálló. Ám az értelmező olvasó szempontjából gyümölcsözőbb lenne a kánonokat s az általuk képviselt irodalmi nyelveket mindig egyenrangúnak tekinteni, viszont jelen dolgozat éppen e kanonikus viszony felvázolására törekszik, így szükségyszerű a történetiség szem előtt tartása. Már csak azért is, mert az 1996-os, Marbachban megrendezett kánonkonferencia is hasonló distinkciókkal és definíciókkal él, amikor megkülönbözteti a nyílt kánon, a nyílt ellenkánon, a negatív kánon és a lappangó kánon fogalmát.⁵¹

A nyílt kánon ebben az esetben „egy adott időszak meghatározó, alapjait tekintve iskoláskönyvekben lefektetett és egyéb eszközök által szintén terjesztett kánonját jelenti, mely egyrészt spontán hagyományozódás útján alakul ki, másrészt viszont az éppen adott társadalom jellegének megfelelő módon, többé vagy kevésbé közvetlenül összefügg a hatalmi pozíciókkal”,⁵² ugyanakkor a nyílt kánon feladata lesz az irodalom szerepének, az irodalmiság mibenlétének meghatározása, s így ki is jelöli a határvoalat a kanonizált és kánonon kívül maradó művek között. Lát-

⁵¹ A kanonikus struktúra az első három esetben még elkülöníti egymástól a szövegkánon és az értelmezési kánon (melyet én materiális kánon és jelentéskánon változatban használok) fogalmát. A tanácskozás anyaga az enigmatikus *Kanon Macht Kultur* című kötetben jelent meg (Hrsg. Renate von HEYDEBRAND, Stuttgart, 1998). Az általam használt forrás: SZAJBÉLY 2000, 183.

⁵² SZAJBÉLY 2000, 184.

ható, hogy így a legerőteljesebb, legnagyobb hatalommal bíró, uralkodó kánon válhat belőle, mely hatalmas mértékben képes befolyásolni mind a szöveggánont (vagy materiális kánont), mind az értelmezési kánont (azaz jelentéskánont).

Vele szemben helyezkedik el a nyílt ellenkánon, látványosan összetartozik a két kánonformáció, hiszen a nyílt ellenkánon így mindig *valamihez képest* határozza meg önmagát. „[K]özvetlen célja a már érvénytelennek ítélt kánonnal szemben egy alternatív ellenkánon megfogalmazása, végső célja a nyílt kánon leváltása és önmaga nyílt kánonná emelése.”⁵³ Megpróbál már szerkezetében is igazodni a nyílt kánonhoz, az egyes nyílt ellenkánonok „*saját körükön belül* az irodalomra vonatkozó nyílt kánonokként értelmeződnek”,⁵⁴ s Szajbély e folyamatot a *kánonstruktúra ikeresedésének* nevezi – bár nevezhetnénk akár – az árnyékkormány mintájára – árnyékkánonnak is.

„A *lappangó kánon* alapvetően a nyílt kánon és a nyílt ellenkánon körén kívül működik, de nem azonos a kanonizálatlan egészével, és nem feltétlenül szorítja ki a köréből mindent, ami a kanonizált körökbe tartozik.”⁵⁵ Idetartoznak azon művek, melyek az olvasó számára egyszerűen kedvesek, szórakozást, kikapcsolódást jelentenek. A lappangó kánon nem vesz tudomást a nyílt kánon és a nyílt ellenkánon közötti küzdelemtől és határvonalról, nincs elmélete, csupán a gyakorlatban létezik, mondhatjuk, a populáris kultúra képviselője.

A negatív kánont ezzel ellentétben a kánonstruktúra mindkét szintjén elítélik, annak ellenére, hogy valamilyen szinten és módon mégis kanonizált művekről beszélhetünk. A másik három kánonformáció szempontjából más-más korpusz képezheti a negatív kánont, ugyanakkor sok átfedés is megfigyelhető. Idesorolható az úgynevezett szennyirodalom, melyet mindegyik kánoncsoport kidob magából.

Am az egymás mellett élő és alakuló kánonok mindegyike létezik, hatással vagy ellenhatással vannak egymásra, s szinkrón szinten példázzák mindazt, ami az irodalomtudomány történeti-

⁵³ *Uo.*, 185.

⁵⁴ *Uo.*

⁵⁵ *Uo.*, 186.

ségének egyik leghangsúlyosabb kérdése: hogyan, mivégre közelítünk az irodalmi szövegekhez, melyek azok a kérdések, melyek a mindenkori olvasó számára érvényesként bukkannak fel az elvárásokkal és váratlanságokkal terhelt befogadás során. A XIX. század második felének magyar irodalma a maga rend(szer)ezhetetlenségével kitűnő példája az irodalomtudós kanonizáló érdeklődésének ellenálló korpusznak, miközben, akarva-akaratlanul, az elmúlt évtizedek során igen szigorú rendszerek részévé vált. Legmarkánsabb példánk lehet a közoktatásban is uralkodó *realizmus* fogalma, mely olyan (hol esztétikai, hol inkább csupán eszmei) kérdésekre adott válaszként értelmezi a század utolsó évtizedeiben keletkezett műveket, melyek talán valaha relevánsként fogalmazódhattak meg, ám az idők során avíttóságukkal, porosságukkal mindössze azt érték el, hogy az olvasók többsége számára összeforrt a kérdés és a válasz, azaz a megközelítésmód és az irodalmi műalkotás, s mivel az egyik immár nem tartogatott sem izgalmat, sem aktualitást, sem relevanciát, a másik oldal, azaz a mű megszólítása és megszólaltatása is problémákba ütközött.

Érvényes kérdéseket és lehetséges válaszokat keresni hatalmas kihívás. Egyszerre kell ügyelni arra, hogy ne beszéljünk el a vizsgálandó szöveg mellett, ugyanakkor szem előtt kell tartanunk a mindenkori jelen olvasási tapasztalatait, elvárásait. Nyomon kell követnünk az irodalomtudományi univerzálékat, a feltételezett (egykori) és a tényleges (saját) elvárási horizontokat.

„A kánonok egyszerre deskriptív és normatív kijelentésekre épülnek; nem kerülhetjük meg azt a problémát, hogy mások értékkijelentéseiről a magunk értékei szerint ítéljünk. Vajon milyen kritériumok kontrollálhatnának egy efféle értékelő diskurzust? Úgy tűnik, hogy a kritikai historista valóban biztos talajon áll, hiszen az, amit én kanonikusnak (vagy a kánonok meghatározó kritériumának) tekintek, olyan normáktól függ, melyeket én állítok fel, de legalábbis olyan intézményes normáktól, melyeket én hagyok jóvá. Az egész folyamat a legmélyéig körben forgó”⁵⁶ – olvashatjuk Altierinél. Ám ahhoz, hogy el tudjuk kerülni a kano-

⁵⁶ ALTIERI 2001, 144.

nizálás önkényességét és egyéni értelmezésbe zártságát, olyan fogalmakra van szükségünk, melyek képesek kilépni e körkörös-ség magányából. Altieri is továbbgondolást javasol: „[a] kánonok elméleti megközelítésének csak akkor van értelme, ha megvan az esélye annak, hogy a körkörös-ség adottságai közepette rátalálhatunk az ítéletalkotás közös elveire. A kánon természetére és működésére vonatkozó gyakorlati elgondolásaink csak ritkán kifejtett elméleti tételek vagy a szöveggel való empirikus találkozásaink folyományai. Azért vannak eszméink a kánonról, mert az irodalomról olyan kulturális kontextusban tanulunk meg gondolkodni, melyet részben a kanonikusság fogalma konstituál.”⁵⁷ Persze – tehetjük hozzá – ez nem feltétlenül jelenti azt, hogy e kánonról alkotott eszméink megegyeznek magával az elvárt kánonnal. Ahhoz nem fér kétség, hogy a legtöbb olvasó egy bizonyos rendszeren keresztül, előzetes ismeretek, preconcepciók és paratextusok hálóján keresztül ismerkedik meg a művekkel és a művekről alkotott véleményekkel, többnyire egy igen markáns materiális kánon áll rendelkezésünkre, mely meghatározza minden későbbi olvasási tapasztalatunkat is. A könyvek ezen gyűjteménye mindenekelőtt hatalmi pozíciója révén képes betölteni a klasszikus művek korántsem elhanyagolható funkcióját, ugyanakkor szorosan kapcsolódik a mediális közvetítettség problémaköréhez: az ismert (népszerű, kötelező olvasmányként létező, avagy klasszikus, esetleg jogdíj nélküli) könyveket gyakrabban adják ki, könnyebben jutnak el a befogadókhöz, akik így saját kánonuk kialakításakor is elsősorban azon korpuszra kénytelenek építeni, melyet egy még mindig túl szilárd materiális kánon képez. Am nem elhanyagolható jelenség, hogy a materiális kánon is *közvetítettség* révén jut el a befogadóhoz, azaz szükségszerűen magában hordozza a jelentéskánon potenciálját is, mely viszont sokkal képlékenyebb és rugalmasabb a materiális kánonnal. Képesse válik új kérdések feltevésére, az addigiak átírására, érvénytelenítésére. Nagyszerű példa erre a Magyarországon a rendszerváltás után kibontakozó irodalmi élet kanonizációs tevékenysége, hiszen a korábbi – sokszor túlságosan is a politika

⁵⁷ *Uo.*, 145.

által meghatározott, még akkor is, ha nem előíró, hanem éppen ellenálló szempontból értelmezett – kánon(ok) kérdései immár érvénytelenné vagy túlhaladottá váltak, ugyanakkor szükségessé vált az irodalom fogalmának és funkciójának újragondolása is, hiszen a mind nagyobb számban hozzáférhető idegen nyelvű szakirodalom és szépirodalmi művek rávilágítottak arra, hogy az eddigi szerzőközpontú s többnyire strukturalista megközelítésmódoktól eltávolodva az irodalom radikális megújítása és újraértelmezése válik szükségessé. Ez természetesen nem feltétlenül jelenti a materiális kánon totális lebontását, hiszen a múlt szövegeinek megőrzése nem mond ellent a kánon logikájának. Visszatérve Altieri gondolataihoz, érdemes kiemelni azon funkciókat, melyeket ő a kánonnak tulajdonít: „[a]z egyik a gondnoki funkció: az irodalmi kánonok olyan sokrétű, összetett kontrasztív kereteket őriznek meg, melyek megteremtik azt, amit a tapasztalat értelmezésére szolgáló kulturális nyelvtannak nevezek. Ismerve azonban a kanonikus művek természetét, a gondnoki funkciót nem lehet csupán szemantikainak tekinteni. A kánonok értékeket implikálnak azzal, amit megőriznek és a megőrzés elveit tekintve is. Ily módon a kánon másik funkciója szükségképpen normatív. Mivel e két funkció összekapcsolódik, a kánonok nem egyszerű dogmákat jelenítenek meg, inkább dialektikus erőforrásként szolgálnak, egyszerre jelenítve meg azokat a különbségeket, melyek egy gazdag kontrasztív nyelvhez nélkülözhetetlenek, és konstituálva annak modelljeit, hogy e nyelv segítségével mivé formálhatjuk magunkat.”⁵⁸ Önmagunk formálása viszont össze kell, hogy kapcsolódjon az értelmező és megértő olvasás aktusával, mely minden befogadás tétjévé válhat, jelen esetben éppen a klasszikus művek és kánonok újrakonstituálása által. A XIX. század végi, XX. század eleji művek szükségszerűen részesei voltak (avagy még mindig részesei) egy erősen normatív igénnyel létrejött kánonnak, s e „normatívák” átértelmezése válik mindinkább sürgetővé.

Újra és újra megfogalmazódik az a kérdés, hogy a romantika és a modernség közötti időszak miként, milyen horizontból értel-

⁵⁸ Uo., 151.

mezhető, egyáltalán egyik a másik folytatásának tekinthető-e, ám ez esetben egyik paradigma mikor váltotta le a másikat, azaz beszélhetünk-e egyáltalán korszakváltásról, netán korszakküszöbről. Az egyre izgalmasabbá és szerteágazóbbá váló szakirodalom ezen kérdésekre igyekszik kielégítő, netán újabb horizontok felé nyitó választ találni, miközben folyton újrafogalmazódó, új hangsúlyokat kapó kérdésfeltevéseinek köszönhetően egyre plasztikusabb képet kaphatunk.

Hansági Ágnes a romantika és modernség közötti korszakküszöböt kutatva az alábbi megállapításra jut: „[h]a van olyan tapasztalat, amely hozzásegítheti az értelmezőt romantika és modernség amúgy meglehetősen plauzibilis korszakküszöbének felismeréséhez, akkor a temporális idegenség tapasztalatának bizonyos formái, elsősorban a *saját idegenségének* tapasztalata, minden bizonnyal ilyenek. A differenciaképzésnek természetesen olyan kritériumát feltételezve ezzel, amely elégséges eredménnyel alkalmazható a szigorúan kosellecki értelemben elgondolt korszakok, tehát az egyidejű jelenségek egyidejűtlenségeként elképzelt temporális egységek esetében is.”⁵⁹

Hasonló egyidejű jelenségek egyidejűtlenségére reflektált Reviczky Gyula a kozmopolitikus költészetről szóló írásában: „Mint minden éghajlatnak megvan speciális növény- és állatvilága, úgy van minden népnek és kornak külön poézise. Minden nagy költő tehát annyiban volt nemzeti, amennyiben költészetén saját népének jellege, korának és nemzetének zománca látható. Épp annyira korának, mint nemzetének a költője volt”⁶⁰ – írja 1885-ös *Szemle*-beli, *Kozmopolitikus irány a költészetben* című cikkében. Persze tudjuk, hogy véleményének megfogalmazását igen erőteljesen befolyásolta a nemzeti és a kozmopolita irodalom szembeállítása és egymással vívott elkeseredett harca, s e hozzászólásában el is követ egy finom csúsztatást: ő maga újraértelmezi a „nemzeti” fogalmát, így egyszerre távolodik el attól és közeledik ahhoz, ami egy másik paradigmát jelenthet a kortárs olvasó számára. Így talán éppen azt kellene megfejtenünk, hogyan s mivégre alakulnak ki akár – Reviczky kategóriáival élve – egy népnek és

⁵⁹ HANSÁGI 2006, 20.

⁶⁰ REVICZKY 1944, 564.

kornak egyszerre különböző beszédmódjai, s – ami az ő számára (is) felfoghatatlan maradt – hogyan képesek egymás mellett élni e beszédmódok, egyáltalán milyen olvasási tapasztalat az, amely létrehozhatja őket. Ennek megértéséhez hívhatjuk segítségül a szubjektum fogalmát, pontosabban azt a szubjektumot, amelyet az egyes kánonok – saját nyelvi tapasztalataikra építve – igyekeznek létrehozni a megértés és értelmezés művelete során.

3. SZUBJEKTUM, INDIVIDUUM

Korszakunk és kánonjaink megközelítése szempontjából, a megértés, értelmezés elősegítése érdekében így segítségül hívhatjuk azon (többnyire tudománytörténeti) fogalmakat, melyek egyszerűen az irodalmi művek imaginárius világa felől is értelmezhetők. Esetünkben érdemes megvizsgálni a szubjektum és individuum korántsem azonos fogalmát, melyről – többek között – Manfred Frank és Anselm Haverkamp írásaiból szerezhethetünk ismereteket. Frank és Haverkamp az individualitás kutatásának három meghatározó területét különítik el, melyek természetesen átfedésben lehetnek egymással:

1. Fogalomtörténet (történeti szemantika) mint az individuum „szimptomatológiája” (az individuális problémátörténete)
2. Pszichotörténet mint az individualitás „archeológiája” (az individuum szociáltörténete)
3. Az individualizáció funkciótörténete mint az individuális ábrázolás (esztétika) és az individuális kifejezés (hermeneutika) „konstrukciója” és „dekonstrukciója”⁶¹

Feltehetjük eközben a kérdést, hogy miért válhat e problémakör diskurzusa az olvasás egyik próbakövévé, hiszen – ahogyan az utóbbi évek vagy akár évtizedek – tanulmányaiból előtűnik, az individualitás témája (elsősorban) a modernség posztmodern

⁶¹ FRANK–HAVERKAMP 1988, XII. A szöveg eredetije:

- I. Begriffsgeschichte (historische Semantik) als „Symptomatologie” des Individuums (Problemgeschichte des Individuellen)
- II. Psychohistorie als „Archäologie” der Individualität (Sozialgeschichte des Individuums)
- III. Funktionsgeschichte der Individualisierung als „Konstruktion” und „De-konstruktion” individueller Darstellung (Ästhetik) und individuellen Ausdrucks (Hermeneutik) (Ford. tölem – K. J.)

aktualitását hivatott bizonyítani. Szubjektum és individuum szétválasztása, az egység tudatának elvesztése és a szétszóródás tapasztalata, önmagunk és a másik önmagára rákérdezőként, kivetítettként való megjelenítése a posztmodern tapasztalat felőli olvasás kihívásával szembesíti a folyton újraértelmező olvasót. Frank diskurzusanalízis segítségével a szubjektum eltűnésének pillanata után nyomoz, miközben arra a megállapításra jut, hogy „elvégre lehetséges, hogy a vég analízise során egy kezdet döntő pillanatára bukkanunk, ami a modernség alakulása során eltűnt és csak a végén vált újra megragadhatóvá, úgyhogy a szubjektum 'eltűnésével' az individuum érdemes volna az újrafelfedezésre”.⁶² Ezek után elsősorban arra a kérdésre kell választ találnunk, hogy mi különbözteti meg a szubjektumot az objektumtól, s mindegyikért is keressük a választ, hiszen a kortárs dekonstruktivisták, mindenekelőtt Nietzsche és Heidegger követőjeként, az individualitás gondolatainak kifejezését a szubjektivitás hatalomakarásának kifejezőjeként írják le: „Valójában nem minden szubjektum individuum (pl. az sem, amelyről Hegel azt mondja, hogy a szubsztancia igazsága); az azonban áll, hogy egy nyelvi szabályozás következtében, amely vélhetőleg a »nyeregidő«-ben jutott érvényre, minden individuumot szubjektumnak kell tekinteni. Úgy látszik, az individualitás ebben az újabb, az ókori 'atomizmus'-modelltől elváló szóhasználatban valójában a szubjektivitás szemantikájának behatárolásában és kiélezésében van megalapozva.”⁶³ Azaz az individuum a szubjektivitás megragadására szolgáló meghatározó kifejezés (melynek segítségével a hatalom megragadására válik

⁶² Uo. „Es könnte schliesslich sein, dass in der Analyse des 'Endes' jenes entscheidende Moment eines 'Anfangs' zu fassen ist, das im Verlauf der Moderne verloren ging und erst mit ihrem Ende wieder fassbar wird, so dass mit dem 'Verschwinden' des Subjekts das Individuum einer neuen 'Entdeckung' wert würde.” (Ford. tölem – K. J.)

⁶³ FRANK–HAVERKAMP 1988, XIII.: „Tatsächlich ist nicht jedes Subjekt ein Individuum (zb. nicht dasjenige, von dem Hegel sagt, es sei die Wahrheit der Substanz); wohl aber gilt, zufolge einer Sprachregelung, die vermutlich in der 'Sattelzeit' (1750–1800) sich durchgesetzt hat, dass jedes Individuum als Subjekt betrachtet werden muss. 'Individualität, in diesem neueren, vom 'Atomismus'-Modell der Antike abgesetzten Wortgebrauch, scheint in der Tat in einer Eingrenzung und Zuspitzung der Semantik von Subjektivität zu gründen.” (Ford. tölem – K. J.)

elérhetővé). Az említett 'nyeregidő' ['Sattelzeit'] több szempontból is fontossá válhat számunkra: feltehetően – mind Koselleck, mind Frank és Haverkamp kutatásaira támaszkodva – az 1750-es évek körül történt az a fel/(meg)ismerés, mely azonossá tette a szubjektumot és az individuumot (ezért is említhetik az idézett részben Hegelt, hiszen a szubsztancia igazsága alanyként értelmezhető), a grammatikai alanynak ugyanis nincs megragadható referenciavonatközése, így nem beszélhetünk individuumról: e nyelvi szabályozás következtében individuumon egy önálló alanyt (Einzelsubjekt) kezdenek érteni, nem egy megoszthatatlan kicsiny dolgot (Einzeldinge).

Individuumon és individualitáson persze az európai történelem és irodalomtörténet különböző fázisaiban mást és mást értettek. Mást jelentett az 1775 után felvirágzó 'individuum', ami 'polgári individuumként' vagy 'ideológiaként' is értelmeződött. A felvilágosodás ezen individuumfogalma(i) elkülönül(nek) Friedrich Schlegel, Schleiermacher és Wilhelm von Humboldt romantikus individualitáskonceptiójától. Lényegi gondolatuk, hogy az 'egyes' és az 'individuális' egy elemet vagy részt jelöl, ami az egész fogalmából soha nem vezethető le egy logikai lánc segítségével.⁶⁴

Láthatjuk tehát, hogy – különösen a német filozófia és irodalomtörténet gondolkodói – a felvilágosodás és a romantika idejére teszik annak az eszme- és tudománytörténeti folyamatnak a kezdetét, mely a szubjektumot mint egységes ént problematikus-sá teszi az érzékelő befogadás számára, Foucault pedig úgy véli, a XVII–XVIII. század fordulóján következett be az a változás, mely meghatározta az ember individuumértelmezését: „[a] modern szubjektum genealógiájának fővázolásával Foucault rávilágít, hogy a társadalomtudományokban az 'individuum' központi szerepe viszonylag új fejlemény, amely a 17. és 18. század fordulóján azért alakult ki, mert szükségessé vált a valóság és benne az emberi jelölő helyének újfajta elrendezése és osztályozása”.⁶⁵ Érdemes elidőznünk e ponton, hiszen semmiképp sem illene összemoznunk a szubjektum-objektum és a szubjektum-individuum szétválasztását, mivel e két különböző módszer különböző világ-

⁶⁴ Erről részletesebben lásd: *uo.*, XIV.

⁶⁵ KISS A. 1994, 172.

nézeteket vagy akár különböző világokat képes implikálni. Descartes szubjektumfelfogása mindenképp választóvonalnak, mérőöldkőnek tekinthető az európai kultúrtörténetben, hiszen hosszú időre, mondhatni évszázadokra meghatározta a kulturális gondolkodás attitűdjét. Szigorú szabályokra épülő megismerésemélete mind a természettudományoknak, mind a szellemtudományoknak mintául szolgált, kijelentései egyben az igazságot hordozták legtöbb értelmezője számára. „[A]z a képesség, amelynél fogva helyesen ítélünk és az igazat megkülönböztetjük a hamistól – s tulajdonképpen ez az, amit józan értelemnek vagy észnek nevezünk –, természettől fogva egyenlő minden emberben”⁶⁶ – írja, majd e józan észre alapozva vizsgálódását, mindvégig énként, azaz egyes szám első személyben tárja elénk vizsgálódásait, filozófiai eszmefuttatásait s azok eredményeit. „A modern hagyomány meghatározó sajátossága ugyanis nem az, hogy az individualitás vagy az önismeret problémáját a középpontba állította, hanem az, hogy az individualitás megértésének kulcsa az egyes szám első személyű vizsgálódás lett”⁶⁷ – írja Huoranszki Ferenc a karteziánus szubjektumot tárgyaló tanulmányában. Ezen első személyű vizsgálódás viszont egy nyelvi-grammatikai tézisen alapul: „A kérdés azonban nemcsak arra vonatkozott, hogy mi is egy individuum, vagy hogy miként képes a tulajdonságok hordozására, és mi különbözteti meg a többi egyedtől, hanem talán sokkal érdekesebb módon arra is, hogy milyen entitások tekinthetők egyáltalán metafizikai értelemben individuumnak. A természetes kiindulópont grammatikai. Individuum mindaz, amiről a tulajdonságokat állítjuk.”⁶⁸ S ez az a jelenség, amely miatt Friedrich Nietzsche – különösen Isten, azaz a Teremtő kérdését, létét vagy nem létét kutatva – hiteltelennek érzi az egész karteziánus filozófiát, hiszen ha már tulajdonságot állítunk valamiről, és ezen tulajdonság alapján vonunk le következtetéseket (pl. ha van teremtett, léteznie kell a teremtőnek is), azaz pusztán a grammatika logikájára támaszkodunk, amit viszont az ember alkotott meg, akkor megkérdőjeleződik a teljes szubjektív

⁶⁶ DESCARTES 1993, 15.

⁶⁷ HUORANSZKI 2004, 577.

⁶⁸ *Uo.*

észlelés igazságértéke. Ugyanígy nyelvjátékra épül a „[g]ondolkodom, tehát vagyok” kijelentés is, az előző logikát követve, s mivel a következményből állítjuk az okot, a filozófia alapjai látszanak meginogni. Descartes azt állítja: „csakhamar láttam, hogy mialatt így mindent hamisnak akartam felfogni, szükségképpen kellett, hogy én, aki ezt gondoltam, legyek valami. S mivel észrevettem, hogy ez az igazság: *gondolkodom, tehát vagyok*, olyan szilárd és olyan biztos, hogy a szkeptikusok legtúlzóbb feltevései sem képesek azt megingatni, azért úgy gondoltam, hogy aggály nélkül elfogadhatom a filozófia amaz első elvének, amelyet kerestem”,⁶⁹ s ezen alaptételre építve bontja ki szubjektumfelfogását, melynek alapja önmaga elképzelése: az őt körülvevő világot képes semminek, nem létezőnek látni, de önmagát, mivel épp önmagáról gondolkodik, nem tudja máshogy elképzelni, csak létezőként: „felismertem, hogy olyan szubsztancia vagyok, amelynek egész lényege vagy természete nem egyéb, mint gondolkodás, amelynek, hogy létezzék, nincs szüksége semmiféle helyre, s amely nem függ semmiféle anyagi dologtól. Úgyhogy ez az én, azaz a lélek, amely által vagyok, ami vagyok, teljességgel különbözik a testtől.”⁷⁰ A gondolkodásra mint létalapra felépített szubjektum azonban – szükségszerűen – nem válhat teljessé, s talán ez a leggyengébb pontja a karteziánus filozófiának: a gondolkodáson kívül el tudunk képzelni egyéb létalapot is (például az érzékelést, megérzést, beleérzést, eksztázist), s ha már az alap pluralizálódik, mennyire képzelhetjük el biztosnak az erre épülő filozófiai tételt.

A gondolkodás (ráció)-elvű szubjektumfelfogás érvényességét viszont nem csupán és nem először Nietzsche bírálja, hanem már a kora romantikus filozófia is más lehetőségek, utak felé nyit. Érdemes megemlíteni közülük Hölderlin és Schelling szubjektumról és objektumról, illetve kiindulópontként a fundamentumról folytatott vitáját: Schelling egy olyan fundamentumot ír le, amely a konkrét emberi öntudaton túl helyezkedik el, de amelynek alaptételként való megragadását mégiscsak lehetségesnek tartotta. Hölderlin viszont úgy gondolta, hogy „az emberi öntudaton túl elhelyezett fundamentum már nem artikulálható alaptétel-

⁶⁹ DESCARTES 1993, 42–43.

⁷⁰ *Uo.*, 43.

ként.”⁷¹ Így érthető, hogy Schelling és Hölderlin az objektum és szubjektum viszonyáról is különböző módon vélekedett: „Schelling szerint a szubjektumnak prioritást kell adnunk; Hölderlin viszont (mivel a fundamentumot a szubjektumon és az objektumon túl helyezte el) semmiféle okot sem lát arra, hogy valamelyiket ki-tüntesse a másikkal szemben.”⁷² Vitájuk során Hölderlinnek sikerül meggyőznie Schellinget, s 1795 utáni írásaiban a szubjektum és objektum súlyozására vonatkozólag magáévá tette Hölderlin álláspontját. Ezek után Schelling „az abszolútumot nem úgy fogta fel, mint az ellentmondást, a szembeállítottságot legyőzöt [...], mely már *eleve* lét, hanem egy olyan különböző fokozatokon át magát-konstruáló-lenni-tudó potenciaként, amely sohasem egyszerűen az igazi lét. A szubjektum és az objektum 'azonosság' pedig állandóan mozgásban lévő, folyton mássá alakuló, azaz 'önmagával sohasem azonos' azonosság.”⁷³

Ez a mozgásban levés, az önmagával sohasem azonos azonosság segíthet eligazodni a XIX. század végi, XX. század eleji szövegek szubjektumainak elemzése során. Még egy nevet mindenképp szükséges megemlítenünk, ez pedig Schopenhaueré. Igaz, az ő filozófiája sem kevésbé rendszerelvű, mint Descartes-é, ám következtetései egész más szubjektumot feltételeznek. A magánvaló akaratra építve értelmezi a jelenségvilágot, mely csupán az akarat tükré lehet, s „ha az akarat létezik, akkor az élet, a világ is létezni fog”.⁷⁴ Ez az akarat azonban nem pusztán „az akarat”-ként értelmezendő, sokkal inkább az „életakarát”-tal fejezhető ki. E jelenségvilágban az individuum sem értelmezhető másképp, mint temporális, azaz mindig újrakeletkező és mindig eltűnő: „az individuum csak jelenség, csupán az ok elvében, a *principium individuationis*-ban fogva maradt megismerés számára van: ennek számára természetesen ajándékként fogadja életét, a semmi-ből bukkan elő, azután a halállal elszenvedi ennek az ajándéknak

⁷¹ Az alaptétel-filozófiával szemben Hölderlin mentorával, Reinholddal együtt ebben az időben alapvető kételyeket jelentett be, ez az *a posteriori* ítéletek érvényessége iránti kételyből is eredeztethető. Lásd erről a fenti idézet helyén: WEISS 2000, 56.

⁷² *Uo.*, 57.

⁷³ EISEMANN 1999, 98.

⁷⁴ SCHOPENHAUER 1991, 368.

az elvesztését, és visszatér a semmibe. [...] Hiszen a születés és a halál az akarat jelenségéhez tartozik, az élethez tehát, s ennek lényegije, hogy individuumokban jelenítse meg magát, melyek keletkeznek és elmúlnak.”⁷⁵ Így mi magunk is részesei vagyunk ennek a világnak, nem kívülről szemléljük, hanem benne állunk, s az életakarat általunk akar élni – akár a személyiség felszámolásán keresztül is. A születéssel együtt jár a halál, viszont a halállal együtt a születés: „[m]inden mitológiák legbölcsebbike – folytatja Schopenhauer –, az indiai ezt avval fejezi ki, hogy épp az istennek, amelyik a romlást szimbolizálja [...], hogy e mitológia, mondom tehát, épp Sivának adja, a halálfejekből álló nyaklánc mellett, állandó jegyül a lingamot, a szimbólumaként a nemzésnek, mely utóbbi tehát itt a halál kiegyenlítéseként jelentkezik, ami arra célzás, hogy nemzés és halál két lényegi korrelátuma egymásnak, egymást kölcsönösen semlegesítik és felszámolják”.⁷⁶ Schopenhauer ezek után a görögök és rómaiak individuumfelfogásához jut el, mely az individuum haláláról éppen a természet halhatatlan életére tereli a figyelmet (mely tulajdonképpen ő maga), így oldva fel a gyászt és fájdalmat, a megsemmisülés miatt érzett szomorúságot. Ám ezzel szinte oda jut, ahová később Nietzsche is az apollóni és dionüszoszi princípium szembeállításakor: csak a személyiség felszámolásán keresztül lehet a léthez jutni, csak így ismerhetjük meg teljes valójában.

De hasonló módon eltávolodik a karteziánus egótól Foucault is, aki *A szavak és a dolgok* című művében úgy véli, mindenképp újra kell tárgyalni, fel kell újítani a cogito témáját, hiszen „a modern cogito épp annyira más, mint Descartes cogitója, amennyire transzcendentális gondolkodásunk eltávolodott a kanti elemzéstől”.⁷⁷ Foucault szerint Descartes a gondolkodás általános fogalmának megteremtésére törekedett, s tulajdonképpen csupán elmélete magyarázata céljából tűrte meg a tévedés és illúzió fogalmát. „Ezzel szemben – folytatja – a modern cogitóban arról van szó, hogy a lehető legnagyobb mértékben érvényt kell szerezni a distanciának, amely az önmagában jelenlévő gondolkodást egy-

⁷⁵ *Uo.*

⁷⁶ *Uo.*, 368–369.

⁷⁷ FOUCAULT 2000, 362.

idejűleg elválasztja attól és összeköti azzal, ami a gondolkodásból a nem-elgondoltban gyökerezik. [...] A cogito ebben a formában tehát nem lesz a hirtelen megvilágosító felfedezés, hogy minden gondolkodás nem egyéb, mint gondolkodás, hanem újra meg újra föltett kérdés, hogy a gondolkodás miképp lakozik másutt, és mégis a lehető legközelebb önmagához, hogyan képes *létezni* nem gondolkodó formában. A cogito nem vezeti vissza a dolgok létének egészét a gondolkodásra, anélkül hogy föl ne elevenítené a gondolkodás létét egészen mindannak a tehetetlen idegpályájáig, ami nem gondolkodik.”⁷⁸ A cogito bizonytalansága így elvezethet a sum bizonytalanságáig is, hiszen, amennyiben „nem vezet a »gondolkodom« a »vagyok« evidenciájához”,⁷⁹ kérdéssé válhat számunkra, mi bizonyítaná a „vagyok” egységét, megkérdőjelezhetetlen voltát. „Mondhatom-e, hogy én vagyok az a magamban érzett élet, amely beburkol a magával hengergetett irdatlan időbe, és egy pillanatra hullámának tarajára emel, miközben alávet ama másik idő, közelgő halálom ideje hatalmának is? Mondhatom, hogy én vagyok és nem én vagyok mindez; a cogito nem vezet a lét megerősítéséhez, hanem egész sor, a létre irányuló kérdésnek nyit utat.”⁸⁰ A létre irányuló kérdésekhez szorosan hozzátartoznak az énre, a szubjektumra irányuló kérdések, hiszen Foucault archeológiájában a szubjektum lesz az, „aki az örökösen forgalomban lévő jeleket (életfunkciókat, árukat) mindenkori rendjükbe helyezi, és ennek megfelelően ehhez a rendhez maga nem tartozik hozzá”.⁸¹ Ez utóbbi megfogalmazás Manfred Franktól való, aki tanulmányában éppen a foucault-i szubjektum- és korszakfogalmat igyekszik átértelmezni. Mint már mi is utaltunk rá, Foucault rendszerében „a »discours de l’age classique« és a romantika (a jelentkező történelmi tudat) között egy olyan paradigmaváltás történt, melyet meglehetősen pontosan lehet az 1775-ös évre datálni. Ez a keltezés megegyezik azzal, amelyet a nyugatnémet történészek Koselleck munkáit követve »nyeregidőként« [*Sattelzeit*] rögzítettek.”⁸² Látható, hogy ebben az esetben (is) szorosan ösz-

⁷⁸ *Uo.*

⁷⁹ *Uo.*

⁸⁰ *Uo.*, 363.

⁸¹ FRANK 2000, 357.

⁸² *Uo.*, 334.

szekapcsolódik és elválaszthatatlanná válik a szubjektum és a korszakolás kérdése – viszont újra elsősorban társadalomtudományi horizontból vizsgálódik az értelmező, így érdemes elgondolkodnunk azon, hogy az irodalomtudomány kérdezőhorizontja hogyan tudna párbeszédet folytatni ezen elméletekkel. Manfred Frank pedig egyenesen a tézis(ek) pontosságát kérdőjelezi meg: „sikerül-e Foucault-nak a történeti tudás jellemzőinek katalógusával az 1775-ös korszakváltás tézisét megerősítenie?”⁸³ E kérdés számunkra azért is lényeges lehet, mert *A szavak és a dolgok*ban kétségtelenül a szubjektumtéma játssza azt a központi szerepet, mely alapján a klasszikus és a romantikus-történeti tudás között átmenetről, diszkontinuitásról vagy episztemológiai váltásról beszélhetünk. Ám – mint már a korszakolás problematikáját tárgyalva is említettük – a (paradigma)váltásokat, átmeneteket rendkívül nehéz valóban határátlépésként vagy szakadékként, azaz diszkontinuitásként elképzelni. Frank kritikája éppen arra helyezi a hangsúlyt, hogy Foucault nem járt el elég körültekintően elmélete létrehozásakor, különösen azért nem, mert az általa is kiemelt „nagy nevek” közül (Schleiermacher, Marx, Nietzsche, Freud) éppen Schleiermachernek nem szentel kellő figyelmet, pedig éppen ő volt az 1775–1825-ös korszakváltás egyetlen kortársa.⁸⁴ Frank úgy véli, „[a] szubjektum fogalma, ahogyan az a Foucault által elemzett küszöbidő (1775–1825) alatt a (filozófiai) tudás középpontjába került, nem diszkontinuusan, hanem kontinuuusan fejlődött ki a felvilágosodás reprezentációs-paradigmájából”,⁸⁵ majd következtetéseiben azt fogalmazza meg, hogy „azon képzetrel való szakítás, miszerint a diszkurzív rendszerek stabilak és változatlanok, Foucault-t ahhoz közelíti, amit előadásomban »neostrukturalizmusnak« neveztem. Ami őt Derridától, de Lacantól is élesen megkülönbözteti, az az elméleti tanácstalanság ennek a váltásnak a létmódjával és működési módjával szemben. Ténylegesen úgy néz ki, mintha Foucault úgy képzelné el a korszakok egymásmellettségét (melyeknek korszellemszerű »egységét« egészen hagyományosan hangsúlyozza), hogy a reprezentáció két fellépése között

⁸³ *Uo.*, 355.

⁸⁴ *Uo.*, 361.

⁸⁵ *Uo.*, 362.

leengedik a történelem függönyét”,⁸⁶ mi pedig hozzátehetjük, hogy az egységes korszellemű világban nem biztos, hogy érvényes kérdések tehetők fel egy posztmodern kérdezőhorizontú olvasás irányából.

Az eddig vázolt filozófiai gondolatokból – sok egyéb mellett – arra a következtetésre juthatunk, hogy a szubjektum egységesként nem képzelhető el, hiszen aki elképzei, eleve nem képes egységként konstituálni önmagát, léte a szétszórtságban, szétszaggatottságban fejeződhet ki. A XX. század végén Theodor T. Heinze a *homo modernis* fogalma után kutatva⁸⁷ egyenesen odáig jut, hogy magát a szubjektivitást (elsősorban irodalompszichológiai konstrukcióként felfogva) is csupán fikcióként képes értelmezni. Úgy véli, hogy a pszichológiai tudományok eleve az irodalomból veszik át a szubjektum fogalmát („[a]z, hogy az ember mint egység csak fikció lehet, a szubjektivitástudomány számára későbbi belátás, mint az irodalom számára”⁸⁸), amely poétikai jelentéssel bíró *előírt* konstrukció, empirikusan viszont csak szétesőként vizsgálható. Az én identitását korábban biztosító garanciák (mint pl. az eredet, állapot, vallás, nemzetség vagy életkor) nem tűnnek elégségesnek ahhoz, hogy oltalmat biztosítsanak számára, az egyre inkább hatalmukból kicsúszó, egyre speciálisabbban orientálódó én így mindinkább megtapasztalhatja, milyen az, amikor nem áll mögötte bizonyosság, szilárd identitásképző stratégia. E folyamat eredményeként (Heinze a XX. század elejére teszi, ám véleményem szerint akár száz évvel korábbi kezdőpontról – pontosabban átmenetről! – is beszélhetünk) a magára maradt én identitása után kényszerül kutatni, többnyire individuális-teoretikus alapokra támaszkodva. Az így létrejövő *homo modernis* szükségszerűen zátonyra fut, azaz nem tehet mást, mint belátja saját konstrukciójának tragédiáját.⁸⁹

⁸⁶ *Uo.*, 368.

⁸⁷ Vö. HEINZE 1993.

⁸⁸ „Daß der Mensch als Ganzheit selbst Fiktion sein könnte, ist für die Wissenschaft von der Subjektivität eine spätere Einsicht als für die Literatur.” (Ford. tőlem – K. J.) *Uo.*, 7.

⁸⁹ *Uo.*, 11–12.

4. A KÉRDÉS

A jelen olvasója számára a legnagyobb kihívást az jelentheti, hogy képesek vagyunk-e a XIX. század második felének, végének ezen tapasztalatát dialógusként olvasni, s elfogadni azt a különös tételt, mely szerint – úgy vélem – a modern ember (nevezhetjük akár modern szubjektumnak vagy homo modernisnek) megszületése pillanatától kezdve csak önnön tragédiájában és felfoghatatlanságában létezhet, s mire egyáltalán korszakalkotó erőként beszélhetnénk róla (azaz többnyire a XX. század elejétől, ahonnan a klasszikus modernség formációját eredeztethetjük), már fel is számolja önmagát. E kissé skizofrén állapotban kell az énnék önmeghatározásra, önkonstrukcióra törekednie, amit csöppet sem segít az a tény, hogy bár szubjektumelméleti szempontból javában a romantikus szubjektum felszámolásáról s ezen (talán pseudo-) modern szubjektum meglétéről beszélhetünk, a korszakok és korszakküszöbök még mindig nem jelölték ki e hozzávetőlegesen negyven év helyét az irodalomtörténetben, így nincsenek elégséges és bizonyos szempontjaink az ezen időszak műveiben megte-remtődő szubjektumok megragadására. A romantika kései vagy a modernség korai modulációjaként való felfogás csak valamihez viszonyítva próbálja meg értelmezni a szövegeket, ám számunkra az lehet igazán fontos, hogyan képesek megszólalni önnön valójukban, maguk a textusok milyen kérdést képesek közvetíteni számunkra, s ami talán leginkább segítségünkre lehet e művek megértéséhez: hogyan konstituálja önmagát a szubjektum a számára sem egyértelműséget, sem bizonyosságot nem nyújtó világban.

A továbbiakban e kérdésekre igyekszünk választ keresni, s három alkotó, Vajda János, Czóbel Minka és Kosztolányi Dezső műveit értelmezve az én megnyilvánulásainak és olvasási lehetőségeinek különféle változatait igyekszünk egy posztmodern horizontú befogadás felől szemlélni.

5. VAJDA JÁNOS ÉS AZ EMLÉKEZETBEN MEGTEREMTŐDŐ SZUBJEKTUM

Vajda költői alkotásainak értékelése, kanonizálása már a XIX. század végén is megosztotta az irodalomtudósok táborát: voltak, akik kora zsenijének, kiemelkedő költőjének, az irodalom vezéralakjának tartották, hiszen költészetének újszerűsége, mind tematikai, mind poétikai váratlansága új, merész hangot teremtett a magyar költészetben. 1884-ben így ír róla Prém József: „Vajda János most is az a sajátságos jelensége költészetünknek, a ki kezdettől fogva volt. Több, mint husz év óta egy csoport kritikus folyvást lándzsát tör mellette, szüntelenül emlegetve, mennyire nem akarja elismerni a kritika, a mint megérdemelné; s ime a sok interpelláció után odajutott költőnk, hogy lyricusaink között most már ő az első. Megilleti ez a hely költészetének eredetisége, izmossága és kifogyhatatlansága által.”⁹⁰ A korszak egyik legjelentősebb kritikusa, Palágyi Menyhért is hasonlóan fogalmaz egy évvel később: „Őnálló és legeredetibb lyrikusunk *Vajda János*. Nagy és erős szenvedélyek dalnoka, ki a lantot mintegy újabb és erősebb húrokkal bővítette ki. Egyszersmind ő az első magyar lyrikus, kiben az a metafizikai érzék, mely a nyugat nagy költőit jellemzi, fölötte meglepő módon nyilvánul. Ez a metafizikai érzék és a természetnek mély költői szemlélete Vajda Jánost irodalmunkban egészen egyedül álló, kivételes jelenséggé teszik.”⁹¹ Ám – mint ahogyan Prém József is utalt rá írásában – a Vajda-líra kanonizációja korántsem volt akadály- és ellenkezésmentes. Ha csak az Arany-iskola (ahogyan Palágyi nevezi) kiemelkedő kritikusaiknak véleményét tekintjük, láthatjuk, hogy Gyulai Pál, Toldy Ferenc és Beöthy Zsolt is igen mostohán bánt el Vajdával,

⁹⁰ PRÉM 1884, 43.

⁹¹ PALÁGYI 1885a, 29.

besorolva őt is a Petőfi-epigonok nem igazán impozáns táborába: „A kik ugyanis Arany szavát a lyrai költészetről ismételték – és hány ezer volt ilyen! – már lyrai vértódulást, petőfiaszkodást, fenegyerekességet és több ily zseniális jelszót vágtak a lyrai költő fejéhez. Majd átvették Aranytól a »kozmpopolita« jelszót, mely a »hazaárulónak« esztetikai analogonja, hogy egész biztosan ölhessenek. El is érték, hogy az eredeti tehetség nevetségessé kezdett válni a közösség szemében.”⁹² A két tábor értelmezésének esztétikai különbözősége az alábbi idézetből is kitűnik: „az uralkodó költői iskola esztetikusai azt hitték, hogy mert a politikai alap, melyen ma állunk, bölcs megalkuvás által jött létre, hát ezt a szellemet a lyrai költészetbe is át kell plántálni és az emberi érzelmekkel diplomata módjára meg-megalkudozni. A mi a politikában helyes volt, azt a kislelkűség az esztetikába és költészetbe vitte át és a közizlésben uralkodóvá is tette. Vajda törzsökös egyéni költészete tehát visszhangra nem talált és szava a pusztában kiáltó szava volt.”⁹³

A XIX. század végének sajátos egyidejű egyidejűtlenségében létező kánonok harca, vagy legalább szembenállása, a XX. századi befogadásra is jelentős hatással bírt. Az elmúlt évtizedek kanonizációjának köszönhetően a Gyulai-iskola vélekedése vált mérvadóbbá: csupán az úgynevezett „másodvonalba” sorolják műveit, mindössze néhány nagy verset kiemelve az életmű szövevényes rendszeréből. „Köszönhető” ez talán annak is, hogy mind Vajda előtt, mind utána (s itt pusztán a kronológiára gondolok) hatalmas költőegyéniségek határozták meg irodalmi életünket, s a nagy alkotókat óriásként felvonultató kánonok sokszor csupán töltelék szerepet kínálnak a „kisebb” alkotóknak, akiknek így mind irodalomtörténeti, mind esztétikai jelentősége kérdésessé válhat, amennyiben nem kínálják fel önmaguk az újraolvasás, újraértelmezés, s ezekkel együtt talán a rekanonizáció lehetőségét.

Vajda János esetében e kanonikus állapot nem egyértelmű: míg a XX. században olyan jelentős tudósok, mint Komlós Aladár

⁹² PALÁGYI 1885b, 306.

⁹³ PALÁGYI 1885c, 321.

vagy Barta János⁹⁴ nem kevés teret szenteltek művei elemzésének, addig a nyílt (hivatalos) kánon továbbra is néhány nagy vers (*Nádas tavon, Hűsz év mulva, Az üstökös, Harminc év után* stb.) bemutatásával kívánja elhelyezni Vajdát egy olyan folyamatban, mely Arany Jánostól és Petőfi Sándortól vezetne Ady Endre felé, az összekötő hálátlan pozícióját juttatva az eközben élt és alkotott szerzőknek. Eisemann György így ír e kanonizációs problémáról: „A tizenkilencedik század végének magyar líráját a korszakváltozások pozitivistá historizmusának evolúciós retorikája előzményként, átmenetként kanonizálta az irodalmi modernizációról szóló diskurzusban. Vajda János költészete például így lett »híd« Petőfi Sándor és Ady Endre között.”⁹⁵ Ám mint műveiről és sokszor életéről született tanulmányok is mutatják, nem csupán egyszeri olvasást érdemlő alkotásokról van szó, hanem állandó újrafelfedezésre, értelmezésre érdemesekről, hiszen versei megértéséhez mindig más és más segédanyag szükséges, mindig más irányból olvashatók a művek, s csak így képesek megszólítani az éppen aktuális közönséget. Az olvasás aktusa nem csupán a már kész műalkotás által felkínált lehetőségektől függ, hanem attól is, hogy a mindenkor olvasó hogyan kívánja megérteni, értelmezni a műveket, melyek azok a kérdések, melyek – sokszor a kor irodalomtörténete által kijelölve – megválaszolandóként, izgalmasként bukkanhatnak fel – jelen esetben e XIX. századi versekben.

5.1. A Vajda-recepció kérdései

Barta János irodalomtudósi életművében jelentős helyet foglal el Vajda János műveinek, életének vizsgálata. Tanulmányaiban, elemzéseiben többször visszatér a nagy klasszikushoz, csakúgy, mint Vajda mellett Aranyhoz, Madáchhoz vagy Keményhez. A XIX. század második felének irodalma mindig foglalkoztatta Bartát, sokszor a felfedezés vagy újrafelfedezés örömét kínálva. Tudósként példája követendő, hiszen értően, érzékenyen nyúlt

⁹⁴ Természetesen e sor folytatható. E helyen mindenképp megemlítenők a következő monográfiák: BÓKA 1941; RUBINYI 1922; SZÉLES 1982.

⁹⁵ EISEMANN 2001, 325.

tárgyához, s nem engedte, hogy az irodalmi műalkotás csak ürügy legyen az éppen divatos elméletek felsorakoztatására. Magukból a művekből kiindulva mindig azok megértésére törekedett, ennek érdekében néha – mint Vajdáról írt tanulmányairól beszélve majd láthatjuk – a mai irodalomtörténész számára szokatlan, immár kissé idegen módszerek bevetéséhez is folyamodott. Gadamer szavai hűen jellemezhetik Barta munkáit is: „az eredeti kérdésnek, melyre a szöveget válaszként kell megérteni, itt [...] eredete fölül van eredendő fölénye és – szabadsága. Ez nem azt jelenti, hogy a »klasszikus művet« már csak egy reménytelen konvencionálisban lehetne megközelíteni, s az »általános emberi« harmonikusan lehiggadt fogalmát igényelné. Ellenkezőleg: mindig csak akkor »mond valamit«, ha »eredetileg« beszél, tehát »mintha egyenesen nekem szólna«. Ez egyáltalán nem jelenti azt, hogy ami így beszél, azt valamiféle történelmen kívüli normafogalommal mérnénk. Ellenkezőleg: ami így beszél, az normát tételez.”⁹⁶

Barta tudósi tevékenységének egyik legkiemelkedőbb eredménye éppen az, hogy nagy klasszikusainkhoz nyúlva mindig új szemléletet kínált, elemzéseiben igyekezett a szövegeket közelebb hozni az olvasókhoz, elősegítve a megértés nem mindig könnyű tettét. Újat tudott mondani akkor, amikor a klasszikusok egyrészt érinthetetlenek, másrészt túlírtnak számítottak. Ám sajátos módszerei lehetővé tették, hogy addig még nem boncolt problémakörök kerüljenek górcső alá, többször segítségül hívta a történelmi, filozófiai, karakterológiai kérdésselvetést.

Vajdáról írt tanulmányaiban is igyekszik olyan kérdéseket feltenni, problémákat előtérbe helyezni, melyek leginkább a karakterológus vagy a filozófus érdeklődésének felelnek meg, s így – a mai olvasó számára gyakran szokatlan – eredményekhez jut. Ám érdemes megvizsgálnunk, hogy a Vajda-kutatás szempontjából ma, a XXI. században hogyan tudjuk használni, hasznosítani, értelmezni Barta János tanulmányait, segítségünkre lehet-e az életmű újrafelfedezésében s egyáltalán a klasszikus művek megértésében.

⁹⁶ GADAMER 1984, 387.

Komlós Aladár így ír egyik 1959-es válaszdolgozatában: „A klasszikusok sorsa, halhatatlanságának aktája nincs egyszer s mindenkorra elintézve. Egészséges irodalmi életben minden kor felülvizsgálja klasszikusait és kirostálja a romlandókat. Az igazi nagy írónak csak használna a perújítás, felfrissülve, megerősödve, megfiatalodva, új fényben kerül ki belőle.”⁹⁷ Majd lejjebb így folytatja: „Nem kell hát sem meglepődnünk, sem megütköznünk, hogy Barta János felveti a Vajda-kérdést. Hiszen bevallhatjuk, hogy Vajda valóban ritkán éri el saját legjobb színvonalát.”⁹⁸ Mind Barta, mind Komlós nemegyszer hangsúlyozza, hogy Vajda kiemelkedő alkotásai mellett sok az alacsonyabb színvonalú. „Kuncz Aladár találóan írta, sokkal nagyobb lírai egyéniség, mint költő.”⁹⁹ A Vajda-kérdés így egyre inkább pszichológiai távlatból is érdekli Bartát, s a karakterológia módszereit felhasználva igyekszik megérteni a különös költőt s talányos életművét. „Meg akarom őt mérni a jellemten és a poétika mérlegén”¹⁰⁰ – írja *Vajda János költői arcképe* című tanulmányában. Hangsúlyozza, számára a műalkotás esztétikai értéke foglal el központi helyet az elemzésekben, ám ehhez kapcsolódva egyéb dolgok megértése, tanulmányozása is szükségessé válik: „Az alkotást magát, létrejöttét és jellegét meghatározzák az emberi alkat bizonyos adottságai és erői. Hadd ne vázoljam ide az egész karakterológiát, hiszen úgyis egyénenként kell megnéznünk: az alapvető emberi ösztönökből, törekvésekből, kapcsolatokból és szenvedélyekből mi minden lakik a költőben; egyet azonban régi lélektani megfigyelés alapján mégis ki kell emelnem: az igazi, a nagy formátumú tehetséghez hozzátartozik az értelmi magasrendűség, az intellektus ereje is.”¹⁰¹ Barta ezen alapvetéseit használja fel a tulajdonképpeni biológiai-pszichikai elemzéseire, melyek legtöbb Vajda-tanulmányára rányomják a bélyeget. Vajda lelki defektusaiból kiindulva azt kívánja kifürkészni, mégis hol volt az a pont, melyen minden megfordult, s Vajdát olyan élményekhez juttatta, melyek egy nagy

⁹⁷ KOMLÓS 1959, 444.

