

# Narratív szövegek és kulturális alakzatok

Elbeszélés-változatok  
a modernitásban

Narratív szövegek és kulturális alakzatok



ISBN 978-963-306-140-4



9 789633 061404

# Narratív szólamok és kulturális alakzatok

*Elbeszélés-változatok a modernitásban*

A kötet a TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0012 témaszámú projekt keretében jelent meg.  
A TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0012 „Az SZTE Kutatóegyetemi Kiválósági Központ tudásbázisának  
kiszélesítése és hosszú távú szakmai fenntarthatóságának megalapozása a kiváló tudományos  
utánpótlás biztosításával” című projekt az Európai Unió támogatásával, az Új Széchenyi Terv  
keretében valósul meg.



Köszönet Bodó Róbertnek, az Értékhíd Projektmenedzsment Kft. ügyvezetőjének a kötet megjelenéséhez nyújtott önzetlen támogatásáért.



# Narratív szólamok és kulturális alakzatok

*Elbeszélés-változatok a modernitásban*



**Grezsa Ferenc**  
Tehetséggondozó Műhely

© A kötet szerzői

SZTE-BTK Modern Magyar Irodalmi Tanszék

Szeged, 2012



## Előszó

Kötetünk a Modern Magyar Irodalmi Tanszék Grezsa Ferenc Tehetség-gondozó Műhelyének immár második kiadványa, reményeink szerint egy folytatódó sorozat része. Szerzői a Tanszék diákköri munkájában részt vevő valamikori és jelenlegi hallgatók, doktoranduszok. Közülük többen nemcsak a helyi diákköri munkába kapcsolódtak be, hanem az Országos Tudományos Diákköri Konferencián is beszámoltak kutatásaikról. Néhányukat (Turi Tímea, Gémes Noémi, Dányi Ágnes) szakmai díjban és helyezésként is részesítette az OTDK zsűrije. Doktoranduszaink közül Berényi Emőke és Novák Anikó a Vajdasági Magyar Tudományos Diákköri Konferencián szerepelt már több alkalommal (ugyancsak díjnyertes munkák fűződnek a nevükhöz), kötetünkben szereplő írásaik jelenleg is folyó kutatásaik részletei. Többen (Bakonyi Veronika, Markó István, Molnár Zsuzsa, Kovács Krisztina, Pernyész Anita, Sinkovicz László, Vajna Gyöngyi) megvédett, védés előtt álló, készülő disszertációik témái közül közölnek itt részleteket. A Tanszékünk munkájába újonnan bekapcsolódó hallgatók, fiatal kutatók pedig (Fritz Gergely, Fagyas Róbert, Surinás Olga, Vigh Bence, Vizniczki Anita) a volt tanszékvezetőnk emlékének megőrzésére alapított Grezsa Ferenc-díj jutalmazottjai, a TDK-műhelyünk által évente megrendezett szakmai verseny helyezettjei és rendszeres résztvevői.

A kötet írásai a modernségtől a jelenkorig ívelő szépirodalmi témákkal foglalkoznak, felfogásukat műfaji és módszertani sokféleség jellemzi. Szerzőink értelmezési javaslatok a tradicionális irodalomtörténeti irányokat, a progresszív kultúratudományi trendeket, a vizuális műfajokra és narratívákra figyelmes megoldásokat, valamint az interdiszciplináris világmodellekkel argumentált irodalomelméleti közelítésmódot egyaránt igyekeznek érvényesíteni. Mindez méltó műhelyünk névadójának szellemi örökségéhez. Grezsa Ferencnek, miként a közelmúltban elhunyt tanszékvezetőnknek, Olasz Sándornak a tudományos sokoldalúságát is a széles körű, ösztönművészeti tájékozódás jellemezte. Kutatásaik, monográfiáik, tanulmányköteteik a modern magyar irodalom klasszikus témáitól, a *Nyugat* szerzőinek életművétől a kortárs irodalmak rendszereiig ívelő nyitott szellemi atmoszféra bizonyítékai. Emlékük előtt e kiadvánnyal kívánunk tisztelni.

Szeretnénk köszönetet mondani tanácsaikért, a kutatásokat folyamatos figyelemmel követő együttműködésükért a Modern Magyar Irodalmi Tanszék oktatóinak, Szabó Gábornak, Kovács Andrásnak, Cserjés Katalinnak, akik a kötetben szereplő írások véleményezőiként, a pályamunkák témavezetőiként

fontos segítséget nyújtottak a dolgozatok elkészültéhez. Köszönet illeti a munkálatokat koordináló, a kötet összeállítását szakmailag ellenőrző, a kiadás előkészítési fázisait felügyelő Ilia Mihályt és Virág Zoltánt hathatós támogatásáért. Köszönetünket kell továbbá kifejeznünk a Tanszék tehetséggondozó munkáját nagy odaadással patronáló Grezsa-család tagjainak, közreműködésük, érdeklődésük, bizalmuk mindenben nagy segítségünkre volt.

*A szerkesztők*

## A tér alakzatai a kávéházi diskurzusbán

A helyben utazás változatai Hunyady Sándor *Szűrve, habbal...* és Nagy Lajos *Budapest, nagykávéház* című regényében<sup>1</sup>

A nagyvárosi témákat feldolgozó szépirodalmi szövegek kiemelt helyszínei a kávéházak, olyan közegek, amelyek az önmagukba zártság és a nyitottság feltételét együtt valósítják meg. Ezek a különleges terek a városi élet bonyolultságának és teljességének metaforái. A magyar irodalmi modernségben a kávéházak művelődéstörténeti, városszociológiai okokból fontos helyen szerepelnek. A magán- és a köztér keverékeként, a polgári lakás kihelyezett részeként egyrészt intim, személyes térként működtek, másrészt a látás, nézés, a panorámát biztosító elrendezés révén állandó részvételt biztosítottak a köztérben.<sup>2</sup> Ezek a helyek a közép-kelet-európai régió olyan szimbólumai, amelyek a civilizációs előnyökért cserébe kínált asszimiláció terepei.<sup>3</sup> Az ilyen módon elrendeződő nyilvános helyszín, ahogy Wilhelm Droste, az Osztrák-Magyar Monarchia jeles kutatója megfogalmazza, olyan „megvalósult utópia”, olyan, az ellentmondásos elemek egyesítését végrehajtó közeg, amelyben elkülönülés és közösségi élet egyszerre valósulhatott meg.<sup>4</sup> A kávéházi demokratizmus lehetővé tette a különböző társadalmi csoportok találkozását, ezek integrálása azonban csak részben volt sikeres. A korok, nemek, rangok keveredése nem jelentette azt, hogy bárki bárhová odaülhetett, ezt a

---

<sup>1</sup> Az írás a szerző a Forrás folyóirat 2007. évi 10. számában megjelent cikkének átdolgozott, bővített változata. A tanulmány a TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0012 témaszámú projekt keretében készült. A TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0012 „Az SZTE Kutatóegyetemi Kiválósági Központ tudásbázisának kiszélesítése és hosszú távú szakmai fenntarthatóságának megalapozása a kiváló tudományos utánpótlás biztosításával” című projekt az Európai Unió támogatásával, az Új Széchenyi Terv keretében valósul meg.

<sup>2</sup> GYÁNI Gábor, *Az utca és a szalon: A társadalmi térhasználat Budapesten (1870–1940)*, Bp., Új Mandátum, 1999, 28; FORRAI Judit, *Kávéházak és kéjnlők*, Budapesti Negyed, 1996/4, 111.

<sup>3</sup> VERES András, *A közép-kelet-európai város mint irodalmi toposz Konrád György regényeiben = „Jelbeszéd az életünk” A szimbolizáció története és kutatásának módszerei I.*, szerk. Kapitány Ágnes, Kapitány Gábor, Bp., Osiris – Századvég, 1995, 603–604.

<sup>4</sup> Wilhelm DROSTE, *Kávéház az Osztrák-Magyar Monarchiában: Létező, mert történelmileg megvalósult utópia*, Budapesti Negyed 1996/4, 9. Droste koncepcióját idézi és a budapesti kávéházak szociológiájához igazítja SÁNTA Gábor, „Vigasztal, ápol és eltakar” *A budapesti kávéházak szociológiai és pszichológiai természetrajza a századfordulón*, Budapesti Negyed, 1996/4, 47.

struktúrát a törzsasztali rendszer és a térelválasztó elemek ügyes használata biztosította.<sup>5</sup>

A kávéházi életterek a modernség magyar irodalmában, novellákban, regényekben, publicisztikákban fontos helyen szerepelnek. Hunyady Sándor egyik regényét, a kötetben először csak 1993-ban kiadott, a sajtó alá rendező, a szöveget gondozó V. Urbán Lászlónak köszönhetően újra felfedezett történetet (*Szűrve, habbal...*) teljes egészében a kávéháznak szentelte. A történet egy másik, kötetben csak a közelmúltban közreadott Hunyady-kisregényhez, a *Szerelmes unokatestvérek*hez hasonlóan, sokáig rejtve volt az olvasók előtt. A *Szűrve, habbal...* korábban csak folyóiratban, a *Színházi Élet* 1934-35-ös számaiban volt olvasható.<sup>6</sup> Az esztétikai kidolgozásában néhol kissé vázlatos, jellemábrázolását tekintve ugyancsak gyakran szűkszavú szöveget a helyhez kötöttség problematikája, valamint a kávéházi szcénák közt bolyongó főszereplőjének budapesti barangolása teszi izgalmassá. A regény hőse, a vidékről a fővárosba került, kereskedősegédként induló, majd karriert befutó zsidó fiatalember, Spitz Leó életében a kávéházak jelentik a fejlődésregény állomásait. Hunyady regénye a kávéházat az egész világot reprezentáló térként tételjezi, a kávéházi helyszínnek hozzá hasonlóan regényt szentelő Nagy Lajos 1936-os szövege, a *Budapest nagykávéház* a totális tér hasonló elgondolására épül. Mindkét szöveg makrovilágát, tágabb környezetét a nagyvárosi tér képezi, a helyszín, amely az észlelés különleges formáját teremti meg, amelyben a megfigyelő lelkiállapotát a felfokozott idegi érzékenység határozza meg.<sup>7</sup> A várost Georg Simmel kitűnő esszéjének (*A nagyváros és a szellemi élet*) megállapítása szerint a külső és belső benyomások gyors és szakadatlan változása, a váltakozó képek egymásra torlódása jellemzi. Mindez az idegélet fokozódását eredményezi, amely a városi embertípus kialakulásának pszichológiai alapja.<sup>8</sup> A kávéházi terek között barangoló Spitz átmeneti terepe, saját köztes helyzetének megtapasztalására alkalmas harctere az utca, amely a város olyan nyilvános tartozékként reprezentálódik, ahol a különböző kulturális hátterekhez, hagyományokhoz tartozó csoportok társadalmi ottlétük és különbözőségük kinyilvánítása céljából találkoznak össze.<sup>9</sup> Az ilyen természetű köze-

---

<sup>5</sup> SALY Noémi, *Törzskávéházamból zenés kávéházba. Séta a budapesti körutakon*, Bp., Osiris, 2005, 41.

<sup>6</sup> A szövegkiadásról bővebben: URBÁN László, *Utószó* = HUNYADY Sándor, *Szűrve, habbal...*, Bp., Interart Stúdió, 1993, 198–201.

<sup>7</sup> Peter JELAVICH, *A berlini kabaré mint a metropolisz lét-montázs*, Budapesti Negyed 1994-95/6-7, 80.

<sup>8</sup> Georg SIMMEL, *A nagyváros és a szellemi élet* = G. S. *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*, szerk. Szaniszló Ákos, Bp., Novissima, 2001, 223.

<sup>9</sup> NIEDERMÜLLER Péter, *A város és a városi kultúra. Antropológiai megközelítés* = „Jelbeszéd az életünk”, i.m., 560.

gekben játszódó szövegek helyszínei sokszor a teatralitás terei,<sup>10</sup> a színpaddá váló utcán a modern csavargók Zygmunt Bauman ismert megfogalmazásának megfelelően forgatókönyvírói és rendezői szerepet vesznek fel.<sup>11</sup> Nézőpontjuk egyszerre külső és belső, a tömeghez, az utca szereplőjéhez való viszonyukat a cinkosság és az elkülönülés játéka jellemzi.<sup>12</sup> Ez a látásmód uralja Hunyady hőséneke gondolkodását, ez jellemzi Nagy Lajos regényszereplőinek vizuális tapasztalatát is.

A kávéház mint a kulturális reprezentáció terepe a kávé fiziológiai hatása miatt a szellemi munkához szükséges érzékeny észlelés jelentését is hordozta.<sup>13</sup> Bár a társadalmi nyilvánosság e terepe a közgondolkodásban az irodalmi kávéház mítoszával kapcsolódik össze, a magyar kávéházak kultúrtörténetét vizsgáló kutatásokból is tudható, ez a mítosz pontosításra szorul. Saly Noémi a „nyugatosok” kávéházaival foglalkozó írásaiban többször hívja fel a figyelmet arra, hogy a „kávé és a tinta patakja nem mindenütt folyt közös mederben”. A kutató joggal emlékeztet minket arra a tényre, hogy a budapesti kávéházak közül korszakról korszakra csak minden századik híresült el művész asztaltársaságáról, a szépirodalmi felülreprezentáltság oka elsősorban az írók példás dokumentáló tevékenysége volt.<sup>14</sup> A *Szűrve, habbal...* szereplői számára a kávéház leginkább a tanulás, Nagy Lajos hőseinek, a *Budapest nagykávéház* újságíróinak a lapalapítás helye. Hunyady regényalakja, Spitz Leó életében a különböző kávéházak a szocializáció, az identitásképzés, a társadalmi emelkedés állomásai. A modern metropolisz jelenségeit megragadni vágyó, a nyugat-európai és amerikai előképekhez hasonlóan főhős nélküli *Budapest nagykávéház* történetében a világ fontos jelenségeit egyetlen helyszín modellezi. Nagy Lajos regényéhez szerkesztésmódjában a leginkább közele, a szakirodalomban is hangsúlyozott világirodalmi példa John Dos Passos *Manhattan transfer* című regénye, amely a metropolisz típusait villanásokban bemutató, egymással mellérendelő kapcsolatban lévő történetiszálakat használó, főszereplő nélküli szöveg. Az amerikai író regényét a *Hétköznapiak és csodák* kötetben ismertető Szerb Antal Dos Passos technikájának lényegét a

---

<sup>10</sup> FOGARASI György, *Metropolisz/nekropolisz: Baudelaire Párizsa, Benjamin passzázsai = Terek és szövegek: Újabb perspektívák a városkutatásban*, szerk. N. KOVÁCS Tímea, BÖHM György, MESTER Tibor, Bp., Kijárat, 2005, 310.

<sup>11</sup> Zygmunt BAUMAN, *A zarándok és leszármazottai: sétálók, csavargók és turisták = Az idegen: Variációk Simmeltől Derridáig*, szerk. BICZÓ Gábor, Debrecen, Csokonai, 2004, 201.

<sup>12</sup> FOGARASI, i. m., 309.

<sup>13</sup> Jürgen GERHARDS, *A modern kor művészeinek társadalmulása az irodalmi kávéház példáján*, *Szociológiai Figyelő* 1989/5, 89.

<sup>14</sup> SALY Noémi, *Jean becsukta az ablakot: A Nyugat és a „nyugatosok” kávéházai*, *Múlt és Jövő* 2008/4, 34.

„mozaikszerűségben”, valamint az egymással kapcsolatban nem lévő, csupán a regény idejében és terében találkozó szereplők mozgatómozgatóiban látja.<sup>15</sup> Dos Passos regénye, különösen annak a bérházak és a felhőkarcolók társadalmi életét bemutató fejezete (*Metropolis*)<sup>16</sup> a más dimenziókban gondolkodó és más kulturális közegben születő magyar városi irodalom elemzése kapcsán is megfontolásra és összehasonlításra érdemes szempontokat kínál. A *Manhattan transfer* néhány jelenetében az égő bérház nyomasztó, patológikus tárgyként, a hazaúton eltévedő kisfiú a nagyvárost nyomasztó és kaotikus dzsungelként érzékelő szubjektumként jelenik meg. Ez az élmény a nagyvárosi dzsungelben tébláboló, a kávéház biztonságos otthonosságába visszavágyó Hunyady Sándor- és Nagy Lajos-féle panoptikumok hősei számára is ismerős lehet.

Míg Hunyady hőse végigjárja a főváros divatos helyszíneit, addig Nagy Lajos regénye az Angol, a későbbi Bucsinzky kávéház krónikája. Utóbbi üzemeltetője, ifjabb Vanek József a magyar irodalomba a hely híres törzsvendége, Rejtő Jenő révén került be és mitizálódott. A vállalkozó szellemű és kalandos életű kávéos neve *A tizennégy karátos autó* magántitkára, Vanek B. Eduárd alakjában őrződik meg, szelleme és jelleme, bár a regényben a valósághoz képest átalakul, a fikciós alak, Vanek úr életszemléletében is ott bujkál.<sup>17</sup> Az idézett példából is látható: a kávéházban, a kávéházzal születő irodalom termékeinek imaginárius világa valóban erős és rendkívül izgalmas szálakkal kötődik a realitás és referencialitás tartományához.

Hunyady Sándor és Nagy Lajos kisregényének környezetváltozásai, helyszínváltásai könnyen kapcsolhatók Carl Edmund Schorske sokszor citált városolvasási modelljének (felmagasztalt város, bűnös város, jón és rosszon túllépő város) szakaszaihoz.<sup>18</sup> A város felmagasztalásának gyakori képe a modern város, amely a civilizáció motorja, amelyben az építészet a civilizációt hordozó művészet esszenciájaként jelenik meg. Ennek megfelelően mindkét szöveg haladási irányát a beépítetlen terekből a centrumba jutó narrátor mozgása jelöli ki: „[A] Dunán új hidakat terveztek. És a külső Andrássy-út környékén szorgalmasan épülni kezdett Budapest polgári arisztokráciájának

---

<sup>15</sup> SZERB Antal, *Hétköznapiak és csodák*, Bp., Révai Világkönyvtár, 1935, 165.

<sup>16</sup> John DOS PASSOS, *Manhattan transfer*, [Sixth Edition] Boston, Houghton Mifflin Company 1953, 12–48.

<sup>17</sup> SALY, *Törzskávéházamból... i. m.*, 71–73.

<sup>18</sup> Carl Edmund SCHORSKE, *The Idea of the City in European Thought: Voltaire to Spengler*, = C. E. S., *Thinking with History: Exploration in the Passage to Modernism*, New Jersey, Princeton University Press, 1998, 37. A magyar városkutatásban a legtöbbször és a legizgalmasabb olvasási lehetőségeket kínálva Gyáni Gábor használja a fogalmat. Erről bővebben: GYÁNI Gábor, *Budapest túl jón és rosszon: A nagyvárosi múlt mint tapasztalat*, Bp., Napvilág, 2008.

villanegyede." (*Szűrve, habbal...*)<sup>19</sup> „[H]osszú, keskeny utcán át baktat a város belseje felé." (*Budapest, nagykávéház*)<sup>20</sup> A város belsejébe való alászállás kiindulópontja a nagyvárosi regényekben természetesen módon, a kényelmetlen, funkciótlan saját lakótér, amelyet a Hunyady-szöveg meglehetősen puritán módon, szűkszavú szikársággal jellemez: „[H]árom oldalról rendes kőfala volt, de a negyedikén csak egy tejüvegajtó határolta el az előszobától.”<sup>21</sup>

A „bűnös város” állapotrajzát a *Budapest, nagykávéház* narrátorai a szöveg montázszerű szerkesztési módja miatt annak dinamizmusában érzékelik, a séta, a járás segítségével osztják fel maguk számára a teret. Elbeszélőik megfigyeléseit ez az aura lengi körül, ahogy az idézett jelenetet olvasva is ez az érzésünk: „[S]zétnéz, mintha tekintetével mutatni akarná szerte a városban a nyomort...”<sup>22</sup> A *Szűrve, habbal...* főhőse, a fővárosba érkező zsidó kereskedősegéd, Spitz Leó számára a városi környezet kezdetben az abnormalitás terepe, veszélyes helyekben hemzsező terület, tiltott zónák és terra incogniták földje. A város differenciált térhasználatát problémaként kezelő kultúranropológiai diskurzus külön figyelmet szentel azoknak a helyeknek, amelyeket a városi népeesség éppen problematikusságuk, veszélyeik miatt nem használ.<sup>23</sup> Hunyady főszereplője számára sokáig ilyen tiltott hely a prostituáltak által látogatott Árpád kávéház, és bár otthonosan mozog a „Newyork”-ban, az ott töltött első estéjén már tiltásokkal kell szembesülnie. A tabuk az első éjjel sajátos beavatási rítusában, a disznóhúsevésben és a kártyázásban oldódnak fel.

A városlakókat a heterogenitás lakóhelyük „kulturális domesztikálására”<sup>24</sup> ösztönzi, térfoglalásuk az általános, közösségi terek partikularizációja<sup>25</sup> irányába hat. A nagyváros bonyolultsága miatt a szubjektum értelmezési lehetőségeit a kiszámíthatóság, egzaktitás kategóriái határozzák meg. A város a járás és látás révén olvasható, ezt az érzetet a narrátorok állandó mozgása hozza létre: az utca az idegenek egymással történő folyamatos szembesülésének színtere, a *Budapest nagykávéház* zárt terében ez a narratíva úgy válik felismerhetővé, hogy a megfigyelő tekintete asztalról asztalra vándorol.<sup>26</sup> A *Szűrve, habbal...* hőse az otthonosság megteremtése érdekében a határvonalakon, térelvlasztó elemeken belül értelmezi a helyeket, azokkal szemben a

---

<sup>19</sup> HUNYADY Sándor, *Szűrve, habbal*, Bp., Interart Stúdió, 1993, 5. (A továbbiakban HUNYADY, *i. m.*)

<sup>20</sup> NAGY Lajos, *Budapest nagykávéház* = N. L. *A vadember – Budapest nagykávéház – Három boltos-kisasszony*, vál. és szerk. Kónya Judit, Bp., Szépirodalmi, 1981, 194. (A továbbiakban NAGY, *i. m.*)

<sup>21</sup> HUNYADY, *i. m.*, 11.

<sup>22</sup> NAGY, *i. m.*, 194.

<sup>23</sup> NIEDERMÜLLER, *i. m.*, 560.

<sup>24</sup> *Uo.*, 562.

<sup>25</sup> Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Előadások a művészet filozófiájáról*, Bp., Atlantisz, 2004, 262.

<sup>26</sup> TARJÁN Tamás, *Nagy Lajos*, Bp., Gondolat, 1980, 182.

meghódítás igényével lép fel, csak később kezdi úrben érezni magát. A térelvlasztó elemek a nagyvárossal foglalkozó építészettörténeti és szociológiai irodalom felfogásában olyan szükséges stratégiai pontok, amelyekhez érve eldönthetjük az útirány további követését vagy megváltoztatását.<sup>27</sup> A modern és a belőle születő posztmodern város helyeinek felderítése, bekebelezése után szükségszerűen szembesülni kell az üresség élményével. Ennek egyik oka az lehet, hogy a modern nagyváros használójának gondolkodásában a térre visszahatás valódi lehetőségei nem merülnek fel. A tér a tömegekre hat, de a tömegek a térre nem hatnak newton-i értelmezésének jegyében<sup>28</sup> a soha le nem záruló keresés, a helyszínek változtatása, a látvány folyamatos hajszo-lása tűnik a patológikus élmény kiiktatását biztosító eszköznek. Hunyady hőse az újabb helyszínektől megretten, számára a Newyork kávéház jelenti a biztonságot, térhasználatát a határok közt mozgás, a belépés, kívül maradás kérdései szervezik. A *Budapest nagykávéház* szövegében a belépés nem kérdés, kezdettől a biztonság és mindentudás helyének élménye születik meg benne: „Legyünk a föld bármely pontján, s nézzünk szét bármilyen kis körben [...] Menjünk be akármikor, mondjuk ezerkilencszázharmincöt július harmadikán este a Budapest nagykávéházba [...] Szép, nagy, villanyfényes, tiszta, jó, óriási ablakokkal.”<sup>29</sup>

A kávéházi üvegfal közege a tér birtokbavételének veszélytelen kísérlete, ahogy Jean Baudrillard fogalmaz a térelvlasztó elemek és enteriőrök kultúrtörténetét tárgyaló munkájában (*A tárgyak rendszere*), ez az a likvid artefaktum, amely az átmenet nélküli átlátszóságot biztosítja. Az üveg olyan határvonal, amely mikroszkopikus látásmódot tesz lehetővé, legitimálja a megfigyelést, ugyanakkor el is rejthet. Amellett, hogy gyors kommunikációs lehetőséget biztosít a belső és külső tér között, egy láthatatlan cezúrát is közbeiktat, amely megakadályozza, hogy ez a kommunikáció tényleges nyitás legyen a világra.<sup>30</sup> A kávéházi üvegfalak és a berendezés tükröi olyan sokszorosan egymásra vetülő, egymásban tükröződő teret hoznak létre, amelyekről mint a variabilitás eszközeiről, mint a végtelen tereket nyitó játékról olyan plasztikusan ír Walter Benjamin fragmentumokból építkező szövegében, a *Passzázso*kban.<sup>31</sup>

---

<sup>27</sup> LUKOVICH Tamás, *A posztmodern kor városépítészetének kihívásai*, Bp., Pallas Stúdió, 2001, 64.

<sup>28</sup> KÁLLAI János – KARÁDI Kázmér – TÉNYI Tamás, *A térelmény kultúrtörténete és pszichopatológiája*, szerk. Kardos Katalin, Bp., Tertia, 1998, 45.

<sup>29</sup> NAGY, i. m., 119.

<sup>30</sup> Jean BAUDRILLARD, *A tárgyak rendszere*, Bp., Gondolat, 1987, 48–50.

<sup>31</sup> Walter BENJAMIN, *Passzázso*k = W. B., „A szirének hallgatása” *Válogatott írások*, vál., ford. és szerk. Szabó Csaba, Bp., Osiris, 2001, 213–214.

Az így, az üvegfelületek alkalmazása által jellegzetessé váló tér éthoszát a kávéházról születő irodalom szívesen használja. A *Szűrve, habbal...* egyik fejezetében az Árpád kávéház prostituáltjai az üveglablak közvetítésével válnak az utca tartozékaivá: „Így messziről nem tűnt borzalmasnak a dolog. A bűnt egyszerre távolivá tette az üveg hidege.”<sup>32</sup> Hasonló részleteket a *Budapest nagykávéházban* is bőven találunk: „Olyan a mellékutca, mint egy akvárium, már így a kávéházból nézve. Mozognak benne az emberek, fel és alá úsznak. Mintha csak azért járnának, pardon, úsznának erre, hogy a Budapest vendégei ne unatkozzanak.”<sup>33</sup> Az üvegfalak és tükrök, a tükörbe nézés motívuma, a reflektáltság magas fokát biztosítják a szövegeknek. Ezek a nagyvárosi, kávéházi irodalom darabjaiban gyakran felbukkanó jelenetek a szubjektum önmagával való szembenezésének, a mikro-és makrokörnyezet önmagába zártságának manifesztációi. Ennek egyik legkifejezőbb példája, amikor a környező utcák épületei a Nagy Lajos-regény kávéházának üvegében tükröződnek: „[L]átható Budapest látképe is, éppen most itt a Budapest kávéházban.”<sup>34</sup>

Az akvárium elnevezésnek – a kávéházi irodalom gyakori motívumának – a Hunyady-kisregény leggyakoribb helyszíne esetében van egy sajátos aspektusa. Az alámerülés, megmerítkezés konnotációit idéző „mély víz” kifejezés a Newyork kávéház földszinti tánc- és billiárdtermének közkedvelt elnevezése is volt.<sup>35</sup> Sánta Gábor a kávéházak és az irodalom szociokulturális kapcsolatát vizsgáló írásában hívja fel a figyelmet a kávéház és az akvárium metonimikus kapcsolatára. Sánta ugyan Kóbor Tamás budapesti kávéházakkal foglalkozó tárcasorozatából emeli ki a képet,<sup>36</sup> e toposzá rögzült motívummal kapcsolatban azonban számtalan hasonló szöveg citálható. A kávéházi regények otthonos akváriumos hasonlata Márainál (*Egy polgár vallomásai*), Kosztolányinál (*Pacsirta*) és ahogy láttuk, Hunyadynál is felbukkan. Az *Egy polgár vallomásai* „író-akváriumban” kiállítási tárgyként porosodó figurái,<sup>37</sup> Hunyady kisregényének a Newyork „mélyvízébe” alászálló hőse<sup>38</sup> vagy a *Pacsirta* sárszegi kávéházának ablakából az utca színházára akváriumként tekintő, a sárszegi élet akváriumában úszó szereplők látványába

---

<sup>32</sup> HUNYADY, *i. m.*, 30.

<sup>33</sup> NAGY, *i. m.*, 221.

<sup>34</sup> *Uo.*, 223.

<sup>35</sup> DERÉKY Pál, *Die Kaffeehausliteratur in Budapest (1890–1940) = Literarische Kaffeehäuser – Kaffeehausliteraten*, szerk. Michael Rössner, Wien–Köln–Weimar, Böhlau, 1999, 157.

<sup>36</sup> SÁNTA Gábor, *„Minden nemzetnek van egy szent városa” Fejezetek a dualizmus korának Budapest-irodalmából*, Pécs, Pro Pannónia Kiadó Alapítvány, 2001, 219.

<sup>37</sup> MÁRAI Sándor, *Egy polgár vallomásai I-II*, Bp., Európa, 2002, 392.

<sup>38</sup> HUNYADY, *i. m.*, 41.

alámerülő újságíró, Ijjas Miklós a város által kínált látvány átélője.<sup>39</sup> A kávéházi üveglablakon kitekintő városi ember sajátos pszichés állapota –ahogy Aleida Assmann fogalmaz – az amerikai és az angol városi irodalmat lajstromozó munkájában, nem individuumokat, hanem típusokat, társadalmi csoportokat láttató kép.<sup>40</sup> Hogy a kávéházak üzemeltetői és közönsége mennyire magáénak tekintette ezt a látásra és a láttatásra, a mimézisre és a tükrözések játékára épülő életformát, mi sem bizonyítja jobban, hogy az intézmények maguk is gyakran kaptak ezzel a vizuális tapasztalattal számot vető nevet. Elképzelhető, hogy a pesti Panopticum nevű zenés szórakozóhely névválasztását is ez, a társadalmi csoportok felvonulására, a modern nagyváros hétköznapi életében rejlő teatralitásra épülő szellem indokolta.

Nagy Lajos regényében a megfigyelést a hely alaprajza segíti: „Az alakja olyan, mint a nyomtatott L betűé [...] hosszabbik, keskenyebb részének az ablakai egy mellékutcára nyílnak, a szélesebb, rövidebb részé pedig a körútra.”<sup>41</sup> Hunyady és Nagy Lajos kávéházi szcénáit az ellenőrzés, az átláthatóság, a tökéletes hatalomgyakorlás jellemzi. A kávéház olyan totális közeg, olyan vegyes tér, amelyben a várostipológiából ismert különböző tértípusok szemantikai jegyei egyszerre találhatók meg. A nagyváros közegei használat alapján is elkülönülnek, Carl Edmund Schorske vagy Arnold van Gennep modelljeihez hasonlóan a köztesség szempontjából legkönnyebben értelmezhető hármás felosztásban rendeződnek el.<sup>42</sup> A város ritkán, esetenként vagy éppen gyakran használt területei Hunyady regényének Newyork kávéházában egyszerre fellelhetők. Spitz Leó igazi modern felfedező, világában minden egy helyen található, kedves helyszíne a társadalmat keresztmetszetében láttató locus, amely iskola és templom, a nevelődés és a szakralitás terepe együtt: „És miután a kártyaszobában már nem volt fölfedeznivaló számára, leszállt a mélybe [...] Ahol a tarka, kevert, elegáns és színes közönség tolongott. Nézett, figyelt, gondolkozott. És lassan-lassan kezdett előtte kibontakozni annak a nagyvárosnak társadalmi képe, amelyben élt.” (*Szúrve, habbal...*)<sup>43</sup>

A kávéház mindkét regényében az egész világot reprezentálja, a *Budapest nagykávéház* néhány részlete körül is határolja, kiterjedésében láttatja ezt az univerzumot: „Abban a kis körben, mely nem nagyobb, mint amekkora

---

<sup>39</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Pacsirta*, Bp., Athenaeum, 1924, 31.

<sup>40</sup> Aleida ASSMANN, *Einführung in die Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2006 (Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik), 158.

<sup>41</sup> NAGY, *i. m.*, 119.

<sup>42</sup> NIEDERMÜLLER, *i. m.*, 569.

<sup>43</sup> HUNYADY, *i. m.*, 41.

területet szabad síkságon az ember tekintete bejárhat, benne van az egész nagyvilág. A kis kör szerves alkatrésze a nagyvilágnak, s annak minden tulajdonságát magában foglalja.”<sup>44</sup> A *Szűrve, habbal...* kevésbé e világ határvonalai-val, inkább annak szabályrendszereivel foglalkozik: „[A]melynek jóformán annyi rétege és szabálya volt, mint magának az életnek.”<sup>45</sup> Az így megismert szabályok megszegésével az Arnold van Gennep által leírt liminalitás küszöb-helyzetébe kerülnek a határsértők, Spitz Leó szeretője nappal be sem mehet a kávéházba: „[A] Newyork szelleme nem is tűrte volna, hogy valami üzlet-szerű leányvásár fejlődjék ki az emeletén.”<sup>46</sup> A *Budapest nagykávéház* rejtőző prostituáltját, Dobosinét újsághír leplezi le, és teszi az intézményt számára tiltott helyé.

A kávéház a soha el nem hagyható második otthon szemantikai tartományával rendelkezik. Ez a horizont a Newyork esetében ismert anekdoták révén nőtt mitikussá. Az egyik sokszor idézett történet szerint a kávéház főpincére Karinthy Frigyes felesége, Judik Etelt távolmaradásáról faggatta. Amikor megtudta, hogy az ok a gyerekszülés, azt válaszolta, ez nem elfogadható kifogás, mivel az alagsorban a biliárdasztal is alkalmas lett volna a szülés lebonyolítására.<sup>47</sup> A másik improvizáció, ám igazolhatóan hamis történet a hely nyitónapjáról szól. Eszerint a valójában akkor még csak tizenhat éves (!) Molnár Ferenc a Dunába dobta volna a kávéház kulcsát, hogy azt soha ne lehessen bezárni.<sup>48</sup> Az ilyen módon működő, elhagyhatatlan nagyvárosi „szigetek” a valójában mozdulatlan, helyben utazó szereplőket mozgató szövegek hagyományába illeszkednek. A helyben maradó utazó pozíciója a modernitásra jellemző szerep, amely amellett, hogy az évnesztéssel szemben védi a személyiséget, Richard Etlin kifejezésével élve az „oltalmazó bekerített-ség” otthonos állapotát megteremtve, a tökéletes hatalomgyakorlás illúzióját nyújtja.<sup>49</sup> Emellett, ahogy Zarko Miletović fogalmazza meg az individuális-ként működő, a modern civilizációs terek sajátosságaival rendelkező közegek természetét, a társadalmi szférába való belépés alapjává is válik.<sup>50</sup>

Nagy Lajos elbeszélője ezt a totalitást meglehetősen didaktikusan meg is fogalmazza: „[A] Budapestből ki sem kell mozdulni és mégis meg lehet ismerni Budapestet.”<sup>51</sup> A *Szűrve, habbal...* hőse számára ez a helyhez kötött

---

<sup>44</sup> NAGY, *i. m.*, 123.

<sup>45</sup> HUNYADY, *i. m.*, 88.

<sup>46</sup> *Uo.*, 68.

<sup>47</sup> DERÉKY *i. m.*, 158.

<sup>48</sup> SALY, *Törzskávéházamból... i. m.*, 39.

<sup>49</sup> Richard A. ETLIN, *Az esztétikai és az egyéni térérzet*, Enigma 1999/20-22, 122., 132.

<sup>50</sup> Zarko MILETOVIĆ, *A tér, mint áru*, Pompeji 1992/3, 129., 139.

<sup>51</sup> NAGY, *i. m.*, 223–224.

mozgás a Newyork helyiségei közt keringés, melynek kiindulópontja a kártyaszoba, amelynek biztonságából előbb a földszintre, majd a prostituált mozgását követve Spitz a karzatra jut.<sup>52</sup> Később a kávéház belső területei felé haladva, valószínűleg nem véletlenül, a városi köztér birtokba vételét jellemző haladási irányt követhetünk. Hozzá kell tenni, hogy Hunyady főszereplője időről időre kilép a Newyork teréből. A karriertörténet állomásainak hátterét az Árpád, az Abbázia, a Royal, vagy éppen a Meteor kávéház adják. Egy rövid kitérő során pedig a férjét a fronton meglátogató Tincsi a kávéház vidékies, provinciális változatával is megismerkedik. Hunyady kávéházzal járó főhőse, bár a jellemábrázolás és a lelki állapotok elnagyolt rajzával, de mégis a „város labirintusa az emberi lélek labirintusa” horizont összeolvadását reprezentálja.<sup>53</sup>

A hely birtokba vételét a kisregények elbeszélői a látvány felbontásával, a tér felszeletelésével hajtják végre. Így tesz Terebes, Nagy Lajos regényének egyik szereplője: „Terebes megérkezése és helyet foglalása részeire bontva így történt: belépett a kávéházba, szétnézett, a terepet első tekintetre kiválóan alkalmasnak találta.”<sup>54</sup> A kávéházi univerzum az állandó változás és mozgás állapotában saját magán belül határvonalakat, filtertereket hoz létre, hasonló azokhoz, amelyeket a liminalitás-elméletet továbbgondoló Victor Turner köztes helyzetben lévő küszöbemberei használnak. A társadalmi struktúra rögzített pontjáról leváló, ismeretlen kulturális területen áthaladó, és ezalatt átmenetileg bizonytalan identitásúvá váló szubjektum a határsértések során felfedezett helyeket különböző megszentelő eljárásokkal teszik otthonossá.<sup>55</sup> Hunyady főszereplője, Spitz számára ilyen filtertér a Newyork karzata a számára elérhetetlen és pénz híján megközelíthetetlen prostituáltakkal.

A kávéházat körülvevő, annak biztonságos határain kívül elterülő város mindkét regényben olyan labirintus, amelyben az épületek a Walter Benjamin által „látens mitológiaiaként” definiált módon működnek.<sup>56</sup> Hiszen a város a reklámfelületek és az árjelző cédulák által válik olvashatóvá, a helyek és a fogyasztás topikus összekapcsolódása a *Szűrve, habbal...* szövegében természetesen könnyíti meg a metropolisz dzsungelében való tájékozódást.

---

<sup>52</sup> HUNYADY, *i. m.*, 69.

<sup>53</sup> Az idézett definitív körülhatárolás Aleida Assmann kulturális térről szóló elméleti elgondolásának tétele. ASSMANN, *i. m.*, 157.

<sup>54</sup> NAGY, *i. m.*, 125.

<sup>55</sup> Arnold VAN GENNEP, *Átmeneti rítusok*, szerk. Vargyas Gábor, PTE Néprajz-Kulturális Antropológia Tanszék, Pécs – Bp., L'Harmattan, 2007 (Kultúrák keresztútján 9.), 48.; Victor TURNER, *A rituális folyamat, Struktúra és antistruktúra: A Rochesteri Egyetemen (Rochester, Anglia) 1966-ban tartott Lewis Henry Morgan-előadások*, Bp., Osiris, 2002, 107.

<sup>56</sup> BENJAMIN, *i. m.*, 202.

Erről a kisregény több helyén is olvashatunk: „Miért van, hogy a Kerepesi-út sarkán ugyanaz a celluloid-fésű két krajcárral olcsóbb, mint tíz házzal lejjebb, befordulva a Deák-tér felé?”<sup>57</sup> A *Budapest nagykávéház* nem elsősorban a tájékozódás összefüggésrendszerében, mindenestre a látással, érzékeléssel összefüggésben megjelenő fogalomként használja a reklámfeliratokat: „[N]em fogta fel szeme az Oktogonon a Mályva szappan villamos reklámjának tündöklését.”<sup>58</sup>

A tájékozódást megkönnyítő tényező a kávéházi életformához tapadó újságolvasás, amely Spitz és felesége számára a szocializáció tökéletes mintája. Leó egy pikáns francia vicclap egyik nőalakjához tudja csak hasonlítani feleségét. Házastársa Tincsi nevelésének segítői a fejlődésregények olvasmányait helyettesítő újságok: „[N]evelő iskolája a kávéház volt, szellemi tápláléka a „Magyar Figaró” és a külföldi illusztrált lapok képszeriái!”<sup>59</sup> Hunyady szövegében az újságok a feltörekvő polgárság újságolvasási szokásainak reprezentánsai, a *Budapest nagykávéház* narratívájában szerepük ennél összetettebb. Az újsághírek és reklámszövegek sajátos funkcióval bírnak, állandósítják a helyben maradó megfigyelő pozícióját. Az olvasó megtanulja a mosfban, az adott térben érzéklni létezését, miközben képzeletben az olasz-abesszín háború helyein járhat, vagy a semmittevés boldog élvezője lehet: „A lapok, hiszen azért is csendes, nyugalmas a nap, semmi különösen érdekeset nem írnak.” (*Budapest nagykávéház*).<sup>60</sup> Az újsághírek olyan metaszövegek, amelyek a kávéház történéseivel kauzális viszonyba lépnek, így a sajátos totális tér kialakításában is meghatározó szerepük van. Ez a kauzalitás a Nagy Lajos által teremtett kávéházi térben kétirányú: az „öröktől fogva létező” Budapest nagykávéház<sup>61</sup> olyan hely, amelynek szabályai, ahogy Tarján Tamás állapítja meg a regényről írt elemzésében, a kinti világ életét is meghatározzák.<sup>62</sup> A narratívájában újsághíreket és reklámfeliratokat használó regénytechnika világirodalmi példái között távoli párhuzamként kínálkozik a már idézett *Manhattan transfer* mellett Alfred Döblin *Berlin, Alexanderplatz* című regénye.

A nagyvárosi irodalomnak gyakran tárgya a szexuális objektumként megjelenő nő, jelenléte az utca emberek és áru köztességének szférájában az áthágás állandó forrása. Ezt jelenti Nagy Lajos regényének kávéházi üvegablakon át szemlélődő elbeszélőinek: „[E]gy kicsit tanulmányozta az utcai

---

<sup>57</sup> HUNYADY, *i. m.*, 11–12.

<sup>58</sup> NAGY, *i. m.*, 126.

<sup>59</sup> HUNYADY, *i. m.*, 111.

<sup>60</sup> NAGY, *i. m.*, 152.

<sup>61</sup> *Uo.*, 166.

<sup>62</sup> TARJÁN, *i. m.*, 183.

prostitúciót, de ha nem is tudományosan, mindenesetre érdek nélkül.”<sup>63</sup> A látást stimuláló hatások között a szexus kiemelt helyzetben van, a test kulturális szöveggé válásának axiómája város és az utca közegében állandósul. A testet kulturális kódokkal megfejtő teória reprezentánsa, e gondolat etnográfiai, kulturális antropológiai aspektusait a tiltások mentén megfontoló Mary Douglas hívja fel a figyelmet a testhatárok mint veszélyes zónák, mint elhatárolási rendszerek megközelítési fázisaira és rituáléira.<sup>64</sup> Walter Benjamin vagy Mike Featherstone koncepciójában ez a kulturális kódok segítségével olvasható test a társadalom állapotának megragadására is vállalkozik.<sup>65</sup> Mindezt megfontolva a *Budapest nagykávéház* leírásai nemcsak a helyek közti virtuális utazás során megtapasztalt sorseseeményeket, hanem a testekből olvasható sorsokat is katalogizálják: „[A]z arcok nem mondanak semmit. Ki kellene fordítani a férfiak zsebét, a nők retiküljét.”<sup>66</sup> Hunyady kisregényében az enteriőrök, a belső terek, a berendezési tárgyak és egyéb rekvizitumok valamint a térelválasztók közt mutatkozó rések, repedések üres terei a folyamatos és észrevétlen megfigyelés szolgálatában állnak: „Leó a kávéház berendezéséből, a zsíros tarokkártyákból, a rozzant sarokasztalból [...] a kasszában található pálinkából, a teásedények formájából [...] helyre tudta állítani a városka társadalmának teljes békebeli ábrázatát.”<sup>67</sup>

A *Szűrve, habbal...* kávéháza kezdettől fogva olyan szakrális térként teleleződik, amelyben a vallásos térélményt átélő elbeszélő tudatában szent áhítat jön létre. Ez a szentté váló közeg Mircea Eliade felfogásában a szakralitást megtapasztaló szubjektum számára heterogén, törésekkel és szakadásokkal határolt, amelyben azonban egy, a résztvevők által kiszemelt középpont, a világ biztonságot nyújtó közepe is megképződik.<sup>68</sup> Spitz Leó, Hunyady hőse számára a Newyork kávéház ez a középpont, amelyet magánritológiája aktsaival permanensen újra szentel, míg a heidegger-i biztonságos lakozás kiszámítható és üdvös tartományába nem jut.<sup>69</sup> Bár a labirintus formája gyakran a szentség jelentéstartalmával felruházott tér éthoszának kiiktatására törekszik,

---

<sup>63</sup> NAGY, *i. m.*, 130.

<sup>64</sup> Mary DOUGLAS, *Külső határok = Antropológiai irányzatok a második világháború után*, szerk. Biczó Gábor, Debrecen, Csokonai, 2001, 239–251. Koncepcióját idézi és továbbgondolja: CSABAI Márta – ERŐS Ferenc, *Testhatárok és énhatárok: Az identitás változó keretei*, Bp., Jászöveg Könyvek, 2000, 39.

<sup>65</sup> Mike FEATHERSTONE, *Consumer Culture and Postmodernism*, London – New Delhi, SAGE Publications – Newbury Park, 1991, 97.

<sup>66</sup> NAGY, *i. m.*, 235.

<sup>67</sup> HUNYADY, *i. m.*, 115.

<sup>68</sup> Mircea ELIADE, *A szent és a profán: A vallási lényegről*, Bp., Európa, 2009, 15–16.

<sup>69</sup> Martin HEIDEGGER, *A művészet és a tér = „költőien lakozik az ember...” Válogatott írások.*, szerk. Pongrácz Tibor, Bp. – Szeged, T-Twins – Pompeji, 1994, 211–217.

a modern és posztmodern világmódellekben gyakran felbukkanó áramló labirintusok, átmenő, egy- vagy többközpontú labirintusok matematikai gondolkodásban Lancelot Hogben óta helyet kapó rendszere jelen van a városi tereket használó modern utazó térképzetei között is.<sup>70</sup> Nem meglepő, hogy a városi irodalom alakjain gyakran uralkodik a szent tér abszolútuma és az istenségtől való félelem atavisztikus élménye. A kanyart és a görbületet kiiktató nyilvános helyeken gyakran merül fel szükségesként a barlang és a labirintus újrafelfedezése.<sup>71</sup> A kávéház utópisztikus terét rituálisan birtokba vevő, az átláthatóságban is az elrejtőzés formáit kereső, a teret újraosztani vágyó kalandorok haladási irányát ugyancsak sokszor határozza meg ez az érzés. Így utazik a Newyork tereiben Spitz Leó: „A fiúnak Jeruzsálem vagy Jerikó félelmetesnek képzelt szent épületei jutottak eszébe...”<sup>72</sup> A főhős ebben az atmoszférában a hadvezér győztes pozíciójával ruházódik fel: „Úgy érezte magát a kávéházban, mint Napóleon a táborban, katonái közt. Minden ismert, hatalma volt a dolgok fölött.”<sup>73</sup> A *Budapest nagykávéház* bár a totalitás rögzített pozíciójából, de mégis elsősorban a városi tér deszakralizációjának képeit villantja fel.

A társadalmi szerep, amelyre a vizsgált szövegek szereplői szocializálódtak, a nyilvánosság közegében megjelenő teatralitást követeli meg tőlük, amely a – Richard Sennett kifejezését kölcsönvéve – a folyamatos újradefiniálás, változás állapotban lebeg.<sup>74</sup> A nagyvárosi élet kultúraelméleti beszédmódban otthonos jellemzője éppen ez, a benne mozgó szereplőket gyors válaszokra készítő, karakteresen színpadi közeg.<sup>75</sup> A *Szűrve, habbal...* házaspárját a tanulási kényszer hajtja, főszereplőik csak a kedves kávéházban lelnek nyugalomra. Modern „otthonukban” az „elhagyott haza viszontlátásának öröme” kapják vissza.<sup>76</sup> A *Budapest, nagykávéház* rögzített terében ezzel szemben már kialakult identitással rendelkező típusok különböző nyelvi és kulturális regiszterekben zajló beszédmódjaiból bontakozik ki a szarkasztikusan ábrázolt, ellentmondásos nagyváros képe.

---

<sup>70</sup> Paolo SANTARCANGELI, *A labirintusok könyve: Egy mítosz és egy szimbólum története*, Bp., Gondolat, 1970, 306–308.

<sup>71</sup> *Uo.*, 308.

<sup>72</sup> HUNYADY, *i. m.*, 14.

<sup>73</sup> *Uo.*, 41.

<sup>74</sup> Richard SENNETT, *A közéleti ember bukása*, Bp., Helikon, 1998, 49.

<sup>75</sup> Peter BRAUN, *A kultúra és az elbeszélés: A kultúratudományos narratológiáért = Antropológia és irodalom*, szerk. Biczó Gábor, Kiss Noémi, Debrecen, Csokonai, 2003, 27–42, 38.

<sup>76</sup> HUNYADY, *i. m.*, 43.

## Felhasznált irodalom:

Aleida ASSMANN, *Einführung in die Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2006 (Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik).

Jean BAUDRILLARD, *A tárgyak rendszere*, Bp., Gondolat, 1987.

Zygmunt BAUMAN, A zarándok és leszámazottai: sétálók, csavargók és turisták = *Az idegen: Variációk Simmeltől Derridáig*. szerk. BICZÓ Gábor. Debrecen, Csokonai, 2004, 192–206.

Walter BENJAMIN, *Passzázatok* = W. B., „A szirének hallgatása” *Válogatott írások*, vál., ford. és szerk. Szabó Csaba, Bp., Osiris, 2001, 201–245.

Peter BRAUN, *A kultúra és az elbeszélés: A kultúratudományos narratológiáért = Antropológia és irodalom*, szerk. Biczó Gábor, Kiss Noémi, Debrecen, Csokonai, 2003, 27–42.

CSABAI Márta – ERŐS Ferenc, *Testhatárok és énhatárok: Az identitás változó keretei*, Bp., József Könyvek, 2000.

DERÉKY Pál, *Die Kaffeehausliteratur in Budapest (1890–1940) = Literarische Kaffeehäuser – Kaffeehausliteraten*, szerk. Michael Rössner, Wien – Köln – Weimar, Böhlau, 1999, 151–173.

Mary DOUGLAS, *Külső határok*, = *Antropológiai irányzatok a második világháború után*, szerk. Biczó Gábor, Debrecen, Csokonai, 2001, 239–251.

John DOS PASSOS, *Manhattan transfer*, Boston, Houghton Mifflin Company 1953.

Wilhelm DROSTE, *Kávéház az Osztrák-Magyar Monarchiában: Létező, mert történelmileg megvalósult utópia*, Budapesti Negyed 1996/4, 9–26.

Mircea ELIADE, *A szent és a profán: A vallási lényegről*, Bp., Európa, 2009.

Richard A. ETLIN, *Az esztétikai és az egyéni térérzet*, *Enigma* 1999/20-22, 106–133.

Mike FEATHERSTONE, *Consumer Culture and Postmodernism*, London – New Delhi, SAGE Publications – Newbury Park, 1991, 97.

FOGARASI György, *Metropolisz/nekropolisz: Baudelaire Párizsa, Benjamin passzáztsai = Terek és szövegek: Újabb perspektívák a városkutatásban*, szerk. N. KOVÁCS Tímea, BÖHM György, MESTER Tibor, Bp., Kijarat, 2005, 307–311.

FORRAI Judit, *Kávéházak és kéj nők*, Budapesti Negyed, 1996/4, 110–120.

Jürgen GERHARDS, *A modern kor művészetének társadalmasulása az irodalmi kávéház példáján*, *Szociológiai Figyelő*, 1989/5, 86–99.

GYÁNI Gábor, *Az utca és a szalon: A társadalmi térhasználat Budapesten (1870–1940)*, Bp., Új Mandátum, 1999.

GYÁNI Gábor, *Budapest túl jón és rosszon: A nagyvárosi múlt mint tapasztalat*, Bp., Napvilág, 2008.

- Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Előadások a művészet filozófiájáról*, Bp., Atlantisz, 2004.
- HUNYADY Sándor, *Szűrve, habbal*, Bp., Interart Stúdió. Bp., 1993.
- Martin HEIDEGGER, *A művészet és a tér = „költőien lakozik az ember...” Válogatott írások*, szerk. Pongrácz Tibor, Bp. – Szeged, T-Twins – Pompeji, 1994, 211-217.
- Peter JELAVICH, *A berlini kabaré mint a metropolisz lét-montázs*, Budapesti Negyed 1994-95/6-7, 72-102.
- KÁLLAI János – KARÁDI Kázmér – TÉNYI Tamás, *A térélmény kultúrtörténete és pszichopatológiája*, szerk. Kardos Katalin, Bp., Tertia, 1998.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Pacsirta*, Bp., Athenaeum, 1924.
- LUKOVICH Tamás, *A posztmodern kor városépítészetének kihívásai*, Bp., Pallas Stúdió, 2001.
- MÁRAI Sándor, *Egy polgár vallomásai I-II*, Bp., Európa, 2002.
- Zarko MILETOVIĆ, *A tér, mint áru*, Pompeji, 1992/3, 125-140.
- NAGY Lajos, *Budapest nagykávéház = N. L. A vadember – Budapest nagykávéház – Három boltoskisasszony*, vál. és szerk. Kónya Judit, Bp., Szépirodalmi, 1981, 115-293, 194.
- NIEDERMÜLLER Péter, *A város és a városi kultúra: Antropológiai megközelítés = „Jelbeszéd az életünk” A szimbolizáció története és kutatásának módszerei. I.*, szerk. Kapitány Ágnes, Kapitány Gábor, Bp., Osiris – Századvég, 1995, 555-565.
- SALY Noémi, *Törzskávéházamból zenés kávéházba: Séta a budapesti körutakon*, Bp., Osiris, 2005.
- SALY Noémi, *Jean becsukta az ablakot: A Nyugat és a „nyugatosok” kávéházai*, Múlt és Jövő, 2008/4, 34-44.
- Paolo SANTARCANGELI, *A labirintusok könyve: Egy mítosz és egy szimbólum története*, Bp., Gondolat, 1970.
- SÁNTA Gábor, *„Vigasztal, ápol és eltakar” A budapesti kávéházak szociológiai és pszichológiai természetrajza a századfordulón*, Budapesti Negyed, 1996/4, 27-56.
- SÁNTA Gábor, *„Minden nemzetnek van egy szent városa” Fejezetek a dualizmus korának Budapest-irodalmából*, Pécs, Pro Pannónia Alapítvány Kiadó, 2001, 199-233, 219.
- Carl Edmund SCHORSKE, *The Idea of the City in European Thought: Voltaire to Spengler*, = C. E. S., *Thinking with History: Exploration in the Passage to Modernism*, New Jersey, Princeton University Press, 1998, 37-56.
- Richard SENNETT, *A közéleti ember bukása*, Bp., Helikon, 1998.
- Georg SIMMEL, *A nagyváros és a szellemi élet = G. S., Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*, szerk. Szaniszló Ákos, Bp., Novissima, 2001, 223-233.
- SZERB Antal, *Hétköznapok és csodák*, Bp., Révai Világkönyvtár, 1935.
- TARJÁN Tamás, *Nagy Lajos*, Bp., Gondolat, 1980.

Victor TURNER, *A rituális folyamat, Struktúra és antistruktúra: A Rochesteri Egyetemen (Rochester, Anglia) 1966-ban tartott Lewis Henry Morgan-előadások*, Bp., Osiris, 2002.

URBÁN László, *Utószó* = HUNYADY Sándor, *Szűrve, habbal...*, Bp., Interart Stúdió, 1993, 198–201.

Arnold VAN GENNEP, *Átmeneti rítusok*, szerk. Vargyas Gábor, PTE Néprajz-Kulturális Antropológia Tanszék, Pécs – Bp., L'Harmattan, 2007 (Kultúrák keresztútján 9.).

VERES András, *A közép-kelet-európai város mint irodalmi toposz Konrád György regényeiben* = „Jelbeszéd az életünk” *A szimbolizáció története és kutatásának módszerei. I.*, szerk. Kapitány Ágnes, Kapitány Gábor, Bp., Osiris – Századvég, 1995, 603–605.

Fritz Gergely

## Babits és a vasút

A vasút és az utazás motívuma Babits Mihály műveiben

### Bevezetés

„A vonat a modernség egyik legfigyelemreméltóbb jelképe” – jelenti ki Mitja Čander *Menetrendek* című írásában.<sup>1</sup> Ebből a gondolatból kiindulva nem is kérdés, hogy a vonat, a vasút, az utazás, elsősorban a *Nyugat* köré csoportosuló szerzők körében, igen meghatározó témája a huszadik századi magyar irodalomnak. Korábbi irodalmi szövegek is felfedezhetőek a témában s e horizont nyitódarabja a szabadság költőjének, Petőfi Sándornak *Vas-úton* című műve.

Miért is jelentett oly nagy változást ez az új közlekedési eszköz, miért épült be a szépirodalomba, s miért vált az irodalmi művek gyakori helyszíneivé a vasút és annak környezete? Aligha leírható, de talán a számokkal fejezhető ki leginkább az az elképesztő vasútépítési folyamat, amely a 19. század közepétől az első világháború kitöréséig Magyarországon végbement. Hazánkban még a kiegyezés előtt 1846-tól kezdődően 2285 km hosszúságú vasútvonal lefektetése valósult meg, ez 1890-re 11 ezer kilométerre, 1913-ra pedig 22 ezerre emelkedett. Ez azt jelentette, hogy a lakosság száma és a vasútvonalak hosszának viszonyában Franciaország után következünk az európai országok vonalsűrűségének tekintetében.<sup>2</sup> Ehhez társult a kiváló közlekedéspolitikai, Baross Gábor miniszter zónatarifa-rendszere, amellyel a távoli utazások jelentősen olcsóbbá váltak. A kiépült vasúthálózat az Osztrák-Magyar Monarchia ugrásszerű gazdasági növekedésének egyik alappillére lett, valamint „[A]z átalakuló közösségi kapcsolatoknak, az ekkoriban alapjaiban megváltozó kulturális érintkezési formáknak is fontos előfeltétele, megteremtője és jelképe volt. A kor embere első katartikus közösségi emócióit – jó eséllyel – valamely vasúti utazás során vagy vidéki váróterem nyüzsgésében szerezte meg. A kisvárosok szürkeségéből a bérkaszárnnyák kilátástalanságából a vasutak világa új, sokat ígérő segítséget kínált.”<sup>3</sup> A kisebb települések az

---

<sup>1</sup> ČANDER Mitja, *Barbárokra várva*, ford. Rudaš Jutka, Rácz I. Péter, Bp., Kijarat, 2009, 23.

<sup>2</sup> ROMSICS Ignác, *Magyarország története a XX. században*, Bp., Osiris, 2010, 25–27.

<sup>3</sup> SZABÓ Pál Csaba, *Vasúti utazások a régi Magyarországon = Kaland a vasúton – A magyar századforduló vasúti novellái*, Bp., Osiris, 1999, 11.

ország vérkeringésébe való bekapcsolódásának óriási jelentősége vitathatatlan (a vasút ez esetben így nem csak a nagy távolságok legyőzése miatt oly fontos, hanem egyfajta reménykeltő, kultúra- és műveltségközvetítő hatása is van), amelyet Petőfi is átérez: „Ezek a föld erei, / Bennök árad a műveltség, / Ezek által ömlenek szét / Az életnek nedvei.”<sup>4</sup> A hatalmas távolságok legyőzésének érzékeltetésére pedig jó példa a következő: Bécs és Buda között 28-30 órán át kellett zötykölődni gyorskocsin, a gőzmozdony által húzott szerelvény ezt 9 óra alatt teljesítette, amelyet később a híres Orient expressznek már körülbelül 5 óra alatt sikerült.<sup>5</sup> Leírhatatlan csodának számított, hogy valaki vonatra ült Budapesten, amely átszállás nélkül elröpítette Fiuméig.

A vasút az irodalmon keresztül számtalan hangulat, érzés, misztikum tárgykörévé vált. Napjainkkal ellentétben, mivel utak és gyors szállítóeszközök nem voltak (vagy csak kevés és silány minőségben), gyakorlatilag mindenki vasúton utazott. Emiatt az utazás, azon belül is a vasút, mint új közlekedési eszköz, a nagy távolságok legyőzése mellett életre hívott rengeteg, művészek által kiaknázható témakört. Ajtay-Horváth Magda kitűnő elemzése is az eddig kiemelteteket erősíti: „A kor nagy technikai újdonsága a vonat, amely a gondolkodói tudatban egy újfajta tér- és időértelmezést eredményezett. A vonat a modernség szimbólumává vált, s gyorsaságánál fogva – akár csak a mozgókép – a tünékenységet, a pillanatnyiságot, a hely- és idő relativizálódásának élményét jelentette, s a szépírói stílusban, kézenfekvő módon, legtöbbször az impresszionista stílusjegyekben, illetőleg a szecessziós elvágódás motívumában nyilvánul meg.”<sup>6</sup> Hosszan sorolhatnánk azokat az írókat, akik érintették, avagy akiket mélyebben foglalkoztatott a vasút és környezetének irodalmi és (élet-) élményt jelentő lehetőségei. Ilia Mihály ki is emeli tanulmányában, hogy a vasút motívuma például Babits, Juhász és Kosztolányi műveiben „nem kuriózumok, hanem szervült darabjai az életnek és a műnek...”<sup>7</sup> S bár e dolgozat témája elsősorban Babits Mihály vasúttal összefüggésbe hozható művei, nem érdektelen néhány, jelentős magyar- és világirodalmi példa említése.

Utalva az Ajtay-Horváth által említett új tér kialakulására, a vonat, a vasúti fülke gyakorlatilag „nem kerülhette el”, hogy ne váljon az írók állandó, sűrűn „használt” terévé. Szépirodalmi rangra való emelkedését tekintve így

---

<sup>4</sup> PETŐFI Sándor, *Összes költeményei*, kiad. KERÉNYI Ferenc, Bp., Akadémiai, 2008, 258.

<sup>5</sup> ROMSICS, i. m., 25–27.

<sup>6</sup> AJTAY-HORVÁTH Magda, *Az utazás mámore = A-H. M., A szecesszió stílusjegyei a századforduló magyar és angol irodalmában*, Erdélyi Tudományos Füzetek 232., Erdélyi-Múzeum Egyesület, Kolozsvár, 2001, 87.

<sup>7</sup> ILIA Mihály, „A pirosszemű szörny vad törtetéssel...”, Szegedi Műhely, 2003/1, 1., 6.

nem is kérdés, érettségi ajándékként miért választja Esti Kornél kerékpár helyett az utazást. Esti a vonatablakból pillantja meg életében először a tengert, s mint leérettségizett, nagykorú férfit, először csókolja meg egy leány az éjszakai vasúti utazás alatt. A vonat terére való egyértelmű reflektálás is ebben a novellában olvasható: „Esti most fedezte fel először, hogy a vonatfülke micsoda jótékonyan elmés hely. Itt az idegen emberek élete mintegy keresztmetszetben – egyszerre és tömörítve – jelenik meg előttünk, akár egy regényben, melyet taláalomra felütünk valahol a középén.”<sup>8</sup> Kosztolányi megszállottan szerette a vonatokat,<sup>9</sup> hosszan lehetne sorolni vasúti témájú írásait, cikkeit. Közismert az előző, *Csók* című novella mellett szintén Esti Kornél „szócseréje” a bolgár kalauzzal, vagy a *Csevegés az utazásról és utasokról*, amelyben a vonatokon előforduló különböző személyiségjeggyel rendelkező közönséget veszi sorra a félnék utastól kezdve a komor utasig. Ugyancsak kiemelhető az az Esti-novella, amelyben a vonat, mint a távoli nációkkal való egyszerű kapcsolat és ismerkedés lehetséges formája mutatkozik meg. Ebben a hős Kücsükkal, a szép török lánnyal és családjával utazik egy fülkében, a történet végkifejletéként Esti udvarolni kezd a messziről jött hölgynek. A hódítás végül háromszázharminc csók adásával teljesedik ki Esti Kornél részéről, miközben a vonat egy hosszú alagútba halad be. De aligha említhető Krúdy Gyula tollából olyan *Szindbád*-novella, amelyben ne tűnne fel a vonat motívuma, az örök utazó Szindbáddal való összefüggésben, szoros kapcsolatban a szeccszó álomszerűséget árasztó tulajdonságával. A vasutas családból származó Ambrus Zoltán (apja állomásfőnök volt) életének nagy részét a vasút közvetlen közelében töltötte. Világirodalmi példák keresése kapcsán fontos kitérni a vonat közép-kelet-európai kultúrában való jelentéskörére. Bence Erika ezt vizsgálva megállapítja, hogy a síkföld egyenes vonala jelölhető meg a közép-kelet-európai ember számára központi motívumként, melyet a „lentség, a behatároltság és a lassú mozgás jelentései alakítanak létmetaforává.” Az utazás tehát más téralakzatok felé tartó köztes lét, azaz távolodás és közeledés.<sup>10</sup> Rendkívül érdekes megfigyelése a Juhász Erzsébettől vett idézet, amely taglalja, hogy „a közép-kelet-európaiaknál senki a világon nem tudhatja jobban, mit jelent, ha kihúzzák az ember lába alól a talajt.”<sup>11</sup> Ezt a bizonytalanságot, halál-közelséget több 20. századi regény tere is árasztja, ilyen például a pályaudvar, a kisállomás, a telep, a tábor. Ehhez kapcsolható

---

<sup>8</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Összes novellái*, kiad. RÉZ Pál, Bp., Osiris, 2007, II, 443.

<sup>9</sup> KOVÁCS Krisztina, *Vasút és irodalom – A vonat rituális tere a modern magyar irodalomban*, Műhely, 2010/1-2, 155.

<sup>10</sup> BENCE Erika, *A vonat jelentésköre a közép-kelet-európai kultúrában*, Forrás, 2006/2, 97.

<sup>11</sup> Uo., 98.

példa Jorge Semprún holokauszt-regénye, *A nagy utazás*, amely a vonat és a tábor, valamint a kettő közt megtett vonatút infernális szcénáját ábrázolva a 20. század lényegi metaforájának is tekinthető (L. Kertész Imre: *Sorstalanság*). A pályaudvar-lét átmenetiséget árasztó közegére szép példa Proust néhány kiragadott sora: „sajnos, e csodálatos helyek, vagyis a vasúti állomások, ahonnan valami távoli rendeltetésre indulunk el, egyben tragikus helyek is, mert ha megtörténik a csoda, amelynek révén az eddig csak gondolatban élő tájak a mi életünk valóságos, környező tájaivá alakulnak, ugyanennél az oknál fogva már a váróteremből jövet le kell mondanunk arról, hogy egyharmar viszontlátjuk a szobát, ahol pillanattal előbb még oly otthonosan voltunk. Le kell mondanunk arról a reménységről, hogy odahaza alhatunk, ha egyszer elszántuk magunk arra, hogy behatolunk abba a bűzbarlangba, amelyen át elérjük a titkok titkát, egy üveghombárba, mint amilyen a Saint-Lazare pályaudvar...”<sup>12</sup>

### **Az utazás öröm, s mint az élet szimbóluma**

A bevezetőt követően Babits, a vasút és az utazás motívumát tartalmazó műveit elsősorban olyan szempontból tekintjük át, hogy egy adott szövegkorpuszon belül miként viselkedik a vasút mint tér, s annak környezete. Kiemelendő, hogy nagyon sokszínű és sokféleképpen felbukkanó motívumról van szó, amely mindig másféle jelentéssel lép elő a különböző versekben, prózai alkotásokban. Gyakorlatilag más és más arccal ruhazza fel művészetének különböző időszakaiban Babits Mihály a vonat és a helyváltoztatás képét.

Babits 1909-ben a Nyugatban megjelent *Útinapló* című írásában így vall az utazásról: „Nevetem azokat, akik nehezen szánják el magukat kisebb-nagyobb útra: félnek az idegen tájaktól, új arcoktól, nem sejtett kényelmességektől, veszélyektől. De hát nem utazunk valamennyien ismeretlen állomások felé, ellenállhatatlan, maradhatatlan, az idegen, veszélyes jövőbe? Ki tudja, hová érünk, mi vár ránk? A szabad lélek érzi, hogy jó ez így, s az élet, ha nem volna utazás, unalom volna. Az enyém csak hadd legyen az utazás! [...] Bölcs ember mindenhova örömmel ér és mindenholon örömmel távozik. Jó volt oda is eljutni s nem jó lett volna ott maradni. Nem kell megvetni egyetlen állomást sem.”<sup>13</sup> Mivel az maga az élet: „Unatkozom, ha nem utazhatom.”<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> PROUST Marcel, *Az eltűnt idő nyomában, II, A bimbózó lányok árnyékában*, ford. GYERGYAI Albert, Bp., Európa, 1983, 260–261., idézi HORVÁTH Nóra, *Az elegáns élet bája – A tengerparti üdülőhelyek és a vasúthálózat kialakulása a 19. század végi Normandiában.*, Műhely, 2010/1-2, 144.

<sup>13</sup> BABITS Mihály, *Kisprózai alkotások*, kiad., szerk., jegyz. NÉMEDINÉ KISS Adrienn, SZÁNTÓ Gábor András Bp., Argumentum, 2010, 90.

Milyen örömteli és milyen derűs megnyilatkozás ez az utazásról! Az *Útinapló* első verses betéje is erről tanúskodik: „Jövő, te szép jövő! Vasúton, az időn, / hadd robogok feléd, jövő, te szép jövőndő!...”<sup>15</sup> A vers eredetileg *Jövő* címmel 1904-ben, még egyetemista korában íródott, s gyönyörű lelkesedésével érzékelteti „az ifjú lélek kiszabadulásának valóságos képét.”<sup>16</sup> Ebből a derűből kifolyólag aligha beszélhetünk a bevezetőben említett átmenetiséget sugalló állomás-képről. Az állomás, mint az élet állomása az *Útinaplóban* mindenképpen hasznos, építő jellegű, és elérését tekintve egy soha meg nem bánt tartózkodási pontként mutatkozik meg, ellenpontozva a bevezetőben említett, bizonytalanságot, átmenetiséget sugalló pályaudvar-létet. Ezt erősíti a különböző helyszínekre osztott (*Az Olt partján, Tájak, Városok*) műnek *A pályaudvaron* című része is. Ebben Babits külön meg is jegyzi: „Aki sohasem volt a pályaudvaron boldog és gyerekes: az nevéssen ki engem.”<sup>17</sup> S valóban, az ezt követő vers a kicsattanó gyermeki boldogságot tükrözi az elutazás előtti pillanatokban. „Közleg, közleg a gyorsvonal / már itt a láthatáron: / tudod-e merre utazom / ezen a gőzbatáron?”<sup>18</sup> Oly nagy az élmény és a kalandéhség, hogy egy költő ezt alig tudja szavakba önteni: „Az utazásnak élveit / ne várd ma, hogy kitárom / azt el nem tudnám zengeni / se lanton, se gitáron...”<sup>19</sup> Az utazás, illetve az előkészületek öröme így teljesen áthatja az egész novellát. Ennek a másik nagy példája, hogy a gyors helyváltoztatást gyakorlatilag bele rejti a sorok közé. Megfigyelhető, az új helyszíneknél mindig egy „most” szóval jelöli tartózkodási helyét a beszélő. Apró vonalak húzásával jelöli, ha egy új helyre érkezett a *Városok* című részben, s megjelöli, hogy miként tudott ekkora távolságokat áthidalni: „Ezek a vonalak a vonat *robogását* jelzik.”<sup>20</sup> Ezután a kőváros leírása következik, majd ismételten apró vonalak, jelezvén a vasúti utazást, majd a beszélő meg is jelöli az új helyszínt: „Most a Tisza partján állok, mögöttem a porváros...”<sup>21</sup> A robogás, a nagy távolságok legyőzése, s így az egyszerűbb és gyorsabb világlátás gyönyörűsége szintén megmutatkozik még a már idézett *Pályaudvaron* című rész versében: „röpülni halmon és hegyen / röpülni hat határon, / át sok hazán, brit-francián, / törökön és tatáron, / s kit tudja meddig utazom / ezen a gőzbatáron?”<sup>22</sup>

---

<sup>14</sup> Uo., 90.

<sup>15</sup> BABITS, *i.m.*, 90.

<sup>16</sup> TÖTTŐS Gábor, *Babits Mihály és a vasút*, Szekszárdi Vasárnap, 2008/41, 10.

<sup>17</sup> BABITS, *i.m.*, 90.

<sup>18</sup> Uo., 90.

<sup>19</sup> Uo., 90.

<sup>20</sup> Uo., 85. (*Kiemelés tőlem* – F. G.)

<sup>21</sup> Uo., 85.

<sup>22</sup> Uo., 92.

Az *Útinapló*ba zárásként bekerült Babits *Vasúton* című költeménye is, könnyed humorával: „Tengersűrű, tisztakék / fullasztó mély most az ég / mély: / vasból épült sínuton / vigan lüktet vonatom / s nincs benne más személy.”<sup>23</sup> A lüktetés szóban található egy esetleges kapcsolat az utazás és az élet között. Ugyanis a vonat a sínen haladva szintén lüktet, hasonlóan az emberi szívhez, erősítve ezzel az *Útinapló* nagy mondanivalóját: az utazás az élet szimbóluma. Itt köthető át a természet és a vasút viszonyának kapcsolódása. Ugyanis a vers zárlata előtti néhány sor így hangzik: „Gyi te gyi lovam! / Gyi te csolnokparipám, / vizen forgó karikám, / szállj!”<sup>24</sup> Ilia Mihály találó meglátása szerint a *csolnokparipa* a vasút azonosítása, hasonlítása egy régi költői képpel. Olyan „költészeti cezúra látható itt, amikor a hagyományos közlekedés frazeológiája még elevenen él, és átviszik a modern közlekedés jellemzésére.”<sup>25</sup> Az *Útinapló*ban található még ehhez kapcsolódóan egy vers, amely a *Pán a kukoricásban* című résznél olvasható. A *Pán* a kritikai kiadás jegyzete alapján: „a görög mitológiában arkádiai pásztoristen, a legelők és a nyájak védelmezője”.<sup>26</sup> A vers azt a Pánt festi meg, aki a sűrű közt tanyáz, ám nem riad meg se cséplőgéptől, se vonatzajtól, s kedélyes tulajdonsága lévén gyönyörködik az emberi munka szépségeiben. A verset megelőző prózai rész egyik mondata pedig így hangzik: „A százados erdőség eltűnt s amerre nézek, mindenütt az Ember szelleme lebeg a táj felett. De nekem annál kedvesebb a természet, mert az isten és ember közös munkáját látom benne s úgy képzelem, hogy mint hajdan a donjonok és belfryk, gót tornyok és román kastélyok: úgy ma a karcsú és vigan füstölgő gyárkémények, vagy a viharágyúk püffögő kürtjei nem sejtett szépségeket lopnak a tájba.”<sup>27</sup> Azaz Babits gyakorlatilag leírja a szép tájak és az ember által létesített új technikai eszközök, gyárak békes egymás mellett élését. S ez még inkább erősíti Ilia Mihály felfedezését: a hagyományos és új közlekedési eszköz nem véletlenül jelenik meg a *Vasúton* című versben, mint ahogy Pán sem (aki egyébként védelmezi a legelőket) riad vissza a tájban haladó vonattól. A táj nyújtotta élmény egyébként más helyen is visszaköszön, s többször megjelenik benne a szaladó vonat képe. A *golyakalifa* 9. fejezetében meghatóan szép vasúti jelenet olvasható: „Istenem, rávett a nenne, nem is volt nagyon nehéz, hogy utazzam vele haza. A szép dunántúli dombok között, melyeknek szelíd gömbölyűsége egy ártatlan leány kebleit juttatja eszünkbe - a szelíd bor említi ezek a szelíd dombok, s a nyájas szőlő

---

<sup>23</sup> BABITS, *i.m.*, 90.

<sup>24</sup> *Uo.*, 93.

<sup>25</sup> ILIA, *i.m.*, 3.

<sup>26</sup> BABITS, *i.m.*, 952.

<sup>27</sup> *Uo.*, 88.

rézszűtos sorai hálózák be, mint a finom bőrt a pórusok –, a gyönyörű Völgy-ségen át, melyet Vörösmarty, apáink költője megénekelt, Vörösmarty és Garay, és ahol Petőfi is utazott hajdan a négyökrös szekéren, a szép Erzsike mellett. A vicinális mordan verte, szórta vissza füstjét az őszi szellőben, mint hajdan az ősmagyarok hátrafordulva szórták vissza az ellenséges nyilaik felle-gét.”<sup>28</sup> A szép dunántúli dombok, a szőlő, a szülőföldre való visszatérés örö-me hatja át a mondatokat, amelyben a gőzmozdony füstje őseink kalandozá-saival kapcsolódik össze. Az élmény úgy teljesedik ki, ahogyan az elbeszélő egyre közelebb ér célállomásához. Ez a lelkesedés olvasható néhány mondat-tal arrébb: „Jönnek már a mi szőlőhegyeink, az ismerős, édes sziluett az alko-nyi égen. Apró tüzek nyílnak szerte a hegyeken: egy-egy tanya világos abla-ka. Szüret van ott, vagy már szűrés is: a tanya előtt üldögélő gazda bizonyo-san a mi vonatukat nézi a kis rudas messzelátón. Ott... ott... azon a hegyen... ott van a mi tanyánk.”<sup>29</sup> Az ablak-motívum igen különleges ezen a helyen. Gyakorlatilag olyan élményt jelent Táborj Elemér számára meglátni a vonat ablakából szülőföldjének hegyeit, szőlőit, a tanyát, mint Esti Kornélnak a *Csók* című novellában életében először a tengert. Ugyanez a kép köszön vissza az olvasóra, csak éppen fordítottan a *Dal, prózában* című versében: „Jó, jó, jó így szétnézni szabadon! – így ülni a napban, a tanya előtt ahonnan látni a vonatot hogy cammog a róna felett s a várost, s a széles utcán mászni az apró embere-ket, / s vidám munka hálójában hegyoldalt és tetőt –”<sup>30</sup> A szabadságot áraszt-ják az idilli verssorok, s a *gólyakalifában* megjelenített gőzmozdony könnyű haladása, itt pedig pusztán a vonat látványa ébreszt nyugalmat a lírai énben.

## A vasút, mint modernség-szimbólum

Babits számos verse igen erőteljesen kifejezi a kor új technikai vívmá-nyainak jelentőségét, az ember és a gép viszonyát, s globálisan a gépek világ-ra gyakorolt hatását is. A modern ember életének pedig szerves része volt a vasút, ahogyan azt az *Egyfajta kultúra* című versben is láttatja: „A fáradt, modern fajhoz tartozol / és már nem is tudsz a dolgokra gondolni. / Szók zsonganak, a dolgokat eltakarják.”<sup>31</sup> Majd néhány sor után bekapcsolódik a vasút képe is: „Hisz minden összefügg, / manap kivált, / mikor Belgrádot és Indiát / egyetlen vasháló kötözi / s benne téged is: mit tehetsz ellene? – / két

---

<sup>28</sup> BABITS Mihály, *A gólyakalifa, Kárttyavár*, kiad. ÉDER Zoltán, Bp., Historia Litteraria, Korona, 1997, 120.

<sup>29</sup> BABITS, *i. m.*, 120.

<sup>30</sup> UÓ, *Összegyűjtött versei*, kiad. BELIA György, Bp., Szépirodalmi, 1982, 383.

<sup>31</sup> *Uo.*, 383.

véletlen szó nem ostobább / mint e világ / vasakkal-fűzött s gyilkos véletlene.”<sup>32</sup> Hangulatukat tekintve kissé nyomasztóbbak már ezek a művek az előző fejezetben már vizsgált természet és vasút idilli együttéléséhez képest. Valamilyen szinten az *Egyfajta kultúra* a modern ember életérzésének megfogalmazása. A vasút képe, főleg a „vasháló”, „vasakkal-fűzött” szavak használata keményebbé, erőteljesebbé képezik a mindennel való összekapcsolódás és összefüggés képét, valamint a kor emberének modernség élményét. A gép és ember kapcsolatának pedig még inkább idegenséget árasztó verse az *Ablakatlan ház*. Az 1928-as vers már elsősorban a természettől elfordult, a gépektől idegenkedő ember képét festi meg. A vonat – méghozzá földalatti – is ilyen jelentést kap, mintegy fokozva az emberek között jelenlévő, valamint a természettől való elidegenedést: „Fütyülünk a Földre, mint az Égre. / Földalatti vasutak / házból-házba siklanak: / ki se kell menni a házból. / Csillagot csak csöveken / fogunk nézni üvegen, / vakondokai az Úrnek.”<sup>33</sup>

Megfigyelhető, hogy a nyomasztó képek kifejezésére Babits könnyedén felhasználja a kor új technikai eszközeit. Elképzelése szerint haladni kell a korról a művészet lehetőségeiben is, hiszen a költők, mondanivalójuk minél szélesebb körű kifejezésére jó lehetőséget kínálnak az új technikai vívmányok. Babits így vallott erről Bresztovszky Ernő verseiről írva, még egyetemista korában: „Mért ne lehetne minden tárgy költői? Az aszfalt, amelynek sárában hosszan elsiklik a gázlámpa viszfénye – mért ne volna prózaibb a virágos mezőnél, amelynek harmatcsöppjein napsugarak játszanak? [...] A város zegzugos utcái mért ne pótolhatnának egy őserdőt, és az utcasarkon leső nyomorult leányok mért ne lehetnének az erdő tündérei? S a Siegfried sárkánya mivel költőibb a modern gőzparipánál?”<sup>34</sup> Péter András megjegyzése szerint Babits „optikai érdeklődése és érzékenysége nemcsak a természet, a valóság, hanem a »művi«, mesterséges látványok felé is különleges intenzitással fordult.”<sup>35</sup> Ebből az érzületből több vers is fogan, mint például a *Mozgófénykép*, melynek élménye még Szegedről származik, s amelyben a film, az autó, a modern város és egy apró kép erejéig a vonat is helyet kap, az autó száguldása és a képváltások gyorsasága közepette: „S dacolva vonattal síneken át kerekük suhan.”<sup>36</sup> A vasút itt is a modernség jelképeként szerepel, a gyorsaság tulajdonságával az új technikai eszközök között.

---

<sup>32</sup> *Uo.*, 383.

<sup>33</sup> BABITS, *Összegyűjtött versei...*, i. m., 383.

<sup>34</sup> UŐ, *Esszék, tanulmányok, kritikák 1900-1911*, kiad. HIBSCH Sándor, PIENTÁK Attila, Bp., Argumentum, 2010, 22.

<sup>35</sup> PÉTER András, *Babits szeme*, Magyar Csillag, 1943, 15. sz., 148.

<sup>36</sup> BABITS, *Összegyűjtött versei...*, i. m., 44.

## A szerelem és a vasút

Babits életében a vasút és a szerelem igen szorosan összekapcsolódik. Fogarasi tanárkodása idején hosszú órákat kellett utaznia, amelynek emléke a későbbi években, így 1937-ben is elevenen él benne: „Fogaras messze volt. Mondhatnám, távol sarkvidékén e magyar glóbusznak. Mikor először oda-utaztam, meg kellett állapítanom, hogy Velencébe hamarabb elértem volna. Brassóig vagy Szebenig kellett menni, onnan aztán kínos vicinális vitt még, hosszú órákon át. [...] Volt úgy, hogy megnéztem útközben Tordát is. Ettem elég tordai pogácsát. Jártam föl és alá, a vasúti góchelyek peronán, Tövisen vagy Aranyosgyéresen.”<sup>37</sup> A hosszú út mellett Fogarashoz kötődik első igazi szexuális élménye is, amelyet több versben megörökít. A kettő, azaz a vasút és a szerelem, valamint a nagy távolság össze is kapcsolódik *Szerenád* című versében: „Érted, édes, messziről / jöttem a vasúton / hó közül és bérc mögül / sáron, havas úton, / nyáron át és télen át / nádon át és éren át, szálltam a vasúton.”<sup>38</sup> A szerelmi jelenetekkel dúsitott vonatos tematika más költőknél is felbukkan. Ez lehet vagy az egymástól való elszakadás, vagy éppenséggel a közeledés élménye, mint ahogy a *Szerenád*ban is. Ezt jelzi a „szálltam a vasúton” kép is, amely a gyorsaság fokozásával a felszabadult, szerelmes lelkiállapotot is kifejezi. Rába György megállapítása szerint itt már jelképesnek kell tekinteni az idézett versszakot. Ugyanis, „akiért a költő útra kel, az már a szerelmes lelki eszménye”, a távolból a kedves testi alakja „biblikus képzetekkel sejlik elő”.<sup>39</sup> Azaz a vasút tere az emlékezés, az elrédés kiváló terepeként értelmeződik, s nem csak ebben a versben, hanem például a *Vonaton* címűben, ahol hasonló érzés fogalmazódik meg: „Utaztam lomha vonaton / egyhangu mély rónákon át / s emlékim unt rónáiban kerestem kedvesem nyomát...”<sup>40</sup> Itt az emlékezés kifejezetten a szerelme felé irányul, s az egyhangú mély rónákat látva, akaratlanul is a kedves emlékei villannak be, s a szerelmén való hosszú meditálás lehetősége teremődik meg az ablakon kitekintő beszélőben. Babits erről a verséről nyilatkozva megemlíti, hogy „friss úti benyomásból” született, s „Egy távoli emlék még mindig a cukrász-kisasszonyra célt”.<sup>41</sup> Ugyanez a vershelyzete az *Augusztus*nak is, ám ez már nem fogarasi, hanem egy szekszárdi nyárra (1911-ben) vezethető vissza.

---

<sup>37</sup> BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok*, kiad. BELIA György, Bp., Szépirodalmi, 1978, II, 555.

<sup>38</sup> UÓ, *Összegyűjtött versei...*, i. m., 167.

<sup>39</sup> RÁBA György, *Babits Mihály költészete 1903-1920*, Bp., Szépirodalmi, 1981, 358.

<sup>40</sup> BABITS, i. m., 101.

<sup>41</sup> GÁL István, *Babits egyes verseinek keletkezéséről* = G. I., *Babits Mihály – tanulmányok, szövegközlések, széljegyzetek*, Bp., Argumentum – OSZK, 2003, 474.

Beleszeret ugyanis harmadfokú unokatestvérébe, a tizenhét éves Kiss Böskebe, aki ekkor már súlyos beteg.<sup>42</sup> Az élmény viszont több versében felbukkan, az *Augusztusban* kifejezetten a vonattal összekapcsolódva: „A vasúton szállok messze, / messze, messze csendesen, / és tünődöm, enyém lesz-e, / vagy már veszve, kedvesem?”<sup>43</sup> a záró strófában pedig már a lassan meginduló vonat, az érzés lassú elmúlását, a menni és maradni dilemmáját kifejező kép olvasható, amellyel „nem pusztán a látvány tűnik el a lírai én szeme előtt: a költő az egész folyamatra mint színről kitolt díszletre néz.”<sup>44</sup>

Arról is rendelkezünk információval, hogy Babits hogyan utazott feleségével, Török Sophie-val Szekszárdra. A *gólyakalifából* már idézett jelenet tükrében semmi kétség, hogy milyen nagy öröm övezte, ha hazatérhetett szülőföldjére, különösen az általa oly kedves vasútvonalon. Ugyanis nem mellékes az sem, hogy „a Szekszárdot országgal-világgal összekapcsoló vasút és Babits Mihály születése között mindössze két nap különbség van – az utóbbi javára.”<sup>45</sup> A feleségével együtt először hazatérő költő izgatott útját eleveníti fel Török Sophie szép visszaemlékezésében is, az *Első szekszárdi utamról* címűben, amelyben elénk tárul utazásuk néhány meghitt momentuma: „– Korán indul a vonat! – mondta szorongva. Az indulás pontos idejét telefonon több ízben is megkérdeztük a pályaudvartól, mert egyszeri válasz nem látszott előtte biztosnak s véglegesnek.” Aztán a felszállás utáni izgatottság közepette éppen elérték a vonatot: „Dehát utaztunk már! Ő mégis felugrott, új gondolat izgalmával rohanva a folyosóra, ijedt kisdíákként keresve a kalauzt, vajjon nem szálltunk-e tévedésből rossz vonatra? Szóval *biztos*, hogy ez a szekszárdi vonat!” A visszaemlékezés ezután ölti tényleges szerelmi vonulatát: a vonatfülkében adódik ugyanis a lehetőség, hogy a visszaemlékező tényleg átélje friss házasságuk lévén férje arcának részleteit, tekintetét („S voltaképp most voltunk először egyedül!”<sup>46</sup>). Ezzel a képpel találkozunk a *Nem vagy igazi!* című kisregényben is: „Ketten ültek a vasúti fülkében..., férjének vállára hajtotta gondtól fájós fejét. Régi mozdulat volt ez, mikor először utaztak haza, akkor is így ült a vonatban, karjához simulva, vállára borult fejjel, férje akkor az első szerelem édességével mosolygott le rá...”<sup>47</sup>

---

<sup>42</sup> RÁBA, *i. m.*, 376.

<sup>43</sup> BABITS, *Összegyűjtött versei...*, *i. m.*, 181.

<sup>44</sup> RÁBA, *i. m.*, 379.

<sup>45</sup> TÖTTÖS, *i. m.*, 10.

<sup>46</sup> TÖRÖK Sophie, *Első szekszárdi utamról* = *Babits-émlékkönyv*, szerk. ILLYÉS Gyula, Bp., Nyugat, 1941, 197–205.

<sup>47</sup> Úó, *Nem vagy igazi!*, Nyug, (31)1938, 1–31.

A menekülés, a kerülőutak metaforájaként testesül meg a vonat a *Hatholdas rózsakert* című kisregényben, melynek főszereplői, az esküvő előtt álló pár, Gruber Franci és Irén. A történet középpontjában Franci nősülésének kálváriája áll. A szerelem aligha mondható el kapcsolatukról, a bátortalan ifjút egyre fojtogatja a közelgő esküvő, s egész egyszerűen nem nyer meghallgatást a kisváros önkéntes házasságközvetítője, Ilka néni, valamint a rokonok részéről sem. Így egyetlen megoldása marad: megszökni. S mivel? Természetesen vonattal. A novella egy több szempontból érdekes vidéki vasútállomás bemutatásával zárul. A gádorosi vasútállomásról Franci amiatt utazik el, hogy az ifjakat összeadó kanonok nagybácsi elé utazzon. Az elutazás előtti pillanatokat megörökítő mondatok klasszikus példái a szépirodalom átmenetiségükkel jellemzett, tranzitterekként működő állomásain zajló jeleneteknek. Irén egy virágcsokorral a kezében izgatottan várja az érkező Francit, aki természetesen késik. Ezt a bizonytalanságot tovább fokozzák a diszharmonikus külső események: az állomásfőnök megbámulja a várakozás közben, a felszállás utáni csók váltás bizonytalansága. Mindemellett a háttérben ott van a ki nem mondott nagy kérdés: vajon visszajön-e? De a bizonytalanságot tovább erősíti az események gyorsasága: „oly késő volt”, „futnia kellett”, „a pályatiszt ép szájához emelte a sípot.” Az állomás, a jelenet végén, a vonat kihaladása után teljes mértékben az elhagyatottság és a magány színterévé alakul. Ezt érzékelteti a következő mondat is: „Irén szívét elszorította a nyugtalanság, amint magára maradt a sínek közt.”<sup>48</sup> A vonat ebben az esetben szétválasztja az egyébként nem szerelmes párt, menekülési eszközként szolgál, s nagy problémát old meg Franci életében. S ahogy távolodik a nyomasztó emlékű Gádorostól, úgy válik lelke egyre felszabadultabbá: „A vonat kanyarodása elfedte Gádoros jólismert dobjait, robogásában még a cigányzene ütemei zengtek, az utas szédült és nyújtózkodot.”<sup>49</sup> A visszafordíthatatlanság fogalmazódik meg a Nagyhajmásra való megérkezésben, amikor a hős két világ közt lebegésének közege végül a változatlan, reménytelen állandóság állapotát teremti meg.<sup>50</sup> Franci utazásáról is találunk még egy érdekes mondatot. Ugyanis a kanonok-bácsi súlyos betegségéről sürgőnyt adott fel Irénnek, egy igen különös sürgőnyt, s ennek a különösnek oka összekapcsolódik a hős zaklatott lelkiállapotával és a vasúti utazás körülményeivel: „Vajjon csakugyan részegségében fogalmazta-e Franci ezt a furcsa sürgőnyt, ahogy Gádoroson mondták és terjesztették: nehéz lenne megállítani. Bizonyos, hogy éjszakai bor macskajaja

---

<sup>48</sup> BABITS, *Kisprózai alkotások...*, i. m., 702.

<sup>49</sup> *Uo.*, 702.

<sup>50</sup> KOVÁCS, i. m., 155.

munkált benne, amit a vicinális zötyögése és szénszaga még súlyosbított.”<sup>51</sup> A *Hatholdas rózsakert*nél korábban íródott, de érdekes párhuzam az *Abból a kikötőből* című vers, amely visszaemlékezés a Baján töltött évekre, illetve egy téli szüneti hazautazásra. A vasút, mint az élet szimbóluma, a lírai én életének megváltozását jelképezi a bajai évekhöz képest, s amely összevethető a Gádorost elhagyó Franci lelkiállapotával: „Mily más ez a vasút, hol ma kávé szürcsölöm!”<sup>52</sup>

Igen sok vasúti vonatkozás található Babits nagyregényében, a *Halálfiában* is. Ezek közül az egyik a modern lányszöktetés toposzának szép példája, amikor a mű Hintáss Gyulája egy férjes asszonyt nem hintón, hanem vonaton szöktet meg.<sup>53</sup> A humort sem nélkülöző szituáció, s a határsáv izgalma, a Nelliben úrrá lett bizonytalanság kitűnően tetőzik a vasúti kocsiban: „A kocsi régimódi volt, nem folyosós, s alighogy Gyula Nelli után ugrott, a kalauz rácsapta az ajtót, lekattintotta a reteszt, és füttyentett. [...] Gyula nevetett, kézmozdulattal jelezte, hogy nincs átjárás...”<sup>54</sup> A *Hatholdas rózsakertben* levő jelenethez hasonlóan („...mikor a vonat Nagyhajmásra ért, ahol a fiumei keresztezi...”<sup>55</sup>) a vasúti keresztezés a hős életének megváltozásával jár: Franci Sót felé halad tovább, jelezve az irányváltást, s gyakorlatilag ugyanez valósul meg a *Halálfiában* is. Az elágazóállomás köztessége kivétel mindkét prózai szöveg szereplőinek életére, jelezve az abban megtörtént irányváltást.

## A vasút, mint a félrecsúszott világregd kifejezője

„Kedvem van írni és még nem tudom mit írok – vonalzott papiros van előttem, valóságos írka, minden vonal egy-egy sín és az egész papiros egy nagy fehér pályaudvar, hova, hova induljak ezeken a síneken?”<sup>56</sup> Még háború előtti az idézett szöveg, de a vasúti képpel bizonytalanságot elérő költő az első világháború kitörésével többször sínekből és vágányokból képzett metaforákkal fejezte ki a helyes útról letért világot műveiben. Folyamatosan tiltakozott az értelmetlen és embertelen vérontás ellen.

*Curriculum vitae* című visszaemlékezésében a megváltozó világregd és az élet gyökeres megváltozásának leírása után a vasút mint az izgatottság, a

---

<sup>51</sup> BABITS, *Kisprózai alkotások...*, i. m., 702.

<sup>52</sup> BABITS, *Összegyűjtött versei...*, i. m., 614.

<sup>53</sup> KOVÁCS, i. m., 154.

<sup>54</sup> BABITS Mihály, *Halálfiái*, kiad., szerk., jegyz. SZÁNTÓ Gábor András, NÉMEDINÉ KISS Adrien, T. SOMOGYI Magda, Bp., Argumentum, 2006, I, 130.

<sup>55</sup> UÓ, *Kisprózai alkotások...*, i. m., 702.

<sup>56</sup> Uo., 129.

jövőlatolgatás terepe, a szereplők híréhségének színtere ábrázolódik: „izgatott csoportok gyűltek az utcákon, mindenki a jövőt találgatta, a katonasorban lévőek már bevonulásra készülődtek, a türelmetlenek a vasúthoz gyalogoltak ki újságért. A vonat valószínűtlenül késett. A szerelvények vég nélkül vesztegeltek az állomásokon, s teljes huszonnégy óráig tartott, míg szülőhelyemről visszaérkeztem Budapestre.”<sup>57</sup>

A háború kitörésének évében, 1914-ben jelent meg a *Nyugatban Gyermek és a háború* című írás. A szöveg nagy dilemmája, vajon érdemes-e meghalni a jövő nemzedékei számára? „Legalább változik a világ: jobb?! rosszabb?!”<sup>58</sup> A végső konklúzió viszont a később még máshol is felfedezhető kép: „Felszedték a jövő síneit és az árok is út lett az időnek. Ki tudja, mi nem jöhet?”<sup>59</sup> A jövő sínjeinek felszedése egy visszahozhatatlan világot és egy megváltoztathatatlan egyenes utat jelöl, amelyhez a vasúti sín a kötött pálya megtestesítőjeként csatlakozik, a sínen közlekedő vonat letérhetetlenségére is asszociálhatunk. Ugyanez jelenik meg, szikárabban és keserűbben *A veszedelmes világnézet* című esszében: „A világon nem lehet segíteni. Hagyni kell a maga vak, ostoba, szörnyű vágányában.”<sup>60</sup> A vágányról való letérhetetlenség már a háború előtt is felbukkant Babitsnál. Az 1910-es *Divina machina* című versben az előzőhöz hasonló gondolatok olvashatók: „Az hogy semmi, semmi, semmi nem történhet, semmi uj, / nap jön éjre és tavasz jön télre válhatatlanul; / az hogy vergődhetsz örökké, falba fejed verheted, / mégsem fog történni más mint ami rég megírva lett; / az hogy sínek vannak rakva a világkerék alá / s nincsen semmi, nincs erő mely sínéről kihajtaná; / az hogy e világ egy fád gép, lázadásra ostoba; / az hogy nincs csoda a földön, az hogy nem lehet csoda.”<sup>61</sup>

Egyik nagy háborús megnyilatkozásában, az *Éji út* (1917-1918 telén keletkezett) című versben nagyszerű költői eszközöket használ a háborús évek nyomasztó, embertelen és életidegen éveinek reprezentálására. A vers egy vasúti utazást örökít meg, s a vonat képe itt telítődik is a kor irodalmában gyakran felbukkanó halálvonat-motívum misztikusságával. A felütés ezt sugallja: „Nincs lámpa a kocsinkban. Robogó, robogó, világtalan éjjel.”<sup>62</sup> Az első nagy undort és nyomasztó léghört kiváltó jel a Vajtán felszálló utas alakja, aki gyertyája mellett olvassa a háborús vezércikket: „– uszító lap volt, háborús

---

<sup>57</sup> BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok*, kiad. BELIA György, Bp., Szépirodalmi, 1978, II, 680–685.

<sup>58</sup> Uő, *Gyermek és háború*, Nyug., 7(1914), 260.

<sup>59</sup> Uo., 260.

<sup>60</sup> Uő, *Esszék, tanulmányok*, kiad. BELIA György, Bp., Szépirodalmi, 1978, I, 510–518.

<sup>61</sup> Uő, *Ősszegyűjtött versei, i. m.*, 567.

<sup>62</sup> Uo., 257.

vezércikk, / szinte láttam kezéről csöpögni a vért...” A gyertyafény a misztikumot jelző és fokozó tényező: „– a gyertyavilág / csak megszőkítette a mindenséget – a puszták fák / kívül rekedtek”,<sup>63</sup> amely után már csak hallani és a vasúti kocsi kereke által érezni lehetett a történéseket. A halálközelséget mindjobban erősítik az egymást érő vérfagyasztó képek: „és néha, ha meg-simítottam kesztyűmmel az ablak sárga ködét, / láttam derengeni hóban a messze sötét / téli mezőket - míg egyszerre egy szemben robogó vonat elcsap minden kilátást...”<sup>64</sup> A különös úr leszállása után viszont teljes egészében megszűnt a fényforrás, a teljes sötétség uralkodott el a kocsiban, valamint a külvilágból betörő hideg („Most jobban érezni a hideget. A kocsi nincs fűtve. Fázik a láb.”), amellyel a halál-kép egyre teljesebbé válik végcélja felé, például az éjszakában daloló katonákkal: „A szemközti vonatban katonák dalolnak.”, valamint nagy csuklyás alakokkal, akik „a kerekeket kalapáccsokkal kongatják alább, / s kis ijedt gondolatok surrannak szanaszét a baljósló neszre...”<sup>65</sup> S ezután tetőzik az eddigi életérzés: „Isten tudja már, hol, / hol viszi és hova viszi a vonat, mely lökdösődve ráng / a téli mezőkön – mily fagyos mezőkre rángatja és milyen / célok szerint – kinek a céljai szerint – mert rabok / vagyunk valamennyien...”<sup>66</sup> A halálvonat-motívum fokozatos előkészítése ebben a versben telitalálat, amely a mű zárlatában a lírai én szerettei iránt tett aggódásával és Istenhez való fohászzkodásával ér véget. Ez az élmény elsősorban az Istennel kiszolgáltatottságban, az ismeretlenbe tartó utazásban teljesebbé válik ki, amelyet még inkább fokoz a fagyos mező képzelet, a vonatban lévő rabság pedig a világban lévő rabság képe. Ez a vers több szempontból hasonlít Szirmai Károly *Veszteglő vonatok a sötétben* című novellájára is, amelynek fő motívuma szintén az egész emberiség halálvonatban való utazása. A halálvonatban történő bezártságot szimbolizálja Babits 1926-os [*Mikor lesz vége az alagutnak?...*] kezdetű cím nélküli verse. „Mikor lesz vége az alagutnak? / Még beveri a füstöt az ablak / dobogva állok mögötte lesbe / a csillámok játékára lesve / mintha magam is rohanó katlan...”<sup>67</sup> Ez a jelenetsor akár az előző háborús vers nyomozó hangulatához is kapcsolódhatna, de Gál István szerint valójában „a magyarság véget érni nem akaró, kilátástalan, sötét korszakát jeleníti meg.”<sup>68</sup>

---

<sup>63</sup> Uo., 257.

<sup>64</sup> BABITS, *Összegyűjtött versei...*, i. m., 257. (Kiemelés tőlem – F.G.)

<sup>65</sup> Uo., 257.

<sup>66</sup> Uo., 257.

<sup>67</sup> GÁL, i. m., 573.

<sup>68</sup> Uo. 573.

A vasúthoz kapcsolható motívum a sorompó, amely elsősorban már az első világháború utáni területrendezést követően került előtérbe, jelezve az új határok jelenlétét. *Hazám!* című versében ez a következőképpen jelenik meg: „Röpülj, lelkem, röpd át hazámat! / Szemhatártól-szemhatárig, s újra / merre emléked, a halk selyempók / vonja szálát, szállj a rónán túlra, s át hol állnak a bolond sorompók...”<sup>69</sup> A sorompó köznapi funkcióját tekintve a közutakat zárja el a vasúttól, ebben a versben azonban egy egyetemesebb, nép és nép között beállt sorompó jelenlétét demonstrálja. A két kép találkozása, összecúsúsása szellemi síkon teljesíthető: „és akármit ír a kard a rögre, / lankád mellől el ne bocsásd bérceid: / ha hazád volt, az marad örökre; / senkisémet bíró, csak ahogy érzéd!”<sup>70</sup>

A megváltozott és javarészt negatív érzületbe átcsapó hangvétel átfogóan jelzi, hogy a háború hatására fogant versektől kezdve a motívum más pályára tért. A fiatal Babits számára a világ megismerését, kitörési lehetőséget jelentő vasút képe a kiábrándultság, a háborús borzalmak kifejezőjévé alakult, továbbra is magában hordozva a misztikumot és a létbizonytalanságot. Amit a vasút a Monarchia éveiben jelentett, egyik pillanatról a másikra megváltozott: a nagy távolságok gyors legyőzését, a messzi országok megismerését, a kalandvágyat és szabadságot jelentő vasútból a történelem hirtelen a katonákat, hadtápot szállító eszközt formált. Ezzel is párhuzamban áll Babits vonatmotívumainak drasztikus metamorfózisa.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> BABITS, *Összegyűjtött versei...*, i. m., 345–346.