⁹⁸ *Uo.*

⁹⁹ *Uo.*

¹⁰⁰ BARTA 1981a, 43.

¹⁰¹ *Uo.*, 47.

költészet alapjai lehettek. Barta úgy gondolja, hogy nem is egy (forduló)pontról beszélhetünk, hanem éppen ennek hiányáról: „életműve nagyrészt a beteljesületlen vágyak költészete”¹⁰² – írja róla, azaz a beteljesületlen vágyak által kijelölt virtuális valóság, a felfokozott képzelet, az elérhetetlenség képzete válik költészete szervezőelvévé. Barta gyönyörözővárgásnak nevezi Vajda mindenfelülemelkedő vágyódását, melyet két területen, két témában sikerülhet kiteljesíteni: a szerelem és a női szépség területén, valamint a természetélmény eksztázisában. *Így élt Vajda János* című tanulmányában írja ehhez kapcsolódva: „Vajda világában a kettő határos egymással: azt a személytelen izzást, amit az erotikus élmény jelent, át tudja sugározni a természetre is.”¹⁰³ Legsikerültebb alkotásaiban talán éppen a „szorongatott lélek kozmikus magánya, az életérzés mínusza”¹⁰⁴ jelenik meg, s verseiből kiindulva Barta úgy véli, „alkatilag talán ez a személytelen életgerjedelem a legerősebb, a legmélyebb hordozó Vajda egyéniségében”.¹⁰⁵

Legkövetkezetesebben és leggyümölcsözőbben a karakterológus munkája (akiről Barta mindig egyes szám 3. személyben beszél) a Gina-élmény s a Gina-versek kapcsán bontakozik ki. Vajda fejletlen, soha fel nem nőző egyéniségéből kiindulva a versekből, ciklusokból reális történetet próbál felvázolni, melynek eredménye nem lehet tökéletes, ám megelégszik a részletekkel, melyekből Vajda egyéniségének szokatlan vonásait igyekszik kiemelni. „Két arca volna tehát Vajda szerelmi élményének: az erős erotikus szenvedély, és a gyöngéd, idealizáló rajongás.”¹⁰⁶ Az első, 1853-as Gina-verstől a ciklusbeli utolsó, 1860-as műig, de még az élmény vagy vélt élmény utóéletében megjelent verseket is (mint pl. *A kárhozat helyén, Hűsz év mulva, Utolsó dal Ginához, Harminc és után*) ez a kettős életérzés hatja át. Az elérhetetlenség és viszonzatlanság tematikus szervezőelve rendezi ciklusba a verseket, Gina hol közel, hol távol van, hol elérhetetlen, hol Vajda válik azzá

¹⁰² *Uo.*, 51.

¹⁰³ BARTA 1981b, 85.

¹⁰⁴ BARTA 1981a, 53.

¹⁰⁵ *Uo.*

¹⁰⁶ BARTA 1981c, 90.

az imagináció világában. Barta egyrészt a valódi szerelmi élmény, a valóság elemei után nyomoz, másrészt megemlíti, hogy igen nagy szerep jut a Vajda-életműben a lírai invenciónak. A Vajdára jellemző felnagyításnak, dúsításnak lehetünk tanúi a szerelmi költészetben is: „Az egész szerelmi kapcsolat mintegy ki van emelve a hétköznapi valóság szintjéből; a realitásokból, a környezetből nem látunk semmit, mintha a nagy találkozás téren-időn kívül zajlana le.”¹⁰⁷ Barta szerint „karakterológiai értelemben igazi szenvedély alig élt [Vajdában], csak vágyak és indulatok, dühök és elkeseredések, nagy, követelőző igények az élet iránt”.¹⁰⁸ Ennek eldöntése, kinyomozása nem feladatunk, sokkal fontosabb számunkra az, hogyan érlelődik a művek képkincse, s egységes szimbolika, esetleg hang képes összefogni e ciklusokat s Vajda kései verseit. A szenvedés és csendes búsongás költői ábrázolása – Barta szerint is – Vajda legsikerültebb alkotásaiban majdnem mindig jelen van, s valami egészen újat sikerül szerelmi témájából kihoznia: a *Gina emléke XXXII.*-ben, a ciklus záróversében „Vajda megalkotta az első modern magyar verset; a lángolást és a gyötrődést a kísérteties látomássá tompított búcsú akkordja zárja le”.¹⁰⁹ Bár az első modern magyar vers megtisztelő címre sok költő sok műve pályázhatna, kétségtelen, hogy az önkínzásra építő lírai anyag és a nem élt élet, az elmulasztott életlehetőségek komplexusa egészen új, különös atmoszférát teremt műveiben, mígnem létrehozza Vajda – Barta szavával élve – a „verskoporsót”, melyben a kész műveket ciklusokra osztja, zárja. A látomásosság, a zord képzelet, a vágyódás olyan világot teremt, melyben a múlt eseményei időtlenné válnak, a meg nem élt élmények pedig állandó jelenvalóságukkal kísértenek. A költői én olyan világot teremt magának, melybe bezárhatja azt, amit bevallottan soha nem ért el. Am valószínűleg üres sóvárgásról beszélhetnénk csupán, ha a versek imaginációjában valamiféle vágyteljesítő jelenetekről olvashatnánk: sokkal összetettebb, eddig nem vizsgált jelenségről lehet szó, melyre Barta ki nem mondva is ráértett: a verskoporsó létrehozásáról beszélve Vajda „szörnyeteg verseit” elemzi, a versek

¹⁰⁷ *Uo.*, 98.

¹⁰⁸ *Uo.*, 99.

¹⁰⁹ *Uo.*, 100.

hang-, kép-, szín- és szagszimbolikáját is segítségül hívja. A nem élt élet fájdalma és az elszalasztott üdv kései keresése az előbb említett nagy versekben markánsan él, s ez a versek pragmatikai szintjén is jelölődik, példa lehet erre *A kárhozat helyén* következő néhány sora:

E percet élem szakadatlan;
Agyamban ez a jelenet
Kering szünetlen, változatlan,
Mint befagyott emlékezet.

Az emlékek befagyasztása, elzárása adhatja a líra (egyik) kulcsát, amennyiben elfogadjuk, hogy a költői én önmagát és az általa megszólított, s e megszólítás által megteremtett alakot, Ginát egyszerre zárja verskoporsójába, kriptába, ahogyan több versében is teszi. *A Húsz év mulvá*-hoz kapcsolódva így ír Barta: „Oldottabb, természetesebb költői én ez, amely éppen ezért igazabban megnyílik, s egy kissé a személytelenség felé tolódik el. Még különösebb az az átszűrő munka, amelyet az emlékező képzelet a nőalakon véghezvitt. A szerelmi történet során Gina többféle alakváltozatban jelenik meg (noha valójában egyéni arc nélkül).”¹¹⁰ Több módszer, szempont egyesül e művekben, melyekre Barta éles szemmel felfigyelt: a művek világán belül, az imaginációban működő mnemotechnikai eljárások megsokszorozzák, mindig újraírják az imagináció világát is, melyben a megteremtett Gina is sokféle alakban, és ami számunkra fontos, sokféle arccal és hanggal jelenik meg, módosítva így azt az arcot s hangot is, mely őt előhívta. Különös, bezárt szubjektumok jönnek így létre, melyek hol kriptába, hol jégbe vannak zárva, s mintegy a kriptikus szubjektivitás Anselm Haverkamp *Kryptische Subjektivität – Archäologie des Lyrisch-Individuellen*¹¹¹ című dolgozatában kínált módszer látszanak kielégíteni. A megszólalás, az élmény megjelenítése csak ebben a kriptában lehetséges, a költői én megragadja azt, amit nem lenne képes más térben s időben, így inkább az időtlenséget választja. *A Kísértetek* című versről így ír Barta:

¹¹⁰ *Uo.*, 106.

¹¹¹ Lásd HAVERKAMP 1988.

„Emberi szempontból a legnagyobb jelentősége annak van, hogy Vajda, az évekig gyötrődő, most eljut odáig, hogy megírja élete kulcsversét, tantaluszi egyéniségének összegző megvallását.”¹¹² „Vajdának, az örök sóvárgónak, az a nagy illúziója, hogy az, ami igazán, belsőleg örökkévaló, az csakis a beteljesült élet lehet; az igazi, riasztó semmi, az igazán visszahozhatatlan az elmulasztott életlehetőség, a megtagadott vagy el nem ért életöröm. A halál üressége – voltaképpen a földi élet üressége.”¹¹³ A kísérteties Gina-világ megteremtése így az átélés talán egyetlen lehetőségét kínálja, az örökké megtartást, mely mintegy sírvers, koporsó, kripta, nem engedi elillanni az emlékezetet, hanem megteremti saját maga számára.

Barta János Vajda-elemzéseit felhasználva az válik számunkra értékesé, hogy Barta írásaiban oly dolgokra mutatott rá, melyek napjaink irodalomtudományában válnak igazán érdekessé, különössé, ám – érthetően – még nem használta az azóta kialakult, sokszor német, francia és angol elméletekből átvett szakkifejezéseket. Mégis lehet tudni, mely irányba kíván elindulni, s több elemzésében a szubjektum problematikáját elemezve láthatjuk, hogy az nem csupán a posztmodern irodalomtudomány számára kínál értelmezési lehetőségeket. Inkább olyan problémakörrel van szó, mely sokszor kortól és irányzatoktól függetlenül – igaz, hol dominánsabban, hol megbúvóbban – jelen van a XIX. század költői alkotásaiban is. Barta *Vajda János: Nádas tavon*¹¹⁴ című versének elemzésekor is erről beszél, amikor a vers grammatikai szintjét elemezve rámutat, hogy az én feloldódik a térben, s e „szétoldódásra vall az olyasmi is, hogy a vers derekán, egyszer, többes számban szólal meg a költő (»*Mi megyünk-e?*«) – ez sem igazi többes szám, csak amolyan általános alany-féle, azért, hogy túlmutasson a konkrét, egyszeri situáción”.¹¹⁵ Barta szerint a vers tetőpontja „az én-tudat beleveszése a megálló idő révületébe”.¹¹⁶ Elemzésében nagy szerepet tulajdonít a grammatikai

¹¹² BARTA 1981c, 110.

¹¹³ *Uo.*

¹¹⁴ BARTA 1976, 313–323.

¹¹⁵ *Uo.*, 315.

¹¹⁶ *Uo.*, 317.

szintnek, a nyelvnek, a nyelvtani formáknak a pragmatikai szint megértésében, s ugyanakkor a retorikai szint elemzésével oly értelmezést hoz létre, mely valóban megérdemli, hogy a mai irodalomtudósok is értően használják.

5.2. „Csodákat mível emlékezetem”

Barta János feltevéseiből, ötleteiből kiindulva egy olyan út kínálkozik, melynek végigjárása gyümölcsöző lehet. Barta tanulmányai többségében Vajda szerelmi lírájának különlegességét s ennek magyarázatát kutatta, megpróbálva a karakterológia módszerét segítségül hívni az elemzett művek megértéséhez. Ám a karakterológia mellett számos más szempont is felbukkan tanulmányai-
ban, s számunkra azok tűnnek a leghasznosabbnak, melyekben a versek szövegvilágából kiindulva a megteremtett személyeket, szubjektumokat elemzi. A nagy téma, a Gina-szerelem átesztétizált változata olyan szövevényt teremt, mely Vajda egész életművét át- meg átszövi, mindig más alakban, más változatban, megváltoztatva így magát a témát és magát az alakot is. A Barta által használt „verskoporsó” kifejezés szemléletesen tükrözi azt a szubjektumképet, mely mintegy bezáródik e versekbe, hogy éppen általuk váljon örökkévalóvá és megfoghatóvá. Vajda egy életen át újra- és újraírja az emlékezetében rejtőző eseményeket, mindig új formát s új hangot találva az „örökkévaló” probléma megteremtésére, ám mégis létrehozva egy többnyire egységes hangot, mely összefogja az úgynevezett Gina-verseket csakúgy, mint az örökkévalóság, emlékezet, bezártság toposzait felvonultató műveket, melyek igen szoros kapcsolatban állnak az előbbiekkal. Az elsősorban a *Szerelem átka* és a *Gina emléke* ciklusokban, valamint néhány nagyobb versben (*A kárhozat helyén*, *Húsz év múlva*, *Sírboltban*, *Szemközt*, *Utolsó dal*, *Ginához*, *Kísértetek*, *Mákszemek III.*, *Harminc év után*) fellelhető hang önmagát is ezekben a művekben teremti meg: létrehoz egy olyan beszélőt, akinek hangját az emlékezet dinamikája határozza meg, akinek gondolatai csak egy adott pillanat vagy egy adott személy körül forognak, s a befagyott emlékezetbe önmagát is behelyezi, így biztosítva egyfajta örökkévalóságot mind a megszólalónak, mind az éppen ak-

tuális emlékezet tárgyának. A mnemotechnika többirányú játéka figyelhető meg, amikor maga a beszélő emlékszik, ezáltal megteremt egy világot, ugyanakkor ez a beszélő a majdani olvasók emlékezetére hivatkozva kiteszi magát egy olyan folyamatnak, melyben ő válhat egy újabb emlékezés tárgyává. A *Gina emléke XXX.* című versből kiindulva érthetjük meg e folyamatot:

Mert semmi sem mulandó, minden
Csak ismétlés, elváltozás.
Mi jó, nemes, fenntartja itt lenn
Emlékezés, utánozás.

[...]

S mégis, ha nálamnál is gyarlóbb,
Dicsőit majdan a tömeg,
S míg koporsómat dúlják pondrók,
Kimélik rímelményimet.

[...]

Istenről, ördögről, eszményben
A rege képeket maraszt.

Örökre, végképp, menthetetlen
Te mulsz el egyedül magad,
A halhatatlan egyetemben
Mindent fölérő áldozat!

Miközben a beszélő az emlékezet megtartó erejére s a rege örökkévalósággal felérő teljesítményére utal, beleírja önmagát is ebbe az emlékezetbe, a leírás folyamatával egyszerre válik igazzá az, amit leír, az írás így válik teremtővé és beteljesedővé. Megképződik a költő figurája, aki szavaival világokat hozhat létre, s ezen imaginárius világban létrehozhatja mindazt, amire a másik, a konvencionálisan valóságos világban nincs lehetősége. Viszont e versében ugyanakkor egy olyan alakot teremt, mely még sincs tisztában e teremtés erejével s az imaginárius világok lehetőség-

geivel: miközben önmagának halhatatlanságot jósol, megfedkezik arról, hogy éppen az írás gesztusával teszi meg ezt a versben felbukkanó nőalakkal is, miközben a vers pragmatikai szintjén ellentmondásba ütközik a „mondás” és a „mondott dolog”: az idézett rész utolsó versszakában a beszélő megteremt egy te-t, akihez szólhat, aki miatt a verset megírta, azaz aki miatt önmagát is megteremtette, ám mégis azt állítja erről a te-ről, hogy sorsa az elmúlás, miközben a megszólaló „én”-nek örökkévalóságot jósol. Ez az ellentét a retorikai és a pragmatikai szint között tovább feszül, mindaddig, míg maga a vers egyszerre átokká és áldássá nem válik, egyszerre himnusz a megszólítotthoz és öröm az elmúlása felett:

Csak szépségedről nem marad fenn
Megközelítő fogalom!

[..]

Csak bűbájod, mi mindezeknél
Valódibb, édesb, istenibb:
Tünékenyebb, semmibb a szélnél,
Mely elhal, alig születik.

[..]

Minden bűnös, hibás e földön,
És semmi sem lakol meg itt.
Mert hogy te elmulsz mindörökkön.
Eltöröd a lét bűneit.

És nem marad fenn semmi rólad,
Csak dalomban eszméd, neved.
De, mint az istent, föl nem fognak,
S imádnak bár, nem értenek.

A vers e ponton oldja fel az eddig vonuló ellentétet, amennyiben kimondja, hogy a dalban való öröklét nem csupán a beszélőre, hanem a megszólítotttra is kiterjed, aki ekkor isteni rangra emel-

kedik, így válva megközelíthetlenné, megérthetlenné, s így maga a vers válik a már nem létező(k) emlékművévé: „az emlékezet nem kelti életre a halottat (nem ad neki hangot), hanem magát az emlékezést esztetizálja, azaz: emlékműként prezentálja a műalkotást magát” – írja Kulcsár-Szabó Zoltán Szabó Lőrinc *A huszonhatodik év* című művének elemzésében.¹¹⁷ Úgy tűnik, mintha a vers beszélője éppen egy rejtvényt kívánna az utókorra, az olvasókra hagyni, csupán sejteti, milyen az a lény, akiről beszél, akit ő képes bezárni az emlékezetnek egy olyan kamrájába, melyből a leírt szó erejéből fakadóan újra és újra elővehető és értelmezhető, de mintha mindig egy olyan – nyelvi – fátyol venné körül e szépséges megszólítottat, mely miatt sohasem látható tökéletesen, sohasem érthető teljesen, csupán a sejtés marad meg a befogadónak:

Megosztozik majd ég-föld rajtad,
És szebb lesz, ifjabb a világ.
Hőbb a sugár, fénylőbb a harmat,
Illatosabb lesz a virág.

S csak sejtenek majd téged abban,
Midőn már én is hamvadok;
Míg szemed fénye szép csillagban
Siromra sírva mosolyog...

Így többszörös sejtetésnek van kitéve az ábrázolt alak, hiszen az emlékezés szűrőjén keresztül kénytelen archoz és hanghoz jutni, mely mindig újratерemti, így mindig mássá változtatja, ugyanakkor a beszélő szándékának megfelelően csupán vonásokat, villanásokat láthatunk. Az apró képekből kell összeállítanunk egy mindig új arcot és hangot, egy mindig új szubjektumot, mely szubjektumok nem feltétlenül feleltethetők meg egymásnak, s a mindig más alakban felbukkanó én nem képes megteremteni Az Ént, így a korábbi cél, hogy a Gina-ciklusokból, illetve versekből megpróbáljunk rekonstruálni egy Gina-alakot, lehetetlennek

¹¹⁷ KULCSÁR-SZABÓ 1996, 6.

tűnik, ugyanakkor nem is lehet cél, hiszen a százféle alakban megjelenő Gina (nevezhetjük így is, hiszen a túl erős kanonizációnak és konvenciónak nehéz ellenszegülni) éppúgy konstituálhat egy „Gina-regényt”, mint egy egységes alak. Ám ahhoz, hogy Gina-regényről beszélhessünk, szükséges megnéznünk, hogyan is jelenik meg, miféle mnemotechnikai eljárások segítségével ez a tarka kép, mely Vajda szerelmi líráját jellemzi.

Az állandó teremtés, közelhozás mellett elevenen él Vajda költészetében az eltávolítás alakzata, mely szinte elválaszthatatlan az előző kettőtől: amint emlékeit (akár Gináról, akár bárki/ bármi másról) versben rögzíti, versbe zárja, önmagától idegenné is teszi, *kiírja* magából, *mássá, másikká* változtatja, hiszen csak így van esélye mind a rögzítésre, mind a megszólalásra. Ilyen eltávolításnak lehetünk tanúi a *Szerelem átka IV.* című versben is, melyben a *te* márványszoborként jelenik meg. (Talán jobb, ha itt még nem Gináról beszélünk, hiszen sem a címben, sem a vers szövegében nem bukkan fel e név.) A látás, megpillantás aktusa rögtön a vers elején egybekapcsolódik a megszólítás, az aposztrophé retorikai alakzatával:

Újra látlak színről színre,
Halovány vagy, nagyon halvány;
Oh, ez alak – (szíve úgy sincs)
Halhatlan szobor, ha – márvány!

Templomot emelnének rá,
Benne örökké imádván
Hideg tökéletességét...
Halovány vagy, nagyon halvány...

Az eltávolítás gesztusa így megsokszorozódik: nem csupán *te*-ként távolítja el magától a beszélő a megszólítottat, hanem egyes szám harmadik személyben is beszél (feltételezhetően) ugyanarról az alakról. A márványszobor hidegsége és halványsága mellett egyfajta örökkévalóságot is sugall: benne megőrződik egy „jelen”, egy pillanat lenyomata, s így magában hordozhatja mindhárom idősíkot: a jövő számára a majdani múltat képes megmutatni, az emlékezés eszközévé válik. E nőalak énjét így először szoborba

zárja a beszélő én, majd e szobrot helyezi bele versébe, szólítja meg, engedi át az örökkévalóságnak. Ám ebből az örökkévalóságból, a jövő imádatából igyekszik kiragadni az utolsó versszakban:

El e képtől – el e helyről,
Hisz ez halva van – bitófán...
Átkozott legyen hóhérod –
Elítélt – elkárhozott lány!

E különös, ellentmondást hordozó zárlat újraértelmezi a vers eddigi sorait, „a »másik« így maga csúszik át a jelenvalóvá tétel és a halottként való lelepleződés kettős, ellenirányú játékába”.¹¹⁸ A lányt tehát megfosztja szobor-jövőjétől, s így versen belüli szobor-múltjától is, s a meghalt leánynak – Barta János szavával élve – verskoporsót készít, melyet a következő versben, a *Szerelem átka* V.-ben továbbtökéletesít:

Feltámadás van a sírban,
Újulás a természetben;
Csak az halt meg mindörökre,
Amit benned én vesztettem.

S én elhagyni mégse tudlak!
Hozzád járok és rád nézek
Szótalán és iszonyún, mint
Gyilkosára a kísértet...

Az előző vershez képest megváltoztak a szerepek: míg ott a vers beszélője fosztotta meg szobor-életétől a leányt, itt a lány válik a (hasonlatban felbukkanó) kísértet-beszélő gyilkosává. A szerepek felcserélődhetnek, így a feltételezett, még mindig meg nem nevezett „Gina-regényben” mindketten (azaz a megszólított nőalak és a férfiganggal elképzelt beszélő) áldozattá válhatnak, vagy akár versbe zárt halottá. A Vajda-versekbe oly gyakran visszatérő toposz már itt is felbukkan: csak az múlik el, ami soha nem bírt

¹¹⁸ *Uo.*, 7.

megszületni, minden, ami valaha is megjelent a természetben, a világon, immár halhatatlanná, örökké létezővé vált. S már e ciklusban igyekszik megszüntetni a versek beszélője ezt az űrt, e hiányt, azáltal, hogy a versekben megteremtődik – nem maga a meg nem történt, csupán az *emléke!* Nem egy fikcióból és realitásból kibontakozó múltat kíván létrehozni, hanem emlékek kusza rengetegéből építi fel világát, hozza létre e világ állandó mozgásban lévő alakjait, képeit. Ez az állandó mozgás teszi lehetővé, hogy egy megteremtett alak – mint például a Gina-alak, akár megnevezve, akár csak a befogadó által Ginának képzelve – különböző formában jelenjen meg, hiszen az emlékezet képes mindig új alakban megjeleníteni mindazt, amire irányul, kihasználva az emlékezés és felejtés kettős dinamikáját. Különösen intenzíven érvényesülhet ezen alakok sokfélesége, amikor az emlékezés a *semmire* irányul, az imagináció szerinti meg nem történt eseményekre, célja azok újralátása, újraírása. Így e többszörös fikciós keret elbizonytalanítja egyrészt a szöveg „igazság”-fogalmát (ha egyáltalán célunk bármilyen „igazság” feltárása), másrészt lehetővé teszi az elbizonytalanodó hangok megsokszorozódását, s emellett az ábrázolt vagy megszólított alak százféle változatban való felbukkanását.

A *Szerelem átka VI.* verse is ezen emlékkeremtés aktusához kapcsolódik következő soraival:

Egyszer látni nem elég-e
Hogy örökké lássalak?

A látás egyszeri eseményéből teremt az emlékező-felejtő arcot s arckat, s csupán ezen emlékkeremtményekhez szól, s pusztán saját világában, míg a megteremtett nőalaktól megvonja szavait:

Az én átkom, hogy szeretlek,
Mégsem olyan mostoha,
Mint e szót igaz kebelből
Meg nem hallanod – soha!

Szeretlek, mint egy szép szobrot,
Mit a lázas szenvedély
Átölel, de szerelméről
Vele sohasem beszél...

Az újra felbukkanó szoborképben ismét az örökkévalóvá teszi a beszélő a nőalakot, akit ugyan megfosztott e világ adományától, a szótól, ám akit ezáltal örökre magáévá tett, bezárva a rideg anyagba. S e szoborba zártság nem véletlenül idézi fel bennünk az élettelen név képzetét: a ciklus következő verse, a *Szerelmem átka VII.* egy halott alakot idéz fel:

Mint egy szép halott élsz
Emlékezetemben,
Kit sohasem bírtam,
Mégis elvesztettem.
Éjjel fönn virrasztlak,
Nappal megsiratlak!

Az emlékezetben megidézett lányalakot immár a szöveg pragmatikai szintjén is halottá teszi, bezárja egy olyan létbe, melyben csak a beszélő számára létezik. Anselm Haverkamp már említett tanulmányában – elsősorban Freud, Adorno, Benjamin és Maria Torok írásaira támaszkodva – megalkotja a kriptikus szubjektivitás fogalmát, mely szerint a szeretett személy (szubjektum) halottként, kriptába zárva jelenik meg: „A másik a halálban eleinte másikként létrehozhatatlannak bizonyul, a kriptában e másikként válna láthatóvá és megőrzötté. E kripa helye viszont – inkább hozzáférhetetlenségében mint elrejttségében – az Énnek azon elérhetetlen részét alapozza meg, mely introjekcióján túl nem szubjektumként, hanem Másikként konstituálódik, ’objektíválódik’. [...] Ami a gyászt végül lehetlenné teszi, az a másikkal többé fel nem oldható önviszony, melyben a másikra vetítődő Saját mint Másik a Sajátban visszatér. [...] A kripa mint decentrálo struktúra (vagy stratégia) legalább egy részt elősegít az ilyen jellegű megformálás zavarodottságából. A téma azon zavarodottsága, hogy a szövegben egy »Tudattalant« fedezzen fel, a ’tudattalan’-ra mint határozóra redukálódik, a ’Kifejezést’

nyilvánítja ki: a Tudattalan itt nem Tudattalanként, hanem a Tudatoson belüli elhatárolódásként fejeződik ki, az Én hasadásként, melyről az Én 'maga' egy szót sem akar elveszíteni. Nem egy [...] 'egyszerű (szexuális) elnyomás'-ról van szó, hanem a széttagolt Énen belüli dualitásról. Így hát az Én egy része a másikkal szemben a Tudattalan szerepét játssza, és így szól hozzá: *Ahol Én volt, Ó-nek kell lenni.*"¹¹⁹ (Az idézet utolsó néhány szava Sigmund Freud mondatának parafrázisa. Freudnál: „Wo es war, soll ich werden”, azaz: „Ahol Ó volt, Én-nek kell lenni”. Az „Ó” és „Én” fordítása nem pontos, hiszen Freudnál az „es” a latin „id”-nek felel meg, míg az „ich” az „egó”-nak, így az idézett mondat az én és az ösztönén helycseréjére utal.)

A Vajda-vers beszélője az emlékezetében építi fel ezt a kriptát, ám a megszólítottat, a megsíratottat csupán önmagából képes létrehozni, kivetíteni: az emlékezetből létrehozott és kiemelt alakot most bezárja az emlékezetbe. Ám ez az emlékezet sokszorosan elbizonytalanodik, hiszen az imaginatív költői én hoz létre önmaga számára emlékezetet, melyben imaginatív te-ként jelenik meg a nőalak, fiktív és reális elemekből felépítve. S igazán különlegessé teszi ezt a relációt a beszélő én kettős polaritása: saját emlékezetéhez is (legalább) két különböző módon viszonyul: egyik

¹¹⁹ HAVERKAMP 1988, 355.

„Im Tod mithin erwiese sich der andere irreduzibel als anderer erst, in der Krypta bliebe er als dieser andere ausgespart und aufbewahrt. Der Ort dieser Krypta aber begründete – in seiner Unzugänglichkeit eher als seiner Verborgenheit – jenen unverfügbaren Teil des Ichs, der jenseits seiner Introjekte nicht als Subjekt, sondern als ein Anderes sich konstituiert, 'objektiviert'. [...] Was die Trauer schließlich unmöglich macht, ist ein über den anderen nicht mehr auflösbares Selbstverhältnis, in dem das auf den anderen projizierte Eigene als Anderes im Eigenen wiederkehrt. [...] Die Krypta als Dezentrierungsstruktur (oder -strategie) hilft aus der Verlegenheit derartiger Formulierungen wenigstens ein Stück weit heraus. Die Verlegenheit der Topik, im Text ein 'Unbewußtes' repräsentiert zu finden, reduziert sich auf ein adverbiales 'unbewußt', das 'Ausdruck' qualifiziert: Unbewußt käme hier nicht Unbewußtes, sondern eine Ausgrenzung im Bewußten zum Ausdruck, eine Spaltung des Ichs, über die das Ich 'selbst' kein Wort zu verlieren hätte. Es handelt sich nicht [...] um eine 'einfache (sexuelle) Verdrängung', sondern um eine Dualität im zerteilten Ich. So als spielte ein Teil des Ichs gegenüber dem anderen die Rolle des Unbewußten und sagte zu ihm: *Wo ich war, soll Es werden.*” (Ford. tölem – K. J.)

énje tisztában van azzal, hogy emlékezetében nincs helye e nőalaknak, míg másik énje megteremti a nő emlékét, s ezáltal elsősorban a hiány emlékét, mely – mint már említettem – nem igyekszik átcsapni a valóság-emlékezetbe. E két én kettős játéka figyelhető meg a *Szerelem átka IX.* versében, melyben egyszerre van jelen az elérhetetlenség megértése és a lehetetlent elérni kívánó vágy:

Jár utánad, jár a képzelet,
Mint szivárvány után a gyerek.
Ölelő karoddal
Oly közelre látszol:
Mért vagy nekem mégis
Elérhetlen távol?

[...]

Jár utánad hegyen-völgyeken
Fölhevült lázongó képzetem,
S majd ha mély örvénybe
Hull alá imádód,
Tova tűnsz, s hogy érted
Halt el – azt se látod!

Szintén kettős énje harcára, az érzelmek ambivalenciájára épít a beszélő a *Szerelem átka X.* darabjában:

Nem szeretlek... mért hazudnám
Hitegetném magamat?
Ohajtlak, de nem szeretlek;
És szívem majd megszakad.

Kimeríthetetlen szenvedés forrásává válik e kettősség, s e folyamat kimeríthetetlen emlékezőt eredményez – azaz kimeríthetetlen emlékkeremtést. S e kétarcú (kéthangú) beszélő remekül kihasználhatja az emlékezet kettős jellegét, azaz az emlékezés és a felejtés páros játékát, melynek segítségével minden konvencionálisan emlékezésnek nevezett folyamat egyben az újratemtés aktusává válik. E már elkezdett játék a *Gina emléke* című ciklus-

ban folytatódik, melynek egyik versében már eljátszhattunk az emlékezetben való teremtés gondolatával. E játékot folytatva érdemes megfigyelni a *Gina emléke XXIV.* versének alakjait: megszólalóját és megszólítottját, s a közösen (?) megteremtett imaginációt:

Emlékezem rá, hogy egyszer
Nagyon soká néztem én rád,
S te is soká néztél énrám –
Hanem csak ujjaidon át.

Mintha csak ma történt volna,
Olyan tisztán, hűn emlékszem;
És úgy rémlik mégis, mintha
Rég lett volna, nagyon régen...

Mintha kérdeztelek volna,
Hogy szeretsz-e hát valóban?
De már nem t'om bizonyosan,
Mondtam-e, vagy csak gondoltam?

És te mintha önfelvedve
Hogy szeretsz, azt mondtad volna...
De talán csak visszhangom volt –
Olyan halkán volt az mondva...

Azután meg hogy mi történt,
Azt tudom csak: nagy mámortul
Égre, földre tekintgettem,
Azt gondolva, hogy fölfordul –

De te mindezt elfeledted,
Nem is kérdem, hogy mi volt az?
Az igaz, hogy rég volt, nagyon
Régen... talán nem is igaz...

Vajda talán egyik legelbizonytalanítóbb, legrelativizálóbb versét olvashatjuk. Az emlékezés és a felejtés fogalmának összekapcso-

lása, az igaz és hamis, a megtörtént és meg nem történt egymásba folyásának hatására egy önmagát író, ugyanakkor önmagát törölő költemény jön létre, mely az első és utolsó fél sor („Emlékezem rá” – „talán nem is igaz...”) egymást kizáró ellentétének feszültségében vibrál. E két irányból való olvasás teremti meg azt a különös világot, melyben egyszerre van jelen az emlékezés és a felejtés, a valamire való emlékezés és a semmire való emlékezés. Egyszerre látjuk az emlékezetben megteremtődő világot, s ugyanakkor meg is semmisül rögtön, amint megteremtett, ám megsemmisülése után is otthagyja nyomait, az emlékezet emlékeit. A „mintha”, az „Als-Ob” alakzatát felhasználva építi fel a beszélő e világot, melyet néhány sorban kiemel kvázi jellegéből, s reálisnak tételezi: „De te mindezt elfeledted”, hiszen csupán azt képes elfeledni a megszólított, ami valóban megtörtént. Ám a vers már idézett utolsó fél sora újra a kvázi világok közé, sőt talán a nemlétező világok közé számúzi a korábban megelevenedett képet. S amennyiben megszünteti e kép, e világ valóságjellegét, úgy megszünteti a megszólított „valóságjellegét” is, amennyiben hamisnak tételezi mindazt, amit emlékezete a múlt részecskéiből kiválogatott. E mnemotechnikai eljárásban „az idő- vagy helyviszonyok nem egyértelműen jelöltek vagy összekeverednek, s az emlékezés pontosan a felidézett tárgy, a történet megszüntetését, kitörlését idézi elő. [...] Maga a Te is úgy van elbeszélve, hogy [...] nem lehet összerakni egyetlen alakként [különösen ha a Gina-regény »többi« nőalakjára gondolunk! K. J.], jelölten több, de összemosódó kontúrú női alakból (nem) áll össze. [...] A Te a szöveg »tükreben« nem ismerheti fel önmagát, a tükör valamifajta csalóka játéknak bizonyul, s a lírai Te szétszóródik benne, vagyis – másfelől – a szöveg leplezi le a Te illuzórikus voltát. Ez a szöveg mnemotechnikai rendszerének a teljesítménye, amely képesnek tűnik az – Umberto Eco által lehetetlennek tartott – »felejtés szemiotikájaként« működni, egyrészt a szelekció (a felidézett történetek szelektálása), másrészt a jelölő rendszer összezavarása, többértelművé, illetve bizonytalaná tétele révén. [...] Jellemző, hogy a lírai Én gyakran áttételes, eltávolító megfogalmazással beszél el emlékezetének működését, ezzel egyben el is bizonytalanítva azt. [...] Ezt a mnemotechnikai eljárást, ami tehát az emlékeket előhívó rendszer összezavarására épülne, nem any-

nyira a jelek, hanem inkább a jelentések kitörléseként lehetne jellemezni.”¹²⁰

Ugyanakkor, ha a vers azon aspektusára figyelünk, mely a „De már nem t’om bizonyosan, / Mondtam-e, vagy csak gondoltam?” sorokból kiindulva nyerheti el értelmét, segítségül hívhatjuk e szövegvilág megértéséhez az áttetsző tudatok fogalmát: „az ön-narráció is kifejezhet kifejezhetetlen tudatállapotokat vagy össz-szegezhet hosszútávú pszichológiai helyzeteket, illetve azok lassú változásait. Az első személyű narrátor bizonyos körülmények között még közvetlenebb módszereket is segítségül hívhat, hogy felidézze múltbeli tudatállapotát, például szó szerinti idézetekkel vagy egykori gondolatainak elmondásaival”¹²¹ – jegyzi meg Dorrit Cohn az első személyben írt szövegekben jelen lévő tudatról. Így ez az első személyű személyes névmás kötelékében megszólaló én saját múltbeli tudatállapotát idézi meg – ám mindezt a versbeszéd imaginációjának a szintjén teszi, tehát meg kell teremteni a *jelenbeli* ént, hogy az képes legyen létrehozni *múltbeli* énjét, melynek tudatállapota így nem feltétlenül egyezik meg a jelenbeli én múltbeli tudatállapotával. Ezen közvetettségen túl még egy fontos részlettel számolnunk kell: a múltbeli tudat „áradását” (a jelenbeli tudatéval ellentétben) mindig befolyásolja az értelmezés, az értelmezve emlékezés és az emlékezve értelmezés aktusa, így újabb és újabb lehetséges múltbeli (tudat)világok, tudatállapotok jöhetnek létre az emlékezés, felejtés és teremtés dinamikus pezs-gésében. S e kaotikus emlékezetháló foglyaként bukkan fel Gina alakja, a teremtett múltbeli én teremtett tudatának teremtményeként.

Az emlékezetből előhívott (és néha eltörölt) Gina-alak mellett jelen van a XXX. versből már ismert, a jövőben felbukkanó Gina. Ennek újabb példája lehet a *Gina emléke XXXII.* verse, mely a koporsó-költemények jegyeit magán viselve teremti meg különleges szellemalakjait. Az „alaktalan bus árnyak”, a „sír rabjai” a földön járnak, misztikus képektől (a 3. versszakban felbukkanó fűrtös képpalkotás eredményeként a keresztfán és a sírszobron visszaverődő holdfény) és hanghatásoktól (a 4. versszakban: „Az-

¹²⁰ KULCSÁR-SZABÓ 1996, 10.

¹²¹ COHN 1996, 104.

tán nem tudni, merről és hol / Valami régi, régi dal szól, / Cseng-
bong agyadban és szivedben, / Talán csak úgy az emlékedben...”)
kísérve. Ám a szellemalak sorsa újra a koporsóba, a kriptába
zárattatás:

S holdfénykarod kitárva indulsz,
De szíved oly nehéz, aláhuz,
Alá, elsülyedve lassan.
Ahol csöndes, hideg, sötét van...

Mert letelik a szellemóra –
Le, vissza! le a koporsóba!

E kripta kísért tovább *A sírból* című versben, ahol az eltemetett
férfialak beszél számonkérően, majd kiengesztelődve a mindig
áhitott nőhöz, valamint erre ismerhetünk – kidolgozottabb, cizel-
láltabb formában – a *Húsz év múlva* című költeményben, ahol a
beszélő önmagát (illetve szívét) jégbe zárva tételezi.

„Siralomházi lelkek” találkozását idézi fel a *Harminc év után*:
egy utolsó, még a sír előtti találkozást, szótlán emlékidézést:

Mert amit én vesztettem, óriás,
Hozzá az ég adott erőt nekem.
Én látok itt olyant, mint senki más;
Csodákat mível emlékezetem.
A multból fölmerül egy pillanat,
Mint oceánból elsülyedt sziget;
És látom újra ifjú arcodat,
Mikor még másért nem dobbant szived.

És e varázslat rád is visszahat.
E lélek a te Veszta-templomod.
Oltára képében látod magad;
Mi vagyok én neked, most már tudod:

Az emlékkeremtő emlékezet tükrében teremtődik meg a te, a lé-
lekben visszaverődő alak, Gina *önmagát* a maga eszményi valójában csak a férfi lelkében mint oltárképen láthatja meg; ezt kö-

szönheti a férfinak: „Mi vagyok én neked, most már tudod” – ol-tárod vagyok, melyben önnön lényed isteni lényegét láthatod tükröződni, egy varázslatos lényt, aki itt és most (de talán örök időkre) teremtődik – az emlékezet segítségével. Hasonló kép tárul elénk, mint a *Hűsz év múlva* harmadik versszakában:

 Mult ifjuság tündér taván
 Hattyúi képed fölmerül.

Itt a tó tükreben, a *Harminc év után*ban pedig a lélekben *tükröződő* kép változik *tevé*, Ginává, az emlékezet elbizonytalanító, ám egyszersmind újratereítő tette és annak eredménye a tükröződés által válik még bizonytalanabbá és ugyanakkor újra újat teremtővé, s e kettős hatásnak köszönhetően lehetőség nyílik az emlékezet- és a tükörversek összekapcsolódására.

Ám ez a tükörképalak is a számtalan Gina-alak egyikévé válik, alakját, helyét a versek összességében, a Gina-regény egészében kapja meg, mint a szétszóródó *ének* egyik formája. Ez természetesen nem fosztja meg az egyes műalkotásokat önállóságuktól, csupán egy újabb jelentést rendelhet az eddigiekhez, e különleges életmű szokatlan szubjektumteremtési eljárását hangsúlyozva, mely sem a hitvesi költészet, sem az ez idő tájt egyre népszerűbbé váló perditaköltészet körébe sem sorolható, ám ez utóbbi kialakulása szempontjából mindenképp nélkülözhetetlen. A századvég lírai hangjainak összjátéka termékennyé válik, s olyan költeményekben képes megszólalni, melyek az elődök örökségét a kortársak modernitásával ötvözik.

5.3. „Eltört a kis tükör”

Mint láthattuk, a XIX. század második felében a szubjektum új kifejezési formákat, identitásképző alakzatokat keres önmaga számára, hiszen mindaz, amit eddig eleve adottként értelmezhetett, nem tette lehetővé az érvényes megszólalást. Vajda líráját olvasva is tapasztalhattuk, hogy mindaz, ami a költemények világában *énként* vagy *teként* felbukkan, a korábbi – és sok esetben

kortárs és őt követő – megszólalásmódokhoz képest más viszonyban van az ún. objektív világgal, hiszen amellett, hogy e művek érzékenyen értelmezik a világ egységének megszűnését, objektumra és szubjektumra való szétesését, ugyanezt a disszeminációt fedezik fel a „kis világon”, azaz a szubjektumon belül is. Láthatuk, hogy akár az emlékezet (újra)teremtő képessége, akár a korábbi, romantikus nagy elbeszélések ironikus értelmezése újabb és újabb lehetőséget kínálnak a szubjektum (ön)értelmezéséhez, megjelenítéséhez, nyelvhez jutásához. E lehetőséghez csatlakozik a XIX. század egyik kedvelt alakzata, a tükör metaforája.

„Az a metafora, mely kitüntetett módon az újkori szubjektivitást megszólaltatta és nyelvhez juttatta, a tükör metaforája”¹²² – írja Ralf Konersmann *Lebendige Spiegel – Die Metapher des Subjekts* című könyvében. E metafora értelmezése azonban korántsem egyértelmű, hiszen a különböző hagyományokra épülő fogalom más és más tükörképet eredményez. Friedrich Schlegel, Feuerbach és Montaigne értelmezéseire építve a tükör a világ önmagunkban hordozott képét reprezentálja, melyben az én és a világ adekvát módon megfeleltethető egymásnak, így az önmegismerés és a világ megismerése elválaszthatatlan egymástól: „A tükör egy olyan modellt hoz létre, mely a világban való orientáció igényének segítőkészen eleget tesz, amennyiben az adekváció lehetőségét, az én és a világ megfeleltetését hihetővé teszi. Egyúttal elegendő az öntematizálás szükséglete, amennyiben megengedi a tudatnak, hogy énjéről egy konform képet és egyben öntudatot nyerjen.”¹²³ Konersmann számára a tükör a szubjektum metaforája, amennyiben a „szubjektumot Isten (vagy a világ kicsinyített) képmásának (*Ebenbildjének*) tekintjük, illetve ha tu-

¹²² „Die Metapher nun, die in ausgezeichneter Weise die neuzeitliche Subjektivität zum Sprechen und zur Sprache bringt, ist die Metapher des Spiegels.” (Ford. tőlem – K. J.) KONERSMANN 1991, 32 (a cím magyarul: *Eleven tükör. A szubjektum metaforája*).

¹²³ „Der Spiegel stiftet ein Modell, das dem Bedürfnis nach Weltorientierung hilfreich entgegenkommt, indem es die Möglichkeit der *adaequatio*, der Entsprechung von Ich und Welt, glaubhaft macht. *Zugleich* genügt es dem Bedürfnis nach Selbstthematizierung, indem es dem Bewußtsein gestattet, ein konformes Bild seiner selbst und damit Selbsterkenntnis zu gewinnen.” (Ford. tőlem – K. J.) *Uo.*, 34.

dását/ismereteit ama (egyedüli) instanciának tartjuk, amelyben a világ mint olyan tükröződik”.¹²⁴ Ezen értelmezés szerint tehát a szubjektum tükör, és nem (önmaga) tükörkép(e), ám mindenképp olyan tükör, mely a benne megmutatkozó alakokat, képeket, jelenségeket újjáteremti, sajátjává, önnön világa részévé teszi.

Vajda költészetében a tükör metaforája a (teremtett) szubjektumok egyik lehetséges megjelenítőjévé válik: a versek beszélője saját énjét, lelkét, szemét stb. kínálja föl hol a kedvesnek, hol a napnak, hogy bennük megpillanthassák önmagukat – *máshogyan*, s a művek pragmatikai szintje, önértelmezése szempontjából is a *másik kép* válik relevánssá, akár igazsággá is: „[a] költő megpróbál ellenállni az objektivizmusnak, de ez mégsem sikerül neki egészen, ezért összekeveredik benne az igazság kétféle fölfogása – az igazság mint *megtörténés* és az igazság mint valamilyen szubjektív tükörkép *megfelelése*, adekvációja valami objektívval. Az élményi igazság és az objektivista igazság összehasonlítása persze nem maradhat el; ez szavatolhatja, hogy az előbbi *adekváltabb*, mint az utóbbi.”¹²⁵

A *Gina emléke VII.* versében a szeretett s vágyott nő önmaga (átesztétizált) szépségét pillanthatja meg a beszélő lelkének tükörében:

Oh ha bájjaidat szereted,
Szeress, kérlek, akkor engemet.
Mert hiszen legszebb vagy lelkemben,
Mint a nap a kristálytengerben.

Napvilágom, kelj föl énfölém!
Nézd magadat lelkem tükörén.
Mint a nap a miljom habokban,
Képed ragyog minden dalomban.

¹²⁴ Konersmann tükörmetaforájára hivatkozik Hárs Endre *Miért, ki olvas?* című tanulmányában, melyben tulajdonképpen funkciótlannak a konersmanni modellt, hiszen Hárs jelen szövegében a szubjektumot nem mint tükört, hanem mint tükörképet értelmezi, s nem a világ, hanem önmaga tükörképeként. HÁRS 1996, 12.

¹²⁵ S. VARGA 1994, 159.

A szeretett nő képe visszatükröződhet a beszélő lelkén, mely egyszersmind önmagába zárhatja e képet, mint a kristálytenger a nap képét. Ám a metafora ezzel nem záródik le, hiszen ha e kép a lélek tükrén ragyog, a második versszak utolsó sora újabb azonosítást tesz lehetővé: egyé válhat „lelkem tükröre” és „minden dalom”, azaz mindaz, ami a lélek tükrén láthatóvá válhat, visszatükröződhet, ragyoghat a dalokban is. A vers is egyfajta tükörré válik, mely, amellet, hogy képes az emlékek, látványok, élmények visszatükrözésére, megmutatására, önmaga sík lapja mögé is zárja mindezeket, hiszen az egyszer megörökítettet bármikor képes újra visszatükrözni. Így a tükör–lélek–dal hármas metaforájában mindhárom elem mindegyikkel azonosítható, ám akkor válik igazán izgalmassá s teljessé a kép, ha mindhárom elem *egyszerre* felel meg a másiknak, s ezáltal a kép komplexitásában kerül közel a már említett verskoporsó-metaforához. A lélek mint tükör, melyben a világ (a szeretett nő) tükröződhet, így kiegészül egy újabb „médiummal”, a dallal (verssel, szöveggel, nyelvvél), mely a szubjektum egy másfajta értelmezési lehetőségére is rávilágít: amint a világ a szubjektumban tükröződik, a szubjektum megpróbálja magáévá, sajátta tenni a létet, mi több, azonosítani vele önmagát, de ezáltal egy olyan saját világot hoz létre, mely csakis verbálisan létezhet. Am amint a benne tükröződő világot verbálisan teremti meg, egyben maga a szubjektum is a nyelv játékává, teremtményévé válik. Ha a *Gina emléke VII.* darabját értelmezzük e szempontból, láthatóvá válik, hogy a nőalak (mely maga is a *napvilág*-metaforában konstituálódik) már egy nyelvileg teremtett világ részeként értelmezhető, s e teremtett napvilág tükröződik a lélek tükrén, avagy a dalok soraiban. Ezen értelmezés eltávolodni látszik a Koselleck által leírt tükörmetafora jelentésétől/jelentéslehetőségeitől, maga mögött hagyva a reprezentáció közel sem tehermentes fogalmát. Kétségtelen, hogy a Vajda-versekben felbukkanó tükörmetafora néha igyekszik megfelelni e reprezentációnak,¹²⁶ ám éppen a szubjektum saját

¹²⁶ A világ szubjektumban való tükröződése talán leginkább az *Arabella*, a *Gyermekkorom tájéka* és *A városligetben* című versekben figyelhető meg, ám a reprezentáció ábrándja e művekben is zátonyra fut, hiszen a lélek/tükör megpróbál elzárkózni az általa tükrözött „valóság” árnyoldalaitól.

világba zárkózása s a külvilág, a „valódi” világ elutasítása rögtön megkérdőjelezi a szövegek ezen törekvését.

Szintén a reprezentáció adekvátsága válik bizonytalanná a *Búcsú a naptól* című műben, melyben a szubjektum – mintegy eddigi létére visszatekintve – átértékeli önnön tükör mivoltát is:

Oh fényes ég, oh, tündöklő nap!
Itt hagyva életet, világot,
Van itt sok szép, sok jó, mitől majd
Megválni igazán sajnálok.

Szép a leány; a szűznek csókja
Édes lehet kimondhatatlan.
De savanyu fürt, ha a róka
Szegény és módja nincsen abban.

Mert nincs e földön semmi ingyen.
Az élet adva uzsorára.
A gazdagé a jóbul minden.
Szegénynek nincsen ifjusága.

S nem elveszítni, ami megvolt,
– Hisz végre elmúl minden egykor, –
De el nem érni a legfőbb jót,
Ez itten a legszomorúbb sor.

És ez volt enyim is. Csalódtam,
Mert ami földi, jobbnak hittem,
És szebbnek láttam, mint valóban –
Aztán szerettem, önfeledten.

Úgy tettem, mint te. Szórtam lángom
Mindenfelé, körös-körültem.
A kiadás volt boldogságom;
A bevétellel nem törődtem.

De te, ha emberek megcsaltak,
Keserüségem enyhítetted.
Felhőimet megaranyoztad.
Egedet én láttam legszebbnek.

Én benned éltem, és te bennem.
Te úgy néztél rám, bármi ére,
Mint édes anya az ölében
Reá mosolygó kisedére.

S láthattad arcod tisztábban, mint
Tengerszemében a Kárpátnak,
Amelybe nyári éjszakánkint
Szűz csillagok fürödni járnak.

Te nekem a tündérországot
Mutattad erdőben, mezőben.
Oh, hogy szememből e sugárod
Maholnap elfogy, tova röppen...!

Mi szép a föld! Van sok jó itten.
Egy epreért a zöld vágásnak
Nagy istenek álöltözetben,
Ismeretlenben le-leszállnak.

És mégsem a halál, nem a vég
– Hisz ebben még vigasztalás van –
A szűk sír éje szörnyű. Lennék
Halott, csak szabadban, fényárban...

Van fájdalom a gondolatban:
Itt hagyni e virágos völgyet.
Oh, mi nagyobb, hasonlíthatlan:
Hogy tégedet nem látlak többet!

De hát eltűnni a nagy éjben,
Mindennél, ami él, a vég ez.
Mennem kell, ahová megy minden;
Ahol csendes, hideg, sötét lesz...

Dicső nap a fölséges égen
Takard el akkor fénydús képed!
Eltört a kis tükör, amelyben
Magadat oly kedvtelve nézted...

A vers mintegy „fejlődésrajzát” adja a tükörmetaforának, s így a szubjektumot, illetve a szubjektumot mint tükröt sajátos temporalitásban helyezi el, mígnem be nem következik a metafora számára is végzetes átalakulás. De mielőtt a vers zárlatára tekintenénk, érdemes végigkövetni e finom, cizellált folyamatot.

A mű címe és első versszaka (melyben a beszélő megszólítja az eget és a napot) „létösszegzést” sejtet, egyfajta összefoglalását annak, ahogyan az *én* a világot értelmezte. Újra előhívja az emlékezés gesztusát, felsorakoztatja, újraértelmezi korábbi értelmezési stratégiáit, s egyúttal újraírja saját tükör voltát is, először a 4. és 5. versszakban: „De el nem érni a legfőbb jót, / Ez itten a legszomorúbb sor. // És ez volt enyim is. Csalódtam, / Mert ami földi, jobbnak hittem, / És szebbnek láttam, mint valóban –”. A vers emlékező beszélője e néhány sorban épp a tükrözés adekvátságát kérdőjelezi meg, hiszen elismeri, hogy ő maga módosított a képen, s tulajdonképpen *azt látta, amit látni szeretett volna*, így a világ képe az ő tükrében szebbé, jobbá vált. De beszélhetünk-e még ez esetben tükrözésről, illetve: mely világ tükrözéséről beszélhetünk? Talán segítségünkre lehet a lehetséges válaszok felkutatásában a 7. versszak is: „De te, ha emberek megcsaltak, / Keserűségem enyhítetted. / Felhőimet megaranyoztad. / Egedet én láttam legszebbnek.” Újra egy módosított tükörképpel találkozhatunk, melyből a beszélő/visszatükröző igyekszik kizárni a neki nem tetsző világot (hasonló példát *A városligetben* című versben olvashatunk), s a megszólított nap segítségével új képet, új eget, új világot teremt. A világ s a természet reprezentálása ezáltal megszűnik, nem visszaadásról, bemutatásról, sokkal inkább átlényegítésről, sajátta tevésről beszélhetünk. Ezáltal nem

a világ tükröződik a szubjektumban, hanem a szubjektum a világban, illetve, ha pontosabban kívánjuk érzékeltetni e rendkívüli folyamatot, a tükör mindkét oldala használhatóvá válik, vagy talán még találóbb alakzat lenne az egymásba fordított tükrök metaforája (mellyel Czóbel Minkánál találkozhatunk is, igaz, más értelmezési lehetőségeket kínálva). S miért egymásba fordított tükrök? Ha a szubjektum megpróbálja a világot, a nap sugarait visszatükrözni, e visszatükrözésbe önmagát is belecsempészi, így a visszatükrözött képben már ő maga is helyet kap, s ez válik a „világ képévé”, melyet ő újra visszatükrözhet. A *Búcsú a naptól* 8. versszakának első sora így értelmezi a nap/ég és a beszélő viszonyát: „Én benned éltem, és te bennem.” A kapcsolat tehát kölcsönössé vált, hiszen csupán önmagán, saját lelkén/szemén keresztül képes szemlélni mindazt, ami őt körülveszi, ő maga tud mindennek arcot, nevet, hangot adni, ám ezáltal akár a világ, akár a nap, elveszíti adekvátságát, objektivitását. Jelen esetben a nap csak a beszélő tükrében látható olyannak, amilyennek itt olvashatjuk, hiszen minden egyes tükörben máshogy képes ragyogni: „S láthattad arcod tisztábban, mint / Tengerszemében a Kárpátnak” – írja a 9. versszakban, majd a 10. versszakban így szól a világ „kis tükör” által kívánt bemutatásáról: „Te nekem a tündérországot / Mutattad erdőben, mezőben.” Létrejön „lelke tükrén” egy olyan világ, melyet ő irányíthat a róla visszavert sugarak által, s a későbbiekben sem a halál, az elmúlás miatt kesereg, hanem csupán azért, mert a szűk, sötét sírban nem lesz visszatükrözhető sugár, mely által megszépülhet a lét, és – úgy tűnik – egyben a nemlét is. Ám az elmúlás nemcsak a szubjektum, hanem a nap számára is végzetes lehet: „Dicső nap a fölséges égen / Takard el akkor fénydús képed! / Eltört a kis tükör, amelyben / Magadat oly kedvtelve nézted...” A tükör eltörése önmaga számára a megsemmisülést, de legalábbis más, új alakban való tovább élést jelent, hiszen képtelenné válik egy olyan kép létrehozására, mely biztonságot, bizonyosságot teremthetne. Csupán számtalan új képből tudja összerakni önmagát, meghatározni identitását. A nap/világ ugyanúgy képtelenné válik önmaga visszatükröztetésére, ezért a szubjektum/tükör sérülésével megsérül a világ is, szétesik, összefoghatatlanná válik, eluralkodik benne a káosz. Konersmann már idézett könyvében hasonló jelenségre

utal: „A tükör nem csak integratív modelleket hoz létre. El is rejti – jelenleg az állandó, akár a széttörés általi zavar miatt megtartva – az egyszerű tükörelrendezés diszfunkcionalitásig fokozható komplexitásnövekedésének a lehetőségét. A megrepedt tükör szilánkokra hullik, amelyek a maguk részéről tükröznek, és összességében a tükrözött tárgyat átláthatatlanul sok perspektívából reprodukálják. Ez aztán éppúgy értelmezhető az *egyetlen*, abszolút nézőpont elvesztéseként, mint a látómező kitágításaként és a megfigyelőpontok megsokszorozódásaként. Ezen szétszóródási folyamat egyik változata elvezet a »végtelen tükröződés« toposzához.”¹²⁷

Ez a „végtelen tükröződés” szünteti meg a korábbi kis tükör létét, s ezzel együtt teszi relatívvá s állandóan változóvá, hullámzóvá a nap/világ létét is.

5.4. A kozmikus tragédia romantika utáni látomása – *A kárhozat helyén*

A Gina-élmény megteremtése s e teremtett élményre való emlékezés – magának az emlékezésnek a mindig újrateremtő és újrakonstruáló tulajdonságával együtt –, mint láthattuk, központi szerepet játszik Vajda verseiben. Kinyomozhatatlan – s talán fölösleges is kinyomozni –, mennyi igaz a nagy élményből, milyen viszonyban volt egymással Kratochwill Georgina és Vajda János. „A hangsúly nem a közvetlen tapasztalaton, valóságos élményen van, hanem azon, ami Vajda képzeletében játszódik le. *A kárhozat helyén* nem a valójában lejátszódó eseményekhez kötődik, hanem

¹²⁷ „Der Spiegel [stiftet] nicht nur integrative Modelle. Er birgt auch, gegenwärtig gehalten durch die ständige Trübung, gar des Zerbrechens, die Möglichkeit der bis zur Dysfunktionalität steigerbaren Komplexitätszunahme des einfachen Spiegelarrangements. Der berstende Spiegel zerfällt in Splitter, die ihrerseits spiegeln und, zusammengenommen, den bespiegelten Gegenstand aus unüberschaubaren vielen Perspektiven reproduzieren. Das läßt sich dann ebenso als Verlust des *einen*, absoluten Standpunktes auslegen wie als Erweiterung des Gesichtsfeldes und als Vermehrung von Beobachtungspunkten. Eine Variante dieses Streuungsvorgangs führt zum Topos der »unendlichen Spiegelung«.” (Ford. tólem – K. J.) KONERSMANN 1991, 37.

inkább annak a tizenöt évvel korábban született novellájának a fantáziálásához áll közel, amelyben nyilvánvaló, hogy minden mozzanat a felhevült képzelet terméke. 1857-ben, az *Egy bolond, aki szeret* című elbeszélésében végtelenségig kiszínezve írja le Hadonai Manó nevű hőse élményeit, aki egy komornyik segítségével meglesi, amikor reménytelen szerelme, Adriéna egy nyári »kéjflakban« találkozik főúri szeretőjével¹²⁸ – írja a vers egyik lehetséges intertextusáról Széles Klára.

Ami a versek értelmezésekor számunkra lényeges, s ami kitörölhetetlen „befogadói emlékezetünkől”, hogy létrejöhetett kettejük találkozása, létezett egy olyan élmény, melyből kiindulva a költői imagináció világot (de legalább nőt) képes teremteni. Gina föllelhető életrajzi adatait szokás a nagy versek mellé állítani, párhuzamot vonni a Gina-regény „eseményei” és a való világban élő nő élete között. Ám mindez irrelevánsná válik, amint Gináról mint teremtett alakról beszélünk, s a versek sora nem más, mint egy lehetőség, egy ösvény az elágazó ösvények kertjében: mindössze egyetlen pillanat és a tér egyetlen pontja elég, hogy onnan induljanak ki szálak vagy ösvények, s a verseket teremtő beszélő ezek közül választhat – hol az egyikén járhat, hol a másikon, s emlékezete is ezeket az ösvényeket teremti meg, akár visszamenőleg is. A fontos csupán az, hogy létezzen az a kezdőpont, ám az irodalmi műalkotásban ez is létezhet az imagináció világán belül.

E kezdőpont által meghatározott ösvények egyikén szólalhat meg *A kárhozat helyén* című vers, melynek beszélője nem kapcsolódik deklaráltan a Gina-ciklushoz, ám befogadói emlékezetünk – s az irodalomtörténet narratív emlékezete – olyan olvasásmódot implikál, mely szerint e vers is az imaginárius Ginához/Gináról írottak közé sorolható. Tehető ez annak ellenére is, hogy a vers elveszítette eredeti címét (*Egy b...-i házban*, azaz „*Egy bécsi házban*”), mely konkrétabbá, ugyanakkor egyszerűvé tehetné volna a műben történeteket. A címváltoztatás így több szempontból is módosít a vers értelmén és értelmezési lehetőségén: már a pretextus ítéletet mond az eseményekről, az olvasónak saját ér-

¹²⁸ SZÉLES 1982, 123–124. – Manó valójában lekötözve kénytelen szembesülni a látottakkal.

telmezési lehetőségét kínálja fel, amennyiben rögtön kárhozatként interpretálja a történeteket, ugyanakkor kozmikus/biblikus szintre emeli a korábban egyszerűként és profánként bemutatott tragédiát. Ám ahhoz, hogy megérthessük e címváltoztatás jelentőségét és jelentésmegkülönböztető szerepét, szükséges megvizsgálnunk, hogyan is konstituálódik a műegész e cím alatt, s milyen megszólalóknak ad lehetőséget az önmegértésre és a másik megértésére.

A mű felütése rögtön elbizonytalanítja olvasatunkat, hiszen szemantikailag nem teszi egyértelművé a megszólaló személyét:

Ez a terem, amelyben történt.
Mondják, beszélük a falak.
Látom forogni a vad örvényt,
Mely elmerített, fényalak

Az első sorban egy egyes szám első személyű beszélő hangját véljük fölfedezni, melyet a harmadik sor megerősít. Ám közöttük, a második sorban igen fontos beékelődés található: „Mondják, beszélük a falak.” Két lehetőség áll előttünk: csupán az első mondat állítását, információját kapta a beszélő a falaktól, s ezt függő beszédben közli, ám a harmadik sortól az ő hangja szólal meg, átértelmezve a hallottakat; vagy csupán a második sor beszúrása származik egy kívülálló értelmezőtől, átadva teljesen a hangját a falaknak, e személytelen tárgyakkal, akik e különös szituációból próbálják meg értelmezni a profán eseményeket kozmikus szinten:

A teremtésnek delelőjén
Itt született a pillanat,
Amely után visszafelé mén
A lét, s hasonlót már nem ad.

Bármelyik megszólalót tartjuk is relevánsabbnak, mindenképp szembesülnünk kell az idézett második sor értelemdekonstruáló erejével. A megszemélyesített s hangot kapott falak mindenképp a beszéd elindítói, a történet ismerői s értelmezői, e kozmikus tragédia első megpillantói voltak. S mint falak, határt szabnak

az eseményeknek, a gigantikus jelenségeket (valószínűleg négy) fal közé zárják, összezsúfolják mindazt egy parányi helyre, melynek eredeti színtere a világmindenség, a kozmosz lehetne. Azon pillanat locusává válik a szoba, mely megállítja a világfolyást, s e látomásban ez az a pillanat, mely megváltoztatja a lét folyásának irányát. A beszélő mintegy látomásként teremti meg mindazt, amit a falak mondanak/mondtak, emlékeket teremt, melyek csak akkor lehetnek a saját emlékei, amennyiben falként szólal meg, ám ha azt a beszélőt képzeljük a hang mögé, aki mindezekről az eseményekről a falaktól hallott, úgy ezen emlékeket csupán teremtheti önmagának, fölhasználva a romantika irodalmának toposzkészletét. Ám ezek a toposzok (vagy – ahogyan Eisemann György nevezi őket – deixisek¹²⁹) amellet, hogy felidézük a romantika világképét és szövegteremtését, el is távolodnak mindezekről, amennyiben a kozmikus látomás a megszólaló (egyéni) világának szintjén megy végbe:

S hajh! mielőtt aláhaladna
– Hol majd a zúrbe nyugoszik –
Az örökkévalóság napja
Mintha megállott volna itt:
E percet élem szakadatlan;
Agyamban ez a jelenet
Kering szüntelen, változatlan,
Mint befagyott emlékezet.

A világ folyásának megdermedése a „befagyott emlékezet” fogalmában nyeri el értelmét, hiszen e pillanat válik ezek után a világ kezdetévé és végévé, a lehetséges ösvények már csak visszafelé járhatók, s bejárásuk feleslegessé válik, hiszen mindegyik csak ugyanebbe a pontba futhat, így téve örökké átélhetővé. A romantikus látomásköltészet egyetemességre utaló elemei az egyéni tragédia kifejezőjévé válnak, anélkül hogy a grammatikai szinten utalnának az egyediségre: mindvégig kozmikus szinten játszódnak.

¹²⁹ EISEMANN 2001, 328.

nak az események, egyesítve így az egyén tragédiáját a világ tragédiájával.

Mégis máshogyan értelmezhető ez a tragédia, mint egy romantikus látomásban.¹³⁰ Vörösmarty Mihály *Előszó* című versének látomása így írja le a tragédiát:

Hallottuk a szót. Mélység és magasság
Viszhangozák azt. S a nagy egyetem
Megszűnt forogni egy pillantatig.
Mély csend lön, mint szokott a vész előtt.
A vész kitört. Vérfagyaló keze
Emberfejekkel lapdázott az égre,
Emberszivekben dúltak lábai.
Lélekzetétől meghervadt az élet,
A szellemek világa kialutt,
S az elsötétült égnek arcain
Vad fénnel a villámok rajzolák le
Az ellenséges istenek haragját.
És folyton-folyvást ordított a vész,
Mint egy veszetté bősziült szörnyeteg.
Amerre járt, irtóztató nyomában
Szétszaggatott népeknek átkai
Sohajtanak fel csonthalmok közül;
És a nyomor gyámoltalan fejét
Elhamvadt várasokra fekteti.

Az *Előszó* nagyszabású látomása elénk rajzolja a világtragédiát, gigantikus és emberfeletti erők küzdelmének következtében válik tragikussá a lét. Ahogyan Széles Klára is megemlíti, „[a] »koldus-sá szegényült létről«, virágzását már megélt földről Kölcsey, Vörösmarty is szóltak. De a »végtelen mindenség ürességét«, az egész világ kiraboltságát csak Vajda panaszkolta.”¹³¹ Ám Vajda versében ennél többről is szó van, e végtelen ürességnek más aspektusát ragadja meg: a romantikusokéhoz hasonló poétikai arzenál működtetésével egy biedermeier szobabelsőt tár elénk, ahol függő-

¹³⁰ Lásd SZEGEDY-MASZÁK 1980.

¹³¹ SZÉLES 1982, 127.

nyök és bútorok között, szinte tragikomikus szinten mondatnak ki világrengető gondolatok:

Itt, eme függöny éjjelében,
Mint egy-egy villogó gyilok,
Röpködnek fuldokolva kéjben,
Tüzet lehellő sohajok.
Megelevenül tőlük itten
S remeg minden butordarab;
Árulkodik, suttog szememben,
Hátam mögött föl-fölkacag:

„Hogy gyalázatfolt ég a napban,
Virágkehelyben ronda pók.
Nincs szemérem a csillagokban,
Zsibáru lett a szüzi csók.
Hogy koldussá szegényült a lét;
Leélte tündöklő nyarát.
Üres a végtelen mindenség,
Ki van rabolva a világ!”

A romantikus toposzkészletet szinte vígeposzi környezetben látjuk viszont, midőn a függönyök között tüzet lehellő sohajok röpködnek, s nem a világ pillérjei remegnek tőlük, csupán a bútorok, újra lehetővé téve a kozmikussá tett profán tragédia leszállítását profán szintre. Ám ez nem azt jelenti, hogy a kozmikus tragédia visszahelyeztetik az egyén szintjére. Inkább egy – Vajdára nem feltétlenül jellemző – önironizáló külső hang teszi lehetővé, hogy a butordarab is hangot kaphasson: „Az eddig a háttérből sugalmazó környezet most teljes egészében magához ragadja a kezdeményezést, s az autonóm szubjektivitásnak azt a nyelvét artikulálja közvetlenül, melyet a lírai én nélkülözni kényszerült.”¹³² A versben egyedül itt, a negyedik versszakban találunk idézőjelet, mint az elkülönített megszólaló jelét. Egy egyes szám első személyű megszólaló, a kacagó butordarab létigazságok megfogalma-

¹³² EISEMANN 2001, 333.

zására vetemedik („koldussá szegényült a lét”, „Ki van rabolva a világ!”), ezzel mintegy megkérdőjelezve ezen kijelentések igazságértékét, ugyanakkor jelezvén a romantikán való túllépést is, amennyiben *tárgyként* szólal meg. Tehát egyszerre tekinthető e versszak a romantika örökösének és a modernség előlegezőjének. Eisemann szerint „[a]z előző strófákban bontakozó modern poézis itt – éppen erőteljes szimbolizáló képalkotása révén – szinte átromantizálja magát, szimbolista nyelvezete mintegy »elismeri« romantikus eredetét. Pontosabban a romantika általa *félrehallott* hangján, a látomásos kinyilatkoztatás dikciója szerint szólal meg.”¹³³ Ám éppen e hang félrehallása, a romantikus prófécia imitációja teszi lehetővé azt, hogy Vajda e verse ironikusan értelmezze át a romantika toposzait, s ez az értelmezés nem a romantikus iróniának (melyhez közelítve így ír Eisemann: „az idézőjeles versszak – befogadásának lehetősége szerint – nemcsak a romantikus dikció utánzásaként, de még inkább a romantikát merő próféciának tartó »elvakult« *olvasat* utánzásaként is értelmezhető. S hogy a lét igazságát [vagy hazugságát] a bútor »logosza« nyilatkoztatja ki, az már az irónia indexének tekinthető), sokkal inkább a romantika iróniájának tekinthető.” A különbség közöttük hajszálnyi: úgy vélem, nem pusztán a romantika „vadhajtásainak”, „túlburjánzásainak” ironikus interpretációjáról van szó, sokkal inkább egy olyan léttapasztalatról, mely belátja, hogy a romantika képei – s így világgépei – nem működtethetők a megszólaló világában, hiszen ahol a bútordarab képes a profetikus beszédre, ott nincs szükség magasabb szózatra, kozmikus lételemekre. Erre mutat rá S. Varga Pál is, igaz, ő ezt az értelmezési lehetőséget a vers utolsó két, a bútor szólama utáni versszakaira vonatkoztatja: „A *kárhozat helyén* című versben [...] – miután a látomás elvész a közhelyességben (»Zsibáru lett a szűzi csók«) – a verses regényből vett frivol iróniával ad helyet a zárlatban; az a benyomásunk, hogy a nagy vajdai látomást a *Találkozásokból* vett két strófa zárja.”¹³⁴

Amennyiben tehát elfogadjuk, hogy e (frivol) (ön)irónia nemcsak az utolsó két versszakra, hanem az előző négyre is érvényes,

¹³³ *Uo.* (Kiemelés az eredetiben.)

¹³⁴ S. VARGA 1994, 177.

nem tekinthetjük az ötödik és a hatodik versszakot az eddigieknek ellentmondónak, a vers logikájába nem illeszkedőnek. Viszont bizonyos törés mégis érzékelhető e két nagyobb egység között: míg az első négy versszak beszélője vagy a falak és bútorok elbeszéléséből kiindulva kreált magának hangot és látomást, vagy maga a fal/bútor volt, addig az ötödik versszak – még mindig a biblikus kelléktárat alkalmazva – már meg sem próbál közelíteni a romantikus versnyelvhez és annak fennköltségéhez:

– Ah, úgy van, úgy, itten veszett el
A második paradicsom.
Szép Éva, téged csábitott el
Ott egy kígyó, itt egy majom.
Igen bizony, hitvány majom volt;
God dam! vörös frakkot viselt.
Chic-kel kötött nyakára csokrot,
S ezzel Waterloot nyert e helyt.

Míg az első négy versszakban – profán határok közé szorítva bár – kozmikus képek uralkodtak, addig itt e monumentalitás helyét a kisszerűség foglalja el, melyben az idegenség szólama is feltűnik: az idegen szavak használata s az idegen módra való célzás e „majmot” eltávolítja a beszélő világtól, s a maga kicsiségében eltávolodik attól a (relatív) nagyszabású világtól is, melyet a beszélő jelenített meg. Ám az ellenfél ilyen leírása ugyanúgy dekonstruálja a lírai én tragédiájának világméretű voltát, mint ahogyan tette azt a falak és bútorok szólama is, alátámasztva ezzel azt a sejtést, hogy nem lehetséges az eddigi világ továbbvitele és megszólaltatása ott, ahol még az ellenfél, a vetélytárs is ily kisszerű.

S e konklúzió születik meg az utolsó strófában, melyben a beszélő saját szívét szólítja meg:

Úgy kell neked, szivem! mit fellengsz?
Ez itten a világfolyás.
A fellegekben amig jársz-kelsz,
a virágot letépi más.

Mért nem tanultál Jupitertől?
Elég fényes példát adott:
Ismerve Európát, cselből
Előbb ökörré változott.

A tragikus belátás ismét öniróniába csap át, a kissé közhelyszerű megállapítások mögött viszont a vers lehetséges értelmezése rejlik, melyet már implicit módon eddig is működtetett a vers, ám pragmatikai szinten itt mondatik ki az a tapasztalat, mely a világ és a versnyelv változását deklarálja. A zárlat nem válik tragikus-sá, érzékeltetve így azt, hogy romantikus méretű tragédiákra nincs lehetőség, ahogyan azt már az első négy versszak látomás-kísérlete is bebizonyította. A tragikus értelmezés lehetőségét a beszélő eltávolítja magától, átengedi a bútoroknak, melyek a maguk tárgyias voltukban a beszélő egyik hangját is képviselhetik, hiszen mind a beszélő, egyes szám első személyű lírai én, mind a bútorok egymás által meghatározottak: a bútorok csupán azáltal jutnak szóhoz, hogy egy emlékezetet teremtő hang megidézi őket, és viszont: e hang képtelen lenne emlékeket teremteni a falak és bútorok szólama nélkül. Tehát a beszélő megsokszorozza önmagát, hogy így egyszerre több ösvényt járhasson be egyidejűleg, hogy megpróbálkozzon a tragédia megjelenítésével, s kijelenthesse a tragédia megjelenítésének lehetetlenségét és fölöslegességét. S e hang az utolsó két versszakban áthajlik az önirónián keresztül a belátásba, a világfolyás értelmezésébe. Viszont nem törli el véglegesen korábbi hangjait sem, hiszen azok önálló szólamként léteznek, így egyszerre létezhet a tragédiát romantikusként megélő, az ironikusan kételkedő és a változást rezignáltan belátó hang.

Így az emlékezetet teremtő s Gina alakját az emlékezetbe fagyasztó költemény egyszerre válik a romantika összegzőjévé és megkérdőjelezőjévé, s ezáltal egyszerismind a modern líra egyik első képviselőjévé. Ám – ha e következtetést vonjuk le, újra azon csapdába esünk, mely romantika és modernség közöttiként értelmezi az eldönthetlenség korántsem problémátlan jelenségét, holott éppen arra igyekszünk rávilágítani, mennyire értelmezhető egy jelenbeli kérdezőhorizontból a XIX. század végének e problematikus időszaka. Nem könnyíti meg a dolgunkat Hugo

Friedrich szinte alaplámként számon tartott írása sem. Ő Baudelaire-ről írja a következőket: „Így ír Baudelaire 1859-ben: »A romantika egy mennyei vagy ördögi áldás, melynek mi sebhelyünket örökké köszönhetjük.« Ez a mondat pontosan rávilágít arra a tényre, hogy a romantika még azután is, hogy már kihalt, stigmatizálja a követőit. Lázonganak ellene, mert bűnkörében állnak. A modern költészet romantikátlanított romantika.”¹³⁵

Romantikátlanított romantika, avagy a romantika kifordítása, tagadása vagy tagadva megmentése. Éppen az kellene, hogy fontossá váljon, milyen nézőpontból értelmezzük romantikátlanítottnak a jelenséget, hiszen látványosan valamihez, méghozzá valami előttihez viszonyítunk, azaz szükségszerűen korszakolni kívánunk, miközben be kell látnunk próbálkozásunk kudarcát. Akár Vajda, akár Baudelaire példáján láthatjuk, hogy egyidejű egyidejűtlenségek léteznek egymás mellett, amelyek a nézőpontot szét-tartóvá, nem egyidejűvé képesek tenni. Persze ilyen esetben a korszakolásunk próbálkozhat cusanusi nézőpontból olvasni, mely alapján a szöveg olyan vég, ami valaminek a kezdete, avagy nolanusiként, melyben pedig olyan kezdet, ami valaminek a vége.

De mindezeknél gyümölcsözőbbnek tűnik, ha figyelembe vesszük, hogy az esztétikai funkciók és kategóriák alapján nincs könnyű dolgunk a korszakhatárok felállításakor, hiszen nem találunk igazán jelentős határt a XIX. század végén. Sokkal eredményesebbek lehetünk azonban, ha figyelembe vesszük, hogy a különbség talán abban rejlik, hogy más szubjektumot olvasunk a versekbe (mint azt Vajda eddig elemzett szövegeinek esetében is láthattuk), s ennek következtében más lesz az odaértett olvasó is, aki így szükségszerűen új kánonba (és nem feltétlenül korszakba) tudja beleolvasni a számára megszólaló alkotásokat.

¹³⁵ „1859 schrieb Baudelaire: »Die Romantik ist ein himmlischer oder teuflischer Segen, dem wir ewig Wundmale verdanken.« Dieser Satz trifft genau die Tatsache, dass die Romantik selbst dann noch, als sie abstirbt, ihre Nachfolger stigmatisiert. Sie revoltieren gegen sie, weil sie in ihrem Bann stehen. Modernes Dichten ist entromantisierte Romantik.” (Ford. tölem – K. J.) FRIEDRICH 1956, 30.

5.5. A mindenható irónia – *Alfréd regénye*

Egy irodalmi szöveg ritkán értelmezhető önnön csupaszságában, lemeztelenített valójában. Az interpretációk során felbukkanó kontextusok azonban számtalan jelentéslehetőséggel ruházzák föl, attól függően, hogy a befogadás érzéki játéka emlékezetünk, tapasztalatunk mely szegmensét képes megnyitni s magával ragadni. Emlékezetünk gazdag, ám sokszor csalóka tartományából a szöveg jelei jelölteket hívnak elő, átformálják őket új tapasztalatokká, így tartják állandó mozgásban az irodalmi szövegek jelentéseit.

A kárhozat helyén – az olvasás egy lehetséges móduszeként – olyan szövegeket szólíthat meg, melyek a másságot és hasonlóságot saját tapasztalattá téve képezik meg mind saját, mind a művek párbeszéde során keletkező hangjukat. A megidézett szöveg a transztextuális viszonyok különféle formációiban tűnhet fel, az olvasás termékenységét azáltal fokozva, hogy az elhangzó/elolvasott mondatok nem csupán önmagukat olvassák, hanem a velük kapcsolatba léptetett irodalmi hagyományt/szöveguniverzumot is. *A kárhozat helyén* és az *Előszó* párbeszéde során előhívott másság és azonosság mindig elbizonytalanító jelentésképzése a befogadó szabad választásától függően hol felerősíti, hol legyengíti a megidézett szöveg emlékezetét: „[a]zzal, hogy egy szöveg valamilyen úton egy másik szöveget jelöl, illetve arra utal, a befogadás során nem azt a szöveget hívja elő a maga grammatikai megvalósulásában, hanem a befogadói horizontot strukturálja át azáltal, hogy előhívja az utalt szöveg esztétikai tapasztalatát”.¹³⁶

Ezt mérlegelve talán lehetőség nyílik nem csupán egy újabb szöveg, hanem szövegek közötti viszony újraolvasására is. Vajda János *Alfréd regénye* című művét az értelmezők közül többen említették *A kárhozat helyén* lehetséges olvasatai között, ám e nyilvánvaló intertextuális viszony nem mindig tűnt elégségesnek a mű megszólaltatásához, így sokszor néma hattyúként volt kénytelen úszni az irodalom mocsarában. Schöpflin Aladár a Nyugat 1912/1. számában így ír: „Az olyan állandó ingerültségben élő,

¹³⁶ KULCSÁR-SZABÓ 1995, 518–519.

szüntelen izgatottsággal fűtött lélek, mint a Vajdáé volt, teljesen képtelen önmagának objektív formában való kialakítására s ezt mutatják Vajdának elbeszélő kísérletei is. Valamennyi mélyen alatta áll költészete általános színvonalának. [...] Legjelentékenyebb még az *Alfréd regénye*. Ez is Byron és Hugó Viktor utánzat, tele színfalhasogató, szertelen romantikával, de itt a hang, az egész stílus jobban talál a költő egyéniségéhez és valami heves, izgatott líra vibrál a hangos bombasztok mögött, amely elárulja, hogy a költemény mégis csak valami átélés eredménye. Érezzük, hogy nem csupán az írói becsvágy szüleménye, hanem ott áll mögötte a költő maga is a maga zaklatott, szertelen, önmagában szétszaggató lelkevel. A Gina iránti szerelem egész életre szóló, tátongó sebe vonaglik a költemény pátosza mögött.”¹³⁷

A műfaj, a verses regény felől közelít Halász Gábor: „A lélekismeret, mert csapongó, végtelen hangulatokba eső hőst örökítenek meg, bonyolultabb, összetettebb, mint a kortárs prózában. Még a szertelen Vajda János is megállapodik a szenvedély természetrajzánaál, *Alfréd regényében*.”¹³⁸ Az *Alfréd regénye* műfajánál érdemes elidőznünk, hiszen a verses regény mint létforma értelmezése közelebb vihet minket annak megértéséhez, miért válhat izgalmassá, különlegessé a műben felbukkanó én, s miért képes létrehozni e szöveg *A kárhozat helyén* egy lehetséges olvasatát.

A verses regény a XIX. század egyik legnépszerűbb műfajaként a magyar irodalomban is jelentős szerepet játszott. Imre László (bizonyos irodalomtörténeti közvélekedésre is támaszkodva) az alábbiak szerint határozza meg e műfajt: „a verses regény a XIX. századi epika Byron *Don Juan*jában és Puskin *Anyegin*jében mint példaművekben testet öltő műfaja. Témája jelenkori, gyakran regényszerű ábrázolásra törekszik, világképe empirikus. A költő személyes reflexiói, lírai kitérései ugyanakkor szubjektívvé teszik előadásmódját, lazává kompozícióját. A magyar műfajnak (Byron nyomán) leggyakoribb versformája a stanza. De az *Anyegin* hatására sűrűn előfordulnak hosszabb, 12 vagy 14 soros strófakom-

¹³⁷ Lásd SCHÖPFLIN 1912. (A Nyugat folyóiratból merített idézeteket itt is és a további helyeken is az elektronikus változathból, az Elektronikus Periodika Adatbázis Archívumból merítettem, melynek leőhelye: epa.oszk.hu.)

¹³⁸ HALÁSZ 1937.

binációk is. A frivol, kollokvialis modor, a humor, az irónia előtérbe kerülése társadalmi, ideológiai, etikai válság kifejezője.¹³⁹ Érdeemes tehát elgondolkodnunk azon, hogy e „kevert” műfajban, mely egyszerre lírai és epikai, hogyan teremthető meg a szubjektum: lírai énként vagy a narratíva termékeként van jelen, avagy e kettő különös és sokszor korlátozhatatlan összjátékára képes.

Vers és regény egyszerre, de nem vers és nem regény. E különös műfaj megteremtheti a lírai ént, ugyanakkor képes a narratíva felépítésére, kibontására, s – ahogy ez a magyar irodalom számos alkotásában megfigyelhető¹⁴⁰ – egyiket sem veszi komolyan. Amennyiben az olvasó fel kívánja fedni a metatextuális kapcsolatokat, rögtön elbizonytalanodik, s a befogadás folyamata irányíthatatlanná válhat, hiszen az elbeszélő költemény (vagy verses próza?) műfajválasztása révén háttérbe szorítja az egyértelműséget, s ezáltal képessé válik mind a befogadói játéktér kitégítésára, mind a benne konstituálódó világ és én/szubjektum ironikus megjelenítésére.

Az *Alfréd regénye* már felütésében megképzí az a hangot, mely lehetővé teszi az olvasó számára az irónia mint alakzat létrehozását („E vak merényért vesszőt futok / Az akadémiai kritika / Fegyelmezett rabszolga népe közt, / És e kitüntetés halhatatlanníthat” [457]¹⁴¹), s ezen olvasás lehetőségét segíti Alfréd alakjának megteremtése s jellemzése is („A legnagyobb kópé közöttünk” [457]). Rögtön meg kell jegyeznünk, hogy nem Alfréd nevű hősünk válik a történet elbeszélőjévé, hiszen a keretben megképződő hang róla egyes szám harmadik személyben beszél, egyszersmind eltávolítva magát sztorijától, így viszonylagossá téve annak igazságértékét is. Hogy a történet hihetetlen, abszurd, netán szürreális? A felelősség Alfrédra hárul, aki maga is a narráció teremtett figurája, mely narráció ugyancsak egy szövegben létesülő narrátor terméke, azaz már a történetet átölelő keret létéből következhet az irónia mint olvasásalakzat jelenvalósága. Alátámaszthatja ezen

¹³⁹ IMRE 1990, 5.

¹⁴⁰ Lásd Imre László említett művének rendkívül gazdag és szerteágazó elemzéseit, *uo.*

¹⁴¹ VAJDA 1977. A továbbiakban a feltüntetett oldalszámok e kiadásra vonatkoznak.

elképzelésünket számos kortárs novella és elbeszélő költemény olvasástapasztalata: kitűnő példa Arany János *Bolond Istók* című műve, melyben a mű keretében konstruálódó elbeszélő saját létével hívja fel a figyelmet hőse – szükségszerűen – ironikus voltára, s ugyancsak érdemes elgondolkodnunk a XIX. század második felének prózájában felbukkanó (részben Turgenyev vadásztörténeteinek mintájára íródott) „keretes elbeszélések” narrátor-, illetve keretfunkcióján: létezik egy történet a maga imaginárius hőseivel, világával, ám e világ nem azonos a keretben megjelenővel, hiszen annak teremtménye, egy létrehozott szöveg, a „pletyka-dimenzió” terméke, s a keretben felbukkanó narrátor egyszerűen el is távolodik e dimenziótól. Létrejöhet így egyrészt ezen imaginárius világ saját értelemkonstrukciója, mely beágyazódik egy másik világ (a keret világának) rendjébe, egyik ellehetetleníti a másikat, akár erősíthetik is egymás igazságértékét, ám legtöbb esetben (éppen a keret megléte miatt) egyik narrátor nem lép át a másik világába, nem mond ítéletet a kereten túli világról, csupán az elbeszélő, közvetítő szerepét vállalja magára. Így viszont felvetődik az a kérdés, miért lehet egyáltalán jelen a műalkotásban, milyen retorikai, esztétikai funkció betöltésére hivatott, s rendelkezik-e egyáltalán ilyen szereppel. Hiszen – bahtyini terminológiával élve – az eposzi elbeszélő tökéletesen alkalmas a semleges narrátor szerepére, közvetítheti azon történetet, melyből az olvasó képes létrehozni saját értelmezését. Ám – mint Bahtyin tanulmányából¹⁴² is tudjuk – a tulajdonképpen önmaga hiányával jelen lévő eposzi elbeszélő a múltat kívánja (örök) jelené tenni, világában többnyire egyetlen értelmezési lehetőséget kínál, kizárja mind a változást, mind a többértelműséget. A fentebb tárgyalt keret éppen az elbizonytalanítás eszközével él, aláássa, megkérdőjelezi, zárójelbe teszi az egyetlen olvasat lehetőségét, hiszen felhívja a figyelmet arra, hogy fikcionálás következik. Lehet, hogy igaz a történet, ám lehet, hogy nem. S ezen igazságfogalom már nem csupán a befogadó világában válik megkérdőjelezhetővé, viszonylagossá, hanem a szöveg retorikai szintjén is, a keretből kiinduló szövegvilágban, s így az olvasó

¹⁴² Lásd BAHTYIN 1997.

izgalmas kihívással találja magát szemben: talán komolyan kell venni az elhangzottakat, talán az ironikus olvasás lehetőségével kell élnie.

A romantika, romantikus toposzok ironizálására hívja fel a figyelmünket Tamás Attila tanulmánya is (mely talán az egyetlen, ami az ironiát mint az olvasás lehetőségét tárgyalja): „A mű cselekménye is félreismerhetetlenül a romantikával történő leszámolásról szól. [...] A hős kezdetben rajong érte [Izidóráért], ám hamar kiderül a varázslatos és előkelő nevű hölgyről, hogy nehéz volna őt bármilyen tekintetben emelkedett lénynek tekinteni.”¹⁴³

Az ironikus olvasás lehetőségére hívja fel a figyelmünket a mű felütésekor megjelenő számtalan parabázis: a szöveg lépten-nyomon megszakítja az elvárt diskurzust a retorikai regiszter átváltásával.¹⁴⁴ Rögtön a 2. sor egy zárójel kitérőjét nyitja meg: „Előre mondom s nem dicsekedéskép / (Ámbár egyáltalán nem lehetetlen...)”. Majd újabb parabázisszal találkozunk a 9. sorban: „Előre mondom, nyájas olvasó, / S csupán irántad érzett tiszteletből, / (Hogy ajtóstul rohanva szobádba, / Fölöttébb meg ne lepjelek) ismétlem:”. S mit is mond előre? „Csodálatos történet ez...” – olvashatjuk a 13. sorban, immár két kitérő után, lerombolva a „hiteles” elbeszélő (még meg sem konstruált) alakját, s e bizonytalanságot az ezt követő sorok még bizonyosabbá teszik: „De hát / én adom úgy, amint vevém magam. / Mert nem velem történt meg a dolog, / S nem is merőben képzelmem szülöttje. / Alfréd barátom, régi cimborám, / Kaland-vetélytársam beszéli azt el” (457). Érdeemes megfigyelnünk az „én adom úgy, amint vevém magam” és a „S nem is merőben képzelmem szülöttje” sorok közötti térben felbukkanó feszültséget, hiszen az egyik (az „én adom...” kezdetű sor) a „csodálatos történet” – elbeszélőtől független – igazságértékét hangsúlyozza, míg a másik („S nem is...” kezdetű) éppen a beszélői, a szubjektív oldalra helyezi a hangsúlyt, megkérdőjelezve, sőt ellehetetlenítve az előbb mondottakat. Hiszen állhatna itt a „S nem képzelmem szülöttje” állítás is, mely alátámasztaná az először mondottakat, ám az „is merőben” betoldás megszakítja ezen diskurzust, bizonytalanságával (jelen esetben fik-

¹⁴³ TAMÁS 1994, 226–227.

¹⁴⁴ Lásd DE MAN 2000, 195.

cióteremtésével) felhívja az olvasó figyelmét egy újabb regiszterváltásra, így tartva állandóan mozgásban a szövegben rejlő iróniát. Az irónia tehát permanens parabázis volna, ahogy Schlegel gondolta? (Hogyan viszonyulhatunk e szókapcsolat paradoxonához?¹⁴⁵) Hiszen parabázis csak egyetlen ponton történhet, az irónia pedig – mint ahogy már az *Alfréd regénye* első soraiban is láthattuk – minden pillanatban képes megtörténni. Paul de Man ezért új fogalmat állít a schlegeli helyébe, amikor az iróniát a trópusok allegóriájának permanens parabázisaként értelmezi¹⁴⁶. Ennek megértése érdekében érdemes továbblapoznunk az *Alfréd regényét* is, melyben az *eiróneia* (azaz a tudatlanság színlelése) olyan olvasatot eredményezhet, mely talán képes lesz feloldani a korábbi értelmezések távolságtartását.

Az I. ének kezdő sorai nem hagynak kétséget afelől, hogy újra egy, az iróniát támogató retorikai alakzattal, az anacoluthonnal találkozunk:

Fehérek voltak vállai,
Mint a Kordillerák hava;
Szemöldre sűrű fekete,
És lobogó láng a haja.
S a többi és a többi –

Mi is történik e szakaszban? Az első négy sor példaszerű bemutatását adja a női szépségnek, tökéletes (akár romantikus) hasonlat, metafora jelenik meg, s az olvasó elkezdheti az imádott hölgy alakjának megrajzolását,¹⁴⁷ a démoni szépségét, ám az ötödik sor

¹⁴⁵ Paul de Man említett tanulmánya is felhívja figyelmünket ezen ellentmondásra, *uo.*

¹⁴⁶ *Uo.*, 196.

¹⁴⁷ Bori Imre ezen értelmezésnek megfelelően hivatkozik az idézett sorokra és az azokat követő mintegy 20 sorra: „Nem is lehetett tehát Izidóra más Alfréd szemében, mint ami volt: a megtestesült hideg szépség szobra. A részlet, amelyikben megmintázza, sokat idézett 24 sora a műnek [...] Jeleztük már, nem csupán Vajdát ígézte ez a női ideál, angol és francia kortársai, Flaubert, Swinburne, Gautier áldoztak előtte, a magyar irodalomban pedig Jókai zengte dicséretét nem is egy regényében. Így áll tehát egymással szemben 'úrnő' és 'szolgája', s ha Vajda nem magyar, hanem francia író, elmélyült

oly erős stílustöréssel üt az előzőekre, hogy nem vagyunk képesek a továbbiakban (sem) komolyan venni az elbeszélő szövegét,¹⁴⁸ hiszen az anacoluthon esetében (ahogy Paul de Man fogalmaz) „a bizonyos elvárásokat ébresztő mondat szintaxisa hirtelen megtörik, és ahelyett, hogy az olvasó a mondat szintaxisa által sugallt szerkezetet kapná, valami egészen más bontakozik ki, egy törés a minta szintaktikai elvárásaiban”.¹⁴⁹ Nem idegen ez az alakzat a XIX. század közepének verses regényirodalmában, hiszen hasonló anacoluthonnal találkozhatunk a már e fejezetben is említett *Bolond Istók* I. részében, mely az ironia (avagy a humor, ahogyan azt többek között Z. Kovács Zoltán tanulmányában is olvashatjuk¹⁵⁰) fogalmát az *Alfréd regényéhez* igencsak hasonló módon működteti. Gondoljunk csak a *Bolond Istók* igen sokat idézett hajnalleírására:

Sötét van; ámbár a felhő szivén
Tűz-fájdalomként gyakran átnyilallik
Egy-egy villámlás – egy rövidke fény –
Mire a felleg kínmoraja hallik,
Stb. – De minek vesződöm én
Ezekkel? Innen-onnan meghajnallik¹⁵¹

Itt is láthatjuk, hogy a romantikus líra eszköztárát gazdagon és kiválóan alkalmazó felvezetés után egy nem várt elemmel, stílustöréssel találkozunk, mely az éppen kialakuló olvasástapasztalatot az eddig elvárttól épp ellenkező irányba fogja terelni.

De térjünk vissza tárgyalt művünkhöz: lehet-e ilyen – sokszorosán ironizált – felvezető után komolyan venni akár az elbeszélőt, akár az Alfréd-elbeszélő szövegét? Valóban egy futóbolond-

rajzát adja ennek a kétségtelenül patológikus szerelmi viszonynak. Ehelyett egy 'szür-reális' síkra emelte és egy apokaliptikus szerelmi álom keretébe helyezte [...]” BORI 1985, 127–128.

¹⁴⁸ Bár a mű eddigi recepciójára a Boriéhoz közelítő értelmezések jelentek meg, melyek a hősnő alakjában egyértelműen a démonit, az öldöklő angyalt vélték felfedezni.

¹⁴⁹ DE MAN 2000, 195.

¹⁵⁰ Z. KOVÁCS 2001, 148–180.

¹⁵¹ ARANY 1969, 595.

dal¹⁵², egy bomlott elme aberrációjával, szadomazochizmussal¹⁵³ kell számolnunk, avagy próbáljuk inkább a gyanakvó olvasás (görbe)tükrét tartani a szöveg elé? Ha nem lenne elég a keret elbizonytalanító (és iróniát ajánló) funkciója, egyéb nyomokat is találhatunk a szövegben, melyek a parabázis lehetőségét magukban hordozzák. Újabb határátlépések történnek (akár szó szerint is), melyek akár az eredeti keretstruktúrát is képesek megsokszorozni: „a könyörületes / Álom tündére is rémülve röppent / Odább, ha olykor pilláimra ült. / Míg végre egyet gondolt, fölkarolt / És észrevétlen átsuhant velem / A lélek napja s éje közti vékony / Hajszál határon [...]” (460). Az Álom így újabb „elbeszélőjévé”, konstituálójává válhat a műnek, szerzőjévé, akire nem vonatkoznak egyik elbeszélő szabályai sem: „Hah, milyen álom! Kész hősköltemény. / Alakot ölte benne bős dühöm / Sugallta képzetem legfeketébb / Eszméje, minden ádáz ötlete.” (460) Létrejön így ezen újabb elbeszélő munkájának köszönhetően a hősköltemény a hőskölteményben, az álom-mese elbeszélése, melyet az a különös világ teremt, ahol minden lehetséges, még akkor is, ha a józan ész és a konvenció szabályainak ellent mond. Nem szabad szem elől tévesztenünk, hogy egy újabb határátlépéssel van dolgunk, egy újabb fikcionáló küszöbvel, melyet átlépve újabb olvasásmódok, szabályok válnak érvényessé, melyeknek az őt körülvevő keret világában nem feltétlenül kell megjelenniük. Miről is lehet szó? Az álom világába lépünk be (álom az elbeszélés imaginárius világában, a fikcionálás újabb aktusa!), ahol ugyan látszatra ugyanaz az elbeszélő létezik, mint az eddigiekben, ám világát kizárólag ő maga teremti, még akkor is, ha az álom-világon belül mindez reflektálatlan marad. Ez a világ is a szelekció és a kombináció aktusait felhasználva jut el világa elemeinek viszony-

¹⁵² Riedl Frigyes értelmezése szerint Vajdának „[e]z az epikus költeménye igen érdekes, de nem fontos. Hőse futóbolond. A cselekmény, amelyet Vajda elmond, nem lélektani indokok szerint történt és nem Alfréd jellemének megfelelően, hanem Vajda János percnyi érzelmei szerint.” RIEDL 1932, 61.

¹⁵³ Bori Imre értelmezi szadomazochizmusként az *Alfréd...* világában működő erőket: „beleszöve Alfrédnek azt a metamorfózisát is, amelynek révén a mazochista szadistává válik, hiszen, mint a világ Baudelaire-től megtanulta, az is zadista vonás, ha a férfi tudja, hogy imádoztja 'becstelen'.” BORI 1985, 128.

ba állításához,¹⁵⁴ ám jelei mögött más értelmezések is meghúzódnak, mint ugyanezen jelek keretbeli jelentései. A híres halál-jelenetben rögtön kijelöli a beszélő újabb pozícióját, s ettől kezdve ezen új beszédmód fogja uralni szövegeit.

Bár megpróbálja elmosni a két világ, álom és ébrenlét határát („Mintegy az ébrenlétet folytatólag – / Belépe hozzám a halál” [460]), mégis óriási a szakadék a két megszólaló világa között: itt, az álomban nem kell arra hagyatkozni, hogy képzelete „mindent megaranyoz”, hiszen maga a képzelet válik ’realitássá’, az adott világ természetes hátterévé, elővarázsolva a népmesék világát, kissé hozzátoldva a kódexek halál-elmékedéseinek legismertebb allegóriáit. Ám mind a népmesék, mind a kódexek műfaji jellemzőit is igyekszik újraírni a szöveg, nem mással, mint a már korábban is alkalmazott alakzat, az irónia segítségével. Hősünk szóba elegyedik a halállal, számon kéri rajta mind saját, mind Izidóra sorsát: „Hát Izidóra?” Kérdezém azonnal. / ’Velem jön ő is? Minden okvetetlen. / Ne bírjam én, ne én se, soha inkább, / Csak más se, senki e világon... / Ez itt a fődolog halál barátom” (460), s ezen megszólításban önmagát egyenlővé teszi a rettegett hatalommal, egyszerre végezve el mind saját felemelését metafizikai szintre, mind a halál alakjának demisztifikációját, hiszen barátjának szólítja, alkudozik vele, fenyegeti („Hogy ekkoron föllobbanó szivem, / Mint millió mázsányi dynamit, / Úgy szanaszét föccsenti birodalmad, / E possadó palozsnát, hogy maga a / Mindenható isten se rakja össze / Morzsáit egyhamar [...]” [460]), majd később elcsapott hóhérasnak aposztrofálja. Az olvasó – elsősorban a kódexirodalom hagyományaira építve – arra számíthatna, hogy a beszélő alkudozni, könyörögni kezd a halálnak (lásd a haláltáncok példáit), ám semmiképp sem fenyegetést, hiszen nincs olyan pozíció, melyből ezt bármely beszélő megtehetné – hacsak nem éppen a műfaj minden lehetséges szabályának megszegése a célja. Viszont üres locsogás, értelmetlen harc kerekedne mindebből, ha nem rombolná le a halál-allegória is a vele szemben támasztott elvárásokat: bár a hozzá tartozó nyelvi-metaforikus elemek jelen vannak (csontváz, kasza stb.), mindez ironikus meg-

¹⁵⁴ Lásd ISER 1997.

világításba kerül, amikor ő is magáévá teszi megszólítója nyelvének szabályait, magát abba a pozícióba helyezi, melyet az kínál föl neki: „nagyot nyikorgott / az állkapcája és zörögtek / S mint nyárfalevél remegtek csontjai. / Vagy kacagott, vagy megijedt; elég az hozzá, / Kezembe nyomta rémséges kaszáját / S ágyamba dőlt, helyemre, mintha ezzel / Azt mondta volna: nesze hát, csináld, / Végezd magad s hozd ide őt, hisz úgyis / Te vagy a mester, én csak inasod / Lehetek legföllebb... s piquét teritöm / Fejére vonva, kimerült agárként / Egyszerre mély álomba szenderült.” (461) A halál tehát maga hajtja végre a helycserét, a mű pragmatikai szintjén is, hiszen belefekszik hősünk ágyába, a kaszát pedig kezébe adja. Szerepe akkor válik teljessé, amikor – látva, hogy helyettese nem végez hozzá méltó munkát – újra átadja helyét, immár valaki másnak: „Előttem álla Izidóra!... És még / Minő nyugodtan, büszkén! – megvetett / Szívem fölötti mindenhatósága / Mi biztos, messze fénylő tudatában! – / A kasza kiesett kezemből!... A halál / Boszúsan kapta föl s mint aki gyilkos / Élére méltatlan vagyok, nyelével / Ütött hátamra megvetőleg, és / Azzal továbbshant, ezuttal / Zörgés, nyikorgás nélkül, zajtalan / – Inkább repülve, észrevétlenül, mint / Az éji pille, vagy a nagyfejű / Suholy ... S jutalmul, koronázatul / Megint egy gúnykacaj cikáza át / Izzó velőmön. / Izidóra hangja!” (462) A halál figurájának végletekig vitt parodisztikus képe a pragmatikai és a retorikai szint éles ellentmondásához vezet, hiszen míg a retorika az apokaliptikus víziók átélésére készíti fel az olvasót, addig a halál kisszerű és komikus figurája (aki végre nem zörög és nyikorog!) lebontja, sőt lerombolja annak lehetőségét, hogy az irónia alakzatának segítségével nélkül közelítsünk a szöveghez. A történet álom mivolta lehetővé tenné ugyan a csodás, lehetetlen, az előzményekhez vagy akár az elvárásokhoz nem illeszkedő események kibontakozását, ám ehhez arra lenne szükség, hogy stílusterések, anacoluthonok nélkül legyen képes uralni a beszélő hang az általa teremtett világot. S hogyan illeszkedik ebbe a világba Izidóra? Ráismerünk-e a mű elején lefestett csodás hölgyre? Ha rá nem is, a szépsége hatalmához hasonlított öldöklő angyalra mindenképp („Zsarnok szépsége biztosabban ölt, / Mint egykoron az égből földre küldött / Öldöklő angyal, és halált hozott rád / Szerelme, megvetése egyaránt...” [458]), s így az álom csak vele

válhat tejjé, beteljesültté, hiszen álmodó Alfrédünk célja az új Paradicsom létrehozása, melynek ő lesz Ádámja, Izidóra pedig Évája. A vad öldöklés, a világ romba döntése egyetlen célt szolgál: az elérhetetlen hölgy megszerzését, mely – ördögi logikával – mindenképp bekövetkezik, ha csupán ketten maradnak a Földön. Az apokaliptikus képek Alfréd képzeletében teremtődnek, szavak és tettek nélkül, passzívan fogja uralni a világot: „Miként ha egy időre koponyámba / Űtötte volna föl vezéri sátrát / A világeseményeket vezénylő / Parancsnokló tábornok: minden úgy / Történt, amint akartam; és legott, / Képzelmemet (mit szerfölött csodáltam, / Mert mindig azt hívé, hogy ez lehetlen), / Képzelmemet követni bírta a / Való. Amit gondoltam, azt azonnal / Egymásután beteljesedni láttam.” (464) A mű talán legizgalmasabb, legbelső körébe jutunk el e mondatok által, hiszen a beszélő én tanúságtétele szerint az ő képzelete teremti mindazt, ami a világ kaotikus működésében jelenvalóvá lépett elő, ezáltal létrehoz – minő csoda! – egy újabb küszöböt, határt, melynek átlépésével az olvasó kénytelen még egy fikciós keretet maga mögött tudni, s olvasó legyen a talpán, aki még követni tudja a kibogozhatatlan szálak uralhatatlan játékát. A beszélő ugyanis saját lába alól is kirántja a talajt ezen elbizonytalanító mondatok kimondásával, még akkor is, ha éppen a bizonyosság vagy a magabiztosság illúziója húzódik meg a háttérben. A képzelet valósággá válása megnyugvás, erő és hatalom lehetne a számára, s el is hihetnének ezt neki, ha nem lépne be a szövegbe az irányíthatatlan intertextuális olvasás, mely mind a beszélő, mind az olvasó számára más (és új) valóságképet képes teremteni. Az álomban megteremtődő világ jelenetei ugyanis *Vajda János*-szövegeket olvasnak újra, ezáltal megkérdőjelezzik a beszélő én képzeletének kizárólagos világteremtő hatalmát. Az álom egésze megközelíthető a *Gina emléke XXII.* verse irányából, mely akár kicsinyítő tükre is lehet az *Alfréd regényében* elhangzottaknak:

Én teremtőm – milyen álom!
A felhőkben trombita szólt –
Gábor angyal trombitája –
S kétfelé hasadt az égbolt.