<sup>70</sup> *Uo.*, 345–346.

<sup>71</sup> Dolgozatom nem a teljesség igényével mutatta be Babits Mihály vasúttal foglalkozó műveit, ám a későbbiekben tervezem a további vasutat, utazást tartalmazó művek vizsgálatát. Igen fontos ez, hiszen a témakörrel újabb kontextusban nyílik lehetőség eddig nem túl gyakran elemzett szövegek tanulmányozására. Kiváló példa erre az *Összegyűjtött versek* kötetben nem sorolt részében megtalálható cím nélküli alkotás, amelynek sorai a beteg költő öccsének látogatását örökítik meg. Kiténik belőle, hogy Babits számára a vasút élete végéig kedves kép maradt, hiszen a 'felbumlizó' öcs talán úri bricskán utazott volna szívesebben, a báty ezt enyhén zokon is veszi: Nem lovon, nem is úri bricskán, / csak demokratikus vasúton / jöttél öcsém vén vármegyéből / ahogy rendelte az alispán / ahogy kívánta a miniszter / elhagytad szép asszonyodat / fölbumlítottál mogorva István...”.

## Felhasznált irodalom:

- AJTAY-HORVÁTH Magda, *A szecesszió stílusjegyei a századforduló magyar és angol irodalmában*, Kolozsvár, Erdélyi-Múzeum Egyesület, 2001 (Erdélyi Tudományos Füzetek 232).
- BABITS Mihály, *A gólyakalifa, Kártyavár*, kiad. ÉDER Zoltán, Bp., Korona, 1997.
- BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok*, kiad. BELIA György, Bp., Szépirodalmi, 1978, I-II.
- BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok, kritikák 1900-1911*, kiad. HIBSCH Sándor, PIENTÁK Attila, Bp., Argumentum, 2010.
- BABITS Mihály, *Gyermekek és háború*, Nyug, 7(1914), 260.
- BABITS Mihály, *Halálfiái*, kiad., szerk., jegyz. SZÁNTÓ Gábor András, NÉMEDINÉ KISS Adrien, T. SOMOGYI Magda, Bp., Argumentum, 2006, I.
- BABITS Mihály, *Kisprózai alkotások*, kiad., szerk., jegyz. NÉMEDINÉ KISS Adrienn, SZÁNTÓ Gábor András Bp., Argumentum, 2010.
- BABITS Mihály, *Összegyűjtött versei*, kiad. BELIA György, Bp., Szépirodalmi, 1982.
- BENCE Erika, *A vonat jelentésköre a közép-kelet-európai kultúrában*, Forrás, 2006/2, 97-102.
- ČANDER Mitja, *Barbárokra várva*, ford. Rudaš Jutka, Rác I. Péter, Bp., Kijarat, 2009, 23-42.
- GÁL István, *Babits Mihály – tanulmányok, szövegközlések, széljegyzetek*, Bp., Argumentum – OSZK, 2003.
- ILIA Mihály, „A pirosszemű szörny vad törtetéssel...”, Szegedi Műhely, 2003/1, 1-6.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Összes novellái*, kiad. RÉZ Pál, Bp., Osiris, 2007, II.
- KOVÁCS Krisztina, *Vasút és irodalom – A vonat rituális tere a modern magyar irodalomban*, Műhely, 2010/1-2, 153-159.
- PÉTER András, *Babits szemé*, Magyar Csillag, 1943/15, 148.
- PETŐFI Sándor, *Összes költeményei*, kiad. KERÉNYI Ferenc, Bp., Akadémiai, 2008.
- HORVÁTH Nóra, *Az elegáns élet bája – A tengerparti üdülőhelyek és a vasúthálózat kialakulása a 19. század végi Normandiában.*, Műhely, 2010/1-2, 142-145.
- RÁBA György, *Babits Mihály költészete 1903-1920*, Bp., Szépirodalmi, 1981.
- ROMSICS Ignác, *Magyarország története a XX. században*, Bp., Osiris, 2010.
- SZABÓ Pál Csaba, *Vasúti utazások a régi Magyarországon = Kaland a vasúton – A magyar századforduló vasúti novellái*, Bp., Osiris, 1999.
- TÖRÖK Sophie, *Első szekszárdi utamról = Babits-émlékkönyv*, szerk. ILLYÉS Gyula, Bp., Nyugat, 1941, 197-205.
- TÖRÖK Sophie, *Nem vagy igazi!*, Nyug, (31)1938, 1-31.
- TÖTTÖS Gábor, *Babits Mihály és a vasút*, Szekszárdi Vasárnap, 2008/41, 10.

## „s a remény paródiája viszkető sok kételyem“

A transzcendens kommunikáció babitsi téralakzatai

A jelenkor a modernizmus utáni értékvesztés melankóliájában kiegészít, ám még az ismeretelméleti válságból ki nem lábalt hangulatban tűnik forogni. Az átmenetiség és a játék hangsúlya, a szubjektum heterogenitása, a jelentésnélküliség „könnyűsége” dominál, miközben a művészetek, így az irodalom és benne ez a tapasztalat kevésbé képes felvenni a versenyt a (most már többnyire) digitális tömegkultúra térnyerésével. A hétköznapi élet materiális realitása és az előző század tapasztalatai ellenére markánsan élő ideologikus működ(tet)ések magukkal vonnak egy olyan aggodalmat, amely a dekonstrukció utáni diszkurzusok kutatását érzik szükségesnek. A dekonstrukció egyik bírálója, Anselm K. Min (aki leginkább etikai, gyakorlati szempontokat vesz figyelembe) fő argumentációja a valóság kérdéséhez kapcsolódik: lehet, hogy jelek és diszkurzusok világában, de nem azokból élünk – írja –, valódi ételeket eszünk, valódi felismeréssel és jelentéssel, legyenek ezek bármennyire is közvetítve jelek és diszkurzusok által.<sup>1</sup> Tehát az ember egy valóságnak van kitéve, valódi világgal küzd meg, döntéseket kell hoznia a mindennapi életben, amely döntéseknek következményeik lesznek, amiben nem engedhetik meg maguknak a különbségek végtelen játékanak a luxusát.<sup>2</sup> Nem tesz jót az inherens különbség rendszerének, vagy folyamatának hangsúlyozása a társadalomnak, sokkal inkább szükség lenne egy olyanra, ami a koherenciát helyezné előtérbe.<sup>3</sup>

Persze a társadalmi hasznosság nem az egyetlen figyelemre érdemes szempont; Julia Kristeva olvasatában, például, a dekonstrukcióval az a baj, hogy a difference elfeledteti, „kilúgozza” a negativitás egyébként produktív mivoltát.<sup>4</sup> Kristeva szempontjai az egyénre fókuszálnak, számára a szubjektum episztemológiájáról beszélnek a művészet, a filozófia és a társadalmi viszonyok is. Nemcsak a negativitásban rejlő produktív lehetőséget említi,

---

<sup>1</sup> Anselm K. MIN, *From Difference to the Solidarity of the Others: Sublating Postmodernism*, Philosophy and Social Criticism, 7(2005), 836.

<sup>2</sup> Uo., 837.

<sup>3</sup> Uo., 847.

<sup>4</sup> Julia KRISTEVA (1974, 130), idézi Paul SMITH, *Discerning the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, 124.

hanem a nyelv referenciális funkciójának szükségességét is hangsúlyozza, ami nélkül gyakorlati ismereteink sem lehetnének az anyagi világról.<sup>5</sup> A posztmodernben ugyanis a szubjektum kettős kényszer alatt és kettős válságban találja magát: egyfelől a testi jelenvalóság gyakran elemzett meghatározó mivoltáról, másfelől pedig a társadalmi kényszerről, az ideológiákkal teleszőtt működésről és ezek irányító szándékáról van szó. Ahogy a tanulmányban olvashatjuk: az én (ego) brókertevékenységet fejt ki az elvárások „piaca” és a pszichológiai, biológiai működés között,<sup>6</sup> amit már nem könnyít meg egy valamilyen egységes metafizikai hagyomány állandósult értékrendje.

Dolgozatomban azt a működést szeretném tetten érni, ahol az ember egzisztenciális pozicionálása a központi kérdés, ehhez pedig azt a kommunikációt figyelem meg, ami a transzcendens felé irányuló kísérletet tesz. Olyan szöveghelyeket kerestem, amelyek a pozicionálás határait akarják „letapo-  
gatni”, esetleg szubverzív vagy ironikus szándékkal keresik a világban-lét koordinátáinak nyomait. Elsősorban Babits Mihály verseit elemzem, mivel az ő költészettörténeti szerepe és a transzcendens kommunikáció szempontjából bizonytalan befogadás-története izgalmas kontextusnak bizonyult. Egy olyan pontja ő a magyar irodalomtörténetnek – ha maradunk a szigorú modern-posztmodern elkülönítés kategóriáinál –, akinél megjelennek a posztmodern kérdésfelvetések,<sup>7</sup> de költészetét, leginkább a konkretizált és explicit humanista értékmegőrző programja és a megszólaló hang homogenitása miatt, a modernizmushoz sorolják.<sup>8</sup> A dolgozat végén pedig kitérek néhány olyan műre is, amelyek a költészettörténeti korszakolások szerint „előrébb” járnak, és szintén sajátosan kezelik a megszólaló szubjektum pozicionálását. Ezt a pozicionálást igyekszem nem grammatikai szempontból vizsgálni, hanem elsősorban azokra a térszerkezeti megoldásokra fókuszálni, amelyek ezt a vágyat vagy kommunikációt egy „innen oda” irányba helyezik, és ezáltal utalnak az „innen” helyére.

### **1. A transzcendens kommunikáció tapasztalata**

Köztudott tehát, hogy a határsértés, az átmenetiség különösen nagy hangsúlyt kapott az utóbbi évtizedek diskurzusaiban. A nyelvi fordulat óta tudjuk azt is, hogy a nyelv uralja a szubjektumot és nem fordítva. Uralja a

---

<sup>5</sup> *Uo.*, 125.

<sup>6</sup> *Uo.*, 6.

<sup>7</sup> Itt most azokra a tartalmakra gondolok, amelyek ismeretelméleti kérdésfelvetéseket tartalmaznak; esetleg elbizonytalanodásokat vagy a pszichoanalízis eredményein való töprengésnyomokat jeleznek (pl. *A gölyakalifa, Psychoanalysis Christiana*).

<sup>8</sup> A kérdés összefoglaló leírásához lásd KULCSÁR SZABÓ Ernő, „*Nincs benne tűz...?*”, *Élet és Irodalom*, 2009. január 23.

kultúrát, a társadalmat, sőt a testet is. Ebből természetesen következik, hogy megindultak az olyan kísérletezések, elemzések, amelyek a nyelv önnön határainak „feszégetésére” irányulnak: például Julia Kristeva elsősorban az avantgárd versek tanulmányozása révén mutatta ki annak nyomait, hogy hogyan képes a végtelen anyai, a fluid, uralhatatlan ösztönvilág ereje szubverzív módon hatni a nyelv uralmára.<sup>9</sup>

A test ezért hálás témája lett az irodalomnak, hisz megannyi lehetőséget ad anomáliákkal dúsítani a szociokulturálisan uralt teret, a szubjektum homogenitásának megkérdőjelezéséhez így szolgáltatva „bizonyítékokat”, illetve kísérleti terepet. Ez tehát a freudi irányvonal a kísérletezésnek, és a diskurzusok burjánzásának, kérdésfelvetéseinek a múlt század óta.

A pszichoanalízis azonban csak az egyik izgalmas irány a nyelv határait érintő kérdésfeltevések tekintetében, hiszen nem a nyelv határait feszíti-e a híres nietzschei kijelentés is? Nemcsak a test tekinthető olyan szférának, amely bár felkínálja magát a megismerésre, mindig kicsúszik a szöveg alól – a „külső” tér is ugyanígy „viselkedik”, mivel az ember önpozícionálása is egy olyan terepet jelent, ahol szintén a nyelv falaiba kell ütköznünk, amikor megpróbáljuk mindezt megragadni, az emberi lét határait „letapogatni”.

Az egyén és a világ viszonyára vonatkozóan is vannak újabb leírások; az ideológiai kritika, kézen fogva a pszichoanalitikus indíttatású diskurzusokkal, képes megfogalmazni a társadalmi működés ideologikusságának, a szubjektumformálás (elsősorban gazdasági) hatalmi szempontú tényezőinek viszonyrendszerét, s épp e viszonyok miatt azonban önnön határainak feszégetését érthető módon nem támogatja saját apparátusaiban. Elméleti és társadalmi szempontból is nyilvánvaló ugyanakkor, hogy a jelenkorban fontos kutatási terepet jelentenek az ember „külső” pozícionáltságára irányuló határsértő vagy szubverzív elképzelések, illetve a szociokulturális működések és a szubjektum viszonyának tudatos vizsgálatai a legkülönbözőbb területeken.

A hagyományos téridő megbomlását több irányból meg lehetne közelíteni; én a szövegekbe beíródott térelemek szerkezetét és az elemek egymáshoz vagy a beszélőhöz való viszonyát szeretném vizsgálni, melyben nem foglalkozom a szövegek korstílus szerinti besorolásaival. Ugyanakkor számot tarthat némi jelentőségre ez a vizsgálódás ebből a szempontból is, hiszen a térélképzelések is átmentek a „nagy fordulatokon”.

Az ismeretelméleti válság kifejezést használva Kiss Attila Atilla az egész kort átmenetiségbe helyezi: egy átmeneti kategória két világmodell kö-

---

<sup>9</sup> Julia KRISTEVA, *Revolution in Poetic Language*, New York, Columbia University Press, 1984.

zött, amit felfokozott szemiotikai érdeklődés jellemez, ahogy az adott kultúra azon igyekszik, hogy új módszereket találjon a valóság megismeréséhez.<sup>10</sup> Ha leszűkítjük a kísérletezés eszközeit az idő és tér ábrázolásának tematikájára, akkor azt látjuk, hogy leginkább a sokszorozódás, virtualizálódás lett ez ügyben jellemző. Ide sorolhatók a mágikus realizmus különböző megoldásai, a végtelenítés, mise-en-abyme játékok, kronotoposzok működtetése, vagy a sci-fi, s újabban a cyberpunk térnyerése.<sup>11</sup> Ezek mellé tehetnénk oda Jean Baudrillard gondolatait, aki nem kevesebbet állít, mint hogy *a valóságnak megváltozott a szerkezete*, s benne jellemző „a másodlagos igazság, objektivitás és autenticitás túlkínálata; a reális, a neo-reális és a hiperreális kerül előtérbe.”<sup>12</sup>

Michel Foucault elemzése is fázisokra osztja a változást, melyekhez különböző tér-elképzeléseket kapcsol, és eszerint korunkban az ún. „szerkezeti tér” fogalma érvényesül.<sup>13</sup> Ennek meghatározása után ő is azokat a tereket érzi fontosnak felsorolni, amelyekben a tér valamilyen átmenetiségbe vezet: a heterotópia és az utópia fogalmi ezek, a tükör, a hajó vagy a kulturálisan átmenetiségben lévő emberek terei: idősök otthona, kollégium, nászút.<sup>14</sup>

A tér (és az idő) ilyen irodalmi megfigyelései észrevehetően leginkább a narratív szövegekre összpontosulnak; a lírában nehezebb ilyen komplex szerkezeteket felépíteni, kevésbé lehet világtéremtésről, virtualizálásról beszélni – ami azonban esetükben mégis lehetőséget ad idő és tér tágitására, sokszorozására (is), az az intertextualitás: a nyelvi-kulturális hagyomány(ok) játékba hozása, a velük való dialógusba lépés képes létrehozni megváltozott tér- és időszerkezeteket, leszámolva a megismerő tudat lineáris kronologikuságával, aláhúzza annak nem-monologikus, nem-elszigetelt jellegét. A hangsúly egyúttal (itt is) a játékon van, s érzékelhető, hogy „hagyományos” témákra, bizonyosan máig élő emberi tapasztalatokra már nem nagyon

---

<sup>10</sup> KISS Attila Atilla, *A szemiotográfiáról = Irodalomelmélet az ezredvégen*, szerk. ÁRMEÁN Otília, FRIED István, ODORICS Ferenc, Bp. – Szeged, Gondolat – Pompeji, 2002 (deKON-KÖNYVEK, 25), 152.

<sup>11</sup> A sci-fi és a posztmodern szépirodalom érintkezéseinek leírásához lásd BÉNYEI Tamás, *Átszivárgások: Kurt Vonnegut és a science fiction*, <http://magyar-irodalom.elte.hu/prae/pr/199901/0003.html>, 2011. március 27.

<sup>12</sup> Jean BAUDRILLARD, *A szimulákrum elsőbbsége = Testes könyv I.*, szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor, ODORICS Ferenc, Szeged, Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996 (deKON-KÖNYVEK, 8), 165.

<sup>13</sup> Michel FOUCAULT, *Eltérő terek = M. F., Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, Latin betűk, 1999, 147–155.

<sup>14</sup> *Ua.*

érkeznek nívós alkotások – s ezt nem, vagy csak részben magyarázhatja akár a téma, akár a szavak „elhasználtsága”, kiüresedése.

Természetes, hogy az emberi tapasztalatok is változnak, de kétségtelen az is, hogy vannak közöttük univerzálisak – a pszichológiát kérdezve biztosan kapnánk erre példákat. Mindenesetre a jelen dolgozatban központi szerepet kapó metafizikai árvaságot mint egy lehetséges „világban való pozícionáltság” érzését Paul Ricoeur *ősfájdalom*nak nevezi, ezáltal korokon és kultúrákon átívelő antropológiai élményként jelölve meg azt.<sup>15</sup> Emellett felveti azt a kérdést is, hogy vajon nem időszerű-e éppen most a lírai panasz hangjának erősödése, korunkban, melyet „az 'Isten halálát' hirdető nietzschei kijelentés jellemez”.<sup>16</sup> Két feltételt jelöl ki a panasz jogának és időszerűségének visszaállításához: egyrészt a vádtól való vissza nem riadást, másfelől újraolvasások szükségességét ahhoz, hogy kapcsolat keletkezzen az élő hagyománnyal.<sup>17</sup>

Nézzünk néhány példát arra, ahogy az ember világban való pozícionáltságát kapjuk a transzcendenssel való viszonylatban, s ahol a tér különböző „berendezése” teszi megfoghatóvá az elgondolást. A hagyományos metafizikai elképzelés tere az emberrel a középpontjában egy kört ír le, melyen túlról figyelhet meg minket az égi szféra. Eszünkbe juthat Dante kettős hierarchikus világréndje is, ahol legfelül a legtökéletesebb, legalul a leggonoszabb tengelye mentén helyezkedik el valahol középtájon az emberi világ. A „pogány” elképzelések világfája szerint is az emberi lét található közepén, mintegy átmenetként a fent-lent között, ahol szintén a fény-sötétség dichotómiája határozza meg az odatartozó minőségeket s az oda „elhelyezett” lakókat.

Foucault pedig, amikor a megszólalás általi pozícionálásról és általában a megnyilatkozásról beszél, szintén egy térbeli jelenség segítségével magyaráz: a halál határvonalára kifeszített tükör hozza létre azt a teret a tükör előtt, ahol a nyelv önmagát meg tudja sokszorozni.<sup>18</sup> Felmerülhet a kérdés, hogy ezeket a tér-elképzeléseket mennyiben használjuk „modellezésre”, az uralhatatlan megragadására, vagy akár beszélhetünk univerzális kognitív mintákról az életben/világban betöltött pozíciónk tekintetében.

---

<sup>15</sup> Paul RICOEUR, *A panasz mint ima* = P. R., André LACOCQUE, *Bibliai gondolkodás*, Bp., Európa, 2003, 359.

<sup>16</sup> *Uo.*, 379.

<sup>17</sup> *Uo.*, 381.

<sup>18</sup> Michel FOUCAULT, *Nyelv a végtelenhez* = M. F., *Nyelv a ... , i. m.*, 61–71.

## 2. Babits költészete és az ima mint műfaj

### 2.1. A lírikus epilógja

A dolgozatban az egyik legfontosabb szerepet játszó vers, a *Zsoltár férfihangra* címét tekinthetjük műfajmegjelölésnek, és részben ezért is lesz szükséges néhány gondolatot ejteni sajátosságairól; továbbá azért sem elhanyagolható ennek a műfajnak mint beszédhelyzetnek az elemzése, mert Babits költészetében szembevetően sok olyan művet találunk, ahol az ima vagy az ima-szerű megszólalás műfaja szolgáltat szerkezeti alapot a beszédhelyzethez (pl. *Hiszkegy*, *Miatyánk*, *Zsoltár férfihangra*, *Zsoltár gyermekhangra*, *Ima*).

Bár a szavak szintjén temérdek referencia adódik a vallásos viselkedésre, költészetileg nem jellemzőek Babitsra a jól körülhatárolható ún. istenes versek.<sup>19</sup> A befogadás-történetét vizsgálva érezhető, hogy nehezen megfogható, ellentmondásos dologról van szó, íme néhány példa azoktól, akik igyekeztek nála a vallásos magatartást megragadni: „új, magas misztikus és univerzális költészetet szuggerál” (Lukács György), „katolikus, de nem misztikus! (...) földön hívó és nem égben ember” (Illyés Gyula), „inkább idegrendszeri, mint hitbeli katolicizmus” (Németh László).<sup>20</sup> Ezek a gondolatok a *Psychoanalysis Christiana*-val kapcsolatban hangzottak el, ahol mintha az elemzők némiképp az „én vallását” és a katolikuságot éreznék szükségesnek szétválasztani. Hogy katolikus költőként mégis markánsan beágyazódott a köztudatba, egy 1991-ben kiadott válogatás „Istenes versek” alcímmel bizonyíthatja, ahol az előszó szerint a mélyen katolikusnak mondott Babits maga lenne az egyik verscíméből örökölt, és itt címként szereplő *Isten gyertyája*.<sup>21</sup>

Nemes Nagy Ágnes intuitív Babits-ismerete is egyedi módon kezeli ezeket az összefüggéseket. Ő úgy fejezi ki magát, hogy „Babits létélménye a szakralitásba *nyúlik*, nem katolicizmusára célzok”, illetve *magasság-élményről* beszél, mely „*távolságot* jelent a mindennaptól és *közelséget* egy égbolthoz”<sup>22</sup> Sőt „szellemi excedálónak”, „túlérzékenynek” nevezi,<sup>23</sup> mely világosan kifejezi a meghaladást, a transzcendens igényét, a Másik utáni vágyat.

---

<sup>19</sup> „más viszonyban van költői tárgyával, mint bárki előtte a magyar irodalomban [...] nem illenek rá a »hazafias, szerelmi, vallásos« líra kategóriái, sőt sokkal finomabban szőtt tárgykör-hálóból is kibújna.” (NEMES NAGY Ágnes, *A hegyi költő: Vázlat Babits lírájáról*, Bp., Magvető, 1984, 9.)

<sup>20</sup> GÁL István, *Psychoanalysis Christiana: Összöveg, töredékek, háttér* = G. I., *Babits Mihály: Tanulmányok, szövegekölések, széljegyzetek*, Bp., Argumentum, 2003., 411–13.

<sup>21</sup> BABITS Mihály, *Isten gyertyája: Istenes versek*, Bp., Szent István Társulat, 1991.

<sup>22</sup> NEMES NAGY, *i. m.*, 186–7. Kiemelések tőlem.

<sup>23</sup> *Uo.*, 188.

Fentiek már idézhetik a lévinasi gondolkört, aki szerint az abszolút Másik felé való fordulást vágy jellemzi, s ez „a vágy akkor abszolút, ha a vágyó lét halandó, a Vágyott pedig láthatatlan. A láthatatlanság nem a kapcsolat hiányát jelzi, hanem olyasmivel való kapcsolatokat von maga után, ami nem adott, aminek nincs ideája.”<sup>24</sup> Ez az a kapcsolat, ami szükségképpen kirajzol a transzcendens kommunikáció nyelvi aktusában valamilyen térbeli viszonyt is. S mivel nem adott, nincs ideája, az önkényességet és esetlegességet hangsúlyozó variánsokat találhatunk, amikkel ezt a viszonyt mégis ki akarják rajzolni a szövegek.

Ehhez a kapcsolathoz rendelném az imát, mint az egyén elsődleges nyelvi lehetőségét a transzcendens felé fordulás kifejezésére.<sup>25</sup> Babitsnál az ima-szerkezet kötött formája költészeti funkcióval bír. A versek beszéd-szituációja az odafordulás, az egyénből való kiszólás felfelé, kifelé – ennek a helyzetnek a tragikussága, a magára maradt ember léthelyzete korántsem kizárólag „modern” tapasztalat.

A lírikus *epilógjának* témaköre ez, a filozófia problémáiban megmerített lírai én, a színes énekek és az egyhangúság kötetének végén, végig kurzívval szedett versben állapítja meg: alany és tárgy, megismerő és megismerendő mind ő maga. Ennek kifejezéséül ráadásul krisztológiai frázissal él („én vagyok az ómega és az alfa”), mely előrevetítheti számunkra azt a fajta önmagát emelő és valahol magasan bemutató beszédhelyzetet is, amely később is, több ízben megjelenik nála.

Itt nem szándékom hitbeli kérdéseket vizsgálni, főleg nem az „életrajzi Babitsról” szólva, inkább szétválasztanám ezt a problémakört a versekben a lírai én által érzékeltetett beszédhelyzettől. Mindazonáltal érdemes lehet megemlíteni, hogy van olyan vélemény, mely képes mégis nemcsak feloldani a filozófiai problémát, hanem egyúttal az itt kezelt kérdéskört is egy lapon említeni az életrajzi Babits, vagy a homogénnek felfogott lírai én hitével. Rónay György abban látja „a bűvös körből” való kitörést, hogy Babits végül a szenvedés által, a közösségért való „messianisztikus” áldozatvállalással oldja meg az *Epilóg* filozófiai problémáját, és az idejuttató „költészeti evolúciót” is levezeti néhány idekapcsolódó költemény segítségével.<sup>26</sup> Babits tartós katolikusságát tételezi, s az élete végén való sokszor emlegetett szerepvállalását a hit győzelmével magyarázza, egy „bizalommal való megpihenést”

---

<sup>24</sup>Emmanuel LÉVINAS, *Metafizika és transzcendencia* = E. L., *Teljesség és végtelen: Tanulmány a külsőről*, Pécs, Jelenkor, 1999, 18.

<sup>25</sup> RICOEUR, *i. m.*, 352.

<sup>26</sup> RÓNAY György, *Babits hite = Légy ellenállás: In memoriam Babits Mihály*, vál. Ferencz Győző, Bp., Nap, 2008, 266–291.

emleget,<sup>27</sup> miután Isten a vak diót „a történelem kalapácsával feltörte”.<sup>28</sup> Igaz lehet, hogy Babits megbékélt, s hitével kapcsolatban sincs jelentősége vitatkozni, hiszen sem a filozófiai kérdésfeltevés, sem költészeti struktúrái ezt nem igénylik. S bár igen meggyőzően mutatja ki végső megnyugvását, bizalmát, sőt hitét a kételkedésekkel szemben, mégsem gondolom, hogy a felvetett kérdésre ez választ ad, hiszen itt egy ismeretelméleti tételről van szó, hogy egyrészt a világ megismerhetősége korlátozott, másrészt a túlvilágot, az „odaátot”, a transzcendenst pedig egyáltalán nem ismerhetjük meg, az a radikálisan más mindig más marad. Lévinas kifejezéseivel: fel sem kínálja magát a megismerésre; a szerepvállalás és a közösséghez fordulás pedig az Ugyanaz tárgykörébe tartozik.

Az említett vers azonban nem ima-jellegű, grammatikailag megszólít egy „te”-t, ami nem egy külső lény, itt a Babitsra jellemző monologikus beszédet kapjuk. Térszerkezetét tekintve egy olyan kört rajzol elénk, ami a megismerhető világot jelenti, tehát ami a lírai én világát maximalizálja, s ennek a körnek lesz a metaforája a vak dió. Ha szétszedjük ezt a diót, érdekes megfigyelni a mozgás irányát: „bűvös körömből nincsen mód kitörnöm” – így a sor; tehát a lírai beszélő belül van, a körön kívül csak a vágy nyila szökhet át.<sup>29</sup> Mindez nagyon szépen rímel a lévinasi elképzelésekre a transzcendens utáni vágyról: a vágyó lét halandó s a vágyott láthatatlan.

A szöveg dupla kört is rajzolhat: „vak dióként dióban zárva lenni” – bár nem teljesen egyértelmű, hogy két körről van-e szó: a világ is egy dió, meg a lírai én is, vagy ugyanarról a dióról, körről beszél? Vaksága nyilvánvalóan a zártságára vonatkozik, a törésre várás pedig egy kívülről érkező mozgást tételezne, ami beengedné a fényt s egyúttal kifelé is megnyílna a lehetőség a nézésre. Az utolsó szakasz megerősíti a bűvös kör zártságának determináltságát, majd a „mert én vagyok az alany és a tárgy, / jaj én vagyok az ómega s az alfa.” már említett soraival zárva jelöli az egyedüllétet ismét, bár itt már arra is utal, hogy a megismerő és megismert ugyanaz, nincs egy olyan megérkezés, ami a körön túlra vezethetne, így minden megértés tulajdonképpen önmegértés lesz.

## **2.2. Zsoltár férfihangra – kérdések a térszerkezet és a beszéd pozíciója körül**

Paul Ricoeur a zsoltárok retorikáját elemezve rámutat arra, hogy az eredeti zsoltároktól sem áll távol a vád mint szélsőséges érzelem, a bizalom

---

<sup>27</sup> Uo., 290.

<sup>28</sup> Uo., 281.

<sup>29</sup> A „vágy nyílnak” nietzschei eredetéhez lásd VIDA Gergely, *Babits-olvasatok: Játék, konvenció és trópus a fiatal Babitsnál*, Pozsony, Kalligram, 2009, 111.

átmeneti megrendülése, így nem „lóg ki” a Bibliából, jóllehet retorikájuk paradox jellegű. Olyan költeményről van szó, mely az Istentől való elhagyottság ősfájdalmát fejezi ki, benne elfér egymás mellett a panasz és a dicsőítés, érvel Ricoeur, hiszen az egyén szélsőséges érzelmei, a személyes válság formálják szavait, s szerinte ezért mondhatjuk, hogy a zsoltár nem bölcsességi írás, de nem is mond ellent a teológiának: „Egyenesen azt mondhattuk, hogy a zsoltár elejétől a végig az Isten-be vetett, hol megrendülő, hol visszanyert bizalom költeménye. A bizalom, tehetjük hozzá és nem ok nélkül, szívből fakad, nem a spekulatív eszből. A költemény a mindenek ellenére feltörő bizalmat, a mégis óhajtott dicsőítést rekonstruálja.”<sup>30</sup>

A csavaros retorika lényege tehát, hogy a zsoltárnak van egy érzelmeket tekintve strukturálisan rögzített íve, amely így, az egyes szám első személy miatt a zsoltárt éneklő számára biztosítja a keresztényi visszatérést; vagyis, más szavakkal, a zsoltár a vallás ideológiáján belül kifejlesztett gyógyszer, „válságkezelés”. Nyelviileg ezért (főleg az elején) el kell, hogy térjen a többi vallásos szövegtől, be kell kebeleznie az anomáliát, hogy aztán rajta keresztül végül a szokásos nyelvi formulák közt, a paradigma biztos keretein belül találhassa magát a beszélő.

A *Zsoltár férfihangra* címe is tehát egy olyan műfajt jelöl meg, ahol a beszélő Istenhez fordul, s megszólalásának érzelmi tartalma a panasz és a dicsőítés tengelyén kellene, hogy elhelyeződjön.<sup>31</sup> Már is gondolkodóba eshetünk, hiszen érzelmi irányultságként az alcím a vigasztalást nevezi meg: *Consolatio mystica*. A paratextusok így együtt már sok mindent előre jeleznek: a beszédhelyzetet, sugallva, hogy ez a költemény már is „szól”, szövegét pedig férfihangra írták, szemben a kötetben közvetlenül előtte álló gyermeki hanggal, pozícionáltságát tekintve tehát már maga a műfaj egyértelműsíti a hagyományos, „innen oda beszélő” szerkezetet. A *Consolatio mystica* pedig így arra utal, hogy a vigasztalás mint olyan „történik” meg, a zsoltár lesz a vigaszt nyújtó, ami felvillantja majd a „mysticát”.

A hang itt egyes szám második személyben önmagát szólítja meg – mintha egy önmarcangolásnak lennénk tanúi, ahol az nem derül ki, hogy saját kitörő vádaskodását szeretné elfojtani, vagy esetleg a hiábavalóság szintén akár istenkáromlásnak tűnő hangulatait szeretné inkább elnyomni. Pszichológiai megközelítéssel olyannak hat ez a helyzet, mintha éppen azt a mozzanatot érnénk tetten, amint a szuperegő érvel, citálja a betanult leckét, felkínálja a homogén ideológia megszokott szereposztását a kizökkent lélek-

---

<sup>30</sup> RICOEUR, *i. m.*, 367.

<sup>31</sup> *Uo.*, 354.

nek: „Mert kedvedért alkotott mennyet és földet és tengereket”, „a te bűnös lelkedért”. Az ellenérvekből következtethetünk a búsuló gondolataira: amikor az egyén a világegyetem parányi atomjának érzékeli magát, kitéve a nagy erők uralhatatlan és kiszámíthatatlan sorscsapásainak. Emiatt szükséges a nyelvi megformálás aktusa, ami már maga a próbálkozás mindennek az uralhatóvá tételére – gondolok itt akár a mű megszületésére vagy a fent elemzett retorika révén végtelenné tett újraírhatóság lehetőségére. Fontos különbség viszont, hogy a második személyű megszólalás miatt itt az ideológia szól az egyénhez, aki nincs eleve benne a szokásos szereposztásban, mint a hagyományos zsoldárok esetében.

Az időmozgás először visszafelé tágul a versben: „korok történetét / szerezte meséskönyvedül”, „császárok vétkeztek, seregek törtek, hogy megkapd azt a bút”. A szövegben ábrázolt terek pedig fokozatosan tágulnak kozmikusra: „csillagok örök forgása néked forog”; „kedvedért alkotott mennyet és földet és tengereket”, „napba mártotta ecsetét, / hogy kifesse lelkedet”. Legtovább az utolsó sorok visznek: „messze Napokban tennen erőd / ráng és a planéták félrehajlítják pályád előtt az adamant rudakat.” Az idő a kezdetben tágan kezelt kollektív tartalommal megérkezik a beszélő egyéni jelenéhez, ahonnan a tér már előrefelé tágul, a végtelen irányába. A középpont pedig maga a nyelvi aktus ágense, aki így a két „tölcsér” metszéspontján áll.

Az érvelő hang tartalmilag tehát eltünteti a határvonalat, ami a szokott elgondolás szerint az ember határait jelöli. Célja mintha az lenne, hogy azt elfeledtesse, eltöröltesse a búsuló én számára: az én behatolhat a kozmosz világába, amely engedelmesen megnyílik előtte. Olyan természeti elemeket, kozmikus tárgyakat sorol fel a vigasztalás részeként, melyeknél nem lehetne már nagyobbakat mondani az ismert világból: planéták pályái, adamant rudak, messze Napok. Mindez úgy hat, mint egy erőlködés a világ elemeinek másfajta összerakásához, a végtelen teret nyitva meg a magát nyomorultnak, kicsinek, tehetetlennek érző én számára. A második személyűség pedig, bár megtartja a zsoldárnak azt a tulajdonságát, hogy újraírható (a címekben jelölt férfihang éppenséggel a klasszikus felnőtt, európai, férfi szubjektumra utal), a belehelyezkedést viszont teljesen opcionálissá teszi.

A versnek egy másik, termékenynek tűnő megközelítését tekintve, a kötetben foglalt térbeli elhelyezkedés szempontjából előzményként a *Fortissimo* botrányt okozó „vádiratát” találjuk, majd ezután a *Zsoldár gyermekhangra* versben egy naiv gyermekhang élteti a kegyelmes Istent. Itt a keresztény attribútumokkal felruházott Isten után jutunk el oda, ahol a férfihang egy panteisztikus, isteni képpel vigasztalódik.

A *Fortissimo* maga nem ima; az embereket szólítja fel arra, hogy sírjanak, átkozzanak nagyon hangosan, „örjítő, örült imában” hogy az Isten meghallja. Szélsőséges hangvétele és képei után ütközünk a gyermekhanggal: a „kiabálást” mintha halkán követné egy naiv és szelíd hang, ahol a sorok mintha meg-megrándulnának a feszültségtől („Nagy, süket és szent nyugalma / háborunkat meg se hallja.”), hiszen egyszerre él itt egyrészt az előző vers istengyalázó hangulata emlékeinkben, a sűrű, durva és véres képekkel, majd a gyermeki ártatlanság hangja, a zsoltárból következő keresztény beszédszituációban elhangzó személyes panasz és a védelem kérése és/vagy reménye.

### 2.3. A transzcendens tér egyéb motívumai Babitsnál

A babitsi költészetben nem egyedülálló a sajátos térmegoldás, mely elbizonytalanítja a transzcendens és az evilági viszony hagyományos elképzelését: jó példa erre még a *Theosophikus énekek*. Vida Gergely tanulmányában a második, *Indus* című vers kap fontos szerepet a babitsi ironikus megszólalás és a megismerő tudat egynemű hangjának cáfolata szempontjából.<sup>32</sup> A pozícionálás terei itt is organikus mintát vesznek fel a babitsi lírában, ilyenkor jönnek a nagy természeti elemek és a kozmikus perspektíva: „beteg fekszik a világ e vánkoson, / e kőkemény istenkoponya vánkosán / fekszik a vak világ beteg, ostobán, / és óriási keble lázasan piheg.”

Egészen sajátos térszerkezettel oldja itt meg az isteni és az evilági kettős ábrázolását: a hideg, beteg, vak és ostoba világ fekszik az isten koponyáján. A kép részletes elképzelése okoz némi nehézséget, hiszen olyan feszült és sivár, ám egyedi, színes elemekkel tarkított, akár egy Dalí-kép. Leegyszerűsítve: ebben a képben az isten azért nem látja a világot, mert az a feje tetején van. Tehát az isten feje tetejére állította világot egy annál is nagyobb óriási (feltehetően kopasz) koponyán kell elképzelnünk, ahol a világ láztól forró, míg a kőkemény csont eközben rideg érzetet kelt. Vida leírásában a vers elején a halmozott helyhatározós szerkezet (mely elveszíti a szövegben jelöltjét) és a kiazmus játéka (egy óriási isten arca – egy isten óriási arca) miatt dekonstruálja az isteni pozíciót.<sup>33</sup>

Fontosnak tartom hozzátenni, hogy mindkét vers a *Theosophikus énekek*ben a nyelvezetével és a beíródott képeivel jelöl meg egy-egy hagyományt, és tulajdonképpen nincs bennük teozófikus elmélkedés. A szavak használata, felsorolt elemek, a hangnem, a hangulat és a ritmus is kapcsolható viszont a címben jelölt megközelítésekhez, és így, egymás után szerepeltetve

---

<sup>32</sup> VIDA, *i. m.*, 87–95.

<sup>33</sup> Uo., 90–91.

nem tud nem feltűnni számunkra az, hogy ezek (csupán) nyelvben léteznek, nyelvvel létrehozhatók, tehát variálhatók, újraírhatók, játékba hozhatók.

Organikus elképzelés vonul végig *Az isten fogai közt*<sup>34</sup> című versben, ahol motivikusan vonul végig a kép, melyben a világ egyetlen isteni szájként rajzolódik meg. A hang itt is naiv, egyszerű és gyermeki, hasonlóan az ugyanebben a kötetben szereplő gyermekhangra íródott zsoltárban megszólaló hanghoz. Stílusa pedig az élőbeszédszerű megszólaláshoz hasonlít, ami a szabadvers formátummal együtt szerepelve szintén jellemző erre a kötetre. Itt is a kőkemény, fehér, hideg csont a fő motívum, ami ezúttal valódi kövekkel, fehér sziklával asszociálódik egy isteni (alsó) fogazatra, ahol a felső fogsort a masszív felhők adják az alkony vörösebe ágyazva. Az alsó fogsor vörös „húsának” pedig az agyag felel meg, hangsúlyozva ezeknek az elemeknek a durva, élettelen és hideg mivoltát. Ebben a szájbán a parányi „meleg húsfalatként” kiszolgáltatót lírai én pedig rémülve gondolja el emberi létezésének perspektíváit.

A város, az emberi szerveződés sebnak tetszik a szájbán: „A város, az élet, nagyon messze volt és nagyon semmi volt már, jelentéktelen kis sebe a földnek, elveszve, minden mögött.”, majd a vers végén összegezve emeli föl mégis az embert: „megdöbbenek magunkon, vakmerők, kik e vak / fogakból házakat faragunk magunknak”. Hasonló a szituáció Shelley *Mont Blanc*-verséhez, ahol a természeti nagyság részletező, patetikus leírása után végül egy gyors váltással a szemlélődés tárgya a szemlélő maga, illetve a szemlélés ténye lesz. Ahogyan abban a műben, itt is az ember kerül a középpontba végül, relativizálva ezzel a perspektívát, illetve a szemlélt tárgy dicsőségét. Ugyanakkor az *Isten fogai közt*-ben az ember pozícionálása nem engedi meg felemelését, hiszen ez a „csöpp kis meleg húsfalat” helye a szöveg szerint legfeljebb az okos bacilusé lehet a város sebében. A többször előkerült betegség-motívumot erősíti ez, szervesen az organikus világ-elképzelésbe épülve, és egyúttal egy olyan szöveghely is, amiről Vörösmarty egy szállóigévé vált perspektívaváltó sora is eszünkbe jut: „Az ember fáj a földnek.”<sup>35</sup>

Az *Indussal* párhuzamba hozható a vers, amennyiben itt a Shiva név említése felidéz egy keresztény istenképtől elrugaskodott elgondolást, jelzi, hogy itt valami egészen más élményről van szó. „Mi ez a nagy Közöny, az /

---

<sup>34</sup> BABITS, *i. m.*, 269.

<sup>35</sup>Egy alaposabb vizsgálódás minden bizonnyal érdekes összefüggéseket találna Vörösmarty költészetének motivikájával való összevetésben, pl. a vakság, sötétség motívumai, vagy a mitológiai elemek tekintetében, akár a közösségi szerepvállalás témájának retorikájában.

Élettelen, aki az Életet rágja?” – kérdezi nagybetűkkel, a korábbi izgatottsága lanyhul, amint elbizonytalanodik ebben a képben: „vagy élet vagy te / is, vad és meleg élet; s csak fogaid hidegek, óriási Órölő?”

A fent említett két vers térmotívumait vizsgálva azt látom fontosnak, ahogy a rész–egész viszony, az immanens és transzcendens, kívül és belül viszonyait teszi próbára. Olyan elvont képek ezek, amelyek nyíltan játszanak az ideológiával, a perspektíva-váltásokkal mélyítve egyrészt a kételyt a bizonyosság helyett, másrészt viszont a gondolat identitás nélküli határtalanságát, rögzítetlenségét erősítik.

Nem hagyható figyelmen kívül egy olyan, Babitsnál rendre előkerülő klasszikus tér-motívum sem, amely már ősidők óta transzcendens kapcsolatokat őriz magában. Babits és a hegy motívuma már az emblematisz próféta-pozíciót rögzíti, elég csak a híres *Holt próféta a hegyenre*, az esztergomi Előhegy sokat emlegetett ihletésére, vagy Nemes-Nagy Ágnes *A hegyi költő* címmel kiadott Babits-írására gondolnunk. A hegy (mint tárgy) hagyományosan egy olyan pontot jelöl ki a térben, ahol az ég és a föld odaképzelt ideológia-(fél)gömbjei<sup>36</sup> összeérnek. Régi emberi közösségek egyik jellegzetessége, hogy kijelöltek egy szent hegyet (Fuji, Meru, Olümposz, Ararát), amihez aztán fontos vallásos események vagy rítusok kapcsolódtak, nem véletlen tehát, hogy Babits esetében úgy összefonódik a próféta-szereppel ez a hegyen élő, az emberekre felülről rálátó, kívülálló perspektíva.

Mindenképpen figyelemre méltónak találok azt aényt, hogy a kevés „tüzes” szubjektív élménnyel vádolt Babits legszenvedélyesebb lírai hangjai a kollektív témájú műveiben jönnek elő. A *Recitativ* kötetből kezdve jelennek meg sorra azok az elhíresült versek, amelyek alapján a közösségi szerepvállalás és a későbbi sokat emlegetett „prófétaszerep” is elindult. Megítélésem szerint a háború miatti ellenérzések, a tehetetlenség, vagy a megszólalás kudarca, hiábavalósága is kielégítheti az élményszerűség kategóriáját, hiszen Jónás ironikus alakjával is azt közvetíti ez a költészet, hogy mindez nála személyes kérdés.

Nem kötelező elem ugyanis az etikai perspektívához a keresztény ideológia, az értékmegőrzés babitsi programját pedig nem kötelező fenntartani lírájának olvasása esetén. Gilles Deleuze és Félix Guattari például már vázolt egy olyan materialista alapú posztmodern etikát, mely a panteizmus és

---

<sup>36</sup> A szakrális és a profán valódi találkozás, amikor a szakrálisnak, hogy elkülönüljön, tehát létezhesen a profánnal szemben, egy határra van szüksége, ami ez esetben a hegy. Ugyanakkor ez a határ azonnal összekötő kapocs is válik köztük abban a pillanatban, amint létrejön ilyen „szent tárgyként”.

ateizmus találkozásában a *Deus sive Natura* elvén működik. Az elgondolás szerint, ami lezajlik az elmében, az a testben is lezajlik ugyanabban a pillanatban.<sup>37</sup> A világot egy szerv nélküli testnek gondolva el állítják: minden egyes cselekedetünk befolyással van a nagy egészre, és ha ezt megértjük, át tudjuk érezni (understand), akkor nem akarjuk majd károsítani a világot, tkp. önmagunkat, egyszerűen azért, mert értjük, hogy az miért nem jó.<sup>38</sup> Az alapeszme a Babits által jól ismert Spinoza illetve Schopenhauer filozófiáján nyugszik, élesen megkülönböztetve azonban az etika és a morál fogalmát is: az etika a fentebb vázolt megértés révén érvényesülő, míg a morál egy külső parancsnak engedelmeskedő viselkedés, ami magában hordozza annak megszegését. Az idéző Uhlmann szerint ez az elgondolás a káoszt hozza elő, azt a káoszt, amelyben a hagyományos értékítéletek nem működnek többé.<sup>39</sup>

Ez egy olyan posztmodern humanizmus, melynek nem a karteziánus ember van a középpontjában, s amelynek folytatását, hatásának explicit nyomait hiába keresnénk a magyar köztudatban, leszámítva talán néhány keleti hagyományt életre hívó diskurzust. Persze nem lehet olyat állítani, hogy Babits ilyen elképzelést követett volna, viszont humanista értékrendje kétségtelen, és az is, hogy vannak művei, amelyekben a világ és az én egysége kerül középpontba.

A rész–egész tematizálására remek példaként szerepelhetne a *Mindenek szerelme*: „istenekkel szeretkezem / magamban a mezőben.”<sup>40</sup> A versszerkezet először szétválasztja, majd Möbius-szalagszerűen egyesíti a rész–egész viszonyt: megfigyelő és megfigyelt elkülönülése után a mező örömteli terében az „istenekkel szeretkezem magamban” élménye a belső érzésekre utal, miközben transzcendens elemek vesznek benne részt.

### 3. Kitekintés

A megújult szövegvilágok a narratív szövegekben tehát az időt és teret tágítva, sokszorosítva „utaztatnak”, önálló világokat alkotnak. Vajon ide sorolható-e a Pilinszky-féle líratípus, hasonlót ér-e el azzal a lírával, amit Lőrincz Csongor a transzcendens kommunikáció leépülésének fontos állomásaként nevez meg?<sup>41</sup> A *Magyar Irodalom* szerint ebben a lírában

---

<sup>37</sup> Anthony UHLMANN, *Beckett and Poststructuralism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 107-136.

<sup>38</sup> Uo.

<sup>39</sup> Uo.

<sup>40</sup> BABITS, i. m. 69.

<sup>41</sup> LŐRINCZ Csongor, *Kép, szöveg és személytelenítés a transzcendens kommunikáció leépülésének lírájában = A magyar irodalom történetei: 1920-tól napjainkig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Bp., Gondolat, 2007, 507–520.

„Fényképszerű, statikus képek, várakozás fejeződik ki [...] a szó eszkatológiai értelmében”.<sup>42</sup>

Lőrincz azt tartja az egyik legfontosabbnak, hogy úgy fejezi ki a metafizikai ürességet, az árvaságot, hogy közben nincs benne megszólítás.<sup>43</sup> Éppen Babitscsal hasonlítja össze, illetve állítja szembe őt József Attila és Szabó Lőrinc nyelvzetével, mivel olvasatában az utóbbi kettő poétikai nyelvvel való dialógus tette lehetővé Pilinszky számára „azt a textuális vitalitást, illetve dinamikus nyelvi potenciált, amely alkalmas volt a Deus absconditus tapasztalatának megszólaltatására (»és tudjátok nevét az árvaságnak?«).”<sup>44</sup>

A szemléleti osztottság közös bennük, a lényegi különbség, hogy Babitsnál mint a hagyományosabb vallásos költészetben – és itt az *Ádáz kutyám* a példa – ez az átvitel tropológiájában gyökerezik, amely megalapozza a hasonlatozó képiséget, másfelől valamely egyirányú modalitásban, például a vágyban jut kifejezésre.<sup>45</sup> Pilinszkyknél pedig „mind a képvilág (szemantikai ambivalenciái), mind a különböző regiszterek (összeolvasztása) szintjén olyan transzfigurációs effektusok keletkeznek, amelyek nem abból származnak, hogy a kreatúrát áthatja a transzcendencia – mint a klasszikus transzfiguráció esetében –, hanem éppen a fiktív és a reális közötti határ értelmetlenné válásából (mintegy Isten jelen nem létének paradox hatásából).”<sup>46</sup>

Nézzük meg közelebbről az *Apokrif* első szakaszát, amely azzal kezd, hogy kijelöli ezt a furcsa teret, és hozzájárul a versben a „metafizikai üresség”<sup>47</sup> tapasztalatának kifejezéséhez. A beszélő pozíciója tehát itt nem egyértelmű, nincs benne a szétválasztásban, az esemény „történi”:

„Külön kerül az egeké, s örökre  
a világvégi esett földeké,  
s megint külön a kutyaólak csöndje.”

A világ teremtéséhez hasonlóan a nagy elemek szétválasztásra kerülnek, és megjelenik a nap:

„A levegőben menekvő madárhad.  
És látni fogjuk a kelő napot,

---

<sup>42</sup> *Magyar irodalom*, szerk. GINTLI Tibor, Bp., Akadémiai, 2010, 899.

<sup>43</sup> Lőrincz elsősorban a *Harmadnapon* c. kötet költészeti megoldásait elemezte.

<sup>44</sup> LŐRINCZ, *i. m.*, 509.

<sup>45</sup> *Uo.*, 508. A lévinasi gondolatkört fenntartva meg kell jegyezni, hogy ez a modalitás csakis egyirányú lehet és kizárólag a vágy jelölheti a viszonyt.

<sup>46</sup> *Uo.*, 509.

<sup>47</sup> *Magyar irodalom*, *i. m.*, 899.

mint tébolyult pupilla néma és  
mint figyelő vadállat, oly nyugodt.”

Itt már van egy „mi” akik látni fogják, tehát belekerülnek a képbe, a madárhaddal együtt, a kelő nap egy hajnalt idéz, s ez a nap néma és nyugodt, csak hasonlatai egészítik ki riadtsággal: „figyelő vadállat”, „tébolyult pupilla”.

Ha elővesszük a teljesen más kontextusból származó, hasonlóan nagy kaliberű *Eszmélet* első szakaszát, és megnézzük térszerkezetét, a lírai világteremtés motívumaival találkozunk ismét:

„Földtől eloldja az eget  
a hajnal s tiszta, lágy szavára  
a bogarak, a gyerekek  
kipörögnek a napvilágra;  
a levegőben semmi pára,  
a csilló könnyűség lebeg!  
Az éjjel rászáltak a fákra,  
mint kis lepkék, a levelek.”

Itt is hajnal van, és az első sorokban eloldódik a föld az égtől. Legnagyobb különbség a két tér között az érzelmi töltetben van, a természeti elemek közül bogarak és gyerekek, lepkékként repülő falevelek teszik itt kedvessé a csillogó könnyűséget. Nyilván önkényes a két szakasz kiragadása, nem is folytatom az összehasonlítást, viszont úgy tűnik, összeköti őket az, ahogyan próbálnak kijelölni egy új teret, egy saját időt, ami csak az adott versben, versnek létezik. A „valahonnan valahová” beszéd helyett metaforizálnak egy olyan helyet, ahol kifejtődhet a líra anélkül, hogy ima, „néphez szólás” vagy monológ lenne. Tekinthejtjük virtuálisnak, metaforikusnak, mitologikusnak vagy biblikusnak, de mindenképpen bámulatos, hogy mennyit érnek ezzel a néhány rövid sorral, s az „önálló” tér-idő kijelöléssel mindkét vers olyan atmoszférát teremt, amely minden bizonnyal hozzájárult szövegük kiemelődéséhez a lírai költemények sokaságából.

Másfelől, ezek a művek is a megfigyelés térelemeit rendezik át, az énnel való szokásos viszonylathoz képest új pozicionálást találnak – azt hajtják végre tulajdonképpen, ami a férfihangra írt zsoltárról derült ki. Ami még izgalmas vizsgálati szempont és beszédes eszköz lehetne a pozicionáltság tapasztalatának nyelvi megragadásában, az a megszólalás hangjának ereje, iránya, modalitása ezekben az esetekben. Nyilvánvalóan nagyon sok olyan szöveg áll rendelkezésre, ahol a metafizikai árvaság érzése a központi téma, és Pilinszky-nél biztos, hogy többször kerül elő a némaság („Hallod

némaságotat?” – PILINSZKY: *Panasz*), a süketség, a vakság, és Babits esetében is tudható, hogy jellegzetes motívum nála az elsősorban a kiabálás/némaság tengelyén elhelyezett megszólalásra való reflexió.

Egy elemzési szempontból a szöveg teste is tekinthető térbeli jelenségnek, s itt előkerülhetne az a fajta szenzuális medializáltság, mely Kulcsár Szabó Ernő szerint egy produktív szempontja lenne a babitsi hagyomány megszólaltatásának. Ezzel kapcsolatban az *Isten kezében* már szinte komikus és groteszk első sora juthat eszünkbe: „Mint a régi szentek száján a szalag kilóg – úgy e versből a prológ.”<sup>48</sup> Hasonlóan erősen szenzuális szöveg, mint az *Isten fogai közt*, itt is játszik a keresztény–nem keresztény egymás mellé helyezésével,<sup>49</sup> de az íráskép, a műfaj, a beszélő hang többszörösen is erősítik a játékot, a nyelvi konstrukció önreflexív játékát – ez a mű egy külön elemzést érdemelne.

További izgalmas kérdéseket vetne fel e művek későbbi átiratainak, képeinek vagy motívumainak továbbélését illetve újjászületését más kontextusokban vizsgálni. Mit mondhat például Kovács András Ferenc átírás-játéka, a *JA szonettje*, ahol a hagyományos világtengelyt (is) jelenthető fa koronája a földbe visszánő: „vak föld alá nő visszás koronája”, amiből aztán „földöntúli lombok roppanása” lesz? Vagy a „Babitsra íródott” *Pro Domoban* az utolsó, verstesttől tipográfiaiailag is leszakadt sort, mely szerint a lélek: „kicsüng a létből, mint versből a sorvég.”

Újabb megválaszolendő kérdést jelenthetne a *Zsoltár férfigangra* módosulásait, szerepét elemezni Hajnóczy Péter kisregényében, ahol a vers utolsó két szakasza mottóként szerepel. Ez továbbviszi azt a kettősséget, amit Babitsnál máshol is tapasztalhatunk: nem lehet eldönteni, hogy a remény, a vigasztalás hangjai szólnak meg a lelkesítő sorok mögött, vagy a saját reményeinek önironikus olvasásának lehetünk tanúi.<sup>50</sup>

Visszatérve Babitshoz, az ima megszólalási kerete gyakran előkerül, tartalomként pedig jellegzetes témája az etika, a tenni (beszélni) akarás kényszere, és ezzel egy időben a viszonyítási pont elvesztése. Az ima-versek *Ádáz kutyám*-szerű példáiban a hagyományos úr-szolga, ott-itt viszonyokat kapunk, azonban nagyon sok a referencia az akár komoly, akár játékos, hol

---

<sup>48</sup> BABITS, *i. m.*, 180.

<sup>49</sup> Az alcímben jelölt műfaj, a makáma arab eredetű, s így a keresztény makáma kifejezés kicsit azt hajítja végre, mint a *Theosophikus énekek* egymást követő két szakasza: egy keresztény és egy keleti hagyomány párhuzamba állítása.

<sup>50</sup> CSERJÉS Katalin, „A lebegő orgonagyökér”: *Egy Hajnóczy-prózakalauz első fejezetei*, Bp., Cserjés Katalin, 2009, 62–64.

súlyos, hol ironikus, felborított viszonyrendszerre is ahhoz, hogy ezt ne vegyük nála figyelembe.

A *vetkőző lelkek*ben például mondhatjuk, hogy a szövegben élesen elkülönített test és lélek ma már nehezen működtethető képek, viszont vegyük észre, hogy a táj elemei mindkettőbe beleivódva jelennek meg.<sup>51</sup> Tenger az ég, és part a világ: a könnyűség végtelenébe árad szét a szó; nincs már sem szerves, sem szervetlen formája a térnek, egy végtelen vonal választ el két végtelen teret. A *Jónás imájában* pedig az én egy végtelen pataként jelenik meg, a megszólalás fohászában azt kéri (de nincs már megszólítás: „bár adna”), hogy alakítsa medrét az Isten: adjon szavainak formát, identitást.

A halál egy kényszert jelent, ami egy határ két oldalának kettősségben készlet minket gondolkodni, viszont esetében a megfordíthatatlanság miatt egy végleges, végzetes mozgási irány tételeződik: a tenger nem folyik vissza a patakba. Lévinas idézve ismét: „[a] távolodás csak akkor radikális, ha a vágy nem a vágyható megelőlegezésének lehetősége, ha a vágy előzetesen nem gondolja el, ha vaktában megy feléje, mint egy abszolút, előreláthatatlan másság felé, ahogy az ember a halálba megy.”<sup>52</sup>

Illetve:

„A megfordíthatatlanság nem egyszerűen azt jelenti, hogy az Ugyanaz másképpen halad a Más felé, mint a Más az Ugyanaz felé. Ez a lehetőség nem jön számításba: az Ugyanaz és a más radikális elkülönülése pontosan annyit jelent, hogy nem tudunk kívül helyezkedni az Ugyanaz és Más korrelációján, hogy megfigyelhessük az oda-vissza kölcsönösségét vagy annak hiányát. Hacsak az Ugyanaz és a Más nem egyesülnek újra egy közös tekintetben, mely befutja az őket elválasztó abszolút távolságot.”<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Vetkőzni vágy lelkünk, mert tenger az ég most és part a világ.

Eleven és vesztteg állnak és reszketnek a százkezü fűk,

Ezer remegő ujj, remegő sötét ujj kapkodja szelíd

kívánczósággal az ellengő szeleknek úszó selymeit,

s még e selymek közt, e remegő sok ujj közt úszik, foszlik, száll

végző pár szavad, mint egy utolsó fátyol, amit ledobtal.

[...]

Szomjasan remegnek gondolataink, mint ezerujju fák,

ezer remegő ujj - s nyílt tenger a Semmi - vak part a Világ.

Úgy állunk a parton, mint halálra jegyzett boldog szeretők

meztelen és vesztteg állnak és reszketnek a tenger előtt.

(BABITS, *i. m.*, 382.)

<sup>52</sup> LÉVINAS, *i. m.*, 18.

<sup>53</sup> *Uo.*, 19.

A megszólalás pedig mindig „itt” van, bármerre is irányul, a nyelv csak önmagát tudja sokszorozni, tükrözni, ahogy Foucault is a halál határvonalára kifeszített tükörrel modellezte. Babits esetében láttuk, hogy hogyan kísérletezik, teszi próbára a megszólalásnak a lehetőségeit, irányát, hangerejét a „belső térben”, s jelen sorok írója szerint a pozicionálás és a materialitás hangsúlyozása bizonyíthatják, hogy a közösségi szerepű megszólalás nem pusztán a hagyományosan elgondolt, absztrakcióként rögzített értékhez való igazodás egyszerű magatartásából, mint inkább egy nagyobb fokú érzékenység, és akár a Deleuze-i etika felől értelmezhető megértésből fakadnak. A költészetileg egyre inkább jobbnak értékelt Babits-kortárs poétikák azonban nélkülözik az emberi felelősségérzet ilyen szintű megnyilvánulásait, és bár „csak” az én homogenitása és az absztrakt transzcendenciában rendült meg az európai gondolkodás, a külvilág, a közösségi élet materialitása – az Ugyanaz – ugyanaz maradt.

Összegezve, a lírai szövegekbe beíródott térelemek, térviszonyok, különösen a transzcendens kommunikációt (vagy annak lehetőségét) ábrázoló esetekben izgalmas strukturális eszközöknek bizonyulnak a világban való létezés határainak megvilágítása szempontjából, ahol ezt a nyelvi megragadásból eredő esetlegességet, újraírhatóságot természetesen más szövegekben is ki lehetne mutatni. A magyar irodalom történetében azért is lehet azonban különleges szerepe Babits további ilyen jellegű vizsgálatának, mert nála olyan tudatosan alkotott nyelvi konstrukciókról van szó, amelyek gyakran önreflexivitásuknál fogva is sokszorozzák a nyelvben-lét további elemzésének lehetőségeit. Mindemellett pedig a posztmodern, materialista etikai perspektíva nyomainak további elemzése is hozzájárulna a babitsi líra mai, produktív megszólaltathatóságához.

### **Felhasznált irodalom:**

- BABITS Mihály, *Isten gyertyája: Istenes versek*, Bp., Szent István Társulat, 1991.
- BAUDRILLARD, Jean, *A szimulákrum elsőbbsége = Testes könyv I.*, szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor, ODORICS Ferenc, Szeged, Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996 (deKON-KÖNYVEK, 8)
- BÉNYEI Tamás, *Átszivárgások: Kurt Vonnegut és a science fiction*, <http://magyarirodalom.elte.hu/prae/pr/199901/0003.html>, 2011. március 27.
- CSERJÉS Katalin, *„A lebegő orgonagyökér”: Egy Hajnóczy-prózakalauz első fejezetei*, Budapest, Cserjés Katalin, 2009.
- FOUCAULT, Michel, *Eltérő terek = M. F., Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, Latin betűk, 1999.

- FOUCAULT, Michel, *Nyelv a végtelenhez* = M. F., *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, Latin betűk, 1999.
- GÁL István, *Psychoanalysis Christiana. Összöveg, töredékek, háttér* = G. I., *Babits Mihály: Tanulmányok, szövegközlések, széljegyzetek*, Bp., Argumentum, 2003.
- KISS Attila Atilla, *A szemiográfiáról = Irodalomelmélet az ezredvégen*, szerk. ÁRMEÁN Otília, FRIED István, ODORICS Ferenc, Bp., Gondolat, Szeged, Pompeji, 2002 (deKON-KÖNYVEK, 25.)
- KRISTEVA, Julia, *Revolution in Poetic Language*, New York, Columbia University Press, 1984.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, „Nincs benne tűz...”? Élet és Irodalom, 2009. január 23.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Metafizika és transzcendencia* = E. L., *Teljesség és végtelen: Tanulmány a külsőről*, Pécs, Jelenkor, 1999.
- LŐRINCZ Csongor, *Kép, szöveg és személytelenítés a transzcendens kommunikáció leépülésének lírájában = A magyar irodalom története: 1920-tól napjainkig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Bp., Gondolat, 2007.
- Magyar irodalom*, szerk. GINTLI Tibor, Bp., Akadémiai, 2010.
- MIN, Anselm K., *From Difference to the Solidarity of the Others: Sublating Postmodernism*, *Philosophy and Social Criticism*, 7(2005)
- NEMES NAGY Ágnes, *A hegyi költő: Vázlat Babits lírájáról*, Bp, Magvető, 1984.
- RICOEUR, Paul, *A panasz mint ima* = P. R., André LACOCQUE, *Bibliai gondolkodás*, Bp., Európa, 2003.
- RÓNAY György, *Babits hite = Légy ellenállás: In memoriam Babits Mihály*, vál. Ferencz Győző, Bp., Nap, 2008.
- SMITH, Paul, *Discerning the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.
- UHLMANN, Anthony, *Beckett and Poststructuralism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- VIDA Gergely, *Babits-olvasatok. Játék, konvenció és trópus a fiatal Babitsnál*, Pozsony, Kalligram, 2009.
- ZENTAI Mária, *Az íbisz legfeketébb tolla = Vörösmarty és a romantika*, szerk. TAKÁTS József, Pécs, Művészetek Háza, Bp., Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, 2001.

## Szubjektum és hatalom foucault-i – althusseri viszonya Rejtő Jenő regényeiben

### Bevezetés

Rejtő Jenő az egyetlen olyan magyar író, akinek olvasottsága talán Jókaiét is felülmúlja,<sup>1</sup> nem csoda hát, ha művei az 1980-as évekre olyannyira beivódtak a köztudatba, hogy „a »péhowardi« humor gyöngyszemei magától értetődő hivatkozásként szolgáltak az általános abszurditásélmény kifejezésére és kinevetésére.”<sup>2</sup> Ezt minden bizonnyal elősegítette az a tény, hogy Rejtő munkásságát a tömegkultúra részeként, regényeit pedig ponyvairodalomként olvasták, értelmezték és terjesztették. Írói módszere azonban egészen más, mint az általában vett ponyváé, amennyiben csak a groteszk által érthető meg, hasonlóságot mutatva így Karinthy Frigyes, Jaroslav Hašek és Eugène Ionesco írásművészetével; a ponyvairodalmat pedig belülről, kvázi-résztevőként kritizálja. Ábrázolásának tárgya is „maga a ponyva világa, melyet” nyelvileg újjáteremt, miközben annak nyelvét „metanyelvként használja”,<sup>3</sup> emberábrázolására és cselekményvezetésére pedig a nyelvi logika kiforgatását alkalmazza, ami a komikum és az abszurd által az élet általános törvényei helyett „egy alternatív értelem lehetőségére ébreszt” rá.<sup>4</sup>

Viszont nyersanyaga, a szórakoztató tömegirodalom elhasznált motívumkészlete és írásmódszere mindenképpen silány anyagnak tekinthető, ő mégis a világot leírni és értelmezni képes jelkészletet fedez fel benne,<sup>5</sup> és ezzel a jelkészlettel – felvett nevéhez híven *rejtetten*<sup>6</sup> – valóban le is írja ezt a világot, ezt a társadalmat, amelyben élünk. És teszi mindezt úgy, hogy az ízlésdiktatúrára épülő tudatipart művelő, és ezzel tömegirodalmat és egyáltalán a

---

<sup>1</sup> Vö. HEGEDŰS Géza, *Arcképvázlatok: Száz magyar író*, Móra, 1980, 357.

<sup>2</sup> VERES András, *A ponyva klasszikusa: 1940 Megjelenik a Pizskos Fred, a kapitány = A magyar irodalom története: 1920-tól napjainkig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Bp., Gondolat, 2007, 381.

<sup>3</sup> Vö. LÁNYI András, *Az írástudók áru(vá vá)lása: Az irodalmi tömegkultúra a két világháború közti Magyarországon*, Bp., Magvető, 1988, 178–179.

<sup>4</sup> Vö. *Uo.*, 183.

<sup>5</sup> Vö. *Uo.*, 191.

<sup>6</sup> Vö. *Uo.*, 192.

tömegkultúrát, tömegtársadalmat előállítató ideológiának<sup>7</sup> látszólag aláveti magát, miközben az abszurd fegyvereivel „komédiázva” partizánharcot vív ellene.

Dolgozatomban arra próbálok rámutatni, hogy Rejtő regényhősei hogyan utasítják el és dekonstruálják a Louis Althusser által leírt ideológiai működés és a Michel Foucault által definiált hatalom – a ponyvairodalom és általában a szórakoztatást célzó tömegtermékek népszerűségéből is tisztán látszó – fennhatóságát az egyén fölött.

## A foucault-i – althusseri hatalomelmélet

Amióta léteznek társadalomnak nevezett emberi csoportosulások, léteznek hatalmi struktúrák is. Mindig volt, van és lesz olyan, aki a hatalmat gyakorolja és olyan is, aki felett a hatalmat gyakorolják.

Azonban, ahogy Michel Foucault fogalmaz, „Hatalmat csak szabad szubjektumok felett lehet gyakorolni”,<sup>8</sup> mégpedig a szabadságuknak megfelelő mértékben. A szabadság tehát „a hatalom gyakorlásához szükséges állapot” és egyben a hatalom előfeltétele is:<sup>9</sup> a hatalomnak alávetett személy „cselekvő személyként legyen elfogadva”.<sup>10</sup> Másik előfeltétel a szembekerülés lehetősége, amely válaszokat, reakciókat, eredményeket, lehetséges újításokat hoz a felszínre, melyek segítik a hatalomgyakorlás tökéletesítését.<sup>11</sup> Ha viszont nincs lehetőség ellenszegülésre, az fizikai determinációt eredményez,<sup>12</sup> ami már nem hatalomgyakorlás, csupán erőszak, amely testre vagy dolgokra irányul,<sup>13</sup> nem pedig szubjektumokra. Hiszen, ha fizikai erőszakot teszünk valakin vagy valamin, az csupán saját fizikai erőfőlényünk érvényesítése azzal szemben, akivel szemben elkövetjük, annak akarata ellen (amilyen a rabszolgatartás is: rabszolgánk csak azért szolgál minket, mert nem tehet mást).

A hatalom működéséhez feltétlenül szükséges tehát a szubjektum, amin a hatalmat gyakorolják. Azért a „szubjektum” és nem az egyén, például, mert a szubjektum az a fogalom, amely a legjobban leírja a hatalomnak ezt a

---

<sup>7</sup> Vö. Uo., 21–26.

<sup>8</sup> Michel FOUCAULT, *A szubjektum és a hatalom*, = *Testes könyve II.*, szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor, ODORICS Ferenc, Szeged, Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1997 (deKON-KÖNYVek, 10), 285.

<sup>9</sup> Uo.

<sup>10</sup> Uo., 283–284.

<sup>11</sup> Uo., 284.

<sup>12</sup> Uo., 285–286.

<sup>13</sup> Uo., 283.

„résztvevőjét”. Jelentése ugyanis kettős: egyrészt lelki- vagy önismerete által kötődik saját identitásához,<sup>14</sup> másrészt azt is kifejezi, hogy az egyén alávetődik másnak (szub-jektum, vagy az angol kifejezéssel *subject to* ‘alávet valaminek’).<sup>15</sup> A hatalom pedig, ahogy Foucault fogalmaz, „kategorizálja az egyént, [...] hozzáragsztja saját identitásához”,<sup>16</sup> „egyénekből szubjektumokat hoz létre”,<sup>17</sup> hiszen irányítja az egyének individualizációját a sikeres hatalomgyakorlás érdekében.<sup>18</sup> Ily módon a hatalom függ a szubjektumtól és egyben meghatározója is annak, mintegy „újratermelve” önmagát.

E foucault-i szubjektumértelmezésre tökéletesen rímel Louis Althusseré, aki szerint a szubjektum (szintén) egyfelől önmagával rendelkezik, másfelől és ezzel együtt pedig „egy felsőbb hatóság alávetettje”; ezek pedig azt eredményezik, hogy „az egyént (szabad) szubjektumként szólítják meg, [...] hogy (szabadon) fogadja el alávetettségét [...] Szubjektumként csak alávetettségük által létezhetnek”.<sup>19</sup> „A megszólított [pedig] mindig felismeri, hogy őt szólították meg”,<sup>20</sup> és ez a felismerés az Ideológiának való alárendelődés kezdőpontja.

A különbség tehát Foucault és Althusser szubjektíváció-felfogása között lényegében csupán abban áll, hogy minek nevezik azt a „magasabb rendű” valamit, ami a szubjektumot „csinálja”: Foucault hatalomnak, Althusser ideológiának hívja. A mód azonban, ahogy a szubjektumképződést látják, szinte teljes mértékben egyezik: egy valamilyen „felsőbbség” „lenyúl” az egyénért, az egyén pedig valamilyen okból (kényelemből, korlátoltságból, tudatlanságból, vagy egyszerűen gyanútlanságból) kifolyólag belekapaszkodik a „felsőbbségbe”, hogy az szubjektummá „emelje” őt.

Ezek alkalmazhatók minden egyénre, azaz szubjektumra (mert, ahogy szintén Althusser megállapítja, „az egyének mindig-már szubjektumok”<sup>21</sup> – aminek a későbbiekben még jelentősége lesz...), legyen az létező és/vagy valamilyen módon ábrázolt. Rejtő regényvilágából is maradék nélkül kimutathatóak ugyanúgy, ahogy bármely író bármely alkotásánál. Rejtőnél azonban a megjelenés módja kicsit eltér az addig megszokottól, amennyiben

---

<sup>14</sup> Uo., 272–273.

<sup>15</sup> Uo., 272.

<sup>16</sup> Ua.

<sup>17</sup> Ua.

<sup>18</sup> Vö. Uo., 271–272.

<sup>19</sup>Louis ALTHUSSER, *Ideológia és ideologikus államapparátusok* (Jegyzetek egy kutatáshoz) = *Testes könyv I.*, szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor, ODORICS Ferenc, Szeged, Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996 (deKON-KÖNYVEK, 8), 409.

<sup>20</sup> Uo., 404.

<sup>21</sup> Uo., 405.

megszólalásmódja alapvetően ironikus, legtöbbször pedig parodisztikus. Hősei ugyanis legtöbbször a hatalom ellen cselekszenek a bolondját járátva vele, sokszor kifigurázva és megszegyenítve azt; ily módon pedig kvázi kivonják magukat a hatalom alól, érvényességét negálják magukra nézve, szinte mentesítik magukat az ideológia fennhatóságától.

Legegyértelműbben légiós regényeiben (jobban mondva légiósregény-paródiáiban) jelenik ez meg. Ezekben a séma alapja a következő: adva van a Francia Idegenlégió mint elnyomó államapparátus, valamint egy vagy több rátermett férfi, aki(k) erős(ek) (mind fizikailag, mind személyiségüket tekintve), jó kedélyű(ek) és becsületes(ek), de valamilyen okból kifolyólag be kellett vonulniuk a légióba. Az Idegenlégió egyértelműen egy elnyomáson alapuló államapparátus (Althusser szerint másmilyen nincs is az ideologikuson kívül), hiszen alapja az erőszak:<sup>22</sup> a francia gyarmatbirodalom védelmére létrehozott katonai, fegyveres szervezet nem is működhet más elven, mint az erőszakén – az ellenszegülőket (bármilyen módon tegyék is) a fizikai erőfölény (azaz létszám és fegyverek) segítségével „hatástalanítani” vagy működésüket beszüntetni. De elnyomja saját embereit is, rájuk kényszerítve egy olyan identitást, ami amúgy nem a sajátjuk, ami korábbi civil életükből alapvetően hiányzott. A légióba belépő szubjektumoknak elsősorban az a dolguk, hogy elveszítsék civil identitásukat, és a parancsoknak feltétlenül engedelmessé, életükkel az Idegenlégióhoz tartozó katonákká alakuljanak, egy új identitás felvételével, mintegy átalakulva egy másik szubjektummá.

Rejtő légiós hősei pedig nem engednek ennek az átalakítási mechanizmusnak. Ehhez pedig egyik legfontosabb eszközük a regény narratív szintjén történő vélt vagy valós személycsere. Ugyanis egy hadseregnek (így az Idegenlégióhoz is) egyértelműen tudnia kell azonosítani a „testét” alkotó elemeket, vagyis az embereket, a katonákat, amit a katona civil nevének, sorszámainak és rangjának segítségével meg is tesz.

## Csontbrigád

A *Csontbrigád* című mű a legmeghökkenőbbek között példázza a hatalom és az ideológia működését (nem kevés profetikus vonást is mutatva, ami az író korát, egyben a történelmi helyzetet illeti).

A regény negyedik fejezetében a már említett identifikáció – rendhagyónak nevezhető módon – illusztrálásra is kerül, amikor az olvasó a főhősről kiállított hivatalos iratokba nyer betekintést:

---

<sup>22</sup> Vö. *Uo.*, 383.

„Gyarm. hads. idegl.  
Kat. törzsk. sz.:144/IG 193...

III. zszlj. 2. szd.  
Másolat  
hadbírósi ítélethez

TÖRZSLAP

Név: *Henry Fécamp*  
Születési hely: *Bayonne*  
Születési év: *1910. hó: ápr. nap: 7*  
Toborozták: *Brest, 193... máj. 9.*  
Fegyvernem: *gyalogos*  
Minősítés: *közlegény*  
Személyi szám: *63.*  
Azonossági szám: *171-5004*<sup>23</sup>

Henry Fécampot „hazaárulás, kémkedés, kétszeres rablógyilkosság büntetével”<sup>24</sup> vádolják, amit ő „önként, erőszaktól vagy befolyástól mentesen”<sup>25</sup> be is ismer. Esetében a személycsere abban áll, hogy ezeket a bűncselekményeket a történet narratív szintjén valójában nem ő követte el, csupán magára vállalta egy fogadás miatt, így az „elsőosztályú katonának”<sup>26</sup> minősített szubjektum identitása rögtön leszakad az egyénről, és a hatalom létrehozza neki és ráragasztja a „hazaáruló, kétszeres rablógyilkos kém” identitását, mellyel saját törvényei értelmében gyakorlatilag halálra is ítéli, hiszen ezekért a cselekedetekért ebben a miliőben halálbüntetés jár. De ugyanez a hatalom – igaz, saját érdekét figyelembe véve, ahogy azt a hatalom mindig is teszi – Fécampot később felruhazza egy másik identitással is: a vagyonos világhi identitásával, amelynek segítségével „az elitelt, akinek bőven adtak pénzt, amennyit csak kért, el-látta magát Lucky Strike cigarettákkal, és Maraschino likórt ivott.”, később pedig „egy üveg pezsgővel és egy doboz havanna szivarral felszereloe robogott a rabautón a katonai fogház felé.”<sup>27</sup> A legérdekesebb, hogy Fécamp ezt az identitást is önként vállalja, miután a hatalom megkérdezte tőle, hogy megengedi-e:

„– Ha ön megígéri, hogy az ellopott iratok vételárát ötven százalékban elfelezi... akkor én megmentem.

[...]

Fécamp gondolkozott.

– Ötven százalék sok. Mi marad nekem az árból?

– Hát... legyen harminc...

– Hát jó.”<sup>28</sup>

<sup>23</sup> REJTŐ Jenő, *Csontbrigád = A három testőr Afrikában: és más történetek*, Pécs, Alexandra, 1999 (Rejtő Jenő összes művei), 502.

<sup>24</sup> Uo., 509.

<sup>25</sup> Uo., 506.

<sup>26</sup> Uo., 504.

<sup>27</sup> Uo., 481.

<sup>28</sup> Uo., 478.

Ez utóbbi két identitás paradox módon egyszerre határozza meg az egyént a regénynek ebben a részében, amit mi sem érzékeltet jobban, mint e sorok:

*„néhány perccel a kivégzés előtt a katonai ügyészség fogházának egyik cellájában [...] Ott ül a halálraitelt talpig frakkban! Kissé részeg is, ezenfelül egy fehér virágot hord a gomblyukában, és vastag havanna szivart füstöl, miközben bóbiskoló szemmel füttyörészik.”<sup>29</sup>*

Foucault szerint tehát a szubjektum a hatalom műve az identitás egyénre ragasztása által; Althusser szerint pedig az ideológia műve az egyén megszólításával, és egyben az egyéné azáltal, hogy a megszólítottban önmagát ismeri fel. De itt válik érdekessé a már említett, althusseri „mindig-már szubjektum” kérdése is. Ugyanis az egyén implicit módon már akkor is szubjektumnak számít, amikor még nem ismert fel semmilyen megszólítást, mert, például, még meg sem született – de a nevét már akkor is el lehet dönteni, a család pedig, ahová később megszületik, minden esetben adott, azon semmilyen körülmények között nem tud változtatni. Ezért az egyén *mindig* szubjektum lesz (legalább a család ideologikus államapparátusa által), *már* azelőtt, hogy explicit módon megszólíttathasson, azután pedig *már* főleg. Ily módon az Ideológia magasabb rendű a Hatalomnál, hiszen a gyermek nem önként rendeli alá magát egy rendszernek (itt a családnak), hanem nem tud mást tenni, mint beleszületni. A hatalom viszont csak onnantól uralja az egyént, amikor az önként alávetette magát neki.

Mindezeket tekintetbe véve a Francia Idegenlégió elnyomáson alapuló és egyben ideologikus államapparátus, és mindezek mellett hatalmi rendszer is: 1. elnyomáson alapul, mert fő „feladata” és fegyvere az erőszak, 2. ideologikus, mert megszólít (például „személyi számot” ad, amire aztán hivatkozik; vagy *kinevez*, például káplárrá vagy századossá stb.), amely megszólításra a megszólított felel, és 3. hatalmi rendszer, mert a légióba az egyének önként lépnek be, tehát önként vetik alá magukat, annak minden korlátjával és lehetőségével együtt.

Henry Fécamp azonban gyakorlatilag „önmaga ideologikus apparátusa”, amennyiben önmagát szólítja meg „hazaáruló, rablógyilkos kémként”, később pedig, az erődben történt merényleteket és gyilkosságot is magára vállalva, orgyilkosként, illetve önmagát ruházza fel ezekkel az attribútumokkal.

Ennek következtében aztán a hatalom megint megpróbálja a maga „felsőbbségét” demonstrálni: Fécampot a Pokoltetőre küldi, a Csontbrigádba, és ezzel némileg módosítja a halálos ítéletet – a főhőst gyakorlatilag élőhalottá

---

<sup>29</sup> Uo., 477.

nyilvánítja. Természetesen egy önmaga ideologikus apparátusaként működő szubjektum ennek egy ideig képes ellenállni, de minél több időt tölt ott, annál nehezebb dolga van, annál erősebben mutatkoznak az átalakulás jelei („*már érezte, hogy a száját sűrűn nyitva felejtí*”<sup>30</sup>). Be kell látnia: „*Az Én halála itt a legsürgősebb. [...] ez életfogytiglani halálítélet!*”<sup>31</sup> „*Az Én halála*” itt, feltehetően, a szubjektum halálát jelenti, ami az identitást pusztá egyénné degradálja. De az egyén itt kevesebb az embernél, hiszen a Csontribrigád csontvázai magukat „*Hiénaként*” határozzák meg („*Mert a Csontribrigád-ban Hiénák szolgálnak*”)<sup>32</sup> életben maradási stratégiájuk miatt, miszerint a halottaikból élnek, azaz kihasználják a holttesteket, felhasználva a halottnak még „*járó*” élelem- és vízadagot. Sőt még az állatnál is alacsonyabb szinten állnak abban a tekintetben, hogy az állatok viselkedését elsősorban a táplálkozás és a szaporodás határozza meg – míg a *Csontribrigád* lényegi motívumai pusztán az egyén életben maradására (táplálkozására) fókuszálnak, még ha ezt valamifajta csoportműködés révén teszik is,<sup>33</sup> „*Élni mindenáron!*”<sup>34</sup> és „*Valaminek kell lenni*”<sup>35</sup> jelszóval.

Az ideológia és a hatalom azonban ebben a *haláltáborban* is megjelenik (a hadseregnek való alávetettségükön kívül, illetve az alatt is), hiszen tulajdonképpen minden (társadalmi) csoportosulásnak ez a szervező ereje. Működési elvük itt is ugyanaz: attribútumtulajdonítás és megszólítás, de még inkább a kettő együtt: az egyének attribútumaik alapján szólíttatnak meg és válnak szubjektummá. Figyelemreméltó, milyen szoros összefüggésben van az egyén életének minősége az attribútumtulajdonítás és megszólítás szintjével. A Pokoltetőn dolgozó élőhalottak kapcsolata a külvilággal (A Völgygel, ahogy ők nevezik) ugyanis szinte kizárólag emlékeikre szorítkozik, amit közös szertartások keretében elevenítenek föl („*– Ami Volt, az A Völgyben maradt, de tudni kell!... Ez a Tűznézés*”<sup>36</sup>). A legfontosabb motívumok mellett tehát szerencsére megvannak a Csontribrigád emberi mivoltára utaló pszichikai vonások is, így az igény a múlt (lehetőség szerinti) „*ápolására*”. (Másik szertartásuk az Üvöltés, „*hogy tudjuk, mi A Hang, mert jaj annak, aki elfelejtí...*”<sup>37</sup>) Az emlékidézés azonban megmarad a lehető legkonkrétabb szinten, vagy a konk-

---

<sup>30</sup> Uo., 581.

<sup>31</sup> Ua.

<sup>32</sup> Uo., 576.

<sup>33</sup> Szaporodási vágyról természetesen szó sem lehet, elsősorban az „életfunkciók” munkára és táplálkozásra való minimalizálásának köszönhetően.

<sup>34</sup> Uo., 584., 587., 588.

<sup>35</sup> Uo., 567., 568., 585. stb.

<sup>36</sup> Uo., 568.

<sup>37</sup> Ua.

rét dolgoknál kicsit elvontabb, de viszonylag még mindig – legalábbis egy (volt) kultúremler számára – evidens fogalmaknál:

„– Mi van A Völgyben?  
Guggolnak, néznek, nem tudják. Valaki felkiált rekedten.  
– Töltőtoll.  
Nagy zúgás! Kitűnő!  
[...]  
– Előcsarnok!  
Óriási lelkesedés.  
[...]  
– Vasárnap [...] - A Völgyben vasárnap volt.  
– Vasárnap, ez jó szó. A Völgyben vasárnap volt!”<sup>38</sup>

Ez érthető is, hiszen az absztrakt gondolkodást a végletekig lefokozott életminőség igencsak nehézkesé teszi; ebből kiindulva pedig nem meglepő, hogy az idő múltával az attribútumtulajdonítás is egyre jobban megmarad a fizikai, kézzelfogható dolgok szintjén – vagyis az egyén szubjektum mivoltát a birtokolt tárgyak határozzák meg, ahogy Dugó, Fécamp egykori bajtársa is elmagyarázza:

„Itt minden fontos, ami van valakinek. Mert akinek nincs semmije, az maga is... semmi...  
Én senki vagyok! Nincs semmim, ami csak az enyém. Én vagyok A Dugó, Akinek Nincs Semmije. Nézd: itt A Vak, Akinek Lámpája Van. Ha nem lenne lámpája, ő is senki lenne.  
– Nem világít a lámpája.  
– De van Valamije. Fontos, hogy mindenkinek legyen valamije. Ha nem világít, akkor is jó!”<sup>39</sup>

Fécamp azonban ideologikus apparátusként a „falkavezér” támadó kérdésére („Te ki vagy? [...] Miről kaptál nevet? Van valamid?”<sup>40</sup>) ezt szinte azonnal felülírja („Én nem engedelmekedem senkinek”<sup>41</sup>) a szubjektíváció attribútumtulajdonítási fázisának magasabb, önreflexívebb szintre való emelésével, azaz a magára ruházott attribútum immár testi tulajdonság: „Engem arról neveztek el, hogy öklöm van!”<sup>42</sup> De rögtön tovább is megy, és az ideologikus apparátus hatókörét kiterjeszti az egész csoportra, belátása szerint újraszubjektíválva egyes társait, miközben az attribútumtulajdonítást is még egy magasabb, immár tökéletesen elvont – fogalmi és/vagy csak a múltban lévő dologi – szintre

---

<sup>38</sup> Uo., 582.

<sup>39</sup> REJTŐ Jenő, *Csontbrigád = Légiós regények*, szerk. PETRI Zsolt, Bp., Videopont, 1995 (Rejtő Jenő összegyűjtött művei, 1), 80.

<sup>40</sup> REJTŐ Jenő, *Csontbrigád = A három testőr...*, i.m., 586.

<sup>41</sup> Ua.

<sup>42</sup> Ua.

viszi. Így válik Dugóból A *Kürtös*, Akinek *Barátja* Van (holott kürtje rég nincs már neki), a „leköszöntött” vezérből pedig Volpi, Akinek Dorongja *Volt*. Lehetséges, hogy ez kapcsolja be aztán a közösség ideologikus apparátusának ezt a képességét, hiszen (újra) megértik (Dugóról szólva: „[...] *Akinek Barátja Van*[: e]z is nagy valami, éppolyan, mint a *Lámpás*, [...], *pedig nem lehet fogni*[vagy] *enni*.”<sup>43</sup>), ráadásul ezután Fécamp szubjektuma a Csontribrigád által is újraértelmeződik: „*A Koldus, Akinek Ökle Van*[:] *az a legtöbb, aki koldus, és mégis van valamije, amitől félni kell*”<sup>44</sup> – sőt most már képes aspektusváltásból eredő dinamizmusra is, hiszen Fécamp az előző megnevezés mellett *A Koldus, Aki Mindenkinek Ad*, és ez a legtöbb.<sup>45</sup> Érdekes aztán, ahogy ez az ellentétébe csap át, ahogy Fécamp Hiéna helyett Tigrisként határozza meg magát és szinte tyrannist vezet be a Pokoltetőn: „*büntet. Megöli az ellenséget. De hatvanfokos melegben nem dolgozik. Helyette a többi görnyed. És beléjük rúg, ha nem bírják. De ő nem dolgozik, és jóllakhat a Hiénák élelméből.*”<sup>46</sup>

A „hagyományos” erkölcsi értékrend két végletét járja be tehát Henry Fécamp a büntetése közben letöltendő büntetés alatt, de végül mindegyiken úrrá lesz; és az „igazság” is kiderül személyét illetően – vagyis visszakapja veszi azt az identitást, amitől a regény elején megfosztatott.

Ezek tekinthetők tehát a *Csontribrigád* legfigyelemreméltóbb szubjektívációs mozzanatainak, amellet, hogy természetesen ennél jóval több szereplő kapcsán is megemlíthetőek.

## A tizennégy karátos autó

Még érdekesebben dekonstruálja a két elméletet *A tizennégy karátos autó* Gorcsev Ivánja és az ő titkára, Vanek úr: folyamatos személycserékkel Gorcsev egymagában és Vanek úr segítségével is a feje tetejére állítja a regényben megjelenő összes hatalmi szervet – a katonaságot és a maffiát.

Nem túlzás azt állítani, hogy a maffia vagy a különböző bűnszervezetek is hatalmi szervezatként, illetve elnyomáson alapuló vagy ideologikus apparátusként működnek, egyfajta árnyékállamként, a legitim állam mögött. Ugyanúgy megvannak a fegyveres erőik (például végrehajtók) az erőszakhoz, valamint az ideológiájuk (például a már említett család eszméje) a szervezet egyben tartásához. A hatalmi struktúra működését tekintve is egyértelmű párhuzam figyelhető meg: a hatalom gyakorló hatal-

---

<sup>43</sup> *Uo.*, 593.

<sup>44</sup> *Ua.*

<sup>45</sup> *Vö. Ua.*

<sup>46</sup> *Uo.*, 615.

mukat a struktúrába saját akaratukból, önmagukkal rendelkező, szabad szubjektumokként belépettek fölött gyakorolják attribútumok „rájuk aggatásával”; ugyanígy az ideologikus apparátus működési elve: a rendszerben még nem jelen lévő egyének megszólításával azokat a rendszerben részt vevő szubjektumokká teszi (természetesen csak akkor, ha az adott egyén válaszol is a megszólításra). Legegyértelműbb példa erre a megszólításra a család ideologikus államapparátusának névadás és a katonaság ideologikus apparátus mivoltát erősítő, már említett kinevezés aktusára egyaránt emlékeztető névadás, amikor a rendszeren kívül álló, úgynevezett „rendes polgári személy” mint a rendszerbe (esetünkben az úgynevezett alvilágba) bekerülő egyén új nevet kap, amin attól kezdve ismeretes. Ilyen névadásból erednek a 2003-ban, Budapesten meggyilkolt Ragyás Tóni, vagy Rejtő *Piszkos Fred*-történeteiből ismert Piszkos Fred és Fülíg Jimmy nevekkel jelölt szubjektumok nevei, vagy a jelenleg tárgyalt *A tizennégy karátos autóban* szereplő Privát Eleké, amire a főhős, Gorcsev Iván még reflektál is: „– Magát hogy hívják? – kérdezte [Gorcsev] [...] – Nem tudom elhinni azt, hogy Privát Elek. Bizonyára van emberi neve is”<sup>47</sup>, ahol az „emberi név” nyilvánvalóan Privát Elek korábbi „polgári, civil” nevét jelenti.

Az apparátus Gorcsevet is megszólítja, azaz újraszubjektíválja, vagyis a korábbi „polgári” szubjektumot „alvilági” szubjektummá, konkrétan célponttá kívánja tenni: „*Elrabolunk egy csirkefogót, és kioltjuk a gyertyáját. [...] úgy hívják, hogy Gorcsev Iván... Na! Megfulladsz egy kis bortól?!“*<sup>48</sup> –mondta Privát Elek Gorcsevnek, aki korábban *Cservonecként* mutatkozott be neki, ebből kifolyólag Privát Elek nem tudhatja, hogy épp a célponttal van dolga. Gorcsev azonban akaratán kívül válaszol erre a megszólításra, mégpedig azzal, hogy félrenyel meglepetésében – csak éppen ezt az apparátus, amit ebben az esetben Privát Elek képvisel – figyelmen kívül hagyja, illetve félre értelmezi („*Na! Megfulladsz egy kis bortól?!“*), ami az ideologikus apparátusok emberi, azaz esendő, gyenge, de mindenképpen kijátszható mivoltát mutatja.

Privát Elek a hatalom képviselőjében is megpróbálja (újra)szubjektíválni Gorcsevet, amennyiben a hatalom által előírt attribútumokkal ruházza fel: „– Egy csirkefogó! Valami néger királynak kémkedik a Riviérán. [...]Ujjat húzott néhány elszánt fickóval, ravasz, vakmerő. [...]Nem olyan, mint te!”<sup>49</sup>

Az általa *Cservonecként* ismert egyént azonban tévesen és önkényesen szubjektíválja a „gyámoltalan”, „zöldfülű kölyök”, „marha”, „Hülye”, „bolond”,

---

<sup>47</sup> REJTŐ Jenő, *A tizennégy karátos autó = A három testőr Afrikában: és más történetek*, Pécs, Alexandra, 1999 (Rejtő Jenő összes művei), 54.

<sup>48</sup> *Uo.*, 55.

<sup>49</sup> *Ua.*

„lányos”<sup>50</sup> jelzőkkel, valamint a „célpont-Gorcsevre” reflektáló „Nem olyan, mint te” kijelentéssel. Gorcsev pedig ezeknek az elvárásoknak megfelelően vesz magára újabb, illetve ezeket erősítő attribútumokat:

*„– Női szabóságot tanultam [...] – Először pincér akartam lenni –, de gyáva vagyok, és nehéz felfogású, hát gondoltam, jobb, ha a kikötőben élek. [...] [M]ás, mint az étterem, ahol előfordulhat, hogy valami részeg ember megveri a pincért.  
– És a kikötőben nincs részeg?  
– Van? – kérdezte ijedten. – Akkor jól nézek ki!... Erre nem gondoltam...  
– [...] Mit csinál maga, ha valaki pofon üti?  
– Nyomban feljelentem az illetőt!”<sup>51</sup>*

Radikális „szubjektumszubverzióknak” vagyunk tehát e helyen tanúi: a hatalom és az ideologikus apparátus célpont-Gorcsevet rettenthetetlen kalandorként tartja számon, az igazit azonban gyámoltalan, Cservonec nevű kisfiúként, amit az igazi Gorcsev hitelesen játszik el, önként és (utóbb) kényszerből egyaránt.

De felfordulást okoz Gorcsev titkára, Vanek úr is, aki a legerősebben áll ellen a hatalom kényszerítő szándékának azzal, hogy csakis a saját maga által elfogadott felsőbbiségtől származó, és csakis a saját maga által elfogadott attribútumokat magára véve, illetve magára engedve szubjektíválódik. Már megjelenésével is tiltakozni látszik mindenfajta társadalmi elvárás és konvenció ellen:

*„barna zakókabátban és fekete fürdőnadrágban álldogált a kikötőmunkások gyülekezőhelyén, [...] csíptetőt viselt az orrán, és úgy helyettesítette az ingét, hogy egy sárga, úgynevezett frottirtörülközőt hordott a vállára borítva, és rojtos két végét az úszónadrágjába gyúrta. A fürdőruha kissé szokatlanul pongyola viseletét azzal ellensúlyozta, hogy egy aránylag jó állapotban levő szalmakalapot tett a fejére”.<sup>52</sup>*

De csak tiltakozni látszik, hiszen ingét mégiscsak helyettesítette, pongyola viseletét pedig ellensúlyozta, tehát az öltözködési konvenciók ideologikus apparátusa mégis egy olyan felsőbbiség számára, aminek, lehetőségeihez képest legalábbis, igyekszik megfelelni, vagyis enged a megszólításnak. De, mint tudjuk, „nem a ruha teszi az embert”, és Vanek úr attitűdjeiben is ezt az értékrendi vonást figyelhetjük meg: az egzisztenciális jellegű megszólításokra (megélhetés, név) nem úgy reagál, ahogy azt a rendszer elvárná. Mert, ha, például, a kikötőmunkások gyülekezőhelyén álldogál, bárki, így a hatalom képviselője (itt egy munkavezető) is joggal feltételezheti, hogy csak arra vár, hogy kikötőmunkásként megszólítsák végre és munkába állhasson.

---

<sup>50</sup> Uo., 53–55.

<sup>51</sup> Uo., 55.

<sup>52</sup> Uo., 11.

Vanek úrnak azonban konkrét elképzelései vannak saját szubjektum mivoltát illetően, hiszen kvázi saját magát szólítja meg (még hozzá igen önérzetesen) Gorcsev kérdésére:

„– [...] *Mi szeretne maga lenni a legszívesebben?*  
[...]  
– *Hogy lehet ilyet kérdezni? Titkár szeretnék lenni.*”<sup>53</sup>

És ugyanilyen határozottan és önérzetesen utasít vissza mindenféle, a nevétől eltérő megszólítást, származzon az munkaadójától (tehát közvetlen felettesétől, így a hatalmi hierarchiában fölötte állótól), Gorcsevtől (aki előszeretettel szólítja „öregem”-nek), vagy bárki másától, mondván: „*Nevem Vanek.*”<sup>54</sup>

Az, hogy Vanek úr mennyire a kezében szeretné tartani saját szubjektumának kialakítását, a regény végén válik csak világossá, illetve közben is történik rá utalás, de csupán Vanek úr szűrőjén keresztül, ami a szó legszorosabb, foucault-i értelmében *szubjektív* interpretációját adja Vanek úr kiletének, hiszen egyrészt mindenáron ragaszkodik saját maga által létrehozott identitásához, másfelől pedig alárendelődik ennek az idegen szubjektumnak, amivé saját magát tette. Ez az utalás Vanek úr részéről, miszerint „*Levelező egy Nizza melletti szanatóriumnál. Rendkívüli pozícióm volt,*”<sup>55</sup> leendő „barátnője” felé hangzik el, mikor az rákérdez civil „pozíciójára”. És ez az utalás akár arra is magyarázat lehet, hogy miért szeretné a regény elején olyan nagyon elmesélni Gorcsevnek a történetét („*Ha érdekl, elmondhatom, hogy süllyedtem ide...*”<sup>56</sup> illetve „*Meg fogja hallgatni, hogy honnan süllyedtem én ilyen mélyre? - kérdezte nyomban és mohón.*”<sup>57</sup>), és már el is kezdené („*Uram! Én levelező voltam, az egyik elsőrangú...*”<sup>58</sup>), de Gorcsevet ez egyáltalán nem érdekli („*Nem érdekel, de elmondhatja. Ha ezt mégsem tenné, lekötelezne.*”<sup>59</sup>). Az elmesélés aktusa itt ugyanis Vanek úr és az ő kitalált identitása közötti viszonyban valószínűleg egyenértékű a kinevezés aktusával; egyfajta identitás-teremtő logoszként is felfogható lenne ez a történet, ha elmesélhetné, miképpen a kinevezés beszédaktusa is identitást teremt a rang vagy cím attribútumának átadásával – de legalábbis megerősítené az ebben az identitásban betöltött pozíciójában.

---

<sup>53</sup> Ua.

<sup>54</sup> Uo., 12., 14.

<sup>55</sup> Uo., 131.

<sup>56</sup> Uo., 12.

<sup>57</sup> Uo., 13.

<sup>58</sup> Ua.

<sup>59</sup> Uo., 12.

És a regény végén az is kiderül, hogy miért van szüksége effajta „önkinevezésre”, illetve megerősítésre: *„Csakugyan egy nizzai idegszanatórium-ban működött, de nem levelező volt, hanem ápolott. Egy napon eltűnt az uszodából, a tanársegéd keménykalapjában. Azóta keresik.”*<sup>60</sup>

Ápoltként ugyanis a létező egyik legalávetettebb, legkiszolgáltatottabb szubjektumnak számít: betegnek, akire vigyázni kell, mert nem ura önmagának és a cselekedeteinek – gyakorlatilag nem számít tehát szubjektumnak, jobban mondva a tárgyalat (kétféle) kettős szubjektumfogalom egyik szempontjának felel csupán meg, kvázi-fél szubjektumként számon tartva. Egy ilyen önérzetes egyénnek pedig, mint amilyennek Vanek urat megismertük, ez nem jelenthet perspektívát; érthető, ha szubjektumként ki szeretne teljesedni, azaz teljes értékű szubjektummá kíván válni.

Amit pedig közösen művelnek az elnyomó apparátus (vagyis az Idegenlégió) szervezetén belül, az aztán végképp mindennek a teteje! Gorcsev jelentkezik ugyanis a légióba, de az aranyautó ügyéből kifolyólag nem tud megjelenni akkor és ott, amikor és ahol kellene, ezért titkárát, Vanek urat küldi maga helyett, hogy helyettesítse, amíg szükséges. És ebből származik a felfordulás. Gorcsev átruházza tehát saját identitását Vanek úrra, amíg ő Cservonec figuráját alakítja hitelesen. Vanek úr azonban, bár elfogadja új identitását, mégsem képes teljes mértékben azonosulni vele, amit már az is előre jelez, hogy munkaadója nevével sincs egy percig sem tisztában: hívja Goliczernek, Zwillingernek<sup>61</sup> (amitől már Gorcsev is elveszíti a türelmét...) és így tovább, de leginkább Petrovicsnak.<sup>62</sup> Ez viszont azért sem tűnik zavarónak, mert Gorcsev maga is előszeretettel „ugrál” egyik identitásból a másikba: *„sohasem mondott igazat, de nem is hazudott. Csak éppen habozás nélkül kimondott mindent, ami eszébe jutott”*:<sup>63</sup> hol matróznak öltözött, politikai ügyben eljáró emigránsként,<sup>64</sup> hol *„herceg [...], gárdafőhadnagy, cári emigráns és más efféle”*-ként<sup>65</sup> mutatkozik be, úgy, hogy amikor szerelmének látszólag őszintén elmeséli, hogy kicsoda valójában, joggal munkál az olvasóban a kétség, hogy nem megint egy ilyen álidentitásban látja-e a főszereplőt. Legalább annyira nem törődik tehát azzal, hogy a rendszer hogyan szólítja meg őt, ahogy Vanek úr, sőt még sokkal inkább maga alakítja saját szubjektumát, ahogy maga rendelkezik arról is, mely ideologikus apparátus „törvényeit” tartja kötelező érvé-

---

<sup>60</sup> Uo., 152.