Majd a 9. versszaktól a mindenható hangját hallhatjuk:

Itt csak annyit kell szenvedni,
Amennyit a menyország ér:
A te fájdalmad nagyobb volt –
A menny neked nem elég bér.

Legjobb fiam, szegény fiam!
Maradj még te itt a földön;
Élj, szeress, és szerettedél,
Uralkodjál hegyen-völgyön!”

És azután kedvesemet,
Ki már az angyalkarban volt,
Karjaimba vezette, és
Hogy szeressen, ráparancsolt.

[...]

De aztán, hogy mind elmentek,
Ki pokolba, ki a mennybe –
S e világon magunk voltunk:
Ide simult az ölembe.

S együtt éltünk, éldegéltünk,
Csupa csókkal, öleléssel –
Galambom még Évánál is
Hamisabb lett egy kevéssel.

Mind az álomban teremtődő paradicsomi világ, mind Éva alakja megjelenik e versben, még akár az angyali karból visszahívott, durcás kedves alakja sem áll túl távol a kegyetlen Izidórától. Belecsempésződik a *Gina emléke* világa és metaforikája az *Alfréd regényébe*, ahol a már itt is felbukkanó metaforák fogják uralni a korántsem egyértelmű játékteret. A nő, az imádott kedves alakja Éva felidézése által allegorikussá válik, az örök nőit, vagy akár A Nőt testesíti meg, hívja át a szövegek világába, s ahol az allegória belép a műalkotásba, már nem a beszélő képzelete uralja a

teret (vagy az Időt, ahogy Alfréd képzei), hanem a megidézett világok és a megidézett szövegek világai. Ezt érezhetjük akkor is, amikor az aranybálvány allegóriája kapcsolja össze az *Alfréd regényét* a *Gina emléke XX.* versével (*Alfréd regénye*: „E kifordított / Eredetétől messze távozott, a / Természet ősanját megtagadó – / Aranybálványimádó, csenevész / Korcsfaj lejártá léte fordulóját.” [464] – *Gina emléke XX.*:

Hamis bálványt imádtam. Hittem,
Hogy szemed fénye a napé;
Oh, égető, vakító szégyen!
Hisz az csupán csak – aranyé...).

A saját szövegeken túl más alkotók műveivel is kapcsolatot létesít a szöveg, így a már *A kárhozat helyén*-ben is megidézett Vörösmarty-vers, az *Előszó* végítéletet idéző metaforikája, különös módon, karöltve Petőfi *A puszta, télen* című versének utolsó versszakában¹⁵⁵ felbukkanó képekkel elegyedik, így hozva létre egy sajátos apokalipszist: „Kirúgva már e gömb szokott futása / Vágányiból; elhagyta rendes útját... / A jégcsapos tél, e goromba pór / Beront a nyárba, betolakodik, / S kérges saruival tiporja össze / Annak virággal ékes termeit. / A nap rendetlenül kél s szélvihar / Porába burkolózva, fénytelen, / Sugártalan csüng ottfedelve a föld / Tányérja szélén, mint lenyakazott / Embernek porba hullt véres feje. / Az égen ismeretlen csillagok / Tévedt, zavart csoportja tünedez föl / A majd rövid, majd végtelennek tetsző / Szeszélyes éjszakában” (465). A különös és zavart éjszaka a maga felbukkanó szépségével, végzetet bejelentő hírnökével, *expresszionista* rajongásával megidézheti számunkra Ady Endre *Emlékezés egy nyár-éjszakára* című versét, annak kontextusát is, így téve irányíthatatlanná, átláthatatlanná és uralhatatlanná az intertex-

¹⁵⁵ Mint kiűzött király országa széléről,
Visszapillant a nap a föld pereméről,
Visszanéz még egyszer
Mérges tekintettel,
S mire elér a szeme a tulsó határra,
Leesik fejről véres koronája.

tuális háló az olvasás irányát, egyszersmind meghatározhatatlanná téve a mű beszélőjének pozícióját is.

E pozíció bizonytalanságát, a beszélő nyelv fölötti uralmának megkérdőjelezhetőségét mutatja az az epizód, amelyben teremtett világa kilép a beszélő fennhatósága alól, s egyértelmű, elképzelhető képek helyett az elképzelhetetlennel, a metafizikaival érintkezik: Izidóra mellkasán a seb jelen van ugyan az álom világában, ám azt nem teremthette a beszélő képzelete, s éppen ez az a pont, mely képes kifordítani sarkaiból a szépen felépített (vagy legalább annak hitt) világot. A két legmarkánsabban elhatárolódó világ, az álom és a valóság (Alfréd valósága!) közötti összekötő jegy mindkét világ sajátja, az álom világában halálos sebnek vélt jel: „Izidóra halva van, megölve! / A sziv mögött, vagy kissé tán alantabb, / Nagyságra, színre egy epernyi bimbó, / Egy tőrszuráshoz teljesen hasonló! – / Meghalt! Megölték... irigy istenek... [...] Ijedten s fájdalomtól görcsösen / Vonagló ajkaimmal csókolám / A sebnek vélt jelet, midőn alig hogy épen / Örömlövésként dobbanó szivemmel / Fölismerém a végzetes csalódást, / Szégyen s haragtól villámló szemekkel / Ijedt föl Izidóra éleset / Sikoltva...” (471) Izidóra fölébredésével, talán a sikoly hatására véget ér Alfréd álma is, hogy aztán átadja helyét az értelmezés végtelen játékának.

A mű II. része újra tudatosítja az olvasóban az eddig olvasottak fikcionalitását, de legalábbis a határátlépés tényét: „Alig hívém egy darabig, hogy ébren, / Hogy most van ébren lelkem, oly közel járt / Vagy épen össze is ölekezett / És táncra kelt az álom a valóval.” (472) Alfréd, saját történetének utólagos értelmezője már az álom-szcéna felvezetésekor tudatosította hallgatóiban, olvasóiban, hogy az apokaliptikus világ csupán képzelmenek szüleménye (melyben persze képzelet és valóság játéka mindig lehetséges), most mégis saját, megerősítő, akár önbeteljesítő értelmezésekre vágyik. Írássá változtatja a látomást a benne lakozó törpe tündér sugallatára, s ezen írást kívánja felolvasni imádottjának. Ám a lejegyzéssel – akarva-akaratlanul – újrateremti, mássá teremtheti a látomást, a kusza, kavargó látomásokból („Kusza bár, / Összhang s aránytalan, mint minden álom;” 472) narrációt készít – mint tesszük mindannyiszor, amikor egy álmat kívánunk szöveggé tenni, s e szövegben újrateremtjük, egyáltalán értelmezhetővé, elmesélhetővé degradáljuk. Alfréd eleinte csupán jó tréfának

tartja álma elmesélését, ám az idő múlásával mégis részesévé válik saját álmának, pontosabban saját álma folytatásának: „Hah! hátha e jelképes látomány / *Valót* jelent? Ha Izidóra már...! / Ah akkor... akkor... ő *nekem* valóban / *Meg volna halva!*... eltemetve, és / Halála fájna már, / de *csak* halála! / És a halál fájdalma bármi nagy, / De elviselhető... S én újra élnék, / Titáni átkos szenvedély nélkül, / De boldogan, vidáman, szabadon” (475; kiemelések az eredetiben). Alfréd elmélkedése egy még ki nem mondott kérdést tesz fel önmagának: mit jelenthet, jelképezhet az álom, s az álmon belül Izidóra melle alatt a sebhely/anyajegy/bimbó. E kérdés által újra kilép az álom utáni realitás világából, s reáliston túli jelentéseket igyekszik tulajdonítani a jelnek, mely rámutatna Izidóra jelképes halálára, azaz szüzessége elvesztésére. Ha valóban hinnie lehet e jegynek, minden eddigi imádata, igyekezete feleslegessé válik, hiszen Izidórában az elérhetetlenséget, a szűzi tisztaságot imádta, s ha ez megkérdőjeleződik, megszabadulhatna e gyötrő, terhes, (rab)szolgai imádatától.

Ezt bebizonyítandó (s Izidóra kegyetlen, illatos levélkéjének hatására) végre látogatást tesz a hölgnél, s végre az olvasó is megismerheti e kacagó, démoni szépséget, Izidórát, aki incselkedve várja Alfréd újabb rajongó költeményeit, ám Alfréd azok helyett átomleírását olvassa fel. De vajon ugyanazt, amit mi is ismerünk? Az elbeszélő idéz e felolvasásból: „A szív alatt, az hogy kissé alantabb, / Nagyságra, színre egy epernyi bimbó, / Egy törszúráshoz teljesen hasonló»” (175). Ismerősek e sorok, hiszen az átomjelenet lezárásakor olvashattuk őket, azaz csak majdnem őket. Ott a – már idézett – sorok így hangzanak: „A szív mögött, vagy kissé tán alantabb, / Nagyságra, színre egy epernyi bimbó, / Egy törszúráshoz teljesen hasonló!” Csak néhány szó az eltérés, az idézett rész jelentésén nem változtat, mégsem ugyanaz a kettő. Pedig, feltételezhetjük, nem lett volna nagy munka a szerzőnek (!) visszalapozni s pontosan idézni e sorokat. Ám – úgy tűnik – más az általunk és más az Izidóra által ismert szöveg, azaz Alfréd írásának köszönhetően egy újabb világ, narratív séma keletkezett, az ő elbeszélése az Izidórának felolvasott szöveg lenne, melyet az átomra való emlékezete (újra)teremtett. Ha így van, újra elbizonytalanodik az olvasó azt illetően, hogy ki is az átomjelenet elbeszélője: ha maga Alfréd, úgy két különböző történetet

kellett létrehozni, mely más-más szavakkal szól Izidórához és az őt hallgató cimborákhoz. Ám hallgatói, s elsősorban a történetét mondó, továbbadó elbeszélő nem feltétlenül ismerik az írott s Izidórának felolvasott szöveget, így ezen elbeszélőnek kellett újratertemteni Alfréd álmát, melyet Alfréd elbeszéléseként adott elő. S hogy ki mit álmodott? Hogyan vált az álom a valóságra utaló jellé? Mindvégig titok marad mind Alfréd, mind Izidóra, mind Kievszky Oszkár számára. A felolvasás után ugyan kiderül, hogy Izidóra testén valóban létezik egy, a leírtaknak megfelelő jegy, ám ezt csupán az láthatja, aki látta őt meztelenül, s ez – Izidóra világában – csupán Kievszky, aki így titkának elárulójaként kegyvesztetté válik. Ám számára is rejtély, hogyan juthatott Alfréd ezen információhoz, s – mivel vetélytársként őt magát kizárja – egy titokzatos harmadikra gyanakszik, akivel mihamarabb végezni szeretne. S mit tesz Alfréd? Történetét újabb (félre) olvasásra kínálja fel hallgatásán, némaságán, arcjátékán keresztül: „Csak akkor jöttem észre és gyanítám, / Hogy ő viszont arcomról olvasott, / S mindent leolvasott, sőt voltaképen / Még a valónál *többet* is... / Igen, / S ez jólesett szívemnek. S legkevésbé / Sem igyekeztem elszéleszteni / Sötét gyanúja villogó felhőjét” (483; kiemelés az eredetiben), majd beszédével, azaz Kievszky kérdésére adott válaszával sem igyekszik megmagyarázni írását, inkább a félreértelmezést elősegítő mellébeszéléssel próbálkozik, mely természetesen meghozza az általa kívánt hatást: a párbajt, s azon keresztül Kievszky halálát. Önmagán pedig beteljesítette saját jóslatát: imádata Izidóra iránt megszűnik, amint bizonyossá válik számára, hogy a hölgy immár nem a szüzi erények képviselője: „Magam valék, ki magamat csodáltam: / Hogy többé nem csodálom őt” (485), elfordulása pedig Izidóra rajongását, imádatát hozza meg számára.

Akár egymásra találás is lehetne a történet vége, ám mindkettjük számára bizonyossá válik, hogy a másik csak elérhetetlenként vonzó, csupán a megszerzés lehetetlensége és kihívása jelenti a vágyat s izgalmat, s nem a birtoklás: „Csak isten őrzött, / Hogy lobbót nem vetett a régi láng. / Mély, ellenállhatatlan részvét fogott el. / Elindulék s beérve: »Izidóra! / Bocsánat!«... rebegém féltérdre esve. / De íme ő ismét a régi volt. / A büszke, gögös, a kérlelhetetlen. / Csak erre várt, csak ez kellett neki” (487), majd

Alfréd, immár a romantikából kilépve, képes választ adni Izidórának: „De így jó. – / »Most már kvittek vagyunk, madame«, / jegyzém meg / Mosolyogva, s térdemről leverve a port. / Aztán nem láttam őt többé...” (487) Alfréd így kilép eddigi történetéből, képes lezárni Izidórához fűződő „kapcsolatát”, úgy vélvén, értelmezhető, megfejthetővé, átláthatóvá vált számára imádottja. Képes felülről s kívülről, így ironikusan szemlélni saját érzéseit, s öngyilkosság helyett új, megváltozott életbe menekülni, s dicsőhimnuszok helyett immár gúnykacajt zengeni. Mindez ragyogóan mutatja, hogyan képes az irónia felülemelkedni a kihívásokon, legyőzni a legyőzhetetlennek vélt démonokat is, megsokszorozni a létező világokat. Ám mindezek mellett (vagy mindezekkel együtt) mégis képtelenné válik az irónia minden kérdés megfejtésére: a szélsőségesen ironikus álmjelenetben olyan tudáshoz, titokhoz jut Alfréd, mely a valóságra vonatkoztatható, s mindvégig nem derül ki, hogyan magyarázható ez az álom. Hiszen az talán érthető s megérthető, hogy Alfréd érzéseinek túlhevített, túlzó voltát hivatottak kifejezni az apokaliptikus képek, ám az apokalipszis titkokat felfedő voltát sem szabad szem elől tévesztenünk, s így egy újabb diskurzussal szembesülhet az olvasó, melyet nem képes az irónia sem érvényesíteni. Miről is lebben itt fel a fátyol? Egy olyan titokról, melyet Alfréd más forrásból nem ismerhet, s melynek jelentősége nem csupán annyi, hogy egy érdekes, pikáns információval lett gazdagabb, hiszen ehhez nem lenne szükség a végidő jelenvalóvá tételére. A tudás, amely más irányból elérhetetlen, nem más, mint Az Igazság¹⁵⁶, a maga nagyszerűségében s mindenhatóságában. Hiszen Alfréd számára sem pusztán a seb ismerete válik tudássá, hanem ennek a tudásnak jel volta, mely rajongása hiábavalóságára, így élete elhibázott voltára hívhatja fel a figyelmét. Ez az álomban előlépő, szinte megszelídített, előrehozott apokalipszis csak a tudást adja át Alfrédnek, de nem fogja megsemmisíteni, ám hordozza magában a műfaj minden egyéb jellemzőit: a jövődőt, mely tulajdonképpen az apokalipszis pillanatát nézve múlt, képes jelenné tenni, a jelen felől lezártként (megírtként) értelmezni. Az *Alfréd regénye* így

¹⁵⁶ Lásd RÁCZ 1995, 33–49.

kapcsolódhat a romantikus apokalipszizmusokhoz, alkotásokhoz, ám ugyanakkor az apokalipszis megszelídítését is végrehajtja, de meg nem semmisítheti. Főhőse ugyan azt hiszi, képes uralkodni saját világán és a benne rejlő erőkön, s önmagát titkok tudójának vallja: „A hadnagy eltemetve, haj de él / És szerte jár-kél bennem a »titok«...” (484) Ám amit ő titoknak vél, az Izidórán található sebhely kiléte bármikor kitudódhat, csupán egy pletykadimenzióban létezhet titokként, viszont rá sem kérdez a legnagyobb titokra: hogyan tudhatta meg ő mindezt, milyen dimenziók létezhetnek a bohózatfigurává avanzsáló halál képe mögött, miket bölcselme álmodni sem képes. Avagy tudja, hogy ha e kérdésre keresne választ, s saját (imaginárius) világában kapna feleletet, szükségszerűen az apokalipszist hívná elő, s nem csupán egy álom-dimenzióban?... A titok tehát titok marad, Alfréd pedig kilép a jelen idő ironikus, ám élhető világába.

6. A SZUBJEKTUM PROBLÉMÁJA CZÓBEL MINKA LÍRÁJÁBAN ÉS PRÓZÁJÁBAN

„Bontsd szét egyéniségedet és minden tartalma idegenként fog mutatkozni előtted.

Bontsd szét egyéniségedet és ne félj, hogy elszegényedsz: mert helyébe-tódul a határtalan összefüggés gazdagsága.

Bontsd szét egyéniségedet és ne félj, hogy bármit is elveszítesz: mert ha a mosdatlant kiutasítod, mosdottan a helyén találsz.

Bontsd szét egyéniségedet és szabaddá válnak lelked végtelen áramai, melyek nem benned vannak és nem kívüled, áthatnak mindenben.”

(Weöres Sándor)

„A cél adott, de út nem vezet oda; amit mi útnak nevezünk, az tétovaság.”

(Franz Kafka)

6.1. Miért éppen Czóbel Minka?

E fejezetben egy olyan költőnő műveit elemzem, aki ritkán szerepel a hivatalos szigorlati listákon, nevét nem is szokás megemlíteni, ha a XIX. század végének irodalmát tárgyalják, legfőlegbb röviden utalnak rá, és műveit olvasásra ajánlják. Néha még a (re)kanonizációs törekvések sem jutnak el céljukhoz: történt egyszer, hogy Czóbel Minka művei egy speciálkollégium utolsó előadásának tárgyát képezték volna, ám erre idő hiányában már nem került sor. Így tehát (legalábbis egyelőre) nem igazán váltak ismertté azon írások sem, melyek a közelmúltban születtek.

Nem tagadom, (rész)célul tűztem magam elé e költészet ismeretebbé tételét, közelhozását a mai olvasóhoz, s e cél eléréséhez különböző utakat választottam, nem tudva, jobb-e egyik a másikonál, vagy egyáltalán járhatók-e ezek az utak, avagy inkább csupán tétova lépések megtételére alkalmasak. Ezen utak közös „építőköve” a szubjektum problematikája, mely szorosan kapcsolódik a nyelv problematikájához, illetve a nyelvben való kifejezés

nehézségeihez, amennyiben azt kívánjuk megfigyelni, hogyan jelenik meg a szubjektum, az én a nyelvben, a megszólalásban. E problémakört megpróbálom részben a hermeneutika, részben a dekonstrukció felől megközelíteni, majd segítségül hívom a pszichoanalitikus és a feminista irodalomtudomány eredményeit. Bízom abban, hogy ezek az elméleti módszerek nem mondanak ellent egymásnak, s a közös cél elérése érdekében inkább összefognak s támogatják munkámat.

S miért éppen Czóbel Minka? Egyfelől a már említett (re)kanonizációs igény miatt, ám másfelől (s az első igényt csak további észlelések, kérdések, illetve válaszok elégíthetik ki) egy igen érdekes, elsősorban lírájában fölismerhető jelenség miatt próbálkozom művei elemzésével: Czóbel Minkánál tetten érhetjük a szétszórt szubjektumot, a decentralizált ént, mely jelenség a századvég magyar irodalmában még rendkívül modernnek számított. Először megpróbálom magát a jelenséget bemutatni, majd ebből kiindulva néhány fontos kérdést érintek: mennyiben határozhatta meg ez a problematika műveinek XX. századi befogadását, illetve miért/hogyan alakulhatott ki ez egy XIX. század végi költőnőnél, s mennyiben tér el ez a szubjektumkép elődeiétől, illetve: találunk-e a magyar irodalomban számára valódi elődöt.

Lényeges annak tisztázása, hogy munkámban mely szubjektumfogalom kerül előtérbe, melyik az a szubjektum, amelynek szétszóródását, felbomlását nyomon kívánom követni. Ami felbomlik, az a „régí”, az európai gondolkodást évszázadokig meghatározó egységes, karteziánus szubjektum, mellyel kapcsolatban így ír Kiss Attila Atilla: „A kritikai gondolkodás újabb irányzatai kísérletet tesznek arra, hogy decentralizálják és dekonstruálják a karteziánus hagyomány önazonos, metafizikus szubjektumát.”¹⁵⁷ Ez az egységes én szűnik tehát meg, ám megszűnésével új jelenséget teremt, s e jelenséggel kapcsolatban is használjuk a szubjektum kifejezést, ám szükséges tudnunk, hogy ez a szubjektum egészen más tulajdonságokkal rendelkezik. A korábbi, a karteziánus alapokon nyugvót „a posztstrukturalista elméletek felcserélik a beszélő, jeltől/jelből való szubjektumra”.¹⁵⁸ Ez teszi

¹⁵⁷ KISS A. 1996a, 30.

¹⁵⁸ *Uo.*

lehetővé, hogy beszélni lehessen szubjektumról anélkül, hogy mindig az egységesség „alakzata” lebegjen szemünk előtt. S e szempontból is igen érdekes Czóbel Minka műveinek vizsgálata, hiszen nála már a múlt század végén megjelent az, amit a kritikusok jellegzetesen posztmodern, de legalább másodmodern jelenségnek tartanak. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy zárólag az ő műveiben figyelhető meg, ám mindenképp érdekes színfoltja költészetének, olyan jelenség, mely újraolvasásra csábít. Talán ez segítséget jelenthet a recepcióesztétikai hiány (legalább részleges) betöltésében, s azon szempontok egyike lehet, mely felől ma is érdemes olvasni e műveket. Remélhetőleg e szempont csak egy a sok (vagy legalább néhány) közül, melyeket e munkámban megpróbálok számba venni, és segítségükkel lehetséges kérdéseket föltenni e XIX. század végi műveknek. Indításként azonban érdemesebb áttekinteni a Czóbel-versek befogadástörténetét.

„Az olyan lépcsőfok, amit léptek nem mélyítettek üregesre,
a saját szemével nézve sivár deszkatákolmány csupán.”
(Franz Kafka)

6.2. Recepciótörténet

„Legújabb kötetéről azonban nem írhatunk valami különösebb jót, miután egészében véve – mi tűrés-tagadás – nem értjük azt. Lehet, hogy bennünk van a hiba; lehet, hogy a mi lelkünk és idegrendszerünk nincs eléggé kifinomodva arra, hogy a költő piros virágkelyhekből felszálló fehér gondolatait felfoghassuk” – írja 1893-ban Kozma Andor Czóbel Minka ekkor megjelent *Maya* című kötetéről¹⁵⁹. A kortársai között is túl műveltnek és túl modernnek számító költőnő, akit kritikusai nemcsak bíráltak, hanem a német s francia líra legjobbjaival egyenértékűnek tartottak, „az első impresszionista költő, aki másfél évtizeddel Ady előtt a szim-

¹⁵⁹ A *Maya* című kötet befogadásáról dr. Kis Margit ír *Czóbel Minka* című könyvében, s itt idézi Kozma Andort: Dr. KIS 1980, 86.

bólumot alkalmazta”.¹⁶⁰ Költészete a XX. század első évtizedeiben mégis visszhangtalan maradt, eltekintve néhány intertextuális kapcsolattól, melyek viszont az interpretációs eljárás – s e dolgozat problémafelvetése – szempontjából fontos szerephez jutnak. Ilyen kapcsolat fedezhető fel Kosztolányi Dezső *Halotti beszéde*-ben, mely Czóbel Minka *Microcosmos* című versével folytat párbeszédet:

Hogy soha többé így nem tükröződik
A mindenség már halandó szemén.
Lesz szín is, fény is, de már soha többé
Nem az a szín, és nem az a fény... [...]

Hozzá hasonlók lesznek ezren, százan,
De őt már, mint felhőt az őszi szél
A halál elseperte – egy világ volt –
Hát van a fán egyforma két levél?

(Czóbel Minka)

A Kosztolányi-vers kapcsolódik e költeménynek mind pragmatikai, mind retorikai szintjéhez, mely különösen a következő részletben érhető tetten:

Okuljatok mindannyian a példán.
Ilyen az ember. Egyedüli példány.
Nem élt belőle több és most sem él,
s mint a fán se nő egyforma két levél,
a nagy időn se lesz hozzá hasonló.

A versszövegben fellelhető egyezéseken túl megfigyelhető a Czóbel-vers egyes szakaszainak újraértelmezése, a két mű retorikai alakzatainak hasonlósága pedig arra enged következtetni, hogy nem csupán egy-egy sor kedvéért nyúlhatott a későbbi olvasó (jelen esetben Kosztolányi Dezső) a költő műveihez, hanem egyben értő interpretátorává is vált az intertextuális kapcsolat

¹⁶⁰ *Uo.*, 9.

révén. Kosztolányitól eltekintve azonban a Nyugat igen erős kanonizációs hatású első nemzedéke eltávolodott Czóbel műveitől, a XIX. század utolsó évtizedének egyik legjelentősebbnek tartott s legtöbbet olvasott költője (első kötetének, az 1890-es *Nyírfalombok* kiadását Justh Zsigmond és Jókai Mór is támogatta,¹⁶¹ az ekkor igen elismert s színvonalas kiadásairól híres Révai adta ki,¹⁶² s olvasói között szerepelt többek között Mária Valéria főhercegnő¹⁶³) is a „fin de siècle” áldozata lett. A századforduló után megváltozott interpretációs hangnem már nem jelenlévőként, hanem múltként értelmezi alkotásait, s ebből néhány pillanatra csak magának a korszakhatárnak az elmozdulása menthette meg. A Kosztolányira gyakorolt – bár nem igazán jelentős – hatás valószínűleg ennek az „elmozdulásnak” az eredménye, s itt említendő meg, hogy *Pór Péter* szerint Czóbel Minka lírájának folytatását *Babits*éban kereshetnénk.¹⁶⁴

Az 1930-as években a kor egyik legjelentősebb kritikusa, Halász Gábor említi meg nevét több tanulmányában, legtöbbször Justh Zsigmondhoz kapcsolódva. „A kifinomult idegzet vonzódott bennünk az egyszerűhöz és egészségeshez, a ziláltság a nyugalomhoz, a modernizmus az antik jelképekhez”¹⁶⁵ – írja Halász a két íróról. Ugyanő idézi Justh szavait is Czóbel Minkáról: „A passzív század passzív gyermeke ő, ez benne a modern, nőies vonás. De ugyanakkor fajtájának világszemlélete is: mindig úgy van jól, ahogy van. A magyar paraszt öntudatlan filozófiája második hatványon; szubtilissé, árnyalttá, idegessé kiképezve.”¹⁶⁶ Ám itt sem esik sok szó műveiről, Halász sem vállalkozik arra, hogy kánoni szintre emelje Czóbel műveit, így továbbra sem vált a „hivatalos” irodalomtörténet szerves alakjává.

Kevesbé ismertségének egyik oka lehet az az irodalomtörténeti hagyomány, melyre Hans Robert Jauss hívja fel a figyelmünket. *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja* című

¹⁶¹ MARGÓCSY J. 1988, 116.

¹⁶² *Uo.*, 123.

¹⁶³ *Uo.*, 125.

¹⁶⁴ PÓR 1971, 160.

¹⁶⁵ HALÁSZ 1959, 385.

¹⁶⁶ *Uo.*, 384.

írásában a hagyományos irodalomtörténet két lehetőségéről beszél, melyek közül a másodikat így jellemzi: „kronológiai sorrendben követi a nagy alkotók vonulatát, »életük és műveik« sémája szerint méltatja őket; a pórul járt kisebb írók töltelékanyagként szerepelnek”.¹⁶⁷ Ilyen pozíciót tölthetett be Czóbel Minka, illetve életműve a XX. századi irodalomtörténet-írásban, csupán a nagy írók mellett alkotó mellékszerepe jutott neki. Ebből az úgynevezett hagyományos irodalomtörténeti értelmezésből válik szükségessé műveinek kiemelése, s immár nem mellékszereplőként bemutatni, hanem műveit önálló értelmezésre alkalmas alkotásokként tárgyalni.

Ahhoz, hogy e versek ma is olvashatóvá, vagy *barthes*-i értelemben írhatóvá váljanak, megpróbálom először azt vizsgálni, mi lehetett az oka annak, hogy a klasszikus modern költészetben nem számottevő, szinte felfedezhetetlen a Czóbel-hatás, s miért lehetséges az, hogy Weöres Sándor újra felfedezte magának a költőnő líráját, s az ő és Pór Péter tanulmányainak megszületése óta egyre több dolgozat születik ezen alkotóról s életművéről.

Tekintsük át röviden a Czóbel-líra recepcióját, hiszen ennek ismerete segítségünkre lehet a későbbi elemzések megértésénél. Lírája a XX. században több évtizedig nem talált befogadókra. Majd a század derekán jelentkeznek újabb rekanonizációs próbálkozások: Kis Margit 1942-ben megírja a költőnő életrajzát,¹⁶⁸ s 1980-ban elkészül a Czóbel Minkáról írt monográfiája.¹⁶⁹ *Bóka László* 1965-ben egy mondatnyi említést tesz róla.¹⁷⁰

Valódi jelentőséggel azonban Pór Péter *Konzervatív reformtörekvések a századforduló irodalmában* című könyve bír először,¹⁷¹ aki a szecesszió felől közelítve értelmezte Czóbel Minka életművét, megpróbálva arra is választ találni, miért nem vált ismert és elismert költővé a századvég egyik legérdekesebb lírikusa.

1974-ben jelent meg a Pór Péter válogatta *Boszorkánydalok* című kötet Weöres Sándor előszavával, aki nemcsak mint kritikus,

¹⁶⁷ JAUSS 1997, 38.

¹⁶⁸ Lásd KIS M. 1942.

¹⁶⁹ Dr. KIS M. 1980.

¹⁷⁰ BÓKA 1965, 77.

¹⁷¹ PÓR 1971, 160.

hanem mint lírikus is fölfedezi a századvégi költőnőt, hangsúlyozva költészetének szecessziós jellegét. Az 1890–1915-ig tartó időszakban teljesen modern jelenségnek ismeri el, s munkásságát időtálló értéként becsüli. Weöres Sándor nemcsak e helyen, hanem kitűnő antológiájában, a *Három veréb hat szemmel*ben is kitüntetett helyet szán a költőnőnek: hét versét válogatja be a kötetbe, a művekhez fűzött utószavában pedig e költészet igen lényeges vonásaira hívja fel a figyelmet: „szabadabb és változatosabb tematikájában, merészebb kifejezőmódjában érezni a társaiénál gazdagabb műveltséget. A kultúra távoli nagy fészkeiben pallérozódott, mint a hajdani magyar prédikátorok. [...] Költészetének egyik ága metafizikus, az élet felett lebegő; Schopenhauer európaizált hinduizmusa hatott rá, mint Reviczkyre és Komjáthyra, akikkel sok hasonlóság fűzi össze. Másik ága realiztikus, telve a falu életének képeivel; gyakran festőien impresszionista”¹⁷² – majd zárásként hozzáteszi: „Czóbel Minka igen nagy lírikus és nem értékeli kellőképpen. Igaz ugyan, hogy remekeit sok gyönyge darab veszi körül; s az is igaz, hogy ragyogó tehetsége 1915 körül elhalványult, utolsó három évtizedének írásaiban szinte rá se lehet ismerni. A modern magyar líra legnagyobb előfutára volt; sajnos, a Nyugat-nemzedék nem ismerte föl és nem hívta sorai-ba.”¹⁷³ Rendkívül érdekes az e kötet előszavát jegyző Kovács Sándor Iván azon megjegyzése is, mely szerint Czóbel Minka nem más, mint a Weöres-teremtmény, Psyché „unokája”.¹⁷⁴

A kibontakozó Czóbel-recepciónak és az (igaz, még mindig csekély mértékű) újraközléseknek is köszönhető, hogy újabb monográfia született a szerzőről 1980-ban: Danyi Magdolna¹⁷⁵ értően, új szempontokat is érvényesítve, filológiai pontossággal igyekszik értelmezni Czóbel műveit – igaz, viszonylag kevés visszhanggal.

Kissé más aspektusú Könczöl Csaba elismerése, aki a dilettantizmus szempontjából ítéli jelentősnek Czóbel Minka líráját.¹⁷⁶

¹⁷² WEÖRES 1977, 544.

¹⁷³ *Uo.*, 545.

¹⁷⁴ KOVÁCS 1977, 20.

¹⁷⁵ DANYI 1980.

¹⁷⁶ KÖNCZÖL 1975, 185–189.

A zömmel elítélő bírálatok („Minden iskola, minden irányzat, minden program normarendszeréhez képest dőcögős, szánalmasan meg-megbicsakló, túlon túl keresett volt, innen is, onnan is ragadt rá valami – de mindenkinek rossz tanítványa volt [...]”) mellett Könczöl néhány helyen kissé engedékeny is, ám ugyanakkor szigorúságát sem vetkezi le: „Egy szóval, Czóbel Minka – jóllehet jobb sorsra termett – vérbeli dilettáns költő.” A továbbiakból is kiderül, hogy a *dilettáns* jelző nem kifejezetten negatív: „[...] éppen rehabilitálni akarom az ő dilettantizmusát”. Elismeri, hogy vannak „igazi költői tehetségről tanúskodó föl villanásai is”, s rávilágít egy rendkívül fontos problémára (mely később a nyelvi kifejezés nehézségeinek tárgyalásánál válhat érdekessé): „mintha minden kortársánál világosabban érzékelt volna, hogy *nem lehet* többé verset írni [...]”. Könczöl tanulmánya végén szintén a szecessziót teszi Czóbel Minka költészetének meghatározó jegyvé.

Pór Pétertől és Könczöl Csabától eltérően Bori Imre¹⁷⁷ e költészet mozgatóját a szimbolizmusban véli fölfedezni: „Költői felfogásának alapszövegetét kétségtelenül valóságélményének oly századvégi jellege képezi, ugyanaz, amely a szimbolizmus irányának is televényét adja, s ezért, ha Czóbel Minka verseiben nem talál-nánk egyetlen jelképet sem, akkor is mindennekfelett szimbolista költőnek kellene neveznünk.”¹⁷⁸

Az 1990-es években – elsősorban Pór Péter módszereit figyelembe véve – újabb tanulmány született Czóbel Minka költészetéről: S. Varga Pál *A gondviselés hittől a vitalizmusig* című művében külön fejezetet szentel a költőnőnek, bemutatva lírája fejlődését, alakulását a népiességtől a vitalizmuson át a tárgyias líra felé mutató törekvések megjelenéséig.¹⁷⁹

Az eddigi megközelítések érvényességéhez nem fér kétség, ám mindenképp csak az egyik (vagy csak néhány) aspektusát értelmezik műveinek, így továbbra is érthetetlen marad az a kérdés, hogy ha későbbi értelmezői szerint ily nagyszerű szecessziós és szimbolista műveket hozott létre, miért nem fogadta be a klasz-szikus modernség költészetét, mely szintén a szecessziós nyelvha-

¹⁷⁷ BORI 1985.

¹⁷⁸ *Uo.*, 235.

¹⁷⁹ S. VARGA 1994, 235–257.

gyományhoz állt közel. A probléma az lehet, hogy a klasszikus modernség identitásképző stratégiája az egységes szubjektum, a koherenciaelv felől próbálta értelmezni Czóbel Minka szövegeit, ám azok inkább olyan olvasót kívánnak, aki a nem egységes szubjektum identitásképző stratégiája felől közelít a művekhez, azaz nem akarja megszüntetni az azokban megnyilvánuló szét-
hangzást. A klasszikus modernség alkotói és kritikusan e szempontból nem mutatkoznak ideális olvasónak, hiszen legtöbb esetben nem mondanak le az én hipertrófiájáról, próbálják fenntartani az én integritását, éncentrikus teljességre törekednek. Ezzel szorosan összefügg a nyelv uralhatóságának gondolata, melyet ekkor nem kérdőjeleztek meg a magyar irodalomban.

Talán nem véletlen, hogy a Czóbel-líra felfedezője éppen a másodmodern néhány képviselője volt, akiknél az értelmezés egészen más horizonton jelent meg. A századvegi költőnő írásai ekkor váltak a hagyomány részévé, amennyiben nemcsak ők maguk éltetik tovább a XIX. századi magyar és az európai irodalmak közül elsősorban a francia és a német költészet szövegeit, hanem őket is idézik, s így az új kontextusban értelmezik. „A műalkotás végül is értelmezéseiben él, s ezek mindig a magyarázott és magyarázó nyelv kölcsönhatásának eredményei.”¹⁸⁰ S amennyiben egymást olvassák, olvassák azt a hagyományt is, amelyet az általuk olvasott szöveg olvas, valamint olvassák a (kronológiai) utánuk következő szövegeket, hiszen az olvasó, aki „a” szöveget olvassa (jelen esetben Czóbel Minkáéit), nem tudja kikapcsolni előzetes tudását, s szükségképpen korábbi és későbbi szövegeket is felhasznál a mű értelmezésekor.

Czóbel XXI. századi recepciója valamivel szerencsésebben alakul, mind a lírai, mind az epikai alkotások értelmezőkre találhatnak: Bednatics Gábor Czóbel lírájának képiségét Mednyánszky László alkotásaival lépteti párbeszédbe,¹⁸¹ Menyhért Anna pedig a női irodalmi hagyomány történetében és hatástörténetében igyekszik elhelyezni az életművet.¹⁸² A közelmúlt leggazdagabb összefoglalója pedig az a tanulmánykötet, mely az anarcsi,

¹⁸⁰ SZEGEDY-MASZÁK 1995a.

¹⁸¹ BEDNANICS 2009, 114–127.

¹⁸² MENYHÉRT 2013, 99–149.

Czóbel Minka emlékére rendezett konferencia előadásait tartalmazza.¹⁸³

A századvég és az 1920/30-as évek közötti recepciótörténeti hiátus áthidalását éppen az olvasásmódok hasonlósága teszi lehetővé: ami nem vált termékennyé a klasszikus modernség idején, az most válik azzá. A befogadók a nem egységes személyiség identitásképző stratégiája felől olvassák Czóbel Minka műveit, szándékuk nem a széthangzás megszüntetése.

Igaz, hogy az *én* destabilizációja pragmatikai szinten is tetten érhető, ám az ehhez kapcsolódó példákat a grammatikai szinten jelentkező szétszóródás elemzése után kívánom bemutatni. Nézzünk meg tehát két példát: „a *Szépség angyalát* az 1893-as *Maya* és a *Kik erre jártakot* az 1896-os *A virradat dalai* kötetből”.

6.3. Egy angyal hangjai

A szépség angyala című versről

A szépség angyala
Rhythmicus próza

Oh emberek! hiába törtök életemre,
Halhatatlan vagyok!
Lakásom a föld, az ég, minden csillag,
A végtelen határtalan határa.

*

Gyűlöltök, jól tudom,
Mert testetek, s lelketek durva szövetét
Fájón érinti lényemnek sugárja.

Imádnak egyesek, de ezek is szenvednek,
Mert el nem érhet,

¹⁸³ MERCS 2008.

Csak tiszta lélek,
Egy hang, egy ének,
Virág illatja
A szív legfehérebb, legszűzibb gondolatja.

Ki salakkal szívében, szemembe néz,
Tűzembe vész,
elég, elporlad menthetetlenül.

*

S mert ugy szeretitek a salakot
Ezért fordultatok
A „Haszon Démona” felé.
De emberek,
Hisz’ nem lehet!
Ó gyöngébb nálam.

*

Tartózkodásom volt hajdanta rég
A vad szűz rengeteg, –
Kivágtátok, – haszonra,
És hogy dőlt romba
Reményetek:

Hasznot nem hajtott a kopár föld,
De szép lett újra,
Bozót felverte,
Éretlen fanyar zöld,
Halvány kalászkok ingadoztak
Az elfakult talaj felett.

Szárnyam érintése alatt
Kiszinesednek undok gyárfalak,
Rettentő kémények magaslatából
Leszáll a füstös pára
Utcák hosszú sorára,

Megtelíti a város minden részét
Halált-hozó, betegség-terhelt léggel.
De ismét szép
A józan sivár kép
Ez ingó, vörös-lilaszín homályban.

Lehordtátok templomok tornyait,
Gyárkéményt raktatok helyébe. –
Csak nektek kár, de engem el nem úztök.

*

Lakásom volt hajdan az ember teste
Arányban, színben szép,
Kiváló ép,
De ti elnyomtátok örökre
Betegség-, bűnnel, ferde öltözékkel.
S még sem lehet –
Nézd a szemet
Hogy ég, hogy ég,
Mi szép, mi szép!
Mert összeszedte, mind, fájó tüzébe
Az elkínzott, nagy, ős harmóniát.

*

S legfőbb szentélyem volt az ember lelke:
Újra születtem minden gondolatban,
Minden érzésre szárnyam újra nőtt.
Hatalmassá tevém a földi embert,
Hatalmas volt, hatalmas, szép, és boldog.

*

De ím, a Haszon démona szólt hozzám:
„Imádj engem, s *hatalmasabbá* teszek”
S a gyöngye ember meghajolt előtte
Csókolta a szörnyeteg érckezét.
S most vonja, vonja, fuldokolva, lassan

Elképedt arccal, kiszáradt lélekkel
Molochnak nehéz, szörnyű rabigáját.

*

Még vissza, vissza fordul néhány hívem,
Keresnek vággyal, őrült szenvedéllyel
S ha nem találják, – néma fájdalomukban
Leborulnak, komor ikertestvérem
A „Rút” borzalmas nagysága előtt.

*

Oh emberek, hát nem látjátok még se
Hogy mindhiába törtök életemre?
Megtettesülök ismét újra, újra
Csak ti szenvedtek száz halálos sebtől
Ha ellenem őrült fegyvert ragadtok.
Mert én vagyok: a tisztaság, a béke,
A halhatatlan, fényes, örök Eszmény!”

*

Világosodni kezd a fehér hajnal,
Hamvas párák szürkés aranyba fonják
A földfeletti, hús, emberlehelte,
Hullámzó, fátyolos ködréteget.

*

Egy angyal hosszú arany-fehér szárnya
Siklott el hangtalanul a homályba,
Hidak, folyók, kertek, házak, vad erdők
Temetők, legelők, város felett.

A szépség angyala című vers grammatikai szintjét vizsgálva oly nyomokra bukkanhatunk, melyek nem egységes megszólalót feltételeznek. A mű felütésekor egy egyes szám első személyű beszélővel állunk szemben, aki megszólalását valaki másokhoz való odafordulással kezdi („Oh emberek!”), s a további sorok úgy

értelmezhető, mint a megszólítottakhoz intézett beszéd. A csillag utáni szakaszban is az emberekre (többes szám második személyre) vonatkoztatható a „gyűlöltök”, amennyiben továbbra is az eddig megszólítottakhoz fordul, s a versbeszéd továbbra is egyes szám első személyű marad. Egyre markánsabban megkonstruálódik egy arc, mely elsősorban e megszólításban bontakozik ki.

A következő versszakban viszont eltűnik a megszólítás, az énteremtésnek más módusza jelenik meg: az eddig megszólítottakról többes szám harmadik személyben, őkként beszél, mintegy eltávolítva tőlük önmagát. A megszólítás csak az ötödik versszakban tér vissza újra, mely szakasz reflektál az előző két versszakra, s azok problematikáját továbbírva („S mert úgy szeretitek a salakot / Ezért fordultatok / A »Haszon Démona« felé.”) felszólításba vált át: „De emberek, / Hisz’ nem lehet!” A továbbiakban e felszólítás magyarázata válik dominánssá: miért nem hagyható el a szépség angyala, illetve mi lehet e tett következménye.

E következmények felsorolása kezdődik a hatodik versszaktól, melyben még jelen vannak a megszólítottak, ám a következő két versszakban eltűnnek, hogy csupán az angyal-megszólaló domináljon, továbbra is egyes szám első személyű beszéddel, s folytatódik egy kép, egy allegória kialakulása, megképződik a vers szövegében a szépség angyala, kijelölve tartózkodási helyét is („Tartózkodásom volt hajdanta rég / A vad szűz rengeteg”), ám az általa áhított és megfogalmazott eszmék közé keveredik a nem áhított: a szépség szükségszerűen csak úgy tudja magát létrehozni, csak akkor képes megképződni, ha jelenvalóként létezik a rút is, ha önmagát viszonyítani tudja valamihez, amit nem saját lényegének tekint, s ami azoknak a teremtménye, akikhez eddig szólt: az embereké. Így a megszólítottakon és az ő teremtményeiken keresztül hozza létre saját arcát is. E megszólítottak *tiként* majd a kilencedik versszakban térnek vissza: „Lehordtátok templomok tornyait”, majd a következő, a tizedik versszakban az eddigi megszólítottak és megjelenítettek átváltoznak egyes szám első személlyé („Lakásom volt hajdan az ember teste”), s így egy általános alanyban sűrűsödnek össze mindazok, akikről eddig többes szám második és harmadik személyben volt szó. Ám ugyanebben a versszakban néhány sorral lejjebb újra megjelenik

a *ti*, mintegy elkülönülve az előbb említett általános „ember”-től. Az elkülönülés csak tovább folytatódik: az ezután következő felszólítás egyes szám második személyhez szól, szintén általános alanyt képezve, s nem tudni pontosan, kihez is fordul a megszólaló, s az sem válik egyértelművé, hogy kinek a szeméről beszél („Nézd e szemet / Hogy ég, hogy ég, / Mi szép, mi szép! / Mert összeszedte, mind, fájó tüzebe / Az elkínzott, nagy, ős harmóniát”).

A következő versszakban szintén az emberről beszél, tehát egy őről, egyes szám harmadik személyről („S legfőbb szentélyem volt hajdan az ember lelke: / Újra születtem minden gondolatban, / Minden érzésére szárnyam újra nőtt”). Az ember az, akinek létezése állandó újjászületésre és változásra készíti az angyalt, akinek hatására mindig más és más lehet, az első versszakban említett halhatatlanság horizontján mindig újratelemtődik az embernek köszönhetően.

A Haszon démona hangot kap a következő versszakban, hangja az emberhez szól, idézőjelek között található a szövegben. Ám ezt az angyal hangja követi, amely az emberről beszél, egészen a tizenharmadik versszak végéig.

Majd újra megszólítást olvashatunk a tizennegyedik versszakban („Oh emberek, hát nem látjátok még se / Hogy mindhiába törtök életemre?”), újra azokhoz szól, akikhez már korábban is, s itt többes szám második személyben jelennek meg, *tiként* konstituálódnak az emberek („Csak ti szenvedtek száz halálos sebtől”). A versszak s a vers kulcssora lehet a „Megtettesülök ismét újra, újra” sor, mely az ének állandó újjászületésére, megtettesülésére utalhat. Az *én* a mű pragmatikai szintjén is szét-szórja önmagát, amennyiben a versszak utolsó két sorában így jelenítődik meg: „Mert én vagyok: a tisztaság, a béke, / A halhatatlan, fényes, örök Eszmény!” Úgy jeleníti meg magát örökként, hogy közben egy mindig változó, az „Eszmény” előtt használja ezt a jelzőt. E szó után zárul le az angyal beszéde, tipográfiailag is jelöltté válik e lezárás: egy idézőjel vége jelenik meg. Problematikussá csak az teszi az értelmezést, hogy az idézet kezdetét nem találjuk, nem válik jelöltté a kezdet. A megszólalás grammatikájából viszont arra következtethetünk, hogy rögtön az első versszak elejétől az angyal hangját halljuk, hiszen az egyes szám első személyű versbeszéd uralkodik.

Nincs így viszont az utolsó két versszakban: itt eltűnik az angyal hangja, egy másik beszélő jelenik meg, aki az angyalról beszél egyes szám harmadik személyben: „Egy angyal hosszú arany-fehér szárnya / Siklott el hangtalanul a homályba”. Itt már nem állapítható meg pontosan, ki beszél, a hang nem kap arcot, önmagáról nem beszél, csupán az eddigi beszélőről, melynek az angyal arcát kölcsönözte a szöveg.

Grammatikai szinten tehát eldöntetlenség figyelhető meg, melyhez hozzájárul az én pragmatikai szinten történő szétszóródása. Egy további példával, a *Kik erre jártak* című vers elemzésével közelebb juthatunk e feltevés belátásához.

6.4. A *Kik erre jártak* című vers grammatikai szintje

Kik erre jártak

Távol hegyek sötétlő kékje
Elfedte a napot,
Terjed az alkony fátyolszárnya
A táj oly elhagyott.

Sovány, halvány-zöld rozsvetés közt,
Ingó kalász alatt
Kigyózó út hosszú vonalja
Lágyan siklik, halad.

Egy árva lélek sem jár erre,
– Nyomasztó tompa csend, –
De ott, e közelgő jelenség.
Szent Isten! Mit jelent?

Jönnek, jönnek, de testük nincsen, –
Mindannyi árnyalak;
Haladnak, majd egymásba folynak,
Majd széjjeloszlanak.

Mind, kik valaha erre jártak,
Ifjú, öreg, gyerek, –
Egyszerre csak a sokaságban
Magamra ismerek.

Jövök – nem egy, de száz alakban,
S itt az vagyok talán
Ki voltam régmúlt alkonyatkor,
Régmúlt nap hajnalán.

Kezem kinyujtom: állj meg, állj meg!
Várj! megszólítalak. –
Mint repülő árny siklik rajtam
Keresztül az alak.

S a többi mind – egy fény, egy árnyék –
– Felcsillanó habok,
Eltűntek már. – Az út oly néma
A táj oly elhagyott.

Az útnak vége, haza értem
Rég eltűnt a sereg. –
S én úgy érzem: egy új alakban
Ismét velük megyek.

Czóbel Minka e művében a megszólalás grammatikai módozatait vizsgálva észrevehető, hogy nem egységes szubjektum konstituálódik. A vers felütésekor az egyes szám harmadik személyű versbeszéd dominál, semmiféle személy nem jelenik meg (ahogy a szöveg pragmatikai szintjén is olvasható: „Egy árva lélek sem jár erre”), majd e tájleírást szakítja meg a harmadik versszak utolsó sora, mely egy egyes szám első személyű beszélő felkiáltásaként is értelmezhető („Szent Isten! Mit jelent?”). Tovább folytatódik az egyes szám harmadik személyű beszéd, de itt már nem személytelen tájbrázolás található, hanem valakiknek, többes szám harmadik személy(ek)nek a leírása. Nem dönthető el egyértelműen, hogy az egyes szám első vagy az egyes szám harmadik

személyű beszélő szólal meg, egyértelművé ez csak az ötödik versszak 3–4. sorában válik: „Egyszerre csak a sokaságban / magamra ismerek.” Ez az egyes szám első személyű beszédmód jelenik meg a következő versszakokban, ám nem csupán arról van szó, hogy a harmadik személyű beszéd első személyűvé válik: a hatodik versszak első szava a negyedik versszak első szavát módosítja (negyedik versszak: jönnek; hatodik versszak: jövök), azaz amiről eddig többes szám harmadik személyben beszélt, arról most egyes szám első személyben lesz szó. Itt jelenik meg először a szöveg pragmatikai szintjén is a szétszóródás: „Jövök – nem egy, de száz alakban, / S itt az vagyok talán / Ki voltam régmúlt alkonnyatkor, / Régmúlt nap hajnalán.”

Az utolsó három versszakban sűrűn váltják egymást a megszólalás módusai: a hetedik versszak első sorában egyes szám első személyű beszéd található, az első sor második felétől azonban a *tehez* való odafordulás, megszólítás, önmegszólítás (?) alakzatára találunk példát: „állj meg, állj meg! / Várj! megszólítalak.”

Az ezt követő nyolc sorban azokról, akiről eddig egyes szám első személyben, azaz mint önmagáról beszélt, újra egyes szám harmadik személyben szól, mintegy eltávolítva, személytelenítve más, a jelenlegi beszélőn kívüli énjait. Az utolsó két sorban viszont úgy tűnik, mintha nem az eddigi egyes szám első személyű beszélő lenne jelen, hanem az eltávolodott volna, ugyanolyan harmadik személlyé változott volna, mint az előtte említettek: „S én úgy érzem: egy új alakban / Ismét velük megyek.”

A hetedik versszakban megjelenő *tehez* való odafordulás, azaz megszólítás, aposztrofé¹⁸⁴ a befogadótól függően különböző értelmezési lehetőségeket kínál fel. Értelmezhető önmegszólításként is, hiszen az előző versszakból kiderül, hogy a megszólított árnyalak a beszélő, az én „régmúlt” alakja. Tamás Attila így vélekedik az önmegszólításról: „[a] »te«, a megszólított második személy voltaképpen »én«, illetőleg egy általánosított személy (»bárki«),”

¹⁸⁴ A fogalmat Paul de Man *Az önéletrajz mint arcrongálás* című tanulmánya alapján használom: DE MAN 1997, 93–107.

illetve: „»te« bárki lehet, de a »te« álarca könnyen le is tehető, hogy mögüle legszemélyesebb valónk lépjen elő”.¹⁸⁵

Kissé más aspektusba helyezi az önmegszólító verstípust Németh G. Béla, és többé-kevésbé rá támaszkodva Kulcsár-Szabó Zoltán. Igaz, hogy az elemzett verssel kapcsolatban nem beszélhetünk önmegszólító verstípusról, viszont a tanulmányok segíthetnek megérteni a nem egy egész versen átvonuló *tehez* való odafordulás problémáját is.

Németh G. Béla szerint „[a] tudat válságának élményéből fakad, a krízises önszemlélet vívódó gondolatélményében fogan ez a verstípus, ez az attitűdfajta”. Majd hozzáteszi: „a fogantató krízis a személyiség válságában ölt testet”.¹⁸⁶

Kulcsár-Szabó Zoltán dolgozatában pedig a következőket olvashatjuk: „az önmegszólítás mint beszédített elsősorban a verbéli én önreprezentációját szolgálja: az, hogy a versben beszélő hang két személyre bomlik, arra utal, hogy a megszólalás pragmatikai szintjén is megjelenik a lírai én osztoottsága vagy – legalábbis – egy reflektált önértelmezésre való igény”.¹⁸⁷ Am nem minden *te* formájú, azaz egyes szám második személyben elhangzó megszólítás azonos az önmegszólítással. Önmegszólításról akkor beszélhetünk, amikor – prozopopeiaként – a versben megalkotott „arc” hozzárendelődik a versben beszélő hanghoz.

Németh G. Béla írása szerint ezen önmegszólítás tétje egy olyan megoldás lenne, mely szerint az önmagában önmagán felülemelkedni nem képes *te* identitásának kialakításához egy kívülálló nézőpontra van szükség, mely képes a *tere* mint befejezetre tekinteni, s nyelvileg a felszólítás alakzatát alkalmazva kísérletet tesz a *te* megváltoztatására.

Igaz, hogy az elemzendő Czóbel-versben felszólításként realizálódik a megszólaló és a megszólított közti viszony, nem biztos, hogy a felszólítás célja valamilyen megoldás keresése vagy a *te* bármilyen módon történő megváltoztatása. A felszólítás feltételezi az *én* dominanciáját a *te* felett, míg a megszólítás éppen ezt nem feltételezi. A *Kik erre jártakban* a *tehez* szól, ám nem felszó-

¹⁸⁵ TAMÁS 1978, 84–85.

¹⁸⁶ NÉMETH 1987, 264–297.

¹⁸⁷ KULCSÁR-SZABÓ 1997b, 41.

lításaként, hanem megszólításaként a hetedik versszak „megszólítalak” szava. Azaz a felszólítás megszólítássá változik, az én dominanciája a *te* felett egy soron belül eltűnik. Szemléletes e szempontból a *te* alakzatának létrejötte, melyre korábban már utaltam: többes szám harmadik személyből egyes szám első személyre változik (ez többes szám első személyként is értelmezhető, hiszen én „jövök”, „de száz alakban”), majd ezek után vált át egyes szám második személyre, hogy aztán, még ugyanabban a versszakban, az addigi *te* öként jelenjen meg, tehát egyes szám harmadik személyben, s a nyolcadik versszakban újra többes szám harmadik személyben folytatódik, végül a vers zárlataként az egyes szám első személy, az én fölolvad az *ők* között. E bonyolult kapcsolatrendszerben a *te*, az *ő* vagy az *ők* azonos lehet az *énnel*, esetleg a *te* az *ővel* vagy az *őkkel*, illetve beszélhetünk énen és *ten* kívül egy harmadik személyről („Mint repülő árny siklik rajtam / Keresztül az alak”), vagy legalább másík személyről, amennyiben az én hangját és a *te* arcát azonosnak tekintjük.

De éppen az eddigi észrevételek miatt tűnik egyre problematikusabbnak ez az azonosítás. Kulcsár-Szabó Zoltán ezt írja ehhez kapcsolódóan tanulmányában: „Az önmegszólítás esetében az énnel kölcsönzött hang nem tulajdonítható akadálytalanul a *te* arcának, és fordítva, a *te*-vel való identifikáció nem lesz képes teljesen átsajátítani a kimondás mögötti ént.”¹⁸⁸

Ez azzal is magyarázható, hogy az én a *te*hez fordulva, a *tet* megszólítva egyben el is távolítja azt magától, így önmagától is megválk, mivel megkettőzöttként külsővé teszi önmagát. Így a költői világnak nem minden eleme vonatkozik órá, ezáltal megnyílik az olvasói tevékenység szabad játéktere.

E versben a játéktér valóban egyre inkább bővül: mindig további ének jelennek meg, mind grammatikai, mind pragmatikai szinten. Így nem is csupán az én megkettőződéséről van szó, hanem az én eleve adott szétszóródásáról. Igaz, az egység képzelet egy pillanatra megjelenik („egymásba folynak”), de ezt rögtön a következő sor építi le („széjjeloszlanak”). S nem csupán a régmúlt százalakú éneji vannak jelen, hanem a jelenlegi beszélő is leválik

¹⁸⁸ *Uo.*, 46.

önmagáról, másikká változik, új alakká, eltávolodik az eddigi éntől, s így új egyes szám első személyű beszélő jelenik meg a kilencedik versszakban, hiszen az új alak az eltűnővel tartott, s nem is itt, hanem már a nyolcadik versszakban meg kellett történnie a váltásnak: akkor, amikor nincsen egyes szám első személyű beszéd. Az „elhagyott” szó nem csupán a tájra vonatkozik, hanem a beszélőre is, aki eltűnt, *elhagyta* önmagát, ám szükségszerűen új beszélőt szült. Ennek ára az, hogy eddigi dominanciájáról alkotott képzetünket is lerombolja, amennyiben megmutatkozik, hogy az eddig beszélő én is csak egy a száz közül, s az új én, azaz a kilencedik versszak beszélője, ugyanúgy betöltheti ezt a szerepet, mint a korábbi én.

A vers szerkezete is támogathatja azt az elképzelést, hogy a kilencedik versszak énje már nem az, amelyik korábban beszélt. „A táj oly elhagyott” mondat ugyanis mind az első, mind a nyolcadik versszakot lezárja, keretbe foglalva ezzel a költeményt, melyet a kilencedik versszaknak kell újraindítania, újratemetnie. Bár a kilencedik versszak felütése szerint „[a]z útnak vége”, mégsem tekinthető lezártnak a mű, hiszen utolsó szava a *megyek* ige, mely az én további mozdulását, elmozdulását sejteti, esetleg olyan körforgást indít (folytat), mely az én megsokszorozását és szétszóródását indukálja.

Mindezek után tekintsük át, hogy e vers és más versek pragmatikai szintje mennyire támasztja alá az eddig elmondottakat, hogyan segítheti értelmezésünket.

6.5. A pragmatikai szinten jelentkező szétszórt szubjektum

Az elemzett versben annak meggyőződése fejeződött ki, hogy ami volt, ami bármikor is jelenvalóként létezett, örökké él, örökké jelen van/lesz. Ez elvezethet a szubjektum (egyszerre térbeli és időbeli) szétszóródásához, mely így „heterogén szerkezetté” válik, amely „nem lehet a jelentés garanciája”.¹⁸⁹

¹⁸⁹ Sigmund Freudra hivatkozva írja KISS A. 1996b, 12.

Jönnek, jönnek, de testük nincsen, –
Mindannyi árnyalak,
Haladnak, majd egymásba folynak,
Majd széjjeloszlanak.

Mind, kik valaha erre jártak,
Ifjú, öreg, gyerek, –
Egyszerre csak a sokaságban
Magamra ismerek.

Jövök – nem egy, de száz alakban,
S itt az vagyok talán
Ki voltam régmúlt alkonyatkor,
Régmúlt nap hajnalán.

A vers cselekményének lezárása a mindig megismétlődő elszakadás, szétszóródás tapasztalatát példázza:

Az útnak vége, haza értem
Rég eltűnt a sereg. –
S én úgy érzem: egy új alakban
Ismét velük megyek.

Az életművön belüli intertextuális kapcsolatokat vizsgálva megemlíthető még néhány vers, melyek párbeszédbe léphetnek az idézett *Kik erre jártak* című művel. Az *Idegen vendég*ben hasonló hangulatot és költői alakzatokat találunk, s itt újra megfigyelhetjük azt, hogy a múlt (a múlt szubjektuma/i) egyidejűleg jelentkezik/jelentkezik a jelennel (a jelen szubjektumával/szubjektumaival):

Egyszer ezek mind *voltak*,
Egykor mind *itten* éltek,
Közöttük mit akarsz itt
Idegen kóbor lélek?

Árnyak közé vegyül most
Az újabb árny-alak:
„Ki vagy?” „„Hát meg sem ösmersz?””
„„Én vagyok te magad!””

Az utolsó sorban az én és a *te* kimondása már a grammatikai megszólalásnál vizsgált eltávolodásra, eltávolításra utalhat. Ugyanakkor önbecsapásként is realizálódik, hiszen a kimondó menedékként kínálja föl önmagának e pozíciót: „Az »én« nyelvi kimondásának lehetősége azért ellenállhatatlan csábítás a szubjektum számára, mert felkínálja neki azt a pozíciót, ahova a tudatalatti fenyegető tartalmai elől egy általa nem teljesen irányított mentális folyamatban elmenekülhet.”¹⁹⁰ Az én és a *te* azonosítása szintén csak önbecsapás, hiszen épp e megszólaláson és megszólításon keresztül osztja szét szubjektumát. Amennyiben e szubjektumok egyidejűleg jelentkeznek, egymás társai, kommunikációs partnerei is lehetnek: „a beszélő önként beszél, mert a beszédhelyzet által kínált identitásba menekül a tudattalan tartalmainak fenyegető rendezetlenségétől. Amikor beszél, nincs egyedül.”¹⁹¹

Demonstratív példája az én létesülésének az *Eunoia* című vers, melyben Isten álmában önmagát is megteremti:

Az egy, hatalmas, végtelen nagy Isten
Lebeg a végnélküli Nirvanában
Elszenderül – a nagy, kimondhatatlan
Kétségbeejtő magasztos magányban.

Elszenderül, – és teremtő erővel
Álmában megteremti most az álmot,
Megálmodja magát, eget és földet
Meg az egész, nagy, végtelen világot.

A kezdeti egységből tehát olyan szétosztottság következik, melyben a különböző ének egyszerre vannak jelen, egyidejűleg létezik

¹⁹⁰ KISS A. 1996a, 29–30.

¹⁹¹ *Uo.*, 39.

az álmodó és az álmodott, illetve ezekkel egy időben léteznek az álmodottak álmodottjai is:

[...] mind, e változandó álmoképek
Folytatva, az örök nagy Isten álmát
Azt álmodják: hogy léteznek, hogy élnek

A *Tört sugárban* című versben ködalakként jelennek meg a korábbi ének, az előző művekhez hasonlóan azonban itt is azonos idősíkbán:

Sűrűdnek, szétfolynak a köd-alakok,
Közöttük oly szörnyen elhagyva vagyok.

Mindegyik lelkem egy szétkapott része,
Csak meg ne lássanak, ne vegyének észre!

Miért akarja a megszólaló, hogy *ne vegyék észre* a ködalakok, melyek személyiségének egy időben megjelenő részei? Talán inkább arról van szó, hogy a megszólaláson keresztül ő maga teremt maga mellé éneket, s talán éppen azon célból, hogy azok észre-vegyék.

Lelkének „egy szétkapott része” a *Ki volt?* című versben hóba fagyott lábnyomként idéződik fel:

Ki járhatott erre?
– Az út oly elhagyott –
Látom még a nyomot,
De nem az alakot. [...]

Hiszen én jártam itt –
Ide be van nyomva,
De már nem ismerek
A saját nyomomra.

Nem tudni, miért nem ismer a saját nyomára: elképzelhető, hogy nem is akar ráismerni, hiszen – tudatosan – nem akarja elfogadni a szétszórtságot, ugyanis még (ha már nem is oly intenzíven)

benne él az egységes szubjektum illúziója. Ám itt már (azaz inkább eleve adottan) visszavonhatatlanul jelen van(nak) a szétszórt szubjektum(ok).

Az e szövegekben megmutatkozó szétszórt én képe bátorít föl arra, hogy megpróbáljam Czóbel Minka verseinek lacani olvasását adni, nyomon követve az én megjelenését a nyelvben, a szövegben.

Ezen értelmezéshez egy aspektus erejéig a szövegeken kívüli világba nyúlnék először, mégpedig azon tény kedvéért, mely szerint Czóbel Minkát megviselte az eleve adott világ illúziójának elvesztése, mindig vágyott valami bizonyosra, egységre, mely egyfelől népiességében érhető tetten, másfelől az ős-egy, a Nirvána utáni sóvárgásban. Ám ami adódott, az egy szétesett világ volt, szétszórt személyiségeivel. S ez az „önmaga kivetülése által egyszerre elidegenedett és bűvöletbe ejtett, meghasadt én” vágyódik „az egységes én illuzórikus víziója után”.¹⁹² Lacan szerint e relációban determinálttá válik az individuum kialakulása, de vágyainak későbbi irányultsága is:

„Ebben az erotikus kapcsolatban, amelyben az emberi individuum egy magát önmagától elidegenítő képzethez köti magát, ebben található meg az az energia és forma, amelyből a szenvedélyek azon struktúrája indul ki, amit az individuum majd énné fog nevezni.”¹⁹³

A már idézett versekben (*Kik erre jártak, Eunoia, Ki volt?, Tört sugárban, Idegen vendég*) megjelenő szétszóródásból következik a magány képzete. Ennek egyik legszebb megjelenítése *A magányosak* című versben található:

De magányos a csillag,
Mert nem is tudja tán,
Hogy fénye visszacsillan
A szikla oldalán.

¹⁹² JUHÁSZ 1993, 321.

¹⁹³ LACAN 1966, 113 (ford. tőlem – K. J.).

S a szikla meg nem érzi
A tiszta sugarat,
Örökre, mindörökre
Csak magányos marad.

Hasonlóan a magány képzetére épül *Az üvegfal* című vers, ám itt a magány szintén szorosan kapcsolódik a szubjektum szétszórtságához, megosztottságához:

Nem lelhetsz semmit e világon,
Önmagad sem keresheted,
Hiszen előtted az üvegfal
Eltárja – saját lelkedet!

Az erdő hangja ciklus XVIII. versében (*A vándor*) a kiábrándultsággal párosuló magány képe uralkodó:

Talán jó volna visszamenni?
Minek siessek? – Nem vár senki. –

Nemcsak a kiábrándultság, hanem a meg nem értettség is szorosan kapcsolódik a magányhoz, s ezzel kibővül a problémák köre: kérdésessé válik az én a nyelvben, nem tudja kifejezni világát. *A Magányos úton* című költeményben is a megszólalás kínjára épülnek a sorok:

Hiába szólok, nem felelhet senki,
Nem érti senki, senki meg szavam,
A rettentő, félelmes pusztaságon
Magam vagyok, egyedül, egymagam.

A Hangtalan ének című versben pedig egyenesen negatívumként jelenik meg a szó, a hang:

Csak hang ne szálljon! Hangok ha érnek
Eltűnt az álom, elnémul az ének.
Mi szép az ének, ha nincsen hangja,
Nappali éjnek zúgó harangja.

A nyelv gátolja, talán lehetetlenné teszi a tökéletes kifejezést, de a versek létmódja csak ez lehet, így egyszerre jelent akadályozó és segítő közeget. „A nyelv mint lánc korlátokat szab a beszélő szabadságának, ugyanakkor végtelenül rugalmas: egy másik megfogalmazás szerint a lánc részei gyűrűk egy olyan nyakláncan, amely maga is gyűrű egy szintén gyűrűkből álló nyakláncan.”¹⁹⁴

A nyelv átláthatatlan szövedékében bolyongó szubjektum viszont így egyre magányosabbá válik, s minden eddigi vágyát egy újabb fogja fölváltani: a halálvágy. A *Psyché* című versben jelenik meg az álom folytatásaként értelmezhető halál:

Ugyanaz, ugyanaz, csak tisztább a *lénység*
Kevesebb az árnya, több fénye a fénynek.

A lacani pszichoanalízis szerint azonban a halálvágy mindig más vágyat helyettesít, s „a vágy beteljesítésének ígérete mindig illúzió marad”.¹⁹⁵ S ami lehetlenné teszi e beteljesedést, az mindezekelőtt a nyelv: „A vágy túloldalán a szimbolikus Másik áll, a nyelviség által létrehozott hasadás miatt azonban az én sohasem tud abba a helyzetbe kerülni, hogy igényeit valóban kielégítse.”¹⁹⁶ Kiss Attila Atilla így ír ehhez kapcsolódva már idézett tanulmányában: „A szubjektum nem a nyelv ura vagy esetleg bérlője, hanem nyelvi folyamatok terméke: mindig csak pillanatnyi rögzülés a különféle diszkurzív nyomok, erővonalak kereszteződési pontjában. Szubjektum akkor van, amikor beszéd van.” Majd hozzáteszi: „Az egymásra utaló jelölők láncolatán utazó szubjektum nem érkezik el a valósághoz, a feltételezett jelölthöz, vágyakozásának tárgyához.”¹⁹⁷

A Czöbel Minka-szövegekben nem szűnik meg, nem adódik föl a vágy, csupán iránya változik. Ez magyarázható esetleg szintén egy külső okkal: a költő nem volt hajlandó beletörődni a megtapasztalt változásokba, annak ellenére, hogy ő maga is jelentősen hozzájárult e változásokhoz: gondoljunk csak arra, hogy a magyar

¹⁹⁴ BOWIE 1991, 65–66. Idézi JUHÁSZ 1993, 328.

¹⁹⁵ JUHÁSZ 1993, 329.

¹⁹⁶ *Uo.*

¹⁹⁷ KISS A. 1996a, 33.

költők közül az elsők között fedezte fel a francia szimbolista lírát, valamint ő írta az első magyar szabadverseket (melyeket ő ritmikus prózának nevezett), s így ír erről *Népdal* című – igen gyengé – versében:

Beteg vagyok, rossz álom volt az éjjel
Tele van a levegő is veszéllyel,
Egyszerre csak meglepett egy rossz álom:
Hogy változik minden itt a világon.

Másik magyarázata a vágy (egy további vágy) föl nem adásának talán éppen magukból a szövegekből ered, melyek az önkifejezés igényével újra és újra előhívódtak. (Persze nem biztos, hogy eleget is tettek ennek az igénynek.) „A vágy így tovább cirkulált, és a kielégítetlenségtől hajtva önpusztítóvá” vált,¹⁹⁸ egyre tovább gerjesztve a kétségbeesett helyzetet. „Minden ösztön – írja Lacan – tulajdonképpen halálösztön.”¹⁹⁹ Halálösztön annyiban, amennyiben más irányba nem vezethet.

Ám a vágyakról való lemondás formáját, illetve a vágyteljesítés egy lehetséges módozatát mégis megtaláljuk e versekben, méghozzá az álom képzetében. E fogalom igen fontos szerepet játszik Lacannál is, elsősorban az én kialakításában. Az álom funkciója akkor válik relevánssá, amikor az én behelyezkedik, s ott gondolkodik, ahol nincs, s ott van, ahol nem gondolkodik. Az álom, a tudatalatti szerkezetét Lacan a nyelv szerkezetéhez hasonlítja, egy előre fölállított, önmagában szimbolikus rendhez. A nyelvet pedig transzformációként fogja föl, nem a valóság reprezentációjaként. A konfliktusok a nyelvi jelrendszerbe helyeződnek át, csak ott képesek kibontakozni. S minden, ami a normális nyelvrendszertől eltér, a szubjektum sajátjává válik, s így a nyelv segítségével, a nyelven belül megkonstruálódhat a személyiség.

A mindennapi nyelvhasználattól, vagy akár a próza nyelvétől nem kis mértékben térnek el e lírai szövegek, az én e szövegekben kialakulhat, de nem válhat egységessé, hanem a már említett szétszórt én konstruálódik meg.

¹⁹⁸ *Uo.*

¹⁹⁹ BOWIE 1991, 81.

6.6. A tükör mint a szétszóródás szimbóluma

Szorosan kapcsolódhat e szétszóródáshoz a *tükör* képe, mely Czóbel Minka egyik kedvelt motívuma. A tükör kettős funkciót tölt be: egyszerre összegyűjti és szétszórja, visszaveri a fény részecskéit, azaz a képet, e szétszórót részecskéket képes újra összegyűjteni a szem, s így jöhet létre a tükörkép. Akár két világ jelképévé is válhat, amennyiben feltételezzük azt, hogy a mindent összegyűjtés és magában tartás egy régi, archaikus világnak felel meg, míg a szétszórás (szétszóródás) az újjal, a most keletkezővel függ össze. A tükör-kép (tükörkép) e leegyszerűsítő magyarázata nem jogosít föl arra, hogy csak ezen irányból olvassunk, ám mindenképp segítséget jelenthet az első lépések megtételénél.

Az *erdő hangja* című, 1914-ben megjelent kötetének *Tükrökről, szobákról* ciklusa már paratextusában elárulja, milyen elvárással indulhat az olvasó: a ciklus 13 versének mindegyikében e képek valamelyikének vagy mindkettőnek a kibontását találjuk. Sorzáma mellett minden költemény címmel is rendelkezik, mely a ciklus címét kiegészítve tovább építi horizontunkat.

Az I-es számot viselő ciklusdarab címe: *Tükrökről (Házak lelke)*. A „lélek” szó bizonyos mértékben szakralizálja a tükröt, szent tárggyá, a házak központjává teszi. Központtá egy olyan világban, ahol a személyiség nem találja helyét, hiszen szétszóródott, léte örök problémaként jelenik meg. A „tükör” szót viszont jelzője („rég”) és a hozzá kapcsolódó múlt idejű igealak az archaikus, elmúlt világhoz kapcsolja. „Az archaikus társadalmak embere arra törekedett, hogy a *szentben* vagy a megszentelt tárgyak közelségében éljen. Érthető ez a törekvés, mert a *primitív*, valamint az összes premodern társadalom számára a *szent* egyet jelentett az erővel és végső soron a *valósággal*. A *szent*: valami, ami léttel telített. A *szent* erő egyszerre jelent valóságot, örökkévalóságot és hatóerőt” – olvasható *Eliadénál*.²⁰⁰ Czóbel Minkánál pedig a következő sorok olvashatók:

²⁰⁰ ELIADE 1996, 8–9. (Kiemelések az eredetiben.)

Régi tükör már mindent látott:
Szerelmet, halált, életet

A „már mindent” szókapcsolat befejezettséget sejtet, a tükör így minden eddigi foglalatává válik, valóban a ház lelkévé.

E múlthoz kötöttség a ciklus több versében is jelentkezik, a II-es számú, *A tükör meséje*. című darabban maga a tárgy egyenesen átjáróvá válik:

Nem is tükör már, de bejárat:
A mult idők bejárata
Zöld fátyolos, selymes jövőbe...

A *Csillámjáték*ban (VI. számú vers) a két tükör egymással folytatott játéka jelenik meg, mely csak a múltban létezhetett, míg e játékot egy pont meg nem szakította:

Nem unták meg újból tükrözni
A képeket.

Tükrözték évek hosszú sorján,
Míg egyik tükör széthasadt,
Csiszolt lapján a repedés mind
Tovább haladt.

Az eddig magába gyűjtött, képekben megjelenő s így szinte eltárgyasított múlt válik fenyegetetté, s e fenyegetettség a tükörben megmutatkozó múlt számára az elhomályosulás, a bezáródás, a megrepedés. Még izgalmasabbá teszi a játékot, hogy a mű végére már elbizonytalanodik a két tükör különléte is:

Mely tükör érintetlen s melyik
A megrepedt?

(Weöres Sándor *A teljesség felé* című művében *Szembe-fordított tükrökről* olvashatunk, mely sorok egyfajta olvasatai lehetnek a Czóbel-versnek, amennyiben a pragmatikai szint megidézése által az egymást tükröző tükrök értelmezését kínálják az olvasónak:

Örömöm sokszorozódjék a te örömödben.
Hiányosságom váljék jósággá benned.)

A *Csillámjáték* esetében már nem lehet megállapítani, melyik tükör és melyik a megrepedt, nemhogy egymás kiegészítőivé, tükrözőivé, hanem egyenesen egymássá válnak, átjáró keletkezik én és te között – akárcsak Weöres idézett versében is. A tükör így szubjektumok metaforájává is válhat, megidézve az interszubjektivitást (csillám)játékát.

Hasonló képpel találkozunk a már említett *Házak lelkében*, ahol egy kavics okozta az elhomályosulást:

Buta fiú rá kavicsot hajított,
– A tükör megrepedt.

Bár mit tükrözött vissza sima lapja,
Érintetlen maradt,
Míg elhomályosítá mindörökre
Értetlen kődarab.

A múlt eseményei, bármilyenek voltak is, nem jelentettek veszélyt a tükörre, míg a kődarabban megjelenő jelen egy pillanat alatt tönkretrethette, s az elhomályosítás révén a tükör mögé, a tükörbe zárhatta a múltat. Gondoljunk a már említett *Hangtalan ének* című versre, melyben szintén a kavics jelentett fenyegetést:

Mi szép az álom, álomban járok,
Csak fényes álmot, mást úgy sem várok.
Kavicsból félek, kavics élétől,
Lelkem felébred, szívem megrémül.

Talán még nagyobb veszélyt, a kép kíméletlenebb torzulását eredményezheti a tükör azon repedése, mely a *Csillámjáték* egyik tükrén keletkezik:

[...] egyik tükör széthasadt,
Csiszolt lapján a repedés mind
Tovább haladt.

Azóta visszatükröződik
A másikból a hasadás,
Nyugtalan fénye, tört vonalja. –

Mindig hibás
A kép most, mely reá vetődik
Bármelyik lapra,
A másik azt már csak széttépve,
Megtörve adja.

Az előző versben a kép elhomályosult, itt viszont elferdítve, hamisan látható. Nem tudni, hogy mi okozta a repedést, s hogy melyik tükrön található, melyik lehet felelős a képek elferdítéséért. A tükör a jelenben a repedés miatt csak ferdén tudja megjeleníteni a múltat, nem tud uralkodóvá válni, s ahogy a tükör fénye egyre tompul, egyre távolibbá válik a múlt, a törés vonala pedig egyre élesebb, egyre inkább uralkodóvá lesz.

A ciklus IX. darabjában (*Emlékek*) a fekete fátylak zárják el a tükröt a külvilágtól, ám itt az jelenítődik meg, ami a fátylak mögött maradt.

Tükör mélyén a sugár szálak
Rezegtek, szálltak,
Mint pókhálóba megfogódott
Bogár szárnyak.

E sugarakat a fátyol Maya fátylaként takarja el, s ezzel láthatatlanná, elrejtetté válnak a világ számára, a dolgok igazi lényegét rejtik, létük az örökkévalóságba fut.

S benn tükör mélyén
Csöndesen ébredt,
Világtól elzárt
Mély titokzatos
Hullámzó élet.

Majd egy versszakkal lejjebb:

Éltek örökre
Fogva lekötve
Sűrű gyászfátyol
Leple alatt.

Az örökkévaló létet s az elzárttságot a lepel sem befolyásolhatja többé, attól függetlenül záródnak be a fénysugarak a tükör mélyére, elkárhozott lélekként raboskodva:

S benn-fogott fények
Örökre élnek:
Megannyi nyugtalan
Haza nem járó
Haza nem találó
Elkárhozott lélek.

Mint ahogy a már idézett *Kik erre jártak* című versben, itt is a már megélt, már a tükörbe bezárult, múltként értelmezhető dolgok örökkévalóságára helyeződik a hangsúly, s az egy-egy fénysugárból születő nyugtalan lelkek talán itt is a szétszóródó személység irányába mutatnak. E szétszórt ének az *Emlékek* című versben az idő egy pontján is megjelennek (abban az időpontban, amelyben olvassuk a verset, az „elkárhozott lelkek” egyidejűleg jelennek meg, együtt, a tükörbe zárva), viszont e pont kitágítható, hiszen a lelkek léte az örökkévalóság dimenziójában mozog. Az örökkévalóság káoszában próbálnának centralizálódni, de ez ideiglenesen sem sikerülhet, s lehetőség sincs rá („Haza nem járó / Haza nem találó”).

Hasonló képeket találhatunk *A tükör meséje (II.)* című versben is, ahol a tükör szintén múlt idők alakjait rejti:

Termek sötétlő távolába
Sok elszórt fekvő kék alak
Végleges, elnyomott álomban
Mozdulatlanul alszanak.

A képek hatását, a mozdulatlanságot hanghatás (illetve annak hiánya) is erősíti:

Hangtalan ének
Zenéje árad.

E tökéletesség, melyet mind a hangtalan ének, a színek, a drágakövek, mind az álom nyugalma alkotnak, a múlt lelkeit tárja elénk, kik áthaltak a halál álmába. Áldásként fogható föl e tartós álom, ám szenvedéssel jár együtt: a lelkek a tükör világán belül sem egyesülhetnek, eltávolodtak egymástól:

A többiek is mind szenvednek –
De távol – észrevétlenül.
Kialudt éltük a miénkbe,
A *mostaniba* elmerül,
Reménytelen, hogy elszakadjunk
Tőlük, – ha fel is ébredünk,
Az ő álmuk valóbb, erősebb,
Tartósb, mint a mi életünk.

Tartósabb az örökkévalóságba hajlóan, mint ahogy *Vajda János* verseiben is a megélt emlékek váltak uralkodókká, öröklétűekké. Ám nemcsak a lelkek, ezen alakok valahová irányuló mozgása figyelhető meg: ők is előidéznek egy maguk felé irányuló mozgást:

Szakadatlanul szálakat fonnak,
Aranyszálakon
Mindent magukhoz,
Fekete tükör vizébe vonnak.

Ezek az aranzsálak vezetik a fokozatosan a múltra irányuló tekintetet, s egyben segítségükkel a múlt, akár láthatatlanul is, magához köti a jelent. S amennyiben a jelen mindig múlttá válik, mindig a tükör mélye felé tart.

Fenyegető veszélyként itt is a tekintet és a tükör elhomályosulása jelenik meg: az elalvó múlt nem látása, a bezáródó távoli

ajtók mögé nem pillantás vakságot eredményezhet, mely akár a múlt és jelen között lévő finom szálakat is eltépheti.

A ciklus X. darabja, *A régi ház* című, mely tulajdonképpen ciklus a ciklusban, hiszen a X. darab viseli e címet, majd az ezt követő XI–XIV. vers cím nélküli, s mind a régi ház témát járja körül. A XIII. az I. vers párverse lehet, amennyiben mind az ott megjelenő tükör, mind az itt lévő ház, azaz annak ablaktáblája tükörfunkciót tölt be:

Ablaktáblája – asszonylélek –
Fénytől telve, mit rá vetett
Éj s nappalok elváltozó világa,
Hajnal rózsás fénye, és est homálya,
Tűnő visszfény: emlékezet.

A tükör itt asszonylélekként mutatkozik meg, míg az I. versben a házak lelke volt. Nem tűnik merész párosításnak a házak lelke és az asszonylélek összekapcsolása, s ha ott azt mondtuk, hogy a tükör mint emlékezet a szakrális világ centrumaként jelenhet meg, úgy e centrális pozíciót átveheti az asszonylélek. A vers más problematikát is fölvet: központi helyet foglal el benne a lírai emlékezet, lehetséges világteremtő szerepére is rákérdezhetünk. A prózai művekkel kapcsolatban már többen vizsgálták e kérdéskört, a lírával kapcsolatban viszont kevésbé tűnt relevánsnak ennek tárgyalása. Ám a pragmatikai szinthez kapcsolva itt is érdekesnek tűnhet annak vizsgálata, hogyan képes az emlékezet újratерemteni a felidézett világot, s a felejtés szükségszerűségét magában hordozva hogyan hoz létre az elmúltból újat. „A visszaemlékezést [...] a múltnak az emlékezés idősíkjában való »jelenlétén« alapuló séma irányítja” – írja Kulcsár-Szabó Zoltán.²⁰¹ Ehhez hasonló jelenség figyelhető meg a Czóbel-versekben is, amennyiben a tükör lapján, a jelenben elevenítődnek fel a múlt képei, akár mind egy időben, állandóan újra- és újratерemtvе ezzel a múltat, de mindig más alakban, mindig más képekkel. S ez az újratерemтőдő múlt a beszélő világának részévé válik, beemeli a múltat a

²⁰¹ KULCSÁR-SZABÓ 1997c, 172.

jelenbe, a régít az újba, ezáltal teszi azt jelenvalóvá. Az emlékezet az, ami lehetővé teszi, hogy a múlt alakjai, eseményei, képei egy helyen (például egy tükör lapján), egy időben legyenek jelen, a beszélő különböző énei olyan pozícióhoz jussanak, melyben egyszerre mutatkozhatnak meg, egymástól elkülönülve, mégis egymás mellett, mind grammatikai, mind pragmatikai, mind tropológiai szintjén a szövegnek. Az állandóan visszaemlékező, ugyanakkor állandóan felejtő szubjektum arra ítéltetett, hogy önazonossága minduntalan megkérdőjeleződjön, s az emlékezés aktusának termékeként minduntalan újraterejtődjön és szétszóródjon, s ezáltal elszakadjon mindattól, amit felidézni kíván. A múlt csak a jelen által értelmezettként létezhet, így múltbeli énei is csupán a jelenben képesek létezni, mind egyszerre, egyidejűleg.

A tükör, amennyiben kicsinyítő tükörré változik, az emlékezet-felejtés-képzelt viszonyrendszerén keresztül olyan világokat képes létrehozni, melyeket úgy lehet elképzelni, mintha (als ob) valódiak lennének. Ezáltal magának az irodalmi alkotásnak, az alkotás folyamatának is kicsinyítő tükrevé válhat. Wolfgang Iser így ír ehhez kapcsolódóan: „[...] a fikcionálás aktusai valami imagináriusra vonatkoznak. A Mintha ebből következően azt mondja ki, hogy az ábrázolt világ tulajdonképpen nem igazi világ, hanem egy meghatározott cél érdekében olyasmint kell elképzelnünk, mintha az lenne.”²⁰² Elképzeljük, hogy a tükörben megjelenő világok „igaziak”, valamint azt is, hogy a nyelv által teremtett világ olyan, mintha „igazi” lenne, tehát a fikcionálás aktusa akár többszörös áttételen keresztül is tetten érhető. S e fikcionálás nem csupán a prózai művekkel kapcsolatban mutatkozhat meg relevánsként, hanem a lírai művek mint nyelvi műalkotások is élnek lehetőségével. S a szubjektum- és nyelvfelfogás szempontjából különösen fontos lehet számunkra, hogyan konstituálódik meg e fikcionált/„als ob” – igazi világban az én, illetve az én nyelvhez való viszonya. Az én a különböző, ám a nyelvben egyszerre létező világok mindegyikének része, ugyanúgy jelen van a fikció szerinti

²⁰² ISER 1997, 62.

múlt(ak)ban, mint a fikció szerinti jelen(ek)ben, így nem az egységesülést, inkább a széttartást segíti(k) elő.

Az emlékezet hiánya, kikapcsolása szintén csak egy „als ob”-világban képzelhető el, amikor áldásként jelenik meg ez a hiány a *Láng pillék* című versben, mely a ciklus IV. darabja:

Kék fény áramlik a türkizes láncból
--- Ez tartja életét ---
Ki egykor ezt nyakára tette,
Nehéz védő imát mondott felette:
„Ne légyen emlékezet
Soha felhő élte, felett.”

Ebben az emlékezet nélküli világban a tükörben sem jelenik meg a múlt, a „tükör sötét vize felett” is csupán azok a lángpillék táncolnak, melyek a tükör előtt, s a szövegben megjelenített alak sem lát bennük semmi mást. Az emlékezet s a hozzá kapcsolódó szétszóródás tehát fenyegetőként, nem kívántként jelenik meg, s annak ellentéte a *teljes* felejtés, az emlékezet teljes hiánya lesz a vágyott, ám – tulajdonképpen – el nem érhető, csupán az egyik fiktív világban létezik. A jelenvaló világot azonban nem ez jellemzi, hanem az emlékezet és a felejtés együttese, mely az én szükségyszerű szétszóródásához vezet.

A szétszóródás több szempontból is jelenlévőként értelmezhető. Továbbra is kérdéses marad, hogy a régire építő centrális világ fönntartható-e, miközben megléte fenyegetett, az emlékezet és a felejtés kettős játékának van kitéve. A *régi ház* XIII. darabjának utolsó versszakában csak fokozódik e kétségünk:

Gyertyák dermedt-fehéren állnak,
Tükör felett fehérén int,
Hajnal-derengő elhagyott szobában
Magányos fehér illat mámorában
Meginzó fehér hyacinth.

Sem az előző versszakban megemlített asszonylélek, sem egy megkonstruált én nem jelenik meg, csupán a hangulatba emelt tárgyak. Az elhagyatottságra, kiüresedésre a szavak konnotációja

is utal: az *elhagyott*, a *magányos*, a *dermedt-fehéren*, a *megingó* mind valaminek az érezhető hiányát fejezik ki. E hiány szólhat az asszonyléleknek, a „házak lelkének”, aki így már nem centrum a térnek, az elhagyatottság, magány nem köthető az ő archaikus képéhez. Viszont új centrum nincs, a szétszóródás elkerülhetetlen. „Ebben a térben lehetetlen az *igazi* tájékozódás, mert a *szilárd pont* ontológiailag már nem egyértelműen megalapozott: a mindenkori esetleges feltételek szerint jelentkezik és tűnik el. Tulajdonképpen tehát nincs is *világ*, csupán egy széttört univerzum töredékei léteznek, végtelenül sok, többé vagy kevésbé semleges *hely* formátlan tömege [...]”²⁰³

6.7. Egy másik út: Fehér dalok

A szétszóródott világ megtapasztalása mellett Czóbel Minka költészetében jelen van egy másik jelenség is, mely a teljesség, a nyugalom iránti *vágytalan vágy* állapotával jelölhető. A *Fehér dalok* című, 1894-es kötetben számos olyan verset olvashatunk, mely ezt a lehetőséget választja, ellentmondva ezzel a szétszórtságának, s inkább a létbe való belenyugvás jellemzi. A fehér itt az üresség, a vágytalanosság allegorikus képe lehet, így a kötet címében szerepelve minden egyes versre vonatkozhat, minden egyes mű képviselheti a vágytalan boldogság állapotát. Érdemes kiemelni az *Altató* című művet:

Ömlik, terjed a széles nagy
Déli meleg,
Lassan hullnak a hamvas, lágy
Mák-levelek.

Nehéz kalászkok csendesen
Hajlonganak,
Ezüst sugarú nyári fény
Fátyla alatt.

²⁰³ ELIADE 1996, 18. (Kiemelések az eredetiben.)

A teljes boldog földi lét
Virágba van,
S a szív oly boldog, oly nyugodt,
Mert vágytalan.

A megszólalás személytelenné válik, nincsenek beszélők, csupán képek és a képekből következő érzések, impressziók. A fény fátyla az, mely mindezt betakarja, a földi létet elválasztva így az égitől, eltakarva a titkokat, mint Maya fátyla. A fátylat pedig nem lebbenti fel senki, a titkok rejtve maradnak, a feltárás vágya nem létezik, átadja helyét valami másnak, melyről az utolsó versszakban olvashatunk: „S a szív oly boldog, oly nyugodt, / *Mert vágytalan.*”

A vágytalanság állapota választható lehetőségként tűnik fel, mintegy menedékként a szétszórt világ megtapasztalása után. Ám e menedék választása egyben azt is jelenti, hogy beletörődik ebbe az állapotba, nem képes a disszemináció ellen hadakozni, csupán átélni és megélni lehet, s azt megélve nyílik lehetősége az énnel különböző beszédmódok kialakítására, szerepek létrehozására, s már ebben a keresésben is bizonyos, életművön belüli szétszóródást figyelhetünk meg: a különböző lehetőségek, választott hangok, szerepek mindig más-más ént konstituálnak, hiszen nem csupán e melankolikus hang jelenik meg választható megoldásként, hanem itt találkozunk a Czóbel Minka műveiben megjelenő egyik leggyakoribb szereppel, illetve hanggal: a boszorkány alakjával és hangjával. (Nem véletlen, hogy Pór Péter a *Boszorkány-dalok* címet adta a Czóbel Minka válogatott verseit tartalmazó kötetnek.) A boszorkányszerepet általában a költő önszimbólumaként értelmezték, ám valószínűbb, hogy a boszorkányszerep csak egy a sok választható közül. Az *Éji ének* című, a *Fehér dalok*ban található versben így ír a boszorkányról:

Fonjad, fonjad koszorúdat
Táncra hí a csendes éjjel.
Átlátszóan sötét hosszú
Fátyol-szárnyad bontsad széjjel.

Harmatos, virágos réten
Elsiklik a hold sugárja
Fénybogarak jönnek, szállnak
A fehérlő holdvilágba.

Csak nagy hosszú fátyol-szárnyad
Ne kerüljön ember-kézbe,
Ember keze durva érdes,
Összetépne ijedtébe.

Hogyha egyszer összetépne,
Mindig csak a földön járnál,
Nincs szomorúbb szárnyatépett
Földönjáró boszorkánynál.

[...]

A műben a beszélő egy boszorkányt szólít meg, aki hasonló képek és hangulat között jelenik meg, mint amiről az *Altatóban* is olvashattunk. A fehérlő holdvilág és a boszorkány fátyol-szárnya sejtelmessé és titokzatossá teszik a verset, s az itt megjelenő fátyol-szárnynak is hasonló funkciója lehet, mint az előző műben a fény fátylának: elfedi, elrejt a való dolgokat, a titkokat, illetve sejtet valamennyit, hiszen szárnya átlátszó, tehát valami átdereng rajta, ám nem a teljes valóság. A boszorkány fátyla viszont nem kerülhet az ember kezébe, hiszen a sérülés éppen egyik legfontosabb princípiumától fosztaná meg: a repüléstől. A repülés értelmezhető a műben a felülemelkedés, eltávolodás szimbólumaként, szárnyai segítségével képes eltávolodni a földtől, ahol az őt fenyegető világ létezik. A boszorkányszerep így egy újabb lehetőséget kínál a megtapasztalt világ át/(túl)élésére, amennyiben lehetőség nyílik általa egy olyan hang, illetve arc megteremtésére, amely képes önmagát az én egyik lehetséges változataként konstituálni, támogatva ezzel az életművön belüli szétszört én problematikáját. Hozzátehetjük, hogy az itt megjelenő boszorkány ugyanakkor boszorkány és angyal sajátos keveréke, hiszen míg a folklórbeli boszorkány eredendően nem szárnyas lény, valamilyen tárgyat (seprűt) vagy állatot használ repülésre, itt az angyal kvázi ironikus alteregójáról van szó (kvázi ironikus, mert iróniája nem a

„boszorkány”-t magát illeti, hanem azt a nézőpontot, amely boszorkánynak látja az angyalt).

6.8. Feminizmus? Női írás?

Amellett, hogy néhány ponton még keresi a versek beszélője a kapcsolatot a múlttal, egyben határozott harcot is megfigyelhetünk az archaizmusok ellen. Ez a szövegvilágon, azok pragmatikai szintjén kívül már magában az írás gesztusában is megnyilvánul: nőként hoz létre irodalmi alkotásokat, érezhetően más, finomabb, cizelláltabb nyelven, mint ahogyan azt a férfi domináns irodalomban megszokhatta. Julia Kristeva a nő és az irodalom viszonyát elsősorban a nő nyelvhez, azaz egy társadalmi-szimbolikus rendhez való kapcsolatára építi: „[a nők] úgy érzik, hogy vissza vannak utasítva, ki vannak hagyva a társadalmi – szimbolikus szerződésből, a nyelvből mint alapvető társadalmi kötelességből”.²⁰⁴ A nők e kirekesztettséghez különböző helyzetekben különböző módon viszonyulnak: „megfigyelhetünk egy kezdetben még világosabb, önelemzőbb magatartást, amely anélkül, hogy e társadalmi – szimbolikus rendet visszautasítaná vagy kibújna alóla, abból áll, hogy megpróbálja felderíteni ennek a rendnek a működését [...] személyes érzelmekből kiindulva, melyet mint szubjektum és nő érez ez iránt”.²⁰⁵ Az így szerzett tapasztalatok viszont olyan próbálkozásokhoz vezetnek, „melyek a törvény megszegését, a nyelv széttörését”²⁰⁶ eredményezik. Lényeges, hogy nem csupán a témaválasztás, illetve a művek pragmatikai szintje térhet el a „férfi irodalomban” megszokottól, hanem a nyelvhasználat is. Így – legalábbis többé-kevésbé – „az új megszabadul a régítől, a feminin a maszkulintól”.²⁰⁷ Kétségtelen, hogy Czóbel Minka nem volt egyetlen feminista mozgalomnak sem a tagja, valószínű, hogy tudatosan, programszerűen nem kívánt lerombolni határokat, viszont az, ahogyan nyelvvel és témáival bánik,

²⁰⁴ KRISTEVA 1997, 341.

²⁰⁵ *Uo.*, 342.

²⁰⁶ *Uo.*

²⁰⁷ CIXOUS 1997, 357.

olyan folyamatot indít el, mely – ha folytatókra talált volna – a magyar irodalmat talán egészen más irányba terelhetné. Cixous úgy gondolja, hogy a női írásnak két jelentős törekvése, arculata bukkanhat fel: „egyfelől lerombolni, megsemmisíteni; másfelől előre látni az előre nem láthatót, tervezni”.²⁰⁸ Czöbel műveiben is érezhetőek, előre láthatóak bizonyos törekvések, melyekre a „hályogkovács” biztonságával érzett rá. Feltétlenül hozzá kell tennem, hogy e modernnek tekinthető törekvések miatt még nem egyértelmű, hogy műveinek esztétikai minősége ne hagyja kívánnivalót maga után. Kétségtelen, hogy írt remekműveket, ám talán túlságosan elaprózta magát, szétszóródott a rengeteg költemény között. A női alkotások nagy részéről így ír Julia Kristeva: „egy többé-kevésbé euforikus vagy depressziós roham megismétlése, és mindig az önimádó jutalmazás híján lévő én felrobbanása”.²⁰⁹ Így nőként, női íróként nagyobb esélye volt arra, hogy hamarabb megtapasztalja az egységes szubjektum tarthatatlanságát. E tapasztalat ugyanakkor szorosan kapcsolódik a női olvasás problematikájához, melyről Jonathan Culler hosszasan elmélkedik *Dekonstrukció* című könyvében: „a nők, miként sok feminista kritikus állítja, másképp értékelik a műveket, mint a férfiak, akik talán nem tartják különösebben érdekesnek azokat a problémákat, melyek a nők számára éppen női mivoltuk miatt merülnek fel”.²¹⁰ A női olvasó fogalmát azonban nem könnyű meghatározni, lépten-nyomon ellentmondásokba és körkörös magyarázatokba botlunk. A nő nőként olvas, mert nőnek született, társadalmi és családi téren szerzett tapasztalatai szorosan kapcsolódnak olvasási tapasztalataihoz. Ám nem szabad arról elfeledkeznünk, hogy ez az olvasás is már egy eleve létező hagyományba ágyazódik, mely a nyugati kultúrában mind a mai napig férfiközpontú, vagy – ha jobban tetszik – fallocentrikus. A feminista irodalom egyik első képviselője, Virginia Woolf is felveti az irodalmi hagyomány férfi dominanciájának problémáját *Saját szoba* című művében: „bármilyen hatással volt is írásaikra [ti. a XIX. század női íróiéra] az elkedvetlenítés és a kritika – azt

²⁰⁸ *Uo.*

²⁰⁹ KRISTEVA 1997, 342.

²¹⁰ CULLER 1997, 60.

hiszem, nagyon nagy hatással volt –, ez még mind semmi ahhoz a másik nehézséghez képest, mellyel akkor kellett szembenézniük (még mindig a kora tizenkilencedik századi regényírókról beszélek), amikor végre nekiálltak volna leírni a gondolataikat – ez pedig abban rejlett, hogy nem volt hagyomány a hátuk mögött, illetve oly rövid és részleges volt csak, hogy sok segítséget nem nyújthatott. Mert ha nők vagyunk, az anyáink révén emlékezünk. [...] Annyira különbözik a férfi gondolatainak súlya, irama, üteme az övétől, hogy nem csenhet el tőle sikeresen semmit, ami lényegbevágó.”²¹¹ S mennyire jelentős a női hang megléte az irodalomban? Woolf – talán meglepő, ám – mindenképp korszakalkotó kijelentést tesz ezzel kapcsolatban: „Így a tizennyolcadik század végére olyan változás állt elő, melyet, *ha újraírnám a történelmet*, sokkal részletesebben írnék le, és sokkal jelentősebbnek tartanék, mint a keresztes hadjáratokat vagy a rózsák háborúját. A középosztálybeli nő írni kezdett.”²¹²

Séllei Nóra a női hang megjelenését kutatva olvassa Woolf esszéjét, s részben rá támaszkodva állapítja meg: „a Woolf által a homogén, patriarchális diszkurzusrendszer felbomlásának eredetpontjaként kezelt időszak nem jelenti azt, hogy ekkortól az önmagukban is sokféle női szemléletmódra és tapasztalatokra épülő történetek az irodalom részévé váltak volna. Emellett az is kétségtelen, hogy a *középosztálybeli, fehér nő* hangja nem tarthat igényt arra, hogy a női hangot képviselje.”²¹³ Ám mégis a középosztálybeli, fehér nő teszi meg – legalábbis a nyugati kultúrkörben – az első lépéseket az önálló hang és írás, a saját befogadás irányába, létrehozva egy olyan világot, melybe mindenkor érvényes belépőjük lesz: „Woolf az irodalomban látja annak a beszédhelyzetnek a lehetőségét, amelyből számtalan történet mesélhető, s

²¹¹ WOOLF 1986, 107.

²¹² *Uo.*, 92. A dőlt betűs részek Séllei Nóra fordításai, melyeket *Lánnyá válik, s írni kezd* (SÉLLEI 1999, 13) című könyvében tett közzé. Szükségesnek tartottam eltérni Bécsy Ágnes fordításától, ugyanis úgy gondolom, Séllei fordítása közelebb áll az angol eredetihez s így a szövegrész lényegi közléséhez. Az itt dőlt betűvel szedett részek Bécsy fordításában így hangzanak: „ha történéssz lennék, [...] kellene leírnom, [...] kellene tartanom” (WOOLF 1986, 92).

²¹³ SÉLLEI 1999, 14. (Kiemelések az eredetiben.)

amelyből megszólalhat egy másfajta szubjektum is, a női hang, a női narratíva.”²¹⁴

Így a nők olvasói szerepe még összetettebbé válhat: saját kérdéseiket, problémáikat kell feltenni és megfogalmazni egy – többnyire – olyan nyelv keretein belül, mely nem számukra készült, s a nyelv e rendkívül erős hatása miatt sokszor nem is lehet különbséget tenni női és férfi olvasásmód között. (Ahogy Culler is utal rá: „nőként olvasni nem szükségképpen azt jelenti, ami akkor megy végbe, amikor egy nő olvas: olvashatnak és olvastak is a nők úgy, mint a férfiak. [...] Arra kérni egy nőt, hogy nőként olvasson, voltaképpen kettős vagy megosztott kérés. Úgy utal a női lét állapotára, mintha az adott volna, ugyanakkor eme állapot megteremtésére vagy elérésére szólít fel.”²¹⁵ A másiktól való különbözőség megteremtése válik így céllá, a saját létrehozása, felkutatása és (újra)teremtése, egy olyan női megszólalás (mert az olvasás – különösen a líraolvasás – egyben az én állandó és vágyott megszólalása is), mely talán valaha létezett. Nem célom a női beszédmódok több évszázadra visszanyúló történeti megközelítése, immár magyarul több kísérlet és megközelítésmód is hozzáférhető, s talán az első jelentősebb vállalkozás a Helikon című folyóirat 1994-es feminizmus-száma volt (*Feminista nézőpont az irodalomtudományban*). A szám bevezető tanulmányában Kádár Judit igen körültekintően felvázolja a nemzetközi irodalomtudomány alapjait és akkori állását. Kezdő soraihoz hozzáfűzhetjük, hogy az azóta eltelt 13 évben sem sokat változott a helyzet: „[h]álátlan feladat ma Magyarországon a feminizmussal foglalkozni – e témának említését is ellenérzéssel fogadja a férfiak többsége, s ha lehet, még náluk is jobban idegenkednek tőle a nők”.²¹⁶ A hazai női emancipáció igencsak felemás, szocializmus alatt megvalósult változata (egyenlőség a munkában – azaz kétszer annyi munka a nőknek...) hozzájárulhatott ahhoz, hogy maga a feminista megközelítésmód idegenné váljon, álszemérem áldozata legyen. Ám az előtte, illetve utána lévő időperiódusról is érdemes gondolkodnunk, hiszen számunkra fontos lehet, hogyan

²¹⁴ *Uo.*, 15–16.

²¹⁵ CULLER 1997, 66.