<sup>61</sup> Uo., 61–62.

<sup>62</sup> Uo., 62.

<sup>63</sup> Uo., 10.

<sup>64</sup> REJTŐ Jenő, *A tizenégy karátos autó = Légiós regények, i.m., 745.*

<sup>65</sup> Uo., 753.

nyúnek magára vonatkozóan. Például fittyet hány a közlekedési szabályokra, aminek következtében ön- és közveszélyesen autózza magát végig a regényen, de a szerződést, amit az idegenlégióval kötött, és ami számára becsületbeli kérdés (nem mellesleg pedig személyes boldogságának formális előfeltétele), mindenképpen be akarja tartani.

Ebből adódik tehát a már említett, „szubjektum-csereberéből” eredő „ámokfutás”,<sup>66</sup> ami az idegenlégiót gyakorlatilag nevetségessé teszi. Vanek úr megbízást kap Gorcsevtől, hogy helyettesítse, vagyis szinte parancsba kapja, hogy vegye fel a hatalom által neki szánt identitást, ami még csak nem is az övé. Érthető hát, ha nem fülük hozzá a foga, és a feladatot „alvállalkozónak” továbbítja, bizonyos Cortot-nak, aki pedig – „*Hazaszeretettből*” – ezt szíves örömmel vállalja, hiszen „*Örökre kitiltották Franciaországból, bűnözésért*”,<sup>67</sup> tehát tőle meg elvették az identitását (azt, hogy francia állampolgár) és nem kapott másikat (más ország még nem fogadta be, de Cortot ezt nem is akarja), így kézenfekvőnek tűnik, hogy kapva kap egy ilyen lehetőségen, hogy belebúj hasson egy, a Francia Köztársaság által legitimnek elismert szubjektum identitásába. Olyannyira, hogy amikor Gorcsev az Idegenlégióval kötött szerződésben foglaltaknak eleget téve megjelenik végre az erődben és visszakérné identitását, Cortot (személyes előmenetelére és boldogulására hivatkozva) megtagadja visszaadni azt. De még vigasztalásul megnyugtatja Gorcsevet, hogy „*Mit törődnek itt avval, hogy hány Gorcsev szolgál egyszerre*”.<sup>68</sup> Így Cortot is saját kezébe vette szubjektumának alakítását, nem törődve a hatalommal, azaz Franciaországgal, és Gorcsevvvel mint közvetett felettesével sem. Gorcsev pedig kénytelen ismét jelentkezni a légióba, mintegy megkettőzve ezzel saját identitásának jelenlétét az erődben – anomáliát és félreértések sorozatát idézve így elő a hadsereg bürokratikus és kiképzési rendjében egyaránt.

Gorcsev már rögtön az első sorakozónál „hozza a formáját” – vagyis elsőként egy szomszédjának tudomására hozza, hogy nem hódol be semmiféle kényszerítő hatalomnak, sőt inkább ő kívánja gyakorolni azt, mégpedig úgy, hogy *húgocskámnak* szólítja, ami a báty–húg hierarchia alá-fölé rendelő

---

<sup>66</sup> Ugyanilyen ámokfutás figyelhető meg az idegenlégión kívül a már szintén említett Gorcsev-féle autóvezetésben, egyfajta mise en abyme-ként foglalva magába, vagy, ha úgy tetszik, teljesítve ki a légióban történeteket. Szintén mise en abyme szerepű szimbólum lehet az, hogy a nagy sietésben, férfi léte „*szerezett egy fekete selyemkimonót, aranyozott japán mintákkal*” (uo., 780.), amiről De Bertin később egyértelműen felismeri az autót – és ami így a nem egyértelmű identitások regényformáló szerepét jelezheti; ahogy sok Rejtő-műben megfigyelhető az álidentitásokhoz szinte szervesen tartozó álruha jelenléte.

<sup>67</sup> Uo., 783.

<sup>68</sup> Ua.

viszonyát hivatott egyértelműsíteni.<sup>69</sup> És ez talán megmagyarázza azt is, miért illeti előszeretettel ezzel a megszólítással a körülötte lévőket, legyen az akár magasabb rangban lévő személy, akár egy közlegénytársa: neki nem feleltesse senki, akit ő nem ismer el annak. A káplárnak is így vág vissza:

„– Gorcsev Iván - kiáltotta [...] *Gent káplár.*  
*Gorcsev valahonnan hátulról kiáltott:*  
– *Itt vagyok, húgocskám!*”<sup>70</sup>

De, nem meglepő módon, ismét kreál magának egy új identitást, mikor kénytelen bemutatkozni szomszédjának:

„– Önt hogy hívják?  
*Gorcsev nem szerette az ilyen kérdéseket.*  
– *Nevem Tintoretto - felelte szokás szerint nyomban és ostobán.*  
– *Hm... mintha már hallottam volna magáról.*  
– *Festő vagyok.*  
– *Igen, emlékszem! Honnan is való ön?*  
– *Cinquecentóból.*”<sup>71</sup>

Nem csoda, hogy nem szereti az ilyen kérdéseket, hiszen az „ilyen kérdések” mind az identitására vonatkoznak, amivel ő rendelkezik ugyan, de ilyenkor mindig meg kellene határoznia. És, mivel mindig más attribútumhalmazból dolgozik, a szubjektum maga is mindig más leírást követel, így a kérdezettnek nincs egyszerű dolga annak meghatározásakor. Arról nem is beszélve, hogy ilyenkor mindig egyfajta számonkérés jellege is van az ilyen kérdéseknek (*Ki vagy te?*), amit az ilyen „erős” szubjektumok, akik nem tűrik, hogy mások szubjektíválják, szintén nem tűrnek. Úgyhogy Gorcsev megint egy teljesen nonszensz identitást talál ki magának, ami mégis logikus: a Tintoretto nevű velencei festő valóban a 16. század első harmada, azaz a Cinquecento szülötte (ahogy logikus a „*Van ott egy hasonló helység, nem?*” kérdésre adott válasz is: „*De igen. Quattrocento*”,<sup>72</sup> hiszen a 15. század tényleg a 16. „mellett” van). Festőként állítja tehát be magát: és valóban olyan szubjektumnak festi magát, amilyennek csak szeretné, és senki sem kételkedik művé-

---

<sup>69</sup> Vö. *Uo.*, 784. A megszólítás apropója egyébként az, hogy Gorcsev (valószínűleg ironikusan neheztelő hangnemben) Verdier őrmester és *Gent káplár* beszédére megjegyzi, hogy „*ez kissé közvetlen stílusú hely*” (*Ua.*), ami a „*Húgocskám*” megszólítást követve már eleve „*halva született*” kifogás, hiszen ennél közvetlenebb stílusú megszólítást nemigen használhatott volna.

<sup>70</sup> *Uo.*, 785.

<sup>71</sup> *Ua.*

<sup>72</sup> *Ua.*

ben, bármilyen fantáziafestmény legyen is, mert jól fest – vagy csupán nem ismerik fel irreális voltát.

„Verdier őrmestert [pedig] az Oroszlánnak hívták közlegényi körökben”, elsősorban fizikai attribútumaira („szája és orra körüli ráncok, a szemének furcsa összehúzódása”, ordítása)<sup>73</sup> hivatkozva ezzel, és a tiszthelyettes is előszeretettel használja ezt a titulust, bár egy katonának valószínűleg inkább az volna az elismerés, ha az oroszán bátorságára és erejére vonatkozó toposz illene rá, mivel az említett testi tulajdonságokat az ember nem tudja érdemben befolyásolni. Verdier azonban, feltehetőleg, „címének” topikus értelmezését tartja szem előtt, tekintettel a címhez való ragaszkodására; és ezzel az önmegszólítással ebből a szempontból ő is önmaga ideologikus apparátusává lép elő. Tiszthelyettesi rangjából következően pedig nyilvánvalóan nem tűri el, hogy egy közlegény felől érje szubjektumképző megszólítás, ahogy történt ez Gorcsev részéről, aki még csak nem is felesküdt közlegény, tehát gyakorlatilag még közlegényi rangban sem áll, vagyis nem katona. Gorcsev ugyanis az erőd egy sötét folyosóján, nem tudván, hogy kivel akadt össze, fizikai és verbális összetűzésbe kerül az őrmesterrel, aminek során *kabócának* szólítja felettesét<sup>74</sup> – ezzel mintegy csúcsragadozóból rovarrá fokozva le. És így nagyobb „sebez”, mint amikor a káplárt szólítja húgocskámnak, hiszen a (majdnem) közlegény és a káplár között két rendfokozat különbség van, vagyis kisebb a hierarchikus szakadék, mint a (majdnem) közlegény és az őrmester között, ahol a különbség „kétszer akkora”, azaz négy rendfokozatnyi.<sup>75</sup> Ebből pedig az a tendencia látszik kibontakozni, hogy Gorcsev annál radikálisabban dekonstruálja a fennálló hierarchikus viszonyokat, minél inkább a hierarchiában fölötte álló szubjektummal kerül szembe. Ezt alátámasztja szerelme édesapjával, Gustave Laboux-val fennálló viszonya is, amennyiben szinte minden találkozásukkor összeverik egymást (méghozzá élvezettel); a tettegességnek ugyanis (konvencionálisan) távol kéne állnia egy volt excellenciástól, hiszen jócskán rangján aluli. A verekedésre való felhívással tehát Gorcsev a maga szintjére fokozza le a nagyméltóságú úriembert, más kérdés, hogy Laboux örömmel válaszol a megszólításra és veszi magára a „párbajtárs” szubjektumát. Csupán az van ellenére, hogy Gorcsev folyamatosan leendő apósaként is megszólítja:<sup>76</sup> ez az öntörvényű szubjektumkényszerítő akarat pedig már neki is sok. És Gorcsev radikális hierarchiabomlasztásának ez az egyik végső stádiuma, amivel a legalapvetőbb konvenciókat

---

<sup>73</sup> Vö. *Uo.*, 784.

<sup>74</sup> Vö. *Uo.*, 788–789.

<sup>75</sup> Ez a sebzés azonban még nagyobbhat, ha a Wendriner úrhoz való viszonyát vizsgáljuk.

<sup>76</sup> Vö. *Uo.*, 788.

kérdőjelezi meg és lép túl rajtuk egyben. Mert már az is nagyfokú ellenszegülés a társadalmi normáknak, ha az ember megüt egy társadalmilag magas rangban lévő személyt – de ha arra ráadásul apósaként tekint, az már tényleg „mindennek a teteje”, már csak abból a szempontból is, hogy az embernek nem feltétlenül haszontalan jóban lennie szerelme édesapjával, amit viszont a bántalmazás nem segít elő.

Szerepel azonban a regényben egy valódi oroszán is: Wendriner Aladár, aki „*artista és ragadozó*”, ahogy azt a ketrecén fityegő névtábla hirdeti,<sup>77</sup> és akiről apránként megtudjuk, hogy bágyadt, ráncos a bőre, bölcsen húnnyódó (sic!) szemei vannak, illetve, hogy egyetlen foga sincs már, tehát „*Nagyon öreg szegény*”<sup>78</sup>, ahogy Privát Elek mondja róla. Ezen jelzők alapján pedig sokkal emberibbnek – vagyis szubjektumszerűbbnek! – tűnik fel az olvasó előtt,<sup>79</sup> mint a mű másik „oroszánja” – akár embernek, akár oroszán-nak. Ráadásul a későbbiekben Gorcsev következetesen Wendriner úrnak *szólítja*, ami az „*öreg artista*”<sup>80</sup> szubjektum voltát külön erősíti, főleg, ha arra gondolunk, hogy Gorcsev még titkárát, Vanek urat is csak annak külön kérésére „*urazza*” illetve *szólítja* nevén. Valószínűleg többre becsüli tehát a vén ragadozót, mint némely embertársát.

Wendriner úr szubjektummá emelése azonban (kivételesen) nem csak egy ideologikus apparátus (Gorcsev) műve, hanem egy ideológián kívülié is (Rejtő), vagyis a narratív szint (utóbbi) és a történet szintjének (előbbi) közös munkája. A narrációé annyiban, hogy „*ő*” végzi az attribútumtulajdonítást (megrajzolja Wendriner úr figuráját), a történet maga pedig ezen tulajdonított attribútumok alapján *szólítja* meg a figurát, aki/ami immár szubjektumként szerepelhet.

Az ideológiának – ahogy Althusser megjegyzi – „*nincs kívülisége (önmaga számára), ugyanakkor csak kívülisége van (a tudomány és a valóság számára)*”.<sup>81</sup> Jelen esetben – ezek szerint – az ideológián kívüliség történeten kívüliséget jelent, hiszen csak úgy jutunk el a valósághoz, ha kilépünk a szöveg fiktív világából a szövegalkotás világába, tehát az ideológián kívüli szubjektumalkotóhoz. És ezzel a momentummal érthető meg igazán, hogy Gorcsev (is) mennyivel magasabb rendű ideologikus apparátusként működik

---

<sup>77</sup> Vö. Uo., 824.

<sup>78</sup> Vö. Uo., 837.

<sup>79</sup> Még annak ellenére is, hogy Privát Elek hozzászéli még, hogy „*Ez egy élő fürdőszobaszőnyeg, vagy ágy elé való.*” (Ua.), ami megpróbálja visszazökkenteni az olvasót abba a tudatba, hogy lényegében egy trófea-állatról van szó.

<sup>80</sup> Uo., 840.

<sup>81</sup> ALTHUSSER, *i.m.*, 405.

a szöveg világán, azaz a történeten belül, mint a történet többi ideologikus apparátusa. Wendliner úr átváltozása teljes értékű szubjektummá ugyanis Gorcsev fejében megy végbe, aminek következtében az öreg artista immár beszél is, sőt szivarozik és újságot olvas.<sup>82</sup> És ami a legfontosabb: felvilágosítja Gorcsevet, hogy mindez nem valódi, hanem csupán álmodja, vagyis innentől kezdve Gorcsev „tudatában van” annak, hogy álmodik és nem valóságos az, amit tapasztal. Az álom(világ) pedig az ébrenlét valóságán kívüli dimenzió. Gorcsev ébrenlétének valósága viszont az a fiktív szövegvilág, ahonnan ki kellene lépnie ahhoz, hogy ideológián kívül találja magát („ideológián kívüli ideologikus apparátusként” mintegy) – és ezt az álom segítségével meg is teszi, aminek következtében gyakorlatilag korlátok nélküli szubjektumképző apparátusként működhet, méghozzá ideológián kívül, (paradox módon) kvázi- együttműködve így saját valóságának alkotójával: az íróval.<sup>83</sup>

Ezek a példák kiválóan demonstrálják tehát Foucault és Althusser említett meglátásait a hatalom és ideológia, valamint az azoknak alárendelt szubjektumok alapvető viszonyát tekintve, illetve Rejtő hőseinek ezekkel szembeni ellenálló képességét egyaránt, és egyben jó példák arra is, hogy Rejtő írásművészete miképpen mond ellent a kor aktuális olvasási-olvasztási divatjának azzal, hogy saját fegyvereit fordítja ellene.

---

<sup>82</sup> Vö. REJTŐ, *A tízennégy...*, i.m., 843–844.

<sup>83</sup> ALTHUSSER más összefüggésben ugyan, de szintén szól az ideológia és az álom kapcsolatáról, idézve Marxot – aki szerint az ideológia csak „képzelt fabrikáció”, mint Freud elődeinél az álom, és így ugyanolyan fölösleges is (vö. *I.m.*, 394–395.) – és Freudot – aki úgy fogalmaz, hogy „a tudatalatti örök”, így az ideológia is, hiszen „állandóan jelenlevő [és] egyenlő a társadalmi alakulatokkal” (vö. *Uo.*, 395–396.). Ebben az értelemben tehát az ideológiának nincs (nem is lehet) történet(iség)e, vagyis történet(iség)en kívüli. (Vö. *Uo.*, 394.)

Az álom egyébként (bár ritkán) többször is előfordul a műben, jelentősége tehát feltehetően nem elhanyagolható.

## Felhasznált irodalom

Louis ALTHUSSER, *Ideológia és ideologikus államapparátusok (Jegyzetek egy kutatáshoz)* = *Testes könyv I.*, szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor, ODORICS Ferenc, Szeged, Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996 (deKON-KÖNYVEK, 8), 373–412.

Michel FOUCAULT, *A szubjektum és a hatalom*, = *Testes könyv II.*, szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor, ODORICS Ferenc, Szeged, Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1997 (deKON-KÖNYVEK, 10), 267–292.

HEGEDÜS Géza, *Arcképvázlatok: Száz magyar író*, Móra, 1980.

LÁNYI András, *Az írástudók áru(vá vá)lása: Az irodalmi tömegkultúra a két világháború közti Magyarországon*, Bp., Magvető, 1988.

REJTŐ Jenő, *Csontbrigád = A három testőr Afrikában: és más történetek*, Pécs, Alexandra, 1999 (Rejtő Jenő összes művei).

REJTŐ Jenő, *Csontbrigád = Légiós regények*, szerk. PETRI Zsolt, Bp., Videopont, 1995 (Rejtő Jenő összegyűjtött művei, 1).

REJTŐ Jenő, *A tizenégy karátos autó = A három testőr Afrikában: és más történetek*, Pécs, Alexandra, 1999 (Rejtő Jenő összes művei).

REJTŐ Jenő, *A tizenégy karátos autó = Légiós regények*, szerk. PETRI Zsolt, Bp., Videopont, 1995 (Rejtő Jenő összegyűjtött művei, 1).

VERES András, *A ponyva klasszikusa: 1940 Megjelenik a Pizkos Fred, a kapitány = A magyar irodalom története: 1920-tól napjainkig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Bp., Gondolat, 2007, 381–389.

Dányi Ágnes

## „... a színt viseli magán intő jelül, vagy káinjegyül...”

Cholnoky Viktor szecessziós novella[b]irodalma

### „... az igazi gémlábú sas.”<sup>1</sup>

Dolgozatomban Cholnoky Viktor három novellaciklusának szecessziós besorolására teszek kísérletet. Témaválasztásom oka, hogy a Cholnoky-szaki-irodalom a szerzőt – elsősorban stílusának és műfajhasználatának besorolhatatlanságára támaszkodva, az „átmeneti író” emblémájával látta el. Az említett kategória ennek következtében egy irodalomtörténeti hiátus elfedőjévé vált. Többen megkísérelték már Cholnoky novellisztikáját rokonítani a századelő valamely stílusirányzatával. Így Sánta Gábor, aki szerint Cholnoky Viktor: „[...] a valószerű ábrázolás csapdáit az impresszionizmussal és az ismét felvállalt romantikával hidalta át.”<sup>2</sup> Szintén stíláris kategorizációval kísérletezett Radics Melinda, aki a Cholnoky-életmű szecesszióval való párhuzamba állítását tűzte ki célul, bár tanulmányában kimondja: „[...] a szecesszió jellegzetes motívumai, kedvelt témái, allegorikus alakjai Cholnoky műveiben, mivel nem volt kimondottan szecessziós író, csak szórványosan fordulnak elő.”<sup>3</sup> A szerzőt a szecessziót tematizáló szakirodalom sem vallja magáénak, bár példákat gyakran merít szövegeiből. Ezen ellentmondások mentén jutottam el témáimig.

Meglátásom szerint Cholnoky Viktor novellisztikája mind formailag, mind tartalmilag tükrözi a szecesszió stílusjegyeit. Ennek bizonyításaként írásomban a szerző három novellaciklusának elemzésére vállalkozom. Elsőként az *Amanchich-elbeszélések* térstruktúráinak feltárását kísérlem meg, majd a – keletkezési idő szerint is – második ciklust, *Laád Bulcsu doktor történeteit* elemzem a századelő stílusának jellegzetes tematikái mentén, ezt követően pedig a Dénes-írások szecessziós formai elemeit vizsgálom. Az elemzés negyedik fejezetében a szerző három novellaciklusa mögött meghúzódó – az összeolvashatóság kérdését felvető – globális struktúra szecessziós értelmez-

---

<sup>1</sup> „Az újságíró az igazi »gémlábú sas«. Érzy a szárnyát, de a mestersége arra kényszeríti, hogy repülés helyett csak nagyot lépjen.” (CHOLNOKY Viktor, *Aforizmák*, Figyelő, 1908/9.)

<sup>2</sup> SÁNTA Gábor, „*Tout comprendre, mon ami!*” = Ch. V., *Az álomirtó*, szerk. HUNYADI Csaba, Szeged, Lazi, 2001, 198.

<sup>3</sup> RADICS Melinda, *Cholnoky Viktor és a szecesszió*, Vár Ucca 17, Cholnoky Viktor 1868–1912, 1993/1, 129.

hetőségének kérdésére próbálok választ adni, ezen keresztül bemutatva a szecesszió szubjektumfelfogását.

Mivel dolgozatom célkitűzése nem az, hogy eldöntse stílusirányzatként, periódusként, vagy irodalmi áramlatként kell-e tekintenünk a századelő sokat vitatott művészeti jelenségére, a szecesszió tematikus és formai elemeit a Cholnoky-prózával való relációjukban ismertetem. Szakirodalomként elsősorban Ajtay-Horváth Magda *A szecesszió stílusjegyei a századforduló magyar és angol irodalmában*<sup>4</sup> című összehasonlító munkájára támaszkodom, mivel a kötet nem csak regisztrálja a szecesszió jellegzetes témavilágát, stílsajátosságait, de szemléletmódját is igyekszik – szerteágazó primer szövegek elemzése által – meghatározni.

A *Ködlövagok* írónemzedékének jellemző magatartása a szövegek folytonos átírása, variánsok létrehozása, újraközlése. Nincs ez másként Cholnoky Viktor esetében sem. Az így létrejövő filológiai eltérések miatt elengedhetetlennek tartom kijelölni a primer irodalmat is, melyet munkámhoz alapul vettem. A legfrissebb kiadású *Cholnoky Viktor összegyűjtött művei*<sup>5</sup> kötet volt az első, mely az alkotó visszatérő novellahőseit tette meg a rendszerezés elsődleges szempontjaul, ciklusokba gyűjtve az életműben elszórt novellákat. Ugyanakkor mind a *Laád Bulcsú*, mind pedig a *Dénes-írások* közül kifejejtenek egy-egy novellát.<sup>6</sup> Dolgozatomban a kötetből kihagyott szövegeket is a ciklusok részének tekintem, így *Laád Bulcsú doktor esetei* között elemzem *Az álomirtó* című novellát, a *Dénes-írások* között pedig helyet kap a *Famaguszta* is.<sup>7</sup>

### **„... nincs három dimenzió, csak egy – mindent laposnak látok.”**

A századforduló tipikus környezete, ábrázolt életformája a polgári világ, melynek emblematikus alakjaiként a művészt és az újságírótl emléthetjük. Az újságíró a mindennapok írója, aki tudósít a világ aktuális állásáról a lehetséges világok alkotását mellőzve. Ezzel szemben a művész hivatott az újszerű formák és tartalmak megalkotására, melyek az esztétikum elsőbbségét hir-

---

<sup>4</sup> AJTAY-HORVÁTH Magda, *A szecesszió stílusjegyei a századforduló magyar és angol irodalmában*, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2001.

<sup>5</sup> CHOLNOKY Viktor *összegyűjtött művei*, szerk. SZÁNTAI Zsolt, URBÁN László, Szeged, Szukits, 2001.

<sup>6</sup> Bár mind a két szöveg szerepel a kötetben, a szerkesztők mégsem a Dénes névvel fémjelzet novellaciklusba, illetve a *Laád Bulcsú doktor esetei* cím alatt közlik a novellákat, hanem a *Mesék, álmok, álomirtók* fejezet alá sorolják be azokat.

<sup>7</sup> *Az álomirtó* és a *Famaguszta* című novellák esetében, a Hunyadi Csaba által szerkesztett kötetben közölt szövegváltozatokat használom. CHOLNOKY Viktor, *Az álomirtó*, szerk. HUNYADI Csaba, Szeged, Lazi, 2001.

detik az étellel szemben, olykor kritikai tartalmat beékelve a két létmód közé. Maga a művészsors (bolyongás, kívül rekedtség, a degeneráció módozatai, a másként látás lehetősége és kudarca, a paradox értékhierarchia) kedvelt témája a szecessziónak. Cholnoky Viktor párhuzamosan élte és írta e két hagyományt, és talán ebből kifolyólag választotta *Amanchich-novellái* szereplőinek e két karaktert, akik kiskocsmák asztalai mellett folytatják – ironikusan – sorszerű beszélgetéseiket.

A ciklusban szereplő szövegek cselekménye viszonylag egyszerűen fel-fűzhető a következő szerkezetre: a két szereplő sorsszerű találkozása valamely vendéglőben – grog ivás – Amanchich egy (fantázia)kalandjának története.<sup>8</sup> A beszélgetések elmaradhatatlan kelléke az alkohol, mely életre hívja Amanchich kalandor énjét, lehetséges világok konstruálására sarkallva őt. A főhős legjelentősebb attribútuma félszeműsége, mely emblémája másként látásának, azon belül is író mivoltának. Egyfelől a világ laposnak látása megfeleltethető a realitás laposságának, az itt megtapasztalható rendszer kártyavárszerűségének, ugyanakkor utal a valóság (mögött?) rejlő átírhatóságra, újraolvashatóságra is.<sup>9</sup> Látásmódja által válik jóssá Amanchich a fantázia-kalandokban, a bepillantás képességét bírva.

Ajtay-Horváth Magda a szecessziós menekülés lehetőségeként a következőket említi: „passzív formája az emlékezés, az ábránd, és illúzió. Aktív formája pedig a bolyongás, a kívül rekedtség tudatos vállalása.”<sup>10</sup> A novellák keretében a passzív módozatok válnak dominánssá, mivel a főhős retrospektív nézőpontja konstruálja a történeteket, melyeket a narrátor-újságíró illúzióként, ábrándként értékel. Ez a szerepek közti funkciómegoszlás példázza a valóság értékminőségének kettősségét is. Egyfelől az elvagyódás, kiszakadás igénye jelenik meg, másfelől az idegenség lehetőségének tagadása.<sup>11</sup> A narrátor-újságíró valóság iránti igénye az idegenségből adódó szabadság megta-

---

<sup>8</sup> „Egy-egy tárgy, dallam vagy vers hamar átlendíti a hőst az emlékezés vagy álmodozás világába, s feledtetni tudja a valóság kicsinyességét. Ez az átlendülés formailag a magyar irodalomban a próza lirizálódását eredményezi, és az önmagát kereső, bizonytalanság lelkiállapotát megélt szubjektum terméke.” (AJTAY-HORVÁTH, *i. m.*, 70.)

<sup>9</sup> „Én például, amint a búslakodásom elmúlt, roppant jókat mulattam azon, hogy a házakat, amikről addig tudtam, hogy kőből vannak építve, most úgy láttam, mintha papirosból készültek volna. A fél szememmel, a felevak ember perspektíváján az egész világot kezdtem a valóságos mivoltában látni meg: kártyavárnak.” (SZÁNTAI, URBÁN, *i. m.*, 22.)

<sup>10</sup> AJTAY-HORVÁTH, *i. m.*, 65.

<sup>11</sup> „Miután gyökerei nem rögzítik az idegent sem a csoport egyes összetevői, sem egyoldalú iránnyaltsága számára, az idegen mindezekkel szemben áll, mégpedig az „objektív” sajátos attitűdje révén. [...] Az objektivitást nevezhetjük szabadságnak is [...]” (Georg SIMMEL, *Exkurzus az idegenről = Az idegen: Variációk Simmeltől Derridáig*, szerk. BICZÓ Gábor, Debrecen, Csokonai, 2004, 57–58.)

adásaként értelmezhető, mivel a fikció szabadsága a térben való korlátozatlan mozgásként definiálható, azaz a fantázia lehetővé teszi a legtávolabbi tájakba való behelyezkedést.<sup>12</sup> A novellamagban a keleti tájakra kalandozó hős bolyongását követhetjük nyomon, aki *idegenségének* vállalásával nyeri el a kolonizáló vagy a kolonizált ember szerepét.

A narráció színtezettségben hangsúlyozódik a szecesszióban létrejövő kétpólusú valóságábrázolásnak megfelelően, az *itt* és *máshol* oppozíciója.<sup>13</sup> A narrációs keret és a novellamag eltérő térstruktúrákat mozgat. A beszélgetőtársak sorsszerű találkozásai alkalmával Európa – zömében a Ferencváros – kiskocsmáiban kerülnek egy asztal mellé.<sup>14</sup> Az *itt* élménye minden esetben a hiánnyal, az elvagyódással, a mese iránti vággyal, valamint a narrátor–újságíró székszisével írható le. Sőt mondható, hogy az *itt* (valóságreferencia), az alvás, míg a *máshol* (a lehetséges világok alkotása), az álom létmódjában létező (tér)struktúra, mint arra a *Glossina Palpalis* egyik szöveghelye is rámutat.<sup>15</sup>

A *máshol* leírásai szintén beilleszthetőek a szecessziós stílus keretei közé, tematikus és formai tekintetben is. A századforduló emberének érdeklődését a babonaság, az egzotikum és a primitív világ köti le, mindaz, ami eltér a mindennapok realitásától, ami túlmutat igazolható ismereteiken, átértelmezésre készítet. A narrátor–újságíró ez irányú mesevágját és érdeklődését elégitik ki a fantázia–kalandorral folytatott beszélgetések, aki maga is a vágyott élet pótlékeként, egy alternatív életút megalkotásával pótolja a mindennapokból hiányzó értékdimenziókat.<sup>16</sup> Amanchich kalandjai során olyan idegen kultúrákkal találkozik, melyek rendszerében vagy ő maga minősül babonasnak, az egzotikum hordozójának, vagy a sajátként definiált kultúra ellenében jelenít meg egy felfedezésre váró „primitív világot”. Ezek a mindennapiságot tagadó terek és térélmények szecessziós képek egymásba olvasztásával repre-

---

<sup>12</sup> „A modern ember egyik új vonása a szerepjátszás, ami az alkalmazkodóképesség, közvetve az életképesség feltétele. Az alkalmazkodás ugyanakkor konformizálódást is jelent, azonosulást a társadalmilag elvárt szerepekkel.” (AJTAY-HORVÁTH, *i. m.*, 78.)

<sup>13</sup> Forma tekintetében zömében keretes novellákkal találkozhatunk. Kivételt a ciklusban csupán *Az elefánt, A császárságom története* és az *Ain-Holfora* jelent.

<sup>14</sup> „A hétköznapi emberek pedig a gépies, kiüresedett élettől keresett pillanatnyi menedéket, s talált feledést az alkoholban.” (AJTAY-HORVÁTH, *i. m.*, 45.)

<sup>15</sup> Hát ez a csécsélég az a glossina palpalis ott ni – és Trivulzió fenyegetően mutatott rá az újságra, amire a vendéglős épp rákönyökölt.” (SZÁNTAI, ÜRBÁN, *i. m.*, 58.)

<sup>16</sup> „A (modern) szubjektum léte függ a jelenlét és a távollét distanciájától, a távollétek abszolút jelenlétté való transzformációja, a jelenlét és a távollét modern kiegyenlítése a szubjektum létét sodorja veszélybe.” (FARAGÓ Kornélia, *Térirányok, távolságok: Térdinamizmus a regényben*, Újvidék, Forum, 2001, 12.)

zentálhatók.<sup>17</sup> A sárga szín, e halált sugalló szimbólum uralja az *Ain-Holofra* képi világát, reprezentálva a Szahara homokját, és az oroszánt, e két fenséges-élményt. A képi érzékelés egy másfajta megközelítése a Göncöl szekeret idéző ábra beiktatása *A máltai láz*<sup>18</sup> szövegébe, vagy *A farkas* című novella zárójelenetének „egy Böcklin-képhez” való hasonlítása.<sup>19</sup> Auditív érzetekkel találkozunk *A farkas* című novellában, ahol Árkádi farkassá alakulásának folyamata állítódik párhuzamban üvöltésszerű nevetésével, az átlényegülés és örület mintázataként. Elmondható, hogy a ciklusban még a csendnek is hangja van, az átesztétizált képek segítségével bemutatott *máshol* színeivel és érzékközpontú befogadást kikényszerítő mivoltával tagadja a tompa mindennapok világát.<sup>20</sup> Az *itt* és *máshol*, ugyanakkor leképzi az igazság és hazugság oppozícióját is, mivel a novellák narrációs keretében létrejövő [ny]elvi szembenállás egyszerre állítja és tagadja a kivonulás lehetőségét. Valamelyik szereplő hitelességének meg kell szűnnie ahhoz, hogy a valóság (újra)élhetővé váljon.<sup>21</sup>

Kiemelten fontos szecessziós elem a novellákban a halál stilizált leírása. „Nem lephet meg, hogy a szecessziós stílus alkotói és teoretikusai eljutnak egy még távolabbi, egy 18. századi forrásig. Ez William Hogarth (1697-1764), híres angol festő és rézmetsző, aki esztétikai esszéjében (*Analysis of beauty*) azt állítja, hogy az ideális szépség fogalma a kígyózó vonalakban testesül meg, hisz egy hullámos vonal mindig szebb, mint egy szögletes.”<sup>22</sup> Hogarth az, aki Cholnoky halál-esztétikájára döntő befolyással volt. Az *Amanchich-cikluson*

---

<sup>17</sup> „A gyarmatok lehetővé tették a szecesszióknak ezt a formáját, s így ugyanezt az élményt nyújtották, mint a prerenezánsz: a naivan békés, háborítatlan ártatlanságot, életformában és művészetben egyaránt.” (AJTAY-HORVÁTH, *i. m.*, 54.)

<sup>18</sup> A *Glossina palpalis*, illetve *A máltai láz* című novellák, összekapcsolhatóak Cholnoky *Betegségdivatok* című publicisztikai írásával, ez a cikk különböző korok jellegzetes testi-lelki bajait sorakoztatja fel. A két novella egzotikus tünetegyütteseinek leírása az ott vázolt kórismertetést folytatja.

<sup>19</sup> „Tudja, az egy Böcklin kép lehetett, amint én ott álltam lesben a sövény alatt. Felbukkant a Hold, és fehér fénye egészen feketére festette a falu cipruserdejét. Olyan volt az erdő, mint a korom, és mint valami klasszikus márvány-szobor hófehéren bukkant elő belőle úgy tizenegy óra tájt Árkádi.” (SZÁNTAI, URBÁN, *i. m.*, 18.)

<sup>20</sup> „Az egzotikus messzi tájak, a képzelet-teremtette világ szintén jelenthet menedéket a szubjektum számára.” (AJTAY-HORVÁTH, *i. m.*, 74.)

<sup>21</sup> „Önpusztítás és önmítosz egyszerre van jelen az ugyanazon léthelyzetre adott kétféle, szélsőséges reagálásként.” (AJTAY-HORVÁTH, *i. m.*, 73.)

<sup>22</sup> „*Arany-alapra arannyal*” *Tanulmányok a magyar irodalmi szecesszió stílusáról*, szerk. SZABÓ Zoltán, Bp., Tinta, 2002, 267.

belül *A McCadwore hitbizomány történetében* találjuk a festőre való utalást.<sup>23</sup> A fent említett *Amanchich-novella* Hogarth hivatkozása a szecesszió egyik legjellemzőbb sajátosságát is a formátumos képzőművész nevéhez kapcsolja.<sup>24</sup> Azt a hullámzást, amit „még Hogarth is csak a belek csavarodását utánzó vonalakkal volt képes visszarajzolni a kétségbeesés negyedik dimenziójából a valóságra [...]”<sup>25</sup>

A hullámzás, indázás több szinten jelenik meg a ciklusban. Különösen a negyedik dimenzióba<sup>26</sup> való bepillantás és a „second sight”<sup>27</sup> összefüggésében. Mivel a bepillantás a valóságon túli tartalmakra való rákérdezés lehetőségeként definiálható – melyet a halálfélelem érzete hív elő – a látható valóság megkérdőjelezésének origójaként működik. A negyedik dimenzióba való betekintés, vagyis az idővel való megváltozott kapcsolat átélése, ennek következtében látás- vagy mozgászavart idéz elő, mely minden esetben hullámzás-ként érzékelődik. Igaz ez a főhőssel kapcsolatba kerülő élőlényekre is. *Amanchich* ahányszor életveszélyes helyzetbe kerül, támadójának mozgása mindannyiszor kör-körössé válik. A fenséges reprezentációi indukátorként szolgálják a félelemérzet kiváltását. Ilyen lehet a sivatag, a préri vagy a tenger látványa, ezek a végtelenség látszatát keltő természeti képek, a halállal való analógiájuk által alakulnak nyomasztó térképzetekké, és ezáltal az érzékelés megzavaróivá. A kevertség másik szintjén a nyelv válik jelölővé. A főhős mul-

---

<sup>23</sup> A cikluson kívül az *Eördögh Róbert halála*, *A pogányság derüje*, *Az asszony és a pénz*, *A ruah*, a *Néhusztán meséiből*, *A képzelt beteg* és a *Hajnali beszélgetés* szövegeiben reflektál még a szerző Hogarth művészetére, mindannyiszor a halálélmény kapcsán.

<sup>24</sup> „A festő William Hogarth (1694-1764) 1753-ban adta ki a *Szépség analízisét*, azon számos könyvek egyikét, mely abban az időben, megpróbált egy definitív rendszert lefektetni a szépség objektívista meghatározására. Szerinte a szépség hat értékből tevődik össze: alkalmasságból, változatosságból, uniformitásból, egyszerűségből, összetettségből, és mennyiségből vagy méretből. Létrehozott egy hullámvonalat, mely a „szépség vonala” és egy háromdimenziós, tekergő megfelelőjét, a „kellem vonalát” mely által az utóbbit a szépséghez kapcsolta.” (Dr. KARANCSI Zoltán, *A tájészettika filozófiája az objektívista és a szubjektívista megközelítések szemszögéből = A határok kutatója: Tanulmánykötet Pál Ágnes tiszteletére*, szerk. SZÓNOKY Ancsin Gabriella, PÁL Viktor, KARANCSI Zoltán, Szabadka, Magyarságkutató Tudományos Társaság, 2007, 5.)

<sup>25</sup> SZÁNTAI, URBÁN, *i. m.*, 50.

<sup>26</sup> „Én nem vagyok nagyon művelt ember, de higgye el nekem, hogy ennek a piszkos körömnnek a csillagokig felintó vonalán nem nyomorult kis négyezer esztendőt láttam meg, hanem az örökkévalóságot, összehúzódott a szememnek a bogara, mert mikor az ember messzire akar nézni, akkor tagadja meg a szeme a legjobban azt, hogy keresztülláthasson a negyedik dimenzión.” (SZÁNTAI, URBÁN, *i. m.*, 35.)

<sup>27</sup> „Mert tudja, [...] csaknem minden egyes családnak megvan a maga külön babonája, és mind egyik hisz ebben a babonában, és aki igazán hisz a maga babonájában, annak az átka is foganos. A második látásnak, a „second sight”-nak a tartománya ez, csupa nem rendes ember, csupa mániákus születik benne.” (SZÁNTAI, URBÁN, *i. m.*, 51.)

tikulturális származása miatt nem köthető egyetlen kultúrához. Külseje és nyelve is tükrözi ezt, sőt utazásai során a helyi tudást reprezentálva, az adott nemzet nyelvének – olykor szokásrendjének – elemeit is beépíti történeteibe. Ez a nyelvi rétegzettség, valamint a montázs–identitásból következő idegen-ség (mind az *itt*, mind pedig a *máshol* rendszerében), egyaránt a hullámváltás létmódját idézi.<sup>28</sup>

Hogarth munkássága nem csak a Cholnoky-szövegek révén kapcsolódik a magyar szépirodalmi diskurzushoz, a századelő nekrológjai, a 18. századi festőt releváns alakmásként tüntetik fel. Így ír erről Kéri Pál *Egy magyar író a XX. századból* című cikkében: „És ha valaki elmegy, hogy meglássa a nagy író: – talál egy Hogarth-képet. Vagy egy Cholnoky humorára méltó figurát.”<sup>29</sup>

### **„... a commerciales nehéz, sárga füstjét látja és abban mindent lát...”**

Laád Bulcsu doktor alakja négy novellában is megjelenik. Az *emberke* című írás 1906-ban a *Képes Családi Lapok*ban jelent meg, az *Artabán Mihály és a vasárnap* 1909-ből való, a *Képes Folyóirat*ban látott napvilágot, a harmadik szöveget pedig, a *Tartini ördögét* az 1910-es *Tammuz* kötetben közölte a szerző. A Cholnoky Viktor összegyűjtött művei című kötetbe az *Álomirtó* című novella (1903.) eredeti szövegváltozata, a *Szeverin doktor találmánya* került be (*Képes Folyóirat*, 1908.). A kötet bibliográfiájában jelöli a két szöveg kapcsolatát, valamint a novella címe alatt szerepel zárójelben *Az álomirtó* alcím (?). Ennek következtében paradoxnak látom Szántai Zsolt és Urbán László kötetének szerkesztésmódját. Növumként a kötet alkalmazza a ciklusbesorolást, összekötve és egymás mellé helyezve az életműben elszórt novellákat, melyek egy főhős személye köré szerveződnek. A válogatás számot ad továbbá e – legalább – két változatban létező novella ismeretéről, mégsem él a releváns besorolás lehetőségével. A doktor történeteiben visszatérő jellemzéseket olvashatunk a főhősről.<sup>30</sup> Így van ez *Az álomirtó* esetében is, ahol szinte szóról szóra ugyan-

---

<sup>28</sup> „Az idegenség konfliktusosan definiált szociális státusz, amelynek során a partnerek döntenek egymás közt, ki van otthon és ki van idegenben.” (HIMA Gabriella, *Az idegen-tapasztalat módszertana az Esti Kornél utazástörténeteiben = Antropológia és irodalom: Egy új paradigma útkeresése*, szerk. BICZO Gábor, KISS Noémi, Debrecen, Csokonai, 2003, 371.)

<sup>29</sup> KÉRI Pál, *Egy magyar író a XX. századból*, Nyugat, 1909/ 18.

<sup>30</sup> „Laád Bulcsú doktor, az egyetemi professzor és európai hírviziológus belépett barátjának, Bálintnak [...] a szobájába.” (SZÁNTAI, URBÁN, *i. m.*, 102.) Egy másik Laád novellában, pedig ezt a bemutatást olvashatjuk: „[...] Laád Bulcsú doktor, az európai hírviziológus, a biológia és az embriológia újabb alapjainak világszerte ismert nevű megalkotója [...]” (SZÁNTAI, URBÁN, *i. m.*, 106.)

azt a bemutatást rendeli Cholnoky a karakterhez.<sup>31</sup> A főhős személye és a hozzárendelt jellemzés miatt mindenképpen a Laád–ciklushoz tartozónak vélem a novellát, így a ciklus vizsgálatakor is eszerint járok el. A novellák számos szecessziós jeggyel bírnak, így formailag jellemzi őket az indázó mondatok egymásutánja, a halmazás, a hasonlatok és ismétlések gyakori használata, továbbá az érzéki telítettség.

A szóban forgó ciklusból a szecesszió domináns tartalmi jegyeit emelem ki. A főhős, szakmáját tekintve „európai hírű fiziológus, a biológia és embriológia újabb alapjainak világszerte ismert nevű megalkotója”, így az ember (fizikai) belső világának ismerője. Ebből adódóan szemléletének egyik meghatározója: a tudományosság. Ugyanakkor motivációja a fájdalom nagy titkának megfejtésére irányul, melynek során eljut a belátásáig: „Nem más az élet csak művészet.” Cholnoky korának kettősségét építi be ezen főhősének lélekrajzába is.<sup>32</sup> A századforduló különös optimizmusának alapját a tudományos szemlélet sikereiben való hit szolgáltatta, ugyanakkor ezzel párhuzamos tendenciaként jelentkezett az a menekülés, mely a szubjektum önmegismerő folyamatát belső tartalmi felé irányította. Így vált központi témává a spiritualitás, az egzotikum, az álom, a holtak világa, vagy az illúzió, s ezeknek művészetben való megjelenése/megjelenítése.<sup>33</sup> Cholnoky Viktor írásaiban a két nézőpont ironikus értelmezése elválaszthatatlanul összefonódik. Az *Egészség* című cikkében például azt írja a test fizikai elváltozásairól: „Mentül jobban eltér azonban a szervezet a normálistól, annál inkább elváltozik az agy is. Kifejlődnek benne a felsőbbrendű szükségletekhez kellő részek, és abban a fokban, ahogy az anyagi kívánságoktól elfordul, hajlamossá lesz a lelki vágyakra: művészi gyönyörködés, esztétikai kielégülés, tudományos szomjúságoltás kell neki, ha pedig alkotóerővel bír, ezeknek a gyakorlása is.”<sup>34</sup> Az idézet alapján a művészet a betegségek sorába utalt jelenségként tűnik fel. A szerzővel foglalkozó szakirodalomban visszatérően találkozhatunk – a szá-

---

<sup>31</sup> „Laád Bulcsú doktor, az ifjan európai hírűvé lett fiziológus nagyot szippantott ópiumos egyiptomi cigarettájából [...]” (HUNYADI, *i. m.*, 167.)

<sup>32</sup> „Hallgatói, akik köbre emelt rajongással ragaszkodtak hozzá, s a logika és fantázia csodálatos összeszűrődéséből felépített előadásait úgy hallgatták, hogy mindjárt legendákat is szőttek belőlük, a sok anekdota közt [...]” (SZÁNTAI, URBÁN, *i. m.*, 106.)

<sup>33</sup> „A szubjektum önmagára figyelése, befelé fordulása, a cselekvés helyett a cselekvés-vágy, valószínű célok helyett az illúzió a magyar irodalomban nemcsak stilisztikai (díszítettség, érzetkultusz, nominális stílus), de műfaji következményekkel is jár. A líra és próza egymáshoz közeledése, a lírizált próza sajátosan magyar, azaz valószínűleg közép-kelet európai irodalmi jelenség.” (AJTAY-HORVÁTH, *i. m.*, 187.)

<sup>34</sup> CHOLNOKY Viktor, *A kísértet: Válogatás Cholnoky Viktor publicisztikájából*, szerk. FÁBRI Anna, Bp., Magvető, 1980, 194.

zadelő nekrológjaiból tovább hagyományozódó – emblémákkal, így a „kísértetlátó”, „kiválasztott” és a „ködlovag” megnevezésekkel, melyek a kívülállást, a határlélet asszociálják Cholnokyval és műveivel kapcsolatban. A kettős tudatállapotot, a betegség, az alkotás összefonódását követhetjük nyomon Cholnoky kísértetlátóságban. A lélekbetegségek világában kalandozó szecesszió a művészsors dramaturgiai tetőpontjaként a degenerációt hirdeti, hiszen csak a megbomlott elme tud harmóniába kerülni a megbomlott világgal.

E meglátással analóg a századelő orvostudományának nagy (polgári) belátása, hogy a testi bajok kezelésén túl, a lélek gyógyítása is releváns orvosi tevékenység. Laád doktor szintén vallja ennek szükségességét. Orvosi ars poeticáját a következő idézet példázza leginkább: „Mai tudásunk első feltétele az, hogy az orvos egészen együtt tudjon érezni a betegével... Átértse – mert már előbb átélte – ugyanazokat a jelenségeket, ugyanazokat a kifelé kicsinyes, de bent, a beteg lelkében rémületté óriásodó érzéseket, amelyeket a külső világban el nem hitt, de bennünk magunkban szent bizonyossággal érzett úgynevezett lélek vergődve érez.”<sup>35</sup> Az *emberke* című 1906-os novella e kettősség felmutatásaként szolgál, elmaradhatatlan elemként ékelve az alkoholfogyasztás motívumát a két gondolkodásmód közé. A „magyarádi bor” hatására bomlik fel a doktor személyisége, és lép elő belső emberkéje, akinek diktálja önreflexióit. A szövegben megjelenő szolipszisztikus képlet az én megfigyelése és az (én)alkotás közé ironikusan egyenlőségjelet tesz, hiszen motivációja „[...] semmit sem különbözik attól a momentumtól, amely vagy százötven esztendővel ezelőtt Petőfi Sándort rábírta arra, hogy felkapaszkodjék a múzeum lépcsőjének nehezen megközelíthető párkányára, és onnan kiabálja bele egy éppen ilyen kellemetlen márciusba a magyar talpokról szóló közvéleményét.”<sup>36</sup> Az önelemző gondolkodás és az alkohol hatására lehetővé váló alkotás létmódja, kiegészülni látszik egy mámoros ködképpel, melyet a szivarfüstön át mindent látó szem rögzít. Mikor azonosítani próbáljuk a doktor figyelmét felkeltő „különös kompánia” tagjait, Shakespeare Falstaffjára,<sup>37</sup> Goethe Faustjára, Cervantes bús képű lovagjára<sup>38</sup>, valamint Jókai Mór *Az élet*

---

<sup>35</sup> SZÁNTAI, URBÁN, *i. m.*, 106.

<sup>36</sup> *Uo.*, 108.

<sup>37</sup> „- Nézd, Henrik... nektek már könnyű. Ti már feltámadtatok. Én meg még csak nem régen haltam meg. Az öreg Lándzsarázó, aki benneteket kidobott a fejéből, mert túrhetetlenül okoskodtatok benne [...]” (SZÁNTAI, URBÁN, *i. m.*, 109.)

<sup>38</sup> „- Igen, a szerelem - sóhajtott ekkor közbe a nyurga, s a két keze úgy járt a levegőben, mintha valami támasztékot keresne, talán a dárdája nyelét, amire rá szokott támaszkodni. - A szerelem! Toboso! Ó, Dulcinea!” (SZÁNTAI, URBÁN, *i. m.*, 109.)

*komédiásai* című regényének hőisére, Leonra<sup>39</sup> ismerhetünk rá. A világirodalmi panoráma ismert alakjai az írás „élettani” hatását példázzák.<sup>40</sup> A szociográfiai igényű szöveg, a *Senkik szigete* ironikusan Jókai *Aranyemberének* idillikus helyszínére játszik rá azzal, hogy a munkásvilág nyomorának helyét csak a többes szám jele határolja el nevében Tímár Mihály paradicsomától. Shakespeare, Cholnoky legnagyobb idolja több publicisztikai írás témáját adja. Példaként említhetjük a *Shakespeare, Magyar Shakespeare-tár* című írását, és *A kísértet* című tárcát. Meglátásom szerint ez utóbbi szöveg Cholnoky „kísértetlátóságának” karakteres dokumentuma. A sorok közül kiolvasható ars poeticán túl a téma iránti professzió visszaolvasódott a nekrológokban megidézett Cholnoky-alakra is. A valós kísérteteket Hamlet apjának szelleméről szólva így jellemzi: „A tudományos kísértet az az okozat, amelynek az oka nem a mennyországban vagy a pokolban van, hanem magában az emberben, amely mint individuum kapcsolatos ugyan a világgal, de mégsem hozzá tartozó. Az az igazi, a meglevő, a reális kísértet, amelyet az agyvelőben támadó ok kivetít, bele a világba, hogy onnan látjuk magunk felé közeledni a magunkból valót, a látzólag ok nélkül való okozatot. Az agyrém, az érzékcsalódás, a hallucináció az, amely felkeltette, ápolja és örökkévalóvá teszi az emberekben a kísértet hívést.”<sup>41</sup> A kísértet Cholnoky olvasatában egyfajta lélekkivetülés, lehetőség a belső valóság meglátására, megértésére. A kísértetlátás ennek értelmében analóg a degenerációval, hisz mind a két esetben az egyén saját belvilágával kerül kapcsolatba, az alkotás képességét (legyen az írás, emlékezés, vagy a fantázia működése) elnyerve. A *Spanyolok Angliában* című dialógusban Cervantes és Shakespeare hősei, Falstaff és Don Quijote együtt szerepelnek, ezúttal is az írás egylényegűségére rámutatva.<sup>42</sup> Cholnoky a világirodalom ismert alakjainak feltámadásról folytatott beszédmódban a *mise en abyme* alakzata révén a halhatatlanság művészet általi elérését emeli központi témái közé.<sup>43</sup>

---

<sup>39</sup> „De én? A sírján porrá vált virágon kívül ki tudja vajon, hogy én, a Napóleon öcsém, a fele humor, fele sentiment Zárkány Napóleon vagyok, az igazi Jókai.” (SZÁNTAI, URBÁN, *i. m.*, 109.)

<sup>40</sup> „A Falstaff és „Szentivánéji álom” Shakespeareje, a „Don Quijote” Cervantese, a „Pickwickclub” Dickense, a „Három Testőr” Dumas-ja, a táblabírói világ A Jókaija és az újságíró világ Tóth Bélája: ez az a köldökzsinór, amely kigyelmedet a multhoz fűzi.” (SZINI Gyula, *Az Alerion madár vére. Cholnoky Viktor könyvéről*, Figyelő, 1911/24.)

<sup>41</sup> FÁBRI, *i. m.*, 238.

<sup>42</sup> „De az értelem egy: emberek vagyunk. Amit te tréfának mondasz, azt szentséges szent komolyságnak veszem én. Te vagy a jövőbe csimpaszkodó realitás, én a múlton rágódó idealizmus.” (CHOLNOKY Viktor: *Trivulzio szeme. Válogatás Cholnoky Viktor novellisztikájából*, szerk: FÁBRI Anna, Bp., Magvető Kiadó, 1980, 313.)

<sup>43</sup> „Ki látja bennem, hogy én abból az agyvelőből vagyok itt? A nagy embert kifejező kicsiny kis irodalmi emberke. A nagy és szent agyvelőnek a világba beledobott exponense, az ingénium

E beszélgetés konklúziója szövegeződik újjá a *Tartini ördöge* című novellában. Bulcsu doktornak és barátjának vitája az alkotás egy közelebbi aspektusát állítja középpontba. A halhatatlanság iránti vágy felismerésén túl, Bálint, „a már-már európai hírvé vált író” a degenerációt az alkotás előfeltételeként mutatja be. „Igen, rumot fogok inni, úgy, mint Munkácsy Mihály itta, vagy amint Musset Alfréd itta az abszintet, avagy Poe Edgar a ginevert. De [...] fogok valamit, még valamit írni, ami a nevemet oda viszi fel, ezek közé a... hahaha!... nagy alkoholisták közé.”<sup>44</sup> A Hajnóczy Péter regénye (*A Halál kilovagolt Perzsiából*) előképeinek is tekinthető szöveghely<sup>45</sup> egyszerre mutat rá három, a szecessziós stílusban jellegzetes motívumra. Az alkohol fogyasztása a halálba tartó önpusztítás és az írás közös kiindulópontja. A szereplők beszélgetése teoretikusan foglalkozik ezzel a kérdéssel, egyszerre világítva meg azt a művész és a polgár nézőpontjából. Ez a szöveg is belső elbeszélést hív példának, melyre a cím is reflektál. Giuseppe Tartini (1698–1770.) zeneszerző, hegedűművész és hegedűtanár, leghíresebb szonátája az *Ördögi trilla*, amit a szerző, a legenda szerint a sátán sugallatára alkotott meg. Ezt a történetet írja újjá, alkotja ars poeticájának példázatává Cholnoky.

A betéttörténet goethei-madáchi cselekménye lajstromozza a tükröző motívumokat. Az ördög, Mefisztotelesz attribútumaiként a kecskeszakáll, a gyíkleső, a kakastoll, az elegáns sántítás és az általa elhozott ihlet, a pokol dala, a „nem földről való és nem földi lélek sugallta” muzsika szerepelnek. A kert, az álom, a csábító varázslat egy nagy szecessziós képpé olvadnak össze, bennük Bálint alkoholizmusa a maradandó értékek létrehozásáért vállalt sorsesemény.<sup>46</sup> A történetben egyszerre jelenik meg a szecesszió két sajátos életérzése: a pusztulás közelségének érzete és a jövőbe vetett hit. Ezzel a ketősséggel írható le *Az álomirtó* is, melyben Laád Bulcsú élete fő művét készül

---

örökké földre kárhoztatott Ahasvérusa. Aki megmaradok, mert meg kell maradnom, az elmúlás után is.” (SZÁNTAI, URBÁN, *i. m.*, 109-110.)

<sup>44</sup> SZÁNTAI, URBÁN, *i. m.*, 103.

<sup>45</sup> *A Halál kilovagolt Perzsiából* sokat idézett szöveghelye így szól: „Elvégre az iszákosság az ő esetében munkaártalom: minden valamire való író részeges volt, és ha éppen nem írt, ivott mint a gödény, csak kapásból, a példa s az öngazolás végett felemlítve néhány nevet: Vörösmarty, Ady, Krúdy a morfinista Csáth Géza és a legkedvesebb magyar írója: Cholnoky László.” (HAJNÓCZY Péter, *A halál kilovagolt Perzsiából = Hajnóczy Péter összegyűjtött írásai*, szerk. DOMOKOS Máttyás, Bp., Osiris Kiad., 2007, 227.)

<sup>46</sup> „Csodásan tiszta öntudatosságával ő maga is beszélt olykor erről, egy-egy csendes kávéházi sarokban: „Az írónak hinnie kell abban, amit tud. A halott materián a líra eleven vérhullámainak kell keresztül törni, hogy abból művészi produktum legyen. Az erudíció itt ballaszt, de fel kellett hoznom magammal, mert ebben az éteri bizonytalanságban mégis egy stabilis pont felé törekszik: lefelé. S hogy ez a pont alattam van: ez minden művésznek a tragikum.” (KÁRPÁTI Aurél, *Cholnoky Viktor = Kaleidoszkóp*, Bp., Élet Irodalmi és Nyomda Részvénytársaság, 1914, 4.)

megalkotni. A doktort a tudomány fejlődésébe vetett hite sarkallja az álomirtó szérum, a hipnotoxin kifejlesztésére. A szüzsé szerint a tudományos gondolkodásmód gőgje uralkodni vágyik a természet hatalma felett. Mindezt a feladat teljesítésére kifejlesztett laboratórium, az állatokon és embereken végzett kísérlet, a megfigyelés és a számítások részletes leírása is igazolja. A novella zárlatában azonban, paradox módon éppen a természet győzedelmeskedik azáltal, hogy a szer emberi alkalmazhatóságát mérlegelő doktoron úrrá lesz a legyőzöttek hitt kór, az álmoság. Az efféle „igazságszolgáltatás” nem egyedi jelenség Cholnoky művészetében. Ahogy az Amanchich-elbeszélésekben a mese tanulságánál fontosabb a mesélés öröme, úgy a Laád ciklusban a végérvényesnek tekinthető orvosi eredmények kihirdetésénél fontosabb a természettel folytatott véghetetlen – és sikertelenségre kárhozottat – küzdelem leírása.

A két létmódot, a természet és az emberi értelem működésmódját érdemes közelebbről vizsgálni. A doktor választott témájának feltérképezésekor a tézis – antitézis – szintézis struktúráját alkalmazza. Kiinduló állítása, hogy az alvás betegség, melynek tünetegyüttese az öntudatlanság, az érzéketlenség a test hőmérsékletének növekedése és az izzadás. Antitézisként az alváshiány eredményezte örület vagy halál beálltát fogalmazza meg. E lépéseken keresztül jut el a belátásig – a kifejezőeszközöket vizsgálva pedig a paradoxon megfogalmazásáig: „[...] nem maga az alvás a betegség, hanem az álmoság, az a csodálatos mámor és félöntudatlanság, amely megelőzi az alvást.”<sup>47</sup> A betegség analógiájaként a részegséget és az idegességet említi a doktor, mivel mind a két esetben az alvás tekinthető a gyógyulás processzusának. Az idegesség a kor paradox alapélménye, hiszen a békeidők egybeestek a szubjektum önmegismerésének, önanalízisének idejével, a múlandóság érzet és a pusztulás-vágy tömeges elterjedésével.<sup>48</sup> Halállal való analógiájuk miatt, a részegség és az álom szintén alkalmasak a végzetesség kifejezésére. E három szecessziós (lét)élményt lényegileg a határátlépés minősége foglalja össze.

Az első és utolsó bekezdés álommérgezése keretezni látszik a feltalálás leírását. Az első szövegrészben ismét a Laád-ciklus elmaradhatatlan ópiumos füstje gomolyog – szinesztéziákon keresztül – immár hatástalanul, hisz a doktor be van oltva új felfedezésével, az álomra sarkalló ópium ellen. Pár oldallal később azonban, a tudomány felett, a találmány csődjeként mégis győz a test

---

<sup>47</sup> HUNYADI, *i. m.*, 168.

<sup>48</sup> „A szecesszió előfeltétele a jólét, a vezető réteg éppen delelőre jutott hatalma, a külső-belső arisztokratizálódás, a kifinomultság, ami már dekadencia is. Az a ritka és gyorsan elszálló pillanat, amelyet úgy hívnak, hogy Béke” (HALÁSZ Gábor, *Ferencjózsefi idők. = Tiltakozó nemzedék. (Összegyűjtött írások)*, Bp., Magvető, 1981, 165.)

fiziológiai szüksége. „A feje mind lejjebb és lejjebb hajolt a papiros fölé, a szeme mind zavarosabb lett, az utcáról beható nesz mintha egyre távolabbról s távolabbról hangzott volna a fülébe. [...] Aludt mélyen s boldogan, álmodva a tudomány csodálatos álmát, azt a tarka reménységgel átszótt ábrándot, hogy az ember képes lesz valaha legyőzni két legnagyobb ellenségét, a két legjobb barátját: az alvást és a halált.”<sup>49</sup> Ha az idézett szöveget alaposan olvassuk, ismét a hullámozás, a fokozatos eltompulás, a távolodás és az ennek eredményeként létrejövő határátlépés jelenségével találkozunk. Az utolsó mondat szubsztanciája az egész novella alapkérdésének feloldhatatlansága: a más(hol)lét vágya és lehetetlensége.<sup>50</sup> A ciklus (időrendben) negyedik novellája az *Artabán Mihály és a vasárnap*, melynek helyszíne – az életmű szövegeiben minduntalan visszatérő – józsefvárosi kiskocsmá. A beszélgetés elmaradhatatlan kelléke ezúttal is az alkohol és a szivar, mely ópiumos füstbe burkolja a doktort és asztaltársaságát, a mese másik dimenziójába való átlépést lehetővé téve számukra. A szöveg a szecessziós kelléktár szinte minden elemét felsorakoztatja. Ez esetben ki kell térnem a formai megfelelésekre is, mivel az Artabán Mihályról szóló történetben a tartalom és annak szövegszerű megjelenítése az eddigieknél is szervezettebb kapcsolatot mutat.<sup>51</sup>

A kiinduló témát a „nagyváros ólom szürkéségű vasárnapja” szolgáltatja, melynek lélekre tett hatása alól próbálnak mentesülni a krimó vendégei.<sup>52</sup> A tudatmódosító szerek meséltetni kezdik a doktort, aki ismerteti Artabán Mihály (kór)történetét, hogy hallgatóságát kizökkentse a valós időből, és a mesélés időtlen idejébe átvezesse őket. Az Afrika-utazó Artabánt, egyik útján egy hiéna harapta meg, ebből alakul ki neuraszténiája és agorafóbiája, bár tünetei csak öt évvel később jelentkeztek, mikor visszatért budapesti közegébe és felhagyott nomád életmódjával. Mindkét betegség megfelel a szecessziós kordivatnak, mely a századvégi veszendőség és a sátánosság kevert érzetéből bontakozott ki. A kór ok-okozatának felcserélését hangsúlyozó doktor nézőpontját értelmezve, az itthoni közeg tere tűnik integrálhatatlannak az

---

<sup>49</sup>HUNYADI, *i. m.*, 171.

<sup>50</sup> Ugyanezt a paradoxont írják körül Amanchich és a hírlapíró beszélgetései.

<sup>51</sup> A szöveget szinte líraivá írja szerzője, alliterációk („kicsiny kis kocsmá különösbójában”), hasonlatok („Ha belépsz ajtaján, úgy érzed magad, mint az ősegyiptomiak érezhették a hűkszoszok betörésének az idején”), hangok, illatok, színek és anyagok („émelyítően édes szaga”, „zúgta a gramofon a pukkadásig legdivatosabb nótákat”) halmozása színesíti a novellát.

<sup>52</sup> A *pihenésről* című publicisztikai írás A hét hasábjain jelent meg 1910-ben. Ez a szöveg a novella újraírása, hiszen az alkoholfogyasztási szokásokra hivatkozva, ironikusan, a pihenőnapok és a vasárnap elleni kiáltványként is olvasható. „Az emberek, ha vasárnapi elzárkózásra kényszerülnek [...] vagy kártyáznak, vagy isznak. Zárjátok be a kocsmákat vasárnapokon, és alkoholistákat neveltek.” (FÁBRI, *A kísértet...*, *i. m.*, 36.)

utazás létmódjában létező ember számára, mivel az élhető valóság máshol van: kevésbé ismert egzotikus vidékeken.<sup>53</sup> A tértől való iszony, ebben az esetben, a budapesti térhez való viszonytal analóg. A neuraszténia szintén ebből az elidegenedettségből bontakozik ki. Tünetként jelenik meg a szem romlása, mely a fokozódó befelé fordulást tükrözi. A belső látás és a hullámozás, ebben az esetben is maga mellé rendeli a hogarthi párhuzamot. A novella tereinek, észlelt formáinak leírásaiból idéznék párat: „minden kifordult sarkából”, „kemény körvonalú sárga füstöt lövellt”, „bútoraim nyugalmas, szeglet nélküli való arányai”, „az apró négyszögek undorítóan biztos, csillogó mértani vonalai úgy megszedítettek”, „a hullámok elkezdtek a homlokomat verni, a szívemben feltámadt valami irtózatosságnak az érzése”, „a kietlen mindenféle csupa kő, csupa merev vonal távolságokba: – Jönnek a hullámok”. A nagyváros természet ellenes geometriája válik az örület tárgyává, hiszen a *másként látó szem* kiszabadítja eredeti formájából a házakat, a tömeget, az elidegenedett valóságot. A „beteg” számára az egyetlen nyugalmas jelentő budapesti térélmény Laád doktor szecessziós szobája, a szegletek nélküli, a szépség-vonalát idéző belső tér. A további tünetek is szecessziós képekben szövegeződnek. A száraz, szürke aszfalton kicsúszó láb, a zuhanás érzete, az optikai csalódás csupán kísérő jelenségek, a visszatérő talajvesztettséget hangsúlyozzák. A legerőteljesebb (szecessziós) képek Artabán szédületét írják le, melyek a hullámozás külvilágban és szövegvilágban mutatkoznak meg. A szédület és hullámozás szavak ismételt előfordulása egyre nagyobb szemantikai mezőt kapcsol a kifejezésekhez. A többszörös mellérendelő mondatok az elviselhetetlenségig fokozzák a szereplő kábulatát, mely kábulat másnapra idegbetegséghez, hónapokkal később pedig az utazó halálához vezetett.

A valóság előli menekülés módozatai különösen hangsúlyos elemek a ciklusban. Ajtay-Horváth Magda, könyvében az illúzió változatait hat kategória segítségével rendszerezi. Elsőször a *bűvös kört* említi, mely a valóságtól való elszigetelődés miatt, egy hiánypótlékként működő képzeletvilág megalkotására sarkallja az embert. A Cholnoky novellák mindegyike tartalmaz ide-sorolható elemeket, a narráció különböző szintjein. Ilyen az Artabán Mihály által mesélt történet, Bálint életről való lemondása művészetének beteljesítéséért, vagy a doktor felfedezése, mely a művészi halhatatlanság elsőbbségét hirdeti. Az *álm és élet* komplementer jelentése szövegeződik a Laád doktor szivarfüstjében megjelenő asztaltársaság leírásában, ahol korábbi korok írói és hősei társalognak feltámadásról, vagy Tartini történetében, mikor a muzsik

---

<sup>53</sup> Ez a képlet megegyezik azzal a szecessziós világnézettel, ami meghatározza az Amanchich-elbeszélések szembenálló térstruktúráit.

álmban megjelenő sátán elhossa az ördögáriát. Leginkább *Az álomirtó* alapszituációját sorolhatjuk ide, hiszen e tétel sikertelen tagadásának története-ként is olvashatjuk a novellát. A harmadik kategória Ajtay-Horváth szerint, a *látszat mint lényeg*, azaz „a részizagságok egészségügyi kezelése, a szépségbe való elmenekülési hajlam, az én irreális felnagyítása”.<sup>54</sup> Artabán Mihály kórtörténete halmozottan tartalmazza ezen elemeket, az optikai csalódás, illetve a látási érzetek hullámlása, az ok-okozati viszony felcserélése mind idesorolható. A felnagyított, elemeire bontott én, metaszinten, a szolipszisztikus szerzőségi elvben, az alteregók alkalmazásában mutatkozik meg. Az elmosás technikái, a *köd*, a *fátyol* vagy a *függöny* motívumainak alkalmazása szöveg-szervező erővel bírnak a novellában.<sup>55</sup> Meglátásom szerint az Ajtay-Horváth által alkotott kategóriák a Cholnoky-oeuvre esetében alárendelődnek az alkotáshoz lehetővé tevő (alkohol)betegségeknek. Az elmaradhatatlan szivarfüst, a másként látás, a láthatón túli ködképek látásának eszköze, ahogyan az *alkohol* vagy az *ópium* is ilyen állandó kelléke Laád Bulcsu doktor történeteinek. Az illúzió végső variánsa: a *halál*. A ciklus minden darabja ezt a tematikát járja körül azáltal, hogy értelmezni próbálja a paradoxont: Az írás a halál alóli mentesülés eszköze, ugyanakkor a halál az írás előfeltétele.

### **„És csak a színnek, az illatnak és az íznek a gyönyörűségeit láttuk benne...”**

Cholnoky harmadik novellaciklusa, a *Dénes-írások* címet viseli. A tizenkét szövegből álló korpuszt műfaji sokszínűség jellemzi, novellák, tárcaszerű prózai írások és dialógusok is találhatóak benne. A *Cholnoky Viktor összegyűjtött művei* kötet tizenegy szöveget vesz fel *Dénes-ciklusába*, s a *Mesék, álmok, álomirtók* fejezetben közli a *Famaguszta* című novellát, melynek egyik központi szereplője Dénes. Ezt, a ciklusbesorolásból kimaradt novellát a ciklus részeként elemzem. E fejezetben a teljesség igénye nélkül hozok példákat az érzéki érzetek típusainak szövegbéli megjelenéseire, a mese és a groteszk összefonódására, a szecessziós természet- és nőreprezentációra, illetve a stilizáció módzataira.

---

<sup>54</sup> AJTAY-HORVÁTH, *i. m.*, 155.

<sup>55</sup> Krúdyval kapcsolatosan így tárja fel Fried István a köd jelentéstartalmát: „A motívumok közül különös jelentőségre tesz szert a *köd*, amely Ady Endre szimbolizmusában is, a századelős novellisták írásaiban is a megtévedtség, az utat vesztettség, az egyetemessé mélyüléssel/szélesüléssel fenyegető elbizonytalanodás(a szubjektum utat tévesztettségé „ködlik” föl) jelentését tartalmazhatja.” (FRIED István, *A tegnapok ködlovagjai – Széjjegyzetek Krúdy Gyula kötetéhez*, Tiszatáj 2003/5, 64.)

„Bármennyire is jellemző a szecesszióval kapcsolatos nézetek tarkasága, valamennyi szakvélemény megegyezik abban, hogy akár a képzőművészeti, akár a szépírói stílust vesszük alapul, a stílus legjellemzőbb vonása, vezérlő elve a dekorativitás.”<sup>56</sup> Ajtay-Horváth Magda a szecesszió legjellemzőbb stílussajátosságaként a díszítőmotívumok érzéki megjelenítési formáit említi, csoportosítva azokat. E szerint a besorolás szerint legjelentősebbnek – és egyben leggyakoribbnak – a látási érzetek tekinthetők, melyek szín- és anyagnevek szövegbe emelésével érzékeltethetők. Példaként is olvashatjuk a következő mondatot az 1910-ben megjelent *Melankólia* című dialógusban: „A külső világosság *szépiá-fakóra* válik, a gyertyaláng minden *vörössége* belefúlad ebbe a világításba, és csak a két *kísértetszín*, a *sárga* meg a *zöldeskék* marad meg belőle.”<sup>57</sup> A ciklus visszatérő színei között a fehér, a kék és a sárga (a fényhez rendelt állandó színek, melyek olykor ezüstzölddé olvadnak össze), a szürke (ami az ősz és a hétköznapok megjelenítője), a fekete (mint szinte minden, a ciklusban megjelenő szereplő öltözetét domináló szín), a halványkék (a Cholnoky-hősök szemének árnyalataként), vagy a sherryhez rendelt „topáznál barnásabb arany tónus” szerepel. A ciklus novelláiban a szereplők beszélgetéseit minden esetben valamilyen fényforrás támogatja. Fényfilozófiaként olvasható a *Famaguszta* című írás egyik bekezdése: „mert azt tudjátok, ugye, hogy a gyertya beszélgetés világossága? A villám fénye az effektusoké és a reklámé, mindazé, ami színpadi hatásokkal dolgozik ebben a világban; a gáz a józan munkáé és hideg számításé, a petróleum pedig a szegénységé, a rab-szolgásterü munkáé és a nyárspolgári családi köré. A beszélgetésnek, a társas lény voltunk teljes kiélvezésének világítóeszköze a gyertya éppúgy, mint ahogy igazán magunkba mélyedni, s a mindnyájunkban benn rejlő meseországot megjeleníteni csak a kandalló vagy cserépkályha rácson átlövellő fénye mellett lehet.”<sup>58</sup> A kontúrok elmosódottsága kedvezni látszik a belső lényeg felszabadulásának, ahogy ezt a novella zárlata is egyértelművé teszi. A szoba, mely az élet és halál vágyforrásáról szóló beszélgetésnek helyet ad, amint fénnel telik meg alkalmatlanná teszi a teret a beszélgetés folytatására. A látás tompultsága a belső látás kiélesedésének feltétele, s mint olyan nem csak szövegszervező erővel bír, de a stilizáció megvalósításában is nagy szerepet játszik.<sup>59</sup> Az Ajtay-Horváth által definiált hallási érzetek altípusokba sorolhatók. A *Balatonfüredi emlékek*ben elsődleges szövegszervező erővé lép elő Jancsi mu-

<sup>56</sup>AJTAY-HORVÁTH, *i. m.*, 90.

<sup>57</sup>SZÁNTAI, URBÁN, *i. m.*, 114.

<sup>58</sup>HUNYADI, *i. m.*, 149–150.

<sup>59</sup>„Cholnoky László és Viktor, Szini Gyula és Krúdy Gyula írásművészetében stílusformáló hatása az éjszakai fényforrás.” (AJTAY-HORVÁTH, *i. m.*, 121.)

zsikája, a *Képeddel alszom el...* kezdetű nóta. A ciklus ezen darabja egy tragédiához vezető szerelmi történet, melynek elején a lány, festményszerű képként tűnik fel, melyet a szerelmes ifjú, Kálmán magával visz a halálba.<sup>60</sup> A dal és a novella kör-körös, komplementer kapcsolatban állnak egymással. A novella címe, egyben a dal címe is, a szöveg zárómondata pedig a dal első sora. Ahol a novella véget ér – Kálmán halálával –, ott kezdődik búcsúdala és halálának szövegen kívüli magyarázata. A hallási érzetek másik csoportját a (szituációk vagy emberek) jellemzése alkotják, melyek csupán szöveghelyekben válnak dominánssá. Ilyen például Bertalan Lajos külső leírása: „Szinte fotografikus hűséggel vésődött bele emlékezetükbe [...] a hosszú barna hálóköntöse, amit a derekán fekete paszományos zsinór szorított össze, a papucs, aminek a *surrogó, különösen susogó csoszogása* meg a fülük memóriájába raktározódott be örökre ismerőssé váló hangul. És a nagy fekete komótsapkája, amiről féloldalt fityegett le a fekete selyembojt.”<sup>61</sup> Az Ajtay-Horváth által felvázolt rendszerben külön helyet kapnak az érzetegyüttesek, közéjük akár a fenti idézet is beilleszthető, hiszen különböző érzékszervekhez kapcsolódó élmények együtt, egymást kiegészítve (olykor alliterációként) szövegeződnek. A harmadik, és egyben legkisebb „hatáskörrel bíró” hangzócsoport a hangutánzó szavaké, melyek egy-egy mondatot árnyalnak csupán. Ide sorolhatjuk a *Finish Bohemiae* jégsekreányének hangját,<sup>62</sup> vagy *A medve* című írás környezetrajzának egyes elemeit.<sup>63</sup> Kevésbé gyakoriak a szagláshoz köthető érzetek a Dénes-ciklusban (a szereplőket körülvevő elmaradhatatlan szivarfüst elsődlegesen képiségében, színei miatt jelentős elem, ködként vagy fátyolként – mindkettő szecessziós jelkép – üli meg a helyiségeket, hatása pedig a cselekmény tekintetében bír szövegszervező erővel), bár a *Pannonizmus* című dialógusban találhatóunk ilyen szöveghelyet is.<sup>64</sup>

A ciklus egyetlen nőket felvonultató darabja a *Balatonfüredi emlék*. Komplex példája a szecessziós leírásnak, mivel egyszerre színes, virágra utaló, természetes és mesterséges. „Egy negyvenöt esztendő, de hófehér hajú asszony, két sudár, ringó derekú és kámeafejű leány társaságában. Mind a

---

<sup>60</sup> „Egy-egy tárgy, dallam vagy vers hamar átlendíti a hőst az emlékezés vagy álmodozás világába, s feledtetni tudja a valóság kicsinyességét. Ez az átlendülés formailag a magyar irodalomban a próza lirizálódását eredményezi, és az önmagát kereső, bizonytalanság lelkiállapotát megéltó szubjektum terméke.” (AJTAY-HORVÁTH, *i. m.*, 70.)

<sup>61</sup> SZÁNTAI, URBÁN, *i. m.*, 143.

<sup>62</sup> „[...] a jégsekreány csapja: Csipp...csöpp...csapp...csupp... Csipp...csöpp...csapp...csupp...” (SZÁNTAI, URBÁN, *i. m.*, 126.)

<sup>63</sup> „[...] a sárba fulladt barna fű cuppog és sziszeg.” (SZÁNTAI, URBÁN, *i. m.*, 154.)

<sup>64</sup> „Apró, de gilisztacsövű, épp pöfögő szerszám, amelyik hol búzt pöfög bele a halszagtól és iszaprothadástól amúgy sem kellemes levegőbe [...]” (SZÁNTAI, URBÁN, *i. m.*, 117.)

hárman olyan szolidan, olyan egyszerűen voltak öltözködve, szinte mintha apácák volnának. Két mágnásleány volt az anyjával. Halk beszélgetésük közben olyan finom mozdulatokat tettek, mintha egy-egy Gainsborough-kép szállt volna ki a keretéből [...]”<sup>65</sup> A hasonlat egyik eleme a természetes női szépség, a másik pedig Thomas Gainsborough 1770-es festménye. Ajtay-Horváth a díszítőmotívumok között említi a *művi díszített világra* való szövegreflexiókat is. A luxust megjelenítő tárgyak, az ember alkotta szépségek ebbe a kategóriába sorolhatók be.<sup>66</sup> A szecessziós irodalom részletező, mindent atomjaira bontó írói módszerét, így jellemzi Halász Gábor: „Mint a reneszánsz manieristái, ők is egy-egy kiszakított részlet különleges megmunkálásával igyekeztek a valóság nagyobb illúzióját megadni, ahogy a nagyítólenyce reálisabbá teszi, egyben eltúlozza, elváltoztatja a vizsgált anyagot. A legnagyobb valószínűség a legnagyobb egzotikum is; a vízcsepp a mikroszkóp alatt szörnyekkel zsúfolt álmvilág.”<sup>67</sup> Ha Cholnoky leggyakrabban vizsgált anyagára – a ember belvilágára – vonatkoztatjuk ezt az idézetet ismét a kor tipikus tünetegyütteséhez, a neuraszténiához jutunk. A *Finish bohemiae* Dénese e betegség hordozójának alaptípusa.<sup>68</sup> Önelemzése, illetve ráébredése személyiségének paradox mivoltára az örületig hajtja, azáltal, hogy felismeri, képtelenné vált a mámor átélésére – még az alkohol segítségével sem tud kiszakadni a valóságból. Az én analízise, valamint az alkohol részletező leírása egyaránt a tematikus és formai részletgazdagság példázói. „Hát igen, a sherry. Hiszen tudod, mind a kettőnknek mindig a kedves itala volt. Elgyönyörködtünk sok délutánon a topáznál barnásabb aranyában, a finom, savanykás virágillatában, a fanyarságában édes zamatjában. És csak a színnek, az illatnak és az íznek a gyönyörűségeit láttuk benne... ah.”<sup>69</sup> Másik extrém esete az elemekből építkező novellastruktúrának *Az esernyő*. A szöveg nagy részében egy esernyő multikulturális származástörténetét olvashatjuk (tizenhét nemzet és tizenhét elem, anyag említődik meg, a szövegben, mire összeáll Dénes – történetének – tárgya) a mindennapiság részleteiben rejlő mindenség illusztrációjaként.

---

<sup>65</sup> SZÁNTAI, URBÁN, *i. m.*, 122.

<sup>66</sup> „A leírás iparművészete [...] mint a kámeát gondos csiszolással dolgozza ki témáját, a természetet műtárgyak, luxuscikkek, ruhadarabok hasonlataiból építgeti, kedvenc anyaga a selyem és a bársony, kedvenc színei a sárga, arany, bíbor- (HALÁSZ Gábor, *Vázlat a szecesszióról*, *Nyugat*, 1939, 10. szám.)

<sup>67</sup> HALÁSZ, *Vázlat...*, *i. m.*, 1939.

<sup>68</sup> „Neuraszténiás vagy, mindent túlérzel, az idegrendszered nagyítóüveggé vált, az élet minden kicsinyes ostobaságát, lenézni való könnyűségét a triéder erejével vetíti rá az agyad velejére. [...] Töröld le azokat a felesleges, kísértő túlképeket az agyad velejének a Broca-mezejéről [...]” (SZÁNTAI, URBÁN, *i. m.*, 127.)

<sup>69</sup> SZÁNTAI, URBÁN, *i. m.*, 128.

A szecessziós stílus elmaradhatatlan technikája a stilizáció, amely megjelenik az indázó mondatstruktúrákban, alliterációkban, a szöveg zeneiségében,<sup>70</sup> legjelentősebb eszköze azonban az ismétlés, „pontosabban az azonos vagy alakilag különböző, de azonos szemantikai mezőbe tartozó szavak ismétlése.”<sup>71</sup> Cholnoky Viktor *Melankólia* című párbeszéde, a Pesti Napló 1910. szeptember 8-i számában jelent meg, később pedig a *Néhusztán meséiből* posztumusz kötetben kapott helyet. A szimbólumként használt és nagybetűvel jelölt Ősz, hangulatra gyakorolt hatását fejtegető beszélgetés, a négy legrútább emberi processzus, születés, önfenntartás, fajfenntartás és az elmúlás, értelmezésébe vált át. A szövegben negyvennégyyszer fordul elő a halál vagy annak szinonimája, valamelyik módoszata. Az ismétlések négy részre tagolják a szöveget. Az első, bevezető szakasz az őszi időjárásról szól, a második az ember múlandóságát, a halálfélelmet tematizálja. A harmadik a félelem okaként a Halál perszonalizálhatóságának megszűnését – a Csontemberre, Thanatosszá, szelíd arcú ifjúvá mitizált halálkép lecserélődik, kémiai folyamattá redukálódik – jelöli meg. Végül pedig az elalvás válik domináns elemmé. Ezt a felosztást igazolja a szerzői utasítások, jellemzések beékelése is. Az ablakon át nyomon követhető időjárás párhuzamosan válik egyre sötétebbé, viharosabbá a beszélgetés elmélyülésével, megfeleltetve a kint és a bent világot.

A természeti képek leírása kifejezetten alkalmas az egyén világhoz való viszonyának megjelenítésére. A szecessziós stílus jellegéből adódóan vonzódik a természethez, virágokhoz, növényekhez, kertekhez. Maga az elnevezés is tükrözi ezt, hiszen hívják liliumstílusnak, virágstílusnak is. A *Dénes-ciklus* darabjai közt gyakran találunk természeti leírásokat. Azokban az esetekben mikor a történet valamilyen zárt térben játszódik a szerzői megjegyzések mutatják be az ablakon kívüli világot (lásd: *Melankólia*, *Kánikula*), bizonyos esetekben pedig a mesterségesen létrehozott belvilág jellemzése szövegeződik e módon (az *Ebéd után* és *A negyedik parancsolat* című novellákban). Legkomplexebben azonban a teraszokon, erdőekben, vízpartokon (*A medve*, *Balatonfüredi emlék*, *Pannonizmus*) játszódó történetekben találkozhatunk szecessziós természeti képekkel.<sup>72</sup> Az alábbi szöveghely az egyik ilyen novellából való: „Nagy, terebélyes, kopaszságukban is impozáns fákból álló pagonyba érkeznek. A

---

<sup>70</sup> Játékos példa erre a *Kánikula* című párbeszéd első bekezdése: „Köz-mun-ka-ta-nács...köz-mun-ka-ta-nács... (Hirtelen föleszmél, felkapja a fejét és az ujján skandálva folytatja:) Köz-munka-tanács...Daktilus. Esküszöm rá, hogy daktilus. Csakhogy az elején felütéssel.” (SZÁNTAI, URBÁN, i. m., 151.)

<sup>71</sup> AJTAY-HORVÁTH, i. m., 116.

<sup>72</sup> *Laád Bulcsu doktor történeteiben* az ember által megalkotott belvilág válik a szecessziós leírások közvetlen ihletforrásává, míg az Amanchich-szövegek egzotikus terei iskolapéldái lehetnek az orientalista és a primitív népek kultúrája iránt érdeklődő szecessziós természetelménynek.

fák egymásba borulásának valami keleti stílje van, a szó úgy visszhangzik közöttük, mint az Alhambra oroslánudvarán, a levele hullajtott cserfaágak egymás felé nyúlnak s olyan szomorú bolthajlást vetnek a levegőbe mint az utolsó mór sóhaj.”<sup>73</sup> A mondatok indázása és a leírt növényzet képének ívei egyszerre rendelik a novellát a szecessziós stílushoz.

A *medve* című írás először a Pesti Napló, 1910. február 2-i számában, később pedig *Az Alerion-madár vére* című kötetben jelent meg. Az erdei vadászatot megjelenítő történet színektől (sárba fulladt barna, zöldes arany, bronzbarna, sárgára fagyott), hangoktól (csikorog, zörög, cuppog és sziszeg) hemzseg. Meglátásom szerint ez Cholnoky művészetének egyik leggroteszkebb darabja, mivel a filozófia „elejtésének” szándéka, és a medve elejtésének szándéka valós korrelációban mutatkozik meg. Az életben maradó medve a földön megtalált filozófiát eszi meg, majd megdöglik tőle.<sup>74</sup> A világ kifordítottságát ábrázolja ily módon a szerző. Elég visszagondolnunk Amanchich Trivulzióra, a hazug fantázia-vándorra, akinek hazugságait így leplezi le az író: „az üres grogos pohárba nagy, kövér könnyecsepp hullott Trivulzióának abból a szeméből, amelyik üvegből volt.”<sup>75</sup>

### „... egymásba borulásának valami keleti stílje van, a szó úgy visszhangzik köztük...”

Vizsgálatom primer forrásául nem csupán a teljesség igénye végett választottam Cholnoky Viktor három novellaciklusát, melyeknek formája is némi magyarázatot igényel, hiszen ezek javarészt utólagos gyűjtés eredményeként rendezhetőek ciklussá.<sup>76</sup> Sokkal inkább amiatt döntöttem így, mert a három ciklusból kibontakozó szerzőségi elv egy globálisabb struktúrára enged következtetni, ami szintén alapját képezheti szecessziós vizsgálatnak. Meglátásom szerint, Cholnoky Viktor novellisztikájában és publicisztikájában is megjelenik az a szolipszisztikus alkotáslélektani felfogás, amely nemcsak

---

<sup>73</sup> SZÁNTAI, URBÁN, *i. m.*, 155.

<sup>74</sup> „A morbiditás és a groteszk az a terrénium, ahol a szecesszió híd szerepét leginkább megvalósulni látjuk a dekoratív romantika és az avantgarde törekvések között.” (AJTAY-HORVÁTH, *i. m.*, 179.)

<sup>75</sup> SZÁNTAI, URBÁN, *i. m.*, 31.

<sup>76</sup> Az Amanchich-novellák a főhőse négy néven jelenik meg (Trivulzió, Filippo, Mettel és Amanchich), ugyanakkor emblematisz attribútumai változatlanok maradnak. A *Dénes-írások* esetében a név jelenti koherencia alapját, bár a Dénes nevű szereplő nem feltétlenül központi alak ezen írásokban, és műfajilag is sok eltérés (diológus, tárca, novella) jellemzi a ciklust. Legkoherensebbnek a Laád Bulcsu doktort szerepeltető történeteket tekinthetjük, hiszen itt nincsenek sem műfaji sem a főhős megnevezésével kapcsolatos változatok.

egységesíteni látszik az író szemléletmódját, de ciklusokban elkülönülül hősei között – vándormotívumok formájában –, valamint a két paralel alkotóterület között kontinuitást és további koherenciát teremt.

A *sapkaszél* című Amanchich-novella első változata 1904. január 1-én jelent meg a *Budapest*ben. A szöveg – az olvasó számára – három számon kérhető forrást jelöl meg a szerzőség tekintetében.<sup>77</sup> Az első (meta)szint a szöveget író íróé, a második a történetet elbeszélő narrátoré, a harmadik réteg pedig a történetben szereplő kalandoré. Közöttük oszlik meg az olvasó szórakoztatásának felelőssége. Az alkohol hatása alatt álló fantázia-kalandor lehetséges világokat konstruál, melyek hitelessége fölött a történeteknek lejegyzője, a hallgató-narrátor saját valóságreferenciái alapján ítélkezik. A metakontextus, mind a két elvet kanonizálja, az olvasó kezébe adva a döntés jogát, melyiket tekinti uralkodónak. A ciklussá rendezés értelmében *A sapkaszél*ben előírt olvasási stratégia érvényes az egész ciklusra, hiszen a narratori és a kalandor szerep változatlanul megjelenik minden novellában. A Laád Bulcsu ciklus első darabja *Az emberke*, melynek narratori kiszólásaként ezt olvashatjuk: „Ismeritek ezeket a pillanatokat? Amikor az ember ül, és hármásban van, bár egyedül, ő maga, az emberkéje meg a szivarja füstje. [...] Pihensz, és mégis beszélgetsz. Sőt vitatkozol. Hevesen, türelmetlenül, de mégis izgalom nélkül, mert eleve tudod, hogy tied a szóvitában a diadal...”<sup>78</sup> Ebben a hármásban a belső beszélgetés *ő maga, az emberke* és a *szivarfüst* között folyik. A korábbi alkotói hármás feladatköre itt is felosztható a „szereplők” között. Az emberke a lejegyzést végzi. Pontos, logikailag helyes egyenleteket rögzítve, szerepe analóg az Amanchich-novellák narrátoráéval. A szivarfüstbe néző doktor itt a kalandor pozícióját veszi fel azáltal, hogy „a commerciales nehéz, sárga füstjét látja és abban mindent lát”, többek között azon különös kompánia tagjait, akik a művészetben nyerték el örökkévaló mivoltukat. Ez a valóságból kikölkent nézőpont domináns Amanchich „papírvilágában” is, hiszen a kalandor a vágyott életút megalkotásával teremt meg mítoszát, mely megőrzi őt – közzé tételre érdemesítve sorsát – az olvasó számára.<sup>79</sup>

Az alkotás e felfogásának publicisztikai megfelelése a *Játék a játékkal*

---

<sup>77</sup> „[...] elmondok róla egy újabb történetet. Akinek tetszeni fog, dicsérjen meg érte engemet, akinek pedig nem tetszik, szídjá össze – Amanchich Metellt. Mert ha a dolog mulatságos: én írtam meg; ha ellenben unalmas: Metellel történt.” (SZÁNTAI, URBÁN, *i. m.*, 79.)

<sup>78</sup> SZÁNTAI, URBÁN, *i. m.*, 108.

<sup>79</sup> „A mindennapok szürkesége ellen lázadó szubjektum teremt önmaga kábítására e furcsa világot, amelyben elkülönülhet azokkal együtt, akiket hasonló szándék és igény vezényel. A szecesszió tehát egy kényelmes lázadás, a pusztítás és harcok kiállás helyett egy dekoratív világba való menekvés, amelynek színtere nemcsak a tudat (álom, emlék), hanem egy szoba, szalon, ház, kastély, műterem vagy kert által körbezárt konkrét tér is.” (AJTAY-HORVÁTH, *i. m.*, 171.)

(1908) következő szöveghelye: „Az egyik vagyok én, a másik vagyok magam, a harmadik a Kohinoor. Én kigondolok valamit, a Kohinoor leír a kezében valami egészen mást, és Magam ítélkezik a gondolat és szöveg hasonlatosságai vagy felütköző ellentétei és különbözőségei felett. És ebben az individuális hármasban mindig a Kohinoor a diabolus rotae, mert – őreá lehet ráfogni a legbüntetlenebbül minden gonoszságot.”<sup>80</sup> Ez a meghatározás is felfűzhető a szerzői alakmások láncolatára, hiszen ahogy a történetek írója a kalandok mozgalmassága alapján volt megnevezendő, jelen esetben, a megírt szöveg szórakoztatósága jelenti a szerzőség mércéjét, szintén megosztva annak felelőségét a hármas én tagjai között. A lejegyzés, kitalálás, és ítélkezés funkcióhármasa egylényegű az Amanchich-novellák feladatstruktúrájával, ahogyan a Laád-szövegével is.

A ciklusok keletkezésének időrendjében az utolsó a Dénes nevével fémjelzett szövegkorpusz. Az 1910-es *Ebéd után* című novella már egységesen hivatkozza az alkohol hatására teremtődő hármas személyiséget: „Ellenben benned az a pezsgő, amit nem megittál, mert inni nem tudtok, hanem magadba öntöttél, talpra állította az alkoholban tapasztalatlan lélekből spirituózus hatásra a mindig jelentkező hármas ént.”<sup>81</sup> A kifejtetlen szolipszisztikus képlet magyarázata, hogy az aktuálisan Dénesként létező szerző referenciákat hagy szövegében szétszórta. Az egyik a kalandorra vonatkozik, mivel Dénes megemlíti Amanchich egyik kedvenc italát, valamint egy több variációban megírt kalandjának terét is.<sup>82</sup> Másik visszacsatolás lehet Dénes panasza, mikor azt mondja: „[...] nem tudok osztatlanul, egész odaadottsággal a magam lelkéé lenni, [...] amikor befejeztem a napi feladatomat, akkor is tovább ketyeg a fejemben, itt... itt, Endre... (*reszketeg mozdulattal emeli fel a kezét*) a halántékom mögött a... a túlsrófolt gondolkodás. Itt... itt...”<sup>83</sup> Dénes ezzel a gesztussal integrálja „magába” az emberkét, ami feltételezi – a bennfoglalás miatt –, hogy Laád Bulcsu doktort is „fejben tartja”.<sup>84</sup>

A novellaciklusokban a hármas én az elhomályosuló, kontúrját veszített világlátás következtében áll elő. Az alkoholgőz, a szivar- vagy ópiumfüst egyaránt a szecessziós kelléktár elemei, s mint olyanok a bódulat előfutárai.

---

<sup>80</sup> FÁBRI, *A kísértet*, i. m., 78.

<sup>81</sup> SZÁNTAI, URBÁN, i. m., 135.

<sup>82</sup> „Sőt az Aubertinjük is igazi. Olyan ez a hely ebben a hamisságtól hemzsegő városban, mint ainszefari oázis a Szaharában.” (SZÁNTAI, URBÁN, i. m., 135.)

<sup>83</sup> SZÁNTAI, URBÁN, i. m., 127.

<sup>84</sup> „Bulcsu doktor lehajtotta a fejét, és nagy gondolatterhesen átugorva, inkább az érzés, mint az értelem trambulinjáról, ebbe a végkövetkeztetésbe ugrott fejest: - Alighanem ez a homunkuluszkérdés. A mikrokozmosz kis emberének a transzpozíciója a makrokozmoszba.” (SZÁNTAI, URBÁN, i. m., 108.)

Az érzékszervek egészséges működésének megzavarásával teremtenek alkalmat az énbén rejlő *másik én(ek)* megpillantására. Cholnoky Viktor *Az Alerion-madár vére* című szövegében így ír az egészséges szem számára láthatatlanul maradó regiszterről: „A rosszul látó embertől pedig félni kell, mert ezek miután nem képesek már meglátni a külső világ valóságait, önnönmagukba néznek bele, ott új, különös világot látnak meg s ezt a világot akarják rákényszeríteni az egészséges szemű környezetükre is.”<sup>85</sup> Az idézett rész alapján kijelenthető, hogy a valóság szecessziós kettősségének belátása a szubjektum felszabdalásával jár.<sup>86</sup> Az egyik kettőzött *én* otthonos a külső valóságban, a hétköznapok értékvesztettségében, míg a másik *én* belső utazásain keresztül, a valóságon túli mindenségre pillantva találja meg a máshol hiányzó tartalmakat. A teljességben lét igénye szüli kettővé az egyet a szecessziós stílusban. „Az egyén újszerűen sajátos helye, amely alapvetően a külvilág és az individuum között megbomlott egyensúllyal jellemezhető, az egyén skizofrén tudatát eredményezte, az „itt benn” és „ott künn” kettősségét, amely viszonyra vizsgálódásom tárgya az újfajta életszemlélet és az abból fakadó stílus is visszavezethető.”<sup>87</sup>

Cholnoky Viktor két szövegében is foglalkozik a homonkulusz-kérdéssel. A Laád Bulcsu ciklus, *Az emberke* című darabjában, valamint *A közelgő homonkulusz* című publicisztikai írásában. Ezeknek keletkezési sorrendjét nem ismerjük, a legközelebbi tudható adat, hogy mindkettő 1906-ban jelent meg. A novella először *Képes Családi Lapokban*, majd *A Hétben*, a tárca csak ez utóbbiban. Cholnoky tudományba vetett hitének hangot adva, a cikk utolsó bekezdésében megjövendöli a homonkulusz létrejöttét, a mesterséges intelligencia előállítását. A cikk meglátásom szerint pretextusa lehet a novellának, mivel *Az emberke* a „huszadik század végén” játszódik, science-fiction-ként beteljesítve az 1906-os cikk jóslatát. A – talán csak a doktor fejében íródó – betéttörténet azonban újabb értelmezést kínál. A fizikai múlandóság, és az alkotások örökérvényűségének szembeállításában, a mesterséges értelem, mely legyőzi a halált, az írás létmódjával analóg.<sup>88</sup> A publicisztikai variánsból

---

<sup>85</sup> HUNYADI, i. m., 59.

<sup>86</sup> „A visszahúzódo realitás ellenpontjaként megjelenik a teljességet ígérő vagy hazudó álomvilág, az illúzió, a mesevilág, a dekoratívan stilizált képzel világot. Amikor a korszak irodalmát és jellegzetes témáit úgy vesszük számba, hogy vezérelvünk a szecessziós stílus, nem hagyhatjuk figyelmen kívül a stílus tartalmi oldalát sem, amely az előbb említett mindkét világot átfogja.” (AJTAY-HORVÁTH, i. m., 68.)

<sup>87</sup> AJTAY-HORVÁTH, i. m., 68.

<sup>88</sup> „Ami ember volt belőlük, az alszik, de ami homonkulusz volt, az él. Azt hiszem örökké. De én? A sírján porrá vált virágon kívül ki tudja vajon, hogy én, a Napóleon öcsém, a fele humor, fele sentiment Zárkány Napóleon vagyok, az igazi Jókai.” (SZÁNTAI, URBÁN, i. m., 109.)

kiderül, hogy szerzője pontosan ismeri a kérdés filozófiai háttérét, és a kutatás biológiai fejlődését, s így a homonkulusz-paradoxont, egy *regressus ad infinitum-érvelést*, „ami tartalmazza önmagát”. Ez a „bennfoglalás” határozza meg a szolipszisztikus szerzőségi elvet, ugyanakkor mikro<sup>89</sup>- és makroszintű<sup>90</sup> szövegek közötti viszonyokban is tetten érhető. Az említett logikai paradoxon nyelvbe való átültetése azzal jár, hogy egy mondat érvényességének ellenőrzése kényszerűen magával vonja egy másik mondat igazságértékének eldöntését, végtelenítve a problémát. Az *Amanchich-novellák* szövegszervező elvéért vívott [ny]elvi harc (a kalandor és a narrátor között) a probléma totalizálásaként értelmezhető. Ennek a végtelenítésnek, illetve végtelenített szubjektumnak emblémája az X., mely a novellaciklusok hősei között vándormotívumként jelenik meg. Egyszersmind publicisztikai írás is viseli ezt a címet.

Az X. című írás a szimbólum kettős értelmével játszik, egyszerre határozva meg azt Nagy Ismeretlenként, és a tizedik jelölőjeként. Az írás aktualitását az antialkoholista tizedik kongresszusa jelentette, amit abban az évben Budapesten tartottak. Újabb paradoxon! Hiszen Cholnoky „a legtitokzatosabb mérget, az alkoholt” jelöli meg Nagy Ismeretlenként, másik értelemben pedig az antialkoholista kongresszusra alkalmazza a jelet, mely ironikusan mindkét jelentést magában foglalja. Feltűnő az X szimbólum használatának koncentrációja a novellisztikában is, hiszen mind a három ciklusban megtalálhatjuk emblémaként és a szereplők között koherenciát teremtő vándormotívumként.

A szövegek keletkezésének időrendjében először az *Amanchich-novellákról* kell szót ejtenünk. Az X ezen írásokban az asztal lábának alakjával azonosítódik, minden esetben a keretként szolgáló kocsmai beszélgetés kellékeként.<sup>91</sup> Az alkoholfogyasztás kontextusában a főhős ezen asztalok mellől „indul” a Nagy Ismeretlenbe, a kalandortörténetek egzotikus fantázia-világába. Ugyanez a jel így jelenik meg az 1906-os *Az emberke* című novellában: „...és Laád Bulcsu doktor megint kint volt a márciusi szélben. Fázósan húzta össze a kabátját, és miközben becsöngetett, s miközben a házmester nem jött, újabb X-et, újabb ismeretlent adott fel a fejében lévő emberkének:

---

<sup>89</sup> Laád Bulcsu doktor történeteiben gyakran találkozhatunk nyelvi paradoxonokkal, többek között a vasárnap ünnepi mivoltát tematizáló *Artabán Mihály és vasárnap* című novellában: „Hiszen Laád doktor olyan ritkán vállalkozott hosszabb elbeszélésre, hogy a társainak még a vasárnap is hétköznapra ünnepiesedett a vállalkozásra.” (SZÁNTAI, URBÁN, i. m., 98.)

<sup>90</sup> A szereplők egymásba ágyazottságát tekintem makroszinten megvalósuló szövegműködésnek.

<sup>91</sup> Megjelenik a szimbólum a *Trivulzió szeme* című novellában, továbbá a *Bambuan katasztrófájában* is.

[...] A homunkuluszt, a kis embert, öreg, bízd rá az írókra, festőkre és kőfaragókra. Azok elég embertelenek, hogy kidobják magukból az agyuk hónapos lakóját... Mi ketten együtt maradunk.”<sup>92</sup> Az X ebben az esetben is az mámoros állapotba lépő szubjektum jelölője, hisz a doktor fejében konstruálódó emberke, az ópiumos füst melléktermékeként jelenik meg a novellában. Végezetül a *Pannonizmus* szövegreflexiójának értelmében, a Dénes fejében megjelenő emberke valóban együtt marad a doktorral, hiszen a homonkulusz-paradoxon révén mind a két szereplő integrálódik a későbbi Cholnoky alteregóba. A szerző halála előtti utolsó ciklus főhőse, Dénes, azonban nemcsak a Laád Bulcsu novellákat rejti magában, de Amanchichot, így a kalandor köré komponált szövegsorozatot is. A *Pannonizmus* című dialógusban, Dénes (az írói jellemzésben) olyan attribútumokkal jelenik meg, mely alapján egyértelműen azonosítható az első Cholnoky ciklus kalandor hőisével. „A lába pedig az iksz betű, amely predesztinálja az embert a globetrotterságra. Ez az a láb, amelynek a hajlása a rugalmasságával kiegyensúlyozza még az Indiai-óceán sapkaszelei táncoltatta hajó tengeribetegségét is, és éppen úgy megy fel a dolomitszika omló törmelékén, mint ahogyan nem süllyed bele a kínai lősz alattomosan ropogó félrecsuszamlásaiba se.”<sup>93</sup> Az asztalláb Amanchich lábává, a Nagy Ismeretlenbe lépés eszközévé válik. Az azonosíthatóságra játszanak rá továbbá a kalandor által bejárt terek megidézései,<sup>94</sup> Dénes kívül Amanchich, emberkéje pedig Laád Bulcsu doktor.

A két alkotói terület szoros kapcsolatban áll egymással, a ciklusok pre- és intertextuális kapcsolataiból kitűnik, hogy a főhősök köré szerveződő szövegekben ugyanaz a hármasszubjektumfelfogás és szolipszisztikus szerzőségi elv jelenik meg, mely a publicisztikai írások bizonyos darabjait is jellemzi. Megállapítható, hogy Dénes – az utolsó Cholnoky alteregó – összefoglalója a korábbi novellaciklusoknak, hiszen reprodukálja a korábbi – rendezőelvékként is működő – szereplőket. És hogy, hogyan értelmezhető a szecesszió nézőpontjából e ciklusok mögött/között húzódó globális struktúra? Meglátásom szerint a végtelenbe nyúló szubjektum és alakmásláncolat szervezte szövegkomplexum elsősorban formai sajátosságaival – az egyes novellák tematikus elemeit összekötve – valósítja meg a szecessziós indázást. A szöveghelyek és a hősök attribútumainak ismétlődése, vándorlása hozza létre azt a koherenciát, mely által az egyik ciklus tematikus íve a másikban végződik, hogy onnan gyűrűzzön át a harmadikba.

---

<sup>92</sup>SZÁNTAI, URBÁN, *i. m.*, 110.

<sup>93</sup> *Uo.*, *i. m.*, 118.

<sup>94</sup> „Olyan ez a hely ebben a hamisságoctól hemzsegő városban, mint ainszefari oázis a szaharában.” (SZÁNTAI, URBÁN, *i. m.*, 135.)

## Felhasznált irodalom:

- AJTAY-HORVÁTH Magda, *A szecesszió stílusjegyei a századforduló magyar és angol irodalmában*, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2001.
- SZABÓ Zoltán, „Az indázás formái” = „Arany-alapra arannyal” *Tanulmányok a magyar irodalmi szecesszió stílusáról*, szerk. SZABÓ Zoltán, Bp., Tinta, 2002.
- CHOLNOKY Viktor, *Aforizmak*, Figyelő, 1908/9.
- CHOLNOKY Viktor, *A kísértet: Válogatás Cholnoky Viktor publicisztikájából*, szerk. FÁBRI Anna, Bp., Magvető, 1980.
- CHOLNOKY Viktor, *Az álomirtó*, szerk. HUNYADI Csaba, Szeged, Lazi, 2001.
- CHOLNOKY Viktor *összegyűjtött művei*, szerk. SZÁNTAI Zsolt, URBÁN László, Szeged, Szukits, 2001.
- CHOLNOKY Viktor: *Trivulzio szeme. Válogatás Cholnoky Viktor novellisztikájából*, szerk: FÁBRI Anna, Bp., Magvető Kiadó, 1980.
- FARAGÓ Kornélia, *Téridányok, távolságok: Térdinamizmus a regényben*, Újvidék, Forum, 2001.
- FRIED István, *A tegnapok ködlovagjai – Széljegyzetek Krúdy Gyula kötetéhez*, Tiszatáj 2003/5, 63–79.
- HAJNÓCZY Péter, *A halál kilovagolt Perzsiából = Hajnóczy Péter összegyűjtött írásai*, szerk. DOMOKOS Mátyás, Bp., Osiris, 2007.
- HALÁSZ Gábor, *Ferencjózsefi idők. = Tiltakozó nemzedék. (Összegyűjtött írások)*, Bp., Magvető, 1981, 149–181.
- HALÁSZ Gábor, *Vázlat a szecesszióról*, Nyugat, 1939/ 10.
- HIMA Gabriella, *Az idegen-tapasztalat módozatai az Esti Kornél utazástörténeteiben = Antropológia és irodalom: Egy új paradigma útkeresése*, szerk. BICZÓ Gábor, KISS Noémi, Debrecen, Csokonai, 2003, 48–54.
- Dr. KARANCSI Zoltán, *A tájesztétika filozófiája az objektivista és a szubjektivista megközelítések szemszögéből = A határok kutatója: Tanulmánykötet Pál Ágnes tiszteletére*, szerk. SZÓNOKY Ancsin Gabriella, PÁL Viktor, KARANCSI Zoltán, Szabadka, Magyarságkutató Tudományos Társaság, 2007, 122–130.
- KÁRPÁTI Aurél, *Cholnoky Viktor = Kaleidoszkóp*, Bp., Élet Irodalmi és Nyomda Részvénytársaság, 1914, I–XI.
- KÉRI Pál, *Egy magyar író a XX. századból*, Nyugat, 1909/ 18, 281–284.
- RADICS Melinda, *Cholnoky Viktor és a szecesszió = Vár Ucca 17*, Cholnoky Viktor 1868-1912, 1993/1, 126–133.
- SÁNTA Gábor, „*Tout comprendre, mon ami!*” = CHOLNOKY Viktor, *Az álomirtó*, szerk. HUNYADI Csaba, Szeged, Lazi, 2001.
- Georg SIMMEL, *Exkúrszus az idegenről = Az idegen: Variációk Simmeltől Derridáig*, szerk. BICZÓ Gábor, Debrecen, Csokonai, 2004,
- SZINI Gyula, *Az Alerion madár vére: Cholnoky Viktor könyvéről*, Figyelő, 1911/24, 1107–1108.

Fagyas Róbert

## Kosztolányi Dezső fiatalkori prózájáról

Jelen munkámmal arra vállalkozom, hogy ráirányítsam a figyelmet Kosztolányi Dezső életművének korai szakaszában írott rövidprózáira. Ezek az alkotások, melyek a még fiatal alkotó kísérletező beállítódását mutatják, az 1919 utáni prózája alapköveinek tekinthetők. Kosztolányi novellisztikájának az utókorra gyakorolt hatása kiemelt fontosságú a modern magyar irodalomban (akár ha csak Ottlik Géza, Mészöly Miklós vagy Esterházy Péter munkásságát tekintjük), ezért is lényegesnek tartom, hogy ne csupán az érett szerző szövegeire essék a figyelem.

Szándékom bemutatni, hogy az *Esti*-szövegek s a magyar rövidpróza csúcsteljesítményei közé tartozó későbbi rövidtörténetek előzményei rendre méltatlanul maradnak figyelmen kívül a Kosztolányi-kutatások során.

Kosztolányi Dezső költészetét rendszerint három szakaszra szokás osztani. A tagolást elsősorban hangnemek, témák és filozófiai nézetek elkülöníthetősége vezérli, így a biografikus, valamint a történelmi viszonyokat is figyelemmel kísérő perspektíva háttérbe szorítása nem túl szerencsés megoldás. 1908-tól az első világháború kitöréséig datálendő az első, 1914-től 1918-ig a második, s az 1919-es forradalomtól az író halálával bezárólag a harmadik periódusa költői életművének. Így az 1907-es *Négy fal között* szecessziós verseitől egészen az 1930-as *Számadásig* ezen hármass felosztáson belül a képlekenyebbné tűnő, az adott lírai korszakok verseinek szerkezeti sajátosságait kutató szempontok is egy-egy halmazon belül maradnak. Ez az alapszinten működőképes korszakolás részben vonatkozatható a rövidprózát író Kosztolányira is, ám fontos a specifikusságot szem előtt tartani, ahogyan azt is, hogy az ilyen fajta „korszakolás” csupán egy olyan eljárás, melynek segítségével átláthatóbbá válhat az életmű, s létrejöhetnek olyan halmazok, melyek megkönnyítik a szövegeket csoportosítani vágyók munkáját.

Ha elfogadjuk az alkotói oeuvre komplexitásával kapcsolatos felvetéseket, akkor igen problematikussá válhat a szerzőség kérdése. Nagyfokú (főként filozófiai és irodalomszemléleti) eltérések indokolják a szerzőség kétpólusú vizsgálatát. Kosztolányi rövidprózájának alaposabb tanulmányozásához nem vehetjük igénybe a költészetével kapcsolatban jól alkalmazható osztályzási és vizsgálati módszereket (csupán azok időbeli beosztását, illetve alapvetően a hármass tagolást), – csak példaképpen kiemelendő: ismerünk olyan novellákat is, melyeket a szerző azok megjelenéséhez képest már évekkel korábban meg-

írt. A csapda tehát –, hogy egy korábbi novellát a fejlődésszakasz egy későbbi pontján vizsgálunk, mint odatartozót – gyakran előttünk állhat. A versek esetében a megírás ideje és a megjelenés között ilyen eltérések csak igen ritkán fordulnak elő. Ezért olyan szövegeket választottam, melyek keletkezésének dátumát illetően nincs okunk kételkedni.

Az érett Kosztolányival foglalkozó tanulmányok jóval nagyobb arányban vannak jelen a szakirodalomban, mint a korai műveket vizsgáló munkák, ezért is gondolom, hogy szükséges volna hangsúlyosabban tárgyalni az 1908 és 1919 között született szövegeket. Persze az, hogy mikortól is beszélhetünk érett Kosztolányiról, jóval komplexebb kérdés, mintsem hogy konkretizálni lehessen egy adott határpontot, mely elválasztja a kísérletező alkotói korszakot a beérés kezdeti időszakától. Kiss Ferenc, alaptanulmányában már *A szegény kisgyermek panasza*i első megjelenésétől számítva érett költőről beszél, ám a fiatal prózaíró Kosztolányival kapcsolatban igen szűkszavú a szerző. Az előszóban mindjárt említi, hogy az 1910-es verseskötet vitathatatlan jelentősége ellenére csupán 1919 után születnek igazán beérett alkotót prezentáló munkák Kosztolányi tollából. A továbbiakban Kiss munkájában csupán a megemlítés szintjén esik szó a korai prózaíróról, akkor is elsősorban az eszmei és filozófiai útkeresés kapcsán, s csupán a „költő árnyékában”.<sup>1</sup>

## A prózaíró költő

Kosztolányi szépprózájának fejlődését korántsem nevezhetjük egyenes vonalúnak, hiszen az indulástól számított első kötetpróbálkozásai után viszonylag hosszú időnek kellett eltelnie ahhoz, hogy az *Esti*-szövegek legjobbjaihoz hasonló horderejű prózát legyen képes alkotni. Prózaművészetének fejlődése több, kisebb-nagyobb megszakítással tarkított, s ez igen gyakran minőségbeli, esztétikai és prozódiai szempontból meghatározható töredékességhez vezet. Korai, a kritika által is eredményesnek tekintett irodalmi működését egyértelműen a líra határozza meg – főképp *A szegény kisgyermek panasza*i című kötet 1910-es megjelenésétől fogva. Mindez annak fényében is igaznak bizonyul, hogy hírlapírói munkálkodása ekkoriban már pénzkereseti forrásainak meghatározó frontja, tehát közel sem nevezhetjük a szerzőt járatlannak a prózaírás gyakorlatának terén (annak ellenére sem, hogy az újságírás alatt gyűjtött tapasztalatoknak csupán töredékét használhatta fel a szépprózában).

Első novelláinak kiforrotlanságát persze magyarázhatjuk azzal, hogy alkotánál, koránál és tapasztalatánál fogva nehezen lett volna képes az 1900-

---

<sup>1</sup> Kiss Ferenc, *Az érett Kosztolányi*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1979, 5-6, 348–404.

as évek első felében olyan volumenű, olyan higgadtságú prózai működésre, mint a későbbi években (bár még közel sem akkora intenzitással, mint 1920 után). Azonban e két korszak Kosztolányija oly nagymértékben különbözik, hogy a konfrontáció nem szerencsés. Fel kell tehát ismernünk: a rövidpróza-szerző Kosztolányi munkásságát is több egységre érdemes osztanunk az alaposabb vizsgálat, s az áttekinthetőség érdekében. Abban az esetben, ha azt tekintjük, hogy 1907-1908 határán egy csupán huszonkét-huszonhárom éves fiatalemberről van szó, felmerülhet: a novella műfajában a pályakezdő költő még keresi a hangját (lírája ráadásul minden elemző-részletező racionalizmust mellőz), ezért az „írás effajta formájával” való megismerkedés törvényszerűen előhozza azokat a kísérletező gesztusokat, melyek legfeljebb zsenyegéket eredményezhetnek. Kosztolányi 1922-ben így emlékezik vissza erre az időszakra: „Az ifjú elbeszélő versébe bele kellene írni valamit, az ifjú költő prózájából mindig ki kellene húzni valamit.”<sup>2</sup>

Tehát kiviláglik, paradox helyzettel állunk szemben. Az első jelentős novellákat ily módon a *Négy fal között* verseivel kell-e párhuzamba állítanunk (tekintve hogy 1907-ben még kísérletezett, s más alkotók hatása erősebben jelen van e korai versekben), vagy kockáztassunk meg egy merészebb gondolatot: az 1908-ban megjelenő *Boszorkányos esték* című novelláskötetének némely darabja már előrevetíti a húszas évek utáni Kosztolányi prózáját, így ez az egyetlen év, mely a két kötet megjelenése között eltelt, jelentősebb, mint azt logikusan feltételezni lehetne. Líra és próza párhuzamára azonban e dolgozatban nem térnék ki részletesen.

Legcélszerűbb megoldásnak az bizonyulhat tehát, ha – mint arra fentebb már kitértem - korszakokra bontjuk Kosztolányi rövidprózaírói működését, ám ekkor sem feledkezhetünk meg arról a széttartásról, mely talán itt, a rövidprózában a legerősebb az életművet nézve, s mely széttartás a kortársaknak is szemet szúrt. (Gondoljunk például az *Esti*-történetek sajátos nyelv-és szerkesztésrétegeire, s (kontra) a Babits Mihály által mindezek hatására megfogalmazott kritikákra. A pályatárs idegenkedve fogadja az addigi, „megszokott” Kosztolányi-művek után megjelenő *Esti*-szövegeket, s ez talán nem is oly különös, ha azt tekintjük, hogy az egykori finoman impresszionista Kosztolányi végeredményben ismét egy új kártyát húzott elő az immáron végtelemnek tűnő pakliból. Babits szigorúnak, s úgy tűnik, „értetlennek” bizonyul: „mind e témák érdekessége és súlya nem terjed túl egy-egy anekdotáén”.<sup>3</sup>)

---

<sup>2</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Tímár Virgil fia*, Nyugat, 1922/19, 853.

<sup>3</sup> BABITS Mihály, *Könyvről könyvre*, Nyugat, 1933/12, 685.

Vitathatatlan, hogy az igazán jelentős Kosztolányi (próza)szövegek 1919 után látnak napvilágot, ám mindenképpen említésre méltónak bizonyul az ezt megelőző időszak termése is, hiszen célom, hogy Kosztolányi prózájának változásraja némileg kibontakozhasson még a határvonalak igen nehéz megjelölhetősége ellenére is (feltéve persze, hogy állíthatjuk egyáltalán ilyen vonalak létezését az irodalomban), melyek a szárnypróbálgató író esetleg elválasztják az első érett novellák szerzőjétől, majd a lassanként beérő novellistát az *Esti*-történetek kultikussá lett írójától. Persze e kibontakozás igazán alapos, lehetőség szerint minden momentumot részletesen tárgyaló vizsgálata több száz oldal terjedelmű tanulmányt kíván. Ilyen átfogó munkával egyelőre még adós a magyar irodalomtörténet. Érthetetlennek tartom, hogy míg felismerjük a problémakört, nem kap nagyobb figyelmet a fiatal szerző novellaírói működése. Ha e korai írói korszak a feledés homályába vész, nem meglepő, hogy az egyébként egyetlen módon konveniens, életművet átfogó értelmezés helyett egy olyan képet kapunk Kosztolányiról, mely alapján a rövidpróza-írást szinte azonnal az *Esti Kornél*-történetekkel kezdte.

### Novella kontra rövidtörténet<sup>4</sup>

A romantikától egészen a századfordulóig kibontakozó formai hagyomány rányomja bélyegét a kísérletező író lírától áthatott formaművészetére, nyelvezetére, s dekadenciára hajlamos „beleérző hangnemére”. A századvég magyar novellairodalma (Mikszáth Kálmán, Petelei István, Cholnoky Viktor) azonban inkább kiindulópontként volt hatással a kezdő Kosztolányira, mintsem igazán követendő mintaképpen. Thomka Beáta hívja fel a figyelmet arra, hogy Kosztolányinál „sokkal intenzívebbnek tűnik e pályaszakaszcso prózájának kapcsolata a versciklussal (*A szegény kisgyermek panasza*), mint a másfél-két évtizeddel későbbi novellisztikával.”<sup>5</sup> Ugyanez igaznak bizonyul a közvetlen elődökkel kapcsolatban is.

---

<sup>4</sup> Kosztolányi prózai működésének kezdeti időszakában a századfordulós (elsősorban magyar) novellahagyományt követte. E korszak novellatípusa színezett, részletező jellegű rövidprózaí műfajiságot mutat, bár a csehovi mintától eltér az író, hiszen ezek a történetek rövidek, kevés szereplőt sorakoztatnak fel, s bennük az ábrázolás és a hangulatiság (már) előbbre való a történetiségnél. Kosztolányinál az 1920-as évektől kezdve a novellát leváltja a rövidtörténet. Nem csupán a novellatípus maupassant-i irányba való elmozdulásáról van szó. Az *Esti*-történetek, vagy a még későbbi tollrajzok specifikussága abban rejlik, hogy a szövegek viszonylagos rövideksége mellett a téma már leginkább csak ürügyként szolgál az újabb és újabb nyelvjátékra, s az egyre elmélyültebb nyelvfilozófia tézisek szövegbe ágyazására, s ezek szövegekbe való kódolására.

<sup>5</sup> THOMKA Beáta, *A pillanat formái: A rövidtörténet szerkezete és műfajai*, Újvidék, Forum, 1986, 90.

Az író korai prózáját – Thomka gondolatmenetét követve – „*emlékezés- és hangulatrajz-fűzérként*” is olvashatjuk, korabeli prózája a költészetével aktív kapcsolatot mutat. Kosztolányi azonban nem szembefordulással reagál a novellahagyományra, hanem kommunikációt indít a műfajok között, tehát végeredményben kísérletet tesz a líra és próza közötti határok felbontására.

E korszak meghatározó jellemzője a szimbolikusság, mely aztán – bár az idő előre haladtával egyre halványabban – végig nyomon követhető a szerző életművében (mind a lírában, mind a prózában). Szembeötlő, hogy a fiatal Kosztolányi műhelyéből hiányzik a rövidtörténet, mely ellenben a húszas évek utáni kispróza világának szinte egyeduralkodó műfaja. Az *Esti-történetek* majdhogynem egytől-egyig a rövidtörténet műfajába sorolandó alkotások, ugyanígy a rövidtörténet a *Tollrajzok* esetében is kizárólagos vezető műfajként üzemel.

Talán a kezdő író érzelmekben és színekben gazdag impresszionista színezetű lírához való szoros kötődése magyarázhatja a rövidtörténetek hiányát. A nyelvi puritanitás látszatát keltő érett történetek idejére Kosztolányi már levetkőzi a szimbolizáló-megfestő-részletező attitűdöket, melyek megnehezítenék a rövidtörténetek formai leképezhetőségét. Azonban az 1910-es évek környékén egyelőre a novella mutatkozik igazán megvalósítható, s minden jellegzetességét tekintve illeszkedő műfajnak Kosztolányi Dezső ekkori alkotáshoz, így a történetek túlnyomó többsége minden szimbolikájával és lázámokat, szorongást, magányt ábrázoló szövegeivel „elhárítja” a rövidtörténet-jelleget.

1907-ben megalakul a *Nyugat*, az első szám 1908-ban lát napvilágot. 1908 Kosztolányi számára más szempontból is fontos évnek bizonyul, hiszen ekkor jelenik meg a *Boszorkányos esték* című rövidpróza-gyűjteménye: először rendez sajtó alá novellát. Írásművészetét és gondolkodásmódját ekkoriban még egyfajta spleenes dekadencia és az impresszionizmus korrespondenciája jellemzi. Egy 1909-ben Szini Gyulával kapcsolatban írt kritikájának részlete sokat elárul a fiatal Kosztolányi gondolkodásmódjáról: „*nem akarnak festeni, nem adnak egy önmagáért való, bevégzett festményt, hanem dekoratív vonalakat, híg levegőbe írt gesztusokat, messzeségbe sóhajtó görbéket, melyek valahol távol, a lelkek végtelenségében találkoznak*”<sup>6</sup> Kosztolányi művészetfelfogása a tízes évek táján lényegét tekintve arra korlátozódik (mert ekkoriban elsősorban és lázadó módon impresszionista), hogy a mindenkori művészet céljainak legfőbb összetevői semmiképpen sem a művészi részletezésben, vagy a gondos

---

<sup>6</sup> RÉZ Pál, *Kosztolányi Dezső novelláiról* = KOSZTOLÁNYI Dezső összes novellái (1. kötet), szerk. RÉZ Pál, Szeged, Szukits, 2001, 6.

megmunkálásban keresendő. Nem mellékes, hogy évtizedek múlva még mindig felismerhetők e nézet rektifikált megfelelői a rendre hangoztatott *l'art pour l'art*-felfogásában, s némileg abban a különállásban is, melyet Babitscsal szemben fogalmaz meg, önmagát homo aestheticusként definiálva.

Igaz, a *Nyugat* legelső számának *Figyelő* rovatában Kaffka Margit már kritikát publikál a *Négy fal között*-kötetről, a lapban elsőként a *Boszorkányos este* című ötstrófás verse jelenik meg. Ez a költemény, mely aztán az 1912-es *Mágia* című verseskötetében kap helyet, a cím kapcsán azonosítható, legalábbis erősen rokonítható a *Boszorkányos esték*-kötettel. Ez a címadási eljárás azonban nem ritkaság az életmű egészét nézve.

### Boszorkányos esték

A *Boszorkányos esték* huszonkét rövid terjedelmű novellát tartalmaz. A történetek alaptémája rendre valamiféle hétköznapi esemény misztikus, transzcendentális módon történő értelmezése, leképezése (ilyen módon összefüggésben Kosztolányi akkori költeményeinek tematikájával). Alapvető mozgatórugója valamennyi szövegnek a homály, a perspektívák elmosódottsága által feltörő félelem, s a perplexitás, mely majd minden novella csattanójaként működik.

Lengyel Menyhért így ír a kötet kapcsán: *„Különös sejtések, rendkívüli ideges érzékenység, pontos visszaadása sok érzésnek, amire alig bírunk rátapintani. Csupa előkelő s ritka tulajdonság, amelynek a kedvéért a kötet sok minden gyengeségét elnéztük: a kevés gondot a kötet anyagánál, összeválogatásában, néhány egészen elnagyolt s elsietett elbeszélését, s azt, hogy néha az író éppen csak rápillant a témára, sem gondja, sem türelme hozzá, hogy különös fantáziájával egészen áthevítse.”*<sup>7</sup> Lengyel ezek szerint hibaként tartja számon az impressziók hangsúlyozott prózába ágyazását is, azonban megérzi, hogy a szerző tollában jóval több van, mint azt e debütáló kötettel teljes vitathatatlansággal bizonyítani tudná.

Lengyel szerint a válogatás legszebb darabja, az *Ősz felé*, hangnemét nézve illeszkedik a kor divatjához. A szöveg felütése egyfajta rendezői utasításszerű zárójeles, különálló egység. A továbbiakban több helyen is hasonló szerkesztési elvet követ az író, s ez a színmű jelleg végigkíséri a mű egészét, s konkrét helyzet- és cselekvésleírásaival, melyek – akár a jelenethatárok jelzéseiként is felfoghatók – elmozdul a dráma irányába. Erre a tényezőre –

---

<sup>7</sup> LENGYEL Menyhért, *Kosztolányi Dezső: Boszorkányos esték*, *Nyugat*, 1909/14, 110.

talán valamivel eltérőbb perspektívából, de Grendel Lajos is felfigyelt: „*ne csodálkozzék, ez nem Csehov, ez Kosztolányi [...] Mennyi, mennyi „orosz” novella*”<sup>8</sup>

Kísérleti jellege jól kivehető. Az ősz toposza, mely az elmúlást szimbolizálja, több helyen kiegészítődik a vörös (tűz, élet, szenvedély), illetve a zöld (megújulás és remény) színnel. Kosztolányi színsémákkal való kísérletezései mindvégig meghatározzák művészetét, s talán ez az egyetlen olyan jellemző, mely korai hangsúlyos impresszionizmusából feltűnően változatlanul megmarad.

Több ineffektívnek tűnő motívumot (denevér, árnyék tó) is beépít az író, azonban ez a hatástalanság csak látszólagos, valójában szerves részét képezik a novellának, hiszen a Kosztolányi-prózára később is jellemző részletes térleírásoknál, s a hangulat egyfajta „dinamizmusának” és jelentőségének fokozásában nagy szerepük van. Lengyel Menyhért, amikor „elhanyagolt” és „elsietett” elbeszélésekről ír, valószínűleg e hatástalan szimbólumokra gondolhat (talán még ebben, az általa legszebbnek tartott szövegben is). Azonban meg kell jegyezni: bizonyos zsúfoltság is kialakul a számtalan szimbólum gyakori alkalmazásával, így láthatóvá válik, hogy ekkor még nem rendelkezik kellő arányérzékkel a szerző.

Az apa és anya monológja is roppant erős szentimentalizmust hordoz, s talán e két hosszabb, a szövegből emiatt is „kilógó” szakasz okozza a novella erőtlenségét, hiszen ezek aránytalan és hangnemüket illetően is oda nem illő részek. A szövegben megmutatózó líraiság ellenben a kötet *Holdfény* című darabjával rokonítható, s az előzőektől eltérő perspektívából vizsgálva: ebben már erőssége rejlik. Erről a pontról nézve, igaz, még csak kontúrjaiban, de már ráismerhetünk a majdani novellistára: „*A tó fénytelenül, ólomszürkén ömlik el a távolban.*”<sup>9</sup>

A kötet egyik legjellegzetesebb darabja, a *Sakk-matt* nem csak azért érdekes, mert Kosztolányi első korszakának majd minden jellemzőjét (mind a szerkesztés, mind a motívumhasználat, mind pedig a nyelvezet terén) magában hordozza, hanem azért is, mert jellegzetességeit tekintve már nagymértékben előremutat a későbbi novellák felé. Ez a történet bizonyul a legerősebb kapocsnak későbbi prózájával, s utóélete – mint a szöveg későbbi intertextusként való működése – is kiemelkedően fontos.

A *Sakk-matt* esetében egészen szembeötlő az a narrációval kapcsolatban az előzőekben már említett effektus, hogy Kosztolányi az 1900-as évek első tizedében költő, aki prózával is kísérletezik. A líraiság tehát még meghatáro-

---

<sup>8</sup> GRENDEL Lajos, *Kosztolányi, a magyar orosz*, <http://www.litera.hu/hirek/kosztolanyi-a-magyar-orosz>

<sup>9</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Ősz felé = KOSZTOLÁNYI Dezső összes novellái...*, i. m., 59.

zóan erős, azonban a szerkesztés finomságai és a kidolgozottság, valamint a lélektani él a korszak produktív és szignifikáns alkotásává emelik a novellát.

A történet előrevetíti a főleg a húszas évek utáni korszakra jellemző konfliktus-novellák alapvetéseit, s bizonyítottá válik Kosztolányi már ekkori (aránylag kezdetlegesebb) lélektani érdeklődése is. Motívumai a rá jellemző formában – és a hozzájuk tartozó jelentésrétegek felületén – jelennek meg. A színek mélyítik, s egyszersmind rétegezik a művet. A zöld (irigység) és sárga (itt nyilvánvalóan betegség) együttes jelenléte a lilával egészül ki, mely a goethei klasszikus színelmélet alapján a sárga komplementere: „*A kapualja ablakai finom zöld, sárgás és halvány-lila fényt szűrtek át.*”<sup>10</sup> Olga kék ruhájának megemlítésével a narráció keretet ad a szerkezetnek, a kék ugyanis szintén (mint a lila alapja) a sárga kiegészítőszíne, mindemellett pedig nyugalmat árasztó színjelenség, mely így a betegség szenvedéseinek sárgáját a halál nyugalomával köti össze.

A szöveget a nyelv áradása és líraisága nyilvánvalóan a tízes évek prózájához kapcsolja, a megírás dátuma nem lehet kétséges. („[...] *Álmomból sokszor felriadtam. Felszakítottam az ablaktáblákat. Az éj fülledt volt; az ég téntafekete. Csak szögletében pislogott egy arany csillag, mint valami odatűzött drága ék. Körülötte halvány fényfoltok remegtek, mintha odalehelt aranyfüst nyomai lettek volna. Önkénytelenül is a titokzatos ház felé fordítottam a fejemet.*”<sup>11</sup>)

A Kosztolányi-novellisztika korai szakaszában született írások egyike sem bizonyult olyannyira erősnek, mint a *Sakk-matt* (a pretextussá válás szempontjából), ha azt tekintjük, hogy Ottlik Géza *Iskola a határon* című kultikus regényében több helyütt Kosztolányi szövegének nyomaira bukkanhatunk. Az általam legszembeötlőbbnek ítélt részeket emelném ki, melyek látszólag jelentéktelen hasonlóságoknak tekinthetők:

A *Sakk-matt* vonatkozó szövegrészei: „*és úgy éreztem, hogy egy végtelenség óta ismerem azt az ismeretlent, aki akkor tágra nyílt szemekkel nézett az én fájdalom, szomorú arcomba. [...] Sokszor azt hittem, hogy már az anyanyelvemet sem értem, oly idegenszerűen és zavarosan hangzott minden szó, ami abban a csillogó teremben elhangzott.*”<sup>12</sup>

S nézzük „ugyanezt” Ottliknál: „*Hát ilyesfélét éreztem én is, amikor a kettes hálótéremben a betóduló másodévesek közt egyszerre csak megpillantottam Halász Péter ősidőktől fogva ismerős ábrázatát. [...] Sokkal később egyszer eszébe jutott Medvének, hogy az anyja azt mondta neki: »Néma gyerekeknek anyja sem érti*

---

<sup>10</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Sakk-matt* = KOSZTOLÁNYI Dezső *összes novellái...*, i. m, 22.

<sup>11</sup> Uo., 23.

<sup>12</sup> Uo., 22.

szavát», s akkor fontosnak, keserűen mélyértelműnek érezte utólag – ezen a hétfői napon azonban, szeptemberben, a kerti padon üldögélve, alig figyelt az asszonyra.”<sup>13</sup>

Ottlik értékmentése figyelemre méltó, hiszen – másokkal ellentétben – ő már a korai Kosztolányi-prózát is górcső alá vette, nem csupán az *Esti-történeteket* és a kései prózát. Ottlik egyik alapvető mesterének tekintette Kosztolányit, művészete értehetetlennek bizonyulna Kosztolányi művészetének ismerete nélkül, s különös éleslátásra utal, hogy figyelmét már az 1908-as kötetre is kiterjeszti. „Ha elfogadjuk, hogy a boldogság témája, hát nem olyan értelemben, mint mondjuk [...] Tolsztojnak a boldogtalanság, hanem úgy témája, ahogy a kenyérnek a búzaliszt, amiből sütötték. De hogy milyen szuverén hatalmú nagy író a maga birodalmában, hogyan tudja felhozni a tudatosság peremére, amit mély intuíciója megtalált, mutatja, ahogyan egy elnyűtt képhez nyúl, melynek tisztaságára, naivságára, elemi erejére szüksége van.”<sup>14</sup> A fiatal Kosztolányi – ha még nem is rendelkezik az említett a szuverén hatalommal – már ezekben a korai novellákban kezdi felfedezni „birodalmát”.

### **Egy „önleszámoló” novella (Hrusz Krisztina csodálatos látogatása)**

Kosztolányi 1908 és 1910 között európai körutat tesz (anyagi helyzete mindezt már lehetővé teszi), s az utazások tapasztalatainak (élmények és filozófia) lecsapódása olyan kötetek darabjaiban követhető nyomon, mint a *Bolondok* (1911), *A vonat megáll* (1912), a *Beteg lelkek* (1912), illetve a *Mécs* (1913).

Ebből az időszakból magasan kiemelkedik az 1911-es *Hrusz Krisztina csodálatos látogatása*. Kosztolányi 1911-ben számot vet addigi novellaírói munkásságával, s megírja ezt az alig öt oldal terjedelmű, de annál jelentősegteljesebb szöveget. Cholnoky Viktor stílusa nagy hatással volt Kosztolányira a kezdetekkor, azonban 1911-re az író kezdi valóban megtalálni saját hangját, így azt a túl erős hatást, amit Cholnoky gyakorolt a kezdő novellistára, immár egy rövid szöveggel küzdi le. Kosztolányi addigi indiszponált, túláradóan szentimentalista hangját levetkőzni igyekszik, ez jól látható. Mintha eddigi sötét, nyomasztó novelláit parodizálná bravúrosan, s a pályatárs megemlézése mindezen feltételezéseknek csak kellő erejű bizonyítékeként szolgál. A novella mind terjedelmében, mind összetettségében, s nyelvhasználatában, prozodiájában letisztultságot és higgadtságot mutat. Az író, igaz itt-ott még

---

<sup>13</sup> OTTLIK Géza, *Iskola a határon*, Bp., Magvető, 2007, 35, 117.

<sup>14</sup> OTTLIK Géza, *Próza*, Magvető, Bp., 1980, 280–287.

túl erősnek tűnő „színeket” használ („ezüst nyálának langyos nedvessége”<sup>15</sup>), ám a szentimentalista próza jellegzetességei a szöveg előrehaladtával egyre ritkulnak. Úgy gondolom, ez szándékos, direkt írói eljárás, mely amellet, hogy bizonyítja a szerző precizitását, még inkább erősíti az írás önironikus jellegét. A novella első felében Kosztolányi önnön prózaírói kontúrját rajzolja meg, mellyel szakítani igyekszik, így egy merőben más hangnemre és szerkesztési elvre lelünk a második szakaszban, amikor a főhős, *Tas Vidor* hazaérkezik, s otthon találja az évek óta halott lány szellemét (ugyanerre lehet jelzés a cím „csodálatos” előrevetítése, mely aztán a szöveg kibontakozásával egyre jelentéktelenebbé, sőt, hamissá válik). A lány, majd végezetül a főhős ásitása – akár egy vicc élén a poén – erős ütés. „Hrussz Krisztinának unalma” Kosztolányi addigi novellaírói munkásságának egyfajta önreflexiója tehát. Önironia, s finom öngúny fonja körbe a történetet, mely ily módon korszakos ars poeticává és számvetéssé alakul.

E vízváltató időszakról, mely már magában hordozza magában az 1914 utáni hang jellemzőit, így ír Karinthy Frigyes a *Nyugatban*: „*Tudatosan s meggyőződéssel keres formákat – a formák s a fikció birodalmában arisztokrata és úri birtokát s királyságát visszakapja a művész, ki királynak és arisztokratának született s kit a plebejus valóság a megismerés igájába akart hajtani.*”<sup>16</sup>

### Az 1910-es évek vége

Az első világháború éveit zavarodottságot és – ha lehet – még erősebb széttartást okoznak az író témavilágában. E korszak művei mutatják a legerősebb különállást, azonban oly mértékű technikai és szerkesztésbeli gyakorlatra tesz szert az 1915-1916-os évekre, hogy lényegét tekintve Kosztolányi – talán kissé konsternálóan fogalmazva – eléri a „prózaírói felnőttkort”. Politikai szerepvállalása egyre hangsúlyosabbá válik, s ez megmutatkozik elbeszéléseiben is, bár nem akkora intenzitással, mint publicisztikájában. Ennél fontosabb, hogy Kosztolányi szakít a költői jellegzetességeket magán hordozó, lírai prózával, s kezdi kialakítani saját, tömörítő, elhallgató, gyakran finoman élcelődő stílusát.

Némelyik szövegénél még erősebben érződik a korai művek baljós, árnyképes hangulata. Ilyen novella az 1915-ös *X...kalandornő*, mely azonban már közel sem hemzseg a halmozott jelzőktől, vagy a részletezően hosszú lírai betétektől. Nyelvhasználata mégis érdekesen hibrid. A korai novellák

---

<sup>15</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Hrussz Krisztina csodálatos látogatása* = KOSZTOLÁNYI Dezső *összes novellái...*, i. m., 200.

<sup>16</sup> KARINTHY Frigyes, *Kosztolányi Dezső: Bolondok*, Nyugat, 1911/23, 947.

díszessége, s a kései szövegek puritán, tómondattól tómondatig gördülő ritmikája keveredik benne. A képek ugyan még áradnak néhol, a leírások ellenben precízek és jellegzetesen előreutalnak az *Esti*-novellák felé: „*Felpittyesztette ajkát, s kajánul mutatta mind a harminckét aranyfogát, az arany hidakkal és a platina szájpaplással, a kocsonyásan reszkető halvány inyekkel*”.<sup>17</sup> Feltűnő eleme a szövegnek az elkalandozó beszédmód, mely a narratívát meghatározza: „*Minthogy pedig a portás nagyon rövidlátó volt – érthetetlen, hogyan bízhatnak meg ilyen súlyos szembajban szenvedő embert efféle fontos, felelősséges hivatallal –, az okmányok és útlevelek hamis voltát nem fedezte fel...*”<sup>18</sup> Kirajzolódni látszik az érett Kosztolányi. Az X...*kalandornő* és a húszas évek utáni novellák közötti ekvivalencia már nyilvánvaló.

Az arányok elmosódása és az a bizonyos meghökkentő ál-banalitás, mely aztán szignifikáns meghatározójává lesz prózájának, 1915-1916 tájékán kezd igazán kibontakozni. A *Szürke Glória* színei visszatérő Kosztolányi-motívumok. A barna, a vörös, a lila, a kék mind-mind megjelennek, ezzel a „színjátékkal” nem szakít, művészetének védjegyévé válik.

Már a novella felütésénél groteszk kép bontakozik ki a harmincnégy éves nyelvtanítónőről: „*Állandóan gumiköpenyt hord. Néha a köpeny áttüzesedik a napsugarakban, és akkor az egész lánynak olyan a szaga, mint a törlőguminak.*”<sup>19</sup> A lassú kibontakoztatás, a hatásfokozás itt már egyáltalán nem jellemző, pedig a két évvel korábbra datált írások túlnyomó többsége, így például a *Verpeléty* még lineáris történeti síkon fut. A *Szürke Glória* már címében is paradox irányt jelöl. A nyelvtanítónő karaktere – igaz, még szecessziós – egyfajta, a szöveg nyelvhasználatából következtetve értelmetlen életet élő „homo moralis”, aki nem képes értékelni és értelmezni a tudomány, a lexikonok által előírt szabályrendszer mögötti valóságot. Véleménye nincs, független gondolatait és az érzelmeket elnyomni igyekszik, sodródik az „élők” közt. A szövegben megemlítésre kerül az elhallgatás aktusa is, mely nemcsak Kosztolányi későbbi védjegye, de több írógeneráció meghatározója lesz egészen előremutatva korunk minimalizmusáig: „*Már régen leszokott arról, hogy bonyolult dolgokról elmélkedjen. Azt úgyse érték tanítványai. Fülelnének, köhögnének, és újra meg kellene ismételnie a nehéz mondatot, tagoltan, kiabálva, mint a süketek ingerült rokonai teszik [...] kik [...] végül azonban lemondanak, és inkább maguk is tartózkodnak a beszédétől.*”<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *X...kalandornő* = KOSZTOLÁNYI Dezső összes novellái..., i. m., 329.

<sup>18</sup> *Uo.*, 331.

<sup>19</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Szürke Glória* = KOSZTOLÁNYI Dezső összes novellái..., i. m., 353.

<sup>20</sup> *Uo.*, 352.

A tábornokné tollkéséről szóló, helyenként beékelt anekdota-szerű szövegrész újabb megerősítési pontként szolgál a novella témájának direkt banális jellegét mutatva, hasonlóképpen, mint az igeidőkkel való játék. A tanítványok nem azt figyelik, mit mond, hanem azt, hogyan beszél: ez Kosztolányi filozófiájának újabb felbukkanása. A tények száraz tárgyilagossága, az átadni kívánt tudás önnön halottsága révén nem képes bevégezni célját. Ez nyelvszemlélet is egyszersmind: az esztétika, a „hogyan mondás” nagyobb erővel bír, mint maga a mondandó, a tárgy. A szerelmi kalandok átélésének tudása, az effajta ősi, ösztönös tudás hiányzik a lexikonok emberéből.

A boldogtalanság pózként, életformaként való megjelenítése újabb célzás a spleenre, mely szintén levetkezni kívánt eleme Kosztolányi írásművészetének. Novelláiban ad számot burkoltan mindarról, ami a stílusfejlődésének fontosabb állomásainál jelentkezik. A szentimentalizmust már túljelző író most elhagyni látszik azt a dekadens hangot is, amely részben még mindig áthatja szövegeit. Itt figyelhető meg, milyen mértékben különbözik a prózaíró Kosztolányi a költőtől. Versei ekkor már jóval nagyobb sikert arattak, mint novellái, ám a líra alapvető meghatározója még mindig a korszak-függés. Novellája elszakad a tízes évek közepének jellegzetes hatásaitól. Új utakon indul el, mint prózaíró, s témáinak érlelése, a filozófiával való világtérmezési kísérletek juttatják el az első regény, a *Nero, a véres költő* megírásáig, azonban e felkészültségi szint eléréséhez még éveknek kell eltelnük.

1919-ben aprólékosan szerkesztett novellák kerülnek ki a keze alól. Terjedelemben megmarad a néhány oldalas rövidség, történetei viszont egyre tágabbra nyílnak mind térben, mind pedig időben. A fanyar humor, a gúny, a szereplők önparódiája, s az elbeszélői hangnemmél az olvasóra történő kikapcsolás kifinomul. *A Lajos megőrül...* egyike azon novelláknak, melyek már átnyúlnak a harmadik korszak korai szakaszába. Már a történet felütése egyfajta kitekintés-visszatekintés az orosz realizmusra, Lajos bemutatása egy csinovnyik jellegzetes leírása. Kosztolányi metaforák sokaságával erősíti saját hangnemét, színekkel nem árnyalja, nem terheli a szöveget. Hőse a külvilágtól menekülő kishivatalnok („*Szereti, ha szobája homályos, s ha süt a nap, leengedi a függönyt.*”<sup>21</sup>). A tükör-motívum („*Szemben vele a tükör. Sohasem tekint beléje.*”<sup>22</sup>) egyetlen novellán belül bukkan fel a gyermek-motívummal („*és zavarában lehunyta a szemét, azzal az oktondi reménnyel, hogy ha nem látja őket, akkor talán ők sem látják őt.*”<sup>23</sup>). Összegződnek az eddigi kiemelten fontos jellegzetességek, melyek építőelemei voltak prózájának. Igaz, itt még magyarázatot

---

<sup>21</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Lajos megőrül...* = KOSZTOLÁNYI Dezső *összes novellái...*, i. m., 446.

<sup>22</sup> Uo., 450.

<sup>23</sup> Uo., 448.

fűz a tükör szerepéhez, ám ezt a fajta részletezési eljárást később teljesen elhagyja. A „fiatal” és az „öreg” állandó ellentéte itt beletorkollik a lemondásba, mely a mű egésze felett ott lebeg. A lelkes fiatalok, akik mulatnak az idős kollégán, végezetül szánalmas öregek lesznek majd, a körforgás szabályszerű.

Ebből a perspektívából Lajos, belső vívódásai révén Raszkolnyikovhoz hasonló figurává válik, s végül az sem derül ki egyértelműen, hogy beleőrül-e a „játékba”, vagy sem. A novella zárata töredékessé teszi a szöveget, s a befejezetlenség érzetét kelti. A humor azon felül, hogy mindvégig jelen van valamiféle gunyoros, de mégis együtt érző jellegében, az utolsó két mondat („Később nem volt több kitörése. Mióta megházasodott, gyógyultnak tekinthető.”<sup>24</sup>) megjelenésével végül zavarttá, szinte mesterkéltén sablonossá válik a zárlat. Ez a szakadásszerű zárás korrajzá alakítja a novellát.

Kevés kétség fér ahhoz, hogy Kosztolányi minden tekintetben legjelentősebb novellaírói korszaka életének utolsó másfél évtizede. Bizonyos, hogy merőben új témákkal rukkol elő, s olyan módszereket kezd alkalmazni a szövegalkotás során, melyek egyszeriben eltörlik az addigi (a kezdetekhez képest persze már hatványokkal halványabb) impresszionizmust és részletező hajlamait. Ez az új alkotási mód (látszólagosan) puritánabbá teszi a nyelvezetet is: az addig körmondatok keretein belül, szinte folyékonyan zúdított jelzőket és képeket egyszeriben elsöpri az egzisztencializmus hangsúlyossága, s a gyakran szociológiai ihletettségű tematika, mely már nem tűri meg magán a díszeket. Első regényeivel is ekkor, a húszas évek elején jelentkezik (*Nero, a véres költő*, 1922; *Pacsirta*, 1924; *Aranysárkány*, 1925), s valahogy egész ekkori próza-termésére egyfajta flaubert-i kíváncsiság jellemző: a jelentéktelen, a mindennapi, de egyszerismind a múltban vájkáló válaszkérés lehetőségéi iránt. Lélektaniségének freudi hatásait kiváló dolgozatok sokasága taglalja: a dél-koreai kutató, Yoo-Jin-Il, *Kosztolányi prózájának konfliktus-motívumai* című munkájában vizsgálja többek között a prózatermés pszichoanalitikus jellegzetességeit.<sup>25</sup>

„Kosztolányi folyamatos olvasási kedve, a sokkönyvű ember olvasói rutinja figyelmeztet bennünket arra, hogy más dolog valamit olvasóként ismerni, s más az olvasmányokból valamit gondolkodásunk integráns részévé hasonítani”<sup>26</sup> – írja Lengyel András, Kosztolányi Nietzsche filozófiájához fűződő viszonyát elemezve. A továbbiakban felteszi a kérdést: vajon Kosztolányi a „pillanatnyi,

---

<sup>24</sup> Uo., 450.

<sup>25</sup> Yoo JIN-IL, *Kosztolányi prózájának konfliktus-motívumai*, Bp., Littera Nova, 2003.

<sup>26</sup> LENGYEL András, *Játék és valóság közt: Kosztolányi-tanulmányok*, Szeged, Tisztatáj könyvek, 2000. 78–79.

esetlegesebb impulzusokon” kívül magában hordozott-e valami olyan filozófiai eszmerendszert, mely szervezőjévé válhatott művészetének. Kosztolányi Dezső élete végéig impresszionista maradt a tekintetben, hogy egy-egy irányzat, vagy fellángolás nem volt képes huzamosabb ideig befolyásolni írásművészetét, így tehát az antik bölcselőök, vagy Freud, Nietzsche csupán olyan adalékanyagként voltak jelentősek az író számára, akik segítségképpen álltak előtte saját művészi ambícióinak leképezéséhez.

### **Felhasznált irodalom:**

BABITS Mihály, *Könyvről könyvre*, Nyugat, 1933/16, 685.

GRENDÉL Lajos, *Kosztolányi a magyar orosz*,

<http://www.litera.hu/hirek/kosztolanyi-a-magyar-orosz>

YOO JIN-IL, *Kosztolányi prózájának konfliktus-motívumai*, Bp., Littera Nova Kiadó, 2003.

KARINTHY Frigyes, *Kosztolányi Dezső: Bolondok*, Nyugat, 1911/23, 947.

KISS Ferenc, *Az érett Kosztolányi*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1979.

KOSZTOLÁNYI Dezső: *Tímár Virgil fia*, Nyugat, 1922/19, 853.

KOSZTOLÁNYI Dezső, *Kosztolányi Dezső összes novellái*, 1. kötet, szerk. Réz Pál, Szeged, Szukits Könyvkiadó, 2001.

LENGYEL András, *Játék és valóság közt: Kosztolányi-tanulmányok*, Szeged, Tisztatáj könyvek, 2000.

LENGYEL Menyhért, *Kosztolányi Dezső: Boszorkányos esték*, Nyugat, 1909/14, 109–110.

OTTLIK Géza, *Iskola a határon*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 2007.

OTTLIK Géza, *Próza: Kosztolányi*, Bp., Magvető, 1980.

THOMKA Beáta, *A pillanat formái: A rövidtörténet szerkezete és műfajai*, Újvidék. Forum Könyvkiadó, 1986.

## „Úgy [...] élni, ahogy azt magamnak megírnám”

Szomory Dezső önstilizáló prózájának esztétikájáról

Bár Szomory Dezső emblematikus szerzője volt a *Nyugat*nak, a kulturális emlékezet töredékesen őrizte meg sajátos életművét. Az íróra, akit korábban heves rajongás és szenvedélyes elutasítás övezett, akiről Kellér Andor<sup>1</sup> és Réz Pál<sup>2</sup> írt életrajzot, mára kisebb-nagyobb, elszórt kezdeményezések próbálják felhívni a figyelmet. A Múlt és Jövő Kiadó 2007-ben indult életműkiadása és az ennek nyomán vagy ettől függetlenül megjelent esszék és kritikák azt mutatják: noha vannak elismerő vélemények és titkos rajongók, Szomory még mindig az intézményesített irodalomértelmezés egyik vakfoltja. Ennek okát azonban nemcsak a hazai irodalomtudomány sajátos hagyományválasztásaiban kereshetjük, hanem magában Szomory életművében is, amely mindig kínosan ügyelt rá, hogy egyszeri és megismételhetetlen, előd nélküli és utánozhatatlan legyen. Ez az – ironikusan színre vitt – erőfeszítés talán túlságosan is elérte célját, amikor olyan különlegessé transzponálta saját szerepét, hogy gyakorlatilag kiírta magát az irodalomtörténetből: ám a Szomory-próza törekvései sokkal több tanulsággal szolgálhatnak, semhogy figyelmen kívül hagyjuk őket.

Szomory a dandy életforma egy ironikus fajtáját valósította meg, életműve pedig a *Lebenskunstwerk* sajátos megnyilvánulása. Anekdotái, a róla szóló történetek is egy jó tárcával egyenértékű – és funkciójú – alkotások. De nem csak művön kívüli életében tett erőfeszítéseket arra, hogy úgy éljen, mint egy regényhős – mint saját regényének hőse –, írásművei közül azok az igazán figyelemreméltók, amelyekben egy személyiség – leginkább: önmaga – stilizációját nyújtja. Így a továbbiakban a biografikus *Levelek egy barátnőmhöz*<sup>3</sup> és *A párizsi regény*<sup>4</sup> című műveket, valamint a mindezekhez szemléletileg és

---

<sup>1</sup> KELLÉR Andor, *Író a toronyban*, Bp., Szépirodalmi, 1958.

<sup>2</sup> RÉZ Pál, *Szomory Dezső: Alkotásai és vallomásai tükrében*, Bp., Szépirodalmi, 1971 (Arcok és vallomások).

<sup>3</sup> SZOMORY Dezső, *Levelek egy barátnőmhöz*, Bp., Athenaeum, 1927. Az oldalszámokat a következő kiadás alapján adom meg: Bp., Palatinus, 2002.

<sup>4</sup> SZOMORY Dezső, *A párizsi regény*, Bp., Athenaeum, 1929. Az oldalszámokat a következő kiadás alapján adom meg: Bp., Szépirodalmi, 1969.

műfajilag is kapcsolódó *Harry Russel-Dorsan a francia hadszíntérről*<sup>5</sup> című, fiktív tudósítói levelek soraként megalkotott szöveget vizsgálom, miközben arra keresem a választ: milyen irodalom- és művészetszemlélet fejthető fel ezekből a művekből, hogyan lett ez a szemlélet önmaga hatásának akadálya, és miként figyeljünk ezekre a prózákra úgy, hogy újra hatni engedjük őket.

## Mellérendelés és fokozás

A párhuzamos elemzést az is indokolja, hogy Szomory Dezső prózájának a mellérendelés az egyik fő szervező elve. Szövegeinek fő alkotóelemei az egymás mellé rendezett hasonlatok: a lineáris, ok-okozati narratív logikát így a narratív egységeket lazán egymás mellé rendelő, metaforikus és metonimikus kapcsolatok helyettesítik. A Szomory-próza egyik központi kérdése ugyanis az, hogy az egymás mellé rendelt elemek mennyiségi halmozása miként caphat át minőségi változásba: a regisztrált valóságselemek gazdag leltára hogyan termeli ki a maga fikcionalitását<sup>6</sup> – a mellérendelés mint szerkesztési elv így a fokozás eszköze.

Ennek plasztikus példája a *Harry Russel-Dorsan a francia hadszíntérről* fejezeteit bevezető, a cselekményre utaló, azt valójában helyettesítő nominális felsorolások sorozata. E fejezetkezdemények úgy utalnak arra, hogy a követhetetlenül gazdag áradású szövegben nem lehet hierarchikus rendet teremteni, hogy visszautalnak a szöveg mellé- és hozzárendelő jellegére is. A fejezetjelzések így mintha elsuhanó vonatablakból figyelnék a szöveget mint tájat, azokból tetszőleges metszeteket ragadva ki. A vonatablak mint metafora is megjelenik a szövegben: „Én még a vonaton ajánlottam, hogy készítsük elő őeminenciáját és vonjuk félre a függönyöket a szalonkocsi ablakain. [...] A vonat halad, s kis darabokat mutat a tájból, a dolgok feltűnnek, eltűnnek, újra megjelennek és visszaesnek, az embernek van ideje megszokni a dolgokat, hát nem igaz?”<sup>7</sup> mondja egy pap a háború sújtotta vidéken. Az olvasót mint eminenciást így készíti fel az erős hatásokra Harry nagy egészből kihalított, hatalmas szóleltára, aminek mellérendelő képe a fejezet eleji katalógus: a mellérendelt leltári tételek így válhatnak a hatás fokozásának eszközévé.

A mellérendeléssel és a fokozással mint a referenciális termelékenység eszközével van összefüggésben, hogy a Szomory műveiről való beszédben furcsán hangozhat az amúgy semleges 'próza' szó. Hiszen az egyenmű

---

<sup>5</sup> SZOMORY Dezső, *Harry Russel-Dorsan a francia hadszíntérről*, Bp., Pallas, 1918. Az oldalszámokat a következő kiadás alapján adom meg: Bp., Múlt és Jövő, 2008.

<sup>6</sup> Paul DE MAN, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, ford. FOGARASI György, Pompeji, 1997/2-3, 93–107.

<sup>7</sup> *Harry Russel-Dorsan...*, i. m., 283–284.

jelenségek halmozását és fokozását az a remény élteti e szövegekben, hogy meg tudnak válni pusztá prózaiságuktól, a textusok egy zenei struktúra követeésével és megalkotásával zeneibbé válnak a zenénél is:<sup>8</sup> Térey János nem véletlenül találja meg az opera műfajában Szomory narratív mintáit.<sup>9</sup> Térey szerint „csak magas C-ben volna szabad írni Szomoryról”<sup>10</sup> – a hosszan és sokszor kitarított C-k mint a Szomory-próza hasonlata megint csak a mellérendelés és a fokozás együttes megvalósítása.

A választott művek mellérendelő elemzése így abban a reményben születik, hogy e mellérendelésekben – mint egy Szomory-hasonlatban – megmutatkozik a mellérendeltek eredendő összetartozása. A vizsgált szövegek közül párokat is alkothatunk: a *Levelek* és *A párizsi regény* egyaránt tekinthető önéletrajzi elbeszélést imitáló szövegnek: a *Levelek* narratívája épp ott szakad meg – a Párizsba érkezés elbeszélésénél –, ahol *A párizsi regény* kezdődik. E művek címben jelzett műfajai is határosak egymással. A *Leveleket* és a *Harry Russel-Dorsant* mediális szempontok is rokoníthatják egymással: mindkettő folytatásokban jelent meg először a *Nyugat* hasábjain, fejezetenkénti tagolásukat meghatározva. A *Harry Russel-Dorsan* és *A párizsi regény* is egymás mellé rendelhető: ugyanannak a szimbolikussá váló francia térnek a „valós” és „képzelt” emlékekkel való behelyettesítését végzik el: míg *A párizsi regény* a katonaság elől Párizsba menekülő elbeszélőjét a honvággy gyötri Magyarország után, addig az angol haditudósítót Szomory, a szerző, már Budapestről képzei vissza a még békében megismert terekre. Ezek az írások nem csupán a cselekmény szintjén jelölik ki a maguk határait: a limesek elbeszélésmódok, sőt a beszéd és a beszéden kívüli terek között is létrejönnek, mindig az átlépés reményében.

## A határátlépés mint esztétikai hatáskeltés

A határ nemcsak beszédmódok közötti határvonalként mutatkozik meg Szomory műveiben: e motívuma a művészi teremtés határtalanságával kerül összefüggésbe. A művészi ízlés határnélküliségéről a következőket olvas-

---

<sup>8</sup> „Ez most már, szerény formulában, egy teljes benső szerkezet mozgalma és ritmikussága, mely úgy szólván zenén felül valósít meg zenéket.” *Levelek...*, i. m., 245.

<sup>9</sup> TÉREY János, „Páriz! Páriz!”: Szomory Dezső, avagy a megrendülés, Holmi, 2008/1, 56.

<sup>10</sup> A magas C mint formametafora már Márainak a regényről írt ismertetőjében is megjelenik: „Ez a költő egy életen át kiengedte a hangját, állandóan a magas c felé repült.” MÁRAI Sándor, *A párizsi regény*, Az Újság, 1929. nov. 23.

hatjuk: „nem határok le horizontokat mértani szabályokhoz,”<sup>11</sup> miközben a teremtő zseni önmagát „nem köti le semmi se időben, se térben, mert olyan borzasztó a szárnya, hogy nem fér el vele, csak a végtelenben”.<sup>12</sup> A művész külső szempontú megítélése mégis behatárolt: a *Levelek* férjfigurája a „művészt még mindig körülhatárolja”.<sup>13</sup> A határ tehát a művészi teremtés olyan akadályaként tűnik fel, amely végtére is nélkülözhetetlen, hiszen ha nincs határ, határátlépés sem lehet, ami ennek a hatáskeltésnek elengedhetetlen eszköze. A választóvonalnak egyfajta kompenzációs munkára készítető hatása van: „amint az élet így behatárol, mint minden közönséges halandót, mindenféle szomorúságokkal, szüntelenül arra törekszem, hogy kitágítsam a horizontokat”.<sup>14</sup> Az esztétikai hatáskeltés mindig határátlépés: e remélt határátlépések azonban hiába próbálják a szöveg határait kitágítani a szövegen túli, egyéb művészetekkel leírható, netán referenciális vonatkozású világok felé, a határátlépés mindig az irodalmi, művészi hatáskeltésnek a rendjébe íródik vissza, így teremti meg a határátlépés vágya önmaga imitációját. A Szomoró-próza esztétikai előfeltevése: a művészet az, ami átlépi saját határait.

Ezt példázhatja a *Levelek* valósnak feltüntetett címzettjéhez szóló megállapítása a levélben imitált, tehát irodalmon inneninek feltüntetett megszólalásról: „[e]z most magának szól közvetlen közletről, őszintén és lehatároltan”.<sup>15</sup> Ha elfogadjuk, hogy a közvetlen esztétikai hatáskeltés eszköze épp a művészetből való kilépés, olyan ellentmondáshoz jutunk, amely épp a szöveg imitált nem-irodalmiságából nyeri poétikai erejét. A *Levelek* irodalmon inneni pozíciójának imitációját erősíti az is, hogy önéletrajzi elbeszélése ott ér véget, ahol *A párizsi regény* – címében is regényt, tehát tisztábban szépirodalmat

---

<sup>11</sup> *Levelek...*, i. m., 145. Vö. „már-már beleütközöm, úgy látom, egyenesen a jó Istenbe, aki az ő mérhetetlen kegyében beszünteti a legkiválóbb írókat is, bizonyos határokon”. (*Levelek* 25.) „[B]izonyos ritka szépségeket csak a legfinomabb keresztények értenek. Akik nincsenek lehatárolva empirikus sivárságokhoz.” (*Levelek* 164.) „[A]z álmát szívta a falból, odatapadva, mint egy legvégső határra, ahonnan már nincs tovább. Nincs-e? Ki tudja, ha a falon nem álmodja-e át magát.” (*A párizsi regény* 56.) „[M]agasan a végtelenben lógtam, ama végső határok fölött, ameddig az ember csak el tud menni, el tud szállni a gyönyörben!” (*A párizsi regény* 151.)

<sup>12</sup> *Levelek...*, i. m., 255.

<sup>13</sup> *Uo.*, 7.

<sup>14</sup> *Uo.*, 168. Vö. „Lekötve emberi határokhöz, legfeljebb csak álmodhatok a végtelenről.” (*Levelek* 145.) „Érjük be a vággyal, amelynek határa van, s a szépségnek, ami elérhetetlen!” (*Levelek* 90.) A vérbeli szerkesztő pedig „lehatárolja” az életét kéziratokra, „a betűk és nyomtatás pusztá világarára, amelyben a lelke elveszett és élt!”. (*Levelek* 250.) Határoltság és határtalanság egymásra utaltságához lásd még a „négy fal között, a végtelenben” színtagmát. (*Levelek* 170.) „Az élet olykor [...] éppen ott zárja le a határait, ahol az ember, művészi értelemben, még nagyobb hatást remél, vagy megfordítva, még jobban fél a rossz hatástól.” (*A párizsi regény* 144.)

<sup>15</sup> *Levelek...*, i. m., 8.

ígérő – elbeszélése elkezdődik, bár a *Levelek* lezárulását a szöveg világán belül épp az indokolja, hogy az elbeszélő nem szorul többet a szavak mankóira, mert immár valóban közvetlen kapcsolat létesülhet a *Levelek* feladója és címzettje között. Így, amikor az elbeszélő élettörténetének felidézésében végre elérne annak „forduló határkövéhez, Párizs elé”,<sup>16</sup> meg kell ígérnie a nemsokára érkező nőnek, hogy „nem fog [...] többé könyvekről beszélni s nyargalászni szárnyas paripákon”<sup>17</sup>

Mindezekből kitűnik: Szomorynál a határ mindig a kifejezés határa is: „Minden szó csak a határa annak, amit mondani akarnék.”<sup>18</sup> E nyelvről való gondolkodás szorosan összefügg a nyelvi jelek motivátlanságának elégtelenségével, amelynek közvetve és közvetlenül olyan sokszor hangot ad az író. Ha azonban az esztétikai hatáskeltéshez elengedhetetlen a határátlépés, amely egyúttal a mű saját határainak átlépése is, fennáll a veszély, hogy a megszólalás épp azt a nyelvet veszíti el, amely megalkotja: „fölkaklatott szívem azokhoz a határokhöz ért, ahol a szenvedésnek már nincs neve semmiféle nyelvben”.<sup>19</sup> A *párizsi regény* első fejezete a szó szoros értelmében is határátlépést valósít meg. „Mindennek vége lett, e szimbolikus határon.”<sup>20</sup> A *Levelek* által felkínált, önmagát irodalmon inneniként leíró perspektívát elfogadva már a valós határ szimbolikus határnak tekintése is határátlépés, csak hogy amíg *A párizsi regényben* a határ úgy válik szimbolikussá, hogy megtartja valódiságát, addig a *Levelek* is úgy tudja fitogtatni irodalmon inneriségét, hogy épp ezáltal valósítja meg irodalmiságát.

De vajon miért lett vége mindennek a határon? Épp nem azért, mert egy szimbolikus térbe lépett át az elbeszélő, hanem a „profán valóság felismerése”, „a való s költészet asztrális távolság[ának]”<sup>21</sup> felismerése miatt. Azaz, amikor valóban megtörténik a határátlépés, ami az esztétikai hatás modelljében a távolság felszámolásával kecsget, a távolság minden addiginál erőteljesebb átérzése jelenik meg. *A párizsi regényben* ábrázolt határátlépés nehézségei ugyanakkor nyelvi természetűek: a cylinder rossz szóval való jelölése okozza a bizonytalanságot, pontosabban a cylinder szó helytelen (egy franciás tárgy franciásnak szánt, mégis nevetségesen ható) kiejtése – egy olyan szövegvilágban, ahol a hangzásnak kitüntetett szerepe van. Mediális szempontból egy írás határátlépését épp annak hangzóssá válása, az abban elrejtett akusztici-

---

<sup>16</sup> Uo., 259.

<sup>17</sup> Uo., 263.

<sup>18</sup> Uo., 258.

<sup>19</sup> *A párizsi regény, i. m.*, 28.

<sup>20</sup> Uo., 7.

<sup>21</sup> Uo., 6.

kum előcsalogatása jelenthetné;<sup>22</sup> ezt a hatáskeltést rontja el annak kiszámíthatatlan természete miatt az elbeszélő/író a határon. De nemcsak a hang és a leírt szó, nemcsak a különböző nyelvek esetleges kapcsolatát lehet e jelenetben felfedezni: az önkényes kapcsolódások a nyelvi jel természetére is emlékeztetnek. Mindebből épp e határhelyzet felismerése lehet megnyugtató kiút: „[e]gy-egy szó olykor csak határa annak, amit kifejezzen s inkább a maga megbékéltető hatását érezteti, mint a tartalma erejét”.<sup>23</sup> A nyelvi jelek jelölésben betöltött, épp a jelölés természete miatti elégtelenségét tehát a hatáskeltés vágya, a nyelv funkcionális használatának felismerése váltja fel.

E szemlélet miatt tekinthetjük határátlépésnek azokat a fokalizációváltásokat, amelyek az autobiografikus elbeszélésbe ékelődve kívülálló pozícióból jelenítik meg az elbeszélőt. „Mámoros levelező, intervjuer és grafomán, az élet s a riport sodort”,<sup>24</sup> „[k]öttákat is másoltam [...], szegény fiatalember!”<sup>25</sup> Noha e fokalizációváltások látszólag semleges nézőpontból szólnak, valójában – a nézőpont határának átlépése miatt – az elragadtatott jellemzések eszközeivé válnak.

Rejtett határátlépés a nyelvek közötti határok átlépése is: a mellérendelő fokozás paradoxonának egyik legszebb megvalósulása, amikor ugyanannak a kifejezésnek a más nyelven való, nyelvi határt átlépő ismétlése történik meg: „az est! *la soirée!*”,<sup>26</sup> „királyi Agrippina, királyi falat, *morceau royal!*”,<sup>27</sup> „ahol tetszik! *as you like it!*”<sup>28</sup> A más nyelven való ismétlés *A párizsi regény* és a *Levelek* esetében az elragadtatottság jele: ám arra is emlékeztet, hogy ha elragadtatottságunkban el akarjuk hagyni a nyelv határait, csak egy másik nyelvbe léphetünk át. A *Harry Russel-Dorsan* fiktív tudósításainak esetében – amelyeket a *Nyugat*-beli közlések az angol cikkek „sajnos csak hevenyészett”<sup>29</sup> fordításaként tüntettek fel – az idegen nyelvű elemek, természetesen elsősorban az angol, még ha az elragadtatott pillanatokot is jelzik,<sup>30</sup> e fiktív játék hitelesítése eszközének tűnnek. „*I am a real londoner!*”,<sup>31</sup> írja Harry

---

<sup>22</sup> BENCSIK Vilmos, *Jel, hang, írás: Adalékok a nyelv medialitásának kérdéséhez*, Bp., Trezor, 2006, 213–228.

<sup>23</sup> *A párizsi regény*, i. m., 9.

<sup>24</sup> *Uo.*, 69.

<sup>25</sup> *Uo.*, 221.

<sup>26</sup> *Uo.*, 58.

<sup>27</sup> *Levelek...*, i. m., 210.

<sup>28</sup> *Uo.*, 215.

<sup>29</sup> *Harry Russel-Dorsan harctéri levelei*, [Bevezető] Nyug, 20(1914), 374.

<sup>30</sup> „– *Dam!* – mondja a sofőr” (*Harry Russel-Dorsan* 154.) „No luck.” (175.) „[M]icsoda ágyúk, *oh dear!*” (180.) „*Be a man*, mondom magamnak, *behave yourself as a gentleman*, mondom magamnak, s a szemem tele van könnyel” (297.)

<sup>31</sup> *Harry Russel-Dorsan...*, i. m., 23., 60.

több helyütt. Paradox módon azonban épp ezek a hitelesítő betétek árulják el a *Harry Russel-Dorsan* fiktív megalkotottságát. „*Sweet german blood! Besonderer Saft! Est-il vraiment si pur ce sang qui coule? [...] Inkább ezeket citálom, az angol, német, és francia sóhajokat. Mert vérről lévén szó, igazán nem tudom, hogy mit mondjak.*”<sup>32</sup> Néha épphogy segítség az idegen nyelvbe való átlépés, mivel egy idegen nyelv túl van a nyelv fogalmát helyettesíteni képes, közvetítő mivoltát a legsikeresebben elrejtő anyanyelvvel. Ugyanakkor fontos, hogy ebben az idézetben a mondatok nem mint jelentések, hanem mint pusztá jelölők, mint talált tárgyak jelennek meg, épp a beszédre való képtelenség miatt. Harry azonban itt – mint egy kém – lepleződik le, az angol idézet éppolyan idegen elem az elbeszélésében, mint a francia vagy a német. Harrynek nincsen anyanyelve: sem az angol nem az, sem a magyar, amelynek pusztá fordításában létezik. Szomoroy ezzel a narratív módszerrel emeli ki elbeszélőjét a nyelv határoltóságából, miközben maga a szöveg persze csak a közvetítettségében válhat hozzáférhetővé.

### **Élet és művészet viszonya mint ironikus hasonlat**

A határátlépés a maga konkrétságában a *Harry Russel-Dorsan* fiktív haditudósításaiban is kitüntetett jelentőségű: a haditudósító a francia–belga határt kocsiján sofőrjével és inasával lépi át. A *Harry Russel-Dorsan* fő narratív elve a bolyongás, az elveszettség és a helytalálás. Harry egy viszonylag jól informált Fabrizio del Dongóként van jelen a harctereken, a határátlépés ágyúörgések és villanások karneváli forgatagában történik: „[e]gyetlen egy örületes lendület van itt, semmi más: a határ felé!”<sup>33</sup> A határátlépés azonban épp e forgatag miatt nem egyszerű, mintha e forgatag, a határátlépést megnehezítendő, épp a határ fogalmát tenné feleslegessé. „Ha volna út előttem”, mondja a sofőr.<sup>34</sup> Az út azonban nemcsak az autó ablakából szemlélve vész el: „a térképet is alig látjuk a portól”.<sup>35</sup> A térkép mint a valós tér leképezése, a valós tért reprezentáló és a valós térben való tájékozódást megelőlegező kép-írás veszíti el szerepét. A térkép effajta metaforikus olvasata kapcsolatba hozható a Szomoroy prózájára olyannyira jellemző, a *Harry Russel-Dorsan*ban is kitüntetett jelentőségű, kulturális vonatkozású hasonlatok szerepével, amelyek a valóság tapasztalásának művészeti minták általi meghatározottságát sejtetik.

---

<sup>32</sup> *Uo.*, 316.

<sup>33</sup> *Uo.*, 80.

<sup>34</sup> *Uo.*, 81.

<sup>35</sup> *Ua.*

A hasonlatok<sup>36</sup> fontos szerepe talán a legfeltűnőbb jelensége Szomory műveinek: jelentőségét a mellérendelő, analógiakereső narratív szerkezet is magyarázza. E hasonlatok egyik legfontosabb jellemzője, hogy legtöbbször valami valósnak feltüntetett dolog művészetbeli analógiájára hívja fel a figyelmet, élet és művészet eredendő egymásrautaltságát feltételezve. „Mindig irodalmi dolgokra gondoltam s analógiákra gondoltam, mert maga az út, az utca, egész Párizs a boulevard-okon harsogva és zúgva az estében és fényben, valami nagy regény volt, ami élt.”<sup>37</sup> *A párizsi regény* „élő regény” fogalma nemcsak arra hívja fel a figyelmet, hogy – immár a határon túllépve – az utólag megírt város „szimbolikus” város is, hanem a regény élő mivoltára is bejelenti az igényt; nota bene *A párizsi regény* címe így válik kétértelművé: az „eleve” regényes Párizs regénnyé tételevé. Regényesség és „életesség” efféle kapcsolata miatt a megérzékítettség mértékét a legtöbb hasonlat épp művészeti minták alapján alkotja meg, ennek talán legalálább példája, amikor a párizsi táj Musset írása által válik érzékelhetővé. „Csillag nem volt, de a boltozat közepén, a teli hold egy zömök torony fölött, csakugyan az a pont volt egy *I* betűn, ahogy Musset látta ezt”<sup>38</sup> – a látvány (betűként való) érzékelése egy már eleve meglévő szöveg újrafelismerése.

A valós tér literalizálódása paradox módon tehát az élővé tevő ábrázolás eszköze: „úgy meneteltem a csapattal, szerényen a fal mellett a járdán, mint egy széljegyzet a szöveg mellett egy könyvben”,<sup>39</sup> valakik „az utolsó párnak tűntek, akik még beszélgetnek egy szerelmi regény utolsó oldalán”,<sup>40</sup> egy a fiatal udvarló pedig „azzal a wertheri melankóliával” néz, „amellyel az ilyen merénylők stilizálják magukat szerelmi drámák hőseivé”.<sup>41</sup> Ha a valóság érzékelését pedig megelőlegezik azok az irodalmi vagy egyéb művészeti minták, amelyek épp a valóságosságukból nyerhetik esztétikai erejüket (emlékezzünk az esztétikai hatás határátlépésére), a várost olvasó és író elbeszélő képzetársításai mintha csak az eleve létező kapcsolatok újrafelfedezései lennének: az erre a felismerésre vezető hasonlatokra számtalan példát találhatunk *A párizsi regényben*,<sup>42</sup> a *Levelekben*,<sup>43</sup> a *Harry Russel-Dorsanban*<sup>44</sup>

---

<sup>36</sup> „Mi van különben a könyvben? / Ezt felelem: hasonlatok. Sok-sok hasonlat, ezer és egy hasonlat, megdöbbentő és világító.” KOSZTOLÁNYI Dezső, *Harry Russel-Dorsan a francia hadszíntérről*, Pesti Hírlap 1919. febr. 20.

<sup>37</sup> *A párizsi regény*, i. m., 243.

<sup>38</sup> *Uo.*, 30.

<sup>39</sup> *Uo.*, 248.

<sup>40</sup> *Uo.*, 95.

<sup>41</sup> *Uo.*, 219.

<sup>42</sup> A példák a teljesség igénye nélkül következnek. A párizsi tetők olyanok, „mint egy hangszer”. (27.) „[A]z egész olyan őszintén [...] hangzott, mintha [...] Schubert *Geständnissét* énekelte volna

egyaránt. Ezek a felismerések azt sejtetik, hogy az irodalom már eleve előjelzi a valóság érzékelését: nem feltétlenül már létező művészeti/irodalmi minták, hanem maga az irodalmi megszólalás mint minta által – ahogy a *Harry Russel-Dorsan* egy nem létező angol „eredeti” szöveg fordítása. A bemutatott hasonlatok összművészeti jellegüknél fogva azt is megmutatják, hogy nemcsak az irodalom, hanem más művészetek is mintákká válhatnak: így lehet az opera mint szuperművészet Szomory prózájának vágyott képe, e próza „mintájául” szolgáló élet hasonlata: „mint egy sötét operát éltem az életemet egy láthatatlan zenekarral és sűrű leitmotívumokkal”.<sup>45</sup> E láthatatlan zenekar valódi jelentőségét épp az adja, hogy ekkor a szöveg szerint valóban egy zongorázó szomszéd zavarja az elbeszélőt (és segíti a szerzőt) írói munkájában: Szomory sötétopera-metaforájában a láthatatlan zenekar úgy lesz az alkotás akadálya, hogy annak ihlető múzsájává válik, mégpedig azért, hogy ez a zenekar egyszerre tételeződik valósként (mint akadály) és fiktívként (mint ihlető).

Az élet mintája tehát a művészet, amelynek mintája az élet, és így tovább: ám ha valóban komolyan vesszük az egymás mellé rendelő, a hasonlított és hasonlító önállóságát megőrző viszonyokat, amelyek a hasonlított és a hasonlító közötti távolságot megteremtő hasonlatnak mint határátlépésnek a közvetlen hatásában reménykednek, akkor nem a különböző művészeti

---

el.” (39.) Egy főnök a levelek diktálásával „színházat játszik”. (39.) „Volt abban valami balzaci gondolat, ahogy ittam.” (98.) „Talán csak egy Manet tudná visszaadni színekbe mártott tragikumát, kietlen szellemességét, jégeső bájjait, a hölgyet a színpaddal.” (66.) Justh Zsigmond „két gyönyörű kez[e...] két műtárgy volt”, (91.) méghozzá „Velasquez modorában”. (92.) Adorján „mint egy másik *Penseur*, Rodin mintája szerint”. (116.) Egy kávéházban a „sok leány” „mind Renior és Manet álma lehetett”. (152.) Van itt férfi, aki olyan, „mint egy részeg matróz egy Maupassant-novellában”, (114.) és „ősgránitból farag[ott]” (20.) nő, aki olyan, „mint Vörösmarty hősnője”. (26.) Jászai pedig „[m]intha verseken járna, melyek elébe vannak szórva a járdára”. (177.) Az utóbbi hasonlatot lásd még *Levelek...*, i. m., 257.

<sup>43</sup> Egy kiskocsmáról „azt hittük, Petőfi írta ki oda a Szamos fölé”. (29.) „[A] kertek meggyfái, ahogy Alma Tadema festette volna őket”. (29.) „Most érzem csak, [...] amit Montaigne oly mesterialien rajzolt”. (58.) Az apa arca olyan, „amelyet Rembrandt festett volna a Tizián ecsetjével”. (95.) Olyan a csűr, „mint a beyreuthi Wagner-színház”. (149.) Egy illat jellemzése: illat, „amit Krúdy regényeiből ismer”. (149.) „[S]emmi sem hasonlít annyira az élethez, mint egy jó silány ponyvaregény, éppen amiért olyan silány”. (161.) Olyan a régi ház, „mint egy shakespeare-i színpad”. (180.) Tisza Kálmán pedig olyan, „ahogy azt Mikszáth Kálmán látta”. (233.)

<sup>44</sup> A tanyák látványa Walter Scottot juttatja Harry eszébe. (72.) „[A]z útszéli barikád lejátsza a maga rövid tragédiáját”. (196.) Az ágyúdörgés „shakespeare-i”. (201.) „[S]zőke asszonyok nagy testekből faragva, mint a Rubens fúriái”. (215.) A háborús plakátok szerzőiről: „ezek az urak nyilván haszonnal olvasták Dickens”. (303.) „Mindenki érezte e puskaportól szedett s feslett drapériában [...] a szimbólumok ibseni erejét”. (319.) Egy fagyosan hideg hang „Balzac *Ferragusát* juttatja az eszembe”. (348.)

<sup>45</sup> *A párizsi regény*, i. m., 177.

ágakhoz sorolható és a valósnak feltüntetett motívumok kapcsolatáról kell beszélnünk, hanem be kell látnunk – elérve a *Lebenstkunstwerk*hez –, hogy „maga a valóság” is egy művészeti ág a sok közül – amelynek kitüntetettsége abban a gyűjtőfunkcióban kereshető, amellyel az opera is rendelkezik: e kapcsolat miatt eltűnik a szerkezeti különbség a szövegek életet és művészetet, valamint művészetet és művészetet összekötő hasonlatai között.

A Szomoró-próza esztétikai előfeltevése szerint tehát művész(et)i minták határozzák meg a művészi és a „valós” érzékelést egyaránt. Ennek szimbolikus képe Harry regénnyé váló – tehát műfaji és megszólalási módot váltó, az azok közötti határt átlépő – tárcáiban a fent említett térkép motívuma. A térképpel mint megelőlegező mintával hasonló funkcióval bír *A párizsi regény*ben a menetrend: a menetrend mint az utazást irányító írás segíti az elbeszélőt/Szomorót, hogy amikor a pályaudvaron a családját várja, a menetrend által képzeletben maga is kövesse az első fejezetben olvasott és határátlépő utazás megismétlését: „utaztam a menetrendben”.<sup>46</sup> Ez az összefüggés más megvilágításba helyezi a *Hermelin* poénját: miután Hermin a hosszú előadás miatt lekési a vonatát, azt mondja Tibor: „Majd máskor mondja meg előre, ha utazik... akkor majd egy rövidebbet írok... a vasúti menetrend szerint írok egy darabot.”<sup>47</sup> Ez a meghatározó minta vész el, amikor Harry térképét belepi a por, ahogy *A párizsi regény* Szomorója is azzal szembesül még elbeszélése elején, hogy a peronőr mintha a menetrend nélkül, „mint akinek csak eszébe jutott valami”,<sup>48</sup> irányítja a vonatokat.

Mindezt érdemes összevetni azzal, ha Harry regényét az esztétizmus kritikájaként olvassuk: a háború esztétizálásában az esztétizáló hasonlatai által is reménykedő Harry a narratívában előrehaladva már a morális kritikáját nyújtja a futurista haditudósítónak, aki ő (volt):<sup>49</sup> „[n]em hiszem, hogy amit az egyik ólom leterített, a másik ólom visszaadhassa”.<sup>50</sup> Ennek a hitnek az elvesztéseként, az esztétizmusnak a művészet és a valóság valamint a művészetek egymás közötti csereszavatosságának felmondásaként is olvasható a térkép, a menetrend funkcióvesztése. A „határ felé”<sup>51</sup> közeledő kocsiúton szembesül először Harry a művészet mint minta elégtelenségével is: „[h]iába keresné [...] itten a Turner színeit, hangjait, érzéseit, fényhatásait”.<sup>52</sup> A

---

<sup>46</sup> Uo., 367.

<sup>47</sup> SZOMORÓ Dezső, *Hermelin*, Bp., Singer és Wolfner, 1916.

<sup>48</sup> *A párizsi regény*, i. m., 43.

<sup>49</sup> VÁRI György, *Az emberiség végnapjai*, Élet és Irodalom, 2009. márc. 27., 27.

<sup>50</sup> *Harry Russel-Dorsan...*, i. m., 144.

<sup>51</sup> Uo., 80.

<sup>52</sup> Ua.

parasztok pedig „[n]em az angol falvak szép szőke és arányos Dickens-figurái ezek, [...] hanem a francia rög durva és olthatatlan parasztjai ezek, akiket Millet hasztalan eszményesített”<sup>53</sup> Hasonló kritikában részeseül a waterloo-i csatateret – természetesen megint csak tévesen – ábrázoló Victor Hugo is,<sup>54</sup> vagyis az eszményesítés mindig: hasztalan.

Ám miközben Harry eljut az esztétizmus kritikájáig, a regény befejezése ironikusan mégis visszairja a regényt az esztéta diskurzusba, D. hadnagy – tehát egy másik, a háborúban szintén részt vett nézőpont – szavai által: „ki kellene akasztani az írásait, mint a vásznakat, a British Múzeum falára. [...] [Ü]veg alá lehetne helyezni, mint a legbecsesebb műtárgyakat”.<sup>55</sup> A kör bezárult, a vonat a saját sínen halad – ám ha minden előre meghatározott minták szerint halad, hol marad helye az eredetiségnek?

### Szomory eredetisége

Szomory munkáiban az élet és a művészet csereszavatosságának nagy klasszikusa, az élet teljességét megörökíteni akaró Balzac kitüntetetten fontos hivatkozási pont. A továbbiakban természetesen nem Balzacról mint íróról teszünk állításokat, hanem arról, ahogy Szomory használta ezt a nevet: egy mimetikus, lexikonigényű realizmus hasonlataként. A *Levelekben* olvasható *Emlékek és vallomások*<sup>56</sup> című levélrészlet például *Az emberi színjáték* vállalásának egy személyes élettörténetre szűkített paródiája: a saját eredet- és élettörténet tervezett száz kötete helyett annak rövidített kivonatát kapjuk (a sorozat tehát csak úgy létezik kivonatában, ahogy a *Harry Russel-Dorsan* fordításban). Balzac ábrázolásának elégtelenségét a menekülő francia parasztokat szemlélve Harry is megfogalmazza: „e kiváló Honoré, e drága és spekuláns lélek-bűvár százféle fonákságát érzem, szavakkal csinált művészetének egész nagy várkastélyát, palotáját, márványtermét, pantheonját tündöklő valótlanágból, ragyogó fikciókból és légbeli építményekből, [...] ami sohasem volt igaz élet és sohasem volt valóság. [...] Nincs köztük egy arc, egy szem, egy hang, egy mozdulat, semmi, amit Balzac látott.”<sup>57</sup>

Balzac mindent látni és leírni akart, erre *A párizsi regény* sorai is emlékeztetnek: „hiszen Balzacnál „talán meg van írva minden, ami csak lehetséges az emberek életében”, bár épp e ‘talán’-t próbálja kicselezni Szomory egy

---

<sup>53</sup> Uo., 111.

<sup>54</sup> Uo., 241.

<sup>55</sup> Uo., 384–385.

<sup>56</sup> *Levelek...*, i. m., 22–37. A *Levelek* feltűnően sok helyen hozza szóba Balzacot: 81., 139., 173., 182.

<sup>57</sup> *Harry Russel-Dorsan...*, i. m., 119.

olyan jelenség leírásakor, amely „nem kapható még Balzcban sem”<sup>58</sup> Szomorynál ez a jelenség a saját én regény-minta szerinti megalkotása, még-hozzá a nemzetkarakterológiai vonásokat is szellemesen kifigurázó, öniro-nikus pikaeszket is művelő francia író, „Daudet Alfonz” mintája szerint.

Ez a valódi előkép szerinti megalkotottság *A párizsi regény* „karrier-regény”-olvasatának sajátos betetőzése: „Meg kellett rajzolnom magamat, sajnos, regényesre, e nagy regényíró előtt”,<sup>59</sup> „hogy így legyek *megírva*”,<sup>60</sup> „[a]hogya ő írta volna meg”, „[e]gy egész más életem lett az ő kedvéért”,<sup>61</sup> „átjátszta egy remek regényét az életem valóságának”,<sup>62</sup> olvashatjuk.<sup>63</sup> Sőt, a regény még azt az értelmezést is megengedi, hogy *A párizsi regény* egészét tekintsünk e modell szerinti önalkotásnak: „[a]zon a magas erkélyen is, [...] amit emeltem magamnak, nyilván belátott a két szomorú gyertyámhoz egy-nyest a szobámba, a nyomorba, a vetetlen ágyamig”,<sup>64</sup> és ez az a kép, amit *A párizsi regény* is olyan sokszor felvázolt.

*A párizsi regény* másik művészi forrásból merítő önmegalkotója a „művész számára vonzó és förtelmes”<sup>65</sup> szállásadónő, Geneviève – akinek az idővel dacoló önalkotása akár rejtett önparódiaként is olvasható. Amikor az idősebb Geneviève – pusztán a „stílus kedvéért”<sup>66</sup> – magát ijesztően fiatalra maszkírozva ível fel az Opera lépcsőjén, „látszott [...], hogy Balzacot olvasván regényesre fogja a dolgot”.<sup>67</sup> A realizmus klasszikus szerzőjét utánozva válik hát olyan valóságátvalósítóvá a valószínűtlen valóság regénybéli megtestesítője? *A párizsi regény* a realizmus kritikáját nyújtja: okozat helyett okként nevezi meg, valóságképezés helyett szájalomra méltó és megindító utánzásra való készletben látja saját hatását. E jelenet tanulsága szerint bár a művészet nem tudja tükrözni a mindig csak hasonlatokon keresztül megnyilvánuló valóságot, a valóság mégis utánozni próbálja a művészetet.

---

<sup>58</sup> *A párizsi regény*, i. m., 355.

<sup>59</sup> *Uo.*, 341.

<sup>60</sup> *Uo.*, 343.

<sup>61</sup> *Uo.*, 353.

<sup>62</sup> *Uo.*, 355.

<sup>63</sup> Élet és irodalom közötti helycserére a *Levelek* is számtalan szöveghellyel szolgál, egy közülük: „gondolatban ide [a százkötetes regénytervbe] költözök s itt életem”. (23.) „Valahogy úgy kell olvasni, ahogy Don Quichotte olvasta a levélregényeket.” (55.) „Ez a dráma”, jellemzi Türr Szomoró drámáiról helyzetét. (86.) „[C]sak a képzelet nyújtja a legszebb valóságokat.” (180.) „Nincs az az igazság, ami a művészt felülmúlja.” (228.)

<sup>64</sup> *A párizsi regény*, i. m., 356.

<sup>65</sup> *Uo.*, 80.

<sup>66</sup> *Uo.*, 140.

<sup>67</sup> *Uo.*, 171.

A *párizsi regény* tehát látszólag egy másik oldalról kezdi ki a balzacnak feltüntetett ideált, mint a *Harry Russel-Dorsan*: míg az utóbbi (a *Levelek* paródiájával egybehangzóan) a valóság kifogyhatatlanságával érzékelteti a balzaci eszmény hiányosságát, addig *A párizsi regény* arra koncentrálna, hogy ha Balzac mindent le akart írni, ami a valóságban volt, szem elől tévesztette, hogy a valóság természete már eleve fertőzött a művészetektől. *A párizsi regény* narratívájában azonban az Alphonse Daudet mintája szerinti önalkotás és az az iránti vágy – amely szintén (ön)esztétizálás: az egyszerre íróvá és írottá válás vágya – hübriszként jelenik meg. De a más mintája általi megalkotottság mellett eredetinek sem lehet lenni.

Hiszen a Daudet kínálta önmegalkotás már eleve ellentmond *A párizsi regény*ben is bejelentett igénynek, amely egyszerre *ars poetica* és *ars vitae*: „mindig úgy szerettem volna élni, ahogy azt magamnak megírnám”.<sup>68</sup> Ezért a Daudet-val való kapcsolat egyetlen megingása – amikor Szomory publikálja a népszerű francia alkotó hozzá intézett magánlevelét – nemcsak és kizárólag a magán és nyilvános szféra közötti határt mindkét irányból sértő átlépésével magyarázható, amely határ épp a nyilvános szféra létezésének előfeltétele.<sup>69</sup> A magánlevél publikálása ugyanis azzal az igénnyel is magyarázható, hogy Szomory átvegye az író (és publikáló) szerepet kollégájától, hogy valódi társszerzője legyen önmagának. *A párizsi regény* így e minta-visszavételi kísérleteként is olvasható, miközben a *Levelek* (*A párizsi regényt* felvezető) narratívája olyan eredettörténetet rajzol ki, amely felismerve, hogy eredet nélkül nem lehet eredetként lenni, az eredetiség megalkotásának azt a módját találja meg, mely szerint nem minták alapján kell élni és írni, hanem magának az írónak (és a vele közvetlen kapcsolatban álló szövegnek) kell mintává válnia.

Mindezzel összefüggésben a *Levelek* narratívája az eredet problémáját állítja középpontba. A csábító célt feltüntető írások legfőbb tárgya a levelek írójának élete: a csábítás retorikájának eszköze így az önbemutató lesz, ami pedig az eredetet kísérli meghatározni. Nemcsak a személyes eredet (a képzelt és valós családtörténet, a gyerek- és ifjúkort), de az írások forrását is (a saját művek keletkezéstörténetét és a meghatározó olvasmányok bemutatását). E két – személyes és literális eredet – elválaszthatatlanul fonódik egybe a *Levelek*ben, ami így a narratív identitás születését mutatja meg.

---

<sup>68</sup> Uo., 229. A híres mondat nem véletlenül válhatott a Réz Pál-monográfia fülszövegének kezdősorává.

<sup>69</sup> Jürgen HABERMAS, *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása: Vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriájával kapcsolatban*, ford. ENDREFFY Zoltán, GLAVINA Zsuzsa, Bp., Századvég–Gondolat, 1993.

Nemcsak az olvasás jelenik meg a személyiséget meghatározó eredetként,<sup>70</sup> az írás mint mintakövetés és e mintakövetés paródiája is tetten érhető: ennek példája, amikor Annie szüleit meglátogatva az elbeszélő sajátjaként adja elő Toldy Ferenc emlékezetből újraalkotott versét.<sup>71</sup> A minták általi előrehuzalozottság egyrészt a stílus improvizációkban és az azokra való utalásokban (a levelek írója azt próbálgatja, hogyan írná meg e leveleket France, Chateaubriand, Vörösmarty<sup>72</sup> vagy épp Flaubert<sup>73</sup>), másrészt a levélregény műfaji imitációjában is tetten érhető. Annie férjének többszöri említésével a *Levelek a levélregények „eredőjére”*, *Az ifjú Werther szenvedéseire* montírozódik. A *Werther*-imitáció egyértelműen paródia: egyrészt Annie férje nem az a rokonszenves alak, akivel a *Wertherben* találkozhatunk, ráadásul annyi köze sincs Annie-hez, hogy legalább egy szerelmi háromszög körvonalazódjon; másrészt a *Levelek* esetében sokkal több szó esik a levelek feladójáról, mint annak címzettjéről, mintha csak azért lenne szüksége Szomorynak az intimítást feltételező magánlevél műfajára, hogy legyen egy tükör, amelyben a hitelességet leginkább imitáló megszólalása megnyilatkozhatson.

Mivel a *Levelek* gazdag kulturális utalásrendszerrel felvonultató narratívája azt vallja, hogy nem lehet minták nélkül alkotni, a szerző saját maga válik saját mintájává: „magamból veszek át magamnak sok mindent, még mielőtt elveszi más”,<sup>74</sup> vagy a gyerekkori élményt felidézve: „az az érzésem volt, hogy előbb megírni próbáljam, amit aztán elolvassak s azóta is így tettem ezt, amint azt tudja, sűrűn életemben”.<sup>75</sup> A saját mintaként való megalkotásához meg kell másítani a múltat is (amit a képzelt eredettörténet a költő-ösökkel valóban meg is tesz), de úgy is, hogy a megelőző minták mintájának kell magát feltüntetnie. Ha az eredetiség megalkotásának számolnia kell azzal, hogy nem vonhatja ki magát a hagyomány történéseiből, a hagyomány hagyományának kell magát megteremtenie. Mindehhez az idő folyását is meg kell fordítania: ezt valósítja meg a számtalan anakronisztikus analógia (például az ókori, első kiadású Homérosz-kötet),<sup>76</sup> amelyek legtöbbször hasonlatokként jelennek meg.<sup>77</sup> Emlékszünk: a hasonlatok *A párizsi regényben* és a *Harry*

---

<sup>70</sup> Ha kimegy az utcára, akkor is kíséri „könyvesszobám emlék[e] a vállamon, az otthonom ter[e], [...] ami úgyszólván az életem geográfiaja”. *Levelek...*, i. m., 53.

<sup>71</sup> *Uo.*, 63.

<sup>72</sup> *Uo.*, 56.

<sup>73</sup> *Uo.*, 76.

<sup>74</sup> *Uo.*, 42.

<sup>75</sup> *Uo.*, 160.

<sup>76</sup> *Uo.*, 100.

<sup>77</sup> Példák, megint csak a teljesség igénye nélkül: „Az udvarból mind kiabáltak, mint a görög drámák kórusa, egy öreg házmester-jós vezetésével.” (38.) Erdőházán a horizontnak „bibliai

Russel-Dorsanban elsősorban a művészet és az élet egymásra utaltságát jelezték, a *Levelekben* e mellett az idő megfordíthatóságát és a történelmi korok variabilitását is hangsúlyozzák. (Bár a jelenbeli jelenségeket antik jelzőkkel leíró hasonlatok a valóságérzékelést befolyásoló művészeti mintákat is jelzik.) Az anakronisztikus analógiák tehát fonák ismeretelméletükkel alapozzák meg azt a szemléletet, amely a hatástörténet megfordításával kísérletezik.

„Én mindent kitalálok magamtól, magamban, még azt is olykor, amit mások gondoltak és írtak, egy Montesquieu, egy Shakespeare, de sőt egy Balzac olykor, [...] mert ez csak haszonelvűség dolga, [...] melyekre egyformán jöhet rá minden ember, ha némi képességekkel kutatja, miért kínlódik és miért szeret? Én régebben, mikor még magát nem ismertem s következképp több időm volt, én megtettem azt, hogy például a Titus Andronicus első felvonása után, még mielőtt ismertem a többit, megírtam a második felvonást.”<sup>78</sup>

A citált részlet második egysége azonban mintha tagadná az elsőt, Szomory, a *Titus Andronicus* szerzője eredetiségének reményével mindenek ellenére mintha mégse szeretné, hogy a minták alapján bárki zseni lehessen. Az, hogy Szomory a minták mintája, az elődök elődje akar lenni, mutatkozik meg azokban a jelenetekben is, amikor a fiú túlszárnyalja az apját: amikor az ókori eredettörténetben az apánál okosabb a fiú,<sup>79</sup> vagy amikor Szomory zongorajátéka után a zongorázást tanító apa csupán „second hand” lesz.<sup>80</sup>

Az élettörténet határátlépése szerint a *Levelek A párizsi regény* eredetének tekinthető, ám mintha mindkét szövegnek lenne egy mindkettőt megelőző ideáltipikus és nem létező mintája: erre engednek következtetni azok a szövegrészek, amelyek mind a két szövegben előfordulnak (összhangban azzal a sejtéssel, hogy az irodalmi mintáknál fontosabb az irodalom mint

---

tájkép[...]”-e van. (42.) A szamáriai ős „petőfies lendülete”. (102.) Egy másik költő-ősapa „Mallarmé modorában” énekel. (109.) A szamáriai ős-anya mint Szapolyai Izabella. (104.) „Szapphó akadémiai tagkisasszony”. (109.) Egy asszír búcsúvers, „amelyet akár Babits írhatott volna”. (118.) Aiszkhülosz nem más, mint magas opera „a meyerbeeri értelemben”. (126.) „Mózes báró.” (132.) Egyiptomi atmoszféra és bibliai boldogságok a gyermekkorban. (148.) Molière kérdéses jellemzése: polgári író vagy proletár? (172.) Balzac: vajon burzsuj író-e? (173.) Vadnai Károly mint egy antiókhiai szent. (226.) Petőfi kora mint Jézus kora (231.) A saját dráma feltételezett fogadtatásának visszairása a múltba. (237.) Róma felgyújtása mint Néró „wagneri *Feuzerzauber*”-e. (238.)

<sup>78</sup> *Levelek...*, i. m., 46.

<sup>79</sup> *Uo.*, 110.

<sup>80</sup> *Uo.*, 191.

minta). Így ismétlődnek a királyokba vetett bizalom szentenciáinak vagy a zongoratanár jellemzésének jelenetei. E titkos minta pedig mintha maga az emlék lenne (ami ugyanakkor már az irodalmi és más művészeti érzékelések által meghatározott): ennek képe a gémeskutak akárhányzori lehetséges megírása:<sup>81</sup>

„Százszor is leírtam már, mindenféle írásaimban, mindenféle gémeskutakat különböző változatokban, s még százszor annyit le tudnék írni, mindig finomabb és eredetibb pszicho-geometriákkal s azzal az egyéni meglátással, mondhatnám inedit *fölrajzásokkal*, melyeknek titkát őrzöm, ha megengedi.”<sup>82</sup>

Ha a saját mintaként való megalkotás el akarja leplezni konstrukció voltát, a mintának egy már eleve létező jelenség felismeréseként kell hatnia. Szomory indíttatása így merőben avantgárd, amennyiben Rosalind E. Krauss nyomán elfogadjuk,<sup>83</sup> hogy az avantgárdisták a szó eredeti értelmében akartak eredetiek lenni, azaz eredetté válni. Szomory azonban úgy alkotja meg az eredetiséget garantáló mintáját, hogy e minta meg kívánja teremteni a maga „titkát”, transzcendenciáját, eltitkolt középpontját, amelynek másolatai lehetnek a megnyilatkozások. Tehát beismerve, hogy nem lehet letérni a sínről, Szomory (pontosabban a szöveg, amely közvetlen kapcsolatban tünteti fel önmagát a szerzőjével) maga akar a minta lenni, ő maga lenni a sín: „mindig úgy szerettem volna élni, ahogy azt magamnak megírnám”.<sup>84</sup>

Visszaszerezni a hatásokat és másokra hatni azt is jelenti, hogy átlépjük az impresszionizmus és az expresszionizmus közötti határt. Ám ha elfogadjuk, szintén Krauss nyomán, hogy az avantgárd művészeti gyakorlat az avantgárd eszményében bejelentett eredetiség-program kritikai reflexiója, akkor Szomoryt is effajta avantgárd-kritikus avantgárd alkotóként kell tekintenünk, aki már a művészi expressziót megelőző impresszió tapasztalásától vitatja el *a priori* jellegét (nem véletlenül lehet ez Szomory egyik kedvenc kijelentése). A térkép és a menetrend által modellálható meghatározottság így olyan funkciót tölt be Szomorynál, mint Krauss képzőművészeti példáiban a rács. A *Levelekben* a mintáktól való elszakadás vágya csak egy újabb minta: a saját megszólalás és a saját narratív identitás mint minta megalkotását és

---

<sup>81</sup> *Levelek...*, i. m., 148.

<sup>82</sup> *Ua.*

<sup>83</sup> Rosalind E. KRAUSS, *Az avantgárd eredetisége: egy posztmodern ismételés.* ford. VAJDOVICH Györgyi, Enigma, 1994/3, 88–101.

<sup>84</sup> *A párizsi regény*, i. m., 229.

felismerését teszi lehetővé.<sup>85</sup> Ezért lehet az is, hogy Balzacot saját meghatározottságának követése miatt nem tudja követni, állítása szerint, Szomory.<sup>86</sup> A „külső” minta „belső” mintával való felváltásának reményét láthatjuk a térkép és a menetrend motívumához hasonló kotta funkcióvesztésének immár pozitív megítélésében, hiszen a kotta nélküli ének a határok nélküli művészi alkotás hasonlataként is olvasható.<sup>87</sup>

Az eredetiség felfokozott átérzése mindig magányos: ez a magányosság eredetiség jelenik meg a szintén láthatatlan minta szerint megalkotott Harry önmitizáló megnyilatkozásában is.

„[M]indenben, ami e világon van, amit láttam és éreztem a világon, merőben én vagyok és merőben eredeti, oly eredeti, mint például egy hím zsiráf egy datolyapálma alatt, és hatással sem volt reám semmi más soha, csak amit magamból hoztam ki [...]. Továbbá érzem azt is, hogy egészen magányos vagyok, mert még Sir Durner-Wezens a Times-tól is engem utánoz [...], míg én csak magamat utánózom. És érzem, hogy soha senkire nem szorulok, hogy valami kiváltságos kontaktusban állok a közvetlen megismerések ragyogó forrásaival.”<sup>88</sup>

Harry monológiának fent idézett részlete nem csupán futurizmusa miatt érdekes, de a futurizmus kritikája miatt is, amit az eredetiség hasonlítása, azaz mintához kötése is garantál.

A mintát eddig metaforákkal (térkép, menetrend, sín, kotta) vagy általános irodalmi mintákkal (hatástörténet) írtuk körül, ám mindezt konkrétan – vagy egy Szomory számára oly kedves fogalommal élve – közvetlenebbül is megfogalmazhatjuk. Míg Krauss szerint az avantgárd képzőművészetben a rács mint motívum a vászon eredendő mintázatára utal (és a nyelv általi áthatolhatatlanságra), addig az irodalmi megszólalásban ezt az *a priori* megelőlegezettségét az írásnak a materiális kötöttségei és a nyelv grammatikai szabályok általi meghatározottsága tartalmazza. Az előbbi Szomorynál nehezményezett körülmény: „Hányszor letérnék felzaklatott szívemmel az írott sorok vonaláról, mint egy rossz útról egy erdőben, hogy egy jobb életet kezdjek!”,<sup>89</sup> utóbbit pedig főképp mások nehezményezték Szomorynál: legki-

---

<sup>85</sup> „Nincs mód arra, hogy más legyenek a maga kedvéért, mint aki vagyok, sajnos, akárhogy is akarom. De leszűrve a dolgokat, éppen az a gyönyörű bennem, hogy az vagyok csak, aki vagyok, *myself alone*, ilyen szárnyszegetten s a végsőkig nyomorultan.” *Levelek...*, i. m., 157.