²¹⁶ KÁDÁR 1994, 407.

alakult ki az *irodalmi*, s nem csupán a társadalmi feminista beszédmód hagyománya. Annyit valószínűleg feltételezhetünk, hogy ha létezett is az európai hagyományban (s itt elsősorban a keresztény kultúrkörre gondolok) női irodalmi hang és hagyomány, azt nem feltétlenül a magas irodalom, sokkal inkább a populáris réteg szövegein belül kell keresnünk.²¹⁷ A XIX. századi *olvasó nő* azonban nem feltétlenül ebből a hagyományból táplálkozott: létrejön egy számára kialakított pozíció, azaz ahogyan a férfi elképzeli, hogyan olvas a nő. Egyik legnagyobb példája ennek rögtön az első ez irányú törekvéseket felkaroló és rögzítő Uránia folyóirat Bé-vezetése: „Nem kételkedünk, hogy egy Nemnek Tökéletesítése által a’ másnak-is szolgálunk, akár azért, mivel a’ házi tiszta Örömet *fel-emelni* igyekezünk, ha hogy Házastársakból – érzékeny Barátnékat, és kellemetes Társalkodónékat készíthetünk, akár azért, hogy ezen édes *Vehiculum* által a’ Férjfiui Nem’ Tökéletességeire-is munkálunk, vagy annak *Vonszó* Természeti Ereje által, vagy azon nemes *Vetélkedés* által, mellyet annak Pallérozása szülhet; akár legalább az *Olvasásnak Megszerettetése* által, a’ melly sok Részében Hazánkknak, tsak a’ jó Könyvek’ Nem-léte által fojtatik-el... Leg-szebb Álmaink közzülvaló az, ha egy kellemetes Hazánk’ Leányának unalmas Óráját *hasznossan* rövidíthetjük.”²¹⁸ Így mintegy társalkodónét hoznak létre honuk kellemes és szelíd leányai részére, mely az Uránia tematikáját nagyrészt mindvégig meg is fogja határozni: a kor ízlésének megfelelően az érzékenység irodalmából válogatnak, ahhoz illeszkedve teremtenek olvasmányokat (*Fanni’ Hagymányai*,²¹⁹ *Eliza*,²²⁰ *A’ Szűzesség*,²²¹ *A módi*²²² stb.), de ugyanakkor nem riadnak vissza háztartási praktikák közlésétől sem (*Száraz*

²¹⁷ Érdemes elgondolkodni Pirnát Antal felvetésein, aki – Balassi Bálint költészetét vizsgálva – rávilágít arra, mily nagy hatással lehetett a populáris irodalom rendkívül gazdag hagyománya (többek között a virágénekek) a költő alkotásaira. Lásd: PIRNÁT 1996.

²¹⁸ SZILÁGYI 1999, 16.

²¹⁹ *Uo.*, 179.

²²⁰ *Uo.*, 154.

²²¹ *Uo.*, 150.

²²² *Uo.*, 139.

*Etztet tsinálni*²²³, *Száraz húslevest tsinálni; a'mellyből, midőn hírtelen kell oda haza, vagy útonn, hús nélkül, jó húslevet lehet készíteni*²²⁴, megteremtve a férje kedvéért művelődő hitves szerepét, melyből hosszú ideig szinte lehetetlenség lesz kitörni.

Ezen idea oly erőteljesen tartja magát, hogy még az 1826-os *A magyar nők könyve* is hasonló képzetekre épít. A könyv „füg-geléke”, a *Magyar költőnők* című fejezet Petróczi Kata Szidóniától N. Jackó Olgáig idézi női alkotók egy-két versét, a költők néhány szavas jellemzése között olyan kifejezésekkel, mint „széplelkű költőnő”, „mély kedélyű, szerencsétlen véget érő költőnő”, „korán elhunyt szép tehetségű költőnő”, „mély érzést tükröző versei még ma is közkedveltségnek örvendenek”, „érzelmes költeményei”, „bájos hangú dalköltőnő”²²⁵ stb. A gyűjteményben Czóbel is szerepel *Éji ének* című versével, s az ő jellemzése így hangzik: „Orczy Lőrinc dédunokája – rendkívül gazdag termékeny kedély. Éles szeme van az élet és a természet megfigyelésére.”²²⁶ Látványosan nem sok informatív elemet tartalmaz e rövid felvezető, különösen figyelemre méltó, hogy költészete szempontjából igencsak irreleváns, ám kanonizációja szempontjából talán beszédes momentum („Orczy Lőrinc dédunokája”) szerepel az élen.

A nők maguk többnyire azonosulnak a férfiak által felkínált szerepekkel és olvasásmódokkal, s ha nem ezt teszik, azaz nem teljesítik a „bájos hangú dalköltőnő” ideált, értetlenség és ellenségesség fogadja őket, mint láthattuk a Czóbel-recepció esetében is. Ez az az eset, amit Culler a „nőként olvasni” korántsem könnyen önállósítható terminológiával kísérel megmagyarázni: „nőként olvasni annyi, mint elkerülni a férfiként olvasást, azonosítani a férfiolvasatok sajátos védekezéseit és torzításait, s korrekciókat javasolni”,²²⁷ ám fejezete zárlatában ő is egy szerep követésében látja megvalósulni ezen elkülönződést: „[a]z, hogy egy nő nőként olvas, nem olyan azonosság vagy tapasztalat ismétlését jelenti, mely adott, hanem azt, hogy olyan szerepet játszik,

²²³ *Uo.*, 207.

²²⁴ *Uo.*

²²⁵ PÉCHYNYÉ BARTÓKY 1926, 139–160.

²²⁶ *Uo.*, 154.

²²⁷ CULLER 1997, 74.

melyet egy konstrukcióval, női identitásával összefüggésben konstruál, a sorozat tehát ekképp folytatható: nőként olvasó nőként olvasó nő. Az egybe nem esés intervallumot nyit, megosztja a női vagy bármely olvasói szubjektumot és a szubjektum »tapasztalatát«.²²⁸

6.8.1. A SZUBJEKTUM TAPASZTALATÁNAK MEGNYITÁSA

Ha továbbhaladunk a culleri gondolatmeneten, felvetődhet bennünk a kérdés, hogyan lehetséges megvalósítani a mindig jelenkori olvasónak a nőként olvasás feladatát. Természetesen ezt kíséreltük meg már a Czóbel-líra értelmezése esetében is, ám egy pragmatikai szinten még több referenciát kínáló szöveg olvasásával megpróbálhatjuk plauzibilisebbé tenni a jelenséget.

Czóbel Minka *Pókhálók*²²⁹ című novelláskötetének újrakiadása az utóbbi évek egyik legjelentősebb kanonikus tevékenység a Czóbel-életmű szempontjából, bár recepciója – úgy tűnik – még várat magára. Ám rögtön a kötet utószavában, *A csúnya tündér*²³⁰ című írásban a megközelítés néhány igen sokatmondó aspektusára bukkanhatunk: „Ő a legmerészebb újító a magyar 19. századvégen, miközben csökönyösen ragaszkodik egészen kicsinyes konvenciókhoz; ő az utolsó főúri dilettáns, akit a fiatal Osváth Ernő még jóval a *Nyugat* indulása előtt kitessékel a magyar iro-

²²⁸ *Uo.*, 88.

²²⁹ CZÓBEL 2000.

²³⁰ Mily beszédes már a címadás is! A csúnyaként aposztrofált tündér képze a XX. században mindvégig tartotta magát, s talán egyik költőnél, költőnőnél sem kapott a külső szépség vagy rútság oly domináns értelmezői pozíciót, mint Czóbel Minka esetében. Talán Pór Péter „bűne”, aki először emlegette őt csúfként, talán a magányos nő jelenségét máshogy nem tudták magyarázni – csakhogy e túlságosan is szubjektív nézőpont túl sokat ártott a recepciónak. Érdemes megnézni Czóbel Minka néhány fennmaradt fényképét – egy elegáns úrinő néz vissza ránk, aki – véleményem szerint, bár ez természetesen csak szubjektív lehet – egyáltalán nem volt csúnya... Beszédes lehet Tálás Anikó megjegyzése is, aki Czóbel Minka és Büttner Helén barátságát és levelezését vizsgálva járt Anarcson, ahol egy bizonyos Takács úr így nyilatkozott: „Azt mondják Minkáról, hogy csúnya volt, de látta a könyvtárban azt a képet? Úgy nézett ki, mint Sissi!” – idézi TÁLAS 1999, 249.

dalomból. Stílusát illetően a szecessziót és az impresszionizmust szokás emlegetni; valójában ő volt a magyar irodalomban az utolsó romantikus költő, s az élete is romantikusan volt – mindent összevéve – sivár és boldogtalan.”²³¹ Majd lejjebb így folytatja: „kétségtelen, hogy a 19. századi magyar próza mércéjét alkalmazva rá, sok mindent nem tud. Nem tud áradóan mesélni, mint Jókai; nem tud kevés szóval árnyaltan jellemezni, mint Mikszáth; és nem tud poentírozni, sem fordulatokat előkészíteni, mint a korabeli jobb novellisták. Viszont ma, 2000-ben, a magyar próza többszörös értékátrendeződése után azt is láthatjuk, hogy néhány dolgot nagyon jól tudott, jobban, mint kortársai közül bárki más. Például tudott komponálni és tudott vizionálni, és – legjobb pillanataiban – elbeszélői hatóerőként tudta működtetni a bölcséletet.”²³² Érdemes az itt kiemelt értékekre, pozitívumokra koncentrálnunk, hiszen a befogadó számára evidenciával kell bírnia azon tételnek, hogy az egyes alkotókban nem egy másik kiemelkedő tulajdonságait kell keresnünk, hiszen azok sokszor csupán a hiányt lesznek képesek megszólaltatni, hanem magát a szöveget, a számunkra adott világot és nyelvet megszólaltatni és a jóindulat hermeneutikája felől olvasva olyan szövegüniverzumot létrehozni, mely képes lesz az elvárás csendjét hanggá változtatni.

A novelláskötet címadó elbeszélését, a *Pókhálókat* hívjuk segítségül, hogy egy mindmáig némának tekinthető recepció lehetetlen helyzetéből kiemelje, átstrukturálja a szinte csak önmaga árnyékaként létező kanonikus pozícióját. Módszert pedig Elaine Showaltertól csenünk, aki *A feminista irodalomtudomány a vadonban* című tanulmányában különböző megközelítésmódokat kínál. Az eddigi kritikai vonulatot felvázolva rámutat annak hiányosságaira, korlátozottságára is, hiszen korábban két egymástól elkülönülő módszert használt az irodalomtudomány, ám ezek egymás mellett élése, sokszor összeollózása nem nyújthatott teljes képet a női irodalomról: „[a]z egyik módszer ideológiai, eszerint a feministák *feladata a szövegtelmezés*, és olyan szövegek feminista olvasatát nyújtja, melyekben a nők imázsát és sztereotípiáit vizsgálja az irodalomban, tanulmányozza a nők

²³¹ MÁRTON 2000, 137–138.

²³² *Uo.*, 140.

mellőzöttségét és félreértettségét az irodalomkritikában, illetve tanulmányozza a nőt mint szemiotikus rendszerek jelét. Ez nem minden, amire a feminista szövegértelmezés képes, de felszabadító intellektuális cselekmény lehet.”²³³ E módszert nevezhetjük *feminista szövegértelmezésnek* vagy *feminista kritikának*, s emellett létezik egy másik eljárás, „a nőknek *mint íróknak* a tanulmányozása, s tárgyai a nők által írottak története, stílusa, témái, műfajai és szerkezete; a női kreativitás pszichodinamikája; az egyéni vagy kollektív női karrier pályája; valamint a női irodalmi hagyomány fejlődése és törvényszerűségei. Mivel egy ilyen speciális kritikai diszkurzusnak nem volt angol elnevezése, a »güno-kritika« kifejezést találtam ki rá”²³⁴ – írja Showalter.

Ha női írásról beszélünk, szükségszerű, hogy az valamitől, konkrétan a férfi írástól különböző, elkülönülő legyen, s kritikai diskurzusa így erre a különbözőségekre építsen – s éppen ez lenne a tétje a saját elmélet létrehozásának. Showalter a különbözőség négy modelljét különíti el: a biológiai, a nyelvészeti, a pszichoanalitikai és a kulturális különbözőség modelljét, melyeknek már kiindulásukból látható, hogy különböző teoretikus hagyományokra és előfeltevésekre építenek. Ezen négyes modellezést követve próbáljuk meg a *Pókhálók* című novellán keresztül értelmezni a női írás mibenlétét, kitérve az elméleti hátterek sokszor buktatókat s nem kapaszkodókat kínáló mivoltára.

6.8.2. NŐI SZÖVET – PÓKHÁLÓK

Showalter *A női írás és a női test* című fejezetben a nemi különbségek anatómiai értelmezésén túl azok metaforikus interakcióit helyezi vizsgálódása középpontjába. Az íróvessző mint metaforikus fallosz vagy a számítógép mint metaforikus méh fogalma mindenképp leleményes, ám az irodalmi nemek újradefiniálása szempontjából igen csekély segítséget nyújtanak. Talán ígéretesebb, ha a feminista kritika a testet mint a képzelet forrását értelmezi, „s az irodalmár testéből akar írni”, így „bensőséges,

²³³ SHOWALTER 1994, 419. (Kiemelés az eredetiben.)

²³⁴ *Uo.*, 422.

vallomásos, gyakran mind formájában, mind tartalmában innovatív”.²³⁵ E vallomásos jelleg azonban éppen gáncsolója is lehet a női írásnak, hiszen az önkimondás sokszor leplezetlen formája miatt értetlenség és prudéria övezheti, amik nem tűrik a tabuk önkényes ledöntését.²³⁶

Úgy gondolom, választott szövegünk, Czöbel Minka *Pókhálóka* nem elsősorban a női test fétisét, kultikusságát kívánja hangsúlyozni, nem is (talán mindmáig létező) tabukat akar ledönteni.²³⁷ Sokkal inkább valamiféle *saját* kifejezésére törekszik, melyben benne foglaltatik a női test ismerete is – a maga titkaival és tabuival, amelyek talán mindvégig titkok és tabuk maradnak. „A testről alkotott eszmék alapvetőek – írja Showalter –, ha meg akarjuk érteni, a nők hogyan alkottak fogalmi nyelvet a társadalomban betöltött helyükről; de a testről nem születhetett olyan kifejezés, melynek létrejöttében nyelvészeti, társadalmi és irodalmi struktúrák ne játszottak volna szerepet.”²³⁸ Úgy vélem, ebben az esetben nem a kifejezések megszületésére, sokkal inkább azok használatára kellene helyezni a hangsúlyt – így óhatatlanul is összekapcsolni a biológiai meghatározottságot és a nyelvi meghatározottságot, sőt nyilvánvalóan ezekhez csatlakozhat rögtön a társadalmi meghatározottság is. Hiszen – mint ahogyan *A női írás és a női nyelv* című, következő fejezet is rákérdez – igazán az válik izgalmassá, hogy a nők és a férfiak eltérő módon használják-e a nyelvet. És itt – visszakanyarodva a biológiai különbözőség

²³⁵ *Uo.*, 426.

²³⁶ Gondoljunk csak a közelmúlt egyik elhíresült könyv- és színpadi sikerére, Eva Ensler *A vagina monológok* című művére: míg a köznyelv többé-kevésbé megtűri, pontosabban használja a nemi szervek megnevezését, könyvben, színpadon, azaz nyilvánosság előtt vagy a kultúra (vagy kulturális színezet) berkeiben mindmáig nehéz tabukról beszélni. Lehet, hogy a tabukra szükség van?

²³⁷ *A Pókhálóka* az utóbbi években felkeltette az értelmezők (és olvasók) érdeklődését, példa erre több remek tanulmány: PÉCSI 2009, 68–81; MARGÓCSY K. 2008, 113–125; FÖLDES 2009, 46–54. Emellett fontosnak tartom megjegyezni, hogy az Eszterházy Károly Főiskolán (majd Egyetemen) tartott *Magyar irodalomtörténet (XIX. század)* elnevezésű szemináriumomon évek óta az egyik legkedveltebb s leginkább inspiráló olvasmány Czöbel Minka e novellája.

²³⁸ SHOWALTER 1994, 427.

modelljéhez –, ha nem akarunk az egyszerű tematikus megfeleltetések csapdájába esni, óvatosan kell bánnunk a „biológiai” kifejezés értelmezésével is. Showalter elegánsan Nancy K. Miller híres mondatára és metaforájára hivatkozik a *Women's Autobiography in France: For a Dialectics of Identification*ből: „a nők írásának [szöveg]testében és nem a nők testének írásában”²³⁹ kell keresnünk a nők irodalmi tevékenységének különbözőségét. A mondat nagyon frappáns, ám véleményem szerint újra elmossa a határokat a retorikai és a metaforikus értelmezés és olvasás között, hiszen a szöveg teste nehezen értelmezhető biológiai különbözőségként. Ám amennyiben mégis megpróbálunk kezdeni valamit a női test írásra gyakorolt hatásával, talán épp a kimondás és elhallgatás, azaz a tabuk megléte vagy lerombolása felől közelíthetnénk – amely szintén nehezen tudja eltávolítani magát a fenti metaforától. A Czóbel-művet szövegtestként vizsgálva megkísérelhetjük a szövegegész, azaz a fejezetek egymásutánjának értelmezését. A mű XXXIV számozott, rövid fejezetből áll, s e fejezetek utolsó sora mindig megismétlődik a következő fejezet első sorában, így hozva létre azt a szövevényes indát, mely egyben a pókhálómotívumhoz is kapcsolható. Ez a szerkezet egyetlen ponton szakad meg, a novella közepén: a XVII. fejezet nem ismétli és nem előlegezi az előtte és utána jövő sorokat, mindössze egy sorból áll: „Egész téren nem történt semmi, – külsőleg semmi...”²⁴⁰ Talán leginkább a formai innováció kategóriájával tudnánk megragadni a jelenséget, melyre Showalter is utalt: itt a formai lelemény, a szövegrészek szövegtestté formálása egy cizellált, aprólékos folyamat, akár teremtés, szülés eredménye, de alkalmazhatjuk a címben is sugallt pókháló képét, avagy – ha női tevékenységhez kívánunk közeledni – a szálak egymás öltésének, varrásának képzetét. Ám láthatjuk, hogy e szövedék „fölfeslik valahol”, méghozzá éppen középen (ha a test-metaforikánál maradunk: a szív tájékán), s innen sugározhatunk vagy pulzálhatunk előre és hátra: „nem történt semmi, – külsőleg semmi...” A történések láncolata külső és belső történéssé esik szét, felkínálva egy olyan olvasás lehetőségét, mely elkülöníti az események leírását és a

²³⁹ „[T]he body of her writing and not the writing of her body”, *uo.*

²⁴⁰ CZÓBEL 2000, 25.

belső történések ábrázolását. A külső semmi mégis rátelepszik a belső világra is, hiszen éppen a kimondás szenved csorbát, ez az a pont, ahol már nem képes kapcsolódni az előző és következő szavakhoz, amikor elszakad a fonál, mégis folytatni kell valahogyan. S a főhősnő, Annuska életére éppen ez a szakadás lesz mérhetetlen hatással.

Ennek megértéséhez viszont rá kell térnünk a már hivatkozott második modellre, a női írás és a női nyelv kapcsolatát tárgyaló kérdéskörre. Az eltérő nyelvhasználaton túl természetesen égető kérdés, „vajon a nők létre tudnak-e hozni egy saját nyelvet; s vajon a beszédet, az olvasást és az írást egyaránt meghatározza-e a társadalmilag elkülönült nem”.²⁴¹ A szakirodalom sokszor nem tűnik egyértelműnek azt illetően, szerzői vagy értelmezői nyelvről beszélünk-e. Mindkettő vizsgálata számos kihívást rejt, hiszen a nő mint olvasó máshogy kódolhatja a kapott üzenetet, ugyanakkor a *szöveg mint nő* kategória sehol nem fordult elő az általam olvasott írásokban. Meg tud-e szólalni egy szöveg nőként? Szükséges-e ehhez az, hogy ismerjük az alkotója/szerzője nemét? Korántsem vagyunk könnyű helyzetben, hiszen ritkán találkozunk olyan szövegekkel, melyeknek nem ismerjük az alkotóját (jó példák lehetnének egy ilyen típusú vizsgálódáshoz Weöres Sándor, Esterházy Péter vagy Parti Nagy Lajos női álnéven/szerzői néven írt művei), esetünkben is többnyire Czóbel Minka női mivoltából s éppen ezért a kritikusok részéről kevésbé elfogadottságából szokás kiindulni. Ám ha a szöveget magát beszélni hagyjuk, talán megszólalhat ez a hang is. Showalter itt igen érzékenyen tapint rá lényegi jelenségekre: „a feminista irodalomtudománynak arra kell összpontosítania, a nők hogyan közelítik meg a nyelvet: mit választanak a rendelkezésre álló szókészletből, melyek beszédük ideológiai és kulturális meghatározó tényezői”.²⁴² Talán éppen a nyelv megközelítési lehetőségei juttathatnak el bennünket a Czóbel-szöveg mélyére is: szimbólumai, allegóriái olyan különös világot teremtenek, melyek nem rokoníthatók például Ady szimbolizmusával. Igen leleményesen Bori Imre így ír Czóbel szimbolizmusáról: „ha Czóbel Minka verseiben nem találánánk egyetlen

²⁴¹ SHOWALTER 1994, 427.

²⁴² *Uo.*, 430.

jelképet sem, akkor is szimbolista költőnek kellene neveznünk”.²⁴³ E különös ellentmondás felhívhatja a figyelmünket a jelenség egyediségére, a jelkép nélküli szimbolizmus lehetetlenségére és mégis valóságára. Bori talán éppen a szokatlan metaforaválasztás és -kombináció miatt véli úgy, hogy mindenképp szimbolizmusról kellene beszélni, ám ehhez magának a szimbolizmusnak a fogalmát kellene átértelmezni. Ám az átértelmezés helyett kínálkozik egy másik lehetőség, mégpedig az átlépés lehetősége: próbáljuk meg a szimbolizmus helyett a szecesszió felől értelmezni a szövegeket, a maguk jelképeivel és sajátos nyelvhasználatával együtt.

A két kislány beszélgetésével, egy téli estén induló történet első fejezete cizelláltságával, díszítettségével, rendkívüli részletező leírásaival az értelmezés többirányú lehetőségét is felkínálja. A színek halmozása (rögtön az első sorok: „Szürke az este, szürke a szoba és szürke kint az ég. Lassan hull a szürke égből néhány fehér pehely a fekete földre [...] Fehér lesz a fekete föld, fehéres világítása behat a szürke szobába. Az ablak mellett alacsony pamlagon két leány ül. Puha, szürke ruha az egyikén, puha, barna ruha a másikon. Az egyik nyaka kissé előre hajtva, egy barna lencsével fehér bőrén világít ki a szürke ruhából. [...] A barnaruhás leány odasimul a pamlag sötétkék oldalpárnájához [...] Míg az alkony mind jobban szürkül, rózsaszín leányos dolgokat beszélnek”²⁴⁴) a nyitójelenetet képszerűvé, szinte állóképszerűvé teszi, ahol a színeket megpróbálhatjuk értelmezni a szimbolizmus hálóján keresztül: a szürke estében kibontakozik a fehér és a fekete, a két ősellentét, s mint ilyen, a két alapvető princípium, a férfi és a nő bontakozik ki kettejük egységéből, a szürkéből, s lassan, lassan a fehér hó elfedi a fekete földet. Különválnak tehát egyműségükből, elhagyják az ős-egyvet, de csak azért, hogy újra találkozhassanak és eggyé olvadhassanak. Ám nem hagyható figyelmen kívül, hogy a fehér lesz az, melynek világossága behat a szürke szobába, a női princípium fogja meglátni a homályban ülő, földszínekbe öltözött lányokat. Kis Margit a *Fehér dalok* című kötetben megjelent *Fehér symphonia* kapcsán írja a következőket: „Különben a fehér a kedvelt színe (t.i. Czóbel Minkának) a fehér-

²⁴³ BORI 1985, 235.

²⁴⁴ CZÓBEL 2000, 5.

ség nála a tisztaság szimbóluma. Verlaine költészetében találjuk meg a fehér színnek annyi árnyalatát, mint Czóbel Minka versében.”²⁴⁵ Ám a fehér e novellában csak villanásnyi időre bukkan fel, a sötét színek fogják ellenpontoszni. Még a pamlag is sötétkék, talán a vágyak, talán az álmok kékje tükröződhet az égi színben, csakhogy sötétkékje nem teszi lehetővé a derűtség égszínkékjének képzetét. E világból egyetlen szín emelkedik ki melegségével, a rózsaszín, amely valójában nem materializálódik, csupán a nyelv, a retorika szintjén bontakozik ki: „rózsaszín leányos dolgokat beszélnek”. Pragmatikai szinten is teljes mértékben megfeleltethető egymásnak a rózsaszín és a leányos kifejezés, mindkettő ellensúlyozza a felütés súlyosságát, komorságát, néhol filozófiai telítettségét. Hirtelen könnyűvé válik a levegő, föllélegzünk, holott a helyszín még mindig a földszínek birodalma, ha festményen képzeljük el mindezt, nincs könnyű dolgunk: úgy kell belopni a rózsaszínt a képbe, hogy ne mondjon ellent a környezet leírásának, ám ha ahhoz ragaszkodunk, lehetetlen megvalósítani a feladatot, ugyanis a nyelv fogja uralni a képek helyett a terepet, a képiséget, a szimbolikát felváltja a retorika, a kimondás és elhallgatás dinamizmusa, mely megteremti a szükséges vibrálást ahhoz, hogy a végtelen nyugalom átlényegüljön valamiféle végtelen feszültséggé. A két kislány, Annuska és Klára a nyelvi konvenciók szűkös börtönéből csupán utalások, elliptikus érintkezések segítségével tud kitörni: „Azt gondolják, igen érdeklí őket a megbeszélendő tárgy, pedig egész más érdekelné, de azt nem ismerik, így az ismert fogalmakról szólnak. A Szerelem szót nem merik kimondani... körülírják.”²⁴⁶ E körülírás figyelhető meg a férfi nyelvhasználatában is, aki beszélgetésük tárgya: szintén csupán banalitásokat képes kérdezni Annuskától („Él még az a kutya, amelyik megharapta?”²⁴⁷ illetve arra kíváncsi, tud-e Annuska szánkázni), így az udvarlás fogalma csak a Klára által feltett, ám megválaszolatlan kérdésben jelenik meg, s nem tudjuk, maga az érintett hogyan értelmezi. Illetve válasza akár körülírásként is értelmezhető, hiszen csupán annyit mond, hogy kará-

²⁴⁵ KIS M. 1942, 91.

²⁴⁶ CZÓBEL 2000, 5.

²⁴⁷ Uo.

csonyra egy zöld bőrbe kötött könyvet kér az anyukájától, melybe ezt-azt szeretne beleírni – talán olyan titkokat, melyek még a kimondás rózsaszínjét sem képesek létrehozni. S épp a titok fogalma teszi lehetővé, hogy Klárához való viszonya is más megvilágításba helyeződjön: amint egy másik barátnő, Margit neve is felbukkan mint potenciális titokőrző, Annuska megbántottá és féltékennyé válik, mintha Klára barátságát csupán magának szeretné megtartani. A sértődést kibékülés és nagy összebújás követi, amely után a novella egy újabb „főszereplője” jelenik meg: „Oly jól érezték magukat, így együtt a szürke, téli estén, leányos rózsaszín dolgokról beszélve, míg egy szürke pók mellettük a szögletbe ide-oda szötte hálóját, mintha beszötte volna vele az esti szürkületet, mintha kötné a szálakat, minden elmúlt alkonyattól, minden jövődő alkonyatig.”²⁴⁸

A címben is felbukkanó pókháló és az őt létrehozó pók képe a novella számos pontján felbukkan, hol az elbeszélés pragmatikai szintjének szerves részeként, hol pedig csupán olyan jelölőként, melyhez elsősorban a többi megjelenést is figyelembe véve társíthatunk jelentést. Itt, az I. fejezet végén – mondhatni – váratlan a felbukkanása a lányok rózsaszín beszélgetése után: ellenpontozza a meleg szín hatalomátvételét, s újra abba a komor világba ragad vissza bennünket, ahonnan elindultunk, s egyszersmind a kis pók olyan lényvé változik, aki képes uralni az esti szürkületet az elmúlt és jövődő alkonyatok horizontjában. Egyrészt valami negatív sugárzik a képekből, hiszen a pókhoz a félelem és a halál képzetét társíthatjuk, a pókháló pedig képes beszöni, átláthatatlanná tenni az átláthatónak hitt jelenségeket. Ám a novella folyamán ennél szövevényesebb „háló” bontakozik ki, a történet egyes részein más-más jelentéssel bírva, majd végül e jelentések összeadódva olyan értelemlételemet hoznak létre, mely már nem elégszik meg a szimbolizmus kínálta feloldásokkal. A szimbolizmuson túllépő magyarázatot támasztja alá a szöveg egyik legérdekesebb és legszembetűnőbb retorikai fogása, melyről már a szövegtest-kontextusban is szó esett: minden fejezet megismétli az előző fejezet utolsó mondatát, félmondatát vagy annak egy

²⁴⁸ Uo., 6.

részét. Ezen alakzat, az anadiploszisz vagy reduplicatio a „geminatio”²⁴⁹ egy különleges változata, amelyben egy szintaktikai (vagy verstechnikai) csoport utolsó tagja (vagy tagjai) ismétlődik, illetve ismétlődnek a rákövetkező szintaktikai csoport első tagjaként”.²⁵⁰ A pókháló mint alakzat megértése vagy legalább értelmezési kísérlete alapvető feltétele a mű közelebb hozásának. A már korábban említett, pókhoz és pókhálóhoz kapcsolódó képzetek a befogadó mindig aktuális horizontjához igazodnak, ám olyan kulturális örökség, temporális megelőzöttség részei is egyben, mely viszonyítási pont lehet a jelentés létrehozásában. Érdeemes figyelembe vennünk Paul de Man allegóriáról és szimbólumról írott gondolatait, hiszen értelmezésünket számottevően befolyásolhatja, hogy hogyan értelmezzük a mű alakzatait, trópusait. „[A]z allegória világában az idő eredendően konstitutív kategória – írja de Man – [...], ahhoz, hogy allegóriáról beszélhessünk, nélkülözhetetlen, hogy az allegorikus jel olyan jelre utaljon, amely megelőzi. Az allegorikus jel által alkotott jelentés tehát csak egy olyan korábbi jel *ismétlése* lehet (a fogalom kierkegaard-i értelmében), amellyel időben sohasem eshet egybe, hiszen e megelőző jel lényege épp ez a tiszta elsőbbség.”²⁵¹ Az allegória esetében tehát a megelőzöttség és az ismétlés lehet a kulcsszavunk, s „[m]íg a szimbólum egy azonosság vagy azonosítás lehetőségét kívánja meg, az allegória mindenekelőtt a saját eredetétől való eltávolodását jelöli, s lemondva az időbeli egybeesés nosztalgikus vágyáról, nyelvét eme időbeli különbség révén keletkező üres térben teremti meg”.²⁵² Így szükségessé válik számunkra, hogy a pókháló értelmezése esetében megpróbáljuk eldönteni, azonosásgról vagy eltávolodásról s felidézéstről beszélhetünk-e. Mivel már a címben szerepel a vizsgálandó fogalom, különös jelentőséggel bír a befogadó elvárási horizontjának kialakításánál.

²⁴⁹ „A *geminatio* (*ieratio, repetitio, duplicatio*, görögül *palilogia, epanalépszisz*) ugyanazon szavak vagy szócsoportok ismétlése a mondat meghatározott helyén, többnyire az elején.” = SZABÓ G.–SZÖRÉNYI 1997, 113.

²⁵⁰ *Uo.*, 113–114.

²⁵¹ DE MAN 1996, 31. (Kiemelés az eredetiben.)

²⁵² *Uo.*

A Czóbel-szöveg esetében megkísérelhetjük a pókhálót mint ősi képet értelmezni, melynek jelentése szervesen beépül a folk-lórba, ám számos ponton szövegünkben sok esetben támaszkodhat a keleti filozófiák eredményeire is. Ezt támaszthatja alá a főszereplő, Annuska vágy nélküli boldogsága, mely csupán egyetlenegyszer fordul elő életében, s e boldogság a mező végtelen magányához s a pókhálóhoz kapcsolódik: „Minden egyes felálló perje vagy szalmavégre vékony szál van kötve, őszi ökörnyál vékony, fehér szála. Sűrűn egymás mellett, mint egy alig összefüggő szövet, ezüstösen lepi el a tarlót egész a láthatárig.

Megfogózik benne a napsugár, szivárványosan törik meg rajta. Hullámzik a pókhálófátyol, mintha gyöngyházfényből, vízcillanásból lenne szöve a színes tarló fölött, mindent láttatva, mindent eltakarva. [...] És Annuska boldog – először és utoljára életében, míg az ezüstös pókhálószál elrepül fölötte...”²⁵³ Rüdiger Dahlke ugyan szimbólumként értelmezi a pókhálót, s ehhez kapcsolódik magyarázata is: „először kellemetlen érzéseket vált ki a pókháló belőlünk. Hiszen olyan kifejezően mutatja meg a pók lényét (és a hálójáét), hogy tudattalanul is többet látunk, mint szeretnénk: minden ember hasonló hálóban él, ami őt számtalan szállal köti a világhoz! Ezt a hálót kell először felismerni, aztán elfogadni, végül tudatosan megélni, hogy megváltuk. Valószínűleg azért ilyen undorkeltő szimbólum a pók, mert a világgal való összeszövődöttségünkre, sokszoros felfüggesztettségünkre és felkötöttségünkre emlékeztet minket.”²⁵⁴ Az *Álomszótár* szerint a pókháló jelentése érzelmi zűrzavar, bizonytalanság, rendetlenség.²⁵⁵ Persze ahhoz, hogy valamit szimbólumként értelmezzünk, először meg kell vizsgálnunk a kontextust, jelen esetben az irodalmi szövegbe ágyazottságát. Menyhért Anna a pókhálómotívum kapcsán veti össze Szabó Lőrinc *Tücsökzene* ciklusát Petri György *Önarckép 1990* című versével: „A pókháló a biológiai szaknyelvben »kerekháló«-nak nevezett alakzata tulajdonképpen egy kör és egy sokszög vonásait egyesíti: a középpontból kifelé vezető egyeneseket koncentrikus köröket vagy sokszögeket formázó összekötő

²⁵³ CZÓBEL 2000, 17–18.

²⁵⁴ DAHLKE 1994.

²⁵⁵ http://amv.uw.hu/kt_alomszotar.html.

szálak kapcsolják össze. A hálót a pók saját testének anyagából építi, s a külvilággal tartószálak segítségével kapcsolja össze. A pók az elkészült hálóban sok helyen elhelyezkedhet, leggyakrabban középről figyel a hálóba tévedt rovarokat. [...] A pókháló a folklórban mint eget és földet, valamint a horizontális tér pontjait összekapcsoló, útmutató, életmentő jelkép szerepel. A hindu mitológiában Brahma (nevének jelentése: növekedés, dagadás) önmagából pókként megszövi a világ törvényszerűségeinek hálóját, a pókháló a világmindenség ősananyagának, a kozmikus szövődékek jelképe.”²⁵⁶ Dahlke már idézett szempontjához is kapcsolhatjuk a Menyhért által is említett további, a keleti filozófiára is vonatkozó kijelentéseket: „A pókháló alakzata megfelel a hindu-buddhista művészetből ismert mandala alakzatának, amelyet a jungiánus pszichológia is használ kategóriái között. Jung az emberi psziché ősmagjának szimbólumaként elemzi a mandalát. A mandala eredetileg az univerzum szimbóluma, amely a kör négyesítésének problémájával kapcsolódik össze, ahol a kör a kozmoszt, a négyyszög pedig az egyént jelenti. A buddhista mandalának végtelen számú variációja van, lényegük, hogy kör és sokszögek kombinációjából jönnek létre. Az alakzat középpontja a világteremtés folyamatának kezdeti pontját jelképezi.”²⁵⁷

Fontos szemponttá válhat számunkra, hogy a pókhálót a pók saját testéből hozza létre – azokat a szálakat, melyek őt a külvilághoz kötik, csak ő készítheti és tépheti szét. E szempontból a novellánkban több mint húsz különböző kontextusban előkerülő pók és pókháló is sajátos értelmet nyerhet. Egyszerre összeköt, kapcsolatot teremt, ugyanakkor veszélyt is rejt magában: aki beleakad, nehezen szabadulhat, ugyanakkor egy idegen vagy a külvilág részéről a pókhálóhoz való kapcsolódás a háló sérülését vagy pusztulását is magában hordozhatja.

A pókháló a mű során többnyire a kapcsolat lehetetlenségének kifejezőjévé válik: Annuska kérőivel, Aladárral és Elekkel való kapcsolatában is központi szerepet játszik, hiszen a pókháló hol Annuska arcát lepi be Aladár szerint (III. fejezet, 8. oldal), hol az Elekkel való felhőtlen sétát árnyékolja: a mogyoróbokorban An-

²⁵⁶ MENYHÉRT 1996, 35–43.

²⁵⁷ Uo.

nuska arcára ragad, s ő ezt letörli, így teszi magát újra kisgyerekké (V., 11. o.), s csak így tud újra kapcsolatot létesíteni az immár felnőtt Elekkel. A pókháló mindkét esetben meghiúsítja a fiatalok érintkezését, elföd valamit, de nem csupán sejtelmesen, inkább zavaróan. Falként, pajzsként értelmezhető, mely meghiúsítja a valódi kapcsolódást. Ez érezhető azon esetben is, amikor Annuska rég meghalt apjára gondol, s pókhálófátylat vél látni rajta (VII., 15. o.), de a későbbiekben férfiakkal való viszonyán is megmarad: Elek arcképét pókháló szövi be (XII., 21. o.), Aladárval szavaik pókhálóba ütköznek (XIII., 23. o.), majd Aladár rádőbben, hogy ezek a pókhálók lennének azok, amelyek Annuskához köthetnének, ám ugyanakkor azt is megtapasztalta, hogy számára szétszakadtak a pókhálók, melyek Annuskához fűznék (XV., 25. o.).

Tehát a pókháló nem csupán eltakar, de össze is köthet, avagy legalább a kapcsolatra való vágy felbukkanhat: a II. fejezet végén ezt olvashatjuk: „Egyik hulló virág pókhálóba akadt, s a hosszú, lecsüggő szálon ide-oda himbált a mama feje fölött. Ide-oda himbált a pókhálóba fogott fonnyadt virág, míg a vendégek beszélgettek, s a nap haladt dél felé.” (II., 7. o.) Csak lebeg a pókháló anyja feje fölött, de nem éri el, a kapcsolat nem jön létre, nem tudnak elérni egymáshoz, mint ahogyan a már idézett, későbbi fejezetben Annuska egyetlen boldog pillanata is az elérhetetlenség, távolság, vágytalanság relációiban értelmezhető, hiszen ott is csak lebeg feje fölött a pókhálószál. Annuska ezen esetekben akár a pókként is jelen lehet, aki e kapcsolatokat szeretné létrehozni (igen beszédes egy kis pók felbukkanása, aki a lány első bálján a fűzfaágakon szövi hálóját, s Annuska figyelmét leköti (III., 9. o.), illetve e kis pókra emlékszik Klárával folytatott beszélgetésében is, midőn az Aladárhoz kapcsolódó emlékeit idézi fel (XII., 21. o.). E beszélgetés más szempontból is érdekessé válhat, hiszen Klára, aki már férjhez ment, azaz saját kategóriái szerint a világból többet tapasztalt, mint Annuska, tanácsokat ad barátnőjének: „A pókháló letörülheted!” (XII., 21. o.) Ez viszont egyszerre tekinthető valami zavarótól való megszabadulásnak, ugyanakkor a kapcsolat, az emberek közötti szövedék szétszakasztásának is, hiszen Annuska válasza a következő: „Igen, de mindig ott van emlékezetemben, s rajta keresztül már nem tudom arcát fölis-

merni.” (XII., 21. o.) A pókháló így a lány emlékezetének, azaz saját magának részévé válik, egy olyan interakcióban, melyben a felejtést nem, csupán az emlékezést képes érvényesíteni, így a múlt (vagy inkább sokszor a teremtett, a szőtt múlt) rátelepszik a mindig újratereztető jelenre, ezáltal válik a lét egyre súlyosabbá, s talán ezáltal válik Annuska egész családja pókhálós eszűvé, ahogy Paula többször is említi: először csupán a nagyapára érte (IV., 9. o.), majd később az egész fajtára (IV., 10. o.), illetve konkrétan Annuskára is céloz: „S ha Annuska feledékeny vagy szórazott volt, mamája mindig figyelmeztette: ugyan szedd össze már azt a pókhálós eszedet.” (VI., 11. o.) Amennyiben tehát a lány a pókháló letörlésére törekszik, saját elméjét és eszméletét is igyekszik kitörölni a létből, s miután valóban szétszakasztott és szétszakadni látott minden szálát, mely őt a világhoz kötheti (anyja már nem ugyanaz, mint akit kisgyermekként szeretett, az imádott birtokot elveszítik, nagyapja haldoklik), nem tud más kiutat találni, mint az öngyilkosságot. Tette mégsem teszi lehetővé, hogy kilépjen teljesen a létből, kitörölje önmagát a szövevényből, hiszen a kis pókok újra munkához látnak, s a halott leány és a haldokló nagyapja közé hálót szőnek, létrehozva ezzel a tőlük független örök szövedéket.

A szövevényes hálók értelmezési lehetőségei megsokszorozzák a jelentést, nem találunk egyértelmű, kinyilatkoztatásszerű mondatokat, a szöveg nem kínál magyarázni, csupán sejteni enged. Czóbel kortársai többnyire szeretik megmagyarázni hőseik sorsát, gondoljunk csak a *Pókhálókkal* több szempontból is rokonítható Árva Lottira, Petelei István elbeszélésére. Itt a mű utolsó két bekezdése – az értelmezés játékát kissé korlátozva – megkísérel választ találni a címszereplő halálára: „A bút, bánatot csak elbírta. Az örömet nem. / Nem ismerte addig.”²⁵⁸ A Czóbel-szöveg azáltal, hogy a pókhálót mint allegóriát képes működtetni, létrehoz egy olyan jelentést, mely kapcsolódik a kép eredeti, kódolt értelméhez, ám attól temporálisan eltávolodik, sajátta válik, s mindezt úgy teszi, hogy az „eredeti” és a „saját” közötti térben kell fellelnünk a jelentést, mely egyszersmind lebegővé képes

²⁵⁸ PETELEI 1986, 42.

tenni a szöveget. Érdekes szem előtt tartanunk a pókháló mint baljós, negatív jel és a fiatal lány képének összekapcsolódását is, hiszen ezáltal nemcsak a lány telítődik a pókháló metaforikája által kínált tulajdonságokkal, hanem maga a pókháló is részeseül a szépségből és üdeségből, így eggyé válhatnak, de legalábbis egymás kiegészítői lehetnek, mint ahogyan a tarló fölött szálló pókhálófátyol is szépségként, boldogságként mutatkozhat meg. E jelenség akár mint a szecesszió szépségeszményének példája is értelmezhető, bár nem közvetlenül a virágfilozófiával hozható összefüggésbe, mégis számos ponton találkozhat annak nyíltságával, véglétszerűségével: „[a] szépség tehát határjelenség, a határvonalon van. A még megélhető, elviselhető, és a már elviselhetetlen, a pusztító határvonalán.”²⁵⁹

A novella számos egyéb nyelvi leleményét lehetne még vizsgálni, a pókhálókép mint a sajátos női nyelv kifejezője viszont segíthet megérteni, miért is oly különös e prózanyelv s mennyiben lehetett más, mint kortársaié. A nyelvre és nyelviségre reflektálás azonban explicit módon is végbemegy a szövegben, s a beszédre, kimondásra vagy elhallgatásra tett utalások éppúgy segíthetik értelmezésünket, mint a nyelvi képek vizsgálata. Ezen utalások többnyire a szereplők közötti relációkban manifesztálódnak, a nyelv nem önmagában, hanem többnyire valamihez viszonyítva válik problematikussá. Legszembetűnőbb példánk lehet az anyalánya viszonyban kibontakozó, elhallgatásokkal és félreértelmességekkel tűzdelt nyelvhasználat: míg Annuska gyerekkorában mindent elmondott anyjának, úgy érzi, immár nem tud neki mit mondani, s mintha az anyja nem is vágyna lánya közléseire: „Régen – vagy egy év előtt – mindent elmondott mamájának, ami csak eszébe jutott, ami csak ábrándos kis fejét általjárta.

De most napról-napra zárkózottabb lett, úgy gondolta, nincs semmi mondanivalója, s ha mégis néha megkísérelte zavaros érzelmeit kifejezni, a mama mindig félbeszakította. Most már ő bizalmaskodott leányával, elmondott neki minden kapott bókot, tanácsát kérte ki toilette-jeihez, s néha látni engedte, hogy ez vagy az a fiatalember érdekli is őt.”²⁶⁰ Az anyalánya szerep már

²⁵⁹ EISEMANN 1991, 17.

²⁶⁰ CZÓBEL 2000, 15.

említett felcserélődésének lehetünk itt tanúi, melyben a vágy éppúgy szerepet kap, mint a nyelv, a szavak, a kimondás konszituáló ereje. Az anya ebben az esetben lányába fojtja a szót, nem engedi őt önmagává válni, kifejeződni, egyáltalán kimondatni, helyette ő maga mondja ki azokat a szavakat, amelyeket Annuskának kellene, hiszen az idézett szakaszban felvetett kérdéseinek, problémáinak nincs köze a valódi párbeszédhez, Paulának is tudnia kell, hogy lánya nem tud neki tanácsokat adni, így Paula mintegy önmaga – talán vágyott – lányává válik, amelyet mindig is szeretett volna, aki szeret szépen öltözni, aki bókokat kap, akinek udvarlói vannak. Ha lánya mégis megpróbálkozik az önkifejezéssel, süket fülekre és néma ajkakra talál: Paulának arra nincs nyelve, hogy lányának feleljen, az Annuska nyelvi világában jelen lévő kifejezések nem tudnak az övéhez kapcsolódni, így csupán egymás mellett fognak elbeszélni. Nem lesz ez másképp a novella egy későbbi pontján sem, amikor már Annuskán kezd elhatalmasodni a betegség, a búskomorság, a fejfájás, s anyjával fürdőbe készülnek. Paula jól tudja, hogy anyagi lehetőségei ezt nem igazán teszik lehetővé, ám ő mindezek ellenére esztelen költekezésbe kezd: „Paula ruhákat rendelt, saját maga és leánya számára, többet és drágábbat, mint máskor tette volna, de tudta, hogy egyelőre az olcsóbbakat se bírja kifizetni, hiszen úgyis mindegy, legyen hát szép! Annuska sokszor mondta: – De mama, minek az a sok ruha? Senki sem ismer ott minket! – Paula türelmetlenül válaszolta: – Sohase láttam ilyen fiatal leányt! Menj kolostorba, ha ilyen apáca-természeted van. Úgyse fogsz soha férjhez menni.”²⁶¹ A mama nemcsak a nyelvét nem érti lányának, hanem világát sem, gondolatait sem – melyek szintén nyelven keresztül is kifejezésre juthatnának, nem tudja, hogy mit jelent és mit nem jelent számára a ruha, a külső szépség vagy inkább cifraság. Kárhoztatja azért, mert egyik fiú sem jutott el a konkrét lánykézésig, holott Annuskának csak akarnia kellene, s bármelyik megtenné a szükséges lépéseket. Ám éppen az akarat tűnik Annuska számára megfoghatatlannak. Paula előbb idézett szólama így végződik: „Csak már akarnál valamit!”²⁶² Lánya viszont nincs

²⁶¹ *Uo.*, 28.

²⁶² *Uo.*

tisztában a saját akarat fogalmával, ezért lehetséges, hogy így folytatódik a párbeszéd:

„– De kedves mamám, mit akarjak?

– Hiszen éppen az a baj, hogy nem tudod, csak jársz, mint egy bús gerlice, vágyódsz valami után, magad se tudod, mire...”

Annuska ugyan jól tudta, hogy e percben mi után vágyódik: „Oh, hogy vágyódott rózsaszín perkálruhás mamája után, ki hajdan vele szaladgálta be a kertet!”²⁶³ Az akarat és a vágy a mama szólamában összekapcsolódik, tulajdonképpen a vágy akarásává válik, mely mindenképp a jövőre irányul. Ezzel szemben Annuska vágyai ellentétes irányúak: tárgyukat a múltban kell keresnünk, hol sok évvel ezelőtti mamája, hol öreg dadája, hol a kisgyermek Elek, vagy akár a bálon megismert Aladár válik vágyottá. (Itt talán még a ruhák utáni vágy is életre kelhet: igaz, nem a csinos ruhák testesítik meg, hanem anyja rózsaszín perkálruhája, melyet Annuska kisgyerekkorában viselt, s ami így maga is a múlt részévé válik.)

E múltra irányultság fogja így meghatározni Annuska és két udvarlója, Aladár és Elek kapcsolatát is, beszélgetéseik előbb-utóbb némává válnak, eltávolodnak egymástól, hiszen vágyaik más-más irányba futnak. Ezért nem tudják kimondani azt a szükséges szót, amitől Aladárral közös sorsuk függne, illetve Elek jövője is megpecsételődik, amikor gyerekkori játszópajtásból szerelmes és boldogságról beszélő ifjúvá válik. A lány nem tudja újraértelmezni emlékeit, talán a Vajdánál megismert „befagyott emlékezet” kifejezés hatalma őt is örök látomásokkal gyötri, melyek megváltoztathatatlaná teszik életét: „*Ki tudja...* Ha Aladár visszajön, ha Elek nem szól, ha nem gondol arra a fűrészre, amely a fákat a kertben kivágja, vagy arra a levélre, mit a mama egy reggel behozott, s ha nem látja meg a nagypapa arcán – de mit is? – azt a rémületet, azt a borzadályt. Ott látott ő meg mindent. Minden hiába, ha egyszer ez van!”²⁶⁴ És csak az van, amit meglátott, megtapasztalt, magába zárt zárványként, s hajtja önmagát visszafelé, szinte a megsemmisülésig, vissza a semmibe, ahol lényé eltűnhet, átalakulhat. Már halála előtt végbe-

²⁶³ *Uo.*

²⁶⁴ *Uo.*, 38. (Kiemelés az eredetiben.)

megy az átalakulás, éppen a már idézett, anyjával való kapcsolatot megvilágító jelenetek indítják el, hogy szinte teljessé váljon éppen azon a reggelen, amikor az anyja beviszi szobájába azt a bizonyos levelet, amelyet egy, a fürdőben megismert fiatalembertől kapott. Annuskát nem érdekli Örley levele, mindaddig, míg meg nem ismeri tartalmát: „Paula leült egy karosszékbe s kissé zavartan folytatta, mint aki egy kellemetlen feladaton akar túlesni. Gyorsan darálta le, mint egy felmondott leckét: Hallgasd csak! Azt írja: Reá tudnám-e magam szálni, hogy felesége legyek? Bolond fiú! És milyen szenvedélyesen hóbortosan ír!

Annuska szeme fölcsillant: – A szemtelen! – villámolt agyán keresztül, s egy percre úgy érezte, mintha *fia* volna anyjának s mintha az ő kötelessége lenne Örleyt megölni.²⁶⁵ A nemváltás lehetősége legalább feladattal ruházná fel, hiszen máshogy nem tudja elképzelni önmagát e szituációban: számára megragadhatatlan a bohó, fiatalos anya (bár büszke szép mamájára), aki szerelmes levelet mutogat magányos lányának, majd a hozzá nem illő kérést felajánlja neki, „és Annuska úgy csodálkozott, hogy ő is szóba jön még”.²⁶⁶ Ez újra visszarántja Annuskát női világába, ám nem kislányként folytatja létét: helyet kell cserélnie anyjával, hogy számára is értelmezhető, az ő világának is része lehessen ez a jelenet. Egy átlagos anya-lánya kapcsolatban egy ehhez hasonló jelenet számtalan különböző módon végződhetne: sírással, dührohammal, nagy számonkéréssel stb., ám itt Annuska meglepő lépést választ: „odaült anyjához a szék karjára, fejét magához vette, haját simogatta, mintha egy kis gyereket akart volna megnyugtatni: Édes, kedves mamuskám!”²⁶⁷ Annuska azt teszi, amit anyjának kellene/kellett volna már réges-rég megtennie: a megértés gesztusával tekinteni a lányra, ám a beszéd és hallgatás sajátos összjátékából nem jöhet létre ez a megértés: az anya kérdései nem kívánják megtörni lánya hallgatását, míg Annuska nem képes megállítani anyja beszédáradatát, mely az asszonyt óhatatlanul a pusztulás és romlás felé sodorja. Így nem pusztán arról beszélhetünk, hogy a nők és férfiak máshogy használják

²⁶⁵ *Uo.*, 31. (Kiemelés az eredetiben.)

²⁶⁶ *Uo.*

²⁶⁷ *Uo.*, 32.

nyelvüket, ezáltal kommunikációjuk nehézségekbe ütközik, hanem bármely (pár)kapcsolatot jellemezheti a nyelvi kódok eltérő módon való alkalmazása.

Igazán látványos ez az egymás mellett való elbeszélés Annuska és Klára kapcsolatában is, melyet már a bevezető fejezetben is megfigyelhettünk: mindketten mást várnak e barátságtól, s Annuska e viszonyban is a gyermekkor biztonságát szeretné újra és újra átélni, felfedezni. Am Klára házasságkötése után a (pókháló)szálak elszakadnak, a térbeli és időbeli távolság egyaránt rányomja bélyegét kapcsolatukra. Amikor hosszú idő után újra találkoznak, mindketten érzik, hogy nem lehet ott folytatni, ahol hajdan abbahagyták: „[m]inden szép és ízléses, mint azelőtt, sőt szebb és ízlésesebb, de olyan idegen. Idegen mosollyal lép a leánya a fiatal asszony elé, nem borul nyakába, mint máskor, de várja, míg Klára őt megöleli. Sok dolguk van, míg a hordárral intézkednek és aztán a kocsiban elrendezkednek. Végre a két barátnő együtt ül, és nem tudnak egymásnak mit mondani.”²⁶⁸ Mindez azért válhat meglepővé, váratlanná, mert egy fejezettel korábban Klára neve egészen más kontextusban bukkant fel: „ő [Annuska] csak vár és vár a boldogságra. Néha Aladár alakjában képzei el, néha Klára után vágyódik.”²⁶⁹ Aladár és Klára neve egy mondatban található, mindkettő a boldogsághoz kapcsolódik, mindkettő után vágyódik, s szinte felcserélhetővé válnak. Szinte már lényegtelennek válik, hogy melyikre milyen relációban gondolhat, barátként vagy szeretőként próbálja elképzelni: így mindketten levethetik nemüket is, s a – már a repülő pókháló esetében említett – vágytalan boldogság megtestesítői lehetnek. Felcserélődhetnek a női és férfi princípiumok (mint ahogyan Annuska is képes fiúként elképzelni önmagát a már említett szituációban), Klára léphet Aladár helyébe, tőle várja a lány talán mindazt, amit a férfi udvarlók nem hoznak el neki. E kis fejezet (X.) végén Annuska minden ok nélkül úgy érzi, hogy örülni szerelmes Aladárba, ám továbbra sincs tisztában azzal, mit is jelenthet örülni szerelmesnek lenni. Ugyanígy vágyódik Klárára is, egyre erősebben, míg nem elérkezik a várva várt látogatás ideje, ahol visszavonhatat-

²⁶⁸ *Uo.*, 19.