<sup>86</sup> *Levelek* 168. Vö. az utak, melyek „nyilván ki voltak jelölve számomra, hogy nem lehetett eltévednem, sajnos!” *Levelek...*, i. m., 232.

<sup>87</sup> A „fülemüle is, valószínűleg önmagában érzi kotta nélkül azt a nyári éjjelt, amelyből kicsattog a hangja”. *A párizsi regény*, i. m., 52–53.

<sup>88</sup> *Harry Russel-Dorsan...*, i. m., 108.

<sup>89</sup> *Levelek...*, i. m., 165.

vált Horváth János.<sup>90</sup> A problémáról a *Levelek* is szót ejt: „nem tettem más-képp, ha mindig tudtam is, hol ejtem a hibát. [...] csak a magam módján tudok mondani, bárhog is törekszem a fegyelemre [...] A magam külön vilá-gához, meghatározottságához s gondolatához egy külön forma, egy külön al-kat kellett”.<sup>91</sup> A nyelvi mintát tehát a remények szerint így váltja fel egy sze-mélyes, egy eredeti minta. Ez a minta lenne talán az a titkos középpont, amit a *Levelek* eszménynek, poézisnek neveznek, és amit a folytonos újra- és újra-megnevezéssel próbálnak megsejteni? Ahogy a poézist, úgy a poézist keresőt sem teremtheti meg más viszont, mint maga a nyelv: „már nem is én konst-ruáltam a mondatokat, mint inkább a mondatok konstruáltak engem”.<sup>92</sup>

### Hangzás, jelölés, motiváltság

A *Levelek* kicsinyítő tükörként olvasható rejtett, belső eredettörténete az eredetté válás narratíváját a nyelv mint jelölés elégtelenségével hozza kapcso-latba. Ezzel elérünk a Szomory-próza „eredendő” kérdéséhez: a nyelvi jelölés motiválatlanságának feloldási kísérleteihez. Szerb Antal épp a *Levelek* kapcsán állapítja meg: Szomorynál „a szavak pusztá szó mivoltukkal hatnak, függetle-nül a fogalomtól, amelyet jelölnek”.<sup>93</sup>

E belső történetben Szomory képzelt ős-apja az írás örökül hagyójaként jelenik meg, aki a nyelvi jelek elégtelenségén kesereg: a „reménytelen vonalírás” az egyiptomi képirással kerül ellentétbe, előbbi hiányossága, hogy „minden betű csak egy-egy jel, ami nincs semmiféle kapcsolatban azzal, amit jelent”, míg az egyiptomiak esetében „az írás majdnem egykorú a szóval s élő beszédük összeforrt, a világ teremtése óta, jelképes hieroglifáikkal”.<sup>94</sup> Azaz a vonalírás reménytelensége: motiválatlansága, amely a gondolkozás és a meg-nevezés olyan akadályaként jelenik meg, amely szükségszerűen tévedésekhez vezet: „már a pusztá írás elég ahhoz, hogy tévedjenek”.<sup>95</sup> Szomory prózája e

---

<sup>90</sup> Ez a fajta nyelvhatár-feszegetés a *Nyugat* körül kibontakozó nyelvhasználati vita központi kér-dése is volt. Lásd HORVÁTH János, *A Nyugat magyartalanságairól*, Magyar Nyelv, 1911/2, 61-74.; IGNOTUS: *A Nyugat magyartalanságairól*, Nyug, 24(1911), 1028-1040., Nyug, 3(1912), 296. Beszéd, hogy Szomoryt éppúgy „védi meg” a magyartalanság vádjától Ignotus, hogy ha Szomory *szomoryul* tud, az épp elég – a nyelvi minta (ami persze valószínűleg korántsem olyan normatív, mint ahogy azt Horváth János vélte) felcserélése egyfajta személyes mintára valódi Szomory-féle feloldása a problémának.

<sup>91</sup> *Levelek...*, i. m., 246.

<sup>92</sup> *Ua.*

<sup>93</sup> SZERB Antal, *Levelek egy barátnőmhöz*, Pandora, 1927. jún. 14., 335-336.

<sup>94</sup> *Levelek...*, i. m., 99.

<sup>95</sup> *Ua.*

tevédes elkerülése érdekében értékelhető egy – határátlépő – kísérletként, amely újra motiválttá próbálja tenni az eleve alogikus és areferenciális nyelvet.

A motiváltsággal összefüggésben a nyelvnek azonban más hiányosságai is megmutatkoznak: „maga a vonal is gyötör, amit az írott sor húzgál elém, maga a szónak a formája is bánt, amit a betűk mozaikja rak össze, merőben függetlenül azoktól a képektől, melyeket színezne. [...] Aztán mozgás is zavar, amint a kezem csiszolja a papírt”.<sup>96</sup> A mintakövetés és a motiválatlanság (a jelek és a képzetek függetlensége) mellett és mindezeket összefoglalva az írás, a nyelv közvetítettsége, mediatizáltsága a kifejezés akadályaként tűnik fel: „már a kezemet kell letakarnom valami selymekendővel, mert a mozgása sem szabad, hogy zavarjon”.<sup>97</sup> A közvetítettség ellentmondásos: a közvetítés úgy akadályozza a kifejezést, hogy épp a kifejezés miatt van ráutalva.

A közvetlen hatásnak és a mintakövetéstől való eltérésnek a vágyát példázza tehát a nyelv motiválatlanságának hangoztatása. E motiválatlanság szembevetésére a referenciális funkciót nem nélkülözhető tulajdonnevek megjelenésében: a tulajdonnév egyértelműen motiválatlan jelölés, épp a tulajdonnév utalhat a legkevésbé viselőjére, noha a név alakítja is viselője történetét. Ezt példázza *A párizsi regény*ben megjelenő unokatestvér: Schlesinger, akinek a nevét Szklezenszének ejtik Franciaországban, a francia kiejtés (azaz a francia hangzás által kapott név) által regényes alakká válik,<sup>98</sup> hazautazása után „Serényi lett egy cégtáblán”.<sup>99</sup> A név tehát – és legfőképp a név hangzása – alakítja viselője sorsát, a névvé válni lehet. A név és viselője közötti kapcsolat így bár esetleges – mint a nyelvi jelölő és jelölt között –, mégsem egészen motiválatlan.<sup>100</sup>

A nyelv motiválatlansága azért probléma, mert a nyelv nem alakíthat ki szerves kapcsolatot a kifejezni kívánttal: így az eredettörténet megalkotása is tekinthető a motiválatlan jel által felépített narratíva újramotiválásának, a

---

<sup>96</sup> *Uo.*, 166.

<sup>97</sup> *Uo.*, 9.

<sup>98</sup> *A párizsi regény, i. m.*, 17.

<sup>99</sup> *A párizsi regény, i. m.*, 70.

<sup>100</sup> A szövegek szereplői mégis mintha reménykednének a nevek motiváltságában. S. Ö. Például így jellemzi szállásadónőjét: „igazi szent Genovéva, mert őt is úgy hívják, Genovéva!” (*A párizsi regény* 88.) A „királyi-utca, holott csak Király utca”. (*Levelek* 30.) Chateaubriand „hangzatos nevű, de nagyon szomorú” úr. (*Levelek* 56.) „[A]kit feljegyzek itt, mert olyan szép neve volt: Borsányi Nándor!” (*Levelek* 248.) A név mint külső minta általi meghatározottság is megjelenik: bár megkapásakor az elbeszélő örült a „Monsieur Désiré de Szomoró” (*A párizsi regény* 72.) levélcímzésnek, későbbi felismerése: az „ilyen rangot és díszeket művésznek csak a tulajdon lelkiismerete adományozhat”.

múlt és a jelen közötti kapcsolat megteremtésének, hiszen aminek van eredete, az nem lehet esetleges. E motivátlanság szoros összefüggésben van a már elemzett hasonlatok szerepével: bár a hasonlat retorikai értelemben egy metafora kifejtése, Szomory hasonlatai valójában metonímiák, amennyiben megőrzik a hasonlított és a hasonlító feszült különbségét.<sup>101</sup> Pontosabban: Szomory hasonlatai valójában mintha szerves metaforákká próbálnának válni, miközben csak metonímiák maradhatnak. Ennyiben rokon a Szomory-próza e kérdése Paul de Man Proust-elemzésével, amely metonimikus és a metaforikus jelölés feszültségéeként tekint *Az eltűnt idő nyomában* regényfolyamára. De Man a retorikai felosztásokkal szemben nem a metonímia, hanem a metafora a esetének tartja a szinekdochét, épp annak szerves kapcsolata miatt.<sup>102</sup> A szinekdoché alapvetően metaforikus természete miatt lehet olyan nagy igénye Szomorynak a szinekdochikus ábrázolásra (például: felismerni egy pintyőke két holt szemében az „élet egész silányságát”<sup>103</sup>), még ha e szinekdochék – a közvetlen hatás vágyával együtt – sajátos kudarcként mutatkoznak meg. Ezért – mivel a szavak csak határai annak, amit ki tudnak fejezni – a nyelv motiválttá tétele igazi poétikai munka. Rokon a hangzás zeneivé tételével.

A hangzásnak nagy jelentőséget tulajdonító Szomory prózáját bár tekinthetjük akusztikum-imitációs kísérleteknek is, valójában másfajta tétetről van szó: ez a próza nem csupán a hangzás, hanem minden érzékelés számára próbálja újra motiválttá tenni a nyelvet. Persze a hangzás kitüntetett szerepe kétségtelen (Saussure szerint a nyelvi jelek motiváltságának utolsó menedékei a hangfestő és hangutánzó szavak<sup>104</sup>), erre enged következtetni a teremtett ősapa teremtettségét leleplező eredettörténet is: „[b]üszke vagyok [...] erre a samariai eredetre, amelyet szinte ösztönszerűleg találtam meg a nevem hangzásában, [...] mikor ezt a nevet csináltam magamnak, polifoniko-atavisztikusan”.<sup>105</sup> Tehát megint csak az utód teremti meg a felmenőjét, nem a felmenő hagyja nevét az utódra: a teremtett név<sup>106</sup> hangzása teremti meg az őst magát. A nyelvi jelek motiválttá tételének egyik lehetősége: ha a hangzás válik eredetté. Így válik értelmezhetővé a 'merde' szó találekony elemzése is, amely a franciák káromkodását azért tartja „szent szó”-nak, mivel az a „[t]ulajdon

---

<sup>101</sup> Mindennek pontos megfigyelését lásd KOSZTOLÁNYI Dezső: *Harry Russel-Dorsan a francia hadszíntérről*. Pesti Napló 1918. február 20.

<sup>102</sup> Paul DE MAN, *Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Szeged, Ictus-JATE, 1999, 81–109.

<sup>103</sup> *A párizsi regény*, i. m., 225.

<sup>104</sup> Ferdinand DE SAUSSURE, *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, Bp., Gondolat, 1967.

<sup>105</sup> *Levelek...*, i. m., 98.

<sup>106</sup> A Szomory választott név választásának feltételezett történetét lásd RÉZ Pál, i. m. 23.

hangzásával hat, függetlenül az értelmétől”,<sup>107</sup> vagyis a „merde” kifejezőerejét épp az adja, hogy már túl van a kifejezés határán.

A másik megoldási lehetőség a nyelv újramotiválására a jelképiség megtalálása: a hangzásból teremtett samariai ős a Homérosz-köteten kívül feleségének egy rózsát ajándékoz: „melyekbe útközben a lelkemet leheltem. S ha egyszer elhervadnak, akkor is az én szívem lesz bennük”.<sup>108</sup> A rózsza mint jel így annak a jelképévé is válik, hogy noha a jelek motiválatlanok, mégis képesek valamire: ez pedig a megőrzés reménye. Más kérdés, hogy a nyelv mint megőrzés – megint csak a tulajdonnév funkcióvesztésének ábrázolásával – mindig az elmúlással, így a hiábavalósággal kerül kapcsolatba – emlékezzünk *A párizsi regény* vagy a *Harry Russel-Dorsan* temetőjeleneteire. Előbbiben Heine sírján a rengeteg névjegykártya mutatja meg a nyelvi jelölés mint megőrzés hiábavalóságát,<sup>109</sup> a francia hadszíntér háború sújtotta temetőjében pedig a sírok és a sírfeliratok között vész el az összefüggés, alakítanak a darabokra tört sírkövek újszerű, szinte kalapversszerű véletlenséggel megalkotott, sosem létezhetett neveket.<sup>110</sup> Mindezek a képek azt sugallják: hiába a rózsába mint jelbe lehelt lélek, a nyelv valójában: a kifejezések temetője.

A nyelv motiválatlanságának kárhóztatása azonban csak látszatra ellensége a Szomory-prózának, amely épp ebből a motiválatlanságból, a belőle szükségszerűen fakadó „tévedésből” nyeri poétikai erejét. A nyelv mint tévedés alól ugyanis egyetlen felmentés van, amelyből a tudósok és a történetírók nyelve nem részesül: ez pedig a költők „szép” tévedése.<sup>111</sup> „Gyönyörűen tévedni!”<sup>112</sup> A tévedés tehát egyszerre a nyelvi jelölés devianciája és a költői nyelvhasználat eredője. Szomory prózájában nem csupán a hiba, a tévedés nyelv általi esztétizálhatóságát figyelhetjük meg – amelynek bonyolult kritikáját nyújtja az 1910-es években a *Harry Russel-Dorsan* –, hanem épp e kritikát továbbgondolva, az 1920-as évek autobiografikus szövegeiben már maga a nyelvben rejlő eredendő tévedés tételeződik esztétikumként. Ez a szemlélet az esztéta és az anti-esztéta diskurzussal egyaránt szemben áll: Szomory valóban *eredetít* alkotott.

---

<sup>107</sup> *A párizsi regény*, i. m., 40.

<sup>108</sup> *Levelek...*, i. m., 100.

<sup>109</sup> *A párizsi regény*, i. m., 107.

<sup>110</sup> *Harry Russel-Dorsan...*, i. m., 277.

<sup>111</sup> „A költő is téved, de az legalább szép.” *Levelek* 121. Vö. 151. A tudományos nyelvhasználat elégtelenségét lásd 129. Ezért lehet oly sokszor felértékelt Don Quijote jelölésben való eltévedése is.

<sup>112</sup> *Levelek...*, i. m., 115.

## Felhasznált irodalom:

- [SZOMORY Dezső], Harry Russel-Dorsan harctéri levelei, Nyug, 20(1914), 374–384.
- SZOMORY Dezső, *A párizsi regény*, Bp., Athenaeum, 1929. Az oldalszámokat a következő kiadás alapján adom meg: Bp., Szépirodalmi, 1969.
- SZOMORY Dezső, *Harry Russel-Dorsan a francia hadszíntérről*, Bp., Pallas, 1918. Az oldalszámokat a következő kiadás alapján adom meg: Bp, Múlt és Jövő, 2008.
- SZOMORY Dezső, *Hermelin*, Bp., Singer és Wolfner, 1916.
- SZOMORY Dezső, *Levelek egy barátnőmhöz*, Bp., Athenaeum, 1927. Az oldalszámokat a következő kiadás alapján adom meg: Bp., Palatinus, 2002.
- BENCZIK Vilmos, *Jel, hang, írás: Adalékok a nyelv medialitásának kérdéséhez*, Bp., Trezor, 2006, 213–228.
- Paul DE MAN, *Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Szeged, Ictus-JATE, 1999, 81–109.
- Paul DE MAN, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, ford. FOGARASI György, Pompeji, 1997/2-3, 93–107.
- Ferdinand DE SAUSSURE, *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, Bp., Gondolat, 1967.
- Jürgen HABERMAS, *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*, ford. ENDREFFY Zoltán, GLAVINA Zsuzsa, Bp., Századvég–Gondolat, 1993.
- HORVÁTH János, *A Nyugat magyartalanságairól*, Magyar Nyelv, 1911/2, 61–74.
- IGNOTUS, *A Nyugat magyartalanságairól*, Nyug, 24(1911), 1028-1040., Nyug, 3(1912), 296.
- KELLÉR Andor, *Író a toronyban*, Bp., Szépirodalmi, 1958.
- Rosalind E. KRAUSS, *Az avantgárd eredetisége: egy posztmodern ismétlés*. ford. VAJDOVICH Györgyi, Enigma, 1994/3, 88–101.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Harry Russel-Dorsan a francia hadszíntérről*, Pesti Hírlap 1919. febr. 20.
- MÁRAI Sándor, *A párizsi regény*, Az Újság, 1929. nov. 23.
- RÉZ Pál, *Szomory Dezső, Alkotásai és vallomásai tükrében*, Bp., Szépirodalmi, 1971 (Arcok és vallomások)
- SZERB Antal, *Levelek egy barátnőmhöz*, Pandora, 1927. jún. 14., 335–336.
- TÉREY János, „Páriz! Páriz!": Szomory Dezső, avagy a megrendülés, Holmi, 2008/1, 49–58.
- VÁRI György, *Az emberiség végnapjai*, Élet és Irodalom, 2009. márc. 27., 27.

Berényi Emőke

## Arcon-élés

Adalékok Ladik Katalin *Élhetek az arcodon?* című regényes élettörténetének értelmezéséhez

### Én?

Paul de Man *Az önéletrajz mint arcrongálás* című esszéjében<sup>1</sup> egyfelől elutasítja az önéletírás olyan meghatározásait, amelyek az autobiográfiát önálló műfajnak tekintik, másfelől pedig elégtelennek ítéli azokat a definíciókísérleteket, melyek az önéletrajzot a fikcióval állítják szembe. Szerinte a mimézisz, a valóságra vonatkozás nem más, mint a szöveg sokféle beszédalakzatainak egyike. Az önéletrajz de Man meghatározásában a föntieknek megfelelően nem független műfaj, „hanem az olvasás vagy a megértés figurája, ami bizonyos mértékig minden szövegben megjelenik”.<sup>2</sup> Ez azonban nemcsak a befogadóra, hanem a szerzőre is érvényes: az önéletírást de Man az öngyógyítás és az újratereptődés diszkurzusaként értelmezi.

Az én újratereptődésének aktusa Ladik Katalin *Élhetek az arcodon?*<sup>3</sup> című, a szerző által *regényes élettörténet*ként definiált szövegében a három alteregó, az Üvegezőnő, a Művésznő és a Szerkesztőnő névrokonsága folytán valósul meg. A misztikus hármas szám ebben az esetben akár isteni attribútumként is értelmezhető, érdekesebb azonban a nomen azonosságával foglalkozni. Az Üvegezőnő negyvenhét évesen, egy hozzá érkező furcsa küldemény, egy mail art alkotás kapcsán döbben rá, hogy „itt van egy nő, aki az én nevemet viseli”.<sup>4</sup> A szintén újvidéki Művésznőről Matkovic képergetező – akit a referenciális olvasás jegyében nem nehéz a Bosch+Bosch csoport Slavko Matkovićával azonosítani – azokat a tipikusan vajdasági Ladik-toposzokat sorolja fel, amiket a hetvenes években szinte minden ebben a térségben élő magyar jól ismert a neoavantgárd performer produkcióiból: hogy szereti a művészetet, a sminket, a férfiakat, az ezüst biciklit, hogy a szoknyája alatt kis piros buldózert rejteget, a trillázó női hangok széles skálájával rendelkezik, és úgy használja a testét, akár egy kígyó. Az ennek hatására vele történő érthetetlen események feldolgozására az Üvegezőnő egyetlen mentsvára az addig tőle

<sup>1</sup> Paul DE MAN, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, ford. Fogarasi György, Pompeji, 1997/2-3, 93–108.

<sup>2</sup> Uo., 95.

<sup>3</sup> LADIK Katalin, *Élhetek az arcodon?* Bp., Nyitott Könyvműhely, 2007.

<sup>4</sup> Uo., 46.

távol álló írás lesz, „mert olyan kitárulkozásnak érzem, amelytől elégek, de abban a kevésben, ami megmarad belőlem, tisztábban élhetek tovább”.<sup>5</sup> Ez az érzés azonban nem csupán mámorító beteljesedést hoz az életébe, hanem addig ismeretlen kétségbeesést, mondhatni páni félelmet: „Már nem tudom, mitől félek jobban: az élettől-e vagy az írástól.”<sup>6</sup>

A Szerkesztőnő a Pest Megyei Hírlap egyik 1994-es számából értesül arról, hogy az Üvegezőnő Budapesten járt a Művésznő afféle „helyettesítő asszonyaként”, és az ő asztalán is hagyott egy csomagot. Neki is változást hoz az életébe a Művésznő váratlan és szinte észrevétlen, közvetett feltűnése: egy kihűlt házasságban, munkanélküliségként vergődik, és a számítógépes vizsgájára készül, míg nem izgalmas álmok és látomások vezetnek egy számára ismeretlen világba. Ha Freud álomértelmezését<sup>7</sup> vesszük alapul, a vágyak beteljesülésének erős kívánása mutatkozik meg abban a részben, amikor a Crna Afrodita-misszióban egyesül egymással a három grácia: az Ifjú, a Szellem és a Bolygó Démon. Mintha a Ladik Katalinok égtek volna össze egy forró ölelésben.

Az, hogy a Művésznő szinte kizárólag csak az említés szintjén, a vele való találkozásra emlékezve jelenik meg a textusban, azt feltételezi, hogy hár-mójuk közül éppen az ő Énje jegyzi le a szöveget. Övé a szerzői szabadság, a válogatás joga, de ezzel együtt övé a tudathasadás tudata is. Az ő személyisége a hangadó, ezért szerepel úgy, mint a mindent megváltoztató, mindent és mindenkit magával ragadó csodanő.

A *regényes élettörténet* szerzője a három nőszemélyt újvidéki, budapesti és szigetlakói énje bizonyítékaként aposztrofálja, a *Hvari napló* című fejezetben mégis elsősorban a Művésznő kalandjaira hivatkozik mint az *Angyalmarás* című horvát erotikus film vagy a Tolnai–Bacsó-féle *Bayer aspirin* főszerepe és az *ÜTÉS* című időperformansz, mintha vele tudna a leginkább azonosulni, mintha ő lenne a valódi énje.

A Ladik Katalinok tehát „a megosztott önéletrajzi szubjektum metaforikus helyettesítőiként”<sup>8</sup> is olvashatók, hiszen az én szerepekre bomlása révén három különböző narratívát létesítenek. Ahogyan Andrea Zlatar írja: „az önazonosság meghatározása helyett a fragmentált, a tudathasadásos, a megosztott szubjektivitás tere nyílik meg”,<sup>9</sup> mint a posztmodern szövegekben általában. Ez ebben az esetben összevág a de Man-i tézissel, mely szerint az önéletrírásnak a prosopopeia az alakzata, „egy hiányzó, holt vagy hang nélküli létező fiktív megszólítása”, melyben valaki neve „olyan érthetővé és emléke-

<sup>5</sup> Ua.

<sup>6</sup> Ua.

<sup>7</sup> Vö. Sigmund FREUD, *Álomfejtés*, Bp., Helikon, 2003.

<sup>8</sup> SZABÓ Szilvia, *Egy dokumentumokkal igazolt élet(rajz) fikcionálása*, Híd, 2007/10, 29.

<sup>9</sup> Andrea ZLATAR, *Anima Mea in Ruinis*, Pompeji, 1992/2, 120.

zetessé válik, akár egy arc”.<sup>10</sup> Ebben a kontextusban válik jelenéssé a cím, ahogyan az a Művészről egyik performanszának szövegesítésekor elhangzik: „Az arca nem volt az ő arca. A színről valójában egy határozott kemény tekintetű, démoni arc nézett ránk, amely azonban pillanatok alatt darabokra esett szét, ám ugyanilyen gyorsan egy másik arccá állt össze. Persze mindegyik (ál)arc az övé volt.”<sup>11</sup>

### Performansz = szöveg

Ladik Katalin emblemikus alakja a közép-európai neoavantgárd művészetnek, amely az *Új Symposion* első nemzedéke és a párizsi *Magyar Műhely* által teljesedett ki, s máig lendületben tartja a magyar íróársadalom egy részét. Nagy Pál úgy véli, a század eleji izmusok audiovizuális törekvései találtak követőre a hatvanas–hetvenes évek ellenkultúrájában.<sup>12</sup> Hiszen – Derrida szerint – az irodalomnak nem kizárólagos közvetítő eszköze a nyelv, a nyelvi szegmentumok átértékelése dekonstruktív jelenség, vagyis nem a jelentés a fontos, hanem a jelentésség. Ladik Katalin éppen az ebből a nézetből kiinduló experimentális költészet művelőjeként vált ismertté világszerte, célja pedig az egymástól elválasztott művészeti ágak újraegyesítése volt egyetlen alkotásban. Ezen a ponton válik érthetővé a művészet fogalmának dekonstrukciója, ahogyan azt Lyotard afirmatív esztétikája<sup>13</sup> is kimondja: a kezdeményezés és az esemény különböző formáit ismerjük el művészetnek.

Az *Élhetek az arcodon?*-ban megjelenő, referenciális olvasásmódot előhívó dokumentumok, fesztiválplakátok, újságcikk-kollázsok, a Fluxus csoport mail art alkotásai, a Bosch+Bosch felhívásai és a Ladik-életmű más jelentős darabjai (fonikus költemények, versek, a thereminre írt partitúta vagy a Tesla-oratórium) a fikción belüli valósághoz vezetnek, hiszen a három grácia egyarcú sűrítménye ezúttal életébe enged betekintést, mintegy bizonyítékokkal is alátámasztva saját létezését, megkérdőjelezhetlenné téve realitását. Saját „életművészetét” szövi a textusba, ennek pedig, opusát tekintetbe véve, legpontosabb kifejezése kétségkívül a performansz szövegesítése. Bujdosó Alpár szerint „a vizuális szöveg-performansz a költői kapcsolatteremtés egyik legsokrétűbb lehetősége. Az elemek sokasága kapcsolódik/kapcsolódhat: a beszélt/elhangzó »parole«, a vetített/olvasható szöveg (szövegtöredék), a vetített/látható kép, a hallható zöreij, zene és végül, de nem utolsósorban: a perfor-

<sup>10</sup> DE MAN, i. m., 101.

<sup>11</sup> LADIK Katalin, *Élhetek az arcodon?*, Bp., Nyitott Könyvműhely, 2007, 76.

<sup>12</sup> I. NAGY Pál, *Az irodalom új műfajai*, Bp., ELTE BTK Magyar Irodalomtörténeti Intézete – Magyar Műhely, 1995.

<sup>13</sup> François LYOTARD, *Moralitás postmodernes*, Párizs, Galilée Kiadó, 1993.

manszban részt vevő, fizikailag is jelen levő tárgy és ember... vagyis ez a fajta audiovizuális szövegeloadás a kapcsolt komplex rendszerek létrehozásának módja.”<sup>14</sup> A happeninggel ellentétben nagyon is tudatos és szándékos megnyilatkozás, programszerűen előrelátott folyamat, amelynek saját forgatókönyve van, csakúgy, mint egy kiadott, megtervezett szövegnek, mint ennek a *regényes élettörténetnek*.

Azzal, hogy a szerző egy valóságos fikció erdejébe csalogatja a befogadót, ugyanolyan műveletet hajt végre, mint performanszai előadásakor. Ahogyan az általa többször idézett Antonin Artaud gyakran hangoztatta,<sup>15</sup> az akcióművészet által a szereplő és a néző között közvetlen kommunikáció jön létre, mivel a néző az események kellős közepébe kerül, melyek körül fogják, átjárják őt. A Kegyetlen Színházban tehát a néző van középen, miként az *Élhetek az arcodon?* olvasásakor is kettős magatartás figyelhető meg: a szöveg világának szereplője és a mű befogadója egyidejűleg alakítja ki olvasatát, vagyis a szerző semmivel sem jár a befogadó előtt. Viszonyuk autentikus és szuggesztív, folyamatos visszacsatoláson alapszik, és már a közös térben létezés is értékelhető pozitív eredményként. Ladik Katalin erről egyik interjújában így beszélt: „Számomra a médium önmagában is lehet cél, ha megtaláltam benne a tartalmat és a formát.” Ugyanitt nyilatkozta ezt az általam ars poeticaként olvasott mondatot is: „Élő szobor vagyok, élő film és élő hangszer... Életemet egy nagy performansznak tekintem.”<sup>16</sup>

## Szöveg = test

Szabó Szilvia szerint<sup>17</sup> az *Élhetek az arcodon?* szövegei elkerülik az író nő hangtalanul maradásának veszélyeit, amit a szerző – halála ellenére – a női szubjektumkonstrukciók révén valósít meg. A textusba többször is beleíródik az androgün-mítosz, mint az életmű afféle állandóan ismétlődő sarkalatos pontja. A kiteljesedés, a kettévágott egész, amely újra Eggyé akar lenni olyan tipikusan női gondolkodásra vall, amit a fallocentrikus világkép mereven elutasítana, hiszen csak egy nő vágyhat újra egyesülni szétszakadt férfirészeivel, a sovíniszta felfogás semmiképpen sem kerülne össze egy nővel, hogy együtt új egységet alkossanak. A rovarok életéről szóló könyvbejegyzés a nemtelen méhekről, Szentkuthy nagyságának androgün-létével való magyarázata és egyáltalán a teljesség keresése posztfeminista hozzáállásra vall.

<sup>14</sup> BUIDOSÓ Alpár, *Vetített irodalom*, Párizs–Bécs–Bp., Magyar Műhely, 1993, 9-10.

<sup>15</sup> I. Antonin ARTAUD, *A könyörtelen színház – Esszék, tanulmányok a színházról*, Bp., Gondolat, 1985.

<sup>16</sup> *Androgin a cseresznyés kertben*, [http://tranzit.blog.hu/2009/02/16/androgin\\_a\\_cseresznyeskertben\\_ujra\\_toltve\\_1](http://tranzit.blog.hu/2009/02/16/androgin_a_cseresznyeskertben_ujra_toltve_1)

<sup>17</sup> I. SZABÓ Szilvia, *Egy dokumentumokkal igazolt élet(rajz) fikcionálása*, Hid, 2007/10, 25–36.

A két nem viszonya az azonosságon belüli különbözőségben ragadható meg, és ez a mozzanat az, amely kapcsolatot teremt az androgün-mítosz és mai posztfeminista elméletek között, hiszen azok is az egyenlőségen belüli másság elvét vallják, a pluralitást hangsúlyozzák az egyetemesség ellenében. Már Kristeva is felhívta a figyelmet arra, hogy felül kell vizsgálni az egyenlőség feltétel nélküli követelését. Kádár Judit a következőképp összegzi a kristevai gondolatokat: „Újra pozitívan meg kell erősíteni a két nem szenzibilis különbözőségét, és el kell ismerni az egyes nők individuális különbözőségét, még a tradicionális szemlélethez való közeledés vagy visszatérés vádját is vállalva”.<sup>18</sup> Cixous nőírás-fogalma<sup>19</sup> olyan diszkurzusra vonatkozik, mely érvényt szerez a nőies értékének, és a női különbözőséget hangsúlyozza. Az *Élhetek az arcodon?* szubjektumának pluralizálódásában is ez a feminitáson belüli differencia érhető tetten.

A biológiai szükségletek megjelenítése mégis túl van a maszkulin struktúrán, a test nyelvén szólnak, és dekonstruálják a férfikultúra elvárásrendszerét. A „sikoltozó” lyuk bontakozik ki a szövegből, a női attribútum legfőbb jegye, a férfiak vágyának tárgya, ami azonban, akárcsak a performansz során, elérhetetlen, megfoghatatlan, felfedezhetetlen, meghódíthatatlan marad.

## Felhasznált irodalom:

- ARTAUD, Antonin, *A könyörtelen színház: Esszék, tanulmányok a színházról*, Bp., Gondolat, 1985.
- BUJDOSÓ Alpár, *Vetített irodalom*, Párizs–Bécs–Bp., Magyar Műhely, 1993/9-10.
- CIXOUS, Hélène, *A medúza nevetése*, KISS Attila Atilla – KOVÁCS Sándor – ODORICS Ferenc (szerk.) = *Testes könyv II.*, Szeged, Ictus, 1997, 357–380.
- DE MAN, Paul, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, ford. Fogarasi György, Pompeji, 1997/2-3, 93–108.
- FREUD, Sigmund, *Álomfejtés*, Bp., Helikon, 2003.
- KÁDÁR Judit, *Feminista nézőpont az irodalomtudományban.*, Helikon, 1994/4, 407–416.
- NAGY Pál, *Az irodalom új műfajai*, Bp., ELTE BTK Magyar Irodalomtörténeti Intézete – Magyar Műhely, 1995.
- SZABÓ Szilvia, *Egy dokumentumokkal igazolt élet(rajz) fikcionálása*, Híd, 2007/10, 25–36.
- ZLATAR, Andrea, *Anima Mea in Ruinis*, Pompeji, 1992/2.

<sup>18</sup> KÁDÁR Judit, *Feminista nézőpont az irodalomtudományban*, Helikon, 1994/4, 408.

<sup>19</sup> Hélène CIXOUS: *A medúza nevetése* = KISS Attila Atilla – KOVÁCS Sándor – ODORICS Ferenc (szerk.): *Testes könyv II.*, Szeged, Ictus, 1997.

## **Balkán transz: belakni a dekanonizáció nyilvános terét**

(Fenyvesi Ottó: *Halott vajdaságiakat olvasva*)

Bár Guy Debord egyik kijelentése értelmében történeti tudat (*sens historique*) nélkül könnyen manipulálhatóak vagyunk – s így nem feltételezhető többé életrajzi igazság sem – mégis jellegzetes gesztussal tárja elénk Fenyvesi Ottó 1991-ben Jugoszláviából Veszprémbe történő áttelepülésekor meg-újrakezdett, s folyamatosan közzétett naplójának következő részlete azt az önfelszólítást, amely egy másik országhatáron innen a honvagy beidegzésére, fenntartására, és ezzel együtt az idegenségbe történő visszaolvasódásra, írhatóságra irányul. Idézhetjük a Fenyvesi-naplót azért is, mert benne verssé deriválódik a traumafeldolgozás e tipikus műfaja, többek között Csáth Géza kultikus naplója, a jó barát festőművész, Sáfrány Imre párizsi naplóí, és még folytatható lenne az intertextualitás szabad játékainak sora. Az 1998-as keltezésű Fenyvesi-bejegyzés így hangzik: „Halott vajdasági költőket olvasok. Szeretnék írni egy versciklust... Csupa furcsa figura, akiket majdnem mindenki elfeledett vagy kitagadott. [...] Természetesen azok is szerepelnének, akiket személyesen is ismertem, de időközben meghaltak: Fehér Ferenc, Tóth Feri, Podolszki Jóska, Sziveri Jancsi. A felvezető vers már kész.”<sup>1</sup> Több mint tíz évvel az idézett naplóbejegyzés után jelenik meg a *Halott vajdaságiakat olvasva* kötet, azt megelőzően azonban a későbbi gyűjtemény szövegei szétszórva, széthintve napvilágot látnak különböző folyóiratokban, s jelenlétük révén e darabok folyamatosan egy kisebbségi lét/leendés (*devenir*) sajátosan átélt és átvért metaforikusságát teszik láthatóvá, „szökésvonalaik” mentén pedig a vajdasági gyökereket, az alföldi eperfákat emelik imaginatív terükbe, a kettős kontextust felerősítve. Fenyvesi ciklusa végül Hangya András tusrajzával a borítón – egy különös, „tikkadt” sárga monokróm háttérrel biztosító, „kifosztott” tájjal – az addigi munkacímét („Halott vajdaságiakat olvasva”), a halottak locusait mégiscsak bevállalva, halottait lajstromozva, első kötetként jelölve ki magát, lát napvilágot. Ez a jelenlét egy vajdaságiként kódolt alteritás megélési módozatáról tanúskodik.

Ennek egyik legélesebb példája a kötetbe szerkesztés előtt a *Csáth után szabadon* címet viselő versszöveg, amelyben az alföldként kijelölt terület olyan

---

<sup>1</sup> FENYVESI Ottó, *Némely részletek: Feljegyzések, cédulák, bemásolások, vizuális fragmentumok*, Szeged, Universitas Szeged, 2009, 34.

underground kulturális hálózatként reprezentálódva áll előttünk, amely folyton elbizonytalanítja a határvonalakat, s az életművek, a balkáni átláthatatlan találkozások szövevényét megmutatva jelenti a személyesség és materiális kivettség, episztemológiai-ontológiai elbizonytalanodás és láthatóság éppen megtestesülő jellemző viszonyát. E prezenciára kelő test az érzékelés műalkotásbeli zónáit falja fel. Ez az eljárás pedig felidézi a korábbi, *Amerikai improvizációk* című Fenyvesi-kötet Nagypáti Kukac Péter-versét, mely a test átpolitizálódását, szimptomális olvasatát is kiteríti. Bár a *Csáth után szabadon* címet a szöveg a *Halott vajdaságiakat olvasva* szövegtestébe épülve elvesztette, mint ahogyan alcímét is – *vers a vénába* –, performatív tudatmódosító erejénél fogva a kötet névlajstromán túl a versek által újra és újra kijelölt közös terepnumát sajátos transzliterálás alá veti, egy különleges érzékelés tripijének kollektív ígéretét nyújtva.

Gilles Deleuze egyik interjújában<sup>2</sup> arról vallott, szeretne egyszer úgy előkészíteni egy előadást, mint ahogyan Bob Dylan képes egy-egy dalt strukturálni. Fenyvesi Ottó egy korábbi kötete *Látszathasonlóságok földieperrel* című versének 3. szakaszát Bob Dylan *When the dogs run free* [Amikor a kutyák szabadon futnak] dalával fémjelzi. A csavargó archetipikus figurája a beat szabadság elköteleződöttje, a bácskai alföld testbe lerakódott eperfa-oltványok, a sárga, amorf tükörtojás-formák, a felhőfoszlányok e kutyalétben a reprezentáció, a mimetikus terrorja alól bújtatják ki a kánont, létrehozva egy sajátos, szinguláris/egyedi testet, mely egy új kollektív élet ígéretét hordozza, egy többrendszerű kánon törekvéseivel erősödve. A nomadikus képélmény, a nomád metaforaélmény megszerzése, a kisebbséghez hozzárendelt kettős kontextus menekülő útvonalai mentén az átvértett, továbbragozhatatlan képek a rizomatikus szövegalakításban úgy rajzolják elő a térkép vonalait és a határokat, hogy a szökés valójában szöktetés is. A legaktívabb dolog a par excellence ideológiában, vagy ha úgy tetszik, a spektakulum szemlélődésében testesül meg. Ez a szöktetés (*fuite*) sosem kívülre szöktetés (*fuite-hors de*), de sajátos feszültséget teremt e törekvések miliójében, hogy a kötet felvezető versében a dialógust, a dialógus közösségét kezdeményező Fenyvesi a következőket írja: „Bevezettetek az irodalomba,/én meg kivezetlek benneteket.”<sup>3</sup> A pseudo-kultúra és a pseudo-tudás látszathasonlóságai, az abszolutizálható azonosságok helyett a magyar-szerb határ dichotómiáját felszámoló modellálásában a metaforizáció és a mozgékony kánon és ezzel az identitás belakása majd újra-konfigurálása következtében minden vers kirohanás, harakiri, összeroppanás

---

<sup>2</sup> Gilles DELEUZE, Claire PARNET, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996.

<sup>3</sup> FENYVESI, *i.m.*, 9.

lesz, és egyben a szülőföld belakása. Így lesz az intenzív dezorganizációnak, széthurcolásnak köszönhetően a jugoszlávságból, s e kötetben a Vajdaságból, költői *alakzat*, kikerülve ezzel a totalitárius gesztust, jelesül a Nagy Szerbia álmának temetőhatárait, a halottak újradeterminált locusait. Kikerüli továbbá az általánosított, generalizált szeparációjának, leválasztásának nyelvezetét és a szökés szuiciditását is.

A kultikus szöveggént kezelt, a fürdőorvosként eltöltött 1912-13-as, már a morfinista évek során megélt transzról, függőségéről és a tekintélyes mennyiségben megszerzett hölgyekről, az írás, megírás különös funkciójával vezetett Csáth-napló több tabukódot is sérthet(ett). A mimetikus monotonitásban megírt élmények, a mérhető gyönyör programja, az „életoptimum” kísérlete egyrészt a droghasználat/szuiciditás társadalmi normáját sértette meg. Ez a vajdasági kulturális szövegben kicsit narratíván rejtőzködő fétis, a Csáth-napló mint szubverzív tekintet, akkor mutatja meg a provincializmus kitérés lehetőségét és azok performatív erejét, amikor a Vajdaságba átutazva minden beszélgetés során egyszer elhangzik a kérdés, az átutazó látta-e már a Csáth-naplót, amely tele van rajzolt szívekkel és pluszjelekkel, a női klientúrával való elszámolás jelölőivel. Azután 1995-ben, *Szegeden* megjelent egy interjúkötet vajdasági írókkal, *Rózsaszín flastrom* címen. A kötet címadó gondolata Tolnai Ottó történetéből adódott: állandó alkotói programja, egy Tisza-könyv megírása helyett egyszer csak egy fürdőorvosról kezdett írni. Kezébe került Csáth Géza naplója, melyben egy rózsaszín (testszínű) sebtapasszal le volt ragasztva valami. S azután Koncz Istvánnal, mesterével mindig titkos borzadállyal gondoltak arra, hogy ott lehet a titok, a leszedhetetlen tapasz alatt, mert Csáth rájött a titokra. És ez a „gyönyörű borzadály” fogalmazódott meg Tolnai azon kötetében, melynek minden verse az „árvacsáth” címet viseli. Ugyanakkor Tolnai így nyilatkozik egyik „csicsókaszerű”-dadogó beszélgetésében: „Ha azt mondom, aranyszög, nem a metaforát látom benne, hanem megborzadok, hiszen Faragó festményén, ott Zágráiban, megérintettem, ellenőriztem őket.”<sup>4</sup> A metafora és a metaforák, motívumok megszerzésének törvénye és az imagológiai beíródások tehát nem tanúságként, tünetként szolgálnak csupán, hanem mind átélés, performancia, jellegzetes érzékelhetőség, melyeknek sok be- és kijárata van.

E testszínű tapasz mögött megbúvó rejtély válasza tehát Tolnainál az *árvacsáth* címet viselő szövegekben üt át, míg Fenyvesi Ottónál a már a *Halott vajdaságiakat olvasva* kötet-kivitelezésében is felidéződő sárga bácskai humuszt bekebelező-földet hányó kukac, Nagyapáti Kukac Péter testében, vagy a kötet

---

<sup>4</sup> TOLNAI Ottó, *Költő disznósírból: Egy rádióinterjú regénye*, Pozsony, Kalligram, 2004, 67.

életrajzi és versszövegeinek viszonyában a *vers a vénába* „akciókoncentrátumában”.

Fenyvesi Csáth-szövegét, akárcsak a *Halott vajdaságiakat olvasva* minden egyéb szövegét, életrajzi jegyzetek kísérik (utalva Weöres Sándor *Három veréb hat szemmel* válogatáskötetére), néhány mondatban kiemelve a beszélgetés, a találkozás, a vers megszólításának középpontjába helyezett vajdasági alkotót dátumaival, foglalkozásaival, sajátos-önkéntes hangsúlyokkal. Az így tipológiailag is „kis semmiségeknek”, „gezemicéknek” tűnő adatok, a tapasztalási zónák tényei, a saját *kívülök* így kezdik belakni a *saját kánont* közös területként. (A magyar irodalomtörténet nagy alakja, Kosztolányi Dezső, Géza Csáth unokatestvére ismét bácskai költőként kerül transzferálásra, átszállításra budapesti irodalmi elhíresülését követően, tehát a transzlokáció révén a kánon többrendűsége életbe lép.) A Csáth-szöveget kísérő lábjegyzet valamivel terjedelmesebb a többinél, s a vers szövegén belül a kezdő, határoló versszakban stratégiaileg megismétlődnek Csáth halálának körülményei. Az ismétlés által a *transzlokáció* éppen a test eltüntetésével, a halál, a kadáver totális elrejtésével szöveggé emelő aktus lesz, s a szökés a mimetikus behelyettesítés, a reprezentáció birtoklása helyett, az egyesíteni kívánó, erőszakos mitológemák térnyerése helyett a közös tér újrakonfigurálását hívja elő: „1919. (...) szeptember 11-én megszökik a kórházból, Budapestre akar menni, de a szerb katonák Kelebiánál, a demarkációs vonalon feltartóztatják. Nagy mennyiségű pantopont vesz be és meghal. Szabadkára egy parasztszekéren vitték vissza holttestét, melyet paréjjal és fűvel takartak le.”<sup>5</sup> A demarkációs vonalon történő szökési kísérlet kudarcát azután az a tudat mozgósítja, majd oldja fel, hogy egy kortárs vajdasági költő, visszautasítva a metaforizáció minősítését, átszökteti, átjuttatja in situationem a Csáth-oeuvre olyan halmazait is, melyek a bácskai humusz, a közös föld rizomatikus megközelítésének módszerével (csicsókaszerűségével, vagy gyökértelenül kiabálva) a kontextusok, centralista kanonizációs munka törekvései elleni ellenállást tanúsítanak. Az ellenproduktivitás azonban éppen a formai túlélést és annak jelentéskonfliktusait hordozza. Így elkerülve a háború kollektív deriválását, egy élet újrarajzolható térképét valóban csak a kötet találkozás-blokkjainak személyes intenzitásában érhető tetten.

A demarkációs vonalon való feltartóztatás és az átjutás, a transz lehetősége ugyanakkor a Csáth-oeuvre esetében a folyamatosan szökésben lévő, bekezegethetetlen, s ezáltal állandó dialógusokba kezdő *napló* verssé váló befejezhetetlen szövege a Fenyvesi-oeuvre-t úgy építi, ahogyan Csáth a találkák

---

<sup>5</sup> FENYVESI Ottó, *Halott vajdaságiakat olvasva*, Újvidék, zEtna – Basiliscus, 2009, 14.

terepen a fürdővárosi saját női kánon szelektálását elvégzi. Túl a pornográf meztelenség uralmán, a napló test-redundanciáján (miközben Fenyvesi is követi a koituszok pontos történetét és a mérhető lázat), a szöveg maga felel a rózsaszín flastrom mögött megbúvó kérdésre: a „motívumok megszerzésének törvénye”, a „Szabad vonalat kapni” sora és a női találkákból kinyert „Casanova-reggeli” omlettje olyan szöveg szökésvonalait tárja fel e szinguláris testek látszathasonlóságait, a nők sorozatait mint a reprezentáció igazságtesteit az elviselhetetlenségig felduzzasztva, melyben ugyan a többszörös kontextusok és a rizomorfikus működés szorosra font olvasást eredményeznek, ám éppen így megy végbe a transzlokáció – a meghalás, a tudati módosítások allegorikus olvasatában. A vendégszövegként beemelt naplórészletek néha szó szerinti idézése beékelődik a Fenyvesi-sorok közé, így a *találkozás* közös teret teremt, a transzlokáció sajátos érzékelési területét. A látszathasonlóságok egymás mellé helyezése vagy a tetemrehívás locusa helyett az én Másikkal való találkozása éppen a forma terrorját kikerülve a másolás helyett juttat át („Mentés másként” – idézhető Fenyvesi Kosztolányi-verséből). A *vers a vénába* ezzel tehát az eddig ismert *Halott vajdaságiakat olvasva* darabjainak irhatóságát és transzliterálását modellezi. S mindebben fellelhető *A spektákulum társadalmának* szemlélete, mely szerint habár a jelek olvasása előtti törékenységünk megkérdőjelezhetetlen a sterilizált látványok uralma alatt, amely mesteri fokon támasztja alá tudatlanságunk, és a hamis tudatosságban minden megnyilvánulás szennyezett, mégis, van a szemlélődő (*spectaculaire*) alanynak némi esélye létrehozni valamit saját mitológéimáiból.

Miközben a Fenyvesi-kötet szövegei újrakonfigurálják a kánonok irodalmi mezejét, újragondoltatják a centralista kanonizációs munkát, eközben olyan térképre utalnak, amelyet létre akarunk hozni „csicsókaszerűségével”. Egy poszt-totalitárius diskurzus (Nagy Szerbia nemzetállam álmának diakronitásában) a halottak locusait nem demarkációs vonalakhoz igazítja, újabb meghamisító/hamis mitológéimákat kialakítva, hanem a motívumok átvérzését kihasználva, a vendégszöveget, intertextualitást a háborús gépezet retorikáján átfajtván, valamint a verset áthurcolva a háborús masina sebzettségén túlra. Át egy másik retorikai gépezeten, a pszichoanalízisen és a punk momizmuson, balkáni bölcsőn, és így két kérdés felé irányul: hogyan lehetséges bármely fajta totális vagy totalitárius narratívában, illetve mimetikus megjelenítésben a találkozás, hogyan lehetséges a beszélgetés? A gondolkodás kategória-szirenjeit már nem is csábításként értékelve hogyan lehetséges félszavakból megérteni egymást (ahogyan arra a kötet felvezető verse kérdezi), meglopni kódokat, majd nomádok helyett banditákként, gerillákként széthurcolni őket.

Az eperfa és a földieper – nők, látszathasonlóságok, a traumatizált elválás az eredetként ismert biztonságtól – emblémái a kettős kontextust kihasználva időről időre lemetszenek egy területet (a költővé válás színhelyét például az életmű részeként), s ezzel létrehozzák egy közös terület belakásának módozatát. És ez a különös, kiterített érzékelési tapasztalat, az érzékelhető újrafelosztása mozog, és kölcsönösen fertőz az átesztétizált és az apokrif kánonok között. „Testünkben lerakódnak az / eperfa-oltványok, a piszok átüt a körömlakkon”, illetve „A város és a szülőföld vía negatíva.”<sup>6</sup> Ezek az affirmációk a történelem demarkációs vonalainak kikezdése helyett sem fordulnak halálvonalakká, nem blokkolják a nomadikus deriválást, amelynek etikája, hogy lemondunk az elmozdulásról, hogy egy adott terület követeléseit megtapasztaljuk, hanem éppen ellenkezőleg: vérünné válnak. Akárcsak a Csáthtal dialogizáló *vers a vénába*.

Ebben az önelűntető, felismerhetetlen és eldönthetetlen sziluettű önaffirmációban egyszerre érhető tetten a symposionista beszédmód, amely a centralista, esszenciális kanonizáció helyett a volt Jugoszlávia minden nációjának művészeti központjából merítkezik, sőt ezt a feszültséget ontológiává emeli, amely közben számol a jugoszláv háborúk, a háborús gépezet beszédmódjával, a szövetség erőszakos felbomlásával, az erőszakos mitológemagyűjtésekkel. Ugyanakkor a démoniba nem belefeledkezve, folyamatos áttéréstepasztalatai során mindig a Másik általi kiközösítettséggel szembesülve, a Másiktól, idegenségtől való megszabadulás lehetetlenségének törvényszerűségét bekebelezve decentralizálja a vajdasági irodalom kánontörekvéseit, s – Losoncz Alpárt idézve – a metaforák rejtjelezését kikerüli, majd az ideológia biztonságát az egyén mikroanarchisztikus pályákon való mozgásának elegyeként kontextualizálja. A meghalás és Nagy Szerbia mitológemái, a veszélyes hagyomány otthonteremtő ereje, a szerb állam határvonalainak meghúzása a halottak locusainak, az új temetőhatárok határvonalakon történő kijelölésével Fenyvesi Ottó kötete a „holtra elevent nem teszünk elvével” ütközeti, így szöveggé emelő aktivitásában egy többrendszerű kánontörekvés kerül az érzékelés homlokterébe, mely a versszövegek sajátos térkivágásait befolyásolja.

Ugyanis e versek önmagukra záródása nem a letelepedettek, áttelepültek narratíváját építi, még a verseket mindig megelőző életrajzi összefoglaló, önkényes lajstromozás ellenére sem, a versszövegek pedig általában nem a reprezentáció képeinek diskurzusában válnak láthatóvá és elgondolhatóvá, hanem – Jacques Rancière megfogalmazásában – egy különleges *sensorium specifikum*ként politizálják át a verseket. E versek reprezentáció és

---

<sup>6</sup> *Uo.*, 66–67.

érezkelhető hasadásában, e rezsimek közötti oszcillálásban jelölik ki aktivitásuk területét, s heterogén érzékelhető tömbökként az életrajzi összefoglalók vagy alkotói naplók tintaömlése, folyóssága, narratív folytonossága ellenében a nyers jelenlét és a nyelvi elem között rezegnek, folyton játszva jelolvasási törekenységünkkel. E művek dialektikája, létmódja, művészeti gyakorlatai úgy kapcsolják össze a „közöset” a látható és elgondolható rezsimjén túl, a figuratív alany szubjektum-szemiotikáján, erózióján túl, hogy egyrészt az érzékelhetőt újra felosztják, a beszéd birtokosait újra és újra leváltják, s ami a közöset alkotja, a materiális és szimbolikus konstitúciókat, továbbá az érzékelhető tapasztalás hétköznapi formáit rendre felfüggesztik. „A művészet éppen annak a hasadásnak a révén politika (...) ahogyan a népet, a sokaságot és ezt az időt levágja, elvágja, leválasztja erről a térről.”<sup>7</sup> Ennek köszönhetően a művészet gyakorlatai és formái maguk is közbelépnek az érzékelhető rekonfigurálásában. Így tehát éppen az uralhatatlan heterogenitás helyeit keresve, a mimetikus törvényalkotáson túl mutatkozik meg e mechanizmus egy adott mű létmódjában, s ez a sensorium specifikum, egy térben és időben újra és újra kivágott szinguláris test – a vers a vénába vagy a bácskai humuszt felfaló, majd kihűlő Nagypáti Kukac teste – átpolitizálódik, s ez az esztétikai rezsim egy-egy műben magában hordozza, saját önálló területeként, gyakorlataként egy új kollektív élet formáit is, azok identifikációját.

Mindezt aközben teszi, hogy az idézett Fenyvesi-napló tanúsága szerint a kötet legkorábban elkészült felvezető versének, a magát az olvasás és így önfelszámolás gesztusát kiemelő *Halott vajdaságiakat olvasva* szövegének felütésében, a korábbi kötetek azon Fenyvesi-tónusát idézi meg, amely a punkzene kiabálása mögé helyezett erős textualitást, a demokratikus formalizmust, ideológiai beíródásokat káromlásokkal mossa át. A felvezető vers ugyanis két kezdő sorával a közös megteremtésének konszenzusát egy materiálisan a neki szánt teret megcáfoló műnem, a vers (metapolitikai) státuszával együtt jelöli ki: „Már nem tudom miben és kiben bízzak. / Szarnak a versre, válságban a líra.”<sup>8</sup> Ugyanakkor a közös térnuma a művészet gyakorlataiban keresi olvashatóságát, s a közhelyet a forma terrorja helyett, a kijelölt mitológémák helyett a maszatolással, a formák amorffá változtatásával kezeli. Így a *közhely* egy nyilvánossá teendő, új kollektív emlékezet locusaként értelmeződik – a meghalás metaforikus sémájában. A felvezető versben a következő olvasható: „Maszatolom az éjnek csillagait, / a világirodalom legszebb közhelyeit. / Tuba mirum. Tankol a rekviem.”<sup>9</sup> Vagy a kötet egyik kitüntetettnek tekinthető

---

<sup>7</sup> Jacques RANCÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, 36–37.

<sup>8</sup> FENYVESI, *i. m.*, 7.

<sup>9</sup> *Uo.*, 9.

hosszúversében, a Nagypáti Kukac Péterrel dialógusba lépő, a lángoló képekben eltűnő életművű (képei, a reprezentációk elégték egy padláson), a szintén beidézett naplójú Sáfrány Imrét megszólító versben közhely és meghalás metaforizációja, azaz a heterogén helyeiben jelenléteket nyerő identitás antimatériája, disszenzus-teremtési munkája mindig újra képlékennyé teszi a kánont, így a kollektívát is: „Csak ünnepélyesen, bátran fölpakolni / a máhakat. A taxi mindjárt megérkezik. / Előbb-utóbb minden közhelyé silányul, / halljuk végre a diagnózist.”<sup>10</sup>

Így tehát a bácskai sárga humusz monokróm háttérével, a sárga nyári „Tikkasztó délköri vadság”-ban e versszövegek kötete a kánon állandó újra-konfigurálásával megidézi az anyaföldből való kiszakadást, s annak szimbolikus következményeit. A hisztérikus test újra és újra magára ránt egy másik testet, a kisebbségi lét vissza és visszatér traumájának pontjára, az „elkallódás” gócpontjához, az életrajzok beszédmódja mindig egy tragédia bármikor bekövetkezését sugallja. A kötet záróverse, mielőtt Fenyvesi a textus végén elhelyezi saját életrajzi portréját, Bob Dylan protestsongjainak térkimetszését is megidézi: „Sárgaföldet lapátoló kubikos. Fürgén, mint a kukac. Nagypáti Pé. (...) Néha lehunyta szemét és messze járt. (...)”<sup>11</sup>

### Felhasznált irodalom:

Ian CHAMBERS, *Vándorlás, kultúra, identitás*, ford. Marno Dávid, Helikon: A multikulturalizmus esztétikája, 2002/4, 433–474.

Aleš DEBELJAK, *Otthon és külföld*, ford. Babarczy Eszter, Gállos Orsolya, Reiman Judit, Szilágyi Imre, Budapest – Pécs, JAK – Jelenkor, 1998 (Műfordító füzetek, 15).

Guy DEBORD, *Commentaires sur la société du spectacle*. 1988, Paris, Gallimard, 1992.

Guy DEBORD, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 2006.

Gilles DELEUZE, Claire PARNET, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996.

DOMONKOS István, *Kormányeltörésben*, Bp., Ister Iroda, 1998.

FENYVESI Ottó, *A káosz anyaga*, Bp., M-Szivárvány Alapítvány, 1993.

FENYVESI Ottó, *Amerikai improvizációk: Felhők és más versek*, Veszprém, VÁR UCCA TIZENHÉT KÖNYVEK 26, 1999.

FENYVESI Ottó, *Blues az Óceán felett: Régi és új versek*, Veszprém, Művészetek Háza, 2004.

---

<sup>10</sup> Uo., 130.

<sup>11</sup> Uo., 168.

- FENYVESI Ottó, *Halott vajdaságiakat olvasva*, Újvidék, zEtna – Basiliscus, 2009.
- FENYVESI Ottó, *Némely részletek: Feljegyzések, cédulák, bemásolások, vizuális fragmentumok*, Szeged, Universitas Szeged, 2009.
- Petr FIDELIUS, *L'esprit post-totalitaire*, trad. du tchèque par Erika ABRAMS, Paris, Grasset, 1986.
- (Sub)cultura interrupta: töredékek a nagy buli után: kritikák, tanulmányok Fenyvesi Ottó költészetéről, szerk. GÉCZI János, Veszprém, Művészetek Háza, 1997.
- LADÁNYI István, *Az Adria Tolnai Ottó költészetében, különös tekintettel a Balkáni babérra = Tolnai-symposion: Tolnai Ottó műveiről*, szerk. THOMKA Beáta, Kijarat, 2004, 49–69.
- Emmanuel LOI, *Une dette: (Deleuze, Duras, Debord)*, Paris, Seuil, 2007.
- LOSONCZ Alpár, *Európa-dimenziók: Kultúra, kontextus, kisebbség – Fenomenológiai távolatok*, Újvidék, Forum, 2002.
- ORCSIK Roland, *Kentaur-irodalom: Az Új Symposion anyanyelvi idegenségéről*, Híd, 2006, 55–63.
- Jacques RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.
- SÁFRÁNY Imre, *várnak az apostolok*, Újvidék, Forum, 1971 (Symposion könyvek, 29).
- Rózsaszín flastrom: beszélgetések vajdasági írókkal, szerk. SZAJBÉLY Mihály, Szeged, JATE Szláv Filológiai Tanszék, 1995.
- THOMKA Beáta, *A hatvanas évek: (Symposion, Új Symposion) = Tolnai Ottó*, Pozsony, Kalligram, 1994, 11-15., *Uo., Nyelv és kép kollázsai: (Agyonvert csipke, 1969.)*, 43–54.
- TOLNAI Ottó, *A meztelen bohóc*, Újvidék, Forum, 1992.
- TOLNAI Ottó, *Költő disznósírból: Egy rádióinterjú regénye*, Pozsony, Kalligram, 2004.
- VÉGEL László, *Gyökerek az idegenségben: Peremvidék – kisebbség – irodalom*, Forrás, 2003/11, 47–56.
- VIRÁG Zoltán, *Az azúr enciklopédistája = Tolnai-symposion: Tolnai Ottó műveiről*, szerk. THOMKA Beáta, Kijarat, 2004, 38–48.

## Képregényesíthető-e az irodalom?

Képregényesíthető-e a Tolnai-életmű és egyáltalán az irodalom? – ez a kérdés merül fel a *Symposion* folyóirat 2010-ben megjelent Tolnai-számának befogadójában. A szerkesztők e kísérletükkel, a hetvenedik születésnapját ünneplő szerzőt köszöntő tematikus képregény-kiadásukkal, valamint korábbi képregényes vállalkozásaikkal, a szintén szépirodalmi szövegeket vizualizáló *Bűn, ártatlanság, szag, illat* című kiadványukkal és a *Roncs*-számmal az irodalom képregényesíthetősége mellett teszik le a voksukat. Egyetértünk Kovács Krisztínával, aki a Tolnai-számról írott recenziójában hangsúlyozza, hogy a *Symposion* ezekkel az összeállításokkal a legendás *Új Symposion* igényes vizuális vízióinak nyomában jár, annak egyik karakteres hagyományát teremti újjá.<sup>1</sup> Éppen ezért, mielőtt rátérnénk a szóban forgó Tolnai-számról, érdemes egy kis kitérőt tenni a jelentős vajdasági folyóirat felé, és még inkább a képregény jugoszláviai kultúrtörténete irányába.

Az *Új Symposion* egy egész korszakot meghatározó karakteres vizualításáról joggal állítja a kiváló irodalomtörténész, a lap meghatározó szerzője Thomka Beáta, hogy ha taláломra kiragadnánk egy folyóiratszámot a hatvanas évek végéről, „a két nyelv együttese, a verbális és képi különös egyenrangúsága lenne a legszembeötlőbb”.<sup>2</sup> A szokatlan tördelés, a hangsúlyos képzőművészeti beállítottság, a képszerűség Thomka szerint „az ellenkultúra és konvencióellenesség jegyeit erősítette. Hogy a *Symposion*t a '60-as, '70-es évek alternatív magyar kultúrájának tényezőjeként lehet számon tartani, nemcsak szellemiségével, hanem grafikai karakterével is magyarázható”.<sup>3</sup> A kortárs határon túli magyar irodalmak értő elemzője, Virág Zoltán ezzel kapcsolatban megjegyzi, hogy a folyóirat „a Benes Józsefnek, Maurits Ferencnek, Szombathy Bálintnak köszönhető leleményes formatervezésével, művészi kivitelezésével, merész képi illusztráltságával több évtizeden át kitartóan vonultatta fel az irodalom és művészeti produktumok tömegét, miközben a kritika, a szépirodalom, a médiák, a vizuális művészetek, a zene, a képregény és más tömegműfajok támaszpontjává, kommunikációs bázisává, a nyelvek és a

---

<sup>1</sup> KOVÁCS Krisztina, *Képregényes szövegűjjászületésnap: A Symposion folyóirat Tolnai-számáról*, Irodalmi Jelen, 2010, <http://www.irodalmijelen.hu/node/7245> (Utolsó letöltés: 2011. október 19.)

<sup>2</sup> THOMKA Beáta, *Symposion-kollázs* = T. B., *Déli témák: Kultúrák között*, Zenta, zEtna, 2009, 130.

<sup>3</sup> *Uo.*, 131.

kultúrák átjárhatóságának mixtum compositumává erősödött”.<sup>4</sup> Hasonló átjárhatóság megteremtésére törekedhetnek a *Symposion* folyóirat szerkesztői is, akik a mostanában újra felerősödő, Magyarországon is egyre inkább teret nyerő képregényhagyományt igyekeznek kiaknázni.

A képregény elmélete, gyakorlata és vizuális kifejezési lehetőségei iránt fokozott érdeklődés volt megfigyelhető a múlt század hetvenes éveinek Jugoszláviájában, ahol több irodalmi, művészeti, kulturális folyóirat is tematikus képregényszámokkal jelentkezett: 1969-ben a *Rok*, Bora Ćosić folyóirata, 1975-ben a belgrádi *Kultura*, 1979-ben a zágrábi *Pitanja*, a belgrádi *Vidici* és az újvidéki *Új Symposion*. A képregény történetével és elméletével, valamint más grafikai médiákkal foglalkozó első folyóirat, a *Pegaz* 1974-től negyedévente jelentkezett. A téma ezután is, a nyolcvanas évektől egészen a kilencvenes évek elejéig a figyelem homlokterében maradt, a *Vidici* 1983-ban is egész lapszámot szentelt a kilencedik művészetnek, ugyancsak a lap adott helyet 1989-ben az Olaszországban és Jugoszláviában egyaránt népszerű Ken Parker olasz képregényhőséről szóló tematikus blokknak. A *4 F* belgrádi kulturális és művészeti folyóirat *Képregény és művészet: képregény mint művészet* címmel tematikus fejezetet adott közre 1984-ben, a képregény poétikájával foglalkozott a *Književna kritika* 1987-ben, míg a *Gradina* irodalmi, művészeti és kulturális folyóirat az amerikai underground képregénynek szentelt egy nagyobb egységet 1989-ben.

Hozzá kell azonban tenni, hogy a jugoszláv kultúra hetvenes, nyolcvanas évekbeli képregényhez fordulása nem az első aranykora a műfaj térségbeli történetének. Vitathatatlan Zdravko Zupan szerb képregényrajzoló, a kilencedik művészet jugoszláviai történetének tapasztalt kutatója észrevétele, mely szerint a harmincas évek Belgrádja az európai képregény egyik székhelye volt. A képregény a harmincas évek elején a gyermekmellékleteken keresztül jutott be a napisajtóba. Kezdetben a humoros, oktató jellegű tartalom dominált, a szöveg a klasszikus amerikai comics szóbuborékos megoldásával ellentétben általában a képek alatt helyezkedett el. Zupan a jugoszláv képregény története egyik legfontosabb dátumának 1934. október 21-ét tekinti, aznap a *Politika* című napilap egy egész oldalon hozta Alexander Raymond és Dashiell Hammett *Secret Agent X-9*-ét, mindössze egy hónappal az amerikai megjelenés után. Ezzel a hatalmas szenzációval elérkezett az új médium elnevezésének pillanata, a *Politika* egyik szerkesztője Dušan Timotijević az angol *comic strip* szintagmából a második tagot, a *stripet* hagyta meg, és a későbbiek-

---

<sup>4</sup> VIRÁG Zoltán, *A margó vándorai: Az Új Symposionról = V. Z., A szomszédság kapui: Tanulmányok*, Zenta, zEtna – Basiliscus, 2010, 38.

ben ez vált széles körben elfogadottá. A szerbhorvát *strip* elnevezés a vajdasági magyar nyelvhasználatban is meghonosodott, ezt támasztja alá a *sztrip* átírás is. A *strip* a modern világ szimbólumává vált, a kor legújabb csodajaként, házi moziként, olyan regényként hirdették, amely naponta két perc alatt elolvasható. A siker nem maradt el, a nagy népszerűség hatására a kiadók elkezdtek az új lehetőségeken, formákon gondolkodni, és már 1935 tavaszán megjelentek az első képregényújságok. A közönség körében az amerikai comicsok voltak a legnépszerűbbek, szinte az összes jelentős tengerentúli hős történetét követni lehetett a jugoszláv lapokban, de a hazai alkotók is fontos szerepet harcoltak ki maguknak. A képregénykiadványok példányszáma általában 10 000 és 30 000 között mozgott. Ha figyelembe vesszük azt, hogy a lapok hetente kétszer jelentek meg, és időnként különkiadásai is voltak, akkor könnyedén kiszámítható, hogy hetente 200-300 000 példányt adtak ki,<sup>5</sup> éves szinten ez nagyjából 10-15 millió példányt jelent.

A második világháború után a képregény, mint a dekadens Nyugat terméke nem kívánatosná vált a kommunista rezsim szemében, ezért betiltották, de már az ötvenes évek elején több helyen jelent meg ez a népszerű médium, és hamarosan senki sem emelte fel ellene a hangját.<sup>6</sup> Zupan e művészeti ág fejlődéstörténetének fontos dátumaként nevezi meg az 1952-es évet, amikor újraindult a *Politikin zabavnik* 1952-ben, amely a második világháború előtt is meghatározó orgánuma, közvetítője volt a képregényeknek. Magyarországhoz hasonlóan Jugoszláviában is több új lap indult 1957-ben, ekkor született a *Dečje novine*, a *Veseli zabavnik*, vagy a *Kekec*, amelynek magyar változatát *Buksi* címen adták ki. Az amerikai mellett jelen voltak a francia, a belga képregények, és természetesen a helyi rajzolókat alkotásai is. A hatvanas évek első felében a humoros képregények időszaka volt, megújult a realiztikus comics, megjelentek az első képregényfüzetek, és ekkorra harcolt ki magának állandó helyet az iskolai lapokban a tanító célzatú, a nemzeti történelemből építkező hazai *sztrip*. Ez utóbbiak példányszáma 30 000-tól akár 200 000-ig is terjedhetett. Zupan megállapítása szerint a szerzők és kiadók lelkesedése e vizuális műfaj iránt a hatvanas évek végén és a hetvenes évek elején a televízió térnyerésének hatására némileg csökkenni kezdett.<sup>7</sup> A hetvenes és nyolcvanas évek fordulóján a képregényalkotók és a közönség körében egy újfajta

---

<sup>5</sup> vö. Zdravko ZUPAN, *Zlatno doba srpskog stripa ili Strip u Srbiji 1935–1941*, <http://www.rastko.rs/strip/zzupan-zlatnodoba.html> (Utolsó letöltés: 2011. október 19.)

<sup>6</sup> Slobodan IVKOV, *Mala istorija srpskog stripa: Razmatrana kroz odnos ikone i savremeno koncipiranje stripa*, <http://www.rastko.rs/strip/ivkov-mala-istorija.html> (Utolsó letöltés: 2011. október 19.)

<sup>7</sup> vö. Zdravko ZUPAN, *Strip u Srbiji 1955–1972*, [http://www.rastko.rs/strip/1/strip-u-srbiji-1955-1972/index\\_1.html](http://www.rastko.rs/strip/1/strip-u-srbiji-1955-1972/index_1.html) (Utolsó letöltés: 2011. október 19.)

érzékenység megjelenése volt tapasztalható, amely az avantgárd tendenciák és a kilencedik művészet kutatása nyomán bontakozhatott ki.<sup>8</sup>

Az ekkoriban keletkezett teoretikus igényű, képregényeket tematizáló írásokban jellegzetes attitűd a képregény mint meghatározó tömegjelenség felfedezése, a műfaj védelme, legitimálása az akadémiai és egyetemi kultúrában, valamint lehetőségeinek vizsgálata. Ješa Dengeri művészettörténész szerint „a képregénynek, mint a tömegkultúra egyik karakterisztikus jelenségének kezdettől fogva rendeltetése, hogy élvezőit meggyőzze azon értékszabályok elfogadásának szükségességéről, melyek a szociális kontextusban, amelyben keletkezett, a domináns eszmei, ideológiai és etikai feltevéseknek az összetevőit képezték.” Dengeri úgy véli, e felismerés szükségessé teszi a comics terminológiájának tanulmányozását, „mert bizonyos, hogy a képregény nem csak a fiatal felnőttek szórakoztatását szolgáló kisebb jelentőségű paraliterális vagy -képzőművészeti zsáner formája, hanem tulajdonképpen a jelen társadalmában meglévő és erősen benne gyökerező konceptusok formálásának és terjesztésének a médiuma, mégpedig olyan médium, melynek hatóképessége nem csak extenzív, hanem egyben nagyon eredményes is”.<sup>9</sup> Balázs Attila *A képregény* című írásában, amely főként a *Kultura* 1975-ös tematikus számának ismertetése, ugyancsak hangsúlyozza a képregény mint tömegjelenség markáns jelenlétét, de rávilágít arra is, hogy ennek ellenére a legtöbbször mégis flegmán és szűklátókörűen kezelik. Balázs gondolatmenetének ezután következő pontján megállapítja, hogy „a képregény kiértékelése nehéz feladat, széles látókört igényel, a megközelítés lehetőségei számtalanok (szociológiai, pszichológiai, képzőművészeti, pedagógiai stb.), ami egyből kiviláglik az előtt, aki előítéletektől mentesen közeledik a problémához, s idegenkedik az apriori ítéletmondástól, melyre nagyon is hajlamos az egyén tudván azt, hogy a tömegkultúra egyik jellegzetes termékéről van szó”.<sup>10</sup> A kortárs szépíró áttekinti a műfaj fejlődéstörténetét, a karikaturisztikus vonások levetkőzésétől, a szuperhős comicsokon át az underground képregényig, felhívja a figyelmet a tömegizlés nagyfokú befolyására, a képregény alapegysége, a képkocka korlátaira, a szöveg és kép aránytalan viszonyára, a szinte jelentéktelen regények kiváló illusztrálhatóságára, az akció mindenhatóságára. Szerinte a képregény-animátorok nevét nem íráskészségük tette feledhetlenné, sokkal inkább kitűnő rajztechnikájuk. A tanulmány keletkezésének idején, a hetvenes évek végén úgy tűnt, a műfaj jövőjét formabontó társadalmi

---

<sup>8</sup> IVKOV, *i. m.*

<sup>9</sup> Ješa DENERI, *Az amerikai underground képregény: Vázlat egy olvasáshoz*, Új Symposion, 173(1979), 302.

<sup>10</sup> BALÁZS Attila, *A képregény*, Új Symposion, 141(1977), 7.

utalásaikkal a MAD-ek jelzik legjobban.<sup>11</sup> A MAD képregénymagazin 1952-ben indult Amerikában, a szerkesztők célja az volt, hogy a satírában rejlő lehetőségek segítségével gondolkodásra, kritikusan szemlélő látásmódra tanítsák olvasóikat. A tabuk szétzúzásában a „kulturált nonkonformizmus közintézményének számító” MAD-nél jóval tovább ment az „underground comix”,<sup>12</sup> amely a hetvenes évek Jugoszláviájában is foglalkoztatta a teoretikusokat. A „lebegő pozíciójú”, főként antihősöket felvonultató, a történet időrendjét fellazító underground képregényben Ješa Dengeri a megszilárdult sémáktól való menekülés lehetőségét vélte felfedezni.<sup>13</sup> Szombathy Bálint a földalatti képregény poétikai jellegzetességei közül kiemelte, az egyenes vonalú, szigorúan logikus időmenet feltörését, az előreláthatatlanság elvének érvényesítését, a szabályos négyzetek és képszalagok felbomlását, valamint a szövegformában alkalmazott nyelv gyökeres változását, a képregény hagyományos nyelvének metaszintre emelését.<sup>14</sup> Mindezek a jellegzetességek Srba Ignjatović modern képregény fogalma felé irányítanak bennünket, amely kielégíti a „művészi játék” alapvető normáit. A szerb irodalmár a képregény költőiségéről értekezve különböztette meg az átlagos és rossz képregénytől a modern képregényt. Ez utóbbi főként az értékes kísérőszövegről ismerhető fel, de létezik szöveg nélküli változata is, amely minden tipikusságtól mentes, és a rajzhoz szokatlan jelentés párosul.<sup>15</sup>

A „művészi játék” még inkább releváns Slavko Matković „szignalizmus szellemében fogant képregényei” esetében. A Bosch+Bosch művészeti csoport alapító tagjának konkrét költeményeire a képregényszerkezet nyomta rá a bélyegét, ugyanakkor a művész képregényhasználatát a konkrét költészet eszmevilága határozta meg, így lett a képregényből a „nyers felmutatás segítségével pszeudo-képregény, ál-médium, illetve ahogy Matković nevezte munkáit, szignalista képregény”.<sup>16</sup>

Ugyancsak vizsgálhatóak a „művészi játék” fogalomkörében a *Symposion* folyóirat képregényes vállalkozásai. Ha közelebről megvizsgáljuk ezeket, rögtön szembetűnik, hogy a hagyományos szövegbuborékos eljárás mellett fontos szerepet tölt be a kollázs, a montázs, a graffiti, az ikon, a mozgást idéző képsorozat, vagy a festménysorozat, tehát egy igen tágan értelme-

---

<sup>11</sup> vö. Uo., 8–11.

<sup>12</sup> LÁNG István, *A teremő fürdőköpenye*, Filmvilág, 1996/10, 46–47.

<sup>13</sup> Ješa DENERI, i. m., 303.

<sup>14</sup> SZOMBATHY Bálint, *Visszapillantás a földalatti képregényre*, Híd, 1981/2, 259–260.

<sup>15</sup> vö. Srba IGNJATOVIĆ, *A képregény költőisége*, Új Symposion, 173(1979), 297–301.

<sup>16</sup> SEBŐK Zoltán, *Slavko Matković szignalista képregényei* = S. Z., *Médiumok és művészetek*, Újvidék, Forum, 1982, 17–18.

zett képregényfogalommal találkozunk. Aleksandar Zograf, szerbiai képregényrajzoló a *Symposion* folyóirat *Bűn, ártatlanság, szag, illat* címet viselő számának felvezető szövegében megállapítja, hogy a kortárs képregény igyekszik kiszélesíteni saját meghatározását, így mára igen tág fogalomná vált: „Bizonyos alkotók alkalmazzák a nevezetes szövegbuborékokat, mások meg nem. Némelyek arra törekszenek, hogy a narrációt nehezen összekapcsolható képek sorozataiba tördeljék. Mások mindebből vizuális költészetet hívnak életre. Van, aki rajzokat használ, van, aki kollázst, és van, aki vizuális tartalmú digitális állománnyal játszódó alkot képeket”.<sup>17</sup> Ezek az egymástól nagyon különböző megoldások tetten érhetőek a Tolnai-számban is, amelyet igyekszem közelebről megvizsgálni a továbbiakban.

E folyóiratszámról vélhetően a magyarországi terjesztés nehézségei miatt eddig kevés számú írás született. Jánossy Lajos a Literán néhány mondat erejéig foglalkozik vele, hangsúlyozza, nem könnyű elhelyezni, ám az biztos, hogy „nem a kényelmes olvasgatásnak, fürdőkádas lezserkedésnek az alanya”.<sup>18</sup> Áfra János *A válogatás mint alkotás* című írásában a kreatív alkotómunkát emeli ki, ide sorolva a szöveg- és képválogató főszerkesztő, Sirbik Attila tevékenységét is. E szerkesztői magatartás hagyományának megteremtését a hatvanas évekre datálja, amikor Giancarlo Politi elindította az azóta világhírűvé vált *Flash Art* magazint.<sup>19</sup> A *Korunk* 2011. februári, *Képregény, anime, street art* tematikus számában Adorjáni Panna az illusztrációkkal szembeni előítéleteinek felülvizsgálatára kényszerül a *Symposion* Tolnai-száma hatására. Áfrához hasonlóan ő is kiválónak tartja a válogatás eredményét, a több évtizedes életmű darabjaiból kialakult „egységes és önmagában helytálló egészet [...]”. A képregényből irodalom lesz, az irodalom pedig megszabadul a popkultúrát nagystílusú lenéző, elitista gönceitől, és szabadon szuszog” – írja Adorjáni, majd így folytatja: „Felszabadító az a bátorság, ahogyan vizuálissá lesznek Tolnai művei.” A legjobb olvasási módként a folyamatos újratekintést, a körbe-körbe haladást javasolja.<sup>20</sup> A legátfogóbb kritika Kovács Krisztina tollából született az *Irodalmi Jelen* online felületén. Kovács az *Új Symposion* vizuális hagyománya és a Tolnai-életmű erőteljes képzőművészeti érdeklődése felől közelít a folyóirathoz, majd részletesen, értőn elemzi a

---

<sup>17</sup> Aleksandar ZOGRAF, *Óriásbeka, avagy a képregény nyelvezetéről*, *Symposion*, 2009/56–57, 3.

<sup>18</sup> JÁNOSY Lajos, *Lapot kérek – 2011 január-február*, <http://www.litera.hu/hirek/lapot-kerek-2011-január-február> (Utolsó letöltés: 2011. október 19.)

<sup>19</sup> ÁFRA János, *A válogatás mint alkotás*, <http://kulter.hu/2010/10/a-valogatás-mint-alkotas/> (Utolsó letöltés: 2011. október 19.)

<sup>20</sup> ADORJÁNI Panna, *Tolnai képregél*, *Korunk*, 2011/2, 124–125.

képregény műfaji jegyei és a képek közötti viszonyt.<sup>21</sup> Jelen dolgozat kérdésfeltevése ez utóbbihoz áll legközelebb, arra irányul, hogy a szövegek ihlette munkák nagy részének meghatározására melyik a jobb kifejezés, a tágan értelmezett kortárs képregény, vagy a képregényes elemeket magába olvasztó képzőművészeti alkotás. A válaszadást kicsit megnehezíti, hogy a folyóiratban megjelent képekből vándorkiállítást is szerveztek, így azok kikerültek saját szűkebb kontextusukból, és az ihlető szövegektől eltávolodva önálló életet kezdtek élni. Az elemzés a folyóirat fedőlapjai között kíván maradni, a szöveg és a képek szimbiózisára, a műfaji korlátok problematikusságára, a definiálás bonyolultságára szeretne rávilágítani.

A *Symposion* folyóiratban megjelent alkotások meghatározásához feltétlenül szükséges közelebről megvizsgálni a képregény fogalmát. Az irodalom és képzőművészet határmezsgyéjén álló műfajnak már az elnevezését is sokan problematikusnak tartják, minden kétséget kizáró definiálása pedig szinte lehetetlen. Scott McCloud *A képregény felfedezése* című könyvében oldalakon át keresi a pontos, minden fontos jellegzetességet tartalmazó definíciót, de végül mégis a legelső, a legtágabbat nevezi legjobbnak. Will Eisner sokszempontú megközelítési lehetőséget kínáló kijelentésétől, miszerint a képregény képsorokból álló művészet, többszöri pontosítás után jut el a még mindig nem tökéletes meghatározásig, amely így hangzik: „egymás melletti rajzok és más képek megadott sorrendben, információközlés és a nézőben esztétikai élmény kiváltása céljából”.<sup>22</sup> A képregény lényegéről sokkal többet megtudhatunk, ha megfigyeljük eszköztárát. McCloud szerint a képregény nyelve a vizuális ikonográfia, amelynek nyelvtana a keretezés. Ez utóbbit olyannyira fontosnak tartja, hogy a képregényt a keretezés művészetének nevezi, amely minden báját és varázsát a képkockák közti hézagoknak, vagyis a csatornának köszönheti.<sup>23</sup> A képregény lényegét pedig szerinte „a keretezés révén a látható és a láthatatlan tánca alkotja”.<sup>24</sup> Benoît Peeters ezt így fogalmazza meg: „A képregény varázsa a képeket összetartó erő keltette feszültségben rejlik”.<sup>25</sup> A keret a képzőművészet egyik kiemelt fontosságú eleme, Jean-Claude Lebensztejn szerint „a keret teszi a képet és általában minden mást is, bármiről legyen is szó. Döntő, normatív funkciója van; szabályoz, megszűr, összesűrít, kimetsz,

---

<sup>21</sup> KOVÁCS, i. m.

<sup>22</sup> Scott McCLOUD, *A képregény felfedezése*, Bp., Nyitott Könyvműhely, 2007, 13–17.

<sup>23</sup> *Uo.*, 74–75.

<sup>24</sup> *Uo.*, 213.

<sup>25</sup> Benoît PEETERS, *A képregény. Egy sajátos nyelv*, Enigma, 40(2004), 90.

kivet”.<sup>26</sup> Az olvasónak a kereten belüli és kívüli tartalmakból, a láthatóból és a láthatatlanból kell összeraknia a történetet. A csatorna, vagyis a kihagyások helye követeli meg leginkább az olvasó aktív közreműködését. Hernádi Miklós a rejtvényfejtés lélektani mechanizmusával rokonítja a képregény üres helyeinek kitöltését.<sup>27</sup> Peeters véleménye szerint a legnagyobb művészek „az olvasónak arra a képességére építenek, hogy képes előre látni a később bekövetkező eseményeket, ugyanis jó néhány hozzágondolandó, de voltaképpen soha meg nem rajzolt kép segítségével jelenítik meg a helyzeteket”.<sup>28</sup>

Mitután tisztáztuk a képkockán kívüli terület kitüntetett szerepét, érdemes a képkockán belülré tekinteni, ahol kép és szöveg együttese vár bennünket. A kép és szöveg viszonya a képregények legvitatottabb eleme. Ki a képzőművészet, ki az irodalom dominanciáját hangsúlyozza, ki pedig a kettő egyensúlyáról beszél. Ez utóbbit a leghatározottabban Scott McCloud fogalmazta meg: „A legjobb képregényeknél a kép és szó úgy viselkedik, mint egy táncospár, hol az egyik vezeti a másikat, hol megfordítva. Amikor mindkettő dominálni akar, az eredeti cél háttérbe szorul. [...] Viszont, ha mindkettő tudja a dolgát, és egyik a másikat erősíti, a képregény is bátran kiállhat a többi, számára éltető erejű művészet mellé”.<sup>29</sup> Ugyanezt a véleményt képviseli Peeters is, szerinte a képregény nem törvénytelen gyermek, hanem sajátos nyelvezet, amelyben a két elem elválaszthatatlanul összeolvad, kiegészíti egymást, egyforma részt vállal az elbeszélésből.<sup>30</sup> „A szó olyan érzéseket, érzéketeket és absztrakt fogalmakat idéz fel, amelyeket pusztán a kép aligha volna képes megragadni: hagyományosan egyedül ez közvetíti a képregényben az emberi hang árnyalatait és melegségét: lehetőséget ad a képregényalkotónak az idő sűrítésére és kitágítására: a szó és kép összjátéka pedig olyan gondolatokat és érzéseket tud kifejezni, amelyeket külön-külön aligha tudnának”.<sup>31</sup> Nemcsak a szó segíti a kép megértését, hanem ez fordítva is érvényes, Nicholas Mirzoeff *Mi a vizuális kultúra?* című írásában azt állítja, hogy „a vizualizálás nem helyettesíti a nyelvi diskurzust, hanem érthetőbbé, gyorsabbá, hatékonyabbá teszi”.<sup>32</sup>

---

<sup>26</sup> Jean-Claude LEBENSZTEJN, *A keretből kiindulva = Változó művészetfogalom: Kortárs frankofón művészetelmélet*, szerk. HÁZAS Nikolett, Bp., Kijárat, 2001, 179.

<sup>27</sup> HERNÁDI Miklós, *A képregény szükséglete = GELLÉRT Endre: A képregény története*, Bp., Tömegkommunikációs kutatóközpont, 1975, 9.

<sup>28</sup> PEETERS, i. m., 91.

<sup>29</sup> MCCLOUD, i. m., 164.

<sup>30</sup> PEETERS, i. m., 93.

<sup>31</sup> Scott MCCLOUD, *A képregény mestersége*, Bp., Nyitott Könyvműhely, 2008, 128.

<sup>32</sup> Nicholas MIRZOEFF, *Mi a vizuális kultúra?*, Ex Symposion, 2000/32-33, 29.

A kép és a szöveg a képkockákban általában egy történetet mutat be, mond el. A képregényt magát megelőzi egy szöveg, egy forgatókönyv, amely lehet eredeti alkotás vagy adaptáció. Témánk szempontjából ez utóbbi érdekes, ugyanis a *Symposion* folyóirat 59. számában szerb, magyar, horvát és francia képzőművészek Tolnai Ottó írásait vizualizálták. Zsilka Tibor a képregény-adaptációk metaszövegszerűségét hangsúlyozza, ugyanis a képregény alkotója az irodalmi mű befogadójaként formálja át az inspirációs bázisként szolgáló szöveget.<sup>33</sup> A népszerű irodalmi művek képregényesítése Magyarországon a 20. század második felében igen erőteljes tendencia volt, ahogyan Kertész Sándor fogalmaz, ez volt a comics szocialista áruhája, amely segítségével e tiltott műfaj megjelenhetett, fejlődhetett.<sup>34</sup> Az adaptáció körül igen élénk vita alakult ki, Rubovszky Kálmán *A képregény* című könyvében hatásosan ütközteti a különböző nézőpontokat. A irodalmi művek illusztrálását elfogadók kultúrmisszióként és az irodalmi nevelés fontos eszközeként tekintenek az adaptálásra, az ellenzők viszont elutasítják a csonkítást, a zanzásítást, a sematizálást, a fércművek esztétikai régiókba emelését, az irodalmi tényező, a szöveg túltengését.<sup>35</sup>

A *Symposion* képregényszámai nem rokoníthatóak a sokszor kárhoztott adaptációkkal, a közölt képzőművészeti alkotások túlmutatnak az illusztrálás gesztusán, céljuk nem a bonyolult tartalmak megértésének könnyítése, az ismeretterjesztés vagy a népszerűsítés. „A képregénynek művészetként leglényegesebb tulajdonságáról, a könnyen érthetőségről kell lemondania. Ezért a művészi képregény sohasem lehet teljesen azonos a klasszikus értelemben vett képregénnyel” – állítja Fischer Gábor, majd hozzáteszi, hogy a művészi képregény nem vizsgálható és értelmezhető a képregény műfaján belül.<sup>36</sup> Meglátásom szerint a művészi képregény a legáltalánosabb kategória, amelybe besorolhatnánk a *Symposion* folyóiratban megjelent alkotásokat. Ez a kifejezés magában foglalja mindazokat az attribútumokat, amelyeket a korábban felkínált tágran értelmezett kortárs képregény és képregényes elemeket magába olvasztó képzőművészeti alkotás fogalmaihoz kapcsolhatunk.

A művek megközelítéséhez jó kiindulópont lehet Sebők Zoltán Roy Lichtenstein-értelmezése. Az amerikai pop-art jeles képviselőjének kiragadott, felnagyított képregény-kockái Sebők szerint már nem képregényként, hanem

---

<sup>33</sup> ZSILKA Tibor, *A képregény mint műfaj*, Jel-kép, 1986/2, 85.

<sup>34</sup> KERTÉSZ Sándor, *Comics szocialista áruhában*, Nyíregyháza, Kertész Nyomda és Kiadó, 2007, 111.

<sup>35</sup> vö. *A képregény*, szerk. RUBOVSZKY Kálmán, Bp., Gondolat, 1989, 271–297.

<sup>36</sup> FISCHER Gábor, *Képregény és képbeszéd: A képregény mint képi megmutatkozás és az elbeszélő nyelvi kifejezés formalizált kapcsolatának egy esete*, Enigma, 40(2004), 73.

festményként, illetve összetett montázs-jelentésstruktúráként funkcionálnak. A festményolvasat a képregényt megtisztítja programozott, ideológiai jellegétől, redundáns narrációjától.<sup>37</sup> A *Symposion* Tolnai-számának produktumaira tehát festményekként, képzőművészeti alkotásokként kell tekinteni, de mivel erőteljesen a képregény eszköztárából építkeznek, ezt mindenképpen szem előtt kell tartani, például a kerettel való játékot, a kép és a szöveg viszonyát.

A vizsgált alkotásokra jól alkalmazható a Zsilka által használt metaszo-vegszerűség, hiszen a szövegek vizualizálása valójában azok képi értelmezése. A befogadóként is fellépő alkotó döntése határozza meg, hogy az irodalmi mű mely elemei válnak hangsúlyossá a képen. A comicsra jellemző stilizálás, sűrítés tehát nem egyszerűen csak a szöveg leegyszerűsítése, hanem éppen a fontos motívumok kiemelését is szolgáló eszköz. A kiemelés aktusa többszörösen tetten érhető a folyóiratban, a vizuális interpretáció mellett Sirbik Attila az életmű súlypontjait szem előtt tartó szövegválogatását is ez határozza meg. Hangsúlyos még a fordítótevékenység, ugyanis a műveket magyar és szerb nyelven is közlik, tehát a művészeti ágak közti határok mellett a nyelvi határok átlépése is megtörténik.

Mindezek mellett a keretek fellazítása, olykor eltüntetése is jellemző a Tolnai-szám képeire. Sebők Zoltán Slavko Matković szignalista képregényeiről értekezve hívja fel a figyelmet arra, hogy a Bosch+Bosch csoport alapító tagjának comicsaiból születő konkrét költeményeiben „a képkockák szorosan egymás mellett vannak, összeérnek, másrészt úgy figurái, mint betűi gyakran átnyúlnak a szomszédos képkockákba, mintegy energiát – montázs-energiát – kölcsönözve egymásnak. Így egy nagy képre szinkretizálódnak az elemek – a »képregény« tetszőleges irányba »olvasható«-nézhető. Organikus, vizuális egység, mint egy festmény”.<sup>38</sup> A képkockák ugyan megmaradnak Radovan Popović Tolnai *arckép forradással* című verse alapján készített expresszionista munkáján, de maga a csatorna eltűnik, így ez az alkotás is organikus egységként, egy festményként hat, ahogyan Matković alkotásai. Itt kell megemlíteni Daniela Mamučić a *Költő disznósírból* két egymáshoz nem kötődő részletéhez festett művét, amely nem képkockákból összeálló egység, hanem egyetlen kép felszabdálása négy képkockára. Mintha egy rácsos ablakon keresztül látnánk az ágyban fekvő lányt, aki papírcsónakokat dobál a Tiszába, míg a folyó másik oldalán egy férfi épp belépni készül a vízbe. A beteg Magdaléna gyönyörűen összehajtogatott papírhajóit, amelyek a szövegben az ágy körül repkednek, Mamučić a második szövegrész fő motívumába, a Tiszába helyezi,

---

<sup>37</sup> SEBŐK Zoltán, *Roy Lichtenstein és a képregény*, Új Symposion, 173(1979), 309.

<sup>38</sup> SEBŐK Zoltán, *Slavko Matković... i. m.*, 21.

így kötve össze a két részletet. A kerettel való játék másik típusára, vagyis a figurák, betűk másik képkockába átnyúlására szemléletes példa Utcai Dávid hagyományos szóbuborékos képregénye, amelyet az *Ómama egy rotterdami genszterfilmben* inspirált, vagy Ricz Géza a *Prózák könyvéhez* készített munkája. Bruno Tolić mozgóképet imitáló képsorozatán, valamint Fodor Tibor és Kanyó Ervin kollázsain a keret teljesen eltűnik, ugyanúgy, ahogyan Stark Attila, Vidák Zsolt, Tijana Luković vagy Sagmeister Péity Laura képszövegein.

Kép és szöveg viszonyát tekintve többféle megoldással találkozhatunk a tematikus számban. A szöveg több esetben tölt be grafikai funkciót a képen, Scott McCloud a szónak és a képnek ezt a kombinációját nevezi montáznak. Ilyen például Szöllősi Géza munkája, amelyen az ihlető vers teljes egészében megjelenik kézírással, a hozzá tartozó illusztrációk pedig a szövegben szereplő maszkokra vonatkoznak. Ide sorolható Fodor Tibor kollázsa, amely szintén az *árvacsáth* egyik darabját dolgozza fel, vagy Vidák Zsolt alkotása, amelynek elrendezése különösen érdekes. A kereteket teljes mértékben nélkülöző képen az olvasó-nézőnek keresgélnie kell az összetartozó képeket és feliratokat. Az olvasás iránya elsőre teljesen szabadnak tűnik, ám itt-ott nyilak igazítják el a befogadót. Aleksandar Zograf, Utcai Dávid vagy akár Miroslav Lazendić hagyományos képregényeiben szó és kép együttesen szükséges a tartalom megértéséhez, McCloud terminológiájában ez az összefüggő kombináció. Tijana Luković a *Három emelet víz alatt* című áruháznovellához készített rajzán úgy tűnik kép és szöveg párhuzamosan, külön úton halad egymás mellett, viszont az elbeszélés ismeretében könnyedén összekapcsolhatóak, értelmezhetőek. Vastag Róbert művében inkább a szöveg a domináns, így a szóhangsúlyos kategóriába sorolhatjuk. Bruno Tolić munkája viszont egyértelműen képhangsúlyos, szöveggént csak a cím szerepel.

Izgalmas megnézni, hogy a képzőművészek mit emelnek ki a szövegekből, mit tartanak vizualizálhatónak, fontosnak. Fodor Tibor *árvacsáth*-kollázsán a vers szinte minden fontos motívuma megjelenik. Damir Pavić képregényének stílusát, az alakok kinézetét az ihlető Tolnai-műben említett csontváz emberek határozzák meg, akiket Zoran Mušić szlovén festő a koncentrációs táborban rajzolt. A *Prózák könyvének* egy részletét feldolgozó Ricz Géza képregényében az olvasó szeme először a Bisók nevű határőr többször ismételt, hatalmas betűkkel megrajzolt nevének akad meg, csak ezután tudja elkezdni a dekódolást. A sváb határőr neve a szövegben is nagyon sokszor visszatér, szinte rátelepszik az elbeszélésre, így kitüntetett szerepét Ricz a papírról már-már kiugró feliratokkal nagyon szemléletesen érzékelteti. Stark Attila, a *Gastarbeiter story* képregényesítője többnyelvű feliratokkal idézi meg

a vendégmunkások kevert, rontott beszédét az értelmezés közegébe vonva ezzel akár Domonkos István *Kormányeltörésben* című költeményét is.

A főszerkesztő, a fordítók és a képzőművészek közös munkájának, interpretációjának eredményeként a *Symposion* folyóirat 59. számában a Tolnai-opus izgalmas „olvasatai” kerültek egymás mellé. Ennek kapcsán felvetődik a kérdés, hogy az összeállításnak van-e létjogosultsága a választott szerző életműve felől nézve. Az kétségtelen, hogy Tolnai kitüntetett szerepet szán a képzőművészetnek, központi témái közé tartozik. Mikola Gyöngyi hangsúlyozza, hogy Tolnai esetében az elsődleges kérdés nem a nyelvi kifejezés problémája, hanem a „képi percepció”, amely az érzékelés nyelv előtti síkjá.<sup>39</sup> Tolnai a *Költő disznósírból* című könyvében így vall arról: „nekem minden mint képzőművészeti kérdés mutatkozik előbb, mint képzőművészeti kérdés válik érthetővé, tanulmányozhatóvá, ehetővé”. A témák tehát először képzőművészeti problémaként fogalmazódnak meg a szerző gondolkodásában, csak ezután verbalizálódnak. Amennyiben e szövegeket újra képpé transzformálják, akkor azok eredeti állapotukhoz térnek vissza. Ha ezt a gondolatmenetet elfogadjuk, akkor megállapítható, hogy a *Symposion* folyóirat képregény-kiadásában a képzőművészek saját képi interpretációjukkal a szövegek nyelv előtti állapotát rekonstruálják, újra képzőművészeti kérdésként jelenítik meg azokat.

### Felhasznált irodalom:

*A képregény*, szerk. RUBOVSKY Kálmán, Bp., Gondolat, 1989.

ADORJÁNI Panna, *Tolnai képregél*, Korunk, 2011/2, 124–125.

ÁFRA János, *A válogatás mint alkotás*, <http://kulter.hu/2010/10/a-valogat-as-mint-alkotas/> (Utolsó letöltés: 2011. október 19.)

BALÁZS Attila, *A képregény*, Új Symposion, 141(1977), 7–11.

FISCHER Gábor, *Képregény és képbeszéd: A képregény mint képi megmutatkozás és az elbeszélő nyelvi kifejezés formalizált kapcsolatának egy esete*, Enigma, 40(2004), 47–73.

DENGERI, Ješa, *Az amerikai underground képregény: Vázlat egy olvasáshoz*, Új Symposion, 173(1979), 302–303.

HERNÁDI Miklós, *A képregény szükséglete* = GELLÉRT Endre: *A képregény története*, Bp., Tömegkommunikációs kutatóközpont, 1975, 3–20.

IGNJATOVIĆ, Srba, *A képregény költőisége*, Új Symposion, 173(1979), 297–301.

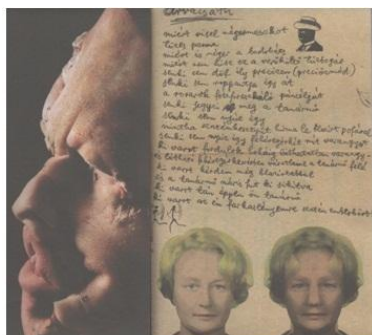
---

<sup>39</sup> MIKOLA Gyöngyi, *A Nagy Konstelláció: Kommentárok Tolnai Ottó poétikájához*, Pécs, Alexandra, 2005, 19.

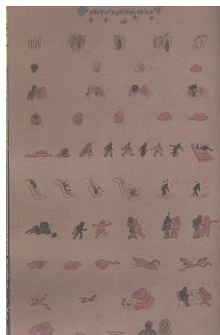
- IVKOV, Slobodan, *Mala istorija srpskog stripa: Razmatrana kroz odnos ikone i savremeno koncipiranog stripa*, <http://www.rastko.rs/strip/ivkov-mala-istorija.html> (Utolsó letöltés: 2011. október 19.)
- JÁNOSSY Lajos, *Lapot kérek – 2011. január-február*, <http://www.litera.hu/hirek/lapot-kerek-2011-január-február> (Utolsó letöltés: 2011. október 19.)
- KERTÉSZ Sándor, *Comics szocialista álruhában*, Nyíregyháza, Kertész Nyomda és Kiadó, 2007.
- KOVÁCS Krisztina, *Képregényes szövegújászületésnap: A Symposium folyóirat Tolnai-számáról*, <http://www.irodalmijelen.hu/node/7245> (Utolsó letöltés: 2011. október 19.)
- LÁNG István, *A teremtő fürdőköpenye*, Filmvilág, 1996/10, 44–48.
- LEBENSZTEJN, Jean-Claude, *A keretből kiindulva = Változó művészetfogalom: Kortárs frankofón művészetelmélet*, szerk. Házas Nikoletta, Bp., Kijárat, 2001, 179–196.
- MCCLLOUD, Scott, *A képregény felfedezése*, Bp., Nyitott Könyvműhely, 2007.
- MCCLLOUD, Scott, *A képregény mestersége*, Bp., Nyitott Könyvműhely, 2008.
- MIKOLA Gyöngyi, *A Nagy Konstelláció: Kommentárok Tolnai Ottó poétikájához*, Pécs, Alexandra, 2005.
- MIRZOEFF, Nicholas, *Mi a vizuális kultúra? Ex Symposium*, 2000/32-33, 27–32.
- PEETERS, Benoît, *A képregény: Egy sajátos nyelv*, Enigma, 40(2004), 90–95.
- SEBŐK Zoltán, *Roy Lichtenstein és a képregény*, Új Symposium, 173(1979), 308–309.
- SEBŐK Zoltán, *Slavko Matković szignalista képregényei = S. Z., Médiumok és művészetek*. Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1982, 16–21.
- SZOMBATHY Bálint, *Visszapillantás a földalatti képregényre*, Híd, 1981/2, 257–261.
- THONKA Beáta, *Symposium-kollázs = T. B., Déli témák: Kultúrák között*. Zenta, zEtna, 2009, 119–139.
- VIRÁG Zoltán, *A margó vándorai: Az Új Symposiumról = V. Z., A szomszédság kapui: Tanulmányok*, Zenta, zEtna – Basiliscus, 18–53.
- ZOGRAF, Aleksandar, *Óriásbéka, avagy a képregény nyelvvezetéről*, Symposium, 2009/56-57, 3.
- ZUPAN, Zdravko, *Zlatno doba srpskog stripa ili Strip u Srbiji 1935–1941*, <http://www.rastko.rs/strip/zzupan-zlatnodoba.html> (Utolsó letöltés: 2011. október 19.)
- ZUPAN, Zdravko, *Strip u Srbiji 1955–1972*, [http://www.rastko.rs/strip/1/strip-u-srbiji-1955-1972/index\\_1.html](http://www.rastko.rs/strip/1/strip-u-srbiji-1955-1972/index_1.html) (Utolsó letöltés: 2011. október 19.)
- ZSILKA Tibor, *A képregény mint műfaj*, Jel-kép, 1986/2, 83–87.