²⁶⁹ *Uo.*, 18.

lanul bebizonyosodik, hogy a megértés közöttük sem jöhet már létre, s ez nem csupán Klára és az ő megváltozott világának hibája. Annuska is süket marad barátnője problémáira: „Annuska már nem veszi észre, hogy Klára beszédjébe vegyül valami a bíborpirosból is, vagy a barnafeketéből, hogy mélyebb és fáradtabb a hangja, talán boldogabb, talán csalódottabb, de más, s a leány maga se tudja már egészen a rózsaszín leányos beszédet meglegelni, talán mert az összhang barátnéjával másképp alakul?”²⁷⁰ Beszélgetésük kitárulkozó, bár nem rózsaszín leányos lesz, s elsősorban Annuska az, aki félresiklott szerelmeit elmeséli Klárának, aki mindezt csodálkozva hallgatja: soha nem gondolta volna, hogy barátnője ily érzékeny és mély értelmezésekre képes. Ám Annuska túlságosan kiadja magát, lecsupasztja érzelmeit, mint még soha, s ez oly módon megdöbbeníti őt magát is, hogy végül „ismét összehúzza lelke fölött a fátyolt”,²⁷¹ hallgatásba burkolódik, s bezárja a Klára felé vezető ajtókat is. Maga a főhős, Annuska így nem magának a női nyelvnek a kiterjesztője lesz, hanem áldozata, s a novella nyelve fogja őt magát és sorsát leleplezni. Showalter véleménye szerint „[m]indaz, amit ki kell fejeznünk – a lélek és a test. Ahelyett, hogy szűkítenénk a nők nyelvészeti mozgásterét, azért kell küzdenünk, hogy megnyissuk és kiterjesszük. A diszkurzus hasadécai, a közök, a hézagok és a csöndek nem a női tudat megnyilvánulásai, hanem a »nyelv börtönének« rolói. A női irodalmat még mindig az elnyomott nyelv szellemei kísértik, s míg el nem űzzük ezeket a szellemeket, nem a nyelvre kellene alapozni a különbözőségről való elméletünket”²⁷² – írja mindezt a XX. század vége felé, majd száz évvel a *Pókhálók* megszületése után. Nézzük sorra kijelentéseit! A lélek és a test kifejezéséhez szükség van arra, hogy egy olyan nyelv álljon a beszélő rendelkezésére, mely valóban képes kifejezésre, megszólalásra – ám a nyelvnek része a hallgatás, a csönd, az elhallgatás is, mint ahogyan mindez a női tudat megnyilvánulása is lehet – éppen azért, mert nyelvi világára mindez az évszázadok során sajátos módon és szinte kitörölhetetlenül jellemzővé vált, még akkor is, ha mindezt

²⁷⁰ *Uo.*, 20.

²⁷¹ *Uo.*, 21.

²⁷² SHOWALTER 1994, 431.

börtönként vagyunk kénytelenek értelmezni. Ám nem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy elemzett novellánk esetében is találkozunk egy női tudattal, mely ábrázoltatik, és egy női tudattal, mely ábrázol. Amelyik ábrázolni kíván, óhatatlanul megpróbál kitörni a börtönből, még akkor is, ha a nyomok rajta maradnak, magán hordozza a közöket, hézagokat, elhallgatásokat – nem csekély hozadékként. Ezek az elhallgatások válhatnak sejtetéseké, s ez teheti lehetővé azt is, hogy a többnyire explicit férfi irodalommal szemben – véleményem szerint – valami nőies fog belopózni az irodalomba. Showalternek azon kijelentése pedig, mely szerint nem a nyelvre kellene alapozni a különbözőségről való elméletet, az irodalmi szövegek diskurzusában szintén nehézségekbe ütközne. Mert, bár igaz, hogy a lelket és a testet kell kifejezni, ez nem valósulhat meg medialitás nélkül: az is fontossá válik, *ahogyan* a lélekről és a testről beszélünk, nem csupán az, amit ki szeretnénk fejteni.

Éppen ezért úgy gondolom, hogy a Showalter tanulmányában értelmezett további két kategória, a női írás és a női lélek, valamint a női írás és a nők kultúrája nem mellérendelésként, sokkal inkább alárendelésként értelmezhető a női írás és a női nyelv nézőpontból. A lélek, maga a psziché is akkor válhat jelenlévővé, ha nyelvet kap, belép a szöveg világába, míg Showalter újra a szerző felől közelít a kérdéshez: „[a] pszichoanalitikai beállítottságú feminista irodalomtudomány a nők írásainak különbözőségét a szerző pszichéjében, illetve a társadalmi nem és az alkotófolyamat viszonyában lokalizálja”.²⁷³ Mivel a legtöbb elmélet Freud és Lacan tanulmányaira támaszkodik, elmaradhatatlanok az olyan metaforák, mint például a hiányzó fallosz, a péniszirigység, a kasztrációs komplexus és az ödipális fázis. Kétségtelen, hogy a hiány képzetét kapcsolatba hozhatjuk a nő (kislány) azon tapasztalatával, melyet a szimbolikus rendbe való illeszkedéskor él át, ám talán ez a hiány nem magyarázható pusztán a nemi szerv másóságával. A pszichoanalízis talán legígéretesebb ága – Showalter véleménye szerint – a preödipális fázis és a pszichoszexuális megkülönböztetés folyamatának vizsgálata lehet. Talán novellánk

²⁷³ Uo.

esetében is beszédes lehet néhány eredmény: az anya-lánya viszonyban is értelmezhető nemi szereptanulás meghatározhatja a kialakuló személyiséget, hovatovább meghatározhatja magát az anya-lánya kapcsolatot. A tanulmányban viszont ezen alakzat újfent metaforává válik, s a nő írók egymáshoz való viszonyának meghatározójaként értelmeződik.

Ha tovább szeretnénk játszani e metaforával, a már érintett Annuska–Paula viszonyon túl is megpróbálkozhatunk felfejtésével: létezik egy szöveg (anya), mely létrehozza hőst (lányát), akit alakít, gondoz, nyelvvel ruház fel, ám szövegmintákon, alakzaton kívül mást nem tud számára kínálni, s bár igaz, hogy hőse (lánya) csak ezekből tudja magát felépíteni, mégis képes lesz arra, hogy eltávolodjon ettől a közegtől, éppen annak függvényében, hogy be fog lépni a befogadói játékba, melyet már az anya (szöveg) nem tud korlátozni.

Ha a kultúra legtágabb kontextusában kívánjuk értelmezni a női lélek és a női írás összefüggéseit – ahogyan Showalter teszi *A nők írásai és a nők kultúrája* című fejezetben –, olyannyira széttartóvá és megragadhatatlanná válik magának az írásnak a problematikája, hogy már valóban elbizonytalanodhatunk, valóban a női irodalomról van-e szó. „Egy kultúra-elmélet – olvashatjuk – ugyanis magában foglalja a nők testéről, nyelvéről és pszichéjéről alkotott nézeteket, de azokban a társadalmi kontextusokban értelmezi őket, melyekben előfordulnak.”²⁷⁴ Kétségtelen, hogy annak a kultúrának, melyben maga a nő (legyen akár szerző, akár szereplő, akár befogadó) felnövekszik, vitathatatlan hatása van a benne élőre – akár valódi, akár imaginárius térben képzeljük el. Ám e hatás igen nehezen vizsgálható, talán leginkább az imagináción belül vagyunk képesek megragadni, ahol a mű világát az éppen adott nyelvi jelekből építjük fel. Czóbel novellájában is találunk erre példákat, talán a legszembetűnőbb s mindig visszatérő elem Paula barátnőinek, pontosabban a barátnők szólamának ábrázolása: ez a szólam fogja kiemelni Paula szépségét – holott ő éppen elrejteni igyekszik azt lánya kedvéért –, melynek következménye a férfiak újra felébredő érdeklődése lesz:

²⁷⁴ Uo., 435.

ők elhiszik a barátnőknek, hogy Paula szépséget rejt a csúnyaság, előnytelen viseletek árca mögé: „de ez idén már nagy leánya révén, egész természetének jobban megengedte a hízást, sötétebb ruhákat hordott s a lehető legelőnytelenebbül fésülködött.

Meg is dicsérték érte. Különösen barátnői, akiknél szebb volt, elismeréssel mondták: – Ki hitte volna, hogy Paula ilyen jó mama lesz? Az a hiú asszony, s ma már csak leányának él. Igaz, még ma is szebb Annuskánál.

Aztán dicsérték Paula szépségét, míg a férfiak is elhitték, s azt képzeltek, hogy ők vették észre. Bámulták Paulát, kit ma először láttak előnytelenül s öregedően.”²⁷⁵

E különös társadalmi-kulturális jelenség éppen ellentmond Showalter és az általa idézett legtöbb teoretikus²⁷⁶ elméletének, mely szerint a női hang pusztán elnémított lehet, s ezzel szemben helyezkedik el a domináns hang: „a nők egy *elnémított csoport* [*muted group*] alkotnak, mely csoport kultúrájának határai és a valóság egymásra tolnak, amelyeket azonban a *domináns férfi csoport* [*dominant male group*] nem teljesen foglal magában”.²⁷⁷ Nehezen lehetne kideríteni, hogy egy adott társadalmi viszonyulásban mely hang képes dominánssá válni, nem is beszélve arról, ha a történetileg nem korlátozott modell felállításának illúzióját kergetjük. A női kultúra néma vagy elnémított (nem mindegy már a kifejezés sem!) hangja pedig mindig valamihez viszonyítva értelmeződhet csupán, s kulturális viszonylatban nem biztos, hogy a társadalmi alapvetésekből kellene kiindulnunk: megpróbálkozhatunk a kánonok által modulált kulturális szféra vizsgálatával – mint ahogyan tettük a Czóbel-líra befogadásával kapcsolatban is. Ebben az esetben viszont kilépünk az imagináció világából, s az úgynevezett valóság felállításán, rekonstruálásán fáradozunk.

Am kanyarodjunk még vissza néhány pillanatra az imaginációhoz! A műben felbukkanó barátnők létrehoznak egy olyan hangot – egyfajta pletykaszólamot –, mely az őket körülvevő világ

²⁷⁵ CZÓBEL 2000, 7–8.

²⁷⁶ Showalter – többek között – két antropológus, Shirley és Edwin Ardener női kultúrát ábrázoló modelljére hivatkozik, mely történetileg nem korlátozott. SHOWALTER 1994, 436.

²⁷⁷ *Uo.*, 436.

eseményeit befolyásolni képes, egyszersmind a főhősök sorsát igen nagyban befolyásolja. Láthatjuk, hogy mind Annuska, mind Paula másképp viszonyulnak e szólamhoz: míg a lányt többnyire zavarják a körülöttük felbukkanó idegenek, addig az anya lelkesen igazodik e szférához, képes nyelvüket is magáévá tenni, olyanmódon, hogy ő maga is hasonló, világkonstituáló kijelentésekre ragadhatja magát, többek között akkor, amikor pókhálóeszünek nevezi Annuskát és egész családját. Csupán ártatlan kijelentésnek vélhetnénk ezt is, csakúgy, mint a barátnők pletykálkodását, ám ennél távolabbra jutunk: e kijelentések – temporálisan megelőzve – beteljesítik saját magukat, a kimondott szó fogja megszűlni – mintegy önbeteljesítő jóslatként – saját valóságát. Így ebben az esetben a társadalmi és kulturális béklyók és korlátok helyett sokkal inkább a szavak láncolatáról vagy – ha úgy tetszik – pókhálójáról beszélhetünk, melyek újra elvezetnek bennünket a női nyelv problematikájához.

S e kérdéskör segítségével kanyarodhatunk (vissza) a női szerző és a női befogadó kulturális meghatározottságának dilemmájához. Elfogadhatjuk (vagy legalább feltételezhetjük), hogy a női író egy többnyire férfi domináns kánon hatására szocializálódik az irodalomban, s abból a kultúrából, melyben így szükségszerűen benne áll, képes létrehozni egy olyan saját nyelvet, melyhez még hozzá tudja tenni azt, ami a férfiaknak nem sajátja, ami számukra mindig vad terület (a Showalter által idézett Ardener meghatározása szerint a vad zóna az elnémított csoport azon területe, mely az ő modelljében nem érintkezik a domináns férfi csoport kultúrájával, s „a női életstílusnak, életmódnak azokat az aspektusait foglalja magában, amelyek kívül esnek és eltérőek a férfiakétól”²⁷⁸). A női irodalomkritika koncentrálhat csupán ezen vad területre (mint tette azt többek között Cixous és Wittig), ám – mint ahogyan Showalter maga is rámutat „meg kell értenünk, hogy nem létezik olyan írásmű vagy kritika, mely teljesen kívül esne a domináns struktúrán; egyetlen publikáció sem függetlenedhet teljesen a férfiak által dominált társadalom gazdasági és politikai nyomása alól”.²⁷⁹ A kijelentés első részével egyetérték,

²⁷⁸ *Uo.*, 437.

²⁷⁹ *Uo.*, 438–439.

ám az indoklást másképp képzelném el: azért nem létezhet egy szöveg csupán a vad zónában, mert nincs olyan nyelv, amely csak a vad zóna terméke lenne. A nyomást nem feltétlenül gazdasági és politikai relációban képzelem el, sokkal inkább kulturális vagy – még inkább – kanonikus szempontból. (Persze az, hogy egy kánon gazdaságilag vagy politikailag milyen mértékben meghatározott, szintén hatásos érvelésekhez vezető kérdés lehet, ám nem szabad elfelednünk, hogy ez minden esetben kánonfüggő lesz, hiszen a kánonok – mint már láthattuk – mindig más struktúrát képesek létrehozni, s igencsak különböző eszmék határozzák meg létüket és működésüket.) Így a kánon egyrészt szerepet játszik abban, miként alakul az a kultúra, melyben egy női szerző benne fog állni, s ezáltal létrehozza irodalmi nyelvét, majd e kanonikusan meghatározott nyelvre építi fel azt a (szöveg)nyelvet, melyből alkotásai képesek kibontakozni, s melyhez az úgynevezett vad zónából is merít.

A kánonok játéka azonban nem csupán az alkotó és műve nyelvét határozza meg, hanem hatással van a befogadó, s tételezzük fel, a női olvasó nyelvére is. Csakhogy nem szükségszerű, hogy ezeket azonos kánonok határozzák meg: az olvasó más kánonokra is építheti saját irodalmi nyelvét és fogalomkészletét, egyáltalán saját befogadói magatartását, így más távlatok nyílnak számára, az eredeti kontextust kibővítő kérdéseket képes feltenni. S ha ráadásul ő maga is rendelkezik egy bizonyos vad zónával, ami – talán éppen a kanonikus rendek át- és átdefiníálódása miatt – soha nem lehet azonos a szerzőével (el kell hinnünk, hogy a nők is nagyon különböznek egymástól – nem csupán a férfiaktól –, s meglepő, hogy erre ritkán térnek ki a feminista kritikusok), a jelentés több szempontból is megsokszorozódhat: a mindig új kánoni pozíciók és olvasási szokások is új lehetőségeket kínálnak fel, ugyanakkor a (még mindig) maszkulin kánonoktól való eltávolodást teszi lehetővé a befogadó sajátos női nyelve, mely vibráló párbeszédet képes folytatni a szöveg széttartó szálaival.

Mint láthattuk, a gúnokritika tartogathat számunkra érvényes elemzési módszereket, ám jelen elemzés is lépten-nyomon igyekezett már a kiindulási pontokat továbbgondolni, átértelmezni, hiszen – Showalter is – még mindig elsősorban a női szerző jelenlétéből igyekszik megmagyarázni a női hang milyenségét. Séllei

Nóra egy 2006-os tanulmányában szintén a gúnokritika újragondolására hívja fel a figyelmet: „kissé anakronisztikusnak tűnne, ha visszatérnénk például ahhoz az irodalomfelfogáshoz, amely az 1970-es években volt jellemző, és amely az autentikus női hang megszólalását kereste, illetve a női szerző szövegét azonosította – még ha nem is ennyire leegyszerűsített formában – az autentikusan megszólaló női hanggal, bármi legyen is az”.²⁸⁰ Viszont nem maradt hatás nélkül a kritikai módszer, hiszen – mint lejjebb Séllei is megjegyzi – „[a] gúnokritika következményeképp egyrészt létrejött egy, az irodalom mint intézményrendszer magától értetődő volta iránti kritikai és kritikusi magatartás, amely megkérdőjelezi a kialakult kánont, a kánonszervező esztétikát, értékítéleteket, kritikai gyakorlatot és intézményi háttérrel [...]”.²⁸¹ Mind a gúnokritika, mind a genderszemléletű kultúrakritika olyan utakat képes megnyitni a befogadók számára, melyek szinte járhatlanok, új élményeket és új kihívásokat kínálnak. Séllei Nóra úgy véli, „a genderszemléletű kultúrakritika afféle kisgömböcként minden olyan elméletet és kultúraértelmezési gyakorlatot felhasznál, amely közelebb vihet minket annak megértéséhez, hogy vajon miképpen is része mind szubjektívitásunknak, énképünknek, mind pedig kulturális diszkurzusainknak és jelentésképző folyamatainknak a nem mint társadalmi konstrukció, miképpen válik szituációba ágyazott tudásunk részévé, miképpen befolyásolja észlelési, megértési folyamatainkat, társas viszonyainkat stb.”²⁸² Sélleivel egyetértve hozzátehetjük ugyanakkor azt is, hogy a társadalmi nem fogalma mellett – véleményem szerint – érdemes elgondolkodni egy nyelvi, de még inkább retorikai nem fogalmának bevezetésén, hiszen – ahogy Czóbel Minka műveiben is láthattuk – nem feltétlenül a társadalmi (konvencionális?) nemi szerep határozza meg minden esetben a megszólalást és annak értelmezési lehetőségeit, sokkal inkább a beszélő és a szubjektum nyelvi-retorikai pozíciója.

²⁸⁰ SÉLLEI 2006, 8.

²⁸¹ *Uo.*, 9.

²⁸² SÉLLEI 2007, 34.

6.9. Elődök, utódok

Az elbizonytalanított olvasás s a létbe és a nyelvbe vetett hit megkérdőjelezése eredményezheti talán azt, hogy a Nyugat költői nem Czóbel Minka költészete felé fordultak, hanem (például Ady is) inkább Vajda János, Komjáthy Jenő és Reviczky Gyula líráját követték. Különösen a két utóbbi, XIX. századi alkotó műveiben az én hipertrófiája mindenekfölött érezhető (gondoljunk csak Komjáthy *A homályból* című kötetére), nem kérdőjelezi meg a nyelv uralhatóságát, azt a romantikus hagyományt követik a szubjektumfelfogás tekintetében, mely a XX. század első évtizedeinek alkotóitól sem idegen. Igaz, Czóbel Minka néhány tekintetben hozzájuk is kapcsolódik: ő is alkalmazza az álom s a halál azon képeit, szimbólumait, melyek elődeinél, kortársainál is előfordulnak. E motívumok hasonlósága a közös forrással is magyarázható: a keleti filozófiák álom- s halál-felfogását használta fel mind Komjáthy, mind Czóbel (Schopenhauer közvetítésével). Ám Czóbel egészen mást olvasott ki a keleti tanokból, mint Komjáthy. A buddhizmust tanulmányozva egyre bizonyosabbá vált számára, hogy a nyugati világ s annak karteziánus szubjektumképe nem tartható fenn. Természetesen nem ő volt az első és az egyetlen, aki így gondolkodott. Filozófusokon kívül a költészet területén is voltak példái, elsősorban a francia (Verlaine) és a német (C. F. Meyer) költők, ám a magyar irodalomban sem áll példa nélkül e jelenség. Czóbel Minka legkedvesebb költője, akitől a költő szívesen idéz s akit szívesen utánoz: Arany János. Jól példázza az Arany-hatást Czóbel *A sors* című verse, mely *Az örök zsidó* parafrázisa lehet (bár nyilvánvalóan a bolygó hollandi mítosz feldolgozása is):

A sors ragad, tovább, tovább
Megállás nincs – előre hát!
Előre hát a tengeren,
Melyen csak bánat s kín terem.
Az élet kín és fájdalom.
Nincs más öröm, csak nyugalom,
Nyugalmas, csöndes, szép halál,
Még nem – előttem élet áll!

Ám más versek is érdekessé válnak számunkra, olyanok is, amelyek intertextuális hatása nem érzékelhető közvetlenül a Czóbelművekben: Aranyánál legszembetűnőbben az *Őszikék* versei közt találunk olyanokat, melyekben nem dönthető el bizonyosan, hogy a beszélő, a lírai én milyen pozícióból beszél. Ilyen többek között az *Epilogus* című vers, melynek pragmatikai szintjén három beszélő is megjelenik, bár a grammatikai szinten végig egyes szám első személyben szólal meg. Az első öt versszak beszélőjét az ötödik versszakban megjelenő magatartás jellemzi:

Hiszen az útfélen itt-ott,
Egy kis virág nekem nyitott:
Azt leszedve
Mevolt szívem minden kedve.

A hatodiktól a tizedik versszakig tartó rész beszélője viszont már más pozícióban található, túllépett az előzőn:

Az életet, ím, megjártam;
Nem azt adott, amit vártam:
Néha többet,
Kérve, kellve kevesebbet.

A következő rész, a tizenegyedikről a tizenötödik versszakig tartó énje még ettől is eltávolodik:

Az életet már megjártam;
Mit szívembe vágyva zártam,
Azt nem hozta,
Attól makacsul megfoszta.

A beszélő tehát egy adott pillanatban, a vers keletkezésekor három különböző pozíciót vesz föl, melyekből élete eredményességét értékeli, annak értékeire reflektál. Nem mondhatjuk, hogy a különböző szakaszok különböző életszakaszoknak lennének megfeleltethetők: erre semmi sem utal. Egész életét tekinti át mindannyiszor, nem egy-egy múltban maradt, múltbeli énjének felelteti meg az egyes pozíciókat, s veti össze azokat a jelenbelivel,

hanem a vers jelenének énje, a beszélő én szóródik szét, lehetővé téve így mind az életút, mind a vers többféle értelmezését. Tengelyi László néhány megjegyzését érdemes e ponton megfontolni, melyet Ricoeur elméletét tárgyalva fogalmaz meg: „A hermeneutikai megközelítésnek ügyelnie kell rá, nehogy az önazonosság és a tárgyi azonosság közti különbség elhomályosuljon. Minden összehasonlítás felidéri ennek veszélyét. A tárgyi azonosságról mindig egy dolog különféle állapotainak egybevetése alapján ítélünk. Az önazonossággal viszont más a helyzet: múltbeli énünket nem kell egybevetnünk jelenlegi énünkkel ahhoz, hogy önmagunkra ismerjünk benne.”²⁸³

6.10. Olvasható-e ma Czóbel Minka?

Áttekintettünk néhány megközelítést, kipróbáltunk néhány metódust, s ezek után újra föl lehet tenni e kérdést: mit mondanak ma nekünk ezek a művek, képesek-e kérdésként megjelenni a mai olvasók számára? Ennek megválaszolásában (?) pedig segítségemre volt a hermeneutika és a dekonstrukció néhány módszere, különös tekintettel Paul de Man, Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser és Elaine Showalter elméleteinek összjátékára. Megpróbáltam úgy értelmezni Czóbel Minka verseit és prózáját, hogy ezek az elméletek ne mondjanak ellent egymásnak, s eredményeik felhasználásával a megértés s az újraértelmezés együttese váljon tapasztalattá. A jaussi hermeneutika és a de Man-i dekonstrukció bizonyos elemei kellően támogatták munkámat, s noha irodalmi és filozófiai alapjaik néhány ponton el is térnek egymástól, eredményeik összeegyeztetése izgalmas kihívás az értelmező számára.

A művek Lacan teóriái felől való megközelítése, a feminista irodalomtudomány eredményei, valamint mindezekon keresztül a személyiség szétszóródásának bemutatása szintén kapcsolódik e teóriákhoz, belőlük táplálkozik, ám más-más utakat s lehetőségeket kínálnak föl az elemzőnek. A versek lacani olvasata ter-

²⁸³ TENGELYI 1998, 110.

mésztesen nem válhat meghatározóvá, hiszen pontról pontra elbizonytalanodik az olvasó, bizonytalaná válik a megértés. Már abban sem lehetünk bizonyosak, hogy a versek beszélője milyen viszonyban áll tárgyával és formáival: egyfelől az archaikus világ szétesése fölötti kesergés jelenik meg témáiban, másfelől viszont a líra legmodernebb törekvéseit és eredményeit alkalmazza. Nem tudjuk, hogy az archaikus vagy a modern világ felől beszél, nincs rögzített pozíciója, így személyisége sem centralizálható. Az olvasó így kénytelen hol az egyik, hol a másik nézőpontból olvasni a verseket, avagy egyszerre mindkét irányból, hiszen egy olyan személyiség sorait olvassuk, aki még nem tudta eldönteni, hogy inkább az új megteremtője, előkészítője vagy a régi továbbvivője, megőrzője lesz. Vagy mindkettő egyszerre. Választása az, hogy nem választott, hogy szétszóródott a lehetőségek között. Mi pedig olvashatjuk, írhatjuk műveit, hiszen éppen ez a problematika az, amely az ezredvég irodalmát is oly termékenyvé teszi, s így – mint már arról szó volt – Czóbel versei akár a másodmodern költészet közvetítésével, de akár egy évszázadon átívelő közvetlen visszapillantáson keresztül is befogadhatók, értelmezhetőek. Kiemelkedő helyet foglal(hat) el a szempontok között a feminista irodalom megközelítése, s csak remélni tudom, hogy a magyarországi feminista irodalomkritikusok is hamarosan fölfedezik Czóbel életművét, de természetesen e költemények, novellák nemcsak velük képesek izgalmas jelenségeket, szövegeket megismertetni, hanem megszólítják a mai irodalomtudomány szinte bármely kutatóját, aki kutatásra s megfigyelésre érdemesnek tartja a szétszórt szubjektum problematikáját. Czóbel művei sokszínűséggel, az életművön belüli intertextuális vonatkozásokkal, nyelvük másságán keresztül (melyben valami különösre, a férfi szerzőkétől eltérő nyelvhasználatra bukkanhatunk) ígéretes olvasmány lehet a mai olvasó számára is. Versei és prózája izgalmas kalandozást kínálnak a kutatónak is, aki a megértés lehetőségeit vizsgálva mindkét horizonton megpróbálhatja felfejteni Czóbel saját korának kanonizációs problémáit, illetve megpróbálja mai értelmezőként olvasni a műveket.

7. A „KLASSZIKUS” MEGKÖZELÍTÉSE

7.1. Kosztolányi Dezső:

A szegény kisgyermek panasza

A Czóbel Minka műveinek elemzése során felvetődött kanonizációs kérdések, újraolvasási lehetőségek továbbgondolásaként kísérlem meg egy klasszikus modern alkotó, Kosztolányi Dezső egyik kötetének rövid értelmezését. Választásom önkényesnek is tűnhet, ám e szövegek olyan hangokat szólaltatnak meg, melyek témánk szempontjából igazán relevánssá válhatnak. Eddigi egyik legfontosabb kérdésünk az én létesüléséhez kapcsolódott: hogyan képes a szövegbeli szubjektum megképezni önmagát, milyen relációkban, milyen kánonokhoz igazodva konstituálódik, s ezáltal hogyan különül el a kortárs irodalom uralkodó alkotásaitól vagy kánonjaitól. Mind Vajda, mind Czóbel esetében azt láthattuk, hogy az én nem tudja magát egységesként elképzelni, hol az irónia és az emlékezet mindig széttartó ereje teszi ezt lehetetlenné, hol maga a pragmatikai szint hívja elő a széttartást és széthullást, hol a női hang és az ebből adódó némaság bizonytalanítja a szövegbeli szubjektum önazonosságát, így távolodva el mindkét alkotó életműve a korszak hivatalos kánonja(i)tól, s válik szinte önmagába záródó metaforává. Bednatics Gábor Czóbel verseivel kapcsolatban egyenesen zárványszerű életműről s „az önmagába záruló szöveg allegorikus nyelvautonómiájá”²⁸⁴-ról beszél.

Kosztolányi lírai alkotásainak tárgyalása nagy kihívás az értelmező számára. Az utóbbi évtizedekben e művek egy igen szigorú kánon részei lettek, így az interpretációk szinte lezártá váltak. A Kosztolányi-műveket a Nyugat klasszikus alkotásai közé sorolták, így újraértelmezésük sokáig nem tűnt relevánsnak. Leginkább Gadamer klasszikuselméletéhez áll közel e felfogás: „A »klasszikus« nem szorul rá a történelmi távolság legyőzésére, mert maga a legyőzés szakadatlan kifejezésében teljesedik ki.”²⁸⁵

²⁸⁴ BEDNANICS 2006, 50.

²⁸⁵ GADAMER 1984, 274.

Hans-Robert Jauss úgy véli, hogy Gadamer ezáltal „nem akarja a klasszikusok fogalmát megtenni minden múlt-jelen közötti közvetítés prototípusává”.²⁸⁶

A poétikai funkciók áthelyeződése és az identitásképző stratégiák átalakulása miatt azonban megjelenik a klasszikusok újraértelmezésének igénye, melynek következtében más irányból szólíthatók meg e művek, új kérdések tehetők fel nekik: „Ha viszont egy műalkotás művészi jellegét azzal az esztétikai distanciával kell néznünk, amely elválasztja első olvasóinak elvárásaitól, akkor ebből következik, hogy az a distancia, amely kezdetben örömmel vagy idegenkedve fogadott új látásmódként tudatosul, a későbbi olvasók számára oly mértékben eltűnhet, amilyen mértékben magától értetődővé válik a mű kezdeti negatívuma, és elfogadott elvárásként helyet kap a jövőendő esztétikai tapasztalatok horizontjában. Ez a második típusú horizontváltás érvényes az ún. klasszikus remekművekre, melyeket megszokottá vált szép formájuk és látszólag problémátlan »örök értelmük« recepcióesztétikai szempontból az ellenállhatatlanul meggyőző és élvezhető művészet veszélyes közelségébe sodor, s amelyeket csak külön erőfeszítéssel vagyunk képesek a megszokottól eltérő módon olvasni s művészi jellegüket átélni”²⁸⁷ – olvashatjuk Jaussnál. E megszokottól eltérő mód azonban rendkívüli módon differenciálódhat, hiszen minden új kérdésfeltevés többirányúsíthatja az eddig egyenletes és egyirányú mederben folyó befogadást. Jelen esetben meglepő lehet talán, hogy Kosztolányi lírája két, jórészt a XIX. században alkotó szerző műveivel kíván párbeszédet folytatni, ráadásul nem is a megszokott elődkövető kontextusban. A már felvázolt szubjektumelméleti kiindulópont kijelölheti kérdésfeltevésünk irányultságát, s egyszersmind ki is zökkenheti a Kosztolányi-recepciót eddigi kerékvágásából, amennyiben *egyszerre* kívánja bizonyos szövegeit cusanusiként és nolanusiként értelmezni: így a szubjektumot értelmező nyelv nem csupán a klasszikus modernség tapasztalataiból táplálkozik, hanem megszólalását a már kialakult, ám prioritását csupán a posztmodernben elnyerő líranyelv felől is képes építeni.

²⁸⁶ JAUSS 1997, 57.

²⁸⁷ *Uo.*, 68.

Kosztolányi lírájának újraértelmezésére mindeddig kevés kísérlet történt. Az igen színvonalas Kosztolányi-újr olvasóban (*Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*)²⁸⁸ elsősorban prózája újragondolására helyeződik a hangsúly, lírájával foglalkozó tanulmányok jóval kisebb számban találhatók. A lírai életműből leginkább a *Számadás* ciklus kínált újraolvasási lehetőségeket, illetve találkozhatunk egy-egy vers szubtilis értelmezésével.²⁸⁹

A különböző korokban és kánonokban létrejövő identitásképző stratégiák, átalakuló énképek azonban szükségszerűvé teszik, hogy új és új kérdéseket tegyünk fel a klasszikus szövegeknek is, hiszen e „modellektől” függ, hogyan értelmezünk, hogyan olvassunk egy művet. A művészi világértelmezés modelljének pedig egyik legdominánsabb alkotóeleme a szubjektumfelfogás, azaz fontossá válik, hogy a befogadó milyen ént konstituál magának, hogyan helyeződik bele ez az én a világba, s mindezen előfeltevésekből kiindulva a befogadó milyen irányultságú kérdéseket képes feltenni a műnek, s hogyan jöhet így létre valamilyen közös hang, mely a mű felől a befogadó felé irányul.

Mind a világértelmezési modellek, mind a poétikai funkciók idővel áthelyeződnek, ám ez nem feleltethető meg az újítás teleológiájának. Elemzésem egyik célkitűzése annak megmutatása, hogy e világértelmezési modellek nem feltétlenül egy kor(szak) termékei, hanem egymás mellett is létezhetnek, egyazon életművön belül különbözőeket is fellelhetünk, így, akár csak a kánonok, bizonyos egyidejű egyidejűtlenségek létrehozására is képesek lehetnek. Igen nagy jelentősége van e feltevéseknek *A szegény kisgyermek panasza*i című kötet értelmezésénél. Kosztolányi e korai, 1910-es kötetében próbálom nyomom követni azt a folyamatot, hogyan alakul a szubjektum értelmezése, s milyen világtapasztalat segíti ebben a beszélőt.

²⁸⁸ KULCSÁR SZABÓ–SZEGEDY-MASZÁK 1998.

²⁸⁹ Többek között: MOLNÁR 1998, 27–37; MENYHÉRT 1998, 37–47.

7.2. A szegény kisgyermek hangjai

A Nyugat korai költészetének egyik legkiemelkedőbb alkotása Kosztolányi *A szegény kisgyermek panasza*i című kötete. Kiss Ferenc szerint „már jellegzetes Kosztolányi-mű, s értékesebb sem születik még egy évtizedig”.²⁹⁰ Majd később hozzáteszi: „*A szegény kisgyermek panasza*i a legjellegzetesebb Kosztolányi-művek egyike, s jelentőség dolgában is az elsők közé szokás sorolni. Minden nagyobb igényű irodalomtörténeti munka kitüntető figyelemben részesíti, s Kosztolányiról szóló paródiáiban Karinthy is erre a kötetre figyel.”²⁹¹ E kötet tette igazán ismertté Kosztolányi nevét, s a *Négy fal között* után meghozta számára a várt sikert.

Az értelmezők leggyakrabban azt állapítják meg, hogy a kötet tulajdonképpen egy szerep végigvitele: „A szerep – a szó eredeti jelentésével összhangban – a lírában is mindig valamely idegen alak, magatartás vagy jelmez felöltését jelenti. [...] A példák többsége arra vall, hogy mikor a költő azonosul egy választott szereppel, egyéniségének csak egyes rétegeit tárgyasítja.”²⁹² Úgy vélték tehát, hogy Kosztolányi magára vette egy kisgyermek álarcát, kölcsönvéve annak gondolatait, naiv megfigyelőképességét, s végig úgy beszél, mintha ő maga lenne a kisgyermek. Kiss Ferenc véleménye szerint a beszélő „még az emlékezés attitűdjét is feladja”.²⁹³ Ám véleményem szerint éppen ez az, ami az egész kötetet elindítja – szinte egy másik „dimenzióban”.

A kötet kezdőverse, a *Mint aki a sínek közé esett...* rögtön egy kicsinyítő tükörrel, *mise en abyme*-mal indít: a beszélő helyzete előrevetíti az egész kötet lírai alaphelyzetét, az emlékezést. Aki itt megszólal, az még nem a kisgyermek, még nyoma sincs, viszont itt történik meg a pozíció kijelölése, méghozzá ötször is a rövid versen belül, ugyanis ennyiszor olvasható a „Mint aki a sínek közé esett” mondat. E szituáció az egyik legizgalmasabb emberi helyzet: a halála előtt vagy nagy veszélyben az ember szeme előtt újra

²⁹⁰ KISS F. 1979, 5.

²⁹¹ *Uo.*, 7.

²⁹² *Uo.*, 16.

²⁹³ *Uo.*, 20.

lejátszódik élete filmje, elcikáznak a képkockák. Ilyen állapotban szólal meg (illetve: *mintha* ilyen állapotban lenne!) a vers éjje:

cikázva lobban sok-sok ferde kép
és lát, ahogy nem látott sose még.

A látás gesztusán keresztül a múlt mint kép elevenedik meg, így rögtön megképződik bizonyos distancia, mely lehetővé teszi a beszélő számára az emlékezéshez szükséges rápillantás távolságát. De ki emlékezik? S ezen a ponton válik igazán érdekessé a kisgyerekszerp: hiszen nem Kosztolányiról van szó, nem az ő gyermekkori élményei sorakoznak fel, hanem ezekből az élményekből teremt egy ént, aki emlékezni képes, így létrehoz egy egészen új világot, a kisgyermek imaginárius világát:

a végtelent, a távol életet
búcsúztatom, mert messze mese lett.

A mese értelmezhető e helyzetben az emlékezés fikcióteremtő aktusának is, hiszen az emlékezéssel állandóan újat teremtünk, az emlékezés önmagában hordozza a felejtést is, soha nem „élhetjük át” ugyanazt, mindig valami más teremtődik, szelektálunk az emlékek között: „A szöveg környezetéből a szövegbe átvett elemek önmagukban nem fiktívek, csakhogy a szelekció a fikcionálás aktusa, mely révén a rendszerek mint vonatkozási mezők épp általa válnak egymástól elhatárolhatóvá, hogy elhatárolásukat az aktus átlépi”²⁹⁴ – véli Iser. Így egy új világ teremtődik, olyan, amilyen még sohasem volt:

és lát, ahogy nem látott sose még.

A kötet első verse segíti az olvasót egy fikcionált világba való behelyezkedésben, itt teremtődik meg az a környezet, az a világ, melybe az azt követő versek beágyazódnak: „a fikcionálás aktusai valami imagináriusra vonatkoznak. A *Mintha* ebből következően

²⁹⁴ ISER 1997, 58.

azt mondja ki, hogy az ábrázolt világ tulajdonképpen nem igazi világ, hanem egy meghatározott cél érdekében olyannak kell elképzelnünk, mintha az lenne.”²⁹⁵

Az emlékezés temporális jellemzői közé tartozik a sűrítés, ez teszi lehetővé, hogy az örök egy percen belül más-más előjelekkel jelenjen meg:

Egy percre megfogom, ami örök,
lepkéket, álmot, rémest, édeset.

Megteremtődik tehát a háttér, megjelent egy beszélő, ismerjük a szituációt, és ezen háttérbe illeszkedik a kötet következő verse, az *És látom őt, a kisdedet* kezdetű. Itt indul meg valójában az az emlékezés, melyet az előző versben készített elő a beszélő. Itt ugyanaz az egyes szám első személyű beszélő szólal meg, illetve újabb képeket lát, s e képek között felbukkan egy újabb személy, egy egyes szám harmadik személyben, öként ábrázolt kisded, így érzékelhető a különbség, a távolság a két személy között. Külön alakként jelennek meg, ez látható a „félve ül le mellém” sorban is. A beszélő hallja és látja őt, megelevenednek a képek, amelyeken ő kívül helyezkedik el, a megfigyelő pozíciójában. A vers utolsó versszakában különös tulajdonságokkal ruházza fel a kisdedet:

Ő a pap, az igaz, a szent,
bámulom, mint egy ismeretlent,
Gyónok Neki és áldozok
És megsiratom Őt, ki elment.

A kisgyerek furcsa szakrális szerepben jelenik meg, szinte hátborzongató a kép, ugyanakkor ismeretlennek is nevezi: látja, hallja a kisgyermeket, de nem ismeri, valami eddig nem látott alakban jelenik meg előtte, és ez felhatalmazza a beszélőt arra, hogy tőle várjon megváltást, hiszen a beszélő fikciója szerint a kisgyerek elment, eltávozott, s a róla festett képek alapján úgy

²⁹⁵ *Uo.*, 72.

tűnhet, mintha már egy másik, egy titokzatosabb világban lenne, ahonnan akár megváltást is küldhet a hozzá könyörgőnek.

Meglehetően, átkötés nélkül jelenik meg *A doktor bácsi* kezdetű vers, melyben már egy egészen más beszélővel találkozunk: a két versen keresztül idézett kisgyermek most kap először hangot arcához, így létrejött az új arc, mely már képes eltávolodni az előző beszélő arcától. Ám mégsem teljesen átmenet nélküli a „doktor bácsi” megjelenése: az előző vers végén valaki elment, akit meg kell siratni: a halál is lehet az, ami elragadta, s e képhez pedig szorosán kapcsolódhat a doktor képe. E sor („és megsiratom Őt, ki elment”) azonban máshogy is értelmezhető: a következő versben ugyanis már nem lesz jelen az, aki eddig beszélt, eltűnik, elmegy, átadja helyét az új beszélőnek. Így akár ő maga is lehet az, aki megsiratja önmagát, rögtön egy eltávolító gesztussal lépve ki a képből, amennyiben Ő-nek nevezi önmagát.

Amikor tehát hanghoz jut az, aki már a kötet címében is megjelent, egy újabb alakról kezd el beszélni, aki eddig egyáltalán nem volt jelen: s valóban gyermeki rácsodálkozás az a hang, amely itt megszólal, s nem ok nélküli az sem, hogy éppen a doktor bácsiról beszél: az utolsó versszakban éppen ahhoz hasonló szerepe van a doktor bácsinak, mint az előzőben a kisgyermeknek: ott a kisgyermekhez a pap, az igaz és szent kapcsolódott, itt a doktor bácsihoz pedig a béke, a part, a rév, az élet. A kisgyermek sajátos szituációban találkozott a doktor bácsival: „ködös habok közt ringatóztam”, azaz lázbeteg, a halál közelében találkozott vele, mindig valahol az élet peremén. Így nyerhet jelentőséget a part és a rév kifejezés, hiszen a part valami kettő közötti helyet jelöl, míg a rév az, ami segít átjutni a túlpartra, így talán a doktor bácsi is az, aki az emlékezést segíti, ugyanakkor az ő felbukknását pedig az emlékezés segíti.

E halálközeli, lázas állapot az, ami a következő vershez az átmenetet jelentheti, hiszen annak utolsó és ennek első sora szinte egymásra játszik: „ködös habok közt ringatóztam,” – „...bíbor lázban hanykolódtam”.

E lázas utazás első állomása egy üvegajtó, mely felveheti a tükör funkcióját:

Az üvegajtó állt elém,
üvegje köd és alkonyat,
bámultam benne arcomat.

A tükör-ajtóban újabb arc képződik, mely újabb rácsodálkozást
tesz lehetővé, s egy eddig ismeretlen kép tárul a kisgyermek elé:

s mint víziárny lengett felém,
akár vak tükör lemezén,
hogy bíbor lázban hánykolódtam.

A tükrös ajtó, melyben most önmagát látja, titokzatos átjáró, kapu
a halálba, ám ezt még nem mondja ki a kisgyermek, csupán leír-
ja tapasztalatait. Megpillantja az átjárót, de ő még nem megy át
rajta, csupán sejtí, mi várhat a túloldalon:

aki belenéz, belevész
és aztán nincs többé remény,
egy kép az üvegen kilobban.

A következő vers címében árulja el csupán, mi volt az, amiről
eddig beszélt, s így újra szervesen kapcsolódnak egymáshoz a
kötet versei, láncszerűen idézve elő egymást. Az *Ó, a Halál* kez-
detű versben új környezetbe emeli a beszélő azt, amiről eddig
beszélt. Szinte játékká válik felidézése, a gyermeki kíváncsiság
eredménye az, hogy megismerik:

Mi ismerjük csak, pici gyerekek.
Utunkba áll.

Az előző vers ajtajához hasonlóan jelenik meg a halál, amikor a
gyerekek elé áll, ijesztgeti őket, játékba bocsátkozik velük:

A játszótársunk és tréfál velünk.
Rohanva száll –
Ő a fogó – és jaj, jaj, jaj nekünk.

A játék így egyszerre veszélyt is jelent, hiszen a fogó bármikor elkaphatja őket, pedig csak a mese és képzelet teremtménye, a dajkák meséiben bukkan fel.

A felnőttek nélküli világban a gyerekek egyetlen fegyvere a játék puska a halál ellen: félelmükben vágynak a védelemre, ám a játék puska éppen a védelem hiányát szimbolizálja. E játék puska viszont átvezeti az olvasót a következő vershez, ahol valódi puskává válhat az ott megjelenő katona kezében. A *Még büszkén vallom, hogy magyar vagyok* című versben a beszélő, a kisgyermek egy harmadik személyhez, a nagypáához fordul, majd a második versszakban átadja neki a szót, illetve a gondolatot, ám a vers egyes szám első személyű megszólalója ekkor már a nagypapa lesz a „Csak a szeme borul el néha kissé” bevezetés után. A nagypapa minden dolgok tudójaként jelenik meg, ám ez a tudás nem áldás, hanem átok, s félti a még nem tudó gyermekeket:

Jaj, meg ne tudja ez az árva gyermek,
hogy vannak messze, különös világok.

Fohászodik is valaki(k)hez, kiszólva a versből a meg nem nevezettekhez, ezáltal általános alanyhoz:

Óvjátok édesen az édes álmát.

A kisgyermeket a lét igazságaitól kell megóvni, melyek tudása iszonyú tudás lehet számára:

hogy meg ne tudja, élete nem élet,
és meghalt már, bár alig született meg.

A beszélő a lét temporalitására hívja fel a figyelmet, arra a tényre, hogy az ember léte időkorlátok közé van zárva, ebből kilépni lehetetlen. Ez az, amit a heideggeri *Befindlichkeit*-fogalommal jellemezhetünk, mely a létező temporalitásában való létezésére utal. A vers az időbe zártságához társítja a térbe zártság felismerését is:

mert néma gyermek minden kismagyar
s a Nagyvilág nem érti a szavát.

Minden megszólaló saját nyelvébe van zárva, jelen esetben egy olyan nyelvbe, melyet a Nagyvilág nem ért meg, de igaz ez bármelyik nyelvre, az azt beszélők számától függetlenül. Az időbe és térbe zártság a beszélő szerint legyőzhetetlen, senki nem képes ellene harcolni, mindenféle költői próbálkozás hiábavalóságnak tűnik. A fönt idézett két részt az alábbi két sorral köti össze:

Jaj, meg ne tudja, hogy hiába minden,
ha dalol és ha távolba lát.

Ami reményt jelenthetne, a dalban való tovább élés, lehetetlennek tűnik, mint ahogy lehetetlen a távolbalátáson keresztül kitörni abból a térből, melybe az én belevettetett. Saját nyelvébe és kultúrájába van zárva az egyén, kitekinteni lehetséges ugyan, de a nyelv határait átlépni megvalósíthatatlannak tűnik. E sorokban hűen tükröződik Kosztolányi nyelvszemlélete, mely szerint minden nyelv egy nemzet sajátja. Érzékletes példája ennek a nyelvtanulásról való elmélkedése: „[a] gyermek, ki beszédtelenül születik a világra, ott talál maga körül bennünket, kik már bírjuk e nehéz művészetet. Mégis meddig tanulja a saját anyanyelvét is. Mert mesebeszéd, hogy az anyanyelv megtanulása könnyű. Nehéz, a legnehezebb. Meddig selypítünk, meddig dadogunk, míg hosszú évek múlva az első értelmes mondatot ki tudjuk erőlködni. Hány nyelvmesterünk van! Már pólyánkban anyanyelvünk hangjait hallja fülünk, azokat a különös, írással ki nem fejezhető vokálisokat, melyek évezredek során képződtek.”²⁹⁶ E gondolatok rokoníthatók Wilhelm von Humboldt nyelvéről alkotott felfogásával: „az emberi nem nyelvének felépítése azért és annyiban különböző, amiért és amennyiben maguknak a nemzeteknek a szellemi sajátossága is az”.²⁹⁷ A nyelv határt szab a gondolatnak, mely a(z anyanyelvbe zárt emlékezeten keresztül képes csupán szóhoz

²⁹⁶ KOSZTOLÁNYI 1999c, 8.

²⁹⁷ Humboldt művére (HUMBOLDT 1985, 79) hivatkozik SZEGEDY-MASZÁK 1995b.

jutni, így érvényes rá Wittgenstein megállapítása, mely szerint „nyelvem határai világom határai”. A versbeli kisgyermek ezen határok közé van zárva, ám ezt nem ő látja, csupán egy másik hang mondja, a nagyapáé, aki itt átvette a szót a kisgyermektől, hiszen még az imaginárius világban sem válik lehetségessé az, hogy a kisgyermek e gondolatokat szóvá formálja, ám, ha az eszszéíró Kosztolányi gondolatmenetét követjük, nem pusztán a kisgyermek válik némává, hanem minden beszélő számára uralhatatlan a nyelv birodalma: „[a] nyelv egymagában álló hatalmas szervezet, egy természetproduktum, melynek oly furfangos, de lényegében fölségesen egyszerű törvényei vannak, mint a természetnek. Ezt a nyelvet megbolygatni, igába hajtani ez idő szerint nem még nem sikerült.”²⁹⁸ A nagyapa a titkok tudója, aki rendelkezik a múlt emlékeivel, a nyelvbe zárt és a nyelv által újratertődő hagyománnyal. Ám amint kimondta a titkot, megváltozik a világa, léte fenyegetetté válik: a következő, az *Azon az éjjel* kezdetű versben újra a nagyapáról olvasunk, immár a kisgyermek szólal meg, visszavéve a hangot az eddigi beszélőtől, aki végleg elveszítette hangját, hiszen a haláltól már visszavehetetlen a megszólalás lehetősége. Egy rapszodikus sirató szólal meg, különös zajokkal, akár Ady Endre *Emlékezés egy nyár-éjszakára* című versében. A kisgyermek itt találkozik először a halállal, minden eddigi megjelenése csupán „képzelődés”, gyermeki félelem volt, mely mindig saját betegségével vagy riasztó játékokkal társult. Ám amikor valóban átéli a halál közelségének borzalmát, komoly, rezignált hangon szólal meg, s e komolyság más szférába juttatja, érettebbé teszi, s e komolyság teszi lehetővé, hogy átlépjen a következő vers világába.

A Már néha gondolok a szerelemre kezdetű versben e komoly hanghoz jutott kisgyermek szólal meg, aki viszont még mindig a gyermekkor világában él:

Találkoztam tán véle messze-messze,
valahol Andersen meséiben?

²⁹⁸ KOSZTOLÁNYI 1999c, 7.

A mesemotívum újra megjelenik, s hozzá kapcsolódik a messze-messze határozó is, mely jelzi az eltávolítás mértékét. A kötet kezdőversében, a *Mint aki a sínek közé esett...*-ben olvashatunk hasonlót a meséről:

a végtelent, a távol életet
búcsúztatom, mert messze mese lett.

A mese világa tehát, mint ahogyan e versben is, kezd eltávolodni, és egyre közelebb kerül a kisgyermek hangja ahhoz a hanghoz, mely az első versben szólalt meg, mely megidézte őt magát. Ám még tetten érhetően jelen van a mese világa, az elképzelt kislányhoz kapcsolódva:

Ágyamhoz ül. Meséskönyv a szeme.

E lányt a beszélő kisgyermek önmagából teremti, saját álmaiból, kívánságaiból, sőt szinte saját magában:

Egy lány, ki én vagyok. Hozzám hasonló.

A lány egyszerre lesz elképzelt és elképzelő, így megkettőzötté válik, egyszerre férfivá és nővé, a vágyakozóvá és a vágyottá, az ősi, ideális androgün lényé. De az elképzelt lány létéhez a csend társul, a szavak, a hang hiánya, így mindvégig titokzatos, szinte elképzelhetetlen, megvalósíthatatlan marad. Megvalósulni csak az énnel együtt képes, csak vele együtt létezik, mint annak egyik fele, mely a csöndet reprezentálja, míg az én hanghoz jutó fele megegyezik a vers beszélőjével.

Az iskolában hatvanan vagyunk című versben a sok egyforma között válik eggyé ez az én:

s e hatvan furcsa zavarában
a sok között most én is egy vagyok.

A vers pragmatikai szintjén megjelenő szituáció éppen fordítottja az előző versének: ott az én önmaga mellé teremtett másik ént,

míg itt a sok-sok én képez egy egészet, magában hordozva a szét-
hulló egység allegóriáját:

Amerre nézek, mint egy rengeteg,
kezek, kezek, és újra csak kezek.
Mint kócbabácskák a török bazárba,
Egy hús terembe csöndesen bezárva,
Az orruk, a fülük, mint az enyém
S a feje is olyan mindeniknek.
Mivégre ez a sok fej, kéz, fül, orr,
Sokszor csodálva kérdezem: minek?

A kisgyermek-beszélő immár önmaga kérdez rá a lét értelmére, nem kölcsönzi hangját egy harmadik személynek, önmaga képes eljutni a felismerésig, a kérdés feltevésének hatalmáig. A sokféleség éppúgy kérdésként jelenik meg, mint maga a lét: miért sokféle és miért van? Választ nem próbál keresni, hiszen éppen azt ismeri fel, hogy lehetetlen dolog a választ keresni, s a kérdés feltevése fontosabb a rácsodálkozó tudat számára.

A kötet ezt követő verseiben ez az öntudatra ébredő hang szó-
lal meg, újabb és újabb szeleteit vizsgálva meg a világnak, kutat-
va a kérdéseket, a rákérdezés lehetőségeit. A kisgyermek hangja
uralkodik, belevonva az olvasót fiktív világába, míg ki nem bil-
lenti ezen értelmezést egy, szintén *mise en abyme*-ként értelmez-
hető vers. A *játék* című mű már címével utal az egész kötetre:
maga a beszélő is játszik a hangokkal, az arcokkal, amennyiben
egyszerre több is megjelenik a kötetben, így elrejtve azt, hogy
mikor ki a beszélő. A versek grammatikai szintjén egyértelműen
megállapítható a beszélő száma, személye, ám a pragmatikai
szinten, az imaginárius világba lépve a kisgyermekhanghoz
egyszerre több arc is társulhat, eldönthetetlené téve azt, hogy
mikor ki a *valódi* beszélő, mely hanghoz milyen arc is társul va-
lójában, s milyen pozícióból szólal meg. A *játék* című versben a
kisgyermek önmagáról mint másikról beszél:

Játszom két színes szememmel,
a két kedves, pici kézzel,
játszom játszó önmagammal,
a kisgyermek is játékszer.
Játszom én és táncolok,
látszom én, mint sok dolog.
Látszom fénybe és tükörbe,
játszom egyre, körbe-körbe.
Játszom én, és néha este
fölkelek
s játszom, hogy akik alusznak,
gyerekek.

A beszélő *önmagával*, a *kisgyermekkel* játszik, ugyanakkor néha azt játssza, hogy azok a gyerekek, akik alszanak, azaz – potenciálisan – a felnőttek is gyerekekké válnak az ő játékában, illetve hozzáérhető, hogy a játékban az ébrenlévők pedig felnőttek lehetnek. S e sokszoros játék, többszörös imagináció áthatja az egész kötetet, elbizonytalanítva az egység képzetét: bizonytalanná válik, mikor ki szólal meg, a kisgyermeknek átadott hang menyenyiben marad az övé, illetve hány kisgyermeki hangot tételezhetünk föl. A kötet grammatikai szintjén megmutatkozó szétszóródás segíthet valamelyest ennek eldöntésében: a *Mint aki a sínek közé esett...*-ben megszólaló egyes szám első személy még nem lehet a kisgyermek hangja, ott csupán az emlékezésen keresztül történik meg az imaginárius világ megidézése, mely világba belép ugyan az addigi beszélő, amíg előhívja a kisgyermek arcát a kötet második versében, majd a harmadik versben az előhívott kisgyermek szólal már meg, s ő beszél egészen a *Még büszkén vallom, hogy magyar vagyok* című versig, ahol az addig egyes szám harmadik személyben megjelenő nagyapa szólal meg énként. A következő verstől kezdve viszont újra a kisgyereké a szó, ám elbizonytalanodik az a feltevés, hogy ugyanaz a kisgyerek beszél-e, mint addig, vagy pedig új hangot hallunk, s az eddigi hang a múltba szóródott volna. A *kisgyermek-hang* viszont magában hordozza mind korábbi, mind későbbi hangjait, magába sűrítve már a múlt és a jövő tapasztalatait, s épp ezáltal válik egyszerre

sokhangúvá s izgalmassá a *kisgyermek-szólam*. A *játék* című versben pedig a pragmatikai szinten is tetten érhető az én megosztottsága: a kisgyermek egyszerre az, aki játszik, s az, akivel játszanak, s ugyanakkor az is, aki mindezekről beszél. (Ehhez hasonló lírai szituáció található Weöres Sándor *Háromrészes ének* című versében: „Te vagy a vadász és te vagy a vad, / s fenn a hatalmas az is te magad.”)

A kötet értelmezéséhez nagy segítséget jelent a „Menj, kisgyermek” kezdetű záróvers. Aki megszólal, harmadik személyként beszél a kisgyermekről, „drága gyermek”-nek, „édes kisfiam”-nak nevezve. Önmagának a megsemmisülést jósolja, míg a kisgyermek útja „a végtelenbe visz”. Am a kisgyermek itt nem csupán egy harmadik személyként jelenik meg, hanem magának *A szegény kisgyermek panaszai* című kötetnek a metonímiája is lehet:

Menj, édesem, bocsáss meg a dalosnak,
ki mostan a színpadra kényszerít,
menj budapesti, bús redakciókba,
némán takard fel szóló sebeid.

Újra feltételezhetjük az első versben megszólaló beszélő jelenlétét, aki már kilépett az általa teremtett imaginárius világból, képes arra reflektálni, tőle eltávolodni:

hadd nézzék benned, mi az irodalmi.
Menj és panaszkodj, hogy az vitt piacra,
Ki tégedet legjobban szeretett.

Itt hanghoz jut az a beszélő, aki sajátjának vallja a kötetet, kívülről értelmezi annak létét, s most útjára bocsátja. (Hasonló „útrabocsátás” olvasható Katona József 1818-as *K. Iffj. Katona József Versei* című kötetének első, *E Verseimhez* című művében, mely szintén az „értéktelennek tételezés” toposzával él:

Gördülj útra Gyümölcs! minden *Előbeszéd*
nélkül járj idegen Téreken, édesem –

Majd lejjebb így folytatja:

Gördülj hát, ha magad társaid ékein
elszégynelni nem gondolod útagon.
Gördülj Elmegyümölcs! bárha fanyar vagy is,
hisz' már a *Magyar* elnyelni *tanúlt* fanyart.)

A *szegény kisgyermek panaszai* végén is a lefokozás retorikai fogásával élve szólal meg a beszélő:

Mondd, árva vagy és most lettél legárvább –
picike koldus a föld kerekén –
Mezítelenül születted, meztelen mégysz...
Menj, menj, szegény.

Útra bocsátja tehát a kisgyermeket, mely a megszólaló én teremtménye a mű pragmatikai szintjén, illetve az összes beszélő teremtménye maga a kötet, mely az utolsó vers lezártával elkészült.

Beszélőket említhetünk tehát, akik egy időben, néha egy versen belül egyszerre vannak jelen. E szubjektumkép szokatlan a „klasszikus modernségben”, melynek terméke (amennyiben elfogadjuk, hogy a Nyugat első nemzedékének alkotói a „klasszikus modernség” formációjába sorolhatók) *A szegény kisgyermek panaszai* is. Nem mondhatjuk, hogy egységes én konstituálódik a kötetben, így problematikussá válik azon elgondolás is, mely szerint egyes alkotók egyértelműen besorolhatók lennének egy-egy formációba. Fontosabbnak tűnik az egyes versek, illetve kötetek szubtilis vizsgálata, melyekben többféle szubjektumfelfogásra is található példa.

Tagadhatatlan, hogy Kosztolányi későbbi művei között számos példa adódik az egységes szubjektum megképződésére (egyik legmarkánsabb képviselője a *Halotti beszéd* című vers), így tehát magát a szerzőt, Kosztolányit kényes feladat lenne besorolni bármelyik formációba. Ám azt sem állíthatjuk, hogy temporális feltétele van a szubjektumszéthullás megtapasztalásának: a létbe vetve az én különböző állapotaiban különböző módon tapasztalhatja meg világban való benne állását, így a szubjektum értelmezése is ezen állapotoktól válhat függővé.

8. EPILÓGUS

„Én nem emlékezem és nem felejték.
Azt mondják, ez hogy lehet?
Ahogy e földön marad, mit elejték, –
ha én nem, te megjeled.”

(József Attila: *Azt mondják*)

Ahogy az emlékezés és felejtés beleíródik az énbe, ahogy megkonstruálódik és állandó mozgást generál: úgy válik egyre áttetszőbbé, ugyanakkor egyre sűrűbbé is mindaz, amit szubjektumnak nevezhetünk. Megpróbáltuk megtalálni az itt értelmezett szövegek beszélőinek hangját, melyek a lírai én-beszéden keresztül szólalnak meg, melyekben az én szólal meg/melyekben én szólalok meg – mindig én, aki így mindig te is. Bárki. Kinyomozzuk, mi lehet benne az emlékezésből és a felejtésből, a szöveg és az olvasó emlékezetéből és felejtéséből, ezek összjátékából, az elejtett nyomokból. Létrejöhet a Vajda-szövegek önmagára soha nem bukkanó, szétszóródó énje, aki(k) az ironia identitásképző stratégiájára támaszkodhat(nak), az ugyancsak tétován kísérletező, a női szöveg mögé (vagy elé) rejtőző (táru)ló Czóbel-beszélő vagy a Kosztolányi-műveknek a múltból, a gyermekkorból konstituálódó szubjektuma. Egy olyan kánon képviselői e szövegek, melynek újraolvasása és megszólítása szükséges és gyümölcsöző lehet, a XIX. század végének, XX. század elejének magyar irodalma még mindig számos újabb kihívás elé állíthatja az olvasót, akár értelmezési metódusról, akár egy még szinte feltáratlan életműről legyen szó. Az itt bemutatott elemzések nem tekinthetők lezártak, folytathatók, sokszor csupán egy kérdés felvetései, egy út első kövei. Érdekességük talán az, hogy e rövid szakaszon is elvezethetnek hozzánk – ha az ember „ott belül egyre jobban Vajdajános” (ahogy Parti Nagy Lajos írja a Bevezetőnél idézett versében), amikor le kell menni a „pincébe”, valahová mélyre (akár Freuddal, akár mással, de egymás kezét szorítva), hogy rátaláljunk arra, amit keresünk. Egy szövegre vagy csak néhány sorra, amely közvetít valamit, ami fontos számunkra; egy hangra, amely

hozzánk szól, mert például úgy szól, női hangon, mint az én hangom; egy kisgyerekre, aki én voltam, vagy te voltál, vagy az én gyermekem lehet.

„Ha én nem, te megleled.”

FELHASZNÁLT IRODALOM

ALTIERI 2001 = Charles Altieri, *Az irodalmi kánon eszméje és eszménye*, ford. Beck András = *Irodalmi kánon és kanonizáció*, szerk. Rohonyi Zoltán, Bp., Osiris–Láthatatlan Kollégium, 2001, 141–163.

ARANY 1969 = Arany János, *Bolond Istók*, Első ének (22. vsz.) = Arany János *Összes költeményei I.*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1969.

ARANY 1998 = Arany János, *Irányok* = Arany János, *Tanulmányok és kritikák*, szerk. S. Varga Pál, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998.

BAHTYIN 1997 = Mihail Bahtyin, *Az eposz és a regény (A regény kutatásának metodológiájáról)*, ford. Hetesi István = *Az irodalom elméletei III.*, szerk. Thomka Beáta, Pécs, Jelenkor, 1997, 27–69.

BARTA 1976 = Barta János, *Vajda János: Nádas tavon* (vers-elemzés), = B. J., *Klasszikusok nyomában*, Bp., Akadémiai, 1976, 313–323.

BARTA 1981a = Barta János, *Vajda János költői arcképe* = B. J., *Évfordulók: Tanulmányok és megemlékezések*, Bp., Akadémiai, 1981, 28–43.

BARTA 1981b = Barta János, *Így élt Vajda János* = B. J., *Évfordulók: Tanulmányok és megemlékezések*, Bp., Akadémiai, 1981, 43–74.

BARTA 1981c = Barta János, *Vajda János szerelmi lírája* = B. J., *Évfordulók: Tanulmányok és megemlékezések*, Bp., Akadémiai, 1981, 74–87.

BEDNANICS 2006 = Bednanics Gábor, „Költői” képek: *Adalékok két zárványszerű századfordulós életműhöz* = *Induló mo-*

dernség – kezdődő avantgárd, szerk. Bednatics Gábor, Eisemann György, Bp., Ráció, 2006, 50.

BEDNANICS 2009 = Bednatics Gábor, *Kerülőutak és zsákutcák: A modern magyar líra kezdetei*, Bp., Ráció, 2009.

BLUMENBERG 2000 = Hans Blumenberg, *A korszakfogalom korszakai*, ford. Török Ervin, Helikon, 2000/3, 303–323.

BÓKA 1965 = Bóka László, *Őszi napló*, Bp., Magvető, 1965.

BORI 1985 = Bori Imre, *A magyar irodalom modern irányjai* I., Újvidék, Forum, 1985.

BOWIE 1991 = Malcolm Bowie, *Lacan*, London, Harvard University Press, 1991.

CIXOUS 1997 = Hélène Cixous, *A medúza nevetése*, ford. Kádár Krisztina = *Testes könyv* II., szerk. Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor s. k., Odorics Ferenc, Szeged, Ictus–JATE Irodalomelmélet Csoport, 1997, 357–380.

COHN 1996 = Dorrit Cohn, *Áttetsző tudatok*, ford. Gács Anna, Cseresnyés Dóra = *Az irodalom elméletei* II., szerk. Thomka Beáta, Pécs, Jelenkor–JPTE, 1996, 81–138.

CULLER 1997 = Jonathan Culler, *Dekonstrukció*, ford. Módos Magdolna, Bp., Osiris, 1997.

CZÓBEL 1914 = Czóbel Minka, *Az erdő hangja*, Bp., Singer és Wolfner Kiadása, 1914.

CZÓBEL 2000 = Czóbel Minka, *Pókhálók*, Pécs, Jelenkor, 2000.

DAHLKE 1994 = Rüdiger Dahlke, *A mandalák világa*, ford. Zornánszky Nándor, Bp., Dunakönyv, 1994.

DANYI 1980 = Danyi Magdolna, *Czóbel Minka*, Újvidék, Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, 1980.

DE MAN 1996 = Paul de Man, *A temporalitás retorikája I. Allegória és szimbólum*, ford. Beck András = *Az irodalom elméletei* I., szerk. Thomka Beáta, Pécs, Janus Pannonius Tudományegyetem–Jelenkor, 1996, 1–61.

DE MAN 1997 = Paul de Man, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, ford. Fogarasi György, Pompeji, 1997/2–3, 93–107.

DE MAN 2000 = Paul de Man, *Az irónia fogalma*, ford. Kato-
na Gábor = P. de M., *Eszttétikai ideológia*, Bp., Janus–Osiris, 2000,
175–203.

DESCARTES 1993 = René Descartes, *Értekezés a módszerről*,
ford., szerk. Boros Gábor, Bp., IKON, 1993.

Dr. KIS 1980 = Dr. Kis Margit, *Czóbel Minka*, Nyíregyháza,
Szabolcs-Szatmár Megyei Idegenforgalmi Hivatal, 1980.

EISEMANN 1991 = Eisemann György, *Prófécia és szépségesz-
mény a szecesszióban* = E. Gy., *Végidő és katarzis*, Orpheusz, 1991,
5–21.

EISEMANN 1999 = Eisemann György, *A romantikától a
modernség felé (Vonások a XIX. századi magyar líra korszakvál-
tásához)* = E. Gy., *A folytatódó romantika*, Bp., Orpheusz Könyvek,
1999, 92–116.

EISEMANN 2001 = Eisemann György, *A „befagyott emlékezet”
és a „világfolyás”* (Vajda János: *A kárhozat helyén*), ItK, 2001/3–4,
325–340.

ELIADE 1996 = Mircea Eliade, *A szent és a profán*, ford. Be-
rényi Gábor, Bp., Európa, 1996.

FOUCAULT 2000 = Michel Foucault, *A szavak és a dolgok:
A társadalomtudományok archeológiája*, ford. Romhányi Török
Gábor, Bp., Osiris, 2000.

FÖLDES 2009 = Földes Györgyi, *A festményvászon szálai:
Szövegszerűség és képszerűség Czóbel Minka Pókhálók című no-
vellájában*, Alföld, 2009/6, 46–54.

FRANK 2000 = Manfred Frank, *A diszkontinuitás mint tör-
téneti analízis alapösszetevője: Az 1775-ös korszakforduló Foucault
„archeológiájában”*, ford. Armeán Otília, Helikon, 2000/3, 334–
369.

FRANK–HAVERKAMP 1988 = Manfred Frank–Anselm
Haverkamp, *„Ende des Individuums – Anfang des Individuums?” =
Individualität (Poetik und Hermeneutik XIII.)*, hrsg. von M. F.,
A. H., München, Wilhelm Fink Verlag, 1988.

FRIEDRICH 1956 = Hugo Friedrich, *Die Struktur der moder-
nen Lyrik*, Hamburg, Rowohlt, 1956.

FÜZI-TÖRÖK 2000 = Füzi Izabella–Török Ervin, *Korszak és retorika*, Helikon, 2000/3, 293–302.

GADAMER 1984 = Hans-Georg Gadamer, *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlata*, ford. Bonyhai Gábor, Bp., Gondolat, 1984.

HALÁSZ 1937 = Halász Gábor, *Magyar századvég. Középsze-rű irodalom: a kísérletezők*, Nyugat, 1937/11.

HALÁSZ 1959 = Halász Gábor, *Magyar századvég* = H. G., *Válogatott írásai*, Bp., Magvető, 1959, 353–393.

HANSÁGI 2003 = Hansági Ágnes, *Klasszikus-korszak-ká-non*, Bp., Akadémiai, 2003.

HANSÁGI 2006 = Hansági Ágnes, *Emlékezet és identitás: Az idő idegensége a romantika és a modernség korszakküszöbének értelmezésében* = H. Á., *Az Ixión-szindróma: Identitás és kánon a romantikában és a modernségben*, Bp., Ráció, 2006, 20–37.

HÁRS 1996 = Hárs Endre, *Miért, ki olvas? Az olvasás episzte-mológiai metaforái* = *Lassú olvasás*, szerk. Hárs Endre, Szilasi László, Szeged, ICTUS–JATE, 1996, 7–20.

HAVERKAMP 1988 = Anselm Haverkamp, *Kryptische Subjek-tivität – Archäologie des Lyrisch-Individuellen* = Individualität (*Poetik und Hermeneutik XIII.*), hrsg. von Manfred Frank, Anselm Haverkamp, München, Wilhelm Fink Verlag, 1988, 347–383.

HEINZE 1993 = Theodor T. Heinze, *Subjektivität als Fiktion? Einleitende Anmerkungen zu Literatur und/als Psychologie* = *Sub-jektivität als Fiktion. Zur literarisch-psychologischen Konstruktion des modernen Menschen*, hrsg. von Theodor T. Heinze, Pfaffen-weiler, Centaurus-Verlagsgesellschaft, 1993, 7–15.

HUMBOLDT 1985 = Wilhelm von Humboldt, *Az emberi nyelv-vek szerkezetének különbözőségéről és ennek az emberi nem szelle-mi fejlődésére gyakorolt hatásáról*, ford. Rajnai László = W. v. H., *Válogatott írásai*, Bp., Európa, 1985, 69–117.

HUORANSZKI 2004 = Huoranszki Ferenc, *Mi vagyok én?*, Magyar Tudomány, 2004/5, 577–585.

IMRE 1990 = Imre László, *A magyar verses regény*, Bp., Aka-démiai, 1990.

ISER 1997 = Wolfgang Iser, *A fikcionálás aktusai*, ford. Kato-
na Gergely = *Az irodalom elméletei IV.*, szerk. Thomka Beáta,
Pécs, Jelenkor, 1997, 51–83.

JAUSS 1997 = Hans Robert Jauss, *Irodalomtörténet mint az
irodalomtudomány provokációja*, ford. Bernáth Csilla = H. R. J.,
Recepcióelmélet–esztétikai tapasztalat–irodalmi hermeneutika,
Bp., Osiris, 1997, 36–85.

JUHÁSZ 1993 = Juhász Tamás, *Nárcizmus és narráció: A
Tristram Shandy-lacani olvasata*, *Literatura*, 1993/4, 321–333.

KÁDÁR 1994 = Kádár Judit, *Feminista nézőpont az irodalom-
tudományban*, *Helikon*, 1994/4, 407–417.

KÁLMÁN C. 1998 = Kálmán C. György, *A kis népek kánon-
jainak vizsgálata*, *Helikon*, 1998/3, 251–260.

KIS M. 1942 = Kis Margit, *Czóbel Minka*, Debrecen, Lehotai
Nyomda, 1942.

KISS A. 1994 = Kiss Attila, *Miből lesz a szubjektum? Poszt-
szemiotikai bevezető*, *Pompeji*, 1994/1–2, 167–176.

KISS A. 1996a = Kiss Attila Atilla, *A jel-ölő szubjektum(a) =
Remix*, szerk. Hódosy Annamária, Kiss Attila Atilla, Szeged,
Ictus–JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996, 29–40.

KISS A. 1996b = Kiss Attila Atilla, *Posztszemiotika – Ki ol-
vas? = Remix*, szerk. Hódosy Annamária, Kiss Attila Atilla,
Szeged, Ictus–JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996, 9–29.

KISS F. 1979 = Kiss Ferenc, *Az érett Kosztolányi*, Bp., Akadé-
miai, 1979.

KOMLÓS 1959 = Komlós Aladár, „*Vajda János pályakezdése*”
(*Válasz Barta Jánosnak*), *Irodalomtörténet*, 1959/3–4, 444–448.

KONERSMANN 1991 = Ralf Konersmann, *Lebendige Spiegel:
Die Metapher des Subjekts*, Frankfurt/M, Fischer Taschenbuch
Verlag, 1991.

KOSZTOLÁNYI 1999a = Kosztolányi Dezső, *A klasszikusok-
ról* = K. D., *Nyelv és lélek*, Bp., Osiris, 1999, 318–320.

KOSZTOLÁNYI 1999b = Kosztolányi Dezső, *Írók ellenségei* =
K. D., *Nyelv és lélek*, Bp., Osiris, 1999, 322–324.

KOSZTOLÁNYI 1999c = Kosztolányi Dezső, *A nyelvtanulás-
ról* = K. D., *Nyelv és lélek*, Bp., Osiris, 1999, 7–10.

KOVÁCS 1977 = Kovács Sándor Iván, *Egy képzelt irodalomtörténettől a valóságos rendszerig* = Weöres Sándor, *Három veréb hat szemmel: Antológia a magyar költészet rejtett értékeiből és furcsaságaiból*, Bp., 1977, 5–47.

KÖNCZÖL 1975 = Könczöl Csaba, *A dilettáns bátorsága*, Czóbel Minka: *Boszorkány-dalok*, *Életünk*, 1975/2, 185–189.

KRISTEVA 1997 = Julia Kristeva, *A nők ideje*, ford. Farkas Anikó = *Testes könyv* II., szerk. Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor s. k., Odorics Ferenc, Szeged, Ictus–JATE Irodalomelmélet Csoport, 1997, 327–357.

KUHN 1984 = Thomas S. Kuhn, *A tudományos forradalmak szerkezete*, ford. Bíró Dániel, Bp., Gondolat, 1984.

KULCSÁR-SZABÓ 1995 = Kulcsár-Szabó Zoltán, *Intertextualitás: létmód és/vagy funkció?*, *Irodalomtörténet*, 1995/4, 495–541.

KULCSÁR-SZABÓ 1996 = Kulcsár-Szabó Zoltán, *Beleírás és kitörlés (A Te emlékezete Szabó Lőrinc A huszonhatodik év és Oravecz Imre 1972. szeptember című műveiben)*, *Pannon Tükör*, 1996/5, 6–8.

KULCSÁR-SZABÓ 1997a = Kulcsár-Szabó Zoltán, *A „korszak” retorikája* = K.-Sz. Z., *Az olvasás lehetőségei*, Bp., József Attila Kör–Kijárat, 1997, 15–41.

KULCSÁR-SZABÓ 1997b = Kulcsár-Szabó Zoltán, *A „te” lírai alakzatának kérdéséhez* = K.-Sz. Z., *Az olvasás lehetőségei*, Bp., József Attila Kör–Kijárat, 1997, 41–53.

KULCSÁR-SZABÓ 1997c = Kulcsár-Szabó Zoltán, *A történet mint emlék* = K.-Sz. Z., *Az olvasás lehetőségei*, Bp., József Attila Kör–Kijárat, 1997, 163–187.

KULCSÁR SZABÓ–SZEGEDY-MASZÁK 1998 = *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. Kulcsár Szabó Ernő, Szegedy-Maszák Mihály, Anonymus, Budapest, 1998.

LACAN 1966 = Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

MARGÓCSY J. 1988 = Margócsy József, *Egy régi udvarház utolsó gazdája*, Nyíregyháza, Szabolcs-Szatmár Megyei Levéltár Közleményei, 1988.

MARGÓCSY K. 2008 = Margócsy Klára, *Női sorsok a Pókhálók című novelláskötetben* = „Jövőm emléke, múltamnak árnya”: *In memoriam Czóbel Minka*, szerk. Mercs István, Nyíregyháza, Móricz Zsigmond Kulturális Egyesület, 2008, 113–125.

MÁRTON 2000 = Márton László, *A csúnya tündér* = Czóbel Minka, *Pókhálók*, Pécs, Jelenkor, 2000, 137–141.

MENYHÉRT 1996 = Menyhért Anna, *Pókok és háló(i)k* (Szabó Lőrinc: *Tücsökzene*, Petri György: *Önarckép 1990*), Új Holnap, 1996/11, 35–43.

MENYHÉRT 2013 = Menyhért Anna, *A másság kánontalan-sága: a boszorkány / Czóbel Minka* = M. A., *Női irodalmi hagyomány*, Bp., Napvilág Kiadó, 2013.

MERCs 2008 = Mercs István szerk., „Jövőm emléke, múltamnak árnya”: *In memoriam Czóbel Minka*, Nyíregyháza, Móricz Zsigmond Kulturális Egyesület, 2008.

NÉMETH 1987 = Németh G. Béla, *Az önmegszólító verstípus-ról* = N. G. B., *Hosszmetsetek és keresztmetsetek*, Bp., Szépirodalmi, 1987, 264–297.

PALÁGYI 1885a = Palágyi Menyhért, *Az irodalmi helyzet*, Koszoru, 1885. január 11. (2. szám).

PALÁGYI 1885b = Palágyi Menyhért, *Vajda János és a magyar lyra I.*, Koszoru, 1885. május 17. (20. szám).

PALÁGYI 1885c = Palágyi Menyhért, *Vajda János és a magyar lyra II.*, Koszoru, 1885. május 24. (21. szám).

PÉCHYNÉ BARTÓKY 1926 = Péchyné Bartóky Mária szerk., *A magyar nő könyve*, Losonc, Losonczy Sándor Könyvnyomdája, 1926.

PÉCSI 2009 = Pécsi Emőke, *Pókhálóba szőtt szubjektum: A női szubjektivitás sajátosságai Czóbel Minka irodalmi alakjának és elbeszélő prózájának érintkezési pontjain* = *Nő, tükör, írás*, szerk. Varga Virág, Zsávolya Zoltán, Bp., Ráció, 2009, 68–81.

PETELEI 1986 = Petelei István, *Árva Lotti* = P. I., *A jutalom*, Kolozsvár-Napoca, Dacia, 1986.

PIRNÁT 1996 = Pirnát Antal, *Balassi Bálint poétikája*, Bp., Balassi, 1996.

PÓR 1971 = Pór Péter, *Konzervatív reformtörekvések a századforduló irodalmában*, Bp., Akadémiai, 1971.

PRÉM 1884 = Prém József, *Vajda János új kötete* = Koszoru, 1884. január 20. (3. szám).

RÁCZ 1995 = Rác István György, „Apokalipszis ma” (Vörösmarty Mihály: *Előszó*), *Studia Litteraria* XXXIII. 1995, 33–51.

REVICZKY 1944 = Reviczky Gyula, *Kozmopolitikus irány a költészetben* = R. Gy. *Összegyűjtött Művei*, Bp., Athenaeum, 1944, 564–566.

RIEDL 1932 = Riedl Frigyes, *Vajda, Reviczky, Komjáthy*, Bp., Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1932.

ROHONYI 2000 = Rohonyi Zoltán, *Kánon és kanonizáció: A XIX. századi irodalom értelmezési kereteihez = A magyar irodalmi kánon a XIX. században*, szerk. Takáts József, Bp., Kijárat, 2000, 7–19.

SCHOPENHAUER 1991 = Arthur Schopenhauer, *A világ mint akarat és képzet*, ford. Tandori Ágnes, Tandori Dezső, Bp., Európa, 1991.

SCHÖPFLIN 1912 = Schöpflin Aladár, *Magyar lírikusok: Vajda János*, Nyugat, 1912/1.

SÉLLEI 1999 = Séllei Nóra, *Lánnyá válik, s írni kezd: 19. századi angol nőírók*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1999.

SÉLLEI 2006 = Séllei Nóra, *Mért félünk a farkastól? Feminista kultúrakritika és genderstudies – itt és most*, Debreceni Disputa, 2006/6, 4–11.

SÉLLEI 2007 = Séllei Nóra, *Mért félünk a farkastól? Feminista irodalomszemlélet itt és most*, Debrecen, DEENK Kossuth Egyetemi Kiadója, 2007.

SHOWALTER 1994 = Elaine Showalter, *A feminista irodalomtudomány a vadonban: A pluralizmus és a feminista irodalomtudomány*, ford. Kádár Judit, Helikon, 1994/4, 417–456.

S. VARGA 1994 = S. Varga Pál, *A gondviselэшhittől a vitalizmusig*, Debrecen, Csokonai, 1994.

S. VARGA 2005 = S. Varga Pál, *A nemzeti költészet csarnokai: A nemzeti irodalom fogalmi rendszerei a 19. századi magyar irodalomtörténeti gondolkodásban*, Bp., Balassi, 2005.

SZABÓ G.–SZÖRÉNYI 1997 = Szabó G. Zoltán–Szörényi László, *Kis magyar retorika: Bevezetés az irodalmi retorikába*, Bp., Helikon Kiadó, 1997.

SZAJBÉLY 2000 = Szajbély Mihály, *Mire figyelt a Figyelő? Nyílt, negatív és lappangó kánon a kiegyezés utáni évek magyar irodalmában = A magyar irodalmi kánon a XIX. században*, szerk. Takáts József, Bp., Kijárat, 2000, 177–211.

SZEGEDY-MASZÁK 1980 = Szegedy-Maszák Mihály, *A kozmikus tragédia romantikus látomása: Az Előszó helye Vörösmarty költészetében = Sz.-M. M., Világkép és stílus*, Bp., Magvető, 1980, 182–221.

SZEGEDY-MASZÁK 1995a: Szegedy-Maszák Mihály, *Az irodalmi mű alaktani hatáselemletéről = Sz.-M. M., „Minta a szőnyegen”: A műértelmezés esélyei*, Bp., Balassi, 1995, 24–67.

SZEGEDY-MASZÁK 1995b = Szegedy-Maszák Mihály, *Kosztolányi nyelvszemlélete = Sz.-M. M., „Minta a szőnyegen”: A műértelmezés esélyei*, Bp., Balassi, 1995, 162–176.

SZEGEDY-MASZÁK 1998 = Szegedy-Maszák Mihály, *Irodalmi kánonok*, Debrecen, Csokonai, 1998.

SZÉLES 1982 = Széles Klára, *Vajda János*, Bp., Gondolat, 1982.

SZILÁGYI 1999 = *Első folyóirataink: Uránia*, szerk. Szilágyi Márton, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1999.

TÁLAS 1999 = Tálás Anikó, *Czóbel Minka és Büttner Helén barátsága*, Nyíregyháza, Szabolcs-Szatmár-Beregi Levéltári Évkönyv XIII., 1999.

TAMÁS 1978 = Tamás Attila, *Weöres Sándor*, Bp., Akadémiai, 1978.

TAMÁS 1994 = Tamás Attila, *A stílusváltás egy megoldatlan változata (Vajda János Alfréd regénye című műve és a magyar romantika néhány problémája) = T. A., Értéktérítő nyomában*, Debrecen, Csokonai, 1994, 222–232.

TENGELYI 1998 = Tengelyi László, *Élettörténet és sorsélmény*, Bp., Atlantisz, 1998.

THIENEMANN 1931 = Thienemann Tivadar, *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, Pécs, Danubia, 1931 (reprint, é. n.).

TOLDY 1987a = Toldy Ferenc, *A magyar nemzeti irodalom története. 1851*, Bp., Szépirodalmi, 1987.

TOLDY 1987b = Toldy Ferenc, *A magyar költészet története: Az ősidőktől Kisfaludy Sándorig. 1867*, Bp., Szépirodalmi, 1987.

TOLDY 1987c = Toldy Ferenc, *A magyar nemzeti irodalom története: A legrégebbi időktől a jelen korig. 1864–1865*, Bp., Szépirodalmi, 1987.

VAJDA 1977 = Vajda János *Összes Művei*, Kritikai kiadás, szerk. Barta János, III. *Nagyobb költői művek*, s. a. r. Bikácsi László és Pór Péter, Bp., Akadémiai, 1977.

WEISS 2000 = Weiss János, *Mi a romantika?*, Pécs, Jelenkor, 2000.

WEÖRES 1977 = Weöres Sándor, *Három veréb hat szemmel: Antológia a magyar költészet rejtett értékeiből és furcsaságaiból*, Bp., Szépirodalmi, 1977.

WOOLF 1986 = Virginia Woolf, *Saját szoba*, ford. Bécsy Ágnes, Bp., Európa, 1986.

Z. KOVÁCS 2001 = Z. Kovács Zoltán, *Arany humor (Arany János, Bolond Istók és a humor)* = Z. Kovács Zoltán–Milbacher Róbert, *A maradék öröme*, Bp.–Szeged, Osiris–Pompeji, 2001, 148–180.

NÉVMUTATÓ

- Adorno, Theodor Wiesengrund 63
Ády Endre 9, 20, 49, 100, 109, 158,
179, 193
Altieri, Charles 19, 30–32, 201
Arany János 9, 20–23, 47–49, 91,
94, 179–180, 201, 210
Ardener, Edwin 175–176
Ardener, Shirley 175–176
Ármeán Otilia 203
Assmann, Aleida 19
Assmann, Jan 19
- Bahtyin, Mihail 91, 201
Bajza József 5, 23, 25–26
Balassi Bálint 151, 208
Barta János 49–56, 61, 201, 205, 215
Baudelaire, Charles 87, 95
Beck András 201–202
Bécsy Ágnes 149, 210
Bednánics Gábor 115, 183, 202
Benjamin, Walter 63
Beöthy Zsolt 47
Berényi Gábor 203
Bernáth Csilla 205
Bíró Dániel 206
Blumenberg, Hans 10–12, 202
Bóka László 49, 112, 202
Bonyhai Gábor 204
Bori Imre 93–95, 114, 158–159, 202
Boros Gábor 203
Bowie, Malcolm 133–134, 202
Büttner Helén 153, 209
Byron, George, Lord 89
- Cixous, Hélèn 147–148, 176, 202
Cohn, Dorrit 68, 202
Culler, Jonathan 148, 150, 152–
153, 202
Cusanus, Nicolaus 12, 87, 184
Czóbel Minka 1, 3, 5–6, 19–21, 26,
45, 77, 107–116, 123, 125, 131,
133, 135–136, 141, 144–145,
147–148, 152–153, 156–160,
163, 166–167, 174–175, 178–183,
199, 202–203, 205–207, 209
- Cseresnyés Dóra 202
- Dahlke, Rüdiger 163–164, 202
Danyi Magdolna 113, 202
Dayka Gábor 18
de Man, Paul 92–94, 124, 162, 181,
202–203
Derrida, Jacques 43
Descartes, René 38–41, 203
- Eco, Umberto 67
Eisemann György 40, 49, 81, 83–
84, 167, 202–203
Eliade, Mircea 135, 144, 203
Ensler, Eva 156
Esterházy Péter 158
- Farkas Anikó 206
Feuerbach, Ludwig Andreas 71
Flaubert, Gustav 93
Fogarasi György 202

- Foucault, Michel 37, 41–43, 203
 Földes Györgyi 156, 203
 Frank, Manfred 35–37, 42–43, 203–204
 Freud, Sigmund 7, 43, 63–64, 127, 173, 199
 Friedrich, Hugo 86–87, 203
 Füzi Izabella 10, 204
- Gács Anna 202
 Gadamer, Hans Georg 50, 183–184, 204
 Gautier, Théophile 93
 Gervinus, Georg Gottfried 24
- Gyulai Pál 5, 23, 26, 47–48
- Halász Gábor 89, 111, 204
 Hansági Ágnes 9, 33, 204
 Hárs Endre 72, 204
 Haverkamp, Anselm 35–37, 54, 63–64, 203–204
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 24, 36–37
 Heidegger, Martin 36, 191
 Heinze, Theodor T. 44, 204
 Hetesi István 201
 Heydebrand, Renate von 28
 Hódosy Annamária 205
 Hölderlin, Friedrich 39–40
 Hugo, Victor 89
 Humboldt, Wilhelm von 37, 192, 204
 Huoranszki Ferenc 38, 204
- Imre László 89–90, 205
 Iser, Wolfgang 96, 142, 181, 187–188, 205
- Jackó Olga, N. 159
 Jauss, Hans Robert 19–20, 111–112, 181, 184, 205
- Jókai Mór 93, 111, 154
 József Attila 23, 199
 Juhász Tamás 131, 133, 205
 Justh Zsugmond 111
- Kádár Judit 150, 205, 208
 Kádár Krisztina 202
 Kafka, Franz 107, 109
 Kálmán C. György 17, 27, 205
 Karinthy Frigyes 186
 Katona Gábor 203
 Katona Gergely 205
 Katona József 197
 Kazinczy Ferenc 18
 Kemény Zsigmond 49
 Kierkegaard, Søren 162
 Kis Margit, dr. 109, 112, 159–160, 203, 205
 Kisfaludy Sándor 210
 Kiss Attila Atilla 37, 108, 127, 129, 133, 202, 205–206
 Kiss Ferenc 186, 205
 Koberstein, Karl August 24
 Komjáthy Jenő 20–22, 113, 179, 208
 Komlós Aladár 48, 51, 205
 Konersmann, Ralf 71–72, 77–78, 205
 Koselleck, Reinhart 27, 33, 37, 42, 73
 Kosztolányi Dezső 1, 3, 6, 20, 22–23, 26–27, 45, 110–111, 183–187, 192–193, 198–199, 205–206, 209
 Kovács Sándor Iván 113, 206
 Kovács Sándor s. k. 202, 206
 Kovács Zoltán, Z. 94, 210
 Kozma Andor 109
 Könczöl Csaba 113–114, 206
 Kratochwill Georgina 78
 Kristeva, Julia 147–148, 206
 Kuhn, Thomas S. 11–12, 206

- Kulcsár Szabó Ernő 185, 206
 Kulcsár-Szabó Zoltán 21–22, 59,
 68, 88, 125–126, 141, 206
 Kuncz Aladár 51
- Lacan, Jacques 43, 131, 133–134,
 173, 181, 202, 205–206
 Lessing, Gotthold Ephraim 25
- Madách Imre 49
 Márai Sándor 19
 Margócsy József 111, 207
 Margócsy Klára 156, 207
 Mária Valéria 111
 Marquard, Odo 22
 Márton László 154, 207
 Marx, Karl 43
 Menyhért Anna 115, 163–164, 185,
 207
 Mercs István 116, 207
 Meyer, Conrad Ferdinand 179
 Mikszáth Kálmán 154
 Milbacher Róbert 210
 Miller, Nancy K. 157
 Módos Magdolna 202
 Molnár Gábor Tamás 185
 Montaigne, Michel de 71
- Németh G. Béla 7, 21, 125, 207
 Nietzsche, Friedrich 36, 38–39, 41,
 43
 Nolanus, Paulinus 12, 87, 184
- Odorics Ferenc 202, 206
 Oravecz Imre 206
 Orczy Lőrinc 152
 Osváth Ernő 153
 Ottlik Géza 19
- Palágyi Menyhért 47–48, 207
 Parti Nagy Lajos 7, 158, 199
 Péchyné Bartóky Mária 152, 207
- Pécsi Emőke 156, 207
 Petelei István 166, 207
 Petőfi Sándor 22–23, 48–49, 100
 Petri György 163, 207
 Petrőczy Kata Szidónia 152
 Pirnát Antal 151, 208
 Pór Péter 111–112, 114, 145, 153,
 208
 Prém József 47–208
 Puskin, Alekszandr Szergejevics
 89
- Rác István György 104, 208
 Reinhold, Karl Leonhard 40
 Reviczky Gyula 20, 33, 113, 179, 208
 Riedl Frigyes 95, 208
 Rohonyi Zoltán 18–19, 201, 208
 Romhányi Török Gábor 203
 Rubinyi Mózes 49
- Schelling, Friedrich Wilhelm
 Joseph von 39–40
 Schiller, Friedrich 25
 Schlegel, Friedrich 37, 71, 93
 Schleiermacher, Friedrich 37, 43
 Schopenhauer, Arthur 40–41, 113,
 179, 208
 Schöpflin Aladár 88–89, 208
 Séllei Nóra 149, 177–178, 208
 Showalter, Elaine 154–158, 172–177,
 181, 208
 Steinwachs, Burkhart 13–14
 Swinburne, Algernon Charles 93
- Szabó G. Zoltán 162, 209
 Szabó Lőrinc 59, 163, 206–207
 Szajbély Mihály 28–29, 209
 Szegedy-Maszák Mihály 8, 82, 115,
 185, 192, 206, 209
 Széles Klára 49, 79, 82, 209
 Szemere Pál 18
 Szilágyi Márton 151, 209

Szilasi László 204
Szörényi László 162, 209

Takáts József 208–209
Tálas Anikó 153, 209
Tamás Attila 92, 124–125, 209
Tandori Ágnes 208
Tandori Dezső 208
Tengelyi László 181, 209
Thienemann Tivadar 24, 210
Thomka Beáta 201–202, 205
Toldy Ferenc 5, 23–27, 47, 210
Torok, Maria 63
Török Ervin 10, 202, 204
Turgenyev, Ivan Szergejevics 91

Ungvárnémeti Tóth László 19

Vajda János 1, 3, 5, 7, 20, 26, 45,
47–53, 55–56, 60–61, 64, 66, 70,
72–73, 78, 82–84, 87–90, 93, 95,
98, 140, 169, 179, 183, 199, 201,
203, 205, 207–210

Varga Pál, S. 2, 24–25, 72, 84, 114,
201, 208–209

Varga Virág 207

Verlaine, Paul 158, 179

Virág Benedek 18

Vörösmarty Mihály 22, 82, 100,
208–209

Weiss János 40, 210

Weöres Sándor 19, 107, 112–113,
136–137, 158, 197, 206, 209–
210

Wittgenstein, Ludwig 193

Wittig, Monique 176

Woolf, Virginia 148–149, 210

Zsávolya Zoltán 207

CSOKONAI KÖNYVTÁR (Bibliotheca Studiorum Litterarium)

A Kossuth Lajos Tudományegyetem Magyar Irodalomtörténeti Intézetének szakmai hírnevét Barta János és Bán Imre professorok kiemelkedő munkássága alapozta meg még az ötvenes-hatvanas években. A „debreceni iskolát” ettől kezdve jellemzi az elmélyült esztétikai és filológiai munka egysége, az irodalom és az emberi lét kérdéseinek egymással összefüggő vizsgálata, valamint a széles körű tájékozódás. A mesterek nyomába lépő tanítványok az újabb időkben is megőrzik és továbbviszik, újabb szempontokkal frissítik azt az irodalomszemléletet, amelynek jellegadó vonása a szélsőségektől tartózkodó szakmai igényesség.

A Debreceni Egyetem Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetében ma is elmélyült irodalomtudományi kutatómunka folyik. Az intézet és a Debreceni Egyetemi Kiadó közös vállalkozásának, a Csokonai Universitas Könyvtár című sorozatnak az a szándéka, hogy ennek a műhelynek az eredményeiről adjon számot, s emellett nyitott legyen más műhelyek szakemberei számára is. Az évente két-három irodalomtudományi művet megjelentető sorozat hosszabb távon a magyar irodalom valamennyi korszakának értékeit igyekszik új megvilágításba helyezni. Az „*Eltört a kis tükör*” című könyv az ötvenkilencedik kötet.

A CSOKONAI KÖNYVTÁR-SOROZATBAN EDDIG MEGJELENT:

1. *Debreceni Attila:*
CSOKONAI, AZ ÚJRAKEZDÉSEK KÖLTŐJE (1993, 1997, 1998)
(A felvilágosult szemléletmód fordulata az életműben)
2. *S. Varga Pál:*
A GONDVISELÉSHITTŐL A VITALIZMUSIG (1994)
(A magyar líra világképének alakulása a XIX. század második felében)
3. *Tamás Attila:*
ÉRTÉKTEREMTŐK NYOMÁBAN (1994)
(Művek, irányzatok, elméleti kérdések)
4. *Dobos István:*
ALAKTAN ÉS ÉRTELMEZÉSTÖRTÉNET (1995)
(Novellatípusok a századforduló magyar irodalmában)

5. *Imre Mihály:*
„MAGYARORSZÁG PANASZA” (1995)
(A *Querela Hungariae* toposz a XVI–XVII. század irodalmában)
6. *Márkus Béla:*
ÁTDOLGOZÁSOK KORA (1996)
(Sarkadi Imre és a sematizmus)
7. *Bitskey István:*
ESZMÉK, MŰVEK, HAGYOMÁNYOK (1996)
(Tanulmányok a magyar reneszánsz és barokk irodalomról)
8. FOLYTONOSSÁG VAGY FORDULAT? (1996)
(A felvilágosodás kutatásának időszerű kérdései)
Szerk.: *Debreczeni Attila*
9. *Imre László:*
MŰFAJOK LÉTFORMÁJA XIX. SZÁZADI EPIKÁNKBAN (1996)
10. *Lőkös István:*
ZRÍNYI EPOSZÁNAK HORVÁT EPIKAI ELŐZMÉNYEI (1997)
11. *Bán Imre:*
KÖLTŐK, ESZMÉK, KORSZAKOK (1997)
12. *Horváth János:*
TANULMÁNYOK I–II. (1997)
13. *Tamás Attila:*
KÖLTŐI VILÁGKÉPEK FEJLŐDÉSE ARANY JÁNOSTÓL
JÓZSEF ATTILÁIG (1998)
14. *Derék Pál:*
„LATABAGOMÁR / Ó TALATTA / LATABAGOMÁR ÉS FINFI” (1998)
15. *Mezei Márta:*
A KIADÓ MANDÁTUMA (1998)
16. *Szilágyi Márton:*
KÁRMÁN JÓZSEF ÉS PAJOR GÁSPÁR URÁNIÁJA (1998)
17. NÉMETH LÁSZLÓ IRODALOMSZEMLÉLETE (1999)
Szerk.: *Görömbei András*
18. *Gángó Gábor:*
EÖTVÖS JÓZSEF AZ EMIGRÁCIÓBAN (1999)
19. *Bene Sándor:*
THEATRUM POLITICUM (1999)
(Nyilvánosság, közvélemény és irodalom a kora újkorban)
20. NEMZETISÉGI MAGYAR IRODALMAK AZ EZREDEVÉGEN (2000)
Szerk.: *Görömbei András*
21. *Hász-Fehér Katalin:*
ELKÜLÖNÜLŐ ÉS KÖZÖSSÉGI IRODALMI PROGRAMOK
A 19. SZÁZAD ELSŐ FELÉBEN (2000)
22. *Oláh Szabolcs:*
HITÉLMÉNY ÉS TANKÖZLÉS (2000)
(Bornemisza Péter gyülekezeti énekhasználat)

23. *Nagy Gábor*:
 „...LEGYEK VERSEDBEN ASSZONÁNC” (2001)
 (Baka István költészete)
24. *Gábor Csilla*:
 KÁLDI GYÖRGY PRÉDIKÁCIÓI (2001)
 (Források, teológia, retorika)
25. *Madas Edit*:
 KÖZÉPKORI PRÉDIKÁCIÓIRODALMUNK TÖRTÉNETÉBŐL (2002)
 (A kezdetektől a XIV. század elejéig)
26. *Ködöböcz Gábor*:
 HAGYOMÁNY ÉS ÚJÍTÁS KÁNYÁDI SÁNDOR
 KÖLTÉSZETÉBEN (2002)
 (A poétikai módosulások *Természete a daloktól a „szövegekig”*)
27. *Barta János*:
 ARANY JÁNOS ÉS KORTÁRSAI I-II. (2003)
28. *Onder Csaba*:
 A KLASSZIKA VIRÁGAI (2003)
29. *Tamás Attila*:
 HATÁRHELYZETBEN (2003)
30. *Vallasek Júlia*:
 ELVÁLTOZOTT VILÁG (2004)
31. RELIGIÓ, RETORIKA, NEMZETTUDAT
 RÉGI IRODALMUNKBAN (2004)
 Szerk.: *Bitskey István–Oláh Szabolcs*
32. *Lőkös István*:
 NEMZETTUDAT ÉS REGÉNY (2004)
33. *Taxner-Tóth Ernő*:
 (KÖZ)VÉLEMÉNYFORMÁLÁS EÖTVÖS REGÉNYEIBEN (2005)
34. A PRÓZAÍRÓ NÉMETH LÁSZLÓ (2005)
 Szerk.: *Görömbei András*
35. NEMZET – IDENTITÁS – IRODALOM (2005)
 (A nemzetfogalom változatai és a közösségi identifikáció kérdései a régi és a klasszikus magyar irodalomban)
 Szerk.: *Bényei Péter és Gönczy Monika*
36. „ET IN ARCADIA EGO” (2005)
 (A klasszikus magyar irodalmi örökség feltárása és értelmezése)
 Szerk.: *Debreczeni Attila és Gönczy Monika*
37. *Bitskey István*:
 MARS ÉS PALLAS KÖZÖTT (2006)
 (A klasszikus magyar irodalmi örökség feltárása és értelmezése)
38. *Balogh Piroska*:
 ARS SCIENTIAE (2007)
 (Schedius Lajos János tudományos pályája)
39. *Bényei Péter*:
 A TÖRTÉNELEM ÉS A TRAGIKUM VONZÁSÁBAN (2007)

40. *Tóth Zsombor*:
A KORONATANÚ: BETHLEN MIKLÓS (2007)
41. *Görömbei András*:
SÚTÓ ANDRÁS (2008)
42. *Penke Olga*:
MŰFAJI KÍSÉRLETEK BESSENYEI GYÖRGY PRÓZÁJÁBAN (2008)
43. *Keczán Mariann*:
„MIND KÁNTÁL, AKI SORSOT ÖRÖKÖLT” (2008)
(Márai Sándor emigrációbeli rádiós publicisztikája 1951–56)
44. *Knapp Éva–Tüskés Gábor*:
SEDES MUSARUM (2009)
(Neolatin irodalom, tudománytörténet és irodalomelmélet a kora újkori Magyarországon)
45. *Tasi Réka*:
AZ ISTENI SZÓ BAROKK SÁFÁRAI (2009)
46. *Bódi Katalin*:
KÖNNY ÉS TINTA
(A magyar levélregény és heroida történeti és poétikai háttere) (2010)
47. *Baranyai Norbert*:
„... VALÓSÁGBÓL TÁPLÁLKOZIK, S MÉGIS KÖLTÉSZET”
(Móricz Zsigmond prózájának újraolvasási lehetőségei) (2011)
48. *Takács Miklós*:
ADY, A KORAI RILKE ÉS AZ „ISTENES VERS” (2011)
49. *Száraz Orsolya*:
PAOLO SEGNERI (1624–1694) ÉS MAGYARORSZÁGI RECEPCIÓJA (2012)
50. *Fazakas Gergely Tamás*:
SIRALMAS IMÁDSÁG ÉS NEMZETI ÖNSZEMLELET (2012)
(A lamentációs és penitenciás sírás a 17. század második felének magyar református imádságoskönyveiben)
51. *Bodrogi Ferenc Máté*:
KAZINCZY ARCA ÉS A CSISZOLTSÁG NYELVE (2012)
(Egy önreprezentáció diszkurzív háttere)
52. *Tóth Réka*:
A SZÖVEGGENETIKA ELMÉLETE ÉS GYAKORLATA (2012)
53. *Hovánszki Mária*:
CSOKONAI ÉS AZ ÉRZÉKENY ÉNEKELT DALKÖLTÉSZET (2013)
54. *Lapis József*:
AZ ELMŰLÁS POÉTIKÁJA (2014)
(A haláltapasztalat esztétikai közvetítettsége a két világháború közötti magyar költészetben)
55. Szerk.: *Czifra Mariann–Szilágyi Márton*:
TEXTOLÓGIA – FILOLÓGIA – ÉRTELMEZÉS (2014)

56. *Luffy Katalin*:
„ROMLÁS ÉPÍTŐINEK FOGNAK NEVEZTETNI” (2015)
(Prédikátori szerepek és alkalmi beszédek az Erdélyi Fejedelemség
válsága idején)
57. *Bényei Péter*:
EMLÉKEZÉSALAKZATOK ÉS LÉLEKTANI REPREZENTÁCIÓ
A JÓKAI-PRÓZÁBAN (2018)
58. *Balajthy Ágnes*:
„EGY EREDENDŐ MÁSHOL” (2019)
Az utazás művészete a közelmúlt magyar irodalmában

ELŐKÉSZÜLETBEN:

60. *Gönczy Monika*:
„CSILLAGOKKÁ REPESZTETT SZÖVEG...”
Szövegközi közelítések a 19. század második felének magyar irodalmához