# Ízelítő a Symposion folyóirat Tolnai-számából

## Képmelléklet



Szöllősi Géza  
árvacsáth



Bruno Toić  
Szent Szabaszián



Damir Pavic  
Kőthő disznósírból



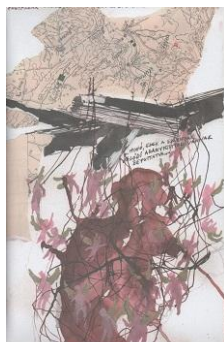
Fodor Tibor  
árvacsáth



Kanyó Ervin  
Rovarház



Ricz Géza  
Prózák könyve



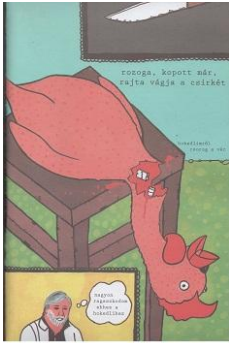
Sagmeister Péty Laura  
Könyökkanyar



Tijana Luković  
Három emelet víz alatt



Stark Attila  
Gastarbeiter story



Vastag Róbert  
Költő disznósírból



Zabos Csaba  
Első utazásom rövid története



Radomir Popović  
arckép forradással



Daniela Mamučić  
Költő disznósírból



Vidak Zsolt  
Szög a nadirban

## Első jelenés, utolsó út

(Tamási Áron és az indiai halottkultusz az *Ősvigasztalás*ban)

Tamási Áron *Ősvigasztalása* több szempontból is érdekes. Először is keletkezéstörténete miatt, ugyanis a szakirodalmak 1924-re datálják, a szerző azonban azt írja róla, hogy 1925-ben Amerikában írta, „kézirata ott el is kallódott.”<sup>1</sup> Az biztos, hogy annak idején „a Kolozsvári Nemzeti Színház pályázata »Siculus« jeligével” küldte be, és „kézirata 1966-ban került elő, a valamikori jó barát, Molnár Jenő hagyatékából.”<sup>2</sup> A mű a későbbiekben a *Tiszatáj* hasábjain jelent meg részletekben.<sup>3</sup>

Ugyanakkor ez a darab tele van misztikummal: mindjárt a cselekmény ideje is ilyen, ugyanis a *Megelőző játék* és a színmű cselekménye a 19. és a 20. század fordulójára esnek, felölelve néhány hónapot. Az általam vizsgált jelenet a *Megelőző játékot* követő *Első jelenés*, amelyben – a később konfliktusként szolgáló – halottbúcsúztatás zajlik. E jelenés szereplői, akik a darab főhősei is egyben, a szerző leírását követve: Csorja Ádám, a „székely ősgyökér”; Csorja Ambrus, a bátyja; Kispál Jula, „árva leány” és mostohaapja, Botár Márton.

Bár Tamási Ádámot jelöli meg székely ősgyökérként, a darab elején mégis ő az, aki még beavatásra vár bátyja révén, aki – mivel sem felesége, sem gyermeke nincs – teljes joggal utódjának tekinti az idősebb férfit.<sup>4</sup> Ahogy arra Sebestyén Rita is utal: Ambrus az, aki ismeri a Nap, a Hold, a füvek és a virágok természetét, mibenlétükről bölcsességgel képes számot adni.<sup>5</sup> Botár Márton szerint pedig „áldott, igaz ember”<sup>6</sup> Ambrus, aki, bár az emberektől elzárva, remetemódjára éli világát, mégis árad belőle a harmónia, és a természettel való békés együttélés. „Arcája örökkéig nyugodalmas volt, se harag nem csúfította, se idétlen örömek nem futkároztak rajta”<sup>7</sup> – mondja róla Botár Márton Ádám törvényszéki tárgyalásán. Ezek a tulajdonságok rokoníthatók a hinduk dharma felfogásában követendőkkal, ahol a jámbor élet törvényeiről értekeznek. De a dharma követése természetesen nem valósul meg teljes mértékben

<sup>1</sup> TAMÁSI Áron, *Vadrózsa ága* = T. Á., *Bölcső és Bagoly, Vadrózsa ága*, Magyar Helikon, 1968, 196.

<sup>2</sup> SIPOS Lajos, *Tamási Áron: Élet- és pályarajz*, Elektra Kiadóház, 2006, 30.

<sup>3</sup> Vö. *Tiszatáj*, 1973/5. 3–25.; 1973/6. 24–48.

<sup>4</sup> Legalábbis a hindu (halott)kultúrát tekintve mindenképpen.

<sup>5</sup> SEBESTYÉN Rita, *Felhőkakukkvár*, Korunk, 1997/8, 38.

<sup>6</sup> TAMÁSI Áron, *Ősvigasztalás* = *Tamási Áron színjátékai*, I. kötet, Bp., Szépirodalmi, 1987, 104.

<sup>7</sup> Ua.

Ambrus életmódjában, hiszen kapunk arra utalást, hogy vadászott, illetve húst fogyasztott élete során, azonban meglepő, hogy mennyi kapcsolat fedezhető fel e gondolkodásmóddal annak a Tamásinak a műveiben, akit életében szokás volt – és gyakran manapság is az – a népi írók közé sorolni. Látható, e korai színdarabja is bizonyítja, hogy nem csupán a székelység eredetével és vallásával foglalkozott. Vannak adataink arra is, hogy az alkotó (Nyírő József révén) kapcsolatba került a *Mahabharátával* is,<sup>8</sup> azonban nem tudni, ezekből a tanokból mennyit sajátított el valójában, mindenesetre a dráma temetési jele- nete több ponton emlékeztet a hindu halottaskönyvekben leírt búcsúszertatásokra.

Az idősebb Csorja testvérrel találkozáskor azt látjuk, hogy az ágyában fekszik betegen, miközben a halált várva távozó életéről beszélget öccsével. Utolsó kívánságai egyike, hogy az eget láthassa, ezért Ádámot arra kéri, bontson lyukat a tetőn. Ez a momentum is szimbolikus, különösen, ha tisztában vagyunk vele, hogy hamvasztás vár Ambrusra. Ezáltal ugyanis a lélek távozását, a testi martalékok irányát jelöli ki, a füst irányával, amely felfelé száll. Ádám mindezek után a szoba közepén égő tüzet szítja – ezzel a házi tűzhelyet készíti elő rituálisan, és jelzi a tűz központi szerepét a család életében – majd fazékban vizet tesz rá. „A hagyományos viselkedésmód szerint az egyén bele- nyugvással fogadja saját halálát”<sup>9</sup> – írja a magyar temetkezési szokásokat és a halottkultuszhoz kapcsolódó népszokásokat összefoglaló munkájában Kunt Ernő. Ez jellemző a jelen helyzetre, Ambrus szavaiból is ez tűnik ki, utolsó gondolatai is erről tanúskodnak.<sup>10</sup>

Kunt összegzésében a haldoklás fázisairól ez olvasható: „A haldokló megkülönböztetett helyzetbe kerül [...] a neki tulajdonított különös, olykor emberfeletti képességek tekintetében. Körülötte már kezdetét veszi a temetés rítusa.”<sup>11</sup> A megállapítás a magyar parasztság halottképéről Tamási szóban forgó művére is érvényesnek tekinthető, kétségtelen, hogy az *Ősvigasztalásban* – és különösképpen hivatkozott jelenetében – egy egész sor rituálé üti fel a fejét. Ugyanakkor az is megállapítható, hogy a megidézett rítusok nagy része inkább jellemző a hindu, semmint a keresztény vagy akár ősmagyar kultúr- körre. Csorja Ambrusnak saját testéről szóló rendelkezése is ezek közé tar- tozik. Ambrus számára testének elhamvasztása szakrális, szent cselekedet,

---

<sup>8</sup> TAMÁSI, *Vadrózsa úga*, i. m., 199–200.

<sup>9</sup> KUNT Ernő, *Az utolsó átváltozás: A magyar parasztság halálképe*, Bp., Gondolat, 1987, 116.

<sup>10</sup> „Reád hagyom a testem. [...] Megküzdöttem (sic!) a földdel, s legyőztem... most is győzöm... legyőztem. Te csak cselekedjél... én már legyőztem... ó, be jó győzni.” Tamási Áron, *Ősvigasztalás*, i. m., 63.

<sup>11</sup> KUNT, i. m., 109.

ugyanakkor a keresztény hagyományok szerint a test elégetése eretnokség, a halott meggyalázása, amiért a későbbiek során Ádámnak a földi törvényszék előtt kell felelnie.

Az Ambrus által halála előtt olvasott régi könyv szavainak liturgikussága nem pusztán keresztény szövegekkel állítható párhuzamba,<sup>12</sup> hanem például a *Rig-véda* X. részének 121. versével, ahol az Aranymagzatról szóló sorok rímelnek Ambrus utolsó szavaira.

„Őskezdetben mint aranycsíra kelt ki,  
majd lett a világ egyetlen urává,  
helyére tette a földet s a mennyet:  
ki az, akit tiszteljünk áldozattal?  
(...)  
A magas mennyet s tartóját, a földet,  
aki a fényt s égboltot elhelyezte,  
a levegőben a teret kimérte;  
ki az, akit tiszteljünk áldozattal?”<sup>13</sup>

Ambrus olvasmányában ez szerepel: „*Ki magadot a napnak és tsillagoknak (sic!) ragyogásával körülvetted, mint egy köntössel, és kiterjesztetted az egeket, mint egy szőnyeget... (...) Ki a földet oly erősen megépítetted, hogy örökké tartson...*”<sup>14</sup> Az őszó mindkét liturgikus szövegben fontos szerepet játszik, megállapításaikat ugyanúgy figyelembe kell vennünk a textusok összevetésénél. Ráadásul az is árulkodó lehet, hogy, amikor szemei cserbenhagyják Ambrust az „*azt a Jehováját*” kifejezés hagyja el ajkát. Tehát valószínűleg nem ismeri el a keresztény hagyományokat, vagy legalábbis magára nem tartja érvényesnek azokat. Ahogy később öccse is, miután Ambrus választ a föld és a tűz között, és kérése elhangzik („*Cselekedd meg, Ádám: virágozd fel testemet, virágok közti keverj cserefalevelet [...] hódolj velem a tűznek*”<sup>15</sup>), Ádám – aki immár az őstudás birtokosa – így imádkozik: „*Életnek s halálnak Ura, ki nem lettél, csak megjelentél egykoron a tűz felett[...]. Gyere bé az én hajlékomba...*”<sup>16</sup> Ha megvizsgáljuk a *Rig-véda* I. részének 1. versét, amely Agnihoz (a tűz istenéhez) szól, felfedezhetünk rokon sorokat:

„A Tűzet ősi látnokok  
imádták, most utódaik.

<sup>12</sup> A keresztény kultúrkörrel való kapcsolat mindazonáltal vitathatatlan, hiszen Ádám később ugyanebből a könyvből olvassa a Kyrie eleison (Uram, irgalmazz) című liturgikus éneket.

<sup>13</sup> WEÖRES Sándor *Rig-véda*-fordítása = <http://terebess.hu/keletkultinfo/rigveda.html>

<sup>14</sup> TAMÁSI Áron, *Ősvizsgálatás, i. m.*, 62.

<sup>15</sup> *Uo.*, 64.

<sup>16</sup> *Ua.*

(...)  
Te légy segítségünkre, Tűz,  
miként fiának jó atya.  
Maradj velünk és üdvöt adj.”<sup>17</sup>

Nem tudni tehát, hogy Csorjáék „Ősigaz Istene” ki is valójában, mindenesetre valószínűbb, hogy a hinduk által tisztelt istenek közelebb állnak hozzá, mint a zsidó-keresztény hagyományok Örökkévalója.

A lobogó házi tűzhellyel megjelenített, szakrális térré nemesedő szobába érkezik – igaz már Ambrus halála után – Kispál Jula némi tejjel. Ha megvizsgáljuk a *Pretakalpa*, a hindu halottaskönyv vonatkozó részeit, azt olvashatjuk, hogy a házban víz- és tejáldozatot kell bemutatni. „Középen az Ős-Atyának (*Brahman*), *Mahesvara* (*Siva*) istenségnek áldozandó virág, illatszer és hasonlók. (...) ...olvasztott vaj, savanyú és édes tej áldozandó.”<sup>18</sup> Jula a test máglyára rakását megelőzően a további utasításoknak is eleget tesz, amelyek szerint a holttestet elhamvasztása előtt „díszítsék szantállal és koszorúkkal”.<sup>19</sup> Jula az, aki virágokkal borítja Ambrus testét. A hindu temetkezési előírások szerint a halott testéhez érnit tilos: e tabu miatt viszik mindig felvirágoztatva a halottat (aktuális) életének utolsó útjára. Tamási színdarabjában ágyastul viszik Ádámék Ambrust a máglya számára kijelölt tisztásra. Az előírás szerint a legidősebb fiú (de mindenképp fiú) végzi el a halotti szertartást, ő gyűjtja meg a máglya tűzét, és ő maga viszi a testet. De a „más által bemutatott áldozat révén is (melyet nem a fiúgyermek mutat be), üdvözülhet a preta [szenvedő szellem, akit éhség és szomjúság gyötör – a halott ilyenné válik, ha nincs megfelelő szertartás].”<sup>20</sup> Az első jelenés tehát a halotti úton vezet végig Ambrust, Ádám és Jula pedig, miközben a halottat viszik, megállnak az ajtóban. Ez is egy jelentőségteljes mozzanat, hiszen a hinduk hitvilágában a máglyáig vezető út és annak állomásai különböző jelentőséggel bírnak. A helyszínektől függően változik a test és a lélek megnevezése is. A halál színhelyén, a szobában, a tetem neve *sara* (holttetem); az ajtóban, vándornak, azaz *pánthá* hívják a testet. Amikor kiérnek az udvarra, a természetbe, már madárként emlegethetjük, vagyis *khecara* lehet a neve; az úton az erdő széléig pedig kobold, vagyis *bhúta*. Legvégül a máglyán, miután a test megszűnik, szellem lesz, a megnevezése *preta*.

A hamvasztás azért fontos a hinduk számára, mert általa is vezekelnek életükben elkövetett hibáikért. „Ha a fiú vállán viszi apját a máglyához, úgy

---

<sup>17</sup> WEÖRES Sándor *Rig-véda*-fordítása = <http://terebess.hu/keletkultinfo/rigveda.html>

<sup>18</sup> *Hindu halottaskönyv: Pretakalpa*, Bp., Trivium, 1994, 69.

<sup>19</sup> Uo. 91.

<sup>20</sup> Uo. 71. [Zárójeles megjegyzés tőlem. M. I.]

ezzel lóadománnyal egyenértékű érdemet szerez magának. Ha ő, kit apja ápolt és nevelt (a holtat) vállán, hátán, vagy ölében viszi, úgy lerója adósságát vele szemben, mivel (így) a halott apját (áldozatként) ajánlja föl. (A holttest mint égő áldozat szerepel.)<sup>21</sup> „Ha nincsen fiú, végezze azt [ti. a halotti szertartást] el az asszony; ha asszony sincsen, úgy fivér...(sic!)”<sup>22</sup> Ha tehát fiú végzi a hamvasztást, az *aurvadehika* szertartásnak, vagyis égő áldozatnak megfelelő jutalomban részesül ő is és a halott is (hiszen a hinduizmusban a *do ut des* elve működik az istennel való kapcsolattartásban). A meggyújtott máglyánál Agnihoz, a tűzistenhez imádkozik a hívő.

Tamási színművében Ádám azzá a fiúvá válik, aki áldozatot mutat be a halottért. Ezért a továbbiakban a hagyományok őrzője, Ambrus örököse is ő lesz, a tűzáldozat pedig az istennel való egyesülést teszi lehetővé.

„Örökké mondta, hogy a tűz az ő felesége – most már nyugodtan megtarthatja lakodalomát...”<sup>23</sup> – mondja Kispál Jula a jelenés végén. Ezzel felidéz egy ősi magyar népszokást, amely – leány vagy legény halála esetén – a halotti tort összekötötte a lakodalommal.<sup>24</sup> Ugyanakkor a régészet azt is alátámasztja, hogy sem a hunok, sem a magyarok nem ismerték a halottégetés szokását, a testnek pusztán a képmását hamvasztották el bizonyos esetekben. „A csontok olyan magvak, amelyekre adott pillanatban ismét hús rakodik.”<sup>25</sup> Vagyis azt tartották, hogy a túlvilági feltámadás idején szerepe lesz a csontoknak, éppen ezért – amennyire lehetett – megpróbálták épségben eltemetni azokat. Ez abból a szempontból fontos, hogy – bár Tamási színdarabjában hivatkozik a hun-székely rokonságra – mindenképp idegen kultúrában kell keresnünk a halottégetés gyökereit. A kárpát-medencei és kelet-európai hun leletanyagot vizsgáló Bóna István következtetése szerint „a hun »hamvasztásos temetkezési rítus« legfőbb bizonyítékainak tekintett Volga-vidéki leleteket”<sup>26</sup> megfigyelve feltűnő az, ami a Pakrovszban talált leletanyagról is elmondható, vagyis hogy ezekben az esetekben nem igazolható megnyugtató módon a halott elégetése. Ebből következően „a hun férfiakat minden bizonnyal ugyanúgy temették, mint asszonyaikat: a földbe.”<sup>27</sup> A fentiekből következően bátran kijelenthetjük, hogy „az *Ősvigasztalás* halált hozó, komor atmoszférá-

---

<sup>21</sup> Uo., 92.

<sup>22</sup> Uo., 102. (Szögletes zárójeles megjegyzés tőlem. M. I.) Ezzel vissza is érkeztünk a 4. lapalji jegyzetben leírt kijelentéshez.

<sup>23</sup> TAMÁSI Áron, *Ősvigasztalás, i. m.*, 67.

<sup>24</sup> Vö. BÍRÓ Lajos, *Magyar Halottaskönyv* (– Bevezetés az Életbe –), Frig, 2006, 150–155.

<sup>25</sup> Uo., 106.

<sup>26</sup> BÓNA István, *A hunok és nagykirályaik*, Corvina, 1993, 175.

<sup>27</sup> Uo., 177.

jával”<sup>28</sup> és a benne összesűrűsödő keleti jelképekkel is kilóg kicsit a Tamási-életműből, ugyanakkor – ha például a *Jégtörő Mátyásra* gondolunk – semmi esetre sem nevezhető egyszeri előfordulásnak.

### Felhasznált irodalom:

TAMÁSI Áron, *Vadrózsa ága* = T. Á., *Bölcső és Bagoly, Vadrózsa ága*, Magyar Helikon, 1968.

TAMÁSI Áron színjátékai I. kötet, Bp., Szépirodalmi, 1987.

BÍRÓ Lajos, *Magyar halottaskönyv* (– Bevezetés az Életbe –), Bp., Frig, 2006.

BÓNA István, *A hunok és nagykirályaik*, Corvina Kiadó, 1993.

*Hindu halottaskönyv: Pretakalpa*, Bp., Trivium Kiadó, 1994.

KUNT Ernő, *Az utolsó átváltozás: A magyar parasztság halálképe*, Bp., Gondolat, 1987.

SEBESTYÉN Rita, *Felhőkakukkvár*, Korunk, 1997/8, 38–40.

SIPOS Lajos, *Tamási Áron: Élet- és pályarajz*, Elektra Kiadóház, 2006.

WEÖRES Sándor *Rig-veda*-fordítása =

<http://terebess.hu/keletkultinfo/rigveda.html>

---

<sup>28</sup> Z. SZALAI Sándor, *Milyenek álmodta Tamási Áron a színházat?* = *Tamási Áron színjátékai*, I. kötet, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1987.

## A cigány irodalom ontológiájáról

Létezik-e egyáltalán, és ha igen miképpen egzisztál a cigány irodalom? Ellentétben az angolszász szakirodalommal, amely elsősorban történelmi, néprajzi és nyelvi szempontból foglalkozik a cigányság történetével, Magyarországon az utóbbi évtizedekben a cigányságról főként szociológiai, néprajzi vagy pedagógiai megközelítés alapján értekeznek, ritkább az irodalmi vagy a képzőművészeti beszédmód. Pedig ahhoz, hogy a társadalomban elmélyültebb tudás képződjék a kérdésről, a kutatásnak erre a vonalára is szükség lenne. A kérdésből következik egy újabb felvetés: mit nevezhetünk *cigány irodalomnak*?

Exkurzus: Hasonló jellegű probléma merül fel a zsidó és magyar irodalom kapcsán. Azért csak hasonló, mert míg a magyar nyelvű tudományosság csak az 1960-70-es évektől beszél cigány irodalomról, addig a magyarországi zsidó irodalom és annak kutatása több századra nyúlik vissza, és bár a beilleszkedés történetét tekintve vannak jelentős eltérések,<sup>1</sup> a kérdés, hogy „létezik-e zsidó irodalom?” szintén komolyabb viták forrása. A téma bonyolultságát mutatja, hogy a kutatók között is jelentős véleménykülönbségek vannak. Borsányi Ferenc tanulmányában a zsidó irodalom fogalmának meghatározásához két, egymásnak ellentmondó idézetet hoz. Ahad Ha-am<sup>2</sup> szerint: „*Nemzeti irodalomunkat túlságosan tágan értelmezik, amikor belefoglalnak mindent, amit zsidók írtak, vagy írnak bármilyen nyelven. [...] Ez az elképzelés azonban alapvetően téves. Bármely nemzet nemzeti irodalma csakis az, amit saját nemzeti nyelvén írtak.*”<sup>3</sup> Ahad Ha-am a héber nyelven írt műveket sorolja a zsidó irodalom tárgykörébe, míg a nem héber nyelven írt zsidó szerzők művei, felfogása szerint, az adott nyelven írt ország irodalmába illeszkednek bele. Ezzel viszont túlságosan leszűkül a kör. Ezzel ellentétes véleményt fogalmaz meg Eisler Mátyás<sup>4</sup> 1926-ban írt tanulmányában: „...*bármely más irodalomhoz való tartozást az a nyelv állapítja meg, melyen írva van, úgy a zsidó irodalom*

---

<sup>1</sup> A zsidó irodalommal évszázadok óta, különösen az 1895-ben elfogadott "Az izraelita vallásról" szóló XLII törvénycikk után, foglalkozik a magyar nyelvű tudományosság. Vö. *A határ és a határolt. Töprengések a magyar-zsidó irodalom létformáiról*, szerk. TÖRÖK Petra, Bp., Országos Rabbiképző Intézet Yahalom Zsidó Művelődéstörténeti Kutatócsoportja, 1997.

<sup>2</sup> Ahad Ha-am (1856-1927) héber nyelven író szerző, a szellemi cionizmus elkötelezett hirdetője volt.

<sup>3</sup> Ahad Ha-am-ot idézi Borsányi, kihagyás tőlem. L. BORSÁNYI Ferenc, *A cédrus ága, vagy a tölgy hajtása? = A határ és a határolt...*, i. m., 125.

<sup>4</sup> Eisler Mátyás (1865-1930) hebraista szakíró, főrabbi, a sémi nyelvek magántanára volt a kolozsvári egyetemen.

körébe csak az a mű sorolható, mely a zsidó szellemiségből fakadt, tehát amely zsidó tárgyú és amelynek szerzője zsidó...; a mű nyelve pedig egyáltalán nem jó számításba.”<sup>5</sup> Ez az idézet már tágabb horizontúnak tekinti a zsidó irodalmat, a tematika és nem a nyelv alapján kategorizál. Borsányi végül arra a következtetésre jut, hogy a zsidó irodalomba tartoznak „...a zsidó szerzők zsidó tárgyú művei, amelyek a különféle nemzeti nyelveken, azok kulturális környezetében íródtak, két kultúrából merítettek, két műveltség, két hagyomány értékeit őrzik, tehát két irodalom részei. Szerzőjük és tárgyuk jogán a zsidó irodalomba tartoznak, míg nyelvük okán ama nyelv irodalmához is, amelyen keletkeztek.”<sup>6</sup> Ez a vélemény a két pólus között foglal helyet. Például Radnóti Miklóst vagy Szerb Antalt is a magyar irodalom nagy alakjai közé soroljuk, ugyanakkor ők is beletartoznak a zsidó irodalomba.<sup>7</sup> Ugyanígy kompromisszumra hajlik Komlós Aladár, aki „kettős identitásúként” emlegeti a zsidó-magyar irodalomban szereplő alkotókat.<sup>8</sup>

Nézzük meg, hogy Mordecai Richler<sup>9</sup> hogyan vélekedik erről: „Az egész zsidó író-business egy mese, a média, a kritikusok és az úgynevezett »tudósok« találmánya. Soha eszembe se jutott volna ez, bár tökéletesen tudatában vagyok annak, hogy író vagyok, annak is, hogy amerikai vagyok és annak is, hogy zsidó.”<sup>10</sup> Ő tehát nem tesz különbséget zsidó vagy amerikai között. Egyformán fontos számára mindkét identitás és „a kettőből adódó feszültség az, ami érdekessé teszi azt, ami műveiben található”.<sup>11</sup> A zsidó származás tudata megfér egy másik nemzethez való tartozással is. Azok a szerzők, akik mindkét kultúrába beletartoznak, sokkal ügyesebb rálátással szemlélhetnek általánosabb kérdéseket és érzékenyebbek lehetnek a kisebbségek problémáira.<sup>12</sup>

A dilemma továbbra is fennáll mind a zsidó, mind a cigány irodalommal kapcsolatban; nem született mindenki által elfogadott megoldás. A cigány-magyar irodalom diskurzusai még csak most vannak kialakulóban, a kérdés még nem problematizálódott, így nem is teoretizálódhatott.

A cigány irodalom sarkalatos kérdéseinek megértéséhez segítséget nyújthat, ha a lehetséges válaszokból a következő kategóriákat hozzuk létre:

a.) a cigány származású szerzők cigány nyelven írt műveit (pl. Choli Daróczi József, Rajko Đurić),

---

<sup>5</sup> Eisler Mátyást idézi BORSÁNYI Ferenc, *i. m.* 126.

<sup>6</sup> *Uo.*, 127.

<sup>7</sup> Dolgozatomnak nem témája a két szerző eltérő viszonyulása a zsidósághoz, ezért azt nem is elemzem; ami viszont tagadhatatlan, hogy mindketten zsidó származásúak voltak.

<sup>8</sup> KOMLÓS Aladár, *Zsidók válaszáton* = K. A., *Bevezetés a magyar-zsidó irodalomba. Múlt és Jövő*, Bp. – Jeruzsálem, 2009, 26. ld. még erről POMOGÁTS Béla: *Magyar irodalom vagy zsidó-magyar irodalom? = A határ és a határolt...*, *i. m.*, 116.

<sup>9</sup> Mordecai Richler (1931-2001) kanadai prózaíró.

<sup>10</sup> VÁRNAI Pál, *Egy diaszpórában élő reflexiói a magyar-zsidó irodalom definíciója ürügyén* = *A határ és a határolt...*, *i. m.*, 182–183.

<sup>11</sup> *Uo.*, 183.

<sup>12</sup> *Uo.*, 190.

b.) a cigány származású szerzők nem cigány nyelven, általában azon ország nyelvén írt műveit, ahol élnek (pl. Bari Károly, Sandra Jaya),

c.) a nem cigány származású szerzők cigány nyelven írt műveit (pl. Alekszandr Szergejevics Puskin próbálkozott cigány nyelven írni),

d.) a nem cigány származású szerzők nem cigány nyelven írt, de cigány tematikájú műveit (pl. Arany János: *A nagyidai cigányok*, Charles Baudelaire: *Vándorcigányok*).

A legtágabb értelmű meghatározásba beletartozik az előbb felsorolt összes lehetőség, vagyis minden olyan irodalom, amely magában foglalja a cigány származású szerzőkön kívül a róluk szóló más nemzetiségű szerzők tollából született írásokat is, legyenek a szerzők magyarok vagy akár külföldiek. Szűkebb csoportosítás lehet a pontok bármely variációja, kivéve az összes pont összevonását. Legsűkebb tagolás pedig az a.) pont kizárólagos elfogadása, ahogyan azt Choli Daróczi József is teszi *A roma irodalom*<sup>13</sup> című tanulmányában. Szerinte a cigány irodalmat nem egy nemzet irodalmába kell besorolni, hiszen akkor elvesz, beleolvad az adott nemzet saját irodalmába, ahogy például Bari Károlyt Nagy László és Juhász Ferenc munkássága folytatásának is tekinthetjük. Szerinte a cigány irodalmat inkább az európai vagy világirodalomba kellene sorolni, mert ahhoz jobban kapcsolódik, mint az egyes nemzetek irodalmához. Indoklásul a következő példát hozza fel: a cigány nyelvű írók ismerik egymást Európában, míg az adott ország nyelvén író cigány származású írók nem, sőt még hatással sincsenek egymásra.<sup>14</sup> Azonban, ha valaki nem cigányul írja műveit, még tudhat cigányul és ismerhet más országokban élő cigány költőket, írókat. Ha pedig mégsem tud cigányul a másik országban élő cigány származású szerző, akkor is eljuthatunk hozzá az idegen nyelven írt nem cigányul író, de roma származású szerzők alkotásai fordításban. Például Rajko Đurić cigányul író szerző *A roma irodalom* című munkájából kiderül, hogy ismeri Lakatos Menyhért *Füstös képek* című regényét, annak ellenére, hogy Lakatos magyarul írta meg művét, hiszen a *Füstös képek*et több nyelvre is lefordították, sőt, Đurić még azt sem kérdőjelezi meg, hogy a mű a hazai cigány irodalom részét képezi-e.<sup>15</sup> A cigány irodalom tehát nemcsak lovári nyelvjárásban valósulhat meg, hanem az adott ország nyelvén is.

Beck Zoltán egy egészen más szempontból közelíti meg a kérdést. Tanulmánya azt feszegeti, hogy vajon létezik-e cigány irodalom, vagy a

---

<sup>13</sup> CHOLI DARÓCZI József, *A roma irodalom = Romológia alapismeretek*, szerk. VÁRNAGY Elemér, Bp., Corvinus, 1999, 53–54.

<sup>14</sup> *Uo.*, 54.

<sup>15</sup> Rajko ĐURIĆ, *A roma irodalom*, Bp., Pont, 2004, 50–51.

befogadó értelmezése tesz egy szöveget cigány irodalomká. Vagyis ha az olvasó meghallja azt a szót, hogy cigány irodalom, még mielőtt elolvasná az ebbe a fogalomkörbe tartozó művet, képződik számára egy értelmezési keret. „A szövegek értelmezési horizontja – épp befogadói szűkösségük által – összezsugorodik.[..].értelmezői pozíciójuk leválaszthatatlan arról a – nevezzük most így – szociokulturális kontextusról, amelyben nem cigányként benne vagyunk”<sup>16</sup>. Nála nem az a kérdés, hogy a cigány irodalom mennyire tagozódik be a magyar irodalomba, hanem az, hogy létezik-e egyáltalán, vagy csak azért lesz egy mű a cigány irodalom része, mert az olvasó(k) cigány és nem más irodalomként értelmezi(k) őket.

Beck Zoltán másik kérdése arra vonatkozik, hogy a cigány irodalmat – pontosan az effajta előértelmezés miatt – nagyon behatárolják a cigányokról szerzett tapasztalataink és – ahogyan ő fogalmaz – a „szubhumán másság” fogalma. Szerinte van egy éles határ a cigányok és a nem cigányok között. Az előítéletek miatt egy szöveget nem biztos, hogy irodalmi szöveggé fog az olvasó értelmezni, hanem például szociográfiai tanulmányként. Beck megemlíti, hogy erre sok esetben „rá is játszanak” a cigány szerzők, hiszen a kitaláltóság, a kirekesztés sok műben központi helyet foglal el, a szereplők jellemében pedig igazodnak az olyan kialakult klisékhez, mint például a csapodár cigánylány, forróvérű cigány szerető vagy a túlvilággal társalgó öregasszony.<sup>17</sup>

A kérdést megoldása lehetne, hogy az említett négy csoport közül az első két esetet sorolhatnánk a tulajdonképpeni cigány irodalomba, míg az utolsó két csoport alkotná a cigány tematikájú irodalmat. Ehhez azonban konszenzusra kellene jutni a választható esetek tekintetében legalább a hazai cigány irodalomban.

### Felhasznált irodalom:

BECK Zoltán, *Cigány szerzők a magyar irodalom horizontján = Romológia – Ciganológia*, szerk. FORRAY Katalin, Bp. – Pécs, Dialóg Campus Kiadó, 2000.  
BORSÁNYI Ferenc, *A cédrus ága, vagy a tölgy hajtása? = A határ és a határolt. Töprengések a magyar-zsidó irodalom létformáiról*, szerk. TÖRÖK Petra, Bp., Országos Rabbiképző Intézet Yahalom Zsidó Művelődéstörténeti Kutatócsoportja, 1997, 121–134.

---

<sup>16</sup> BECK Zoltán, *Cigány szerzők a magyar irodalom horizontján = Romológia – Ciganológia*, Szerk.: FORRAY Katalin, Dialóg Campus, Bp. – Pécs, 2000, 223.

<sup>17</sup> *Uo.*, 224.

CHOLI DARÓCZI József, *A roma irodalom = Romológiai alapismeretek*, Szerk.: VÁRNAGY Elemér, Bp., Corvinus Kiadó, 1999, 53–54.

KOMLÓS Aladár, *Zsidók válaszáton = K. A., Bevezetés a magyar-zsidó irodalomba*, Bp. – Jeruzsálem, Múlt és Jövő, 2009.

Rajko ĐURIĆ, *A roma irodalom*, Bp., Pont Kiadó, 2004.

POMOGÁTS Béla: *Magyar irodalom vagy zsidó-magyar irodalom? = A határ és a határolt. Töprengések a magyar-zsidó irodalom létformáiról*, szerk. TÖRÖK Petra, Országos Rabbiképző Intézet Yahalom Zsidó Művelődéstörténeti Kutatócsoportja, Bp., 1997, 110–121.

VÁRNAI Pál, *Egy diaszpórában élő reflexiói a magyar-zsidó irodalom definíciója ürügyén = A határ és a határolt. Töprengések a magyar-zsidó irodalom létformáiról*, szerk. TÖRÖK Petra, Bp., Országos Rabbiképző Intézet Yahalom Zsidó Művelődéstörténeti Kutatócsoportja, 1997, 177–194.

## Posztdramatikus dráma: a drámai szöveg, mely felszámolja önmagát

(Nádas Péter: *Ünnepi színjátékok*)

Írásom tanúsága szerint Nádas Péter drámakoncepciójának radikalizmusa elsőként a *Temetés*<sup>1</sup> című darab során nyilvánul meg, a radikalizálódás teleologikus végpontja pedig az 1986-ban született *Ünnepi színjátékok*.<sup>2</sup> Nádas Bán Magdának adott interjújában<sup>3</sup> kifejti: az *Ünnepi színjátékok* megírása után azért tért vissza az epikához, mert az epika esetében – ellentétben a drámai textusokkal – csupán önmagára van szüksége ahhoz, hogy szövegeit életre tudja hívni. Így a szerző minden alkalommal, amikor saját drámai munkásságával konfrontálódik, az előadás felsőbbrendűségét emeli ki az általa írt „librettóval” szemben. Az *Egy próbanapló utolsó lapjai*<sup>4</sup> és a Nádas-interjúk ezáltal egyfajta felmentésül szolgálnak az irodalmárok számára: nyugodt szívvel kiiktathatják a corpusból a drámákkal kapcsolatos diskurzust, mivel maga az író is elhárítja azt a lehetőséget, hogy a színházi szakemberek közösgén kívül bárki foglalkozhatna az előadásra szánt munkáival.<sup>5</sup>

Egy másik Nádas-beszélgetésből idézve: „Ha egy regényben vagy egy színházban nem látok bele bárkibe, a szándékaiba, a gondolataiba, az érzéki észleléseibe, ha nem látom át a szellemi és a szerelmi élete összefüggéseit, akkor a színházat be lehet csukni, vagy a könyvet a sarokba lehet hajítani. A nagy francia színházrendező, Ariane Mnouchkine szokta volt mondani, hogy a napnyugati színházművészetnek az a legnagyobb problémája, hogy megtanítja a színészeket a saját testükről hallgatni. Ugyanez a problémája a regény-

---

<sup>1</sup> NÁDAS Péter, *Temetés* = N. P., *Szintér*, Bp., Magvető, 1982, 193–311. (A darab megírásának éve 1980.)

<sup>2</sup> NÁDAS Péter, *Ünnepi színjátékok* = N. P., *Drámák*, Pécs, Jelenkor, 1996, 311–353. (Első megjelenés: *Alföld*, 1989/9, 5–9.; 1989/10 7–11.; 1989/11. 7–17.)

<sup>3</sup> *Vizit – Látogatóban Nádas Péternél. Bán Magda interjúja* (2007. okt. 16.), <http://www.litera.hu/hirek/vizit-latogatoban-nadas-peternel>.

<sup>4</sup> A *Takarítás* című dráma 1980-as győri próbáinak munkanaplója. Első megjelenés: NÁDAS Péter, *Nézőtér*, Bp., Magvető, 1983, 149–189.

<sup>5</sup> A Nádas-életmű vizsgálatakor általában a drámákat zárványokként szemlélik: a szerző az *Ünnepi színjátékok* után egészen 2010-ig csak néhány oldalas kezdeményeket publikált, így az *Utolsó utáni első órán*. NÁDAS Péter, *Utolsó utáni első órán*, *Élet és Irodalom*, 2000. dec. 22., 29.

írásnak is, az európai regényirodalomnak.”<sup>6</sup> Ezzel a megnyilatkozásával Nádas ugyanakkor egyértelműen jelzi: gondolkodásában szervesen együtt, egymás mellé rendelt viszonyban helyezkedik el szépprózai munkássága és drámaírással-színházművészettel kapcsolatos tevékenysége. Mindezt alátámasztja az a tény is, hogy eleget tett annak a német felkérésnek, mely az *Európa Odüsszeiája*-projektben való közreműködést kérte tőle. Az ennek következtében megszületett *Szirénének*<sup>7</sup> című kötet talán elégséges bizonyítékként szolgál ahhoz, hogy az eddigi kritikusi attitűdöt revideálásra szorulónak ítéljük. A fentiekben kifejtett állításaival Nádas emellett nem drámaszövegeinek értelmezési lehetőségét tagadja, hanem kijelöli az interpretációk feltételezhető kiindulási pontját: érdemes a színház, az előadás felől közelíteni a darabokhoz. Nádas önkomentárjai véleményem szerint a kortárs drámaesztétikában bekövetkezett fordulatot artikulálják, és mindezek alapján nevezhető a nádas koncepció radikalizálódónak.

Ehhez a változáshoz a 20. század első felében megalakuló rendezői színházak készítették elő a terepet, melyek a rendező személyét a szerző személye fölé helyezték. Az elméleti metamorfózis lényege: a drámai szöveg helyébe a színházi előadás jelentősége lépett. Az előadás központi alakja pedig a színész: a színész megdicsőült, személye a maga materialításában mutatkozott meg<sup>8</sup> – Nádas ezt a problémát járja körül a *Temetésben*. A színház szembefordult a polgári illúziószínház fogalmával, a színházzal kapcsolatos kritikai beszédmódnak viszont az 1960-as évektől reflektálnia kellett a határművészetek kihívásaira is, például a performance, happening, fluxus, akcionizmus „provokációira”.<sup>9</sup> Úgy kellett újradefiniálnia a színház fogalmát, hogy eközben szegregációs aktusokat hajtson végre – a sokszínűségét eltakaró – összefoglaló néven performance-nak nevezett jelenségekkel szemben. Ez a szegregáció azonban nem lehetett teljességgel sikeres. A performance leegyszerűsített *ideológiai* célja az ideológiától megfosztott állapot elérése: a *társadalmi, a történelmi és a kollektív* testünkbe írottságának legyőzése, visszatérés a közvetlen érzéki tapasztaláshoz.<sup>10</sup> Fischer-Lichte a *performativitást* tekinti

---

<sup>6</sup> *Egy regény vagy a regény? Nádas Péterrel Bagi Zsolt beszélget*, Magyar Lettre Internationale, 2006 Tavasz, 1.

<sup>7</sup> NÁDAS Péter, *Szirénének*, Pécs, Jelenkor, 2010.

<sup>8</sup> Vö. Erika FISCHER-LICHTE, *A test megdicsőülése*, Vulgo, 2003/3, 20–30.

<sup>9</sup> Ugyanilyen kihívásnak tekinthetők a 20. század elején az avantgárd színházi gesztusai, melyek bizonyos tekintetben beleilleszkednek a rendezői színház általam használt definíciójába (pl. Artaud munkássága).

<sup>10</sup> Hans-Thies Lehmann a performance-ot és a színházi előadást a megvalósuló transzformáció és az elért katarzishatás tekintetében megkülönbözteti egymástól. A performance-ban mindez: 1. való, 2. emocionálisan kényszerítő, 3. itt és most történik, ezzel szemben a színházban: 1. virtuális,

az új (színházi) előadás-fogalom legfőbb jellemzőjének.<sup>11</sup> A „rögzíthető és átruházható artefaktumok”<sup>12</sup> helyett az *esemény* kerül fókuszba. A performance analógiájára a szerző az önreferencialitás és a valóságteremtő funkció szerepének felismerését hangsúlyozza a kortárs színház revelációélményei közül.<sup>13</sup>

Fischer-Lichte kifejti: az esemény materialitását övező ébredő diskurzus elengedhetetlenül maga után vonja a színház-szemiotikában bekövetkező változásokat. Ezt az episztemológiai váltást nevezhetnénk deszemiotizálódásnak is. A színész személyén átáramlott deszemiotizációs folyamat tematizálódik a *Temetésben* is. Hiszen eddig a színház artefaktumhoz, vagyis a drámai szöveghez kötöttsége megkívánta azt, hogy a színész egy fiktív alak (a szereplő) jelölőjeként jelenjen meg a színtéren. A színész teste csakis szemiotikai testként artikulálódhatott, míg az érzéki test – a színészi test test-fenomenja – kiiktatózott, vagy a szemiotikai test instrumentumaként kapott helyet a rivaldában.

Fischer-Lichte Edmund Husserl fenomenológiájából indul ki.<sup>14</sup> Husserl leszámol a descartes-i hagyomány képzetével, mely a szubjektumot a gondolkodó elme által határozta meg, és felismeri az észlelésnek azt a többletét, mely „a Testnek az emberi létezés jeleként való felfogásából”<sup>15</sup> származik. Ezen tanok alapján teszi fel tanulmányában Mestyán Ádám a következő kérdést: „a színpadon megjelenő test fenomenológiájának nem kellene-e visszalépnie az érzéki kettős felfogásához, azaz a valaminek látszó és a valamiként adott dolog vizsgálatához?”<sup>16</sup> A *klasszikus színház az 1960-as évek performatív fordulata előtt lemondott a színészi testben rejlő lehetőségekről.<sup>17</sup> Ugyanakkor a*

---

2. szabadon választható és 3. jövőre irányuló. Mivel a performance fogalmát alapvetően az öncsonkítás aktusához köti, a színházhoz szervesen hozzátartozó periodicitást – az előadás ismétlését-ismételhetségét – szembe kell állítania a performance egyszeriségével. Céljaiban viszont a performance- és az új színházi gyakorlat megfeleltethető egymásnak. Vö. Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, Bp., Balassi, 2009, 162–163.

<sup>11</sup> Vö. Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, Bp., Balassi, 2009.

<sup>12</sup> *Uo.*, 17.

<sup>13</sup> A performativitás fogalmát a John L. Austin beszédaktus-kutatásai során használt performatív(um) fogalmából levezetve vö. *Uo.*, 27.

<sup>14</sup> Ezáltal „az eleven Test mint a szellemivel áthatott *egység* fogalma (*Leib*), valamint a *puszta test* (*Körper*) korrelátuma” nyilvánul meg. MESTYÁN Ádám, *Kis szomaesztétika = Látvány/színház. Performativitás, műfaj, test*, szerk. MESTYÁN Ádám–HORVÁTH Eszter, Bp., L’Harmattan, 2006, 54.

<sup>15</sup> *Uo.*, 61.

<sup>16</sup> *Uo.*, 61.

<sup>17</sup> Fischer-Lichte szerint: „A színésznek oly mértékben szemiotikai testté [*semiotischer Körper*] kellett transzformálni érzéki testének fenomenját, hogy képes legyen a szöveg nyelvileg megfogalmazott jelentéseinek jelhordozójaként, a jel anyagi arcaként funkcionálni. Így az író szövegének jelentései a színész testében [*Leib*] új, érzékileg észlelhető jel-testre [*Zeichen-Körper*] találnak, amely mentes azoktól a tényezőktől, amelyek nem e jelentések tolmácsolását szolgálják, amelyek

kortárs színházesztétika felismerte a színészi test elementáris erejét, melynek vizsgálata ezután ugyanúgy a kritika tárgyát képezte, mint a performance-ok esetében. Sőt a színész teste az élő test manifesztációjaként jelent meg – és így a képi fordulat utáni technicizált társadalom bírálataként is értelmezhetővé vált: a színház az élő testek találkozási pontjaként, katalizátoraként határozta meg önmagát.<sup>18</sup> A deszemiotizációs aktus azonban „semmi esetre sem zárja ki a jelentésképződés folyamatait”.<sup>19</sup> A deszemiotizáció a perceptív multistabilitás irányába nyit utat.<sup>20</sup> A (Fischer-Lichte által szinonimaként tételezett) performer/színész mozdulatai tehát „egyfelől önreferenciálisak és önálló valóságot alkotnak. Másfelől performativitásuk intenzívebbé válása a jelentésképződés pluralizálódásával párosul.”<sup>21</sup>

A performatív fordulat nem csupán a színészi test újragondolására redukálódik. A performatív fogalmát alapvetésként működtető színházelmélet a totális elméleti sík megteremtésére törekszik: vizsgálja a színészi testet, de emellett a performatív térbeliség, időbeliség körüljárását is zászlajára tűzi, és az egyik legjelentékenyebb kérdésként mutatja fel a színész és a néző együttes jelenlétének megteremtését. Az objektumként kezelt műtől megszabadult színész és néző társ-szubjektumokká válnak,<sup>22</sup> ezáltal a kritika origójaként szolgál az egymással való kölcsönhatás nézőpontja. A perceptív multistabilitás fogalmának köszönhetően a nézővel kapcsolatban használhatjuk a *köztes* terminusát: „hol a test fenoménja, hol a színész/performer szemiotikai teste kerül a középpontba, és ez az észlelés esztétikai módját létrehozó folyamatos ingadozás „köztes állapotba” juttatja az észlelőt”.<sup>23</sup> Fischer-Lichte a pszichológiából vett fogalommal élve az előadást *autopoetikus feedback-szalag*ként gondolja el: ennek „hatása tagadja az autonóm szubjektumról kialakított elképzelést. Nemcsak a művészt, de a résztvevőket is olyan szubjektumnak tekinti, aki egyfelől meghatároz másokat, másfelől őt is meghatá-

---

megérintik, meghamisítják, bemocskolják, összekavarják, vagy valamiképpen megkárosítják.” FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája, i. m.*, 108.

<sup>18</sup> Kivételezett pozíciójának alapjává alakult az, hogy miként tud reflektálni a medializált (egyben mediatizált) testek/testképek által uralt világkép kihívásaira, s hogyan tud szembeszegülni ezekkel a médiumok által közvetített testekkel – adott esetben eszközként felhasználva őket az *esemény* során. A színészi test ebből kiinduló definíciós kísérlete a *Temetés* egyik fő kérdése. Vö. FISCHER-LICHTE, *A test megdicsőülése, i. m.*

<sup>19</sup> FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája, i. m.*, 112.

<sup>20</sup> Vö. *Uo.*, 122.

<sup>21</sup> *Uo.*, 118.

<sup>22</sup> „[A] nézőknek sem áll rendelkezésükre egy tőlük független és mindig másképp észlelhető, illetve értelmezhető tárgy, hanem olyan *hic et nunc* helyzetbe kerülnek, amelynek az azonos térben és időben jelen levő „társ-szubjektumok” [Ko-Subjekt] egyforma részesei.” *Uo.*, 17.

<sup>23</sup> *Uo.*, 123.

rozzák mások.”<sup>24</sup> Az autopoetikus rendszerként felfogott szubjektum-fogalom szembehelyezkedik egyrészt a felvilágosodás, másrészt a posztmodern szubjektumkép(zet)ével is. A rendszer önfenntartó, mégis csupán a közös teret alkotók szimbiózisában képzelhető el – ezért lehet az esemény kimenetele *megjósolhatatlan*.

A nézők és színészek közötti viszony problematizálása Nádas koncepciója során az *Ünnepi színjátékok*ban válik jelentékennyé. Ennek következtében szembehelyezhetjük egymással a *Temetést* és a *Színjátékok* dramolettjeit, de ugyanilyen hangsúlyeltolódás figyelhető meg a darabok között, ha a tér és idő kialakításának szerepét vizsgáljuk: mintha Nádast az *Ünnepi színjátékok* megírásakor az arra való törekvés vezetné, hogy megfogalmazza a performatív totalitását. Vállalkozása azért bizonytalaníthatja el az értelmezőket, mert a *posztdramatikus* színház szolgálatába állított drámai szövegeket hoz létre. A posztdramatikus színház lehmanni terminusa a színház felszabadított létállapotaként gondolható el. Véget vet a dramatikus színház paradigmájának, amelyben: „A dramatikus színház a szöveg uralma alatt áll.”<sup>25</sup> Tehát a posztdramatikus színházzal szembehelyezkedő, illetve azt megelőző gyakorlat célként az illúzió megteremtésére tett kísérletet jelölte meg, így mindvégig csak a szöveg zsarnoki terepében belül működhett. A posztdramatikus színház azonban nem a drámai szöveggel való abszolút leszámolásaként értelmezhető. Mint arra P. Müller Péter felhívja a figyelmet, textualitás és teatralitás viszonyának többen adták már érzékeny látteleletét: Anne Ubersfeld „kölcsonviszonyt tételez a dramatikus szöveg és a színrevitel teatralis vonatkozásai között.”<sup>26</sup> Ez a „kölcsonviszony”, *együtt-élés* mutatkozik meg Nádas radikalizmusában.

Az *Ünnepi színjátékok* címében is színházi hagyományokat szólít meg: az elsősorban XIV. Lajos személyéhez köthető udvari színjátékok a király színezzé (táncossá) transzformálódásának lenyomatai.<sup>27</sup> Ezt a gesztust látenszen evokálja a második, *Előadás* című dramolett, ugyanakkor a király mindenhatósága is megmutatkozik az általa előkészített darabokban, melynek sajátos, rituális-mitologikus jelentésmezőbe ágyazott reflexiója az *Útvesztőben* kap

---

<sup>24</sup> Uo., 228.

<sup>25</sup> LEHMANN, i. m., 16.

<sup>26</sup> Anne Ubersfeld „a karakter teatralizálása kapcsán a (drámai) szövegből megteremtett színpadi alak vonatkozásaival foglalkozik, s már a szövegben kimutatja a teatralitás (színpadon működésbe lépő) potenciális jelenlétét, illetve kitér arra, hogy „a karaktert az általa viselt – nem konkrét – színházi maszk révén textualizálni is lehet”. P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás*, Bp., Balassi, 2009, 170.

<sup>27</sup> Vö. P. MÜLLER, i. m., 160., illetve a kérdést részletesen tárgyalja: Erika FISCHER-LICHTE, *Álarcok és tükrök* című fejezet = E. F-L., *A dráma története*, Pécs, Jelenkor, 2001, 203–268.

helyet. Az első, *Átjáró* című darab viszont már a 17-18. század fordulóján megjelenő maskarádékkal hozható összefüggésbe.<sup>28</sup> Tehát mindenképpen számolnunk kell a színháztörténeti előzményeknek, vagyis a színháznak a polgári, a drámai szöveg dominanciáját deklaráló illúziószínház előtti megnyílvánulási formáival a *Színhátékok* befogadása során.<sup>29</sup> Az *Útvesztő* című dramolettben hangsúlyosan explikálódik a mítosz és rítus egymáshoz való viszonya, mely az archaikus formák alfájának is tekinthető, s a kortárs színházesztétikának ugyancsak közkedvelt vonatkoztatási pontja. A későbbiekben foglalkozom a mítosz-rítus összefüggésrendszerével, s a nádas applikáció jelentőségével – mivel az előbbi metareflexív jegyek is azt bizonyítják, hogy a dramolett koncepciója a *teatralitás* mibenlétének tematizálása.

## Átjáró

Mindhárom színháték a *tér* meghatározásával veszi kezdetét. Az *Átjáró* esetében „a lehető legközönségesebb színházteremben vagyunk”, melyet csupán a „felcicomázott és ünnepélyesen kivilágított kalapdoboz”<sup>30</sup> képével lehet metaforizálni. Így az első dramolett szövegében a cél a közönséges színházterem *alkalmatlanságának* ironikus bemutatása. A tér jellegzetessége, hogy zárt tartományokat hoz létre: a nézőtér egyrészt „a külvilágtól teljesen elszigetelt”,<sup>31</sup> másrészt nincs semmiféle kapcsolata az előtte található színpaddal sem. A közönség ezáltal kétféle létmód: a társadalmi szféra és az előadás világa közé szorítódik anélkül, hogy bármiféle ráhatással bírna bármelyik dimenzióra. A klasszikus színház egy geometrikus térstruktúrát hoz létre, melynek „fogalmával gyakran kapcsolódik össze a konténer képe. A teret egyfajta tartálynak fogják fel, amelynek léte lényegében független attól, ami benne történik.”<sup>32</sup> Tehát a tér csupán elválasztó funkcióval rendelkezik, melynek egzisztenciája ugyanúgy különáll mindattól, ami benne találtatik, mint a

---

<sup>28</sup> A maskarádékban: „a közreműködők nemek közötti ruhacserével, álarcban jelentek meg, elrejtve önnön karakterüket. (A karakter fogalmát ez a kor már ismerte, és összekapcsolta azt az emberi testtel.) Ez az álcázás, maszkabálosdi aztán ahhoz vezetett, hogy nem lehetett megmondani, ki kicsoda. A test öltözékkel és maszkkal történő elrejtése elítikolta a testben lakozó karaktert, amely a teatralításban saját konstruált vonatkozásaival űzött kifinomult játékokat.” P. MÜLLER, *i. m.*, 160–161.

<sup>29</sup> A dolgozatban nem kerül sor a karnevalisztikus események tárgyalására, melyekben a szerepcserékben rejlő transzformációk szintűgy rokoníthatók a darabok törekvéseivel. Vö. Mihail BAHTYIN, *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, Bp., Európa, 1982.

<sup>30</sup> NÁDAS, *Drámák*, 311.

<sup>31</sup> *Ua.*

<sup>32</sup> FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, *i. m.*, 151.

nézők *lét-burka* az őket körülvevő tértől. A nézőtér általános státusza azt szolgálja, hogy a nézők a színpadi események felügyelőivé válhassanak. A színház „a felügyelet ősi tapasztalata”<sup>33</sup> – írja Georges Banu, aki egy kötetet áldozott a színpadon működő felügyelet kérdéseinek. A nézőtér „sötét és levegőtlen tere”<sup>34</sup> Wagnertől eredeztethető, aki 1876-ban a bayreuthi *ünnepi játékokon* (!) sötétségbe vonja a nézők szféráját. Emellett „a közönséget görög mintára amfiteátrum-szerűen helyezi el”.<sup>35</sup> ennek következtében „a színház szalonból templommá változik”.<sup>36</sup> Ezután „tudjuk [mi nézők – kiegészítés tőlem], hogy tudják [ők, a színészek – kiegészítés tőlem], hogy ott vagyunk, de ők elhitetik velünk, hogy megfélemedtek rólunk, és ezzel *leselkedő felügyelőkké* [kiemelés tőlem] tesznek bennünket”.<sup>37</sup> Így a nézőre a megalázó kukucskáló, *voyeur*-pozíciót kényszerítik. Kialakul a fegyelmezés sajátos tere, amelyben a dramolett tanúsága szerint: „A székek úgy vannak elhelyezve, hogy mindenki ugyanabba az irányba nézzen, s miközben egy tőlük elválasztott, mesterségesen kivilágított térben történőket kell figyelnie, kényelmesen ellenőrizhesse az előtte ülők viselkedését.”<sup>38</sup> A felügyelők feladata a *voyeurs*égen kívül önmaguk és környezetük kontrollálása. A felügyelő-lét azért tekinthető kitüntetett helyzetnek, mert a néző felismeri azt is, hogy a látszólag szabadon cselekvő színészek a drámai történések rabjai. Hiszen a színpadot – Banu szerint – „figyelik a nézőtérrel, de még inkább magának a történetnek a belsejéből, ahol megjelennek a felügyeleti berendezések – az »éjjeliőr« [a néző – kiegészítés tőlem] élvezettel fedezi fel ezek mechanizmusait, és figyelni kihatásaikat. Azért élvezettel, mert minden esetben többlet-információval rendelkezik, ami lehetővé teszi számára, hogy felülemelkedjen az eseményeken, és lefolyásukat az őt megillető előnyös helyzetből kövesse. Fölötte áll bizonyos szereplőknek, akiknek fejlődése lebilincseli, mivel tudja, hogy »csapdában vannak«”.<sup>39</sup> Az *Átjáróban* ennek megfelelően azt olvashatjuk: „E világossága miatt is szembeötlő térben [a szintéren – kiegészítés tőlem] (...) néhány ember mindvégig úgy viselkedik, mintha bármit megtehetne [ezt a megállapítást vélhetjük a *Temetésre* vonatkozó autoreflexiónak is – kiegészítés tőlem], holott kizárólag olyan szórakoztató vagy okulásra szolgáló dolgokat tehet, amelyek ugyanezen szabályok alapján elő vannak írva; míg azoknak, akik ugyanezen elő-

---

<sup>33</sup> Georges BANU, *A felügyelt színpad*, Kolozsvár, Koinónia, 2007, 24.

<sup>34</sup> Vö. NÁDAS, *Drámák*, i. m., 311.

<sup>35</sup> BANU, i. m., 145.

<sup>36</sup> *Ua.*

<sup>37</sup> *Uo.*, 146.

<sup>38</sup> NÁDAS, *Drámák*, i. m., 311–312.

<sup>39</sup> BANU, i. m., 12.

írások szerint semmit nem csinálhatnak, valóban így is kell tenniük.”<sup>40</sup> Az illúziószínházban (vö. *Temetés*): „a színész nemcsak a szerep tekintetében tesz úgy, mintha (mintha a színpadi fiktív, teremtett világ valóság volna), hanem a közönség viszonylatában is úgy tesz, mintha (mintha a nézők nem volnának jelen)”<sup>41</sup>. Így a színház olyan teret képez, amely a „legfegyvelmezettebb viselkedésmódot kívánja”<sup>42</sup>.

Pár oldallal később a világitással kapcsolatban meglepetés éri az olvasót, mivel kiderül, a sötét tér *ma* kiiktatódik: „[a]z ünnepélyes kivilágítás nem alszik ki azok feje fölött, akik ilyen sokan eljöttek ezen az estén. (...) Mindenkinek lehetőséget kell adni arra, hogy egyenlő esélyek mellett figyelhesse a másikat.”<sup>43</sup> Ezáltal az első dramolett közönséges színházát is bizonyos szempontból módosítják: visszatérünk a világitás wagneri fordulata előtti állapothoz. A világitás problémája a következő, *Előadás* című dramolett során teljeseedik ki, ahol „ugyanazon kristálycsillár ontja a fényét a nézőtér fölött, amelynek hasonmása a színtér felett világit”.<sup>44</sup> Banu gondolatmenetét követve az előbbi gesztus jelenthetné a nézőtér méltóságának visszanyerését a színtérrel szemben. A nézőtér kivilágítása azonban az *Átjáró* esetében tovább fokozza a nézők kölcsönös felügyeletének igényét, a színészeknek pedig ezután is úgy kell viselkedniük, mintha a nézők nem látnák őket, így az interakció lehetősége fel sem merülhet. A néző elsajátította a felügyeleti kódokat, s nem gondol arra, hogy eddigi pozíciója miatt (a színészekkel szemben) megalázottnak kellett volna éreznie magát.

A tér problematikájával összefüggésben jelenik meg, de valójában a drámai szöveg jelentőségére reflektál az az állítás, mely szerint a színészek kizárólag „szórakoztató vagy okulásra szolgáló dolgokat” művelhetnek a színpadon. Hiszen az előbbi megállapítás a Horatius *Ars poetica*jából kiinduló irodalmi hagyománynak egyszerre evokálása és karikírozása is. A szöveg uralmát fegyvelmezési eszközként nevezi meg, s a klasszikus színházi gyakorlat függvényében devianciának minősít minden olyan gesztust, mely a befogadó elvárási horizontjával szemben határozza meg magát. Úgy vélem, mindebből két következtetést vonhatunk le: a dramolett fellépés a horatiusi maximának magukat alárendelő drámai szövegek ellen, emellett az ezeket a klasszikus színreviteli maximának alárendelő színházi praxis ellen is. A cél

---

<sup>40</sup> NÁDAS, *Drámák, i. m.*, 312.

<sup>41</sup> P. MÜLLER, *i. m.*, 141.

<sup>42</sup> NÁDAS, *Drámák, i. m.*, 311.

<sup>43</sup> *Uo.*, 314.

<sup>44</sup> *Uo.*, 328.

ennek az intenciónak a tükrében a várt jelentés elbizonytalanítása, elmozdulás a Fischer-Lichte által kívánt nézői perceptív multistabilitás felé.

A felcícomázott kalapdobozban a színtér *kívülrállásával* tüntet. Kopár egyszerűsége hasonlatos a *Temetés* szerzői utasításaiban előírtakhoz. A díszlet középületek kietlen folyosóit idézi.<sup>45</sup> Ez a megidézés előremutat az *Útvesztő* című darab labirintusára: „A folyosókból más folyosók nyílnak, ezekhez megint más folyosók csatlakoznak, s azt az őrijtő látszatot, hogy e mások között nincsen különbség, a különbségek alapján ítélő *elme* eleve óhatatlanul úgy fogja föl, mint az önmaga képességeiről alkotott végítéletet.”<sup>46</sup> Tehát már a *Színjátékok* kezdetén figyelmeztetik a befogadót arra, hogy itt nem az *elme* logikája alapján működtethető szcenikus szöveggel/előadással lesz dolga. Az *elme* csődállapota pedig implicite magában hordja az anyagiség, az érzékelés dimenzióinak előtérbe helyezését. A színtér gúnyt űz a néző számára eddig evidensnek vélt perspektivikus viszonyokból is: „egy (...) folyosót látunk *hihetetlen* méretűre nagyítva, ami azt jelenti, hogy csak egy nagyon kicsi részlete fér be annak, aminek a nagyságára *utal* [kiemelések tőlem]”.<sup>47</sup> A középpontban a színtér „*hihetetlenül nagyra méretezett csapóajtó*”<sup>48</sup> foglal helyet: ez jóval túlszárnyalja azt a léptéket, amely elégséges lenne az ember szükségleteinek kielégítéséhez. A színtéren uralkodó perspektivikus viszonyok így rögtön zavart hoznak létre a nézői percepcióban. Csupán egy ajtót láthatnak, ami valahonnan nyílik valahová, de nem tudjuk honnan és hová. A színház zárt terében ezáltal képződik egy *köztes szféra*, amely ellentmond egyrészt az épület, másrészt a néző logikájának is.

A középületek hétköznapi sematizmusa folytatódik a szereplők leírásánál is. Nevük matematikai kódként működik: iksz és ipszilon. Nem tudhatjuk, melyikük iksz és melyikük ipszilon, ez a továbbiakban közöttük zajló dialógusokból sem derül ki egyértelműen (az előadás során azonban a néző számára ezt világossá kell tenni).<sup>49</sup> A szereplők ruhája közönséges utcai ruha: „A hely szellemének megfelelően a legunalmasabb szabású szürke öltöny az egyik, s ugyanilyen unalmasan szabott citromsárga kiskosztüm a másik.”<sup>50</sup> Kellékként egyedül a kezükben cipelt „tekintélyes méretű iratcsomó”

---

<sup>45</sup> Vö. *Uo.*, 312.

<sup>46</sup> *Uo.*, 312.

<sup>47</sup> *Uo.*, 313.

<sup>48</sup> *Uo.*, 313.

<sup>49</sup> Íme egy példa arra, hogy bizonyos (az értelmezés szempontjából nagyon is releváns) részletek kívül esnek a szöveg illetékességén, és csupán a színrevitelkor válhatnak nyilvánvalóvá.

<sup>50</sup> *Uo.*, 313–314.

szolgál.<sup>51</sup> Öltözékük az értelmiségi-hivatalnok létmód *egyenruháját* mutatja föl. A „jelmez” esetében az egyenruha-funkciót vizsgálva akár a *Temetés egyenruháival* is párhuzamot vonhatunk. A *Temetés* alatt azonban az egyenruhámunkaruha a színészi mozdulatok szolgálatába állt,<sup>52</sup> és a feltárás eszközüvé alakult, míg az *Átjáróban* a jelmez többi részével együtt az álcázás játékát szolgálja. A *Temetés* szereplőivel összehasonlítva: iksz és ipszilon a színészeket és azok bábuait egyszerre foglalják magukba. A felcserélt koporsók mechanizmusa ezúttal a szereplők arcán tér vissza: „Egymás arcának a maszkját viselik az arcukon, csak hogy ezeket a maszkokat soha nem veszik le (...) Erre az egymásba való átváltozásukra legfeljebb abból következtetünk, hogy a férfi maszkjának szájáról női hang érkezik, de a férfi ruháit hordja, míg a nő maszkja alól férfi hangját lehet hallani, holott a nő ruháit öltötte magára.”<sup>53</sup> Az alaphelyzet annyiban azonos a *Temetés* kiindulási pontjával, hogy egy férfi és egy nő lép a színpadra. Jelmezük, külsejük mégis rögtön konstruált identitásukra hívja fel a figyelmet. Konstrukcióként való felfogásuknak két aspektusával számolhatunk: a szerep konstrukcióként jelenik meg, másrészt lételméleti síkon az egységes individuум-fogalom vonódik kétségbe – s e két sík egymást tételezi. A *Temetés*hez hasonlóan újból megfogalmazódik: „az identitás a különböző felmutatott fragmentumokból áll, és csak az átmenetiségben, egy folytonos köztés létben mutatkozik meg. Mindez kaleidoszkópszerű szerephalmazok létrejöttéhez vezet, amely a mindennapi létezés alaptapasztalatává teszi a teatralitást. Ebben a tapasztalatban pedig *a test és különféle stilizációi, átváltoz(tat)ásai, reprezentációi játsszák a főszerepet* [kiemelés tőlem].”<sup>54</sup>

Az identitás meghatározásánál így a *test* konstruált volta kerül fókuszpozícióba, melynek dramolettbeli bemutatása a színházi hagyományok előhívását is jelenti: a maszkok használata egyértelműen utal a színjátszás kezdeti időszakára. Ahogyan Patrice Pavis a maszk alkalmazásával kapcsolatban megjegyzi: „A kortárs nyugati színház manapság egyre inkább visszatérni látszik az antik színházban, valamint a *commedia dell'arte*ban hagyományosan

---

<sup>51</sup> Természetesen, nem tekinthetünk el – már ezen a ponton – az egyik lehetséges értelmezéstől: a szereplők üres és felszínes jellemek, akik az elidegenedett, emberi kapcsolatokat negligáló kortárs társadalom reprezentánsai. Ugyanakkor mindezt a dolgozat interpretációs szempontrendszerének fényében nem szükséges tárgyalni.

<sup>52</sup> A mejerholdi elképzelésnek megfelelően: a „színészt meg kell szabadítani a ráakódott másodlagos eszközöktől, így például a sminktől és a jelmeztől, és munkaruhába kell öltöztetni. Ennek nyomán az uniformis és az arcból formált maszk közvetlenebbül teszi hozzáférhetővé a testét kifejezőeszközként használó színész művészetét.” P. MÜLLER, *i. m.*, 134.

<sup>53</sup> NÁDAS, *Dramák, i. m.*, 313.

<sup>54</sup> P. MÜLLER, *i. m.*, 168.

használt maszkhöz. Ennek következtében a színház (újra)teatralizálódik, és előtérbe kerül a *testnyelv*.<sup>55</sup> A nemcserével kapcsolatban is megjegyzendő egyrészt az a színháztörténeti gyakorlat, amely szerint minden szerepet csak férfi színészek játszhattak, emellett a kölcsönös nemcserére példaként már említettem a karneválok és maskarádék felforgató jelenségét. Azonban a posztmodern (lét)tapasztalat felől is meg kell közelítenünk a nemcsere kérdését. A kortárs színház jellemző eljárása „az úgynevezett keresztbeszereposztás [Cross-Casting], amikor is ellenkező nemű színész játssza a szerepet”.<sup>56</sup> A Cross-Casting jelenségét elsősorban nem a színházi előzmények hívják életre, hanem egyrészt a művészet periférikus, marginalitásban működő intézményei, másrészt azok a társadalmi jelenségek, melyekben formát nyert a biológiai nem uralmának problematizálása – és a mindezekkel párhuzamosan kialakuló társadalmi nem-kutatások. Előbbiek közül a marginalitásból a mainstreambe is be tudtak hatolni bizonyos megnyilatkozások. A nőimitátor színházak periférikus működése mellett a centrumban is kezdtek foglalkozni a *drag* (ellenkező neműnek öltözés) és a *queer* jelenség létezésével.<sup>57</sup> A maszk és a nemcsere mint *teátrális effektus* az előbbi ismerethalmazra való rámutatásként is működhet. (Pavis teátrális effektusnak nevezi az illúziót keltő valóság effektus ellentétét.<sup>58</sup>)

Fenomenológiai szempontból mindez a nézői észlelés elbizonytalanítását eredményezi, ami a valaminek látszó és a valamiként adott kettőségének felismeréséből származik. A szereplők nemi identitásának meghatározásakor – mint erről a fenti, az *Átjáróból* vett idézet tanúskodik – a látás érzékelő funkciója teljesen kiiktatódik.<sup>59</sup> A nemi identitás átjárhatósága a hangokban manifesztálódik. Olyan helyzetet kell elképzelnünk, amelyben a nemiség felforgatása csak a szereplők megszólalásakor nyer bizonyosságot. A performatív materialitás hangsúlyos megjelenítési kísérleteként értelmezhetjük, hogy a domináns helyzetben álló látás csupán az identitások maszkját képes közvetíteni a néző felé: a látás nem a tudás megszerzésének eszköze – ellentétben a felvilágosodástól eredeztethető klasszicista esztétikai gyakorlattal –,

---

<sup>55</sup> Maszk-címszó = Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, Bp., L'Harmattan, 2006, 268.

<sup>56</sup> FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, i. m., 113.

<sup>57</sup> Vö. P. MÜLLER, i. m., (*Ál)ruhás és ruhátlan testek* című fejezet, 223–237.

<sup>58</sup> A teátrális effektus: „Olyan színpadi cselekvés, mely azonnal felfedi játékos, művészi és színházi eredetét. A rendezés és a játék [esetünkben (már) a szöveg! – kiegészítés tőlem] lemond az illúzióról: nem külső realitásnak mutatja magát, hanem épp ellenkezőleg, hangsúlyozza a használt művészi és technikai eljárásokat, az ábrázolás mesterséges és eljátszott jellegét.” Teátrális effektus-címszó = PAVIS, i. m., 434.

<sup>59</sup> Így a nézők sem ismerhetik fel annak komikumát, hogy egy férfi öltött magára citromsárga kiskosztümöt.

hanem a félrevezetésé. Ennek az intenciónak felel meg a perspektivikus viszonyok elidegenítő jellege is. Mindez nemcsak a klasszikus esztétikai tapasztalat, hanem a klasszikus teatralitás-fogalom kiforgatását is eredményezi, hiszen „[a] színház szó görög eredetije, a *theatron*, (...) [mely szerint – kiegészítés tőlem] a színház nem más, mint valamely esemény sajátos nézőpontból való bemutatása: a tekintetből, a látószögéből és optikai sugarakból áll össze.”<sup>60</sup> Tehát: a színház a látható előadás, az opszisz.<sup>61</sup> Az esztétikai gyakorlat és a látványként felfogott előadás tudományos diskurzusbeli összeérése is nyilvánvaló: „az újkori ismeretelméleti rendszerekre nézve alapvető fontossággal bír tudás és látás kölcsönviszonya. (...) [T]udásnak és látásnak e tudományban megalapozott viszonya alapvetően *teátrális* viszonyként jelölhető meg”.<sup>62</sup> Az *Átjáróban* a színész hangja a színház auditív dimenziójának reprezentánsa. A hang jellemzői „teszik lehetővé az alak azonnali beazonosítását, ugyanakkor a néző érzékenységére direkt módon, közvetlen és érzéki percepcióként is hatnak”.<sup>63</sup> Ezáltal a dramolettben a hang a látás és hallás konfrontációját hívja életre.

Iksz és ipszilon mechanikusan ismétlődő haladási/átjárói kísérletei ugyancsak az elme által uralt szubjektum kudarcait mutatják be. A dialógus nem vezet el a megoldáshoz. Úgy következik be a dialógus hiábavalóságának bemutatása, hogy a párbeszédetek szerkezete megfelel a hagyományos elvárásoknak:<sup>64</sup> „A dialógus arról ismerszik meg, hogy sosem ér véget, hiszen mindig válaszadásra kényszeríti a hallgatót. Következésképpen a párbeszédet folytatók mindegyike az éppen elhangzott diskurzus kontextusába kényszeríti a másikat. [A darabban a kontextus mindvégig ugyanaz – kiegészítés tőlem.] Minden párbeszéd a diskurzust manipuláló két ember taktikai játsszmája, amelyben mindegyik fél igyekszik a másikat önnön (logikai vagy ideológiai) előfeltevéseinek „térfelére” csalogatni.”<sup>65</sup> Az előfeltevések a dramolett alatt csakis logikaiak, semmiképpen sem ideologikusak. Az önmaga elé a

---

<sup>60</sup> Teatralitás-címszó = PAVIS, *i. m.*, 435.

<sup>61</sup> Lehmann Arisztotelész *Poétikáját* értelmezi *Az áttekinthetőség ideálja (Arisztotelész)* című fejezetben, amelyben megjegyzi, hogy Arisztotelész szerint a színház éppen opszisz voltánál fogva „mellékes, csupán érzéki – és nota bene felületes és mulékony – hatások birodalmának számít (...), később [az Arisztotelészből merítő színházi gyakorlatban – kiegészítés tőlem] még inkább az „illúzió”, a megtévesztés és a csalás helyének.” LEHMANN, *i. m.*, 40.

<sup>62</sup> MÜNCHENI KUTATÓCSOPORT, *Tudás és látás. A medialitás ismeretelméleti struktúrái*, Vulgo, 2003/3, 36.

<sup>63</sup> Hang-címszó = PAVIS, *i. m.*, 172.

<sup>64</sup> A dolgozat nem foglalkozik a narrativitás kérdésével, de formai szempontból mindenképpen a dráma dialogikus tradícióinak mond ellen a dialógusok függő beszédben való közlése.

<sup>65</sup> Dialógus-címszó = PAVIS, *i. m.*, 84.

logikai győzelmet kitűző diskurzus azonban ahhoz vezet, hogy iksz és ipszilon elhallgatnak: a dialógus mégis véget ér. A beszéd a *Temetés*hez hasonlóan problematizálódik: a beszédet a gondolkodás függvényében elképzelő gyakorlattal szemben a gondolkodás a beszéd ellenében határozza meg magát. A dramatikus színház praxisában a nézői interpretáció szempontjából legfontosabbnak ítélt tényező a logikával (etimologikusan is) összekapcsolt beszéd. Ennek alapja Arisztotelész *Poétikája*: „a logika előretörését a csalóka illúzióval szemben Arisztotelész óta a dramatikus logosznak tulajdonítják, melynek dramaturgiája megmutatja a jelenségek mögötti „törvényszerűségeket”.<sup>66</sup> Banu szerint a beszédben kifejezett történettel kapcsolatban rendelkezhet a néző többletinformációval.

Az *Átjáró* esetében ugyanakkor a néző már a dialógusok alatt *kétségbeesik*, mivel a párbeszéd a rivalda szerkezetét tükrözi: „Ennek kell elárulnia, hogy hol vagyunk, arra ellenben semmi sem utal, hogy honnan jövünk, és merre tartunk.”<sup>67</sup> Csak a jelen pillanata válik egyértelművé, hogy itt vagyunk (*mindannyian* jelen – *hic et nunc!*), de a kezdet és a vég meghatározhatatlan – illetve a kezdet állapota válik a vég állapotává is. A kétségbeesés érzése abban a pillanatban teljeseedik ki, amikor a szereplők elhallgatnak. A néző reméli, hogy az elhallgatás által (végre) eljutottunk az előadás zárlatához, azonban csalódnia kell. Ha a színtér és a *történet* szerkezete között megfelelést véltünk felfedezni, akkor megállapíthatjuk, hogy ugyanilyen megfelelés található a szereplők jelmeze és cselekvéseik mozgatója között. Egyikük haladni akar, másikuk pedig beszélni – és ezt csak a *másik* által tehetik meg. Noha a logikai rendszereket abszurdba fordító darab semmiféle térnyerést nem engedélyez az érzelmi megnyilvánulásoknak, a lényeg mégiscsak az összefonódottság felismerése, a másik értetlenségében artikulálódó haladási/értelmezési kényszer-cselekvések szimbiózisa. Ezért a *tényleges* előadás sosem érhet véget: a szereplők *együtt-gondolkodnak* a végről, de a vég megfosztaná őket princípiumaiktól – a haladástól és a beszédétől. Az együtt-gondolkodás stádiumában azonban mindettől már meg is fosztattak. Így a hangsúly a permanens *együtt*-re helyeződik. Ez a színház legáltalánosabb tételét negligálja. Hiszen a nézőket a darab során csak az a tudat nyugtathatja meg: „ha (...) tudják, hogy az előírások szerint ennek mindenképpen vége lesz, akkor nincsen is miről gondolkodniok”.<sup>68</sup> Ez a tudat megfeleltethető a tragédia arisztotelészi tételeinek: „Drámának az uralt, áttekinthetővé tett időfolyamatot nevezük [kiemelés

---

<sup>66</sup> LEHMANN, *i. m.*, 40.

<sup>67</sup> NÁDAS, *Drámák*, 313.

<sup>68</sup> *Uo.*, 320.

tőlem].”<sup>69</sup> A konfliktusnak fel kell oldódnia.<sup>70</sup> Iksz és ipszilon gondolkodása viszont a nézőket is a transzformált *együtt*-gondolkodás aktusára kényszeríti. Így a szegregálódott tereket működtető közönséges színházépületben mégis életbe lép az autopoetikus feedback-effektus: a nézőknek be kell lépniük az előadás performatív tér-idejébe.

## Előadás

A második dramolett, az *Előadás* során fellép az az igény, hogy kialakítsák azt az épületet/közeget, ahol az előadás *létrejöhet*. Mindez azonban egy retardációs gesztus következtében az utolsó, *Útvesztő* című darabig várhat magára. A szöveg első mondata: „A földkerekség megannyi színháza között egy nincsen, mely alkalmas lenne erre az *előadásra* [kiemelés tőlem].”<sup>71</sup> Visszatér a címként is működő terminus: előadás, az előadás tere pedig szembekerül a színház tradicionális helyszínével. Az ideális előadás közegének megteremtése az előadás részeként definiálódik.<sup>72</sup> A dramolett nem árulja el, hogyan kell kialakítani ezt az egyszeri előadásra szánt, *megismételhetetlen* teret,<sup>73</sup> mert a *szerező* úgy véli: vállalkozása eleve kudarcra ítéltetett. Ezért megelégszik az ideális helyszín másolatával, annak emlékeztető *identitásával* – ez viszont alapvetően ellentmond az eredeti intenciónak.<sup>74</sup>

---

<sup>69</sup> LEHMANN, *i. m.*, 39.

<sup>70</sup> „A cselekmény legyen teljes és befejezett, más szóval az azt lezáró eseményben a néző már oly jól kell ismerje az abban részt vevő két szereplő érzéseit, hogy teljes lelki nyugalomban tudjon kilépni a színházból.” CORNEILLE: *Értekezés a drámai művészetről*. Idézi: PAVIS, *i. m.*, 247.

<sup>71</sup> NÁDAS, *Drámák, i. m.*, 321.

<sup>72</sup> „[A]z építést tesszük első felvonássá, (...) a második felvonás azon nézők összegyülekezése lesz, akik saját kezükkel építették előadásuk helyszínét, s így a harmadik felvonás, mely közvetlenül megelőzi a színház enyészését, nem lehet majd más, mint utolsó ünnepi találkozásuk előadása.” *Uo.*, 323.

<sup>73</sup> Ezzel kapcsolatban az egyetlen útmutató a szövegben: ha „színházat építenénk, akkor mindekelőtt azt kéne kérdeni, hogy ennek mi legyen a mintája, és a mintát nem magából a dologból kéne képeznünk.” *Uo.*, 324.

<sup>74</sup> A színház épülete „a porosz királyok udvari színháza a Sansouci parkban”. Az udvari színház a delphoi arénára *emlékeztet* („olyan csúfság, amely emlékeztet”). Az épület szerkezete a kagyló egymásba záródó héjainak feleltethető meg, amelynek zárt belsejében mintha „kocsonyás test lélegzene csöndesen”. Az előadás ezzel szemben nyitja majd fel a múzeumi tárgyként funkcionáló épület kagylóhéjait. *Uo.*, 321–323.

Delphoi megidézésével kapcsolatban megemlíthetnénk Victor Turner téziseit, melyekben az archaikus, a szakrális és a profán szétválasztása előtti állapot kérdése vetül fel. Ez a probléma azonban csak az *Útvesztő* során válik relevánssá. Vö. Victor TURNER, *A liminális és a liminoid fogalma a játékokban, az áramlatban és a rituálékban. A komparatív szimbológiáról = Határtalan áramlás.*

A perspektivikus viszonyok kialakítása ez esetben: „az üres nézőtér és az üres színtér *határvonalán* [kiemelés tőlem]”<sup>75</sup> *állva* történik meg. A *limen* – a *Temetés*hez hasonlóan – ebben a dramolettben is az értelmezői pozíció meghatározásának alapjává válik. A tér szempontjából a *limen* szerepe az ugyanakkorára méretezett nézőtér és színtér közötti választóvonal felforgatását, átjárhatóságát, felcserélhetőségét jelenti. Az előadás résztvevőit tekintve a *Temetés* során a színész és a szereplő zárt identitásstruktúrái kérdőjeleződtek meg, míg a dramolett a néző-színész-szereplő pozícióját definiálja újra.

Az *Előadás* alatt a tükröződés játéka a végletekg fokozódik. A nézőteret megkettőzik,<sup>76</sup> így a nézőteret és a színteret egyaránt „[a]z ívekben egymás mögé rendezett, emelkedő és rövidülő zsöllyesorok arénához teszik hasonlatossá”.<sup>77</sup> A görög amfiteátrum struktúrájához térünk vissza, amely a Wagner által rehabilitált térszerkezetet is jelenti. A váltás abban rejlik, hogy itt nem a néző árgus tekintete az, amely a „közszemlére tett” színteret pásztázza, mivel a néző és a színész ugyanabból a látószögéből vizsgálhatja a másikat. (Ezzel kapcsolatban a kristálycsillár funkciójára már az *Átjáró* vizsgálata során kitértem.)

Ebben a tükröződésben a szereplő-fogalom a színészekkel és a nézőkkel is azonosítódik.<sup>78</sup> A színészeket mégis *szerezdtetik* – szűrőül akár több *évtizedes* válogatások szolgálnak: kiválasztottságuk alapja a *performativitás* megvalósításának képessége. A szöveg szerint erre jelenleg nagyon kevés színész alkalmas (vö. *Temetés*): „Olyan embert [azaz színészt – kiegészítés tőlem] azonban, akinek minden pillanata és minden mozdulata és minden szava ugyanezen pillanatok és ugyanezen mozdulatnak és ugyanezen szónak az *előadása*, és ezért semmi más nem *tapasztal*, mint amit előad, bizony alig találunk [kiemelések tőlem].”<sup>79</sup> A performatív materialitással összefüggő észlelési folyamatok az *előadás* kritériumai. Tehát kijelenthetjük, hogy az *előadás* megfeleltethető Fischer-Lichte *esemény-fogalmának*.<sup>80</sup> A színész *tudása* a tapasztalás

---

Színházelméleti távlatok Victor Turner kultúrantropológiai írásaiban. [Hippodrom I.], Bp., Kijarat, 2003, 11–55.

<sup>75</sup> NÁDAS, *Dramák, i. m.*, 322.

<sup>76</sup> „[A]kárha tükröt tartottunk volna a nézőtér elé, de nem fordítva.” *Uo.*, 324.

<sup>77</sup> *Uo.*, 325.

<sup>78</sup> Színész=szereplő, pl.: „ugyanannyi szereplőre [azaz színészre – kiegészítés tőlem] van szükségünk, amennyi nézőre (...) Amennyivel kevesebb lesz a néző, ugyanannyival kevesebb szereplőnek kell a színpadra lépnie.” *Uo.*, 323.

Néző=szereplő, pl.: „Miközben a szerzódttetett színészek elfoglalják helyüket a nézőtéren, a szereplők [azaz a nézők – kiegészítés tőlem] a színtérre áramlanak.” *Uo.*, 328.

<sup>79</sup> *Uo.*, 326.

<sup>80</sup> A hivatásos színész *el tudja játszani* a néző szerepét: „anélkül, hogy ismerne minket [nézőket – kiegészítés tőlem], vagy tudomása lehetne arról, hogy szerzódttetésének szándékával ültünk be

anyagiságából ered, nem pedig zárt logikai rendszerek ismeretéből fakad. Ez a tudás a néző fölé emeli a színészt – megfordul az éjjeliőr-néző, kiszolgáltató színész relációja: „A szereplők [azaz a nézők – kiegészítés tőlem] jobbra ismerni *vélik* a színészeket [mivel a színészek az ő szerepüket játsszák – kiegészítés tőlem], míg a színészek számára minden színre lépő szereplő *azonnal* ismerős [kiemelések tőlem].”<sup>81</sup> A színészek kerülnek irányító pozícióba, akiknek útja ugyanúgy az elhallgatáshoz vezet, mint az *Átjáró* esetében, hiszen „a színház nem egyéb, mint chora-gráfia: az értelemre összpontosuló beszéd de-konstrukciója”<sup>82</sup>. A színészi test elnémulása pedig előhívja a néző testének elnémulását is.<sup>83</sup> A feedback-szalagként elgondolt transzformációt Fischer-Lichte „szomatikus folyamathoz” hasonlítja: „A fertőzés gócpontja a jelenvaló színészi test és észlelés útján terjed a jelenvaló nézői teste.”<sup>84</sup>

A szavak elhallgatása után kihunynak a kristálycsillár fényei. A hallás után a látás érzékelő funkciója is kiiktatódik, mégis ez eredményezi a közvetlen érzékelés megtapasztalását: „E pillanatban senki nem láthat és hallhat mást, mint amit hall és lát, mert nem több és nem kevesebb ez, mint amit látóként és hallgatóként arányosan előad magának és másoknak.”<sup>85</sup> Ekkor jelenik meg két fénypászma a színtér és nézőtér mennyezetéről, melyek kölcsönösen megvilágítják a színészeket és a nézőket, és a rivalda felezővonalánál keresztezik egymást.<sup>86</sup> Pavis szerint a „tér és idő határán elhelyezkedő fény (...) biztosítja az átmeneteket, (...) olyan hangulati elem, amely összeköti és egymás felé vezet a szétszabdalt, illetve szétszórt elemeket, olyan szubsztancia, amelyből élet születik”.<sup>87</sup> A fénypászma időbeliségét hangsúlyozza a fény felgyűlésének fokozatossága is: a fény „éppen abban az ütemben izzik föl, ahogyan a kristálycsillárok fénye elhalványodik”.<sup>88</sup> A dramolettben a performatív tér-idő kifejezője a fény tér-ideje.

Az előadás ezután véget ér: a függöny legördül. Az ideális színház épületében, miután „a függöny legördült, maga a színház sem használható többé

---

ezer más néző közé, azonnal kiválaszt ezer más néző közül. Ő választ, nem mi választjuk őt. Sorsunkba lép, mert nem más a sorsa.” *Uo.*, 327.

<sup>81</sup> *Uo.*, 328.

<sup>82</sup> LEHMANN, *i. m.*, 174.

<sup>83</sup> „Százhetvenegy irányban mozgó figyelmük [a nézőké – kiegészítés tőlem] lassanként megoszlik majd a beszélgetőtársuk és az elnémult nézőtér [vagyis a nézőtérén elnémult színészek – kiegészítés tőlem] között, míg százhetvenegy hallgatásra a maguk hallgatásával nem válaszolnak.” NÁDAS, *Drámák, i. m.*, 330.

<sup>84</sup> FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája, i. m.*, 131.

<sup>85</sup> NÁDAS, *Drámák, i. m.*, 330.

<sup>86</sup> *Ua.*

<sup>87</sup> Világítás-címszó = PAVIS, *i. m.*, 476.

<sup>88</sup> NÁDAS, *Drámák, i. m.*, 330.

semmire”.<sup>89</sup> A dramatikus színház paradigmája szerint: a „függöny a színpad és a nézőtér szétválasztásának, a megfigyelt tárgy és a megfigyelő közti választóvonal, a szemiotizálható (minden, ami jellé alakítható) és a nem szemiotizálható (a közönség) összetevők közti határ materiális jelzése”.<sup>90</sup> A függöny azonban az *Előadás* intenciójának megfelelően levetkezi klasszikus funkcióját: „ugyanazt ugyanattól választja el. Ugyanarról, aminek az egyik felét látom a magam oldaláról, tudhatom, hogy ugyanaz a másik feléről látható oldaláról: hallható hallgatásom is megfelel egy ugyanolyan hallgató hallgatásnak, ami most nem hallható [kiemelések tőlem].”<sup>91</sup> A kollektív tapasztalás bizonyossága pedig leszámol mindazzal, amivel az illúzióteremtő dramatikus színház logikája alapján ítélő néző azonosulni képes.<sup>92</sup>

### Útvesztő (kísérlet)

Az *Útvesztő* címében az *Átjáróra* emlékeztet, mivel az *esemény* terét nevezi meg – szemben az *Előadás* címével, amely az *eseményre* mint aktusra való rámutatásként működik. A dramolettben teljesen eltávolodunk a klasszikus színházépülettől. A színház intézményesült formáját a szöveg a várossal azonosítja, és mindkettőt az *érzéketlenség rezervátumának* tartja.<sup>93</sup> A színház és a város közötti párhuzam felállítása kifejezi azt a tézist, mely szerint „[a] színház története valójában párhuzamos a nyugati urbanizáció történetével”.<sup>94</sup> A (modern) város nem más, mint „a tapasztalat és a gondolkodás közege”.<sup>95</sup> Ennek következtében a várossal való szakítás a tapasztalás és gondolkodás kialakult sémáinak elhagyását is eredményezi: ezek új közegét hozza létre.

Miközben a barokk korszakban a várossal kapcsolatos értekezések jelennek meg, az útvesztők, labirintusok építése a második aranykorát éli.<sup>96</sup> A várossal való szakítás pedig egyfajta visszatérés a civilizáció előtti archaikus, rituális-mitologikus szférához. Ennek a szférának ideális *díszlete* a mezőn vagy fennsíkon elhelyezkedő<sup>97</sup> *útvesztő*. A labirintus a kollektív tudatban

---

<sup>89</sup> *Uo.*, 323.

<sup>90</sup> Fügöny-címszó = PAVIS, *i. m.*, 160.

<sup>91</sup> NÁDAS, *Drámák, i. m.*, 330.

<sup>92</sup> „Nem lehet álom, emlékezés se le lehet ilyen, nem lehet képzelet.” *Ua.*

<sup>93</sup> *Vö. Uo.*, 331.

<sup>94</sup> P. MÜLLER, *i. m.*, 295.

<sup>95</sup> P. MÜLLER, *i. m.*, 295.

<sup>96</sup> A labirintus-lét sajátos vetülete, hogy az urbanisztika *tudományának* kialakulása előtti városokat is spontán labirintusként értelmezhetjük. A város újfajta felfogása ugyanakkor „a rendet kívánja bevezetni”. Paolo SANTARCANGELI, *A labirintusok könyve*, Bp., Európa, 2009, 317.

<sup>97</sup> „Ahol föld van, ég van és levegő van.” NÁDAS, *Drámák, i. m.*, 330.

először mitologikus tartalmakat hív elő: „Kultúrtörténeti asszociációként a labirintus Kréta szigetét idézi fel legkönnyebben.”<sup>98</sup> Daidalosz alakítja ki a (!) labirintust Minósz király számára, hogy ott elrejthesse feleségének szörnygyermekét, Minótauruszt. A dramolett is antik és barokk mintákat ír elő az útvesztő építése során. A labirintus azonban az *előadás* értelmezése szempontjából sokkal inkább archetipikus jelkép: „a legősibb rítusok egyik eleme”<sup>99</sup>. A labirintus jelensége a legtöbb primitív kultúrában kimutatható, így valójában a rítus, nem pedig az ennek lejegyzésére törekvő, eredeti funkciójától megfosztott mítosz kifejezője. A kortárs vallástudomány már felforgatta azt a tradíciót, mely a mítoszt a rítus fölé emelte.<sup>100</sup> Emellett közismert az a tény, hogyan hatottak a kulturális antropológiai kutatások az előadást a rítusokra visszavezető kortárs színházesztétikai diskurzusra. Az *Útvesztő* szereplőjének is egy beavatási, liminális rítust kell átélnie. A limen a *Temetés* interpretálása során a színész és a szereplő közötti határmezsgyét jelentette, ez esetben viszont már nem is találkozunk a színész fogalmával a szövegben. Az előadásra érkező személy a szereplő, az *örök-néző*, aki nem rendelkezik olyan előzetes *ösztönös tudással*, mint az *Előadás* hivatásos színészei.

A labirintus rituális funkciója szerint a benne tévelygő azt az utat járja be, „amely a halálhoz vezet, de egyúttal annál tovább, a halálból kivezető útra is eljutni általa”.<sup>101</sup> A labirintus legfőbb ismertetőjegye, hogy könnyen be tudunk lépni rajta, de a kijutás annál nehezebb<sup>102</sup> – s a bejutás és kijutás között a haladó szakrális transzformáción megy keresztül. Elméletileg a labirintus a barokk alatt elveszíti szakrális dimenzióját: a felszínes olvasat számára a barokk útvesztők (erotikától sem mentes) játékos vagy társasági eseménnyé finomodnak (éppen ezért nem véletlen, hogy a dramolett útvesztőjébe csak *egyedül* lehet belépni), a mélystruktúrában viszont sosem tudja levetkezni rituális genealógiáját – a *játék* performativitását.<sup>103</sup> Umberto Eco megkülönbözteti a labirintus klasszikus, „egyútú” (antik) modelljét a manierista modelltől. A klasszikus modell leírható „egy rendkívül egyszerű algoritmus-

---

<sup>98</sup>PANETH Gábor, *A labirintusmótvum kultúrtörténeti és klinikai jelentőségéről* = P. G., *A labirintus járataiban. Pszichiátria, kultúra, klinikum*, Bp., Magvető, 1985, 297.

<sup>99</sup>SANTARCANGELI, i. m., 157.

<sup>100</sup>Fischer-Lichte William Robertson Smith-t is idézi, aki már 1889-ben megjelent művében a rítus elsődlegességét emeli ki: „Amennyiben a mítoszok rituális szokásokat magyaráznak, értékük másodlagos, és teljes bizonyossággal állíthatjuk, hogy csaknem minden esetben a mítoszt kell a rítusból levezetni és nem a rítus gyökerezik a mítoszban.” FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, i. m., 37.

<sup>101</sup>SANTARCANGELI, i. m., 159.

<sup>102</sup>Vö. Umberto Eco előszava = *Uo.*, 8.

<sup>103</sup>*Uo.*, 291.

sal”,<sup>104</sup> így nem is a helyes útvonal megtalálása jelenti a kihívást, hanem a labirintus középpontjában található ellenség (archetipikus alakja: Minótaurusz) legyőzése. Ellentétben az egyútú típussal a manierista labirintus rengeteg zsákutcát tartalmaz: „csupán egyetlen bináris elágazás egyik ága vezet el a kijáráshoz”.<sup>105</sup> Ennek a leírásnak a fényében az *Útvesztő* labirintusának mintáit egymással oppozícióban kellene elképzelnünk. Az előadás során a két minta mégis szimbiózist alkot: nem tudjuk, hogy a kijutásnak létezik-e egyszerű útja, mivel a *szereplő* számtalan(nak láttatott/feltételezett/kétségbevonódott) ösvény között bolyong, emellett meg kell küzdenie *ellenség-képével* is: vagyis *saját magával*.

A labirintus építője számára a legfontosabb, mindenképpen betartandó feltétel: élő anyaggal kell dolgoznia – tiltott bármilyen mesterséges módon előállított anyag felhasználása.<sup>106</sup> A mesterséges anyag a behelyettesíthetőség képzetét hívja elő – az előadás alatt azonban éppen *magát a dolgot* kell megtapasztalni.<sup>107</sup>

A kezdőpont az alkonyat időszakára esik, amely az útvesztőben való bolyongást összekapcsolja a végső éjszakába tett utazással.<sup>108</sup> Tehát a szöveg az éjszakai utazás mint önmegismerési folyamat toposzkészletét evokálja, mely alatt az élet során szerzett emlékek számbavétele halálos küzdelemként jelenik meg. Az *Útvesztő* Nádas legfilozofikusabb darabjának tekinthető, amelyben az *előadás* célja a halálba való beavatási rítus átélése. Mintha a halál megélése jelenthetné azt a külső nézőpontot, ahonnan az életet szemlélve visszajuthatunk az *érzékelő tudás* feltáráshoz.<sup>109</sup> Ugyanakkor a dramolettet átszövik az élet-előadás viszonyára utaló metadramatikus elemek – melyeket azonban szerencsésebb lenne a performativitáson alapuló posztdramatikus színházra irányuló utalásoknak nevezni. A narratív struktúrárt nem kívánom vizsgálni – és azt sem, hogyan lehet egy drámai szövegnek narratív struktú-

---

<sup>104</sup> *Uo.*, 10.

<sup>105</sup> *Uo.*, 10.

<sup>106</sup> Vö. NÁDAS, *Dramák, i. m.*, 330–331.

<sup>107</sup> A mesterséges anyagokat használó „ember bármit behelyettesíthetőnek vél valami mással. Aki meg úgy gondolkodik, hogy bármi helyett, ami nincs, vehetek valami mást, ami van, az össze is cseréli a dolgokat, s még észre sem veszi, hogy mit csinált.” *Uo.*, 331.

A darab során az építő a képzelet szabályainak engedelmessékedik – ez kifejezi a labirintussal kapcsolatos általános nézetet: „az Ész Gondolata a görögöktől a 19. századi tudományosságig úgy merült fel, mint egy Törvény vagy Rend eszméje, amelynek célja a Labirintus bonyolultságának csökkentése. A Labirintust a *képzelet* idézte fel, s az Ész *Gondolata* igyekezett eliminálni [kiemelések tőlem].” SANTARCANGELI, *i. m.*, 11.

<sup>108</sup> Vö. *Uo.*, 157.

<sup>109</sup> Ebből a szempontból az *Útvesztő* rokonítható Nádas *Saját halál* című szövegével is. NÁDAS Péter, *Saját halál*, Pécs, Jelenkor, 2004.

rája –, de megállapíthatjuk: a narrátor egyes szám harmadik személyű omnipotens pozíciója a dramolett felénél egyes szám első személyre vált át – hogy a narrátor elmesélhesse személyes élményeit –, majd a két nézőpont dialektikusan játszik egymásba. Viszont a legszemélyesebb passzusként meghatározható saját út leírásában is megjelenik a szerzett élmények előadásának kérdése, és a labirintus ösvényei díszletfalként neveződnek meg.<sup>110</sup>

A labirintus rituális terében mint az előadás terében a performatív tereknek megfelelően „a térbeliség nem adottság, hanem létrejötté folyamatos”<sup>111</sup>. Ebben a folyamatos létrejövésben az előadás szempontjából nem a labirintus kialakítása, megépítése a leglényegesebb, hanem az, miként alakítja a szereplő a labirintus terét, illetve a labirintus tere miként alakítja őt. A tér teljesíti a posztdramatikus téresztétika kívánalmait: „új »esztétikai tekintet« fordul e terek felé. A tér önmagát teszi jelenvalóvá.”<sup>112</sup> Mindez az érzékelés új dimenzióit nyitja meg a test és a tudat számára. A sötét éjszakában a látás érzékterülete radikálisabban értelmeződik át, mint az előző két dramolett esetében. A csillagok jelenthetnek egyfajta segítséget, de szerepük minimális – és félre is vezethetik a haladót. A hallás szerepe az *Útvesztőben* teljeseedik ki. Az *Útvesztőben* nem(csak) emberi hangokat hallunk: a szél, a lelkek értelem nélküli zenéje járja be a teret. A romos templom vizionálásának pillanatában: „Szél játszott az orgona sípjain. S így a zene is csupán emlékeztetett az emberi zenére. Belefújt a szél a sípba, s minden fordítva történt, az elmozdított levegőtömeg visszanyomódott a síp garatján. És amint visszanyomódtak a sípjain a hangok, felnyüsztettek és felnyikordultak a hangok pedáljai.”<sup>113</sup> Ezt a jelenetet tartom revelatív erejűnek a hangok szempontjából. Az előadás résztvevője ezáltal lesz képes *visszafelé hallani*. A posztdramatikus hangszínház megvalósítja a hangok disszeminációját,<sup>114</sup> melynek során „a test nélküli, a helyhez tartozástól megfosztott hangok alkotják a színpad valóságát”.<sup>115</sup> A színház már végérvényesen nemcsak theatronként működik, hanem auditoriumként is értelmezhetővé válik.<sup>116</sup> A hangok és zajok következtében a performatív tér határai megnyílnak: az *Útvesztő labirintusjáratai* között a hang terem

---

<sup>110</sup> Vö. NÁDAS, *Drámák, i. m.*, 348.

<sup>111</sup> FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája, i. m.*, 160.

<sup>112</sup> LEHMANN, *i. m.*, 182.

<sup>113</sup> NÁDAS, *Drámák, i. m.*, 344.

<sup>114</sup> Vö. LEHMANN, *i. m.*, 177.

<sup>115</sup> LEHMANN, *i. m.*, 178. és vö. „[M]ég emberi zenét is hall a belsőbb járatokból, vagy valami olyasmit, ami erre emlékezteti. Mikor külsőbb járatokba ér, odakinnről hallja a fegyverek zaját, az előadásra érkezők csevegésének foszlányait, döggeszelyűk vijjogását, sakált (...)” NÁDAS, *Drámák, i. m.*, 336.

<sup>116</sup> Vö. FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája, i. m.*, 168.

átjárást: a „hallható jelenség az előadás elemévé válik és képes lesz a performatív tér megváltoztatására”.<sup>117</sup> A kísérők (mint lelkek) karként működve hangokat bocsátanak ki, és hangjaik „különböző irányból, különféleképpen intonálva”<sup>118</sup> jutnak el a *tévelygő*höz. Az emberinek hallott hang sajátos atmoszférája rokonítható azzal a jelenséggel, melyet Fischer-Lichte az operát tanulmányozva a (koloratúr)szoprán énekesnőkkel kapcsolatban fejt ki. Az énekesnők által kibocsátott hangok egy hányada olyan frekvenciatartományba tartozik, amely a befogadók számára megakadályozza, hogy a hangokat nyelvi jelekként dekódolhassák.<sup>119</sup> Az *Útvesztő előadása* során a hangok olyan jelként tűnnek föl, amelyek nem töltik be a jelölt funkcióját.<sup>120</sup>

A látás és hallás esztétikai tapasztalata után a víz *tapintása* (nyaldosása) az utolsó állomás. A tapintás a három dramolett során csak az *Útvesztő*ben jelenik meg. A tapintás indukálja a *test* közvetlen érzékelését. Az út célja a király felszólításának – te tudd!<sup>121</sup> – megfelelően a *tudás* megszerzése. A tudás ugyanakkor nem a civilizáció kódrendszerét elsajátított elme tudása. A tudás állapotába való eljutás ugyanolyan transzformációkat igényel, mint egy *előadás*on való részvétel: „nem tudsz úgy kikerülni belőle [vagyis az útvesztőből – kiegészítés tőlem], hogy el ne érj, nővé kell lenned, hogy férfi légy, öreggé kell lenned, hogy fiatal legyél, halálotat kell kívánnod az újjászületéshez.”<sup>122</sup> A testérzékelés megtalálása következtében a szöveg továbbgondolja az átváltoz(tat)ás kérdéskörét: „Azoknak a nőknek a viselkedése helyeselhető, akik férfiruhában járnak, és azoknak a férfiaknak a viselkedése, akik női ruhát hordanak. Nem azok rejtik el a csupaszágukat, akik jelvényként hordozzák egymás előtt a máságukat. Ezeket a szerencsétlen jelvényhordozókat még az álmuk sem védi meg attól, hogy össze ne cseréljék a mintát és a mintázatot.”<sup>123</sup> Az élet álcaként jelenik meg, az előadás feladata ennek tükrében nem a színpadi maszk felvétele, hanem éppen a megszabadulás az élet során ránk rakódott jelvényektől. A kísérők lemeztelenítik az útvesztőben bolyongót, aki ennek következtében felismeri: „A csupasz test

---

<sup>117</sup> Illetve: „a performatív tér elveszíti határait: „rajta” kívül fekvő tereket is magában foglal. A belül és a kívül közötti határok elmosódnak. A környező tér a hangok és zajok révén behatol a performatív térbe, és nem sejtett mértékben növeli meg méreteit (...).” *Uo.*, 173.

<sup>118</sup> *Uo.*, 179.

<sup>119</sup> „A nyelvtől elválasztott emberi hang a logosz olyan tartományának tűnik, amely felszabadult birtokosa uralma alól: veszélyt jelent, csábít, és ha nem állunk ellent, akkor (...) a hallgató egyfelől érzéki, másfelől szellemi jelenségként élheti át saját testiségét.” *Uo.*, 178.

<sup>120</sup> *Vö. Uo.*, 181.

<sup>121</sup> NÁDAS, *Drámák, i. m.*, 333.

<sup>122</sup> *Uo.*, 335.

<sup>123</sup> *Uo.*, 348.

önmagának a jelvénye, és nem másnak.”<sup>124</sup> Az előadás során ugyanígy „meghatározó jelentősége van a test szemlélése és megtapasztalása révén szerzhető tudásnak. Ez a sajátos közeg – akár színházról, akár rítusról van szó – testi cselekvésen alapul, amelyek saját (szimbolikus) valóságot hoznak létre, (át)változást idéznek elő (...).”<sup>125</sup> Lyotard elképzelése az *energetikai színházról* is hasonlóképpen értelmezi az előadás lényegét: az előadásnak „[n]em kell sugallnia, hogy egy dolog valami másat akar jelenteni; meg sem kell mondania, mit jelent”.<sup>126</sup> A víz tapintása végzi be a dezemiotizációs folyamatot, amely képes a test burkából is kiszabadítani: „fölpuhítja és lehántja a hámréteget”.<sup>127</sup> A tapintás eljuttat az öntapasztalás abszolút tudásához, ez azonban a halál pillanatát eredményezi. Ebből az állapotból azért kell visszatérnie a rítus alanyának, hogy újjá tudjon születni. A sikeres előadás csak ilyen újjászületés által jöhet létre.

\*

Nádas Péter koncepciója tekinthető kronologikus utazásnak, melynek során a *Temetésben* megjelenő Grotowski-féle, illetve őt követő hagyománytól eljut a kortárs színházesztétika alapelveinek kibontakoztatásáig. A dramo-  
lettek felismerése az, hogy a határátlépés megvalósításához a színészi megtestesülés mellett elengedhetetlen a színész és a néző szimbiózisának tanulmányozása, és az anyagiság performativitásának megteremtése. Utóbbi érdeklében az előadás során a test szerepének újradefiniálásán kívül – azaz a test szerepével összefüggésben – ki kell alakítani a tér-, az időszerkezet és mindezzel együtt a *hangzóság* performativitását is. A (kortárs) magyar drámairodalomban a performatív totalitását előhívó tényezőik artikulációs kísérletei biztosítanak egyedülálló helyet a vizsgált szövegeknek. A dolgozat szerint Nádas drámakoncepciójának értelmezésére elsősorban ez a reveláció szolgáltatathat alapot.

---

<sup>124</sup> *Ua.*

<sup>125</sup> P. MÜLLER, *i. m.*, 80.

<sup>126</sup> „Az energetikai színháznak nem kell a fájó fogra utalni, ha ökölbe szorított kézről van szó [a kéz ökölbe szorítása a fogból kiinduló fájdalom jelölője Lyotard példája szerint – kiegészítés tőlem]; és a fordítottját sem kell tennie. Nem kell sugallnia, hogy egy dolog valami másat akar jelenteni; meg sem kell mondania, mit jelent, ahogyan Brecht szeretné. Ehelyett a jelenlévő dolog legnagyobb intenzitását kell elérni (...) minden szándékosság nélkül. Kérdésem a következő: lehetséges-e ez, és ha igen, hogyan?” Jean-Francois LYOTARD, *A fog, a tenyér*, Vulgo, 2003/3, 51.

<sup>127</sup> NÁDAS, *Drámák*, *i. m.*, 350.

## Felhasznált irodalom:

- Georges BANU, *A felügyelt színpad*, Kolozsvár, Koinónia, 2007.
- Egy regény vagy a regény? Nádas Péterrel Bagi Zsolt beszélget*, Magyar Lettre Internationale, 2006 Tavasz, 1.
- Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001.
- Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, Bp., Balassi, 2009.
- Erika FISCHER-LICHTE, *A test megdicsőülése*, Vulgo, 2003/3, 20–30.
- Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, Bp., Balassi, 2009.
- Jean-Francois LYOTARD, *A fog, a tenyér*, Vulgo, 2003/3, 45–51.
- MESTYÁN Ádám, *Kis szomaesztétika = Látvány/színház. Performativitás, műfaj, test*, szerk. MESTYÁN Ádám–HORVÁTH Eszter, Bp., L'Harmattan, 2006, 53–61.
- MÜNCHENI KUTATÓCSOPORT, *Tudás és látás. A medialitás ismeretelméleti struktúrái*, Vulgo, 2003/3, 31–46.
- NÁDAS Péter, *Drámák*, Pécs, Jelenkor, 1996.
- NÁDAS Péter, *Saját halál*, Pécs, Jelenkor, 2004.
- NÁDAS Péter, *Szintér*, Bp., Magvető, 1982.
- NÁDAS Péter, *Sziráénének*, Pécs, Jelenkor, 2010.
- NÁDAS Péter, *Utolsó utáni első órán*, Élet és Irodalom, 2000. dec. 22., 29.
- PANETH Gábor, *A labirintusmotívum kultúrtörténeti és klinikai jelentőségéről = P. G., A labirintus járataiban. Pszichiátria, kultúra, klinikum*, Bp., Magvető, 1985, 297–318.
- Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, Bp., L'Harmattan, 2006.
- P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás*, Bp., Balassi, 2009.
- Paolo SANTARCANGELI, *A labirintusok könyve*, Bp., Európa, 2009.
- Victor TURNER, *A liminális és a liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituáléban. A komparatív szimbológiáról = Határtalan áramlás. Színházelméleti távolatok Victor Turner kultúrantropológiai írásaiban. [Hippodrom I.]*, Bp., Kijárat, 2003, 11–55.
- Vizit – Látogatóban Nádas Péternél. Bán Magda interjúja* (2007. okt. 16.), <http://www.litera.hu/hirek/vizit-latogatoban-nadas-peternel>.

## A Nádas-esszérendszer építőkövei

A Nádas-univerzumot egységben tartó, a Szombat kezdetét jelző alkotás színét megidéző Jelenkor-sorozat szerkesztői koncepciója erőteljesen befolyásolja a szerzői kánon formálódását, erre talán az életmű legfrissebb darabja mutat rá igazán. A kilencvenes évek elején induló vállalkozás rögtön két új írásgyűjteménnyel<sup>1</sup> lépett színre, majd évről évre a már korábban, más kiadók által jegyzett köteteket jelentette meg újra, összevon, csoportosít – szigorúan szövegtípusok szerint – műveket. Így lett a kizárólag a kategória nevét viselő „új” kötet az *Esszék* (1995), a *Kritikák* (1999) és a *Drámák* (1996). Nem csupán a cím lett szikárabb, puritánabb<sup>2</sup> mindhárom esetben, az új elrendezés jelentős tartalmi újragondolást is magával hozott. A *Nézőtér*<sup>3</sup> írásai szóródtak szét a leginkább: kétharmaduk a *Kritikák* kötetbe került, az *Egy próbanapló utolsó lapjai* megtalálta helyét a *Drámák* között, az *Esszék* kötet (amely a teljes *Játékter* tartalmat befogadta) a maradék három<sup>4</sup> szöveget válogatta be.

A sorozat a fentiekén túl – az azonos borító révén – pozícióba hoz nem szerzői köteteket is, ezek a Nádas-bibliográfia (1994),<sup>5</sup> *Párbeszéd* (1992), *Nincs mennyezet, nincs földem* (2006). A három utóbbiból az első a kötetben található *Életrajzi vázlat*<sup>6</sup> teszi a szövegvilág részévé, a másik két mű pedig szorosan kapcsolható a szépírói munkásság mögött tartott, ám a *Párhuzamos történetek* óta talán újra dominánsabbá váló esszéisztikához. Két, a közelmúltban megjelent esszékötet (*Hátországi napló, Fantasztikus utazáson*) folytathatja azt a sort, amelynek elválaszthatatlan részei a naplójegyzetként működő *Évkönyv*<sup>7</sup> szemelvényei és – a Szépirodalmi Kiadónál 1991-ben megjelent, a Jelenkor-sorozatba mégis csak a tavalyi évvel tagozódott – *Az égi és földi szerelemről* című kötet.

---

<sup>1</sup> *Párbeszéd* és *Talált cetli* – mindkettő a szerző „nem-szépírói” életműhöz sorolható szövegeit tartalmazza, az elsőről később bővebben.

<sup>2</sup> Feláldozásra került a nyolcvanas évek kötetcímeinek „-tér” játéka épp e három kötetrel – lásd: *Szintér* (1982), *Nézőtér* (1983), *Játékter* (1988).

<sup>3</sup> NÁDAS Péter, *Nézőtér: Kritikák, tanulmányok*, Bp., Magvető, 1983 (JAK-füzetek 5.).

<sup>4</sup> *Taganka, fények; Hamlet szabad; Anna Margit bohócai*

<sup>5</sup> *Nádas Péter bibliográfiája 1961–1994*, gyűjt., összeáll. és szerk. BARANYAI György és PÉCSI Gabriella, Pécs–Zalaegerszeg, Jelenkor – Deák Ferenc Megyei Könyvtár, 1994.

<sup>6</sup> *Uo.*, 16–26.

<sup>7</sup> Első megjelenés: Szépirodalmi, 1989, majd Jelenkor, 2000.

A paratextusok még finomabb kapcsolódási pontokat mutatnak. A *Hátországi napló*<sup>8</sup> címében viseli a szerző által oly sokrétűen használt perszonális műfajok egyikét, írásaiban viszont keverednek a klasszikus esszék a korábban gondosan elkülönített kritikákkal, kiállítás-beszámolókkal, alkalmi szövegekkel. Az *Évkönyv* viszont a *Párbeszéd*hez kötődik oly módon, hogy mindkettőnél emblematikus helyet foglal el, nem véletlenül alcím pozícióba utalva az egy-egy időszakaszt, az évszámok betűkkel kiírva, fogalmi szintre emelve: ezerkilencszáznyolcvanhét, ezerkilencszáznyolcvannyolc és a Négy nap ezerkilencszáznyolcvankilencben. A *Nincs mennyezet, nincs földém*<sup>9</sup> ugyanúgy egy ki- és (akár a Nádas Péter-i politikai, akár erotikus értelemben) beteljesülő filozófiai dialógus lenyomata, akárcsak a *Párbeszéd*, az előbbiben Nádas Péter neve az alcím része,<sup>10</sup> a másíknál viszont szerzőtársként áll Richard Swartz mellett.

A fent jelzett, tudatosan szőtt laza hálózat megtörni látszik a 2011-es *Fantasztikus utazásonnal*,<sup>11</sup> hiszen ez csak egy hagyományos, a korábbi évek termékeit összefogó gyűjteményes kötetnek tűnik, melyben már-már kronologikus sorban következnek egymásra az írások. Ezt erősíti a könyv paratextus sajátossága, esszékötetben eddig soha, itt viszont első alkalommal találunk hivatkozásjegyzéket. (A *Nincs mennyezet, nincs földém* egy funkciótlanak tűnő névmutatóval lepte meg olvasóit).

Nehéz elszakadni attól a – felületesen ítélezőnek tetsző – olvasói benyomástól, hogy az emlegetett szöveguniverzum erőszakkal kebelez be és tesz magáévá szinte minden napvilágot látott írói megnyilatkozást, és amíg ezek egy része akár a (sorból erősen kilógó) Bibliográfia, akár a szerző által nem egyedül jegyzett beszélgetések automatikusan mégis bele tudnak simulni a kialakuló rendszerbe, és keresik meg így helyüket, addig a frissen megjelent mű egy aktuálpolitikai olvasókönyv csupán.

A nádas fogalomháló felderítésével juthatunk közel annak feldolgozásához, megértéséhez, hogy mi keresnivalója van, és szervesen illeszkedhet-e egy ennyire eklektikus, rövid terjedelmű kötet és benne a meghatározhatatlan csoportosítású szövegthalmaz akár a szerzői, akár a szerkesztői koncepció rendjébe. A nyelvbeszéd, a szenzualitás mint a megértés eredője, az erotika és a politika összefüggései, a szöveg viviszekciója folytonosan visszatérő tematikus pontok Nádas szövegdimenzióiban. A róluk való gondolkodás, beszélgetés, definiálásuk és újraterejtésük egy soha le nem záruló folyamat részei,

---

<sup>8</sup> NÁDAS Péter, *Hátországi napló*, Pécs, Jelenkor, 2006.

<sup>9</sup> MIHANCSIK Zsófia, *Nincs mennyezet, nincs földém: Beszélgetés Nádassal Péterrel*, Pécs, Jelenkor, 2006.

<sup>10</sup> Beszélgetés Nádassal Péterrel

<sup>11</sup> NÁDAS Péter, *Fantasztikus utazásonnal*, Pécs, Jelenkor, 2011.

egy sajátos, nyilvánvalóan csak önkényesen működtethető, de saját szabályainak mégis alávetett filozófia beszédmód lehetőségének – legalábbis – felvilantásai. Amíg a *Nincs mennyezet, nincs földém* egyfajta fogalmi megalapozó, definíciókra rákérdező, azokat tisztázó (a vélt következetlenségekre fáradhatatlanul visszatérő Mihancsik Zsófia „társszerzősége” garantálta) bevezető könyvnek tekinthető, a kronológiailag következő két esszégyűjtemény már használatukban mutatja meg fogalomrendszerének építőköveit. Ebből a nézőpontból a *Fantasztikus utazáson* egy tökéletesen letisztult terminuskészlettel bíró, asszociációs bázisát azonban folyamatosan tágító – szövegeit tekintve szerves egészet alkotó kompakt tömbbé alakul, amelynek igazi befogadásához elengedhetetlen a *Hátországai napló* tanulmányozása.

A *Nincs mennyezet, nincs földém*ben Nádás és Mihancsik csupán megállapították, hogy a szenzualitás teremti meg az abszolút és vágyott egyenlőséget ember és ember között.<sup>12</sup> A leginkább politikainak minősített esszéikben azonban a fentiek hiábavalóságát is leleplezi a szerző, ha a reflexió, az önreflexió hiánya és az ezzel szorosan összefüggő disszimuláció képtelensége jellemzi az embert, a közösséget, a népet. Ezeknek, a *Fantasztikus utazáson* című kötetben helyet foglaló esszéiknek tökéletes metaszovege *A reflektivitás nagyszerűségéről*<sup>13</sup> című írás a *Hátországai naplóból*. A kollektív önismeret, amelyből mindenki egyaránt részesül, az észlelésre adott reflexiók tapasztalatán mint alapon nyugszik, és ehhez járulnak hozzá különböző, kultúrköröktől nem független szocializációs formák. Politikai döntéshozóink motivációit nem kis mértékben mozgatja az a körülmény, hogy nincs a magyar nyelvnek önálló, szisztematikus fogalmi rendszere, ekképpen filozófiája sem, nincsenek szilárd struktúrák, így a magyarországi szocializációs közegben felnövő egyént sokkolja a máshol tapasztalt erősen reflektált viselkedés.<sup>14</sup> Folytatja és kiterjeszti ezt a jellemzést a *Václav Havel esete Madeleine Albrighttal*<sup>15</sup> című írásban a kelet-európai diktatúrákban tapasztalatokat szerzőkre: hisztériakeresés, dühöngés, egymásra nem figyelés, részvétlenség, antiszolidaritás - sorolja. *A magyar államhatalom esztétikája*<sup>16</sup> szinte már a dühös indulatot a mélyben rejtő kirohanásként is felfogható az előbbiekhöz képest, a tömeges dezorientáltságot az absztrakciós képesség hiányának tulajdonítja, azonban itt az egyén felelősségét emeli ki az ebből a szempontból értelmezhetetlen tömeg helyett: az egyén tanuljon elvo-

---

<sup>12</sup> MIHANCSIK, *i. m.*, 113.

<sup>13</sup> NÁDAS, *Hátországai napló, i. m.*, 87–93.

<sup>14</sup> *Uo.*, 90.

<sup>15</sup> *Uo.*, 106–111.

<sup>16</sup> NÁDAS, *Fantasztikus utazáson, i. m.*, 5–21.

natkozttatást, indulatkontrollt és gyakorolja a reflektív gondolkodást, ha a társadalmi csoport egy tagja nem képes erre, legyen képes a másik.<sup>17</sup>

Amíg a *Hátországi napló* a reflektivitást állítja fókuszába, a *Fantasztikus utazáson* a disszimuláció – szimuláció (egymással nem szembeállított) fogalom párt vezeti be,<sup>18</sup> teszi ezt az érett és fejletlen demokráciák versus diktatúrák ütköztetés hangsúlyának finom, ám lényeges eltolásával. A mimézis és a mimikri ősi formáival igazolhatóan a szimulációk is – különböző fajtájukban – , a reflexióhoz hasonlóan állandóan jelen lévő aktusok, hatásuk alól csak az isteni mindentudás vonódhat ki, az emberi tudat nem. Hogy melyik (az érettebb vagy a torzabb) formája lesz az uralkodó, az a társadalmi berendezkedés, szorosabban a történelmi múlt és a kulturális tőke függvénye. A reflexióikkal tudatosan élő, filozófiával rendelkező társadalmak meghaladják az érdekek vezérelte, túlzásokra hajló, szelektív bizalommal operáló szimulációt és disszimulációs stratégiákat működtetnek.<sup>19</sup> A kötet címet adó esszében ismét előkerül a nyelvi szimuláció, azaz inkább annak visszahatása magára a nyelvre vonatkoztatva. Jellemzői: a konkretizált fogalmak hiánya, a torzulás állandósulása, ráolvadása a nyelv eredeti állapotára, ezért a tudatos (nyelv)váltás lehetetlensége.<sup>20</sup>

Amikor Nádás arról beszél, hogy a folyamatos önreflexiónak legalább a létfenntartás alaptevékenységeihez hasonlatos cselekedetté kell válnia, vagy amikor azt idézi fel, hogy a (kéz)írás előző napi képe, látványa hogyan formálja a jelen gondolatát, azt a szövegsorsot írja le, amelyet a *Saját halál* című írása maga mögött tudhat. A klinikai halál átélését keretül választó anyag két szóbeli (rádiós 1997-ből, és kötetbeli gépirat 2006<sup>21</sup>), és két – és fél – írásbeli (folyóiratban 2001-ben<sup>22</sup> és önálló kötetben, képi kontextusba helyezve 2004-ben,<sup>23</sup> a *Párhuzamos történetekben* pedig egyik szereplőnek adva<sup>24</sup>) közlést is

---

<sup>17</sup> *Uo.*, 16-17.

<sup>18</sup> *Uo.*, több helyen, pl. 24. vagy 49.

<sup>19</sup> *Uo.*, 28.

<sup>20</sup> *Uo.*, 50, 56.

<sup>21</sup> MIHANCsik, *i. m.*, 5–37.

<sup>22</sup> *Élet és Irodalom*, 2001. dec. 21., 29–33.

<sup>23</sup> NÁDAS Péter, *Saját halál: Elbeszélés*, Pécs, Jelenkor, 2004, (A szerző 163 fotójával).

<sup>24</sup> „Bármiként fegyelmelte is volna önmagát, a fájdalom nem volt elviselhető, helyesebben elviselte, de szabadulni akart volna tőle. Ám a beleiben nem volt semmiféle szél, nem volt mit kiengedni, hanem mégis csak ez a lassan felnyomuló, feszítő fájdalom, a roham hamisítatlan előjele. Aztán már úgy érezte, mintha mellcsontját akarná belülről szét pattintani. És ugyanakkor a légszomj. Hogy venné a levegőt, ám valamiként nincs elég. Másutt talán van, de itt nincsen. Az ajka fölött, a homlokán a jég hideg izzadás töri át valamennyi pórusát, egész arcát ellepi a nyálka, akárha jeges maszkot hordana. Mégsem hűti. Ki kéne nyitnia az ablakot. Nincsen levegő a szobában, nincsen levegő, nincsen levegő a levegőben. Jaj, ezt nem fogják kibírni a csontjai, szét pattan.

kapott, ezzel újra és újra felidézve, interpretálva a szerző életének radikális eleményét.

*Az írásbeliség testmelegében*<sup>25</sup> című esszében a teremtés természetének analógiája teremődik meg az önkéntelen megfigyelésen, elháríthatatlan gesztusokon alapuló klasszikus asszociációkba és analízisbe torkolló tudattartalom elemzésével, amelynek legnagyobb hozadéka, ha felismerhetővé válnak az ismétlődések struktúrái. Életbevágó, hogy meglegyen ez a fajta strukturálási, interpretációs képesség, az érzékszervek szintjén hasonló valóságot felfogók között ez jelenthet előnyt, vagy nem meglete esetén hátrányt. A *Nincs mennyezet...-ben* e hosszan kifejtett töprengés a *Párhuzamos történetek* egyik kulcsa lehet. Az újabb esszéekben szintekkel feljebb lépve társadalmi struktúrák, politikai rendszerek gyökerének tekinti az egy népre jellemző reflektálási képesség fokát, és a legizgalmasabb az, hogy az érzékszervek által közvetített egynemű valóság képzetét itt vizsgálja felül. Mielőtt ezt alaposabban megnéznénk, le kell szögeznünk, hogy Nádás Péter esszéisztikájának egyik legalapvetőbb vonása, hogy az *ént*, akár metaforikus szinten is, folyamatosan ütközteti az általánossal, a *Hátországi napló* nyitó írásában pedig az egyént a közösséggel. Ebben a szövegben (*A helyszín óvatos meghatározása*<sup>26</sup>) kapunk a korábbi általános megállapításhoz egy új vizsgálati szempontot: az emberen túl

---

Látja mások levegőjét, nekik van, ami neki nincsen. Istenem, milyen boldogok az emberek. Mennek az utcán, és észre sem veszik, hogy van levegőjük. Jaj, ez valójában nevetséges, hiszen nincsen honnan levegőt venni a levegőből. Vagy nincsen benne oxigén. Még tudja, látja, másoknak van levegőjük, csak éppen neki nincsen levegője már, elvették, nem jutott.”

(...)

„A nyelvtövön fut egy ér, ez a vena lingualis, s az értágító hatású nitroglicerin ezen a meghitt helyen könnyedén feloldódik és átszivárog az érfalon. Néhány hosszú, alig kivárható másodperc múltán már a szíven van, benn a koszorúérben, ahol megtágítja a meszesedéstől és a vérsírtól összeszűkülő járatot. És akkor mégis kering a vér. A vérnyomás csökken, a pulzus esik, az oxigén eljut a szív izomzatába, a rettegésre feszített test ellazul. Volt, amikor tényleg rögtön hatott. Máskor egyáltalán nem hatott.” NÁDAS, *Párhuzamos történetek*, Pécs, Jelenkor, 2005, I, *A néma tartomány*, 78–79.

„Nem volt levegő a levegőben, ez lett a gondom. Konstans volt a levegő mennyisége, s ezzel a ténnyel a tudatom nem tudott mit kezdeni. Annyi levegő volt, amennyi a normális életfunkciók elvégzéséhez nem volt elegendő. Ami nem tette értelmezhetőbbé a helyzetet. Minél erőteljesebben dolgoztak a légzőszervek, minél szaporábban ütött a szív, annál kevesebb jutott. Ez teljesen új tapasztalatnak és felismerésnek bizonyult. Néztem az embereket az utcán. Nekik volt a levegőben megfelelő mennyiségű levegőjük. Észre nem vették, hogy pontosan annyi van nekik, amennyi a lépéseikhez szükséges.” (...)

„A nyelvtövön fut egy ér, a vena lingualis, az értágító hatású nitroglicerin ezen a helyen könnyen átszivárog az érfalon. Alig olvadt el, hatása eloszlatta minden kétségemet. Oldódott a légszomj, a forróság felszínén nem volt többé dermesztő hideg.” NÁDAS, *Saját halál*, 90., 92.

<sup>25</sup> NÁDAS, *Hátországi napló*, i. m., 30–34.

<sup>26</sup> *Uo.*, 5–29.

rögtön a közösség mint kompakt entitás működését mutatja be egy prehistorikus, zárt világban, ahol mítosz és a rituálé szerveződési lépnek működésbe. Minden társadalmi törvény és individuális értelmezés éppen ezért óhatatlanul mond csődöt, amikor egy faluközösség viselkedési normáit, ítéleteit elemeznénk. Hiszen a tudattartalom maga jelent más egy közösségi lét által formált és egy autonóm döntéseket hozó egyén számára. Az itt leírt kollektív tudattartalom leginkább evidens, mégis meglepő jellemzője, hogy mindenki, azaz aki nem kívül, hanem belül – köztünk – van, tehát mindenki által egyidejűleg birtokolt. Ezen túl megváltoztathatatlanul merev, a kívülálló számára érthetetlen és – hangsúlyozza a szerző ismét – személytelen. Szervező ereje az emlékezet és a felejtés megsemmisülő dinamikája, valamint a helyükbe lépő hallgatás.

A szenzualitás továbbra is az érzékelés mindenkiben egyenlően meglévő képessége, de speciális formái éppen hogy már az alkotó elme bizonyos mechanizmusait feltételezik. Korábban a *Mélabú*<sup>27</sup> című esszé járta körbe a rezzenéstelen látás problematikáját, a *Saját jel*<sup>28</sup> című Keserü Ilona-portré azonban már konkretizálja is ennek egy lehetséges megvalósulását: a belső látás külső látásként működtetését. A szimbolikus renddel mint vonatkoztatási rendszerrel nem olyan egyszerű boldogulni azután, hogy tudatosan a másik fajta érzékelési és értelmezési tartomány léte: az érzékelés szenzációinak birodalmáé. A vonzás, a vágy a nyers, fizikai szférában érhető tetten, már célcsoportjában is nehezen azonosítható, ha a klasszikus fogalmainkat vesszük elő (lásd barátság versus szerelem Mihancsik és Nádas felfogásában<sup>29</sup>). Nádas a látás egy speciális formájának prioritást ad minden más típusú érzékelés előtt. Azon túl, hogy az érintés, a szaglás, az ízlelés – a gesztusok szintjén kifejezhető kommunikáció mind „előrébb visz”, mint a nyelvi, a semleges látás (ennek egyfajta kivetülése lehet a Kertész-féle szenttelen látásmód, amely és ez az egyik legeredetibb megállapítás a Kertész-prózáról: a képlékeny magyar mondatszerkezet révén válhat lehetővé<sup>30</sup>) egy ezek közül is kiemelendő természetes adomány. Máshol viszont a hallás – a zeneiség fellelése egy szöveg szerkezeti építkezésében – kerül az érzékelés legmagasabb fokára.

A nyelv problémái – a *Mese a tűzről és a tudásról*<sup>31</sup> óta – sokadjára visszaterőn, a totális érzékelés kontrasztjában a legszembevetőbbek. A szerző a nyelv tudatos használói – írók, fordítók, nem anyanyelvükön fikciós prózát

---

<sup>27</sup> NÁDAS, *Esszék*, 84–114

<sup>28</sup> NÁDAS, *Hátországi napló, i. m.*, 154–167.

<sup>29</sup> MIHANCSIK, *i. m.*, 275–283, 348, 350, 354–357.

<sup>30</sup> NÁDAS, *Hátországi napló, i. m.*, 59.

<sup>31</sup> NÁDAS, *Esszék, i. m.*, 115–124.

írók, (választott vagy váltott) anyanyelvükön egy másik nyelvet beszélők történetét megírók, és végül a költő, Petri nyelvbeszédét<sup>32</sup> tárja fel és nyelvkritikai tevékenységüket próbálja feltérképezni. Az író foglalatosságot űző nyelvhasználók között vagy inkább azokon túl az egyik legtudatosabb nyelvmanipulátor és szimulátor, a mimézis-mimikri képességét mesterfokon űző: az ügynök – karaktere az *Egy családregény végében* és a *Párhuzamos történetek*ben is felbukkan. Ide kapcsolható a diktatúra nyelvfelfogása és annak utóhatása a poszt szocialista országokban. A *Mese a tűzről és a tudásról* teljes mértékű továbbgondolása az új esszékötetek számos írása. A kódolás, dekódolás, elrejtés, rejtjelezés (az úgynevezett duplafenekű mondatok – *Leni sír*<sup>33</sup>) egy olyan, egy közegben használatos nyelvet alkotott, és így nyelvtorzulást eredményezett, amely maradandónak tűnik az új korszak eljövételével is, s a legalapvetőbb magatartásokra (segítségnyújtás, ígéret) és az ezeket feltételező összetettebb cselekvésformákra (ügyintézés, üzletkötés) máig hatással van.

A *Nincs mennyezet...* szétszalazhatatlan hosszú fejezetét (NEMCSAK AZ OLVASÓ kezdetű<sup>34</sup>) tovább árnyalják a későbbi kötetek esszéi, a *Fantaszti-kus utazáson* kötet a nyelv konkrét küldetését is megfogalmazza: a kollektív amnéziák sérüléseit hordja ki, dolgozza fel. Ám a korábban leszűrt konklúzió mit sem változott: a nyelv ezen eszközszerepében torzulhat, és leginkább torzul is, felveheti a látszatteremtés kellékeinek romboló tulajdonságait.

A reflexióra való hajlammal szorosan összefüggő képesség a distinkció-teremtés. A megfelelő távolság fenntartása elengedhetetlen a szemlélés, az alkotás során, gátja a totális (szerelmi) egybeolvadás megtapasztalásának. Egy-egy nyelv fogalmi rendszerének éretlensége és általában a nyelvekre jellemző egyidejűségek, párhuzamosságok kifejezésének képtelensége (*Látomás és szervezés*<sup>35</sup>) szinte lehetetlenné teszi az olyan művek születését, amelyet Nádás Péter ünnepel *A kettős látás dicsérete*<sup>36</sup> című kritikájában – Bánk Zsuzsa regénye, a *Der Schwimmer* kapcsán. A német nyelven született, magyar témájú mű a gyermeki – még nem értő – látás és tapasztalás természetét emeli ki, amelyben az én és a másik együtt létezik, együtt érez és gondolkodik. A szerző mindemellett egy harmadik rétegzettségben pedig ezt a narrációs aktust képes közvetíteni.

---

<sup>32</sup> NÁDAS, *Hátországi napló*, i. m., 150–153.

<sup>33</sup> *Uo.*, 70–79.

<sup>34</sup> MIHANSIK, i. m., 170–188.

<sup>35</sup> NÁDAS, *Hátországi napló*, i. m., 80–86.

<sup>36</sup> *Uo.*, 198–204.

Műhelynapló-jelleg – ha ilyen aspektusokat keres az olvasó, azokat főként a *Hátországai napló* bizonyos írásaiban lelheti fel. A *Hazatérés*<sup>37</sup> nyomán, amely egyfajta segítséget nyújthat az *Emlékiratok könyve* értelmezéséhez, újra és újra képződik egyfajta várakozás, hogy megfajta rendelődjön valamilyen módon például a *Párhuzamos történetek* kritikákat is megosztó bizonyos szövegrészeihez. Az írói praxissal kapcsolatos dilemmák és számvetések nem feltétlenül a „központi” esszéiben jelennek meg, el-elbújtatva nagyobb fogódzót biztosít egy-egy kritika, a kritikán belül is egy-egy apró megállapítás. Ha jobban szemügyre vesszük a *Hátországai napló* Bánk Zsuzsa és Marc Martin regényeiről szóló<sup>38</sup> és a *Fantasztikus utazáson* Ortutay-kritikáját<sup>39</sup> (amely leginkább a Horthy-meny emlékiratának elemzésével rokonítható<sup>40</sup>) két markáns szempont emelkedik ki. Az utóbbiakban, az amatőr emlékiróknál a szövegek tehetetlen, működésképtelen voltának magyarázatául a szerzői hiteltelenséget rója fel, az öncsalás művészetét. Analitikus elemzésbe fog azzal, hogy a rontott vagy a romló írásmód hibáinak kiválogatásával és tipizálásával a torzult személyiségeket tapogatja ki – akik politikai és közéleti szerepeikben csak látszólag lehettek sikeresek, elfojtásaikat leleplezi naplójuk, emlékiratuk. Ez a fajta a szorosabbnál is közelebb hajló olvasás természetesen nem is hasonlítható, inkább merőben újat hozó a biografikus interpretációkhoz képest. A szöveg árulását, a törölt sorok leleplező jellegét (jelenlétét) a Thomas Mann-naplók kritikája<sup>41</sup> ismerteti. Ezekben Nádas rálel egy olyan befogadói technikára, mellyel aztán a hasonló írásokat egy pillanat alatt specializálja, „stilizáltsági” fokukat kérlelhetetlenül azonosítja. A fikciós művek kapcsán, nem véletlenül itt sem a választott tárgyak, a nyelvváltás jelenségének következményeivel foglalkozik, ugyanez ragadja meg a Richard Swartz által összeállított Balkán-antológia olvasásakor<sup>42</sup> is.

Az esszéketek írásai egy egységként kezelésének hozadéka lenne az a felszínből határozottan kitüremkedő gondolatsor, mely szerint a szenzualitás és a reflektivitás szintjei nem feltétlenül térben vagy akár időben helyezhetőek el közel vagy távol egymástól, azaz, hogy a szenzualitás lenne egy észrevétlen (ha akarom reflektálatlan alap) és a reflexióra való hajlam pedig egy ezt meghaladó, tanult, gondos munkával elsajátított szint. Hanem, hogy a nem reflektált vagy túlreflektált szenzualitás kitermeli azt a fajta látszatteremtés-

---

<sup>37</sup> NÁDAS, *Esszék*, i. m., 7–29.

<sup>38</sup> NÁDAS, *Hátországai napló*, i. m., 209–217.

<sup>39</sup> NÁDAS, *Fantasztikus utazáson*, i. m., 97–108.

<sup>40</sup> NÁDAS, *Hátországai napló*, i. m., 35–56.

<sup>41</sup> NÁDAS, *Esszék*, i. m., 30–49.

<sup>42</sup> NÁDAS, *Fantasztikus utazáson*, i. m., 58–71.

ként definiálható szimulációs folyamatot, amely Nádas szerint gátja az ön- és a társadalmi (morális) fejlődésnek és az egzisztenciális szabadság megtapasztalásának, viszont nagyszerű túlélési stratégia. Ez a folyamat már *A helyszín óvatos meghatározásában* is egyértelműen azonosított előjelű, ahogyan ott egy – nyilvánvalóan ez a lényeges – kis közösség individuális reflektivitás kultúrájának hiányáról ír, ezt a beszéd tükrében elemzi: így csak a dialógus nélküli, a véleményformálást és a korrekciót sem tartalmazható beszéd mód érvényesülhet. A tanulmányértékű írás végére a premodern regresszióként jellemzett, és a diktatúrában az egész társadalmi szövetre foltként rátapadó stratégiát vagy állapotot a demokrácia vagy legalábbis annak intézményrendszereit érintő csódként magyarázza, mond róla ítéletet.

### **Felhasznált irodalom:**

NÁDAS Péter, *Esszék*, Pécs, Jelenkor, 2001.

NÁDAS Péter, *Fantasztikus utazáson*, Pécs, Jelenkor, 2011.

NÁDAS Péter, *Hátországi napló*, Pécs, Jelenkor, 2006.

NÁDAS Péter, *Nézőtér: Kritikák, tanulmányok*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1983. (JAK-füzetek 5.)

NÁDAS Péter, *Párhuzamos történetek*, Pécs, Jelenkor, 2005.

NÁDAS Péter, *Saját halál: Elbeszélés*, Pécs, Jelenkor, 2004, (A szerző 163 fotójával).

*Nádas Péter bibliográfiája 1961–1994*, szerk. BARANYAI György, PÉCSI Gabriella, Pécs–Zalaegerszeg, Jelenkor – Deák Ferenc Megyei Könyvtár, 1994.

MIHANCSIK Zsófia, *Nincs mennyezet, nincs földém: Beszélgetés Nádas Péterrel*, Pécs, Jelenkor, 2006.

Sinkovicz László

## A szétszakadt (detektív)történet

(Darvasi László: *A Kékszalag-történet*)

### I.

#### A nyomozhatóság feltételeinek lassú elszivárgása

A detektívtörténetek több mint másfél évszázada, megjelenésük óta töretlen népszerűségnek örvendenek és manapság is a legnépszerűbb irodalmi műfajok közé tartoznak, ám népes olvasótáboruk ellenére nehezen s egyöntetűen talán soha nem vívták ki a kritika igazi elismerését. A műfajt egyértelműen jelölték meg a populáris, alantas, olvasmányos jelzőkkel, s talán ezért hosszú ideig el is került a „magas” irodalom(tudomány) figyelmét.

E szemlélet megváltozása a 20. század derekán kezdődik, amikor „komoly” szerzők élénk figyelemmel fordulnak a detektívtörténetek felé, így az eddig alantas vagy populáris irodalom egy csapásra a magasban, a művészen találja magát (ha ugyan nem pont e lépés bizonytalanítja el a kettő közé állított éles distinkciót). Olyan alkotók, mint Jorge Louis Borges, Thomas Pynchon, Alain Robbe-Grillet, Umberto Eco, Italo Calvino, akik azóta, sok más író mellett, a modernség utáni irodalom zászlóvivőivé váltak, mind előszere-ttel merítették a műfaj hagyományából annak elemeit, sémáit magukba emelve parodizálva, felforgatva, újraértelmezve.

A változás e hullámaint követve a 20. század második felében a magyar irodalomba is elkezdnek begyűrűzni az anti-detektívtörténetek, s a hazai szépirodalmat is megfertőzi/ megtermékenyíti a bűnügyi történetek hagyománya. Példaként említhetném Lengyel Péter *Macskakő*, Kertész Imre *Detektívtörténet*, Németh Gábor és Szilasi László *Kész regény*, Tar Sándor *Szürke galamb* vagy Szilasi László *Szentek hárfája* című regényét, illetve a Nat Roid-szövegeket. A szépirodalmat megtermékenyítő hagyomány szerencsére ezúttal valóban virulensnek bizonyult s átterjedt a kritikára is, aminek köszönhetően több monografikus igényű, s számos rövidebb terjedelmű (anti-) detektívtörténet-értelmezés is született. Ennek kapcsán talán Keszthelyi Tibor, Benyovszky Krisztián, Bényei Tamás, Varga Bálint, Miklós Ágnes Kata valamint Dömötör Edit nevét érdemes és illendő megemlíteni, továbbá

természetesen a Kalligram<sup>1</sup> és az Új Forrás<sup>2</sup> folyóirat e műfajnak szentelt tematikus számait.

Mindezek alapján úgy tűnhet, hogy mind a magyar, mind a világirodalomban végérvényesen fontossá vált a krimi. Nem kivétel ez alól Darvasi László sem, akinek több, a kritika által is elismert novellája, regénye valamilyen módon támaszkodik az effajta örökségre. Gondolok itt olyan novellákra, mint *A veinhageni rózsabokrok*, *Éva Rajnák*, *A Zord apa*, *A fuldai Kékvízesés*, *Kalaf áriája*, de olvasható nyomozástörténetként a két nagyregény, *A könnyemutatványosok legendája* és a *Virágzabálók* is. Ugyanakkor a Darvasi-recepció ez ideig hallgatott e műfajhagyomány következményéről és jelentőségéről. Valamilyest homogenizálva a szerző kritikai fogadtatását az látható, hogy inkább *a történet rehabilitációjával*,<sup>3</sup> a szövegirodalom versus történetirodalommal,<sup>4</sup> illetve a mitikussággal<sup>5</sup> foglalkozik, szinte teljesen figyelmen kívül hagyva beágyazottságát a bűnügyi irodalomba, pedig az egyes novellákban elhangzó mondatok új fényben mutathatnák meg a fent említett történetirodalom problémakörét, hiszen a *Portugálok* című kötetben szereplő, *A történet szála* című rövidpróza egyik mondata: „Ha nyomozok, az biztosan történet lesz”.<sup>6</sup>

Összefoglalva azt mondhatom, hogy bár a Darvasi-recepció *nyomokban* tartalmaz a detektívtörténetekre való utalást,<sup>7</sup> azonban a megfelelő mélységű műfajelméleti, -történeti feltárás egyelőre hiányzik, így dolgozatom nem titokoltan egyfajta hiánypoétikai értelmezésként lép fel, bár az értelmezési felület *üres helyeit* nem képes betölteni, mégis ennek (minimális) igényével lép fel, s

---

<sup>1</sup> Kalligram, 2009/7-8.

<sup>2</sup> Új Forrás, 2010/7.

<sup>3</sup> Pl.: MIKOLA Gyöngyi, *A történet rehabilitálása = Csipesszel a lángot: Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról*, szerk. KÁROLYI Csaba, Nappali ház, 1994, 209–217.; BOMBITZ Attila, *A történet folytatása: Darvasi László históriáiról, legendáiról, képregényeiről, és ami még hozzá tartozik*, Tiszatáj, 1997/1, 86–93.; PALKÓ Gábor, *A Darvasi-történet: Darvasi László: A Kleofás-képregény*, Alföld, 1996/11, 83–87.

<sup>4</sup> Pl.: SZILASI László, *Jánoskám, egyetlenem – mégis oly sokféle = Lassú olvasás*, szerk. SZILASI László, HÁRS Endre, Szeged, ICTUS ÉS JATE Irodalomelméleti csoport, 1996, 60–83., FARKAS Zsolt, *Dialógus és szövegszerűség*, Alföld, 1998/3, 100–104.; SZIRÁK Péter, *A történet és a nyelv: A Darvasi-olvasás = Sz. P., Folytonosság és változás*, Debrecen, Csokonai, 1998, 121–124.

<sup>5</sup> BÓNUS Tibor, *Mítoszok árnyékában: Darvasi László prózájáról*, Alföld, 1994/6, 44–51.

<sup>6</sup> DARVASI László, *A portugálok*, Bp., József Attila Kör – Pesti Szalon Kiadó, 1992, 60.

<sup>7</sup> Pl.: RÁCZ I. Péter, *A történeti narratíva poétikai szerepe a mai magyar irodalomban*, [http://prae.hu/prae/journals.php?menu\\_id=39&jid=20&jaid=93](http://prae.hu/prae/journals.php?menu_id=39&jid=20&jaid=93); NAGY Hajnalka, „Aki jól ír, az végül mindent megír”, *Új Forrás*, 2007/3, 84–92.; MIKOLA Gyöngyi, *i. m.*, BENOVSZKY Krisztián, *Gyilkosságok a stilizált Orienten = B. K., A jelek szerint: A detektívtörténet és közép-európai emlényomai*, Pozsony, Kalligram, 2003, 237–244.

ha közvetlenül nem is, de indirekt módon kapcsolódik az recepció már említett problémáihoz.

## II.

### Fonal

Értelmezésem tárgyául a szerző *A kékszalag-történet*<sup>8</sup> című novelláját választottam, amelyben a nyomozás szorosan összekapcsolódik az én, az identitás meg/újrateregetésével, valamint az én magántörténetének feltárásával, melynek kulcsa a nyomozó-hadnagy szülei halálának kinyomozása ezáltal számos, a krimihagyomány számára alapvető fontosságú szöveggel lépve kontextusba.

„A hadnagyot egy forró augusztusi napon hívták a belosztály komor főépületébe [K.121]” – e mondattal indul a katona nyomozástörténete, amivel egy régi ügy végére szeretne pontot tenni. Az intézet ugyanis hosszas procedúra és sikertelen kísérletek sora után engedélyezi számára, hogy megkapja a térképet, valamint a szükséges ötször huszonnégy órai eltávot – ennyi időt adnak az ügy kinyomozására. Az idő mellett azonban az intézet megszabja a nyomozás terét is: a „busz kanyargós útjának – jellemzi a térképet a narrátor – korridorját erős pirossal jelezték, s a vidéket, melyet az öt nap tartózkodási helyül megjelölt, ugyancsak tinta vastag pirosával vonták körbe. [K.128]” Az intézet megszabja a nyomozás, és ezzel párhuzamosan a történet kronotopozását, s ezért a nyomozó számára is konstituáló erőként mutatkozik meg, hiszen az igazgató így nyilatkozik a térképről: „Ne felejtse hadnagy, minden térkép, így ez is, halott. [...] De a határ, melyet ezen a tárgyon kijelöltünk önnek, nos az él, és ilyenképpen roppant veszélyes. Át nem lépheti. [K.124.]” A intézet, hatalom tere tehát elhatárolásokkal szabja meg a szubjektum számára az érinthető-nem érinthető, a szabad-nem szabad kategóriáit, megszabva ezzel a nyomozás feltételeit is, jelezvén számára, hogy *hozzá tartozik*. A nyomozó és a vizsgálat tehát egy hatalmi és ideologikus térben helyezkedik el, s így ez mindig már a hatalom jelölői mentén válik lehetségessé, s ezért az identitás konstrukciója is csak ezen az ideologikus mezőn keresztül lesz lehetséges. „[A]z Iskola (de olyan más állami intézmények, mint az egyház vagy más apparátusok, mint a katonaság is) »csinálni-tudást« oktatnak, de olyan formában, mely biztosítja az *uralkodó ideológiának való behódolást* vagy

---

<sup>8</sup> DARVASI László, *A kékszalag- történet* = D. L., *A világ legboldogabb zenekara*, Bp., Magvető, 2005, 121–144. A továbbiakban a megadott kiadás alapján a szöveghelyeket a főszövegben jelölöm K rövidítéssel és a vonatkozó oldalszámmal.

»gyakorlásának« elsajátítását.”<sup>9</sup> A hatalom tehát a novellában nyomozni tudást oktat, azáltal, hogy kijelöli a vizsgálandó tér és idő határvonalait, ezzel biztosítva magának, hogy a praxis már csak az ő tudásrezsimjének nyomvonalai mentén váljon lehetségessé. Ennek bizonyítéka lehet az igazgató és a hadnagy között lezajlott asszociatívna tűnő párbeszéd is: „Rágyújthatok, uram, kérdezte. Feladat, mondta az igazgató. Üresség, mondta a hadnagy. Képzelet, mondta az igazgató. Szél, mondta a hadnagy. Törvény, mondta az igazgató. Törvény, mondta a hadnagy. [K.124.]” A törvény szó, szinte tautologikus megismétlése is jelzi, hogy a törvény (azaz a hatalom) milyen mértékben meghatározó a nyomozó számára. A hadnagy egyértelműen az uralkodó ideológia bűvkörén belül helyezkedik el, ezért identitásának feltételeit is ez szabja meg. Ezt fémjelezheti továbbá az igazgató egyik mondata: „[a]rra kérem, soha ne felejtse, maga a mi emberünk. A miénk, érti? Hozzánk tartozik. [K.125.]” A hadnagy tehát alá van vetve {subject to} a hatalmi térnek. „A hatalomnak ez a formája – írja Michel Foucault – arra a közvetlen mindennapi életre gyakorolja hatását, amely kategorizálja az egyént, megjelöli saját individualitásával, hozzáragasztja saját identitásához, rákényszeríti az igazság törvényét [...]. A hatalomnak olyan formája ez, amely az egyénekből szubjektumokat hoz létre.”<sup>10</sup> A törvény rendje tehát azáltal, hogy megszabja azokat a kereteket, amelyekben belül vizsgálat megtörténhet, valamint az azonosító kártyával, mellyel *magához köti* a nyomozót, *ideológiailag interpellálja* azt, azaz tudásrezsimje alá kényszeríti, s ezzel elő(re meg)írja a nyomozás során elnyerhető összes jelentést. Továbbá garantálja, hogy ne tudjon elszakadni tőle, hiszen a hímtagjára kötött kártya biztosíthatja az igazgató korábbi közlését/felszólítását, mely szerint hozzájuk tartozik. – „[A]z ágyékában érzett, inkább jelzésszerűen tartózkodó, mintsem kellemetlen szorítás emlékeztette, hová is tartozik valójában, honnan jött, és hová kell a szigorúan megszabott ötször huszonnégy óra után visszatérnie. [K.126]” E mondat is ékes bizonyítéka lehet annak, hogy bármi is történik a nyomkeresés során, az már a hatalmi tereumon belül van, a fennálló rend bekebelezte azt.

Ennek mentén válik újra értelmezhetővé a térképre rajzolt vörös *korridor*, amely összeköti az intézet terét a nyomozás terével. A folyosó megszabja a jelölő (a vizsgálat helye) útját jelöltig (a katonaság), hisz a nyomolva-

---

<sup>9</sup> Louis ALTHUSSER, *Ideológia és az ideologikus államapparátusok: Jegyzetek egy kutatáshoz* [ford. LÁSZLÓ Kinga] = *Testes könyv I*, szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor s.k., ODORICS Ferenc, Szeged, ICTUS ÉS JATE Irodalomelméleti csoport, 1997, 377.

<sup>10</sup> Michel FOUCAULT, *A szubjektum és a hatalom* [ford. KISS Attila Atilla] = *Testes könyv II*, szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor s.k., ODORICS Ferenc, Szeged, ICTUS ÉS JATE Irodalomelméleti csoport, 1997, 272.

sás jelöltje csak az ideológia tudása lehet, mert a tudásrezsimjének alávetett hadnagy-nyomozó csak e szerint képezhet meg jelentéseket. A vörös szál, a tökéletes jelölő-jelölt kapcsolat, valamint az én megteremtésére történő kísérlet ugyanakkor két bűnügyi összöveget fon össze a Darvasi-novellában.

Az egyik Sir Arthur Conan Doyle *A bíborvörös dolgozószoba*<sup>11</sup> című regénye, melyben szintén felbukkan egy vörös szál: „A gyilkosság bíborvörös fonala – mondja Sherlock Holmes – fut végig éltünk színtelen zűrzavarán, a feladatunk, hogy felgombolyítsuk, szétszálazzuk és leleplezzük minden egyes centiméterét.”<sup>12</sup> A vörös fonál értelmezhető a klasszikus detektívtörténetek metaforájaként is, amely a tökéletes jelölő-jelölt megfeleléseket, s ezért a sikeres nyomozás képzetét sűríti magába. „A nyom Doyle detektívtörténeteiben olyan jel, melynek mintha ideiglenesen több jelentése, s ezáltal retorikai funkciója lenne. [...] A detektív végül felszámolja a téves jelentéseket, visszaállítja »a jelölők és jelölt közti egyértelmű kapcsolatot«.”<sup>13</sup> Amikor tehát a híres angol detektív a nyomozás fonalát tartja kezében, valójában azokat a kulcsokat birtokolja, amelyek az eset nyitját jelentik, a tettes által hátrahagyott zárat, rejtélyeket feloldják.

A Darvasi-novellában a laktanya ideológiai térként garantálja a nyomozó-hadnagy számára, hogy a jelölőfolyamat lezáródjon, a nyomkeresés, nyomolvasás elnyerje végső jelöltjét, a vörös vonalon végig lehessen haladni. A vizsgálat ekképp olyan tudásformává válik, „mely egy bizonyos típusú hatalom és meghatározott számú ismerettartalom kapcsolódási pontján helyezkedik el. [...] A nyomozás pontosan olyan politikai, ügyintézési, hatalomgyakorlási forma, mely a nyugati kultúrában, a bíróság intézményesedésének köszönhetően, az igazság hitelesítésének, az igaznak elfogadott ügyek felvállalásának és továbbadásának eszközévé vált. *A nyomozás a tudás-hatalom egyik formája.*”<sup>14</sup> A nyomolvasás tehát a nyugati kultúrában az igazság feltárása stratégiájaként tünteti fel magát, ugyanakkor elhallgatja a benne bűvópatakként jelenlévő hatalmi játék, amelyeken keresztül a fennálló struktúrákat hivatott legitimálni.

---

<sup>11</sup> Sir Arthur Conan DOYLE, *A study in scarlet*, <http://etext.virginia.edu/etcbin/toccer-new2?id=DoyScar.sgm&images=images/modeng&data=/texts/english/modeng/parsed&tag=public&part=all> (2010. 10.16.)

<sup>12</sup> Ua., „There's the scarlet thread of murder running through the colourless skein of life, and our duty is to unravel it, and isolate it, and expose every inch of it.” – Az idézet a saját fordításom.

<sup>13</sup> KLAPCSIK Sándor: *A detektívregény műfajának lehetőségeiről és határaitól = Lepipálva: tanulmányok a krimiről*, összeáll. Benyovszky Krisztián és H. Nagy Péter, Dunaszerdahely, Lilium Aurum, 2009 (Parazita Könyvek 4.), 111.

<sup>14</sup> Michel FOUCAULT, *Az igazság és az igazságszolgáltatási formák* [ford. SUTYÁK Tibor], Debrecen, Latin betűk, 1998, 65.

E hatalmi működés konstituáló szereppel bír a szubjektum számára is, ugyanis a nyomozás értelmezhető *A kékszalag-történet*ben, mint identifikációs folyamat, vagy mint olyan, melynek során a hatalom újra rávési kódjait az egyénre, azáltal, hogy kijelöli számára a megismerés feltételeit. S e helyen íródik bele a Darvasi-novellába a hagyomány egy másik szövege: Thészeusz és Ariadné mítosza. E történet központi motívuma is a fonál, hiszen ennek segítségével tudja a hős legyőzni a labirintusba zárt szörnyet. John T. Irwin<sup>15</sup> értelmezésében, a Thészeusz-mítosz az ember önidentifikációjának története, hiszen a hős és a vele szemben álló féllény viadala az ember állattól való elkülönülésének történeteként is értelmezhető, hasonlóan az Oidipusz-mítoszhoz, amelyben a distinkció a várost fenyegető Szfinx és a vele szemben álló hős strukturális ellentétében nyilvánul meg. Bár a Darvasi-novella nyilvánvalóan nem az ember-állat ellentétpár mentén írja meg az identitás megalkotásának történetét, mégis az én konstrukciójának históriájaként, főként a Doyle-regénnyel összeolvasva, nyilvánvaló párhuzamokat mutat a görög mítosszal is. Hiszen a fonal végére jutás, a *Bíborvörösben* és *Kékszalagban* a zárat nyitó kulcsok helyes értelmezése, Thészeusz és Ariadné mítoszában pedig ténylegesen a végére járás, az én megalkotásának narratívájaként is értelmezhetővé válik. Továbbá Darvasi történetében a határok kijelölése, azaz az át nem léphető kategóriájának megteremtése, végeredményben megegyezik a bal/jobbról, kint/bent logikájával abban, hogy az én pozicionálása válik a szubjektum egyik meghatározó elemévé, s ebben rokonságot mutathat a labirintus (mint logikai feladvány) képzetével.

Az itt értelmezett szövegben azonban az én megteremtésének kulcsa, s a tulajdonképpeni nyomkeresés célja a szülők halála körülményeinek felkutatása, ezért egy elmúlt vagy elveszett történet rekonstrukciójaként tételveződik, azaz olyan *második történetként*, amely én – az elsőt hivatott tökéletes pontossággal megismételni. „A cselekmény a büntett ismétlése, helyesebben a büntett által elindított cselekmény csak a büntett következtében és ahhoz képest, ahhoz közeledve létezik, végpontját és igazságát (jelentését, legitimációját) az eredeti eseményhalmaz interpretációként való újramondásában nyerve el.”<sup>16</sup> A novella eredetpontjává tehát az anya és az apa halála válik, az ő haláluk lesz az az esemény, amely megalapítja ennek világát. Ez afféle ősröbbanásként is értelmezhető, tehát amellet, hogy lehetőség-feltétele a nyomozásnak és ezzel párhuzamosan a novellának is, traumatikus eseményként szét is rob-

---

<sup>15</sup> John T. IRWIN, *Mystery to a Solution: Poe, Borges and the Analytic Detective Story*, Baltimore and London, John Hopkins University Press, 1996.

<sup>16</sup> BÉNYEI Tamás, *Rejtélyes rend: a krimi, a metafizika és a posztmodern*, Bp., Akadémiai, 2000, 63.

bantja azt, hiszen a halál pillanata az, amikor a *valós* kettészeli, belehatol és felforgatja a *szimbolikus rendet*. A második történet ezért értelmezhető úgy is, mint az első történet roncsolását helyreállító aktus, azaz a halál traumájának feldolgozására tett kísérlet; olyan műveleti sor, amely a kezdőpont ürességét, hiányát kívánja felolteni. „A krimiben a szöveg középpontja a [...] hiány, a szöveg pedig ennek a hiánynak a szimbolikus uralására, történetbe való bevonására tett kísérletként olvasható.”<sup>17</sup> E szempontok szerint válhat értelmezhetővé a hadnagy leírása:

„Mert bár egyértelmű törvények, a nap minden óráját megszabó pontos és korrekt parancsok tervezték és irányították az életét, de mégis igen, régtől azt érezte, hogy minden mozdulata valami eredendő tökéletlenség jegyében történik, s ha most arra gondol, hogy ez az utazás ennek ellenére milyen és a körülményekhez képest milyen megtervezett, [...] mert hiszen valami rohadtul elrontott ügyet fejez majd be” [K.127-128].

A nyomozás tehát az *eredendő tökéletlenséget*, azaz a halál destruktív pillanatát helyreállító, feltöltő aktus, azaz a (szimbolikus) rend verifikációja. A detektívtörténet ekképp egy episztemológiai bizonyosságot hivatott affirmálni: a világ megismerhetőségét. S talán ezért kulcsfontosságú a hatalom számára, hogy a jelölők vagy hiányok jelöltjei csak az általa legitimált korridor mentén találjanak egymásra, hiszen a főszereplő tökéletlenségét és azokat a *strukturális hézagokat*, amelyek ezt fenntartják már csak az ő nyomozni tudásán keresztül töltheti fel, ezzel is legitimálva a fennálló hatalmi szcénát. A világ oly módon válik megismerhetővé a főszereplő számára, ahogyan azt a fennálló rend interpretációs stratégiái lehetővé teszik.

A halál traumájának (az első történetnek) szimbolikus ismétléssel való feldolgozása (a második történet) a krimikben is alapvetően a freudi *fort-da* játék logikájára épül, azaz a traumatikus pillanat passzivitását az ismétlésben az alany már aktív félként éli újra, fojtja el. „Az élmény közben ő volt a passzív fél, az élmény őt sújtotta, és most az aktív szerepet szerzi meg magának, amikor ugyanazt, noha kínos volt, játékosan megismétli. Hatalomba kerítési ösztönnek nevezhetnők e törekvést.”<sup>18</sup>

A novellában tehát a nyomozás úgy is olvashatóvá válik, mint az anya (vagy a szülők) halálának újraidézése, melynek segítségével a hadnagy a szimbolikus rendbe tudja írni a traumát. A második történet tehát az első által hagyott hézagokat az ismétlés során tölti ki, vonja represszió alá. „Narratológiai nyelvre lefordítva ez nagyjából azt jelenti, hogy az *elbeszélést*

---

<sup>17</sup> Uo., 66.

<sup>18</sup> Sigmund FREUD, *A halálösztön és az életösztönök* [ford. KOVÁCS Vilma], Bp., Múzsák, 1991, 25.

(szüzsé, *discours, récit*) a hiány regiszterében megjelenő *történet* (fabula, *histoire*) szimbolikus ismétléseként fogjuk fel, olyan ismétlésként, [...] amelyben a vágy munkál, s amely a hiányzó tárgy lehetetlen visszaszerzése helyett a tárgy szimbolikus eltűnését és visszanyerését állítja színpadra újra meg újra.”<sup>19</sup> Ezen újrendezés pedig már csak a hatalmi kódok vagy jelölők mentén szerveződik meg.

Az apa halála utáni nyomozás egy harmadik ősmítoszt sző bele a novella szövegébe: Oidipusz történetét, amelyről már szó esett a Thészeusz-mítosz kapcsán. „Mítoszaik az én öntudat fejlődésének és megszilárdulásának parabolái. A történetek központi témája egyrészt az összefüggés az önmegismerés és ön-tudat között, másrészt az önuralom, s ezek jelentősége nem csak egyéni, de kollektív is.”<sup>20</sup> A freudi értelmezésben az önuralom és az én megszilárdításának aktusa szoros kapcsolatban áll az elfojtás alakzatával, hiszen a gyermek a represszió során az anya utáni vágyat s az apa megölése utáni vágyakozást elfojtja, létrehozva ezzel az *én-ideált, a felettes-ént*.

A *kékszalag-történet*ben ezért az ismétlődő *fort-da* játékként felfogott nyomozás azt hivatott szolgálni, hogy segítségével a nyomozó a halál traumáját sikeresen hatalmába kerítse. A történet során kialakuló hatalmi felettes-én azért felel, hogy a roncsolás pillanatában létrejövő hézagok feltöltődhessenek, az én megszilárdulhasson. A represszió másik célja ugyanakkor a hadnagy tudattalanjában megbúvó ödipális vágy is lehet, amelyet a két álomleírás reprezentálhat. Az első álomjelenetben az apja felé igyekvő gyermek jelenik meg: „Néhány napja azt álmodtam, uram, hogy egy postaláda felé sietek, amelyből apám beszél. Csak sietek, sietek, de nem érem el, miközben tudom, apám van abban a postaládjában. [K.125.]” A másodikban az anya öngyilkossága (mely szintén lehet ödipuszi motívum) jelenik meg *újra meg újra*: „Tócsa nő a csizmacskája alatt, nem mer mozdulni. Anya, suttogja. A térdek, ahogy nem érik a padlót. A csuklók furcsán kifordulva, fehér anya tenyere. Hol van apa, apuka drága, mondaná, de csak a szája mozog. [K. 132.]”

Az anyán keresztül az apa után áhítózó hadnagnak el kell fojtania ezt a primér vágyat ahhoz, hogy a trauma feldolgozása sikeressé válhasson, ezért szublimálja vágyát és az apa helyére annak protézisét, az intézet vagy laktanya igazgatóját állítja. Így a szubjektum elfojtása s az én újratereemtése megint

---

<sup>19</sup> BÉNYEI, *Rejtélyes rend, i. m., 66.*

<sup>20</sup> „[T]heir myths tend in part to be parabolic expressions of the development and stabilization of individual self-consciousness. That is, a prominent theme in these stories is the relationship between self-recognition or self-knowledge on the one hand and self-mastery on the other, a relationship that has in these cases not only personal but communal significance.” = IRWIN, *i. m., 207-208.* – Az idézet a saját fordításom.

a hatalmi ideológia kódjait vési rá testére, hiszen a represszív nyomozás jelöltje többek között az a protetikus apa-figura lesz, aki a hatalom embereként, metonímiájaként jelenik meg a novellában. A hadnagyhoz az elindulása előtt például így szól az igazgató: „Ne menjen el úgy hadnagy, hogy nem ölel meg. [K.125]”, korábban épp a nyomozó tekintetében jelenik meg szülőként az igazgató: „A hadnagy olyan leplezetlen, már-már gyermeki lágyssággal nézett az igazgató kötelességtudóan szenvtelen arcába, hogy az hirtelen felfigyelt. [K.125]”

Oidipusz története tehát olyan *ősjelenetként* ábrázolódik az ezt ismételtető *Kékszalag-történetben*, amely az ezt alapszöveggként kezelő (és ezzel folyamatosan előhozakodó) pszichoanalízisen keresztül a vágy elfojthatóságáról tudósít.<sup>21</sup>

A szülőhalál felderíthetőségének, s ezáltal a nyomozás eredményességének kulcsa az anya által kibocsájtott levél, így ez válik a novella központi figurájává, azzá a helyé, amely maga körül elrendezi a szöveg egész struktúráját. A hadnagnak e levelet kell ellopnia ahhoz, hogy megtudhassa, anyja és apja mi módon lelték halálukat.

E levél tehát a pozícionálhatóság kulcsává válik, hasonlóan Edgar Allan Poe *Az ellopott levél* című novellájához. Poe-nál a levél a hiány jelölőjeként válik konstituálóvá a egyének számára, hiszen a szubjektumok mindig a levél útjához vagy birtoklójához képest nyerik el szerepeiket a történetben. „[A] jelölő eltolása határozza meg a szubjektumokat tetteikben, végzetükben, elutasításaikban, sikerükben és sorsukban, velük született képességeik és társadalmi tapasztalatuk ellenére, tekintet nélkül jellem vagy nemre, és hogy kénytelen-kelletlen díszkíséretként követ a jelölő útját minden, ami lelki természetű.”<sup>22</sup> A eltérített (*purloined*) levélnek azért kell visszatérnie rendeltetési helyére (a királynéhoz, ill. tulajdonképpen a királyhoz), hogy a fennálló hatalmi struktúra megmaradjon, hiszen a levél olyan információkat tartalmaz, ami „bizonyos körökben bizonyos hatalmat ad, amely hatalom roppant sokat jelent.”<sup>23</sup> Bár a levél tartalma nem ismert, mégis a király és királyné közötti paktum szimbólumaként értelmezhető, hiszen pusztán a levél birtoklásával

---

<sup>21</sup> Nyilvánvalóan kínálkozna e helyen az irodalmi apaság Harold Bloom által ismertetett problémakörének számbavétele, ám a dolgozatnak nem célja a kánonszerveződés kérdéseit megvitatni.

<sup>22</sup> Jacques LACAN, *Szemiárium Az ellopott levélről* [ford. GÁNGÓ Gábor] = *Testes könyv II*, szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor s.k., ODORICS Ferenc, Szeged, ICTUS ÉS JATE Irodalomelméleti csoport, 1997, 27.

<sup>23</sup> Edgar Allan POE, *Az ellopott levél* [ford. PÁSZTOR Árpád], <http://mek.niif.hu/03500/03575/html/01.htm#14> (2010. október 13.)

D. miniszter hatalmat tud gyakorolni a királyné felett. A levél útjának helyreigazítása azért válik kulcsfontosságúvá, mert az eltérítettség a fennálló hatalmi rendet fenyegeti, mivel a pozíciók felborulnak, s a királyné *kiesik szerepéből*. A levél visszajuttatásával rendeltetési helyére, újra a királyné gyakorol hatalmat a miniszter felett, mivel ez utóbbi még nem tudja, hogy meglopták, de úgy viselkedik, mint akinek még birtokában van. A levél ezért nemcsak a király és királyné paktumának, de egyfajta hatalmi struktúrának is a szimbólumává, jelölőjévé válik.

Így *A kékszalag-történet* nyomozójának szintén azért kell a levelet visszatérítenie, visszalopatnia az eredeti helyére, hogy ezen keresztül legitimálja a saját (azaz már mindig ideologikus) pozícióját. A levél a felderítés eredményességének zálogaként válik meghatározóvá a szubjektum számára. Hisz az anya leveleként olyan információkat tartalmaz, amelyek segítségével kinyomozhatóvá válik a szülők halála, azaz a levél az elfojtás sikerességének garanciájaként is értelmezhetővé válik, hiszen a levél végső értelme – Derrida Lacan-értelmezése<sup>24</sup> szerint – az anya kasztrációja, az ödipusz-komplexus elfojtása.

Ugyanakkor a levél útjának kiigazítása már a legitim nyomozni tudáson keresztül történik meg, a szülők, illetve haláluk, eredetpontként való rögzítése a nyomozó hatalmi investíciójának záloga lesz. A nyomozás képességén, az eredet megszilárdításán, valamint a trauma elfojtásán keresztül pedig a szubjektum önazonossága teremődik meg. A levél rendeltetési helye, ahová vissza kell jutnia, az igazgató lesz, hiszen ő képviseli a Törvény rendjét a novellában.

### III. Gombolyag

A levél ugyanakkor, bár a rendteremtés kulcsmotívumaként tűnik fel, hatásmechanizmusával épp ellentétes eredményt ér el. Háromszorosan is elbizonytalanítja a fennálló struktúrát (a nyomozást, a novellát, a novellaértelmezést), a kutatás vörös fonálát minduntalan összegabalyítja, csomókat hoz létre; olyan nyommá válik, amely a nyomkeresés linearitását gubancolja össze.

---

<sup>24</sup> Jacques DERRIDA, *Az igazság postása* [ford. GYIMESI Tímea]= *Testes könyv II*, szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor s.k., ODORICS Ferenc, Szeged, ICTUS ÉS JATE Irodalomelméleti csoport, 1997.

A szöveg kérdéssé teszi a levél írójának és feladójának kilétét is, mivel több, azonos valóságfokú történetverziót prezentál. Lehetőséget kínál arra, hogy az az idős férfi váljék a levél írójává, aki ellopta a levelet az anyától és azt a sajátjával helyettesítette, hiszen a hadnagy így nyilatkozik a levél eredetéről: „A feljelentő levelet nem nő írta. A feljelentő levelet férfi írta. Maga. Az anyámét pedig egyszerűen ellopta. [K.138.]” Másrészt az idős férfi egy helyütt így szól: „Az apja, ő írta, érti, odaadta nekünk magát, mint egy kutyát. Ő írta a levelet. [K.138.]”, így az apa válik a Kékszalag-ügy elindítójává. Ugyanakkor lehetséges, hogy a levelet maga a hadnagy adta fel, még kisgyerekként; így értelmezhető apja gyilkosaként, valamint azon személyként, aki anyját öngyilkosságba kergeti.<sup>25</sup> Ily módon az Oidipusz-mítosz olyan detektív-összveggként jelenik meg a novellában<sup>26</sup>, amely felhívja önnön paradoxitására a figyelmet, mely szerint olyan bűnügyi történet, amelyben a gyilkos és a nyomozó személye megegyezik, ezért mint a bűnügyi történetek alapmítosza anti-detektívtörténetként is értelmezhető, valamint jelölheti azt is, hogy a műfajba már eleve kódolva vannak önnön ellentmondásai, paradoxonjai, határszegései.

A levél *vonatkoztatási rendszere* elbizonytalanítja az első álom eddig ismertetett értelmezési lehetőségeit is, hiszen a postaládából érkező atyai hang felé igyekvő gyermek jelenete metonimikusan utal a levél motívumára, így annak elbizonytalanító effektusai e helyre is kiterjednek. Az apakeresés oidipuszi motívuma e ponton összefonódik az ellopott levél motívumával. A levél hiánymotívumként értelmezett státusza ugyanakkor meglehetősen kétségesse válik azáltal, hogy feladója kilétét homályban hagyja a szöveg. Hogyan is kerülhetne vissza a pályáját tévesztett levél eredeti helyére, azaz a törvény rendjébe, ha e pont nem ismert? A kezdőpont kiiktatásával a jelölő útja által kirajzolt, meghatározott szubjektumpozíciók is elbizonytalanodnak, hiszen az eredeti hely, melyet korábban elfoglalhattak a szereplők nem feltérképezhető. Ezért *végtelen sodródás* jön létre a közöttük, azaz a levél rendeltetési helye, az a középpont, amely mentén elrendeződhet a struktúra, folyamatos mozgásba lép, a levél rendeltetési helye *soha már* lesz a helyén. „[A] levél *nem mindig* érkezik el rendeltetési helyére, és minthogy ez a struk-

---

<sup>25</sup> Ehhez lásd: K. 139–140.

<sup>26</sup> Valójában Oidipusz mítoszának detektív-összveggként való olvasása önmagában már problematikus, hiszen kérdéses, hogy a Poe-szövegek megjelenése előtt, mennyiben volt bűnügyi történetként olvasható. Valószínűnek tartom, hogy Borges Kafkájához hasonlóan, Poe és az általa megteremtett krimi-hagyomány, maga teremtette meg előfutárait. Vö. Jorge Louis BORGES, *Kafka előfutárai* [ford. SCHOLZ László] = J. L. B., *Az örökkévalóság története: Esszék*, Bp., Európa, 2009, 282–283.

túrájához tartozik, azt mondhatjuk, hogy igazából sohasem érkezik meg, és amikor megérkezik, a meg-nem-érkezés lehetősége egy belső sodródás lehetőségével gyötri.”<sup>27</sup>

A levél nem tér vissza a törvény rendjébe, hiszen sosem tartózkodott ott, a megérkezés lehetőségét azonban fenntartja a szöveg: „Papírlap után kotorászott. Ráfirkantotta a címet. Igar palpale kadale manuske [Vidd vissza ennek az embernek.], mondta, és a levélre mutatott. [K.144.]”. A levél ahhoz az emberhez tér vissza, aki maga is talán lopta a levelet, s aki a nyomozó szerint felelős a szülők haláláért. Így a hatalom embere, az igazgató helyett, az idős férfihez érkezik a levél, s ez módosíthatja az igazgató protetikusan apafiguraként való értelmezését is, hiszen a levél az elfojtás kulcsaként, nem a hatalom rendjéhez tér vissza/meg. Az igazgató, mint a vágy szublimációjának tárgya nem garantálhatja az elfojtás sikerességét sem, s talán így válik olvashatóvá a hadnagy egy korábbi mondata, mely mintha már e kudarcot előlegezné meg: „Holnap hajnalban indulhat, mondta az igazgató, s lehunyta a szemét. A hadnagy hirtelen úgy érezte, egy ismeretlen ember tetemével ül szemben. [K.125. – Kiemelés tőlem, S.L.]” Az atya hatalmi protézise helyébe az öregember lép, aki azonban a leírása alapján már magában foglalja a kudarcot: „a végeredmény sem lehet más, tükrözte az öregember cinkos elégedettséget tükröző tekintete, mint a kudarc elkerülhetetlen beismerése. [K.140-141]” E kudarc értelmezhető az elfojtás sikertelenségének bejelentéseként, tehát az a figura, akihez – a lehetőség szintjén – eljuthat a levél, amelynek sikeres visszaérkezése az elfojtás garanciája, maga már eleve a sikertelenséget jelenti be. Protetikusan apafiguraként az öregember olyan személynek tekinthető, aki az igazgatóval ellentétben meg sem próbál a transzcendentális jelölő szerepében feltűnni, hiszen szimbolikus hatalma az elfojtás lehetetlenségét implikálja. Hiába jelenik meg többszörösen is fallocentrikus hatalma, egyrészt a meggyfabot metaforájában, másrészt a meglehetősen tekintélyparancsoló húmtagjában, hatalma mégsem írja be magát a törvény rendjébe, hiszen személye nem válik az elfojtás szublimált tárgyává, pontosabban olyan tárggyá válik, amely nem garantálja ennek sikerességét, mivel rögzítetlen pontként határozza meg önmagát.

E rögzítetlenség/rögzíthetetlenség bizonyítéka lehet a tőle származó tankönyv, a *Struktúrafelbontás*, amelynek címe a szöveg belső önmetaforájaként is értelmezhető, hiszen egyrészt annak az embernek a műve, aki épp a struktúra megcsontosodásának kudarcát jelenti be az elfojtás sikertelenségével, s így az egész *Kékszalog-történet* anti-detektívtörténet mivoltát sűríti egyet-

---

<sup>27</sup> DERRIDA, *Az igazság postása, i. m.*, 130.

len szóba. Másrészt a *Struktúrafelbontás* a nyomozási folyamat kiindulópontjaként – hiszen a nyomozó ebben bukkan rá saját tragédiájának leírására, amelyen keresztül eljut az öregemberhez, s a nála tartott levélhez – olyan eredetpont, amely az eredet strukturátlanságát jelenti be. „Vagyis nem kezdődik semmi. Csak sodródás, illetve félrevezetés, amiből nem kecmergünk ki soha.”<sup>28</sup> E kiinduló pontatlansággal azonban a detektívtörténet képlet-szerűsége is megbomlik, a struktúra felbomlásának áldozatává válik. A vizsgálat egy olyan ügyben folyik, amely épp a legideálisabb struktúra, az egygyermekes család felbontásának tragédiáját kívánja felderíteni, azonban mivel a nyomozás relatív végpontja ugyanahhoz a személyhez kapcsolódik, mint az eredete, a történet saját farkába harap. A kékszalag-ügyet lezárni kívánó folyamat vége ugyanis a kék szalaggal átkötött levél visszajuttatása az ügy elindítójához. E kapcsolatot motivikus áthallásokkal is jelzi a szöveg, amelyeknek szintén a kék szín a szervezője. Az idős férfi kötetét például így jellemzi a szöveg: „Vastag és kék, keményfedeles könyv, nagy piros címbetűtűkkel. [K.137.]”, majd később a hímtagját: „nézte a vastag és petyhüdt, látható értelmetlensége ellenére is szörnyeteg húst, melyet az erek vastag, kék hurkai drótoztak körbe [K.140.]”. A *Struktúrafelbontás*ból induló és ennek szerzőjéhez visszaérkező nyomozás bár imitálja a klasszikus detektívtörténet struktúráját, ahol a gyilkos eredet és végpont is egyben (a nyomozás oka és célja), azonban a Darvasi-novellában épp ezen ok és cél (motivikus) összemosása az, ami felbontja a szerkezetet. A nyomozás kulcsának tekinthető levél egy másik kulcshoz vezet, amely kulcs a kulcsként való működés lehetetlenségét tételezi, hiszen ez csak struktúrában képzelhető el, a jelölő és jelölt egyértelmű kapcsolata csupán egy elrendezett képletben garantált. A *Struktúrafelbontás* ezért úgy válik a történet kicsinyítő tükrévé, hogy magában foglalja az eredet eloszlását, homályba veszését, mind címében, mind szerzőségében, valamint abban, hogy a szöveg eredőjeként önmaga olvas(hat)atlanságát jelenti be: „Az a tankönyv már nincs forgalomban. Az elméleti része, mondta a hadnagy, természetesen már nincs. [K.137.]”

Az eredet ilyen kiiktatása a történet centrumából kétségessé teszi a *fort-da* logikára épülő elfojtás sikerességét is, hiszen az ősjelenet hiányával, pontatlanságával kétségessé válik, mi az, amit ismételve elfojthatna. Ekképp az ismétlés „[n]em egy eseménynek a traumatikus, halasztott értelmezése, hanem a traumatikus, halasztott értelmezés *mint* egy soha meg nem történt esemény. Az »ősjelenet« nem jelenet, hanem egy értelmezési kudarc, aminek eredményeként az értelmező elviselhetetlen helyzetbe került. [...] [C]sak annyiban

---

<sup>28</sup> *Uo.*, 124.

van tartalma, amennyiben megismétli annak a tartalmatlanságát, ami soha nem történt meg.”<sup>29</sup> A *fort-da* logikára épülő történet tehát nem a trauma feldolgozása az elfojtással, hanem a trauma neurotikus ismétlő-létrehozása.

Az eredet elhomályosodása megváltoztathatja a novellába beleszövődő ős- vagy előszövegek státuszát is, hiszen az ellopott levél, amely kijelölné azt a korpuszt és teret, amelyben a Darvasi-szöveg helyet foglal, elbizonytalanítja ennek lehetőségét.

*Az ellopott levél* által előhívott (detektívtörténeti) kontextus arról tesz tanúbizonyságot, hogy a szöveg kezdőpontjának kijelölése lehetetlen, s nemcsak azért, mert maga *Az ellopott levél* is már a könyvtárszoba és az olvasás sodródásával indul, hanem mert maga is végtelen számú pretextust kelt életre. „[A]z *ellopott levél* mint az ismétlés története maga is egy történet megismétlése, azé a történeté, amelyből utolsó szavait lopja. Az ismétlési kényszer freudi »igazságának« illusztrációja nem egyszerűen a történetben van, hanem a történet által jön létre. [...] Ily módon *Az ellopott levél* már nem egyszerűen saját »ősjelenetét« ismétli: nem kevesebbet ismétel, mint egy korábbi ismétléstörténetet.”<sup>30</sup> Átreusz és Thüesztész történetét ismételve, amely maga is egy ismétlés története, hiszen egy tettet és annak megbosszulását (*re-venge*) mondja el, a *Levél* szerzője, a novella vonatkoztatási rendszereit redőként hajtja vissza a levél belsejébe. Ugyanakkor a johnsoni értelmezésben a *Levél* inkorporálja Oidipusz történetét is, pontosabban „már nem *Az ellopott levél* ismétli Ödipusz történetét, hanem az Ödipusz- történet ismétli mindazokat a leveleket, amelyeket *Az ellopott levél* feneketlen belsejéből loptak el.”<sup>31</sup>

A Darvasi-novella első álomjelenetében összeszövődő Oidipusz-történet és *Az ellopott levél* tehát nem csak az általam tárgyalt szövegben tartoznak egymás vonatkoztatási rendszerébe, hanem mindig is ott voltak. Azonban a Poe-novellát nemcsak effektusaiban ismétli meg *A kékszalag-történet*, hanem az általa ismételt, ismétlődő szerkezetet is. Olvasható egy bosszú történeteként is, amely már az álomjelenetben is megjelenik, hiszen az apa hangját, ha nem is egyértelműen, de bosszúként (is) értelmezi a hadnagy. Továbbá az öregember maga is így értelmezi a nyomozó szándékait: „Bosszút akar állni, kérdezte suttogva az öregember. [K. 137.]” A bosszútörténetként is olvasható novella ekként egy olyan szöveget ismétel meg, amely maga is bosszútörténet, s

---

<sup>29</sup> Barbara JOHNSON, *A vonatkoztatási rendszer: Poe, Lacan, Derrida* [ford. KOVÁCS Sándor s.k.] = *Testes könyv II*, szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor s.k., ODORICS Ferenc, Szeged, ICTUS ÉS JATE Irodalomelméleti csoport, 1997, 185.

<sup>30</sup> *Uo.*, 173.

<sup>31</sup> *Uo.*, 174

amely két másik ilyen szöveget ismételi meg, Crébillon és Szophoklész drámáját, amelyek a bosszúval szintén egy korábbi ősjelenetet ismételnék meg.

Továbbá a szövegben nyomaiban felbukkanó labirintus-motívum feltűnik egy szintén *Az ellopott levél*t átíró szövegben is, Borges *A bokharai Abenhakán, aki a maga labirintusában halt meg* című elbeszélésében.<sup>32</sup> E szöveg különösen jelentőssé válhat az itt elemzett szöveg szempontjából, hiszen problematikája, a Thészeusz-mítoszhoz hasonlóan, szintén az én–nem-én logikájára épül, illetve ezen oppozíció elbizonytalanodásáról ad számot, valamint többszörösen repetitív struktúrájú, hiszen maga a narráció is egyrészt az *elmondom, hogy elmondták, hogy...* szerkezetre, valamint Unwin értelmező ismétlésére épít, ugyanakkor a narráción felül is több korábbi történet parafrázisa, melyről számot is ad: „A megoldás bizonyára egyszerű. Gondolj csak Poe ellopott levelére, gondolj Zangwill bezárt szobájára.”<sup>33</sup> Ugyanakkor – Bényei Tamás szerint – a Borges-szöveg már eleve dekonstruálta, s így meg is ismételte *Az ellopott levél* értelmezéseit is, hiszen „az olvasás ebben a történetben, mint J. Hillis Miller olvasója, Thészeuszként eljutna a megfejtendő szöveglabirintus közepébe, és megszabadítaná azt a titoktól, de közben felismerné, hogy csak az önmaga által épített labirintus közepébe jutott, és hogy az Ariadné-fonál is csak szövegfonál, pókháló, amely kellő mértékben letekeredve labirintust mintázó csapdává alakul át. A labirintusnak csak belseje lenne.”<sup>34</sup>

A Darvasi-novella ekképp olyan szöveggént tételezi magát, amely egy olyan szöveg ismétlése, ami egy másik szöveget és annak értelmezéseit ismétli meg, illetve az utóbbi által megismételt szövegbe belehajtogatott ismétlődő szövegeket szintén megismétli, miközben önmagán belül is már ismétlésként van jelen. Ezért olyan labirintust hoz létre, amelynek kerete nem határozható meg, mert a keret maga nem fixálható. „[A] keretezés hatásainak struktúrája olyan, hogy a szegély semmiféle totalizációja nem tud belőle létrejönni. A kereteket mindig keret veszi körül: vagyis tartalmuk bizonyos darabkája. Darabok egész nélkül, egység nélküli »felosztások«”<sup>35</sup>. S így valóban úgy

---

<sup>32</sup> A két szöveg viszonyáról kitűnően értekezett korábban Bényei Tamás, így erre most részletesen nem térnék ki. Vö. BÉNYEI Tamás, *Az olvasó, aki a maga labirintusában hal meg: A dekonstrukciós olvasásról*, Alföld, 1995/10, 32–52.

<sup>33</sup> Jorge Louis BORGES: *A bokharai Abenhakán, aki a maga labirintusában halt meg* [ford. HARGITAI György] = J. L. B., *Körkörös romok: fantasztikus novellák*, Bp., Kozmosz könyvek, 1972, 171. – A szöveg természetesen ezen felül több előszöveget is megjelöl, valamint érint olyan problémákat, amelyek *A kékszalag-történetben* is felmerülnek, de e dolgozatnak nem célja Borges és Darvasi összehasonlító elemzése, terjedelmi korlátai miatt nem is léphet fel ennek igényével.

<sup>34</sup> BÉNYEI, *Az olvasó...*, 44–45.

<sup>35</sup> DERRIDA, *i. m.*, 126.

tűnhet, mintha a Darvasi-labirintusnak csak belseje lenne, falai pedig olyan tükrök, *üres falak* lennének, amelyek mindig egy másik fal képét verik vissza, azaz a tükröben tükröződő tükrök végtelen, *mise en abyme* szerkezetét vinné színre, olyan végtelen szakadékot hozva létre magá(ba)n, amelybe végül beleomlik a szöveg.

Az eredet problematikáját egy másik aspektusból mutatja meg, ha a levelet új fénytörésben közelítjük meg: olvasatlansága felől.<sup>36</sup> A nyomozó ugyanis visszautasítja a levél tartalmának megismerését s e lépéssel megszünteti a totális bizonyosság megszerkezhetőségének elvi lehetőségét is. Mivel a levél lett volna a garancia az első történet megismerésére, olvasatlanságával megváltoztatja annak valóságstátusát, hiszen a feltérképezhetőség biztosítékának kiiktatásával episztemológiai bizonytalanság veszi körül azt. Az első történet ősjelenetként nem referenciapontja a másodiknak, mivel ennek bizonyíték(i) nem affirmálják annak hitelességét, eleve adottságát. „A detektív-történet alapító eredetszíne így – a freudi elmélet átalakulását követve – ősjelenetből ősfantáziává válik: a gyilkosság traumatikus jelene a narratív szerkezet által megálmodott fantazmagórikus rekonstrukció.”<sup>37</sup> A halál traumája, tehát az a pillanat, amikor a valós behatol a novella világába, nem létezik, mivel csak fantazmagóriaként van jelen, azaz szimbolikusba való visszaíródása/visszaírhatósága kétségessé válik, hiszen a halál roncsoló pillanata szemiotizálódik, olyan első történet lesz, amely státusát csak a második történet által nyerheti el.

Különösképp igaz lehet ez *A kékszalag-történetre*, mivel az anya öngyilkosságát csak az álomjeleneten keresztül ismerhetjük meg, így egyértelműen a fantazmák világához tartozik. Az apa halálának igazságstátusa pedig kétszeresen is kétségbe vonható: egyrészt azért, mert csak annyi tudható róla, hogy halott, de ennek körülményeiről csak annyi derül ki, hogy a levél miatt letartóztatják; másrészt azért, mert a hozzá kötődő álomjelenetről hazudik az igazgatónak a hadnagy, azaz a bosszúért vagy segítségért kiáltó apa egyértelműen olyan narratívaként jelenik meg, amelyet a nyomozó fantáziája hoz létre. Ily módon azok az ősjelenetek, amelyek létrehozzák a nyomozást olyan fikciókká, fantáziákká változnak, amelyeket az a narratíva hoz létre, amely ezeket elfojtani kívánja. A valós behatolása a novella szövegébe ezért úgy problematizálódik, hogy e pillanat roncsolása, végeredményben csak a nyom-

---

<sup>36</sup> A levél a Poe-történethez hasonlóan itt sem marad olvasatlan, hiszen *A kékszalagban* a roma kis-lány elolvassa a levelet, s tartalmáról számot is ad, mikor szerelmeslevélként definiálja azt. A levél tartalmából azonban az olvasó és a hadnagy is csak ennyit ismerhet meg, így végső soron mégis ismeretlen marad, olyan strukturális hézag, amely nem képes feltöltődni az olvasás során.

<sup>37</sup> BÉNYEI, *Rejtélyes rend, i. m.*, 70.

olvasás során megkonstruált eredetpont, s így kiiktatja a szimbolikus és valós oppozícióját. Ily módon az ősröbbanás visszaírása a szimbolikusba nem jöhet létre, hisz elvész az a külső hely, ahonnan ez a *visszaság* a jelentését elnyerhetné.

Az ősjelenetek szemiotizálódásával azonban a szülők eredetként való meghatározása is kérdésessé válhat, hiszen haláluk már nem referencia, amelyhez viszonyulva az identitás létrejöhetne. A nyomozó kezdőpontok helyén csak különbségeket, sodródást találhat: a levél mint a nyomozás kulcsa soha nem érkezik meg rendeltetési helyére (hiszen nincs is neki), illetve ahova megérkezhet az maga is egy fixálatlan hely; a levélhez vezető nyom, a *Struktúrafelbontás* már eleve magában foglalja a rögzíthetatlenséget; az öregember a szöveg szerzőjeként s egyben a levél lehetséges megérkezési helyeként a nyomozás és az elfojtás kudarcaként jelöli meg magát, ezért nem lehet megszilárdítója az adott rendszernek. Továbbá az eredetszín, amelynek a nyomozás csak megisméltése lenne, valójában a folyamat által létrehozott neurotikus fantázia, s így annak épp eredetiségét vonja kétségbe. A szülők mint genealogikus végpontok, a szubjektum *éntörténetének* eredői nem rögzülhetnek olyan forrásként, ahonnan származtatható, hiszen a novella megkérdőjelezi minden ilyen hely eredetiségét, ezért a konstruált éntörténet nem lehet faktuális jellegű. A hagyományos értelemben vett eredet kutatása feltételezi, hogy „amit meg akarunk találni, az már »létezett«. Valamit keresünk, ami önmaga képével tökéletesen »azonos«, ami annyit tesz, hogy jelentéktelennek ítélnünk minden időközben előforduló eseményt, minden cselet és képmutató cselekedetet; és azt jelenti, hogy minden álcot csak azért veszünk le a dolgokról, hogy végül elsődleges azonosságot leplezzünk le.”<sup>38</sup> A genealogikus szál linearitása és osztatlansága ekképp csak úgy létezhet, ha azt a nyomozó így konstruálja meg, jelentéktelennek ítélve bizonyos eseményeket. Ezzel szemben a „valódi” történelem a dolgok eredeténél nem érintetlen homogenitást, hanem egyéb szétszórt dolgokat, erőviszonyokat, differenciákat, *el-különböződést* talál. „Valamely dolog, használat, szerv »fejlődése« – írja Nietzsche – eszerint nem más, mint *haladása* bizonyos cél felé, ám nem logikus és folytonos haladás ez, [...] hanem magában a folyamatban többé- kevésbé mélyreható, többé- kevésbé egymástól független erőmegnyilvánulások, [...] védekező és reaktív formaalakulatok egymásutánisága, kölcsönhatása, reak-

---

<sup>38</sup> Michel FOUCAULT, *Nietzsche, a genealógia és a történelem* = M. F., *A fantasztikus könyvtár*, vál. és ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Bp., Pallas - Attraktor, 1998, 76.

ciók megvalósuló eredményei.”<sup>39</sup> A fejlődés és leszármazás homogenitása és koherenciája tehát nem eleve adott, hanem különböző hatalmi stratégiák, erőviszonyok mentén alakul ki. A genealogikus lánc tisztasága csak bizonyos hatalmi erő, ideológia, illetve az ennek alávetett szubjektum utólagos absztrakciójaként tételeződhet, a nyomozó számára a szülők áttetsző eredőként csak úgy tűnhetnének fel, ha az ideológia elfojtaná, redukálná a mélyén megbúvó erők játékát.

Az eredetet reprezentáló minden egyes kulcs (*clue*) tehát nyommá (*trace*) válik,<sup>40</sup> s mint ilyen nem garantálja a jelölő-jelölt, ok-okozat, eredet-következmény közötti egyjelentésűséget. „A jel »motiválatlansága« olyan szintézist követel, amelyben a tökéletesen más csakugyan akként mutatkozik meg – bármiféle egyszerűség, bármiféle azonosság, bármiféle hasonlóság vagy folyamatosság nélkül: amelyen belül már nem az, ami. [...] A nyom, amelyben a másikkal való kapcsolat kijelölődik, artikulálja e kapcsolat lehetőségét az entitás, a „létel” teljes területén, és ezt a metafizika úgy határozza meg, mint jelen-lételt, ami a nyom elhomályosult mozgásából indul el. A nyomot a létel előtt kell elgondolnunk. A nyom mozgása azonban szükségszerűen elhomályosul, ön-elhomályosításként jön létre.”<sup>41</sup> A nyom tehát az eredet osztatlanságának, már-létezetttségének elillanása, hiszen olyan roncsolt *jelölő*, mely sosem koncentrálódik egyetlen pontba, azaz a nyom az el-különböződés (*différance*) mozgása, olyan folyamatosan differáló eredet, mely önmagával sosem azonos s jelenlétével, a prezenciával egyidőben e minőségében eltörlődik. A jelölt létrehozása, megtalálása a nyomokat jelölökké változtatja, azaz rányomja önmaga osztatlanságának bélyegét saját eredetére, így a jelölő oldalán megmutatkozó túlsúly, amelyből a motiválatlansága, önkényessége fakad tulajdonképpen nem más, mint a nyom nyoma, szennye a jelölőn. „Hogy önmaga lehessen, szükséges, hogy intervallum válassza el mindattól, ami nem ő, de ennek a jelent konstituáló intervallumnak egyúttal önmagában kell megosztania a jelenlévőt, megosztva így a jelenlévővel mindazt, amit belőle kiindulva elgondolni lehet”.<sup>42</sup> A nyom elsőbbsége tehát csak utólagosságából tűnhet fel, amikor már maga jelölővé vált, hiszen az eredet helyén felismert differenciák már maguk is következmények, amelyeket az el-külön-

---

<sup>39</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Adalék a morál genealógiájához: vitairat* [ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor], Bp., Holnap, 1996, 86–87.

<sup>40</sup> A kettő különbségének pontos kifejtéséhez lásd: BÉNYEI, *Rejtélyes rend, i. m.*, 97.

<sup>41</sup> Jacques DERRIDA, *Grammatológia* [ford. MOLNÁR Miklós], Szombathely – Párizs – Bécs – Bp., Élettünk – Magyar Műhely, 1991, 79.

<sup>42</sup> Jacques DERRIDA, *Az el-különböződés* [ford. GYIMESI Tímea] = *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Cserépfalvi, 1991, 51.

böződés játékmozgása hoz létre. A nyomot csak absztrakcióval lehet leválasztani a temporalizáció mozgásáról, hisz a nyom motiválatlansága mindig motiválatlanná *válás* is egyben. A *différance* tehát az az eredet, amely eredetként sosem, csak következményként, effektusként van jelen, s mint ilyen mindig játékmozgásban van, azaz csak különbségeként, el-mozdulásként létezhet. A nyom el-különböződő játéka, mindig helyettesítési láncokba írja be magát, önmagaként sosincs jelen, az általa létrehozott elemek már maguk sem jelentkezhetnek oszthatatlanként, hiszen eredetük helye helyettesítés-játék-mozgás.

Az eredet illékonyságával tehát megszűnik az a fajta jelölő-jelölt kapcsolat, amely a kulcsok sajátja lenne, ezért a *Struktúrafelbontás* mint a szöveg kicsinyítő tükre, metaforája értelmezhetővé válik úgy is, mint az a textusa, amely címében *différance* mozgását jelöli, valamint a nem-identikus, más(nak levés) magába sűrítésével önmagát mint különböző elemek között dinamikus térben-elhelyezés, azaz alapvetően mint különbség határozza meg.<sup>43</sup> Az öregember szövege tehát a nyomozás olyan kiindulópontja, amely maga nem is pont, hanem olyan funkció, amely egy másik nyomhoz vezet, a levélhez, amely szintén a sodródás nyomait viseli magán. Az igazságnak bármiféle garanciája tehát hiányzik a szövegből, hiszen minden olyan hely, amely garantálná a megismerés végérvényességét negligálja ezt, azáltal, hogy dinamikusan változóként tételeződik. A Darvasi-szövegben tehát a nyomozás bármiféle kezdete és vége elbizonytalanodik, hiszen a levél az öregemberhez érkezik vissza, aki mindig a *différance* játékát lépteti életbe a megismerési folyamatban.

Ha azonban a jelölt, a kutatás célja és végpontja nem rögzíti eredetét egyetlen meghatározott jelölőben, akkor a saját pozícióját is meglehetősen elbizonytalanítja, azaz a szöveg megszünteti önmaga teleologikusságát, amelyet előre is jelez: „Hadnagy, nem jelölte meg az utazás célját [K.125]. A nyomozó tehát nem tesz pontot az ügy végére, illetve bár látszólag lezárja, ez mégis a halasztgatás és a helyettesítés játékát jelzi.

„[H]iszen valami rohadtul elrontott ügyet fejez majd be, jóvá nem tesz semmit, dehogy, csak egy pontot rak ki, ami éppolyan rohadt dolog lesz, mint a történet eddigi fejezetei, és ha mindezzel kész, majd megnyugvással figyelheti, hogy kezd el valaki az újabb elrontott mondatot, folytatva ezt a nagy és közös történetet [K.128.]”

A nyomozás végét jelző pont tehát nem egy fejezet végét, hanem sokkal inkább egy másik fejezet kezdetét jelzi, azaz a lezárás minduntalan elhalasztó-

---

<sup>43</sup> Vö. DERRIDA, *Az el-különböződés, i. m.*, 47.

dását, tovasodródását jelentheti. Ennek bizonyítéka lehet továbbá a hadnagy és az igazgató egy korábbi párbeszéde: „Pedig valójában a kérdések érdeklík, mondta az igazgató. Igen, uram, mert soha, egyetlen választ nem hallottam. Mennyivel nyugodtabbak lehetnénk, ha a kérdőjelek ívét nem zsugorítanánk egyetlen pontra vagy felkiáltójelre. [K.124.]” A hadnagy e mondatával jelzi az egész nyomozási folyamat kudarcát, hiszen bár elérkezhet a jelölőlánc végéhez, ez egy másik fejezet kezdete, vagy épp a folyamat önmaga farkába harapásával saját újrakezdése, vagy válaszadás, az igazság megtalálásának elkerülése, hiszen kérdésként artikulálódik.

A folyamat végpontjaként felfogott differenciamozgás elmozdíthatja a hatalmat, mint az egyetlen jelöltet, amelyet eredményül kaphat a nyomozó. Hiszen ha a nyomozás jelöltje nem rögzülhet egyetlen pontban vagy felkiáltójelben, akkor a hatalom nem lehet a felderítés totalizált/totalitárius igazsága sem. Ennek bizonyítéka lehet, hogy a hadnagy egyértelműen határsértésként, árulásként tételezi az utazást, a nyomozási folyamatot. – „Lassan felélenkült, mert hiszen ezzel a spontán és hirtelen feltörő vágyakozással azt a tilalmat szegte meg, amit minden olyan szervezet, amelyben ő is él, a legkomolyabban vesz és büntet, vagyis egyik lábával már fellépett az árulás első lépcsőfokára. Nem sajnálta ezt és büntudata sem volt. [K. 127.]” A határszegés azonban nem a szó tranzitív értelmében történik meg, hiszen a nyomozó az árulással nem lépi át a térképen megjelölt határvonalakat. „A határsértésben semmi sem negatív. Affirmálja a behatárolt létet, afirmálja a határtalanságot, amelyből előszökken, hogy első ízben megnyissa azt a létezés számára.”<sup>44</sup> A határsértés áthágásként nem válik felforgatóvá a hatalom számára, mivel a határok újra kijelölésével a hatalom ugyanúgy megerősíti magát, mintha nem történt volna meg a határsértés, hiszen a hatalom oppozíciók mentén szervezi meg magát, ezért a transzgresszió sem más, mint a kint-bent ellentét újrarajzolása a térképen. A tranzitivitás kiiktatásával azonban a nyomozó a hatalmat a saját belső határaihoz juttatja el, azaz felmutatja számára a rendszer belsejében megbúvó alapvető különbségeket. A határsértés ezért nem az *áthágás* értelmében válik értelmezhetővé, hanem, hogy eljuttatja a rendszert saját belső *différance* játékához. A transzgresszív árulással és az eredetek helyén megbúvó el-különböződés játékkal a hatalom terrénuma destabilizálódik, hiszen az eredetek lokalizálhatatlanságával, s a nem-tranzitív értelmű határszegéssel a hatalom decentrálttá válik. A rend terrénumának középpontalanításával az áthágás megszünteti a kint-bent oppozícióját, hiszen a *différance* játékának

---

<sup>44</sup> Michel FOUCAULT, *Előszó a határsértéshez* [ford. SUTYÁK Tibor]= M. F., *Nyelv a végtelenhez*, szerk. SUTYÁK Tibor, Debrecen, Latin Betűk, 2000, 75.

„középpontba” helyezését a határok maguk is e játéknak rendelődnek alá, azaz pozícionálhatatlanokká, rögzítetlenekké válnak. A határsértés így valóban nem szünteti meg a vonalait, de azokat folyamatosan változókká, *élőkké* változtatja. Ennek bizonyítéka lehet, hogy a novella a stabilitás garanciáit: a szülőket, a térképet, az igazgatót legfőképpen halottságával jelöli meg: „Ne felejtse, hadnagy, minden térkép, így ez is halott. Mondhatnám, halott, akár csak a szülei. [K.124.]” ; „Holnap hajnalban indulhat, mondta az igazgató, s lehunyta a szemét. A hadnagy hirtelen úgy érezte, egy ismeretlen ember tete-mével ül szemben. [K.125.]” E három afirmatív eredetpont halálával jelzi a szöveg, hogy a referenciák, amelyek mentén az identitás, valamint a struktúra megszilárdulhatna elhomályosultak, nem lehetnek viszonyulás az én számára.

A hatalom, illetve a strukturáltság legitimációs bázisként való kiiktatásával azonban az identitás újra-/megteremtésének lehetőségei is megváltoznak, hiszen a kint-bent ellentétpár határvonalai a szubjektum számára is konstitutív erővel bírnak. Thészeusz mítoszával ellentétben az alany pozícionálása a Darvasi-novellában lehetetlenné válik, mivel a folyamatosan változó vonalak lehetetlenné teszik pozícionálását, hiszen a Kékszalag-labirintusnak – Borgeséhez hasonlóan – csak belseje van. A hatalom végső jelöltként már nem garantálhatja a nyomozás sikerességét, hiszen maga is nyommá válik, azaz olyan jelölt, amely önmagában már jelölő, a nyomok nyoma, a helyettesítési lánc egyik eleme, s mint ilyen nem stabil pont, amely garantálhatná a jelölőlánc lezárhatóságát.

A klasszikus, analitikus detektívtörténettel ellentétben a kibogozás lehetetlenné válik, a kulcsok nyomokká alakulnak, s így nem rögzítik a jelentést egyetlen helyen. A jelentés ilyen pluralizálásával, a pontos jelölő-jelölt kapcsolat megfeleltetésének kiiktatásával azonban a nyom szennye aktiválódik a jelölőn, azaz a jelölő túlsúlya miatt a jelölőláncban betölt(het)etlen *strukturális hézagok, üres helyek* keletkeznek. „Az üres helyek jelezte megszokások egyidejűleg felszabadítják mindazt, ami mindaddig szükségszerűen rejtve maradt, amíg a szelektált repertoárelemek a megszokott összefüggésekbe ágyazódnak.”<sup>45</sup> Az üres helyek jelzik a jelölő bőségét a jelölttel szemben, az olvasás minduntalan perspektivizmusát, azonban e perspektíva (ez esetben a hatalom nyomozni-tudása) kiiktatásával, decentráálásával, túlburjánzottságuk kerül előtérbe, azaz az üres helyek *différence*-a válik szervező-

---

<sup>45</sup> Wolfgang Iser, *Az olvasás aktusa: Az esztétikai hatás elmélete* [ford. HÁRS Endre]= *Testes könyv I*, szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor s.k., ODORICS Ferenc, Szeged, ICTUS és JATE Irodalomelméleti Csoport, 1996, 253.

jévé a szövegnek. A hadnagy újateremtődése, a felettes-én megszilárdítása így sikertelen marad, hiszen őt magát is e hézagok, a jelölők játéka fogja szervezni. A nyomozó nem válhat individuummá, mivel alapvetően a középpont sodródása szervezi, azaz nincs meg az a fix hely, amelyhez képest rögzíthetné magát. Csupán a centralizált hatalom perspektíváján keresztül tekinthetett volna magára koherensként, de mivel e hatalom maga is játékban van, így az általa kialakítható felettes-én sem tud megmerevedni. Az ideál-én sodródásával azonban már képtelen garantálni az elfojtás sikerességét. A *fort-da* logikára épülő ismétl(őd)és ekképp nem valaminek a pontos (s ezzel aktív félként, elfojtó), hanem iterabilis ismétlése lesz. „Az iterabilitás nem egészen (vagy egészen nem) az *ugyanannak* a megismétlése, hanem magában hordja azt a feltételt, hogy az ismétlésben valamilyen másság képződik.”<sup>46</sup> Ezen ismétlődésben létrejövő másság azonban képtelen elfojtani az ősjelenet traumáját, hiszen azt nem azonosságában ismétli meg. Dupinnel – aki a levelet nem azért találja meg, mert tudja, hol kell keresni, hanem mert tudja, mit kell megismételnie<sup>47</sup> – ellentétben a hadnagy az ősjelenet rögzítetlenségével azt mindig csak másságában ismételheti meg. Az elfojtás sikertelenségével azonban a lélek nem válik a test börtönévé, a hadnagyot a represszió nem tudja a család triadikus modelljébe szorítani, amely így nem hozhat létre egy önmagára (a hatalmi perspektívából) önazonosként, oszthatatlanként, differenciálatlanként tekintő alanyt. Vágya megszállásokat hozhat létre a külvilágban, amelyet jól fémjelez, hogy árulásnak épp a *spontán és hirtelen feltörő vágyakozást* tekinti. A nyomozót tehát vágyai téríthetik el eredeti céljától s vezethetik *útvesztőbe*.<sup>48</sup> Az elfojtás hatalmi repressziója nélkül megszűnik a nyomozás linearitása, s labirintussá válik, pontosabban a labirintus nem válik *korridorrá*.

A textus jelzi olvasójára számára, hogy maga olyan labirintus, amelynek csak belseje van; olyan gordiuszi csomó, amelynek feloldása csak erőszaktevéssel lehetséges. Olvasója akkor jár el helyesen, ha nem tesz erőszakot a szövegen, nem linearizálja, hanem eltéved útvesztőjében, azaz a történetet olvashatatlanként, átláthatatlan labirintusként, végeláthatatlan szöveg univerzumként éli át.

---

<sup>46</sup> ANGYALOSI Gergely, *A név és az aláírás problematikája Jacques Derrida műveiben = Derrida Marx – szelleme*, szerk. Karikó Sándor, Bp. – Szeged, Gondolat – Szegedi Lukács Kör, 1997, 17.

<sup>47</sup> Vö. Barbara JOHNSON, *i. m.*, 184.

<sup>48</sup> Vö. K.128.

#### IV. A szétszakadt értelmezés

Megismerni a megismerést. Megismerni a megismerés megismerését. Megismerni a megismerés megismerésének megismerését... Talán ez lehet a célja a kriminek, hiszen ha elfogadjuk Michel Foucault állítását, mely szerint „Minden nagy kulturális mozgalom, mely a XII. század után részt vállalt a Reneszánsz előkészítésében, a nyomozás mint általános kifejlődésének és felvirágzásának is betudható”,<sup>49</sup> akkor a nyomozás mint tudásforma reprezentálja az adott kor ismeretelméleti stratégiáit. A krimi tehát mint *par excellence* episztemológiai tárgy mindig az adott kulturális kontextus olvasási módozatait viszi színre. Ezért detektívtörténet-értelmezés a megismerés megismerésének igényével léphet fel, tehát olyan harmadik történetként, amely a második történet rekonstrukciójaként tételezhető. Így a történet nyomvonalain végighaladva, feltérképezve a nyomozó olvasásmódját, értelmezési stratégiáit a szövegek már magukban foglalják olvasási lehetőségeiket is.

A Darvasi-novella jelzi, hogy az olvasás linearitása csak úgy képzelhető el, ha az olvasó *magát találja fel/meg* a szövegben, azaz a hézagokat kitöltve ő maga írja újra a történetet, ő folytatja azt a kitett pont után. Azonban, ha az olvasó e hézagokat nem tölti ki, tehát a történet kérdőjeleit nem zsugorítja egyetlen pontra vagy felkiáltójelre, akkor a szöveget *pontosan megismételve* annak apóriát is magában kell foglalnia, azaz az olvasó akkor olvas szöveghűen, ha az olvasás lehetetlenségét állítja, ellenáll a totalizáló tendenciáknak a kritikában. „A kritikus nem tudja tisztázni a jelentéssorok *gubancait*, kifésülni a gondolatmenetet, hogy minden oldalról fénylő legyen. Csak újrakövetheti a szöveget, még egyszer mozgásba hozhatja elemeit annak a kudarcnak a tapasztalásában, hogy meghatározható olvasatot kapjon, ami itt döntő.”<sup>50</sup> Az olvasó tehát akkor olvas *jól*, ha olvashatatlanként olvas, és *vét*, ha olvashatóként, tehát ha a strukturális hézagokat nem tölti ki, akkor igaz van, ha feltölti, akkor téved, ami azt is jelentheti, hogy ha hitelt adunk olvasatának, akkor nem adhatunk hitelt neki.

Azonban az igazság feltárásának azon eredménye, ami azt deklarálja, hogy az igazság feltárhatatlan, hiszen maga is tropikus, s mint ilyen csak megismételheti a szöveg tropikus működését, az önreflektív lépés ellenére is reprezentál egyfajta tudáshatalmat. Az efféle dekonstruktív vagy aporetikus olvasatok is mindig már ideológiai térben helyezkednek el, a szöveget

---

<sup>49</sup> FOUCAULT, *Az igazság... i. m.*, 63.

<sup>50</sup> J. Hillis MILLER, *A kritikus mint házigazda*, Filozófiai Figyelő, 1987/3-4, 123.

olvasva magukat találják fel benne. „Minden olvasó olyan témák köré csoportosítja a mű egyes részleteit, amelyeket fontosnak vél, s ha kitartóan tovább küzd egészen valamely kiemelkedően egyszerűsített központi téma meghatározásáig, a téma, melyet végül kiemel, minden bizonnyal a számára különös fontossággal bíró téma lesz.”<sup>51</sup> Ezért minden olvasó csak a szövegvilágok Oedipa Maasa lehet, tehát olyan értelmező, aki minden szövegben megtalálja azokat a nyomokat, amelyek a számára fontos/ az általa kijelölt irányba mutatnak. A szöveg olvashatatlanként való olvasása maga is erőszaktevés a szövegen, hiszen a szöveg témájaként épp a szöveg olvashatatlanságát, decentráltságát értelmezi. Ily módon bármely olvasat a szövegek olyan megismétlése, amely utólag hozza létre azokat, olyanként ismétli meg, ahogyan az soha nem létezett, s ez alól nem lehet kivétel e dolgozat sem.

### **Felhasznált irodalom:**

ANGYALOSI Gergely, *A név és az aláírás problematikája Jacques Derrida műveiben = Derrida Marx – szelleme*, szerk. Karikó Sándor, Bp. – Szeged, Gondolat – Szegedi Lukács Kör, 1997, 13–30.

Louis ALTHUSSER, *Ideológia és az ideologikus államapparátusok: Jegyzetek egy kutatáshoz* [ford. LÁSZLÓ Kinga] = *Testes könyv I*, szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor s.k., ODORICS Ferenc, Szeged, ICTUS ÉS JATE Irodalomelméleti csoport, 1997, 373–412.

BÉNYEI Tamás, *Az olvasó, aki a maga labirintusában hal meg: A dekonstrukciós olvasásról*, Alföld, 1995/10, 32–52.

BÉNYEI, *Rejtélyes rend: A krimi, a metafizika és a posztmodern*, Bp., Akadémiai, 2000.

BENYOVSZKY Krisztián, *Gyilkosságok a stilizált Orienten = B. K., A jelek szerint: A detektív-történet és közép-európai emlékművei*, Pozsony, Kalligram, 2003, 237–244.

BOMBITZ Attila, *A történet folytatása: Darvasi László históriáiról, legendáiról, képregényeiről, és ami még hozzá tartozik*, Tiszatáj, 1997/1, 86–93.

BÓNUS Tibor, *Mítoszok árnyékában: Darvasi László prózájáról*, Alföld, 1994/6, 44–51.

---

<sup>51</sup> Norman N. HOLLAND, *EGYSÉG IDENTITÁS SZÖVEG ÉN* [ford. NOVÁK György] = *Testes könyv I*, szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor s.k., ODORICS Ferenc, Szeged, ICTUS és JATE Irodalomelméleti Csoport, 1996, 285.

- Jorge Louis BORGES: *A bokharai Abenhakán, aki a maga labirintusában halt meg* [ford. HARGITAI György] = J. L. B., *Körkörös romok: fantasztikus novellák*, Bp., Kozmosz könyvek, 1972, 14–21.
- Jorge Louis BORGES, *Kafka előfutárai* [ford. SCHOLZ László]= J.L.B., *Az örökkévalóság története: Esszék*, Bp., Európa, 2009, 282–283.
- DARVASI László, *A Kékszalag-történet* = D. L., *A világ legboldogabb zenekara*, Bp., Magvető, 2005, 121–144.
- DARVASI László, *A portugálok*, Bp., József Attila Kör – Pesti Szalon Kiadó, 1992, 60.
- Jacques DERRIDA, *Az el-különböződés* [ford. GYIMESI Tímea] = *Szöveg és interpretáció*, BACSÓ Béla szerk., Bp., Cserépfalvi, 1991, 43–61.
- Jacques DERRIDA, *Az igazság postása* [ford. GYIMESI Tímea]= *Testes könyv II*, szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor s.k., ODORICS Ferenc, Szeged, ICTUS ÉS JATE Irodalomelméleti csoport, 1997, 41–140.
- Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, [ford. MOLNÁR Miklós], Szombathely, Párizs, Bécs, Bp., Életünk, Magyar Műhely, 1991.
- Sir Arthur Conan DOYLE, *A study in scarlet*,  
<http://etext.virginia.edu/etcbin/toccer-new2?id=DoyScar.sgm&images=images/modeng&data=/texts/english/modeng/parsed&tag=public&part=all>  
 (2010. 10.16.)
- FARKAS Zsolt, *Dialógus és szövegszerűség*, Alföld, 1998/2, 100–104.
- Michel FOUCAULT, *Az igazság és az igazságszolgáltatási formák* [ford. SUTYÁK Tibor], Debrecen, Latin betűk, 1998.
- Michel FOUCAULT, *A szubjektum és a hatalom* [ford. KISS Attila Atilla] = *Testes könyv II*, szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor s.k., ODORICS Ferenc, Szeged, ICTUS ÉS JATE Irodalomelméleti csoport, 1997, 267–292.
- Michel FOUCAULT, *Előszó a határsértéshez* [ford. SUTYÁK Tibor]= M. F. *Nyelv a végtelenhez*, szerk. SUTYÁK Tibor, Debrecen, Latin Betűk, 2000, 99–118.
- Michel FOUCAULT, *Nietzsche, a genealógia és a történelem* = M. F., *A fantasztikus könyvtár*, vál. és ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Bp., Pallas – Attraktor, 1998, 75–91.
- Sigmund FREUD, *A halálöztön és az életöztönök* [ford. KOVÁCS Vilma], Bp., Múzsák, 1991.
- Norman N. HOLLAND, *EGYSÉG IDENTITÁS SZÖVEG ÉN* [ford. NOVÁK György] = *Testes könyv I*, szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor s.k., ODORICS Ferenc, Szeged, ICTUS és JATE Irodalomelméleti Csoport, 1996, 283–306.
- John T. IRWIN, *Mystery to a Solution: Poe, Borges and the Analytic Detective Story*, Baltimore and London, John Hopkins University Press, 1996.

- Wolfgang ISER, *Az olvasás aktusa: Az esztétikai hatás elmélete* [ford. HÁRS Endre]= *Testes könyv I*, szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor s.k., ODORICS Ferenc, Szeged, ICTUS és JATE Irodalomelméleti Csoport, 1996, 241–264.
- Barbara JOHNSON, *A vonatkoztatási rendszer: Poe, Lacan, Derrida* [ford. KOVÁCS Sándor s.k.] = *Testes könyv II*, szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor s.k., ODORICS Ferenc, Szeged, ICTUS ÉS JATE Irodalomelméleti csoport, 1997, 141–192.
- KLAPCSIK Sándor: *A detektívregény műfajának lehetőségeiről és határaitól = Lepipálva: Tanulmányok a krimiről*, összeáll. BENYOVSZKY Krisztián, H. NAGY Péter, Lilium Aurum, 2009 (Parazita Könyvek 4.), 107–134.
- Jacques LACAN, *Szemiárium Az ellopott levélről* [ford. GÁNGÓ Gábor] = *Testes könyv II*, szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor s.k., ODORICS Ferenc, Szeged, ICTUS ÉS JATE Irodalomelméleti csoport, 1997, 7–40.
- MIKOLA Gyöngyi, *A történet rehabilitálása = Csipesszel a lángot: Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról*, szerk. KÁROLYI Csaba, Nappali ház, 1994, 209–217.
- J. Hillis MILLER, *A kritikus mint házigazda*, *Filozófiai Figyelő*, 1987/3-4, 101–127.
- NAGY Hajnalka, „Aki jól ír, az végül mindent megír”, *Új Forrás*, 2007/3, 84–92.
- Friedrich NIETZSCHE, *Adalék a morál genealógiájához: vitairat* [ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor], Bp., Holnap, 1996.
- PALKÓ Gábor, *A Darvasi-történet: Darvasi László: A Kleofás-képregény*, *Alföld*, 1996/11, 83–87.
- Edgar Allan POE, *Az ellopott levél* [ford. PÁSZTOR Árpád], <http://mek.niif.hu/03500/03575/html/01.htm#14> (2010. október 13.)
- RÁCZ I. Péter, *A történeti narratíva poétikai szerepe a mai magyar irodalomban*, [http://prae.hu/prae/journals.php?menu\\_id=39&jid=20&jaid=93](http://prae.hu/prae/journals.php?menu_id=39&jid=20&jaid=93) (2010. október 21.)
- SZILASI László, *Jánoskám, egyetlenem – mégis oly sokféle = Lassú olvasás*, szerk.SZILASI László, HÁRS Endre, Szeged, ICTUS ÉS JATE Irodalomelméleti csoport, 1996, 60–83.
- SZIRÁK Péter, *A történet és a nyelv: A Darvasi-olvasás = Sz. P., Folytonosság és változás*, Debrecen, Csokonai, 1998, 121–124.

## Csabai Kortárs Fesztivál

Mágikus realizmus, fikcionalitás és emlékezés a Viharsarokban

### 1. Bevezetés

Grecsó Krisztián két regényének, az *Isten hozott*nak és a *Tánciskolának* valamint Szilasi László *Szentek hárfája* című kötetének az összevetését nem az motiválta, hogy Békéscsabán játszódó regényeket hasonlítsa össze. Békéscsaba neve egyik regényben sem fordul elő. Árpádharagos és Tótváros terei, utcái, marginális helyzete, a benne élő emberek nyelve, nemzetisége, a városokban élő tipizált alakok, problémáik, esetleg emlékeik, a városokat uraló szabályok alapján azonban nem nehéz rájönni, mi szolgálhatott a regények helyszíneinek előképül.

Mind a három regény alkalmazza a mágikus realizmus technikáit, tartalmaznak ilyen jellegű formai jegyeket. A regények mindegyike a nyomozás, kutatás, egy titok felfejtése köré épül. Tematikai egyezés a megkísértés-történetekkel való párhuzam is, valamint az ezzel járó archetípusok, képek, mágikus vagy annak tűnő események, látomások, démoni elemek fölbukkanása.

A másik tematikai egységet a szövegvilág szabályrendszerének feltárása képezi. A fikcionalitás aktusa<sup>1</sup> érdekes itt főképpen – mi a jelentősége annak, hogy egyes helyszínek és események a referencialitás illúzióját keltik. Milyen jelentéstöbbletet kapnak az imaginárius és a fiktív elemek? Mi köti össze ezeket az elemeket, hasonló-e szerepük, pozíciójuk a szövegekben és a szövegek közötti viszonyításban? Alapanyaguk igen hasonló: egyazon helység (és történelmének) ismeretére, jelentős lexikai tudásra és tapasztalatra építettek, miközben merítettek a helyi legendákból és hiedelmekből, berögzült szokásokból, s a beemelt intertextusok és irodalmi toposzok között is fellelhető hasonlóság. A létrehozott szövegvilágok hasonlóak abban a tekintetben, hogy több felbukkanó helyszín, történelmi és közéleti személyiség, esemény a referencialitás illúzióját kelti, amellet, hogy önnön fiktív jellegét is hangsúlyozza. Tehát a szövegek tematikai hasonlósága és a fikcionalitás az elsődleges szempontom, de igyekszem kitérni a szövegek egyéni zamatára is.

---

<sup>1</sup> Wolfgang ISER, *A fikcionalitás aktusai = Az irodalom elméletei IV.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1997, 51–85.

A harmadik fejezet az emlékezéshez való hozzáállást, és ennek kapcsán a regényekben megjelenő problematikát nagyítja ki. Itt egy korszerű pszichológiai modell, Bartlett (re)konstruktív emlékezet-tézisének beemelését tartom célszerűnek.<sup>2</sup> Valamint egy klasszikus filozófiai probléma: a Platón által felvetett írás és emlékezés összefüggéseit is érdemes figyelembe venni az elemzés során<sup>3</sup> – ez utóbbi markánsabban jelenik meg az *Isten hozottban* és a *Szentelek hárfájában*, mint a harmadik regényben. Izgalmas kérdéseket vet fel, hogy az irodalomelmélet az emlékezést, mint múltrekonstrukciós folyamatot kérdőjelezi meg, míg ezek az írók az emlékezés tárgyát, a múltat hozzák be a hitelesség-hiteltelenség játékába.

A vizsgált korpusz összevetését a közös műfaji jegyek, a szövegvilág hasonló elemei és az emlékezéshez, íráshoz való hasonló beállítódás motíválta. A két szerző szakmai és személyes pályáján több találkozási pont is megtalálható a három regényen kívül – egymás munkáit figyelemmel kísérik, 2006-ban közös felolvasóestet is tartottak Szegeden.

## 2. A mágikus realiztikus jegyek megjelenési formáiról

A regények egyik találkozási pontja a mágikus realizmus, melynek elemeit mindhárom mű tartalmazza, alkalmazza. Az irodalomtudományban széles körben ismert és alkalmazott terminusról van szó – talán túlságosan is: egyesek regényírási technikát, mások műfajt látnak benne. Vannak nézetek, melyek szerint a latin-amerikai regényekre vonatkoztatható,<sup>4</sup> és vannak, akik szerint a posztmodern és a mágikus realizmus nemcsak, hogy érintkeznek, hanem majdhogynem egymást lefedő fogalmak is.<sup>5</sup> A fogalom használatakor Bényei Tamás *Apokrif iratok* című munkájára támaszkodom,<sup>6</sup> ami a mágikus realizmust történetileg, írásmódját tekintve és emblematikus műveit vizsgálva mutatja be. Elemzésemben érintem mindazokat a szempontokat, amelyeket Bényei a fogalom története és az ide sorolható művek azonos elemei alapján elkülönít.

---

<sup>2</sup> A témáról bővebben: Frederic Charles BARTLETT, *Az emlékezés: kísérleti és szociálpszichológiai tanulmány*, Bp., Gondolat, 1985.

<sup>3</sup> Itt Platón Szókratésszel folytatott dialógusára gondolok a *Phaidroszban*, ahol a bölcselő amellet érvel, hogy az írás csak a szóban kifejtett gondolatok rögzítésére, emlékeztetésre szolgál, de nem helyettesíti az emlékezés folyamatát

<sup>4</sup> Angel FLORES, *Magical Realism in Spanish American Fiction*, *Hispania*, 38/2, 1955, 187-192.

<sup>5</sup> Brian MCHALE *Postmodernist Fiction* című írásában például Latin-Amerikát lényegéből fakadóan posztmodern helynek nevezi. Brian MCHALE, *Postmodernist Fiction*, Methuen, 1987, 52.

<sup>6</sup> BÉNYEI Tamás, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997.

## Fantasztkum: inverzió és mellérendelés

Bár sokan ezt emelik ki először,<sup>7</sup> – már csak az elnevezés miatt is (mágikus és realiztikus)- amikor mágikus realista regényekről beszélnek, többről van szó, mint a fantasztkum jelenlétéről vagy hiányáról. A mágikus realiztikus regények klasszikus értelmezésében nem mesei, fentről jövő transzcendencia hatja át a regényvilágot, hanem a fantasztkum a „valóság rejtett tartozéka”, vagy a „psziché sajátossága”.<sup>8</sup> Több annál, minthogy intellektuális kételkedés lép föl a fantasztkum megjelenésekor.<sup>9</sup> A fogalom tisztázására vállalkozó iskolák képviselői egyetértenek abban, hogy a terminust alkotó szavak nem antinóm fogalmak.<sup>10</sup> Ami az olvasónak fantasztkumnak tűnik, az az elbeszélő, illetve a szereplők világának szabályrendszerében adekvát jelenség. Jó példa erre a Sárasági gazdátlan árnyékok megjelenése, vagy az összefüggéstelen szóáradat, mely a falu lakóiból reggelente tör fel, vagy az örökös szomjúság, de megemlíthetnénk a steril Franczek Gyula és az apasági teszt kálváriáját az *Isten hozott*-ban. Példa erre az alvilági méhkeréki gödörben magából hideget árasztó alvilági albínó figurája a *Tánciskolában*. Vagy éppen a hat belelőtt golyó után futásnak eredt Omaszta és az őt kergető Grynaeus jelenete a *Szentek hárfájában*. Ezekben a példákban közös, hogy az elbeszélők *familiarizálják a fantasztkumot*<sup>11</sup> – így az olvasás során a kódolás tekintetében ütközések jönnek létre az olvasó által ismert világ és a regényvilág között.

Tipikus eszköze a mágikus realista regényeknek a szent és profán elemek összemosása, egymásba játszása.<sup>12</sup> Mindhárom regény produkálja ezt az összemosást, bele-belecsempész egy oda nem illő kategóriát, ami általában ironikus színezetet ad az elmondottaknak. Vizsgáljunk meg három rövid idézetet a művekből, ahol ez a jelenség tapasztalható.

„Például régi és új szerzetesek jelentek meg az utcán. Mennyit emlegette Péter a bencések övén himbálódzó három csomót: mostanában vizsgálhattam meg először! Mint ahogy azok a festett arcú, kopasz fiatalok is nemrégiben kezdtek föltünedezni, akiknek kézzel hajtós harmóniumuk van, és bársnyos hangon éltetik istenüket a sétálóutcán.”<sup>13</sup>

---

<sup>7</sup> A már említett Flores tanulmány például a realizmus és a fantasztkum összeolvasztásáról beszél.

<sup>8</sup> BÉNYEI, *i. m.*, 55.

<sup>9</sup> *Uo.*, 55.

<sup>10</sup> Amaryll CHANADY, *Magical Realism and the Fantastic – Resolved versus Unresolved Antinomy*, New York, Garland, 1985, 101.

<sup>11</sup> BÉNYEI, *i. m.*, 61.

<sup>12</sup> *Uo.*, 66.

<sup>13</sup> GRECSÓ Krisztián, *Isten hozott*, Bp., Magvető, 2005, 114.

Az ironia itt nemcsak a két össze nem illő kategória egymás mellé helyezésében van, hanem már az „új szerzetesek” kifejezésben is. A mű a rendszerváltás utáni helyzetet festi le, mikor az egyházak visszanyerték státuszukat, de a kivívott demokrácia eredményeképp megjelentek a szélsőséges, lázadó elemek is. A szent és profán összemosása történik meg ebben a részletben szintaktikailag is:

„Jocónak égett az arca a szégyentől, néhány lépést oldalazott, aztán ő is visszament a lakókocsihoz, neki persze már közönsége is volt, addigra két asszony várta, hogy elkészüljön a lángosa, Jocó mégis odasétált, és miután kimondta, hogy ámen, behunyta a szemét, kítátotta a száját, hagyta, hogy a feketevárosi nagypiac sütődése betolja a szájába a sajtos-tejfölös lángost, és várja, hogy ő azt, mint Krisztus testét, magához vegye.”<sup>14</sup>

Ebben a jelenetben Szalma Lajos kezdi el beidézni az áldozás közben elhangzó mondatokat, elegyítve azokat a lángossütőnő pajzán megjegyzéseivel, mígnem Jocó is bekapcsolódik ebbe a furcsa rituáléba, ahol is a fent idézett résznél Krisztus teste szintaktikailag is rávetítődik a sajtos-tejfölös lángoséra. A jelenet blaszfém jellege mellett ironikus jelentésárnyalatot is kap, pláne ha vizuális képzelőerővel megáldott olvasóval van dolgunk. A harmadik jelenetben szintén világi, tudományos fogalmak és transzcendens kifejezések kerülnek egymás mellé:

„A szemét néztem. És arra gondoltam, hogy a szem, maga a szemgolyó nem az a különösen kifinomult bio-optika, antro-po-Zeiss, angyali lencse-rendszer, amin keresztül be lehet látni valahová, mégpedig magába a lélekbe, hova máshová, hanem hogy éppen ellenkezőleg. Lezár. Eltömít. Azért van odatéve, hogy ne láthassál még véletlenül se be. Két vak kis műanyag billiárdgolyó [...]”<sup>15</sup>

A hazalátogató Kanetti leépült, alkoholista osztályfőnökével való találkozásáról ír így, ahol az olvasói elvárásokat derékba törve az angyali lencse-rendszer helyén csak két billiárdgolyót talál, mi mást lelhetne a kocsmatöltelékké lecsúszott, annak idején nagyra becsült tanárának szemében. Mintha Kanetti nemcsak hogy nem tudna a másik lelkébe látni, hanem nem is akarna.

---

<sup>14</sup> GRECSÓ Krisztián, *Tánciskola*, Bp., Magvető, 2008, 34.

<sup>15</sup> SZILASI László, *Szettek hárfája*, Bp., Magvető, 2010, 226.

A másik ilyen fikciós eszköz az inverzió, amikor szerepek, sorrendek, nemek, vagy az idő múlása válik fordítottá.<sup>16</sup> Mágikus realista regényekben gyakorta úgy jelenik meg ez az alakzat, hogy például egy kis jelentőségű, helyi esemény válik sorsfordító tényezővé. Ilyen események az *Isten hozott*-ban és a *Szettek hárfájában* is előfordulnak – az elsónél például Pannika néni gépírói tehetsége és a *Klein-napló* létrejötte, vagy Szilasi regényében Kehrheim és Ladik beszélgetése alatt zajló sakkjátszma lehet – ahol azt sugallja a szöveg, mintha ezek a lépések valamiféle kódolt üzenetet tartalmaznának. Inverz Kucsera egész figurája a *Tánciskolában* – ilyen elem a tükörrírás megjelenése, vagy a tolató tejesautó ismétlődő képe.

### Okozatiság és képiség

Mindhárom műben megfigyelhető egyfajta mágikus, szükségszerű kauzalitás, amelynek szabályai csak a cselekmény előrehaladtával válnak érthetővé, követhetővé. Az olvasó gyakran szembesül azzal, hogy a regény egyik szála zsákutcába vezet, félrevezették. A kauzális gondolkodás Nietzschénél is trópusként jelenik meg: az okozatiság a valóság mitologizálása tudatunkban, egyfajta hamisítás, utólagos rendszerezés.<sup>17</sup> Ezt Bényei monográfiája is kiemeli, mikor a kauzális gondolkodás fikcióként való manifesztálódásáról értekezik.<sup>18</sup> Az okozatiság alakzattá válik, az események összekötése maga is egy trópus. Az olvasó feladata ennek a szabályrendszernek az elfogadása, felkutatása, megértése. Mindhárom regény szereplői egy nyomozásban, keresésben vesznek részt, ahol a részleteket külön időrétegekből, különböző emberektől, nyomokból igyekeznek összeilleszteni, megkonstruálni. Gyakran kapnak egymásnak ellentmondó információkat, ekkor a rendszer újrastrukturálására kényszerülnek. Az *Isten hozott*-ban a feltárandó titok Klein Ede története volt, s ennek összefüggései a falut sújtó titokzatos eseményekkel – büntetéssel, amit végül Gallér-Klein Gergő származása köt össze. A *Tánciskolában* Szalma Lajos viselkedése, céljai, a környezetében zajló események voltak a legkevésbé logikusak, a leghomályosabbak. Ezt párhuzamosan próbálják megfejteni az olvasók Voith Jocóval. Szalma Lajos maga is tesz kétértelmű utalásokat, hol vezetőgeti, hol félrevezetőgeti Jocót, hogy tervét megvalósíthassa. A kép végül Judit vallomásából áll össze. Mindkét műben megjelenik az oidipuszi nyomozással való összevetés, a *Tánciskolában* talán

---

<sup>16</sup> BÉNYEI, *i. m.*, 64.

<sup>17</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Túl jön és rosszon*, Budapest, Ikon, 1995, 23.

<sup>18</sup> BÉNYEI, *i. m.*, 83–85

még inkább explicit módon.<sup>19</sup> Központi szerepet kap a látnok archetípusa, amit az *Isten hozottban* az Üvegszemű tót képvisel, míg a *Tánciskolában* nemcsak Teiresziasz neve említődik föl többször is, hanem az *Oidipusz király* cselekményéből is beidéződnek elemek.<sup>20</sup> Szilasi regényében szintén több titokzatos esemény után is nyomozás zajlik: baleset éri mindazokat az embereket, akik az Omaszta-rejtélyt igyekeznek megfejteni. Ebben a regényben az interpretációs szintek úgy épülnek egymásra, ahogy a nyomozás egyre inkább szétszalazódik – Dalmand és Palandor az Omaszta-rejtélyre koncentrálnak, Ladik nyomozása már a robbantásos merényletre is irányul, Kanetti pedig Ladik után is kutat. Szilasi regényében a nyomozás párhuzamot mutat Robbe-Grillet nyomozást tematizáló szövegeivel:<sup>21</sup> nem tudni, miből lesz nyom, a nyomozás folyamatában zsákutcák vannak, egymásnak ellentmondó valóságokat kell feldolgoznia a nyomozónak, és különös jelentőséggel bírnak a geometriai formák, az útvonalak, és a sakkozás, mint embléma.<sup>22</sup> A sakkozás emblémája Makovicza elbeszélésében új értelmezést kaphat: a templom kövezete sakktábla-mintájú, így a szereplők válnak metaforikusan sakkbábúkká. Az *Isten hozottban* és a *Szentelek hárfájában* a nagy időeltérésekkel felvett valóságok az információ romlását is tükrözik. A vallomások szerepéről, és ezzel is összefüggésben az emlékezetről még több szó esik a harmadik fejezetben.

## Genealógia

A problematikus genealógiát szintén a mágikus realiztikus regények sajátjának tartják – a szereplők önazonossága, jelenléte, eredete kérdőjeleződik meg.<sup>23</sup> Az önazonosság problematikájára a *Szentelek hárfája* szereplői többek között a gyakori tükörbepillantásokkal reflektálnak. A gimnáziumban lévő nagytükörben, mely alatt egy felirat hirdeti, „Ügyelj megjelenésedre” a történetek hősei rendre megnézik magukat, és ezalatt furcsa szorongó érzés tölti el őket.<sup>24</sup> A *Tánciskolában* Jocó egy alkalommal észreveszi a tükörben, hogy

---

<sup>19</sup> Egyrészt tematikailag is emlékeztet az Oidipusz történetére a Tánciskola cselekménye: Jocó teherbe ejti a lányt, akit apja szeretőjének tartanak a faluban, másrészt az apa haláláért is önmagát hibáztatja a főhős. Másrészt a Szophoklész dráma szereplői is megemlítődnek a műben, Oidipusz és Teiresziasz egyaránt.

<sup>20</sup> Pl: „a történés elől a történésbe futottak [...] most persze már mindegy, itt vannak egy mitológiai bélyeggel, bűnnel az életükön, és akár meg is vakíthatnák magukat, az sem lenne sokkal rosszabb.” GRECSÓ, *Tánciskola*, 197.

<sup>21</sup> Pl. *A kukkoló, A rádiók*

<sup>22</sup> SZILASI, *Szentelek hárfája*, 56–106, 236, 266, 291

<sup>23</sup> BÉNYEI, *i. m.*, 112–126

<sup>24</sup> SZILASI, *Szentelek hárfája*, 25.

hirtelen sokat fogyott, amit az elbeszélő ekképp kommentál: „Hová tűnt tizennégy kilónyi Voith József? [...] Lehet, hogy abban a méhkeréki földes pincében, vagy menekülés közben fogyta el a tizennégy kiló egy részét? Nem volt válasz. Csak egy meglehetősen idegen dr. Voith József, akit a tükörben látott.”<sup>25</sup> Az *Isten hozott*-ban inkább az árnyékok azok, amik jelenlétet igazolnak – a múlt jelenlétét. Ezért jelennek meg az ellopott képek árnyékai a jelen helyszínein, büntetésként, hogy a lakosok ne feledjék el a múltat, amíg helyre nem jön valamiféleképpen az a kollektív bűn, amit a falu lakossága Klein Edén elkövetett. Bár itt is akadnak elbizonytalanító effektusok, hiszen volt olyan kép, amit pontosan délben készítettek, ott nem lehetett árnyéka a tárgyaknak, embereknek.<sup>26</sup> Ahogy annak idején Klein Edére vetődött a gyanú árnyéka, úgy vetődött az ártatlanul elítélt, száműzött bűnbak miatt a falakra a múlt árnyéka. A jelenlét megkérdőjelezése szintén ponderáns elem. Példa lehet rá Jocó a drogos hallucinációk során a *Tánciskolában* – mikor a *kicsi Teiresziasznak* nevezett drog hatására testet vált Ildikóval. Vagy az *Isten hozott*-ban a *Klein-napló* szövege, a *Szentelek hárfájában* a holttesttel eltűnt Grynaeus személye.

Az alapvető ontológiai bizonytalanság miatt az eredet témája fetiszizálódik,<sup>27</sup> ez válik az egyik legnagyobb kérdéssé. Szilasi rá is játszik erre, mikor Árpádharagos és a tótok betelepülésének legendáit boncolgatja – és sorra emlegeti a békéscsabai legendákat, mondákat, a róluk szóló gúnyolódásokat,<sup>28</sup> de fikcionálja az egyik létező békéscsabai monográfia létrejöttének körülményeit,<sup>29</sup> s a regényvilágban azonos szintre helyezi emergentív árpádharagosi legendáival.<sup>30</sup> De nemcsak a város lakóinak kétséges itt a genealógiája, hanem például az új személyazonosságot kapó Zádor-Ladiké, a törvénytelen születésű Béresé, a Bottoni-Both-Bottka családé, vagy épp a talált gyermek Palandoré. Az itt is megjelenő rekonstruált, vagy éppen feltételezett eredet is a mágikus realiztikus regények jellemző tematikai jegye.<sup>31</sup>

Az *Isten hozott*-ban is expliciten jelenik meg ez a genealógiás problematika és tematika. Gallér Gergely tabuként kezeli árvaságát, próbálja pótolni a hiányzó családot. Ezt ideiglenesen a falu közösségéből kiközösített

---

<sup>25</sup> GRECSÓ, *Tánciskola*, 232–234.

<sup>26</sup> GRECSÓ, *Isten hozott*, 23.

<sup>27</sup> BÉNYEI, *i. m.*, 113.

<sup>28</sup> PL. SZILASI, *Szentelek hárfája*, 21.

<sup>29</sup> RELL Lajos, *Békéscsaba népe = Békéscsaba – történeti és kulturális monográfia*, szerk. KORNISS Géza, 1930.

<sup>30</sup> Példa erre az árpádharagosiak evangélikusainak éjféli miséje – Szilasi beszél is ennek fiktív mivoltáról a békéscsabai könyvbemutatón.

<sup>31</sup> BÉNYEI, *i. m.*, 114.

kaliberben, Franczekben találja meg. Franczekre Bece és Metz is apaként tekintenek – a három fiú mindegyikének problémás az apához való viszonya. A regényben nemcsak Gergely árvasága tabu: a zsidó kultúrában Isten neve nem ejthető ki, csak körülírható, utalni lehet rá – ugyanúgy, mint teszi azt az *Isten hozott* elbeszélője, mikor az „Örökkévalót” emlegeti. A regénybeli „mennyei atya” képe helyén az Ószövetség büntető istene körvonalazódik, aki a bűn jóvátételéig átokkal sújtja a falu közösségét. Franczek szerepe is összetettebb egy egyszerű apapótléknál. Sáraságban tekintélyes pozíciót jelent a *kaliberség*, ami egyfajta kommunikációs képességet jelent a túlvilággal. Az idősebb férfi a mester pozíciójába kerül, igyekszik bevezetni a fiúkat a transzcendens és világi ismeretekbe egyaránt. Egyedül Gergely lázad fel időnként a férfi pozíciója ellen, és érti meg végül Klein Ede személyének jelentőségét. A *Tánciskolában* is hasonló felállást találhatunk – Jocó hol követi, hol elítéli Szalma Lajos karakterét.

A mester-tanítvány párhuzamnál szeretném felhívni a figyelmet a *Tánciskola* és a *Szentek hárfája* közös beidézett szövegegyüttesére – a Faust-toposzra. A *Szentek hárfájában* már a regény kezdetén felhangzik az idézet: „*lente, lente currite noctis equi*”.<sup>32</sup> A citátum tulajdonképpen átvétel már Marlownál is – Ovidius *Átváltozások* című munkájából. Christopher Marlow *Doctor Faustus*-át Kehrheim adja oda Ladiknak, amit meg is találnak hagyatékában – Kanetti nem is tudja értelmezni, hogy milyen jelentőséggel bír a könyv Ladik életében. Az idézet nem is igazán a száműzött kémhez, hanem sokkal inkább Makovicza Bálint – Makaóhoz tarozik, akinél a „*Silence. Silence, Makaó.*” zárómondat összecseng a regény elején megjelenő idézettel.<sup>33</sup> A *Tánciskola* szintén Faust történetét idézi fel – csak itt Thomas Mann tolmácsolásában kerül bevonásra a megkísértés-történet. Míg Makoviczát lázálmodok, víziók kísértik, s szinte megtébolyul, megnémul, addig Jocót és Szalma Lajos további tanítványait szakmai és személyes sikerekkel kecsegteti az álmokban és tudatmódosult állapotban vissza-visszatérő alvilági figura. A gonosz figurája a templomban is megjelenik a *Szentek hárfájában* karácsony éjszakán, az ünnepi prédikációra kiválasztott Máté-locusban,<sup>34</sup> mielőtt Grynaeus elköveti a gyilkosságot. Az *Isten hozottban* szintén alvilági figurák kísértenek a falu lakóinak álmaiban – mindhárom műben motivikusan tűnik fel, vagy rántja le a szereplőket magával egyfajta démonikus hatalom.

---

<sup>32</sup> SZILASI, *Szentek hárfája*, 23.

<sup>33</sup> *Uo.*, 23.

<sup>34</sup> *Uo.*, 36. vö. Máté 10:26 és kontextusával (Máté 10:25 – Belzebubról)

## Határok

A mágikus realizisztikus regényeket jellemzően nyelvi sokszínűség hatja át, az élőbeszéd imitálása, karneváli tobzódás jellemzi, amit Bahtyin heteroglosszia terminusa fed le legpontosabban.<sup>35</sup> Mindhárom regény több nyelven szólal meg: a *Tánciskolában* annak ellenére, hogy tótvárosi történetről van szó, a várt szlovákkal ellentétben román nyelvű betétekre bukkanhatunk. Az *Isten hozottban* ógörög és héber szavak törnek fel a sáraságiakból ébredéskor.<sup>36</sup> A *Szettek hárfájában* a magyar mellett szlovák, latin, angol, német és olasz nyelven is szól a regény. Az elbeszélés polifon jellegét<sup>37</sup> a narrátorok sokasága és egyenrangúsága adja. Az író egy békéscsabai író-olvasó találkozón egy poháron prezentálta a regény szerkezetének logikáját. A pontos megjelenítéshez érdemes több oldalról, irányból megvizsgálni az adott tárgyat, de hozzátartozik az is, hogy a bemutatáskor az idő múlásával létrejött változásokat se hallgassák el. A regényben egy fejezeten belül akár több narrátor is megjelenik – a *Dalmand és Palandor* címűben Ladik és Kehrheim szólalnak meg felváltva – mintha ez is egy ahhoz hasonlatos játék lenne, mint amit beszélgetésük alatt közvetíten hallgatnak. A narrátorok minden esetben homodiegetikus elbeszélők, ők maguk is a történet részesei: elbeszélői szubjektumuk, szerepük összemosódik a történet szereplőjével. Az időhatárok is elmosódnak a vizsgált regények narrációjában, néhol jelen idejűnek tűnik, néhol pedig retrospektív elbeszélői szerepet vesznek fel. De nem csak az elbeszélés és a regény cselekményének ideje kavardik össze.

Előfordulnak meredek stílusváltások mindkét műben, a tudományos hangvételtől a kötetlen élőbeszéd imitálásán keresztül, megjelennek szleng elemek és tájszavak is. Tudományos a hangvétele például Szalma Lajos kiselőadásainak a kertben termő tudatmódosító szerekről, a *Szettek hárfájában* Ladik feljegyzései között található egy tanulmány az evangélikus templomról, az *Isten hozottban* a teológiai fejtegetések hozzák be ezt a hangnemet. Az

---

<sup>35</sup> „Nun umfasst Bachtins Konzeption der 'Heteroglossie' bekanntermaßen mehr als lediglich stilistische Vielfalt im Roman.(...) Der Roman ist Bachtin zufolge dasjenige - das einzige - literarische Genre, das es vermag, die real existierende Sprach- und Stimmenvielfalt abzubilden und in ihrer ganzen Breite darzustellen.“ Florian GELZER, *Dialogizität und erlebte Rede - Spuren romanistischer Stilkritik in Michail Bachtins Romantheorie* = *Wirkendes Wort* 1, 2006, 140.

<sup>36</sup> GRECSÓ, *Isten hozott*, 115.

<sup>37</sup> (...)legalapvetőbb vonása az önálló, egymástól elváló szövegek és tudatok sokasága, a teljes értékű szövegek igazi, gazdag polifóniája.(...) egyenrangú tudatok és világlátások sokasága kapcsolódik itt össze valamilyen esemény egységében, anélkül, hogy ezáltal a közöttük húzóó éles határok elmosódnának. Mihail Mihajlovics BAHTYIN, *A szó esztétikája (válogatott tanulmányok)*, Bp., Gondolat, 1973, 32–33.

előbeszéd imitálása legélénkebben a kocsmajelenetekben tűnik fel, amire mindhárom műben bőven akad példa. A *Tánciskolában* a költői leírásokból gyakran kitűnik egy-egy szleng kifejezés,<sup>38</sup> míg az Isten hozottban hasonló funkcióval bír a tájszavak<sup>39</sup> használata. A regények mindegyike tartalmaz az írással kapcsolatos önreflexív megnyilvánulásokat. Újszerű, friss leírás például Kanetti módszere, mikor a falfirkákkal festi le a rendszerváltás utáni várost és emeli ki a műfaj öniróniáját: „*A bolondok neve mindig a falon ragad*”.<sup>40</sup>

Ezekben a regényekben a fontosabb cselekmények igen gyakran a város peremén, határvidékén játszódnak, ahol már nem ugyanazok a szabályok érvényesek, mint a központban: felvillanhatnak itt Dalmand és Palandor vállatásai Germinában, vagy Szalma Lajos kirándulásai a hobbitelekre. A vizsgált regényekben a szexualitás is jelentheti ezt a határátlépést. Mindhárom regényben egyfajta belterjesség figyelhető meg, a monogámia teljes hiánya. Barátok, rokonok osztoznak ugyanazokon a nőkön. Grecsó regényeiben a szexualitás szinte minden esetben rituális jelleget ölt, és fontossá válik az aktus résztvevőin kívül a mester szerepe is, aki a beavatást felügyeli, szemtanúként követi, néhol pedig átveszi az irányítást a másik teste fölött. Mágikus realista regényekben gyakran megjelenő elem, hogy a test szemiotizálódik, önazonosságot létrehozó nyelvi elemmé válik – „*véletlenül nem ad a Teremtő egy gyönyörű lány szájába petárdát*” olvashatjuk az *Isten hozott* fedőlapjának idézetét, de Judit lebénulása a *Tánciskolában* és Dalmand csonkasága, vagy Kanetti tolókocsiba kerülése is indokolt: Judit bátyja kicsapongásai miatt bűnhődik, míg Dalmand és Kanetti a rendíthetetlen nyomozás következtében kerül korlátozott helyzetbe.

### Mágia és realizmus

Klein Ede naplója az *Isten hozott* főhőseinek egy olyan tudást birtokló írás volt, aminek újbóli megszerzését és tartalmának megfejtését tűzték ki fő célul. Makaó úgy vélte, *Tranosciusa* még a legzavarosabb, legdémonibb helyzetben is megvédi őt, az apokaliptikus leírások a könyv elvesztése után következnek. Jocónak a nagyon vágyott, hirtelen felindulásból megvásárolt kerékpárja szimbolizálta a szabadságot, Szalma Lajosnak a kertjében termett növények nyitották ki a harmadik szemét. Ezek talizmánok, fetiszált tárgyak, melyeknek leírása közben „az elbeszélés egy eleme mintegy behatol a történetbe, hogy ott hozzon létre valami változást – vagyis a nyelv ilyenkor

---

<sup>38</sup> Szadizzak, be vannak tépve, csulázott, zöld...stb

<sup>39</sup> Mászós, fujtós, kanta...stb.

<sup>40</sup> SZILASI, *Szentelek hárfája*, 228.

mintegy úgy lép ki referencialitásából, hogy közben mégis megnevez”<sup>41</sup> – írja Bényei a talizmánokról. Hasonló, a művekben fellelhető tematikai elemeket sorol fel, amik jellemzik a mágikus realista szövegeket. Például a névmágia – ahogy Gallér Gergely felvállalja a Klein vezetéknevet, megszűnik a falut sújtó átok. A *Tánciskola* több hőse is képes gondolatokat kitalálni (Csicsely, Judit). Szalma Lajos az alkimista pózában tetszeleg. A *Szentelek hárfája* evangélikus temploma pedig a híresztelések szerint el vanátkozva, az Omasztagyilkosság után nyomozók pedig baleset áldozatává válnak. De főképp nem ezek miatt állíthatjuk egy regényről, hogy mágikus realiztikus mű.

Bényei az apokrif fogalmát látja bevezetendőnek: egyrészt, mert ezek a művek a szakrális szövegek formai eljárásaival élnek, csak autoritással nem rendelkeznek, az igazsághoz való transzcendens viszonytal. A történelemhez való viszonyt is ehhez a fogalomhoz köti: bizonyos eseményeket korrigálnak, vagy eddig rejtett, másfajta kontextusba és okozatiságba helyezi azokat.<sup>42</sup>

Mágikusnak nem szakralitásuk miatt nevezik ezeket a szövegeket, nem is amiatt, mert egy ősi-mitikus világrendet teremtenek a racionalitással szemben. A mágikus realizmus az átváltozás és a mimézis aktusát rejti magában,<sup>43</sup> ezért is van különös szerepe a referencialitásnak, hogy folyamatában váljon láthatóvá az imagináció során, melyik elemből mi lesz. A mágikus realizmus ebben a felfogásban a világ nyelv általi újraalkotása.<sup>44</sup>

A vizsgált regények nem feltétlenül sorolhatóak be csak a mágikus realizmus kategóriájába. De kétségtelen, hogy a kortárs magyar próza több képviselője is ehhez a műfajhoz közelít, alkalmazza a fent említett retorikai és tematikai elemeket. Ezekhez a művekhez legközelebb állónak Darvasi prózáját érzem, aki szintén az ambíciózus, fiatal dél-alföldi írónemzedék tagja. Erre a frissnek mondható jelenségre, új irányvonalra szerettem volna felhívni a figyelmet a művek olvasása kapcsán.

### 3. Békés-csapda – avagy a fikcionálás aktusai

Iser a fikcionálás aktusairól szóló tanulmányával nagy hatással volt azoknak a kortárs műveknek az értelmezésére, melyeket a realizmushoz való visszatéréssel jellemeztek. Írásában arra mutat rá, hogy a referenciálist a fiktiivvel oppozícióba állító értelmezések idejét múltak, nem adekvátak. Ezeket a fogalmakat szembenállás helyett az imaginárius terminust bevonó viszony-

---

<sup>41</sup> BÉNYEI, *i. m.*, 98.

<sup>42</sup> *Uo.*, 142.

<sup>43</sup> *Uo.*, 74.

<sup>44</sup> *Uo.*, 80.

rendszerben mutatja be. A határesetekre is kitér, mikor a fikcionális szöveg a valóságnak megfeleltethető realitáselemeket tartalmaz: „Ennyiben tehát a fikcionális szövegben egy világosan felismerhető világ tér vissza, mely azonban magán viseli a fikcionáltság jegyét. E világ tehát zárójelbe van téve, hogy tudtunkra adja: az ábrázolt világ nem egy adott világ, csak úgy kell érteni, *mintha* az lenne. [...] A zárójelbe tétel jelzi, hogy az ábrázolt világhoz fűződő minden »természetes« beállítódásunk felfüggesztendő. Ennek következtében az ábrázolt világ nem is öncélúan tér vissza, s nem merül ki egy olyan világ jelölésében, mely már előtte adva volt.”<sup>45</sup>

A „*mintha*-szövegeknek” a befogadásméleti hatásuk is egészen más, mint azoknak a szövegeknek, melyek nem akarják a realitás érzetét kelteni. A *mintha*-szövegek esetében azonban, mivel a szövegvilágot olyannak képzel-teti el, mintha az igazi volna, az összehasonlító elemek konkretizálódnak, és átlépi a szövegvilágot.<sup>46</sup> Iser emellett a kettős irányultság mellett hangsúlyoz egy másik lehetséges következményt, ami a vizsgált korpusz szempontjából jelentőséggel bír: „Ha a *Mintha* módusza képes a befogadóból a beállítódásai-nak megfelelő aktivitást és képzeleti tevékenységet is kiváltani, hogy ezáltal reakciókat hívjon elő, akkor felmerülhet a kérdés, vajon az irrealizált szöveg-világ mennyire birtokolja az általa működésbe hozott elképzelhetőség vissza-hatásait a befogadóra. Más szóval: vajon a *Mintha* nemcsak a zárójelbe tett világgal kapcsolatban leírt határátlépésnek az okozója, hanem még egy ugyanilyennek, ami a befogadóból kiváltott aktivitást illeti?”<sup>47</sup>

Ez a befogadókra tett hatás mindkét esetben tudatos koncepció részét képezi a vizsgált szövegekben. Közismert tény a Greccó Krisztián körül kirobbant médiabotrány, ami a *Pletykaanyu* című regény megjelenését követte. Szegvár lakosai identifikálták magukat a novelláskötet szereplőivel, és perrel fenyegetőztek, míg a szakma elismerően nyilatkozott a pletyka műfajának újragondolása és beemelése, a játékos nyelvezet és a vidéki miliő érzékletes megalkotásával kapcsolatban. Az *Isten hozott*ban nem csak ez motiválta a megjelenített települések előképéül szolgáló város- és falunevek elferdítését, átírását. Tótváros neve magában foglalja attribútumát is, vagyis hogy tótok, magyarországi szlovákok lakta településről van szó. A száműzött vagy önkéntes száműzetésben élő fiú, bár hangoztatja, hogy választott otthonáról van itt szó, ide sem illeszkedhetett be. Tótváros utcáit járva, a szobrokat szemlélve is sárasági barátainak szemével tekinti a műalkotásokat.

---

<sup>45</sup> Iser, *i. m.*, 70.

<sup>46</sup> *Uo.*, 75.

<sup>47</sup> *Uo.*, 76.

„Tótvárosi magányos sétáim alatt elképzelem azt is, mit mondott volna Bece a földmérő-szoborra akkoriban, mikor még ízig-vérig sáraságiak voltunk. [...]

Az új Bece cinikusan nevetne; micsoda szívszorító erőlködés, vetné oda. [...]

Dezsőt[...] temérdek alkalommal elképzelem, mire hogyan reagálna és mitől rázná ki a hideg. Arról is megpróbáltam fantáziálni, hogy milyen volna ő itt, úgy, hogy otthonosan érzi magát. Igaz, ez nem sikerült, mert újra és újra azt láttam magam előtt, ahogy ostoba falusi vendégként egyre zavartabban viselkedik. A földmérő szobornál például úgy tenne, mintha egy nevétséges szobor elemzése után el tudná dönteni, helyes volt-e egy idegen lelkű, átok és örökség nélküli város könyvtárába szegődnöm.”<sup>48</sup>

Itt a mintha-effektust Szilasi terminológiájával élve a fitogtatott figuráció<sup>49</sup> adja. Egy létező szoborról alkotott, Gergely fantáziájában megjelenő interpretációban is igyekszik hűen leírni, hogyan értelmeznék barátai a műalkotást. Még képzelődéseiben is összeveti a vágyai szerinti és a reális válaszokat, és végül egy valósnak vélt szöveget alkot. A sáraságiasságát levetkőzni nem tudó Gergely Feketevárosban sem talál magára, miközben otthonától is eltávolodik. A sáraságiak szemében, ami mint később kiderül, részben Gergely aspektusát is képezi a kollektív tudatnak köszönhetően, Tótváros egy unalmas, sivár örökség nélküli hely Sárasághoz viszonyítva. Nem választott otthon ez, mint amit olvasóival a regény elején elhithetni kíván az elbeszélő, hanem a zsidó kultúra archetípusának – a bűnbak száműzetésének helyszíne, a sivár pusztaságnak megfeleltethető helyszín – így térhet a főszereplő a regény legvégén identitása felvállalásával, megtalálásával haza.

Grecsó másik regényében, a *Tánciskolában* szintén a száműzetés helyszíneként jelenik meg Tótváros, mind a bukott karrierű, „bukott angyal” Szalma Lajos, mind Voith Jocó részéről. Tótváros értelmezésénél a mottó lehetne akár az egyik közhelyes békécsabai falfirka is: „*A valóság csak azoknak való, akik nem bírják a drogokat.*” A szöveg fő *mintha* retorikai alakzata a szövegvilág megalkotási módozata, az alul imaginált szigetek<sup>50</sup> létrehozása. Eleinte egyszerű képletnek tűnik a fiktív-referenciális határok elválasztása –

---

<sup>48</sup> GRECSÓ, *Isten hozott, i. m.*, 59.

<sup>49</sup> Az alakzat tulajdonképpen megfeleltethető a Bényeinél említett burjánzó figurativitás terminusával. SZILASI László, *A referencia-illúzió a mai magyar prózában - mintha-változatok*, Magyar Lettre Internationale, 2006, 63, 4.

<sup>50</sup> Szilasi így foglalja össze a terminus kiemelendő tulajdonságát, az alul-imaginált szigetek szövegvilágát képző erejét: (...) kivételes összetettségben és részletezettségben jeleníti meg az imagináció túlhatalma által uralt fikció-képzés azon legvégletesebb, ugyanakkor igencsak konvencionális eseteit, amelyeken belül a referencia-illúziója és a realizmus megteremtésének lehetősége esetleg tényleg létrejöhet. A referencia illúziója e színes, többszörösen túljelölt terek által körülölelve, általuk becsomagolva, ám felületüket néhol áttörve valósulhat csak meg. SZILASI, i. m., 7.

módosult tudatállapotban jelennek meg a valóstól eltérő elemek – de ez a szöveg is csak a látszatát kelti egy realista olvasási módnak: a szereplőkről józan állapotban is kiderülnek imaginárius képességek, elemek – mint például Csicsely gondolatolvasó-képessége. Csicsely az alul immagináltság szempontjából központi figura, az elbeszélő folyamatosan kételkedik mágikus képességeiben, valamilyen turpisságot sejt a csodák mögött – krumplipucolós mutatványa, mikor tenyerében megjelenik a semmiből egy tisztára pucolt krumpli, majd a „varázslat” önleplezése is ilyen elem. Ismét bonyolultabb a helyzet egy egyszerű trükknél, mikor Jocó a varázslat megismétlésére kéri Csicselyt, nem tudja reprodukálni az akciót, Jocó vélekedésével ellentétben:

Jocó az első mondatoknál elgondolkodott, aztán minden átmenet nélkül megkérte Csicselyt, hogy mutassa meg a krumplis trükkjét, eszébe se jutott, hogy a mutatványhoz nem elég a módszer, de burgonya is kell hozzá. Csicsely szemén átvillant valami, valami méltatlankodó hév, nem tiltakozott, úgy nézett Jocóra, mint egy árulóra, egy valamikori jó pajtásra, aki nyeglén kifecsegi a titkait.

– Nincs nálam krumpli

Jocó különös gomolygást érzett a gyomrában, malícia volt benne, indulat, erő, és mindezek úgy örvénylettek ott, akárha egy tárcsás mosógép keverné őket, szinte rosszul volt [...] miközben a jobb kezében érezni vélt egy a semmiből megjelenő, tisztára mosott, meghámozott, egészséges burgonyát... Rémülten figyelte kezét, [...] Oidipusz nézhetett így, mikor megértette, hogy az a kereszteződésben megölt férfit az apja volt...

Nem volt ott. Szerencsére nem volt a kezében semmi.<sup>51</sup>

Jocó tudatában összerosódik a hallucinációk és a kispolgár valós világa, már testi tüneteket is produkálva. A fenti jelenetben még a gyakran emlegetett intertextus jelentőségét is fölülírja. A két Greccsó-regényben a mintha-hatást a testiség, a materialitás, mint az (ön)kontroll, önazonosság egy lehetséges nyomaként való tételezéssel is erősíti.

Szilasi regényében is egy összetett szöveg- és regényvilágot tapasztalhatunk, ami az előzőekhez hasonlóan egy mintha előjelével ellátott világot tár elénk színes, gazdag eszköztárral. A szerző jól kiismeri magát ezek közt a retorikai alakzatok közt, hiszen egy tanulmánya is megjelent a referencia-illúzió határán egyensúlyozó kortárs magyar regényekről.<sup>52</sup> Ebben az írásban hat olyan retorikai elemet sorol fel, mely a referencialitás illúzióját adja olvasóinak. A kiazmus metaforáját, a fitogtatott figurációt, a cselekményalakító és megnevezett trópusok, a deviancia és konvenció, a matéria és az alul imaginált szigetek csoportjait különíti el. Több példát is lehetne említeni

---

<sup>51</sup> GRECCSÓ, *Tánciskola*, 237–238.

<sup>52</sup> SZILASI, *A referencia-illúzió...*, i. m., 3–7.

ezekre az alakzatokra a *Szentelek hárfájából*. A kiazmus metaforájára jó példa a *Kanetti és Omaszta* című fejezet elején található Árpádharagos – városleírás, amit Olaszországgal, Nyugat-Európával vet össze,<sup>53</sup> sőt a *Nyugat* folyóirat egy tanulmányát is beemeli itt hivatkozással együtt.<sup>54</sup> Ahogy a nyugatba beleízlő<sup>55</sup> Kanetti hazaérkezik, és elszívja utolsó West cigarettáját, undorral fordul a rendszerváltást éppen csak az elbeszélés idejében megélő kelet-európai, kelet-magyarországi kisváros felé. A változások irányát leginkább a falfirkák mutatják.

A cselekményt továbblendítő beszélgetések igen gyakran kocsmákban zajlanak, melyek tipológiáját, leírásait egyébként Grecsó regényeiben és a *Szentelek hárfájában* is megtalálhatjuk. A kocsmák jellemzik törzsközösségeiket, vagy éppen fordítva, a beszélgetések jellegétől függően látogatják a szereplők hol az Olvasót, hol a Kishajót, hol a Strigát. A városokat egyrészt a kocsmatipológia tekintetében, másrészt a fejezetek címszereplőinek aspektusából száműzetésnek megélt helyszín, harmadrészt a kulináris élvezetek, különlegességek<sup>56</sup> és a peremvidékek kultiválása szempontjából hasonló helyként ábrázolja a két szerző.

A nyomozás aktusáról szólva érdemes pár szót megemlíteni, különösképp, ha a *Szentelek hárfája* szövegvilágát vizsgáljuk. Ladik nagyon pontosan leírja személyes tárgyaihoz való viszonyát, hozzájuk tartozó emlékeit, kötődését. Ilyen például az öltözéke, vagy a Kehrheimtől kapott Goethe-kötet – a *Vonzások és választások* (a szövegben első megjelenésekor *Wahlverwandschaften* címmel),<sup>57</sup> amit Dalmand látott el marginális jegyzetekkel. Ez Kanetti számára már nem válik jelentéssé, nem tűnik fontosnak a Ladik-múzeum tételes listájából. Sőt, több olyan információ mellett is elsiklik, ami Ladik történetében központi jelentőségű volt (Marlow, Bottoni szerepe), és olyanokat emel ki, aminek Ladik saját elbeszélésében még csak említést se tesz (például a Kipling-kötet alapján készített skicc).<sup>58</sup> Itt az olvasó ismeretei nem kerülnek átfedésbe a negyedik fejezet narrátorának ismereteivel, az olvasó többet tud a regény homodiegetikus elbeszélőjénél – a narrátor

---

<sup>53</sup> Végignéztem a sorban álló Lada taxikon, aztán elindultam a központba gyalog, centro storico. SZILASI, *Szentelek hárfája*, 212.

<sup>54</sup> A Makaóra várakozó Dalmand és Palandor szintén a *Nyugatot* olvassa a merénylet előtt, bár erre csak a cikkek címéből következtethetünk.

<sup>55</sup> Ezt mondja ki szó szerint a felidézett „Taste the West!” óriásplakát is.

<sup>56</sup> Mint például a haragosi lókolbász elkészítésének a leírása, ahol végül a ló húsát saját beleibe töltötték vissza – nem mindennapi problémákat vetve fel ezzel – például a külső-belső oppozíció felbontását.

<sup>57</sup> SZILASI, *Szentelek hárfája*, 115.

<sup>58</sup> *Uo.*, 241.

megbízhatatlanná válik.<sup>59</sup> Így az olvasás jelentésteremtő aktusa<sup>60</sup> kétszeresen is játékba, mozgásba hozza az eseményeket – egyrészt a szöveg belső szabályrendszerében – nyomon követhetjük, hogyan sikkadnak el információk, és hogy nyernek jelentőséget és válnak az értelmezés alapjává más adatok, amiknek eddig nem tulajdonítottak különösebb jelentőséget (pl. Ladik fotói). Másrészt aki olvasó, aki betekintést nyerhetett Ladik beszámolójába, amit Kanetti nem tehetett meg, felülbíráhatja Kanetti értelmezését, vagy Ladik elbeszélését kell megbízhatatlannak vennie – tehát az, hogy melyik elbeszélő és narratíva kerül legitimált helyzetbe, implikálja a válaszoló olvasó megjelenését.<sup>61</sup>

A fitogatott figuráció szintén jelen van a *Szettek Hárójában* – a valóságkeltés eszköze például, hogy a Ladik és Béres történetéről szóló részben – a nyomozási jegyzőkönyvet imitáló (mely szövegtípus amúgy is a valóság, az események pontos lejegyzését szolgálja) elbeszélésben a politikai állásfoglalást kifejező részek kihúzva, de mégiscsak jelen vannak. Duplacsavart helyez el itt is, mint ahogy teszi azt a szerző az Ottlik-mottó esetében is, melynek következtében Békéscsaba éppen hiányával válik jelenlávóvá a regényben.<sup>62</sup> Mindenesetre egy város szövegszerű megteremtése függ az elbeszélő attitűdjeitől, nézőpontjától, melyben a megfelelő tálalás (imagináció) esetén ugyanúgy beleillenek és az olvasó számára is befogadhatóvá, koherenssé válnak a fiktív elemek és a valóságtartalommal rendelkezők egyaránt.<sup>63</sup> Szilasi tanulmányának sorait szeretném a fejezet zárásaképp idézni, hogy miért is kell az ilyen típusú regények esetében a fikcióhoz való viszonyt tisztázni: „A referencia kérdéseinek részletes tisztázása nélkül aligha fog egyhamar elmúlni a jelen állapot, amelyben (azt hiszem) a legtöbbször hajlamos azonnal, lelkesen és nagyon hangosan realizmust kiáltani, ha olyan szöveggel találkozunk, amely ellenőrizhetőnek vélt tényeket rögzít, hagyományos műfaji modelleket követ és nem vidám.”<sup>64</sup>

---

<sup>59</sup> Paul RICOEUR, *A szöveg világa és az olvasó világa = Narratívák 2. – Történet és fikció*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijarat, 1998, 16–17

<sup>60</sup> RICOEUR, i. m., 22–23

<sup>61</sup> RICOEUR, i. m., 18.

<sup>62</sup> „Ottlik ebben a kis szövegében arról beszél, hogy egy írónak arról kell írnia, amit ismer, emiatt neki Budáról kell írni, mert Buenos Airest, Honkongot, Szavasztopot, Békéscsabát nem ismeri. Gondoltam, Békéscsabát akkor én kiveszem, és akkor a mottó az ellenkezőjét fogja jelenteni az ellenkezőjének. Kettős csavar: Békéscsaba a hiányával van jelen ebben a könyvben.” Nyilatkozza Szilasi a békéscsabai író-olvasó találkozón. A beszélgetés szövegnek részletei megtalálhatóak itt: ELEK Tibor, *„Igazság van, létezik valahol, csak mi, emberek nem férünk hozzá” – Beszélgetés Szilasi Lászlóval*, Bárka, 2010/6, 67.

<sup>63</sup> Renate LACHMANN, *Erzählte Phantastik – Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002, 238–270.

<sup>64</sup> SZILASI, *A referencia-illúzió...*, i. m., 7.

#### 4. Emlékezés, emlékezet, írás

Az emlékezés aktusát két aspektusból vizsgálom. Az első Bartlett (re)konstruktív emlékezet-elmélete. Eszerint a világról való tudásunk az addig elsajátított sémákra épül rá, szélsőséges esetekben azokat valamelyest átalakítja, de a történetek elmesélése, rekonstruálása, a felelevenítés során nem a megtörtént, hanem a sémák segítségével elraktározott információt adja elő az emlékező személy.<sup>65</sup> Az *Isten hozott*ban és a *Szentelek hárfájában* (amik a harmadik regénynél sokkal erősebben építenek a krimi műfaji hagyományaira) is problémát vet fel a nyomozás során a vallomások különbözősége.

„A gyilkosság leírása minden esetben a legapróbb részletekig egybevágott. Eldörögöl a lövés, eloszlik a füst – ettől kezdve azonban mindenki mást látott, hallott, vélt érzékelni. Minden tanúvallomás alapjaiban különbözött. Achs, akinek pedig a dobozolás és csoportosítás volt a módszere, ebben az esetben egyszerűen képtelen volt létrehozni a halmazait. Minden egyes vallomás külön dossziéba került.”<sup>66</sup>

A *Szentelek hárfájához* hasonlóan az *Isten hozott* szereplőinek is meggyűlik a bajuk az emlékezettel: a *Klein-napló* nyilvános felolvasásán történeteket igyekszik Gergely rekonstruálni. Bonyolítja a dolgot, hogy a narrátor egy emlékezésről szóló történetet is emlékeken keresztül mesél el:

„Dezső és Ignác a botrány után néhány héttel kilopták a naplót, Dezső pedig, mint egy önkéntes kisbíró, fölolvasta a régi téesziroda és a faház mögötti bozótosban az összesereglett kíváncsiskodóknak. A hallgatósággal szokatlan dolgok történtek. Az utólagos élménybeszámolók egyetlen biztos pontjának az tűnt, hogy Klein Edéről szó esett a bizonyos írásban, amin ezek után hamarjában rajta ragadt a Klein-napló elnevezés. Ezen apróságon kívül azonban mindenki teljesen másra emlékezett...”<sup>67</sup>

Az emlékezés hitelességének leromlásával az elbeszélhetőség is megkérdőjeleződik, hiszen mindkét regény esetében homodiegetikus elbeszélővel van dolgunk. Az emlékezés komplexitását GreCsó első regénye tetézi a kollektív emlékezet fogalmának egyszerre történő beemelésével és törlésével. „A józan paraszti közöny törli és megújítja a kollektív emlékezetet, túlélőképessé és állandóvá teszi a falut – nemzedékek váltják egymást a kis térben, anélkül, hogy valójában bármi is változna. A falusiak megkopott ruhaként

---

<sup>65</sup> A rekonstruktív emlékezetről és a sémaelméletről bővebben: Frederic Charles BARTLETT, *Az emlékezés: kísérleti és szociálpszichológiai tanulmány*, Bp., Gondolat, 1985.

<sup>66</sup> SZILASI, *Szentelek hárfája*, 65.

<sup>67</sup> GRECSÓ, *Isten hozott*, 113.

öltik magukra elődeik sorsát, a külvilág létezéséről pedig jóformán tudomást sem vesznek.”<sup>68</sup> A kollektív emlékezetet viszont a falu egyik tekintélyes kalibere tagadja a regény egyik fő konfliktusának a „nagy összeveszés” tabujának kimondásakor.

„Azt gondold, hogy az Írás más alakjai kevésbé fontosak erre felé? Éppen annyira fontosak, mint ők, és éppen annyira lényegtelenek is. Tényleg úgy vélted, hogy itt meg van jelölve minden idő? Hogy csupa jeles nap az élet, és mert néhány nyavalyás szellem visszamászkal, közös múltunk is van? Közös tér- közös idő? Jellemző! Ilyet is csak egy magadfajta, gazdátlan nyomorult találhatott ki!”<sup>69</sup>

És itt rátérhetünk a másik sarkalatos pontra az emlékezéssel kapcsolatban – az Íráshoz, a krónikás szerepköréhez. A fent említett sorok egy szakrális írásra, a Bibliára utalnak, de szakrális pozíciót kap a gépelésben elszabadult Pannika néni is, aki megfélemlített helyzetében ezt tagadni igyekszik:

„Pannika néni csak annyit tudott mondani Dezsőnek, hogy sohasem volt még ekkora élményben része. Úgy érezte, a nyelv után vágat. [...] Nemcsak a keze, de az egész teste önállósította magát, olyan volt, akár egy pünkösdi zongoraóra vagy egy hajnali szerelmeskedés. [...] De állj! Sehova tovább. Ő a többiről nem tud. Se aszúborrá, se salakká nem változtatott semmit, ő nem művész, nem kaliber, ő csak kopírozni tud, szóról szóra azt írta, amit a téeszelnök mondott.”<sup>70</sup>

Az emlékezést itt egyrészt a politikai rendszer, a megfélemlítés korlátozta. A politikai befolyásoltságú emlékezést vagy feledést Szilasi regénye egy ironikus megjegyzéssel kommentálja: „Úgy tűnt, tulajdonképpen mindenre van szemtanú.”<sup>71</sup> Visszatérve az *Isten hozotthoz*, Pannikát a begépelte szöveg kapcsán szabotázs vádjával meg is hurcolták. De az emlékezés a gépelt íromány szövegével kapcsolatban is eltér a falu lakóinál – és itt írja vissza GreCsó újfent a kollektív emlékezés aktusát, mert a napló felolvasását végighallgató falusiak saját sorsukat vélték kihallani, míg mások halottaskönyvnek titulálják az írást. A mű végén pedig Metzék csak üres lapokat találnak a *Klein-naplóban*, Gergely önmagára találása, a megbocsájtás kitörölte az átkot, ami a falut a meghurcolt Klein Edére emlékeztette.

---

<sup>68</sup> KONCZ Tamás: *A forradalmár és a szentanú*, Új Könyvpiac, 2005/9.  
<http://www.ujkonyvpiac.hu/cikkek.asp?id=1298>

<sup>69</sup> GRECSÓ, *Isten hozott*, 292.

<sup>70</sup> *Uo.*, 113.

<sup>71</sup> SZILASI, *Szettek hárfája*, 234.

Szilasi regényében Kanetti figurája foglalkozik az írás jelentőségével, és veti fel a platóni kérdést, hogy ha leírunk valamit, azzal elveszük-e a lehetőséget, hogy memóriánkat trenírozzuk, míg ha nem írjuk le, nem dokumentáljuk az eseményeket, azok könnyen feledésbe merülhetnek. „Megírtam, megsemmisítettem, semmire nem emlékszem belőle.”<sup>72</sup> - írja a narrátor Kanetti a rábízott feladatról, a tetszőleges témáról megírt tanulmányról. „A szó elszáll, az írás marad” közhelyét visszairja az elbeszélés a falfirkákkal is, amiket rendszerint letörölnek, lemosnak. Így van ez az 56-ban az Olvasó ablakára felírt Dante idézettel, amit végül egy másik írással, egy lejárt *Népszabadsággal* törölnek le az üvegről.<sup>73</sup> Erre a jelenségre reagál ironikusan Kanetti volt tanára a következőképpen: „*A bolondok neve mindig a falon ragad.*” Kanetti összegzése munkájáról, az írással kapcsolatos következő megnyilatkozás egyfajta visszairást képez. A megmaradt töredékekből már nem tudja rekonstruálni a dolgot, és a tanulást sem látja meg benne, a tanulmány egésze action gratuiáttá válik. „Mintha sohase is lett volna. Mintha létre se jött volna. Tátong a helyén egy lyuk, rés, repedés, rianás, ami már soha többé nem fog tudni betömődni.”<sup>74</sup>

A *Tánciskola* emlékezet-struktúrájának érdekes eleme a kezdő jelenet, mikor Szalma Lajos sárga permetezőjének működése közben keletkezett ritmus indítja el a képekben, jelenetekben felvillanó emlékaradatot. Abban ez a regény is kapcsolódik a másik kettőhöz, ha az emlékezetet vizsgáljuk, hogy a narrátor itt a történet szereplője is egyben, a homodiegetikus elbeszélő, önéletírást, memoárt imitáló elbeszélésmódja az emlékezet és az önéletírás kapcsolatára hívja fel a figyelmet. Ez egy problematikus pontja, és egyedi vonása is a fiktív autobiografikus szövegeknek. Akadályt jelent az emlékezet, vagy annak hiányosságai a szavahihetőség, a referencialitás (hitelessége) miatt. Az emlékezet hiányosságai pozitívvá is válhatnak, amennyiben az elbeszélés mikéntje is megfigyelés tárgyává válik. Így megfigyelhetővé válnak az egyéni és a kollektív emlékezet sajátosságai.<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> Uo., 218.

<sup>73</sup> Az oroszlan egy napja többet ér, mint a birka száz esztendeje. 228. Vö. Meglio. Vivere. Un. Giorno. De leone. Che. Cento. Anni. Da pecora. 194. A Dante intertextus szerepe azzal is bonyolódik, hogy a falra felírt idézetet a bent ülők nyelvtanilag kijavítják – ezzel rombolva patetikusságát, és kifejezve azt a kettős irányú retorikát, hogy lehet elterelni a figyelmet egy tárgyról, miközben arról beszélünk.

<sup>74</sup> Uo., 245.

<sup>75</sup> Philippe LEJEUNE, *Emlékezet, dialógus, írás = Önéletírás, élettörténet, napló*, Bp., L'Harmattan kiadó, 2003, 138.

## 5. Befejezés

A három regény adekvát részeinek tematikai, stilisztikai és retorikai vizsgálatával rá lehetett mutatni a mágikus realizmushoz közel álló elemekre. A regények több hasonló formai és tartalmi jeggyel rendelkeznek, bár igen gyakran eltérő funkcióban, amire igyekeztem rávilágítani. Az összevetés jelentőségét egyrészt abban látom, hogy felhívja a figyelmet erre a kortárs prózában egyre jobban terjedő jelenségre – a realizmus illúzióját keltő irányzatra – jelen esetben Szilasi László és Grecsó Krisztián regényei kapcsán. Másrészt felhívja a figyelmet a naiv olvasat veszélyeire is: a fiktív-referenciális oppozíció kódfejtésének értelmetlenségére, lehetetlenségére. Személyesen is sokat tanultam a vizsgálat során, hiszen békéscsabaiként nehéz volt kivonni magam a referenciális olvasat alól. Ettől függetlenül szilárd meggyőződésemm, hogy minél nagyobb rész kerül az olvasó- és a szövegvilág halmazainak metszetébe, annál élvezetesebbé, izgalmasabbá, annál inkább kihívássá válik az olvasás, az értelmezés.

### Felhasznált irodalom:

- GRECSÓ Krisztián, *Isten hozott*, Bp., Magvető, 2005.  
GRECSÓ Krisztián, *Tánciskola*, Bp., Magvető, 2008.  
SZILASI László, *Szentek hárfája*, Bp., Magvető, 2010.
- BAHTYIN, Mihail Mihajlovics, *A szó esztétikája (válogatott tanulmányok)*, Bp., Gondolat, 1973.  
BARTLETT, Frederic Charles, *Az emlékezés: kísérleti és szociálpszichológiai tanulmány*, Bp., Gondolat, 1985.  
BÉNYEI Tamás, *Apokrif iratok – Mágikus realista regényekről*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997.  
CHANADY, Amaryll, *Magical Realism and the Fantastic – Resolved versus Unresolved Antinomy*, New York, Garland, 1985.  
ELEK Tibor, „Igazság van, létezik valahol, csak mi, emberek nem férünk hozzá” – *Beszélgetés Szilasi Lászlóval*, *Bárka*, 2010/6, 63–69.  
FLORES, Angel, *Magical Realism in Spanish American Fiction*, *Hispania*, 38/2, 1955.  
GELZER, Florian, *Dialogizität und erlebte Rede - Spuren romanistischer Stilkritik in Michail Bachtins Romantheorie*, *Wirkendes Wort* 1, 2006.  
ISER, Wolfgang, *A fikcionálás aktusai = Az irodalom elméletei IV.*, szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 1997, 51–85.

- KONCZ Tamás, *A forradalmár és a szemtanú*, Új könyvpiac, 2005/9.  
<http://www.ujkonyvpiac.hu/cikkek.asp?id=1298> (Utolsó letöltés: 2011.10.05.)
- LACHMANN, Renate, *Erzählte Phantastik – Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002.
- LEJEUNE, Philippe, *Emlékezet, dialógus, írás = Önéletírás, élettörténet, napló*, Bp., L'Harmattan kiadó, 2003.
- MCHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, Methuen, New York, 1987.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Túl jón és rosszon*, Budapest, Ikon, 1995.
- RELL Lajos, *Békéscsaba népe = Békéscsaba – történeti és kulturális monográfia*, szerk. Korniss Géza, 1930.
- RIKOEUR, Paul, *A szöveg világa és az olvasó világa = Narratívák 2. – Történet és fikció*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijárat, 1998, 9–41.
- SZILASI László, *A referencia-illúzió a mai magyar prózában - mintha-változatok*, Lettre, 2006, 63, 3–7.

Vajna Gyöngyi

## A matematika, az irodalom lehetséges alrendszere

Marsall László két versének értelmezése

### Bevezető

Dolgozatomban olyan versek vizsgálatára vállalkozom, melyek szoros kapcsolatban állnak a matematikával. Az elemzés nehézségét az adja, hogy sok esetben a versekben megjelenő tételek, műveletek, elméletek megértése alapos számtani ismereteket igényel. Ezért célom egy olyan beszédmód kialakítása, mely hidat alkot irodalom és matematika között. Segítségével érthetőbbé válnak a literatúra határán kívül rekedt elemek, s közelebb juthatunk a művek értelmezéséhez. Így az elemzést fogalommagyarázatok segítik, melyek a szöveg végén, *Jegyzet* címszó alatt találhatóak. Megírásakor a pontos matematikai definíciók helyett a közérthető megfogalmazásra törekedtem.

Mivel a matematika és az irodalom által használt terminusok jelentősen eltérnek, illetve kevés átfedést tartalmaznak, így sem az irodalomértelmezés megszokott konvencióihoz, sem a matematika precíz és aprólékos szóhasználatához nem tudok maradéktalanul igazodni. De ezekről a járt utakról való letérés teszi lehetővé a művek újszerű, pontos és alapos megközelítését.

Kezdjük a *halmaz* fogalmával! Ez a kifejezés a matematikában másképp értendő, mint az irodalomban. Nem helyes az a megfogalmazás, mely szerint a halmaz azonos tulajdonságú dolgok összessége, mert a közös tulajdonság nem szükséges feltétele a halmaz létezésének. (Példa erre az üres halmaz vagy az egyelemű halmazok.) Köznapi értelemben azonban hasonló sajátosságokkal bíró elemek összességét, sokaságát értjük alatta. E példa jól reprezentálja annak a párhuzamos fogalomrendszernek a működését, mely a verseket mozgatja, s mely az értelmezés kettős aspektusát megadja.

### Az irodalom egy részhalmaza

Marsall számos verse olyan részhalmazát alkotja az irodalomnak, amelyben a költészet találkozik a matematikával. Hol képletek, fogalmak, műveletek, elméletek bújnak irodalmi köntösbe, hol pedig az alkotás eszközeivé válnak a matematikai elemek. Ezzel a gesztussal a költő nemcsak művészi

technikáinak tárházát bővíti, hanem az értelmezési lehetőségek új dimenzióját is megnyitja.

Marsall egész kötetet szentelt „matematikaverseinek”,<sup>1</sup> a *Pókhálófüggvények* költeményei „megmerítkeznek” a matematikában. Hol harsány és mérész a kapcsolat, hol szinte láthatatlan. E kötet *Anthropos tézisei* ciklusának egyik darabja *Az ún. Heine-Borel „lefedési” tétel bizonyítása félalomban*. A vers fő motívuma a keresés, ennek a cselekvésnek a leírására használ fel a szerző matematikai eszközt. A szöveg egy bizonyítási módszerre épül, mely a címben szereplő tézis igazolásának kulcslépése. A tétel így hangzik:

*Heine – Borel tétel: Ha a  $H$  ponthalmaz korlátos és zárt, akkor akármilyen módon fedjük is be[1]  $H$ -t végtelen sok nyitott[2] intervallummal[3], vagy általánosabban végtelen sok nyitott halmazzal, ezek közül mindig kiválasztható véges sok, amelyek a  $H$  halmazt szintén befedik.*<sup>2</sup>

Másképpen megfogalmazva: minden korlátos[4] és zárt[5] halmaz kompakt[6]. Az állítás többféleképpen is igazolható, ám ezek ismertetése a vers értelmezése szempontjából irreleváns. A mű egy olyan általános matematikai módszeren alapszik, mely több bizonyításnak is részlépése. Lényege, hogy úgy közelítünk meg egy pontot vagy pontokat egy adott intervallumon belül, hogy az intervallumot a keresett objektum irányába szűkítjük. Ez a módszer „oroszlánfogás” néven is ismert. Játékos formában megfogalmazva így hangzik: oroszlánt akarunk fogni a sivatagban. Ezt úgy tehetjük, hogy a sivatagot kettéosztjuk egy vonallal. Az oroszlán vagy a jobb oldalon, vagy a felezővonalon, vagy a bal oldalon van. Ha a felezővonalon találjuk, akkor készen vagyunk, elkaptuk. Ha nincs ott, akkor csak a sivatag egyik felében lehet. Most osszuk ketté azt az oldalt, amelyikben az oroszlán van! Amennyiben a kettéosztó vonalon van, akkor elkaptuk. Ha nem, akkor megint csak egyik felében lehet a fél sivatagnak. Ismétljük az eljárást addig, míg így el nem fogjuk az oroszlánt[7]. (Mivel az oroszlán véges, nem zéró kiterjedésű (kit érdekel egy pont-oroszlán?), feltételezzük, hogy az eljárás egyszer véget ér, és a sivatag felezgetésével előbb-utóbb kisebb darabot hozunk létre, mint maga az állat.) Marsall ezt az eljárást futtatja végig egy „százszor-százszor-százaz borzalmas faládjában”. Ám oroszlán helyett egy aprócska létezőt (neutrino, izink, monád stb.) kerget. E jelentéktelennek tűnő dolognak a keresés alaposága, pontossága és leírásának részletessége ad jelentőséget. A matematikai alap adja azt a bizonyosságot, hogy bármely dolog – legyen az akármilyen kicsi –

---

<sup>1</sup> Az elnevezés Kemsei Istvántól származik (KEMSEI I., „A szavak fikciós fortyogása”, ISZ, 2000/11-12, 102.)

<sup>2</sup> SZÓKEFALVI – NAGY Béla, *Valós függvények és függvény sorok*, Szeged, Polygon, 2002, 39.

elérhető. Így rögzíti a költő a megragadhatatlan képzelet szálait a valósághoz. Az álomszerű képzelgés szürreális közegének és a szilárd rendszerben létező tényeknek az együttese adja a vers dinamizmusát.

Míg a tétel bizonyításakor az eredmény kapja a nagyobb nyomatókat, addig a versben a keresés mechanizmusa válik hangsúlyossá. Ez a folyamat hosszadalmas és fárasztó, mégis ez az út vezet el a végcélhoz.

Marsall másik jelentős matematikaverse a *Portáncfigurák* című kötet *amíg a föld forog* ciklusának darabja, a *2×2-es mátrix szorzatok*. A szöveg egyediségét az adja, hogy struktúráját a mátrix fogalma, illetve két művelet, a mátrixszorzás és a mátrix transzponálása határozzák meg. A versszerkezet felépítésének megértéséhez szükség van ezek definícióira. A mátrix pontos matematikai meghatározása így hangzik:

*Definíció:* Legyen  $T$  test[8],  $k$  és  $n$  pozitív egész számok. A  $T$  test feletti  $k \times n$ -típusú vagy  $k \times n$ -es mátrixon olyan téglalap alakú táblázatot értünk, amely  $T$ -nek  $k \cdot n$  elemét tartalmazza  $k$  sorba és  $n$  oszlopba rendezve.<sup>3</sup>

Eszerint egy olyan sorokba és oszlopokba rendezett adathalmazról van szó, mely  $k$  sorból és  $n$  oszlopból áll, tehát  $k \cdot n$  elemet tartalmaz. Ezeket a téglalap alakú táblázatba rendezett adatokat kerek zárójel határolja. Egy  $k \times n$  típusú mátrix a következő alakban írható fel:

$$A = \begin{pmatrix} a_{11} & a_{12} & a_{13} & \dots & a_{1n} \\ a_{21} & a_{22} & a_{23} & \dots & a_{2n} \\ a_{31} & a_{32} & a_{33} & \dots & a_{3n} \\ \dots & \dots & \dots & \dots & \dots \\ a_{k1} & a_{k2} & a_{k3} & \dots & a_{kn} \end{pmatrix}$$

Ezek alapján egy  $2 \times 2$ -es mátrix általános alakja:

$$A = \begin{pmatrix} a_{11} & a_{12} \\ a_{21} & a_{22} \end{pmatrix}$$

Így egy  $2 \times 2$ -es mátrixnak 2 sora, két oszlopa és összesen  $2 \cdot 2$ , azaz 4 eleme van. Így a vers mindkét szakaszának első fele  $2 \times 2$ -es mátrixnak tekinthető. A könnyebb érthetőség és kezelhetőség kedvéért vezessünk be új mátrix – jelöléseket! Rendeljünk hozzá indexelt betűt mindkét szakasz két első sorának minden szavához a következő sorrendben:

---

<sup>3</sup> MEGYESI László, *Lineáris algebra*, Szeged, Polygon, 2007, 42.

$$\text{I.} \quad A = \begin{pmatrix} a_{11} = \text{füst} & a_{12} = \text{szó} \\ a_{21} = \text{szó} & a_{22} = \text{ár} \end{pmatrix} \quad B = \begin{pmatrix} b_{11} = \text{száll} & b_{12} = \text{mész} \\ b_{21} = \text{forr} & b_{22} = \text{szék} \end{pmatrix}$$

$$\text{II.} \quad C = \begin{pmatrix} c_{11} = \text{közepe} & c_{12} = \text{önmaga} \\ c_{21} = \text{madár} & c_{22} = \text{fehér} \end{pmatrix} \quad D = \begin{pmatrix} d_{11} = \text{márványcsira} & d_{12} = \text{láthatatlan} \\ d_{21} = \text{magja} & d_{22} = \text{sirály} \end{pmatrix}$$

Ennek a négy mátrixnak a szorzata adja mindkét szakasz befejező sorait. A mátrixszorzás matematikai definíciója a következő:

*Definíció:* Legyen az  $A$  mátrix  $k \times n$  típusú, a  $B$  mátrix  $n \times m$  típusú  $T$  feletti mátrix. Az  $AB$  mátrix  $k \times m$  típusú és az  $AB = C$  mátrix  $i$ -edik sorának  $j$ -edik elemét az  $A$  mátrix  $i$ -edik sorának és a  $B$  mátrix  $j$ -edik oszlopának belső szorzata[9] adja (bármely  $i = 1, 2, \dots, k$ -ra és  $j = 1, 2, \dots, m$ -re).<sup>4</sup>

A mátrixok szorzásával kapcsolatban alapvető fontosságú, hogy ez a művelet nem kommutatív[10]. Sok esetben a fordított sorrendben való szorzás nem is végezhető el, de ha elvégezhető is, általában más eredményt ad, mint az eredeti. Két mátrix csak akkor szorozható össze, ha legalább az egyik sorainak száma megegyezik a másik oszlopainak számával. Tehát egy  $k \times n$  és egy  $n \times m$  típusú mátrix (ha  $k \neq m$ ) összeszorozható, de csak ebben a sorrendben.  $2 \times 2$ -es mátrixok esetén, mivel sorainak és oszlopainak száma megegyezik, így mindkét oldalról vett szorzat létezik, azaz  $AB$  és  $BA$  szorzat is lehetséges. A művelet eredménye szintén egy  $2 \times 2$ -es mátrix lesz. Nézzük, hogyan számolható ki ennek egy eleme! Foglaljuk táblázatba a két mátrix elemeit a következőképpen:

		b <sub>11</sub>	b <sub>12</sub>
		b <sub>21</sub>	b <sub>22</sub>
a <sub>11</sub>	a <sub>12</sub>		
a <sub>21</sub>	a <sub>22</sub>		

A szürke mezőben lévő elemet – mely a szorzatmátrix első eleme lesz – úgy kapjuk, hogy vesszük a vele egy sorban lévő elemeit az  $A$  mátrixnak, valamint a vele egy oszlopban lévő elemeit a  $B$  mátrixnak, s ezeknek képez-

<sup>4</sup> MEGYESI László, *Lineáris algebra*, Szeged, Polygon, 2007, 43.

zük a belső szorzatát. A belső szorzatot úgy számoljuk ki, hogy  $a_{11}$  és  $b_{11}$  elemet, valamint  $a_{12}$  és  $b_{21}$  elemeket összeszorozzuk, majd az így kapott két szorzatot összeadjuk:  $a_{11} \cdot b_{11} + a_{12} \cdot b_{21}$ . Hasonlóan képezzük a többi elemet is, mindig a megfelelő sorból és oszlopból. Így tehát két darab  $2 \times 2$ -es mátrix szorzata a következőképpen írható le általános alakban:

$$A = \begin{pmatrix} a_{11} & a_{12} \\ a_{21} & a_{22} \end{pmatrix} \quad B = \begin{pmatrix} b_{11} & b_{12} \\ b_{21} & b_{22} \end{pmatrix}$$

$$A \times B \quad \begin{pmatrix} b_{11} & b_{12} \\ b_{21} & b_{22} \end{pmatrix}$$


---


$$\begin{pmatrix} a_{11} & a_{12} \\ a_{21} & a_{22} \end{pmatrix} \quad \begin{pmatrix} a_{11} \cdot b_{11} + a_{12} \cdot b_{21} & a_{11} \cdot b_{12} + a_{12} \cdot b_{22} \\ a_{21} \cdot b_{11} + a_{22} \cdot b_{21} & a_{21} \cdot b_{12} + a_{22} \cdot b_{22} \end{pmatrix}$$

Ez alapján a keletkezett  $A \times B$  szorzat a vers első szakaszának elemeivel:

$$A \times B \quad \begin{pmatrix} b_{11} = \text{száll} & b_{12} = \text{mész} \\ b_{21} = \text{forr} & b_{22} = \text{szék} \end{pmatrix}$$


---


$$\begin{pmatrix} a_{11} = \text{füst} & a_{12} = \text{szó} \\ a_{21} = \text{szó} & a_{22} = \text{ár} \end{pmatrix} \quad \begin{pmatrix} \text{füst} \cdot \text{száll} + \text{szó} \cdot \text{forr} & \text{füst} \cdot \text{mész} + \text{szó} \cdot \text{szék} \\ \text{szó} \cdot \text{forr} + \text{ár} \cdot \text{forr} & \text{szó} \cdot \text{mész} + \text{ár} \cdot \text{szék} \end{pmatrix}$$

Ha megvizsgáljuk a matematikai úton kapott eredményt és az eredeti verset, különbséget tapasztalunk. Ez az eltérés azonban egy matematikai művelettel megszüntethető, a mátrix transzponálásával. A mátrixok transzponáltjának definíciója a következő:

**Definíció:** A  $T$  számtest feletti  $A = (a_{ij})_{k \times n}$  mátrix transzponáltján azt az  $A^T$ -vel jelölt

$(b_{ij})_{n \times k}$  mátrixot értjük, melyre  $b_{ij} = a_{ji}$ ,  $1 \leq i \leq n$ ,  $1 \leq j \leq k$ . Tehát

$$\begin{pmatrix} a_{11} & a_{12} & \dots & a_{1n} \\ a_{21} & a_{22} & \dots & a_{2n} \\ \dots & \dots & \dots & \dots \\ a_{k1} & a_{k2} & \dots & a_{kn} \end{pmatrix}^T = \begin{pmatrix} a_{11} & a_{21} & \dots & a_{k1} \\ a_{12} & a_{22} & \dots & a_{k2} \\ \dots & \dots & \dots & \dots \\ a_{1n} & a_{2n} & \dots & a_{kn} \end{pmatrix}$$

Tehát vegyük észre, hogy  $A^T$  megkapható  $A$ -ból, ha tükrözzük az  $a_{11}$ ,  $a_{22}$ , ... elemeken áthaladó egyenesre.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> SZABÓ László, *Bevezetés a lineáris algebrába*, Szeged, Polygon, 2003, 7.

Így az előbb kapott AB mátrix transzponálása megadja a vers eredeti szövegét:

$$\begin{pmatrix} \text{füst} \cdot \text{száll} + \text{szó} \cdot \text{forr} & \text{füst} \cdot \text{mész} + \text{szó} \cdot \text{szék} \\ \text{szó} \cdot \text{forr} + \text{ár} \cdot \text{forr} & \text{szó} \cdot \text{mész} + \text{ár} \cdot \text{szék} \end{pmatrix}^T = \begin{pmatrix} \text{füst} \cdot \text{száll} + \text{szó} \cdot \text{forr} & \text{szó} \cdot \text{forr} + \text{ár} \cdot \text{forr} \\ \text{füst} \cdot \text{mész} + \text{szó} \cdot \text{szék} & \text{szó} \cdot \text{mész} + \text{ár} \cdot \text{szék} \end{pmatrix}$$

A szorzás és transzponálás műveleteit hasonlóképpen elvégezve a C és D mátrixokon, megkapjuk a második szakasz második felének szó – mátrixát.

$$C = \begin{pmatrix} c_{11} = \text{közepe} & c_{12} = \text{önmaga} \\ c_{21} = \text{madár} & c_{22} = \text{fehér} \end{pmatrix} \quad D = \begin{pmatrix} d_{11} = \text{márványcsóra} & d_{12} = \text{láthatatlan} \\ d_{21} = \text{magja} & d_{22} = \text{sirály} \end{pmatrix}$$

$$CD^T = \begin{pmatrix} \text{közepe} \cdot \text{márványcsóra} + \text{önmaga} \cdot \text{magja} & \text{madár} \cdot \text{márványcsóra} + \text{fehér} \cdot \text{magja} \\ \text{közepe} \cdot \text{láthatatlan} + \text{önmaga} \cdot \text{sirály} & \text{madár} \cdot \text{láthatatlan} + \text{fehér} \cdot \text{sirály} \end{pmatrix}$$

A vers keletkezése tehát pontos matematikai műveletekhez kötött. Úgy tűnik a szavak egymás mellé kerülése determinált. Ám éppen ilyen logikus úton képződhetett volna meg egy teljesen más vers az adott szómátrixokból, a szorzótényezők felcserélésével. A vers első szakaszának mátrixaiból képzett BA szorzat transzponáltja a következő konstrukciót adja:

$$BA^T = \begin{pmatrix} \text{füst} \cdot \text{száll} + \text{szó} \cdot \text{mész} & \text{füst} \cdot \text{forr} + \text{szó} \cdot \text{szék} \\ \text{szó} \cdot \text{száll} + \text{ár} \cdot \text{mész} & \text{szó} \cdot \text{forr} + \text{ár} \cdot \text{szék} \end{pmatrix}$$

További variációs lehetőségeket ad a mátrixszorzaton belül elvégzett műveletek tagjainak és tényezőinek sorrendje. Ha a vers első szakaszának szó-mátrixából az első elemet vizsgáljuk, a következő variációkat kaphatjuk:

Az eredeti elem: *füst száll szó forr*

Variációk:

- szó forr füst száll
- száll füst szó forr
- szó forr száll füst
- füst száll forr szó
- forr szó füst száll
- száll füst forr szó
- forr szó száll füst

Jól mutatja e a példa, hogyan jön létre számtalan variáció egy determinált közegben, és hogyan dolgozik az alkotói szabadság egy zárt és szabályozott rendszerben.

A szavak többféle összevegyítése mellett fontos az elemek közti kapcsolatok vizsgálata. Az első szakasz kezdő szó - mátrixainak elemei egyszótagú szavak.

- |                        |                      |
|------------------------|----------------------|
| 1. füst száll szó forr | 2. szó száll ár forr |
| 3. füst mész szó szék  | 4. szómész - árszék  |

Ezeknek az egységeknek az összetartozását matematikai alapokra is helyezhetjük. Ha figyelembe vesszük a szavak közötti jelöletlen műveleteket, akkor azt kapjuk, hogy mindegyik elemben az első és második szó, illetve a harmadik és negyedik szó szorosan összetartozik. (A köztük lévő művelet a szorzás, ami erősebb a második és harmadik szó közti összeadásnál, pl.: *füst · száll + szó · forr*) Ám ezek a viszonyok csak a matematika nyelvén bírnak jelentéssel, hisz a versben jelöletlenek maradnak.

Ha a szavakat és „szó-szorzatokat” megvizsgáljuk, akkor szinte végtelen azoknak a kapcsolatoknak a száma, mely hangalak vagy jelentés alapján, illetve a keltett asszociációk révén egybefűzik ezeket az elemeket. Csak néhány példa: *madár – sirály – fehér, közepe – magja, szó – láthatatlan, mész – fehér, szó – szék – száll, füst – forr – fehér* stb. S bár a vers szinte végtelen számú interpretációt tesz lehetővé, a szövegben ott van a Marsall által elgondolt értelmezés kulcsa. A verset Constantin Brâncuși román szobrász emlékének ajánlja. S a látszólag találmásra választott szavak megelevenednek a szobrokban. A *márványcsira*, a *mész szó szék* vagy a *madár láthatatlan fehér sirály* mind hozzákapcsolható Brâncuși egy-egy alkotásához. Ahogy a szavak matematikai fogalmak és műveletek nyomán válnak összetett jelentéshálót alkotó szöveggé a fent vizsgált versekben, úgy kelnek életre a tömör, egyszerű formák a szobrász címadása nyomán. Így, mint egy műveletsorozat által, ahogy Brâncuși eljut a „faragvány” és a cím összepárosításával a szoborig, úgy jut el Marsall László a szavak és a matematika „összeművelésével” a szövegig.



*Az újszülött (1920, bronz)*



*Az újszülött (1915, márvány)*



Madár a térben (1928)



Fiatal madár (1928)



Maiastra (1911)



Mészkió szék

## Jegyzetek:

[1] *befedés*: az, hogy egy  $H$  ponthalmazt bizonyos szabály szerint adódott intervallumok befednek, azt jelenti, hogy  $H$  minden pontja legalább az egyik ilyen intervallumba beletartozik.

[2] *nyitott*: egy halmaz (pl.: intervallum) nyitott, ha nem tartalmazza határpontjait.


[3] *intervallum*: azoknak a számoknak a halmaza, amik két adott szám közé esnek. Megkülönböztetünk zárt és nyílt intervallumokat aszerint, hogy a határoló számok beletartoznak (zárt) vagy sem (nyílt).

[4] *korlátos*: egy halmaz korlátos, ha annak kiterjedése valamilyen értelemben véges.

[5] *zárt*: egy halmaz zárt, ha minden határpontját tartalmazza.

[6] *kompakt*: egy halmaz ( $K$ ) kompakt, ha minden nyílt halmazrendszerből, melynek uniója lefedi  $K$ -t kiválasztható véges sok nyílt halmaz is, melyek véges uniója még mindig lefedi  $K$ -t.

[7] *oroszlánfogás*:

$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}$		$\frac{1}{8}$
		$\frac{1}{32}$	
	$\frac{1}{16}$		

[8] *test*: számok (vagy más matematikai objektumok) olyan halmaza, melyen a négy alapművelet elvégezhető (kivéve a 0-val való osztás).

[9] *belső szorzat*: az adott sor és adott oszlop megfelelő elemeinek szorzatából képzett összeg.

[10] *kommutatív*: egy matematikai művelet kommutatív volta azt jelenti, a művelet elvégzésekor az összetevők sorrendjének felcserélése nem változtatja meg a művelet eredményét. Például a pozitív egész számok között az összeadás, vagy a szorzás. (Pl.:  $2+3=3+2$ ; vagy  $5 \cdot 6 = 6 \cdot 5$ )

Marsall László: Szélketrec  
pókhálófüggvények  
*Anthropos tézisei*  
Az ún. Heine-Borel „lefedési”  
tétel bizonyítása félálomban

Egy százszor-százszor-százás  
(méterről van szó – tudjuk)  
borzalmatos faládát  
vágtam félbe középütt,  
tudván, valamely félben  
rejlík, mint neutrino (?)  
(őszanya olló-vágta  
szemölcse, a padlásnak  
eldugott zugolyában).  
Ládám egyik felében  
mezítláb osonkodtam  
zseblámpámmal, talpamba  
szálka ment, kivájtam – ,  
nem volt ott, kit kerestem,  
(bár tüzetesen néztem  
érzékeny műszeremmel,  
s ijedtemben csuklottam,  
hogy visszhangzott a bódé),  
tüszentettem, hogy mentem  
elfelé ki a külső  
térbe és bammegeltem.

„Már tudom, te paránykám  
vagy: másik láda-térben,  
s most véled én elmésen  
vágom félbe az első  
fél-ládát, fűrészemmel.”  
Ódon-mód átkozódom,  
izzadtságom törölve,  
támad okádhatnékom.  
Ám torna lábtyűt húzok,  
s fél-láda fél-felébe

bújok a műszeremmel –  
már csak avval kerestem  
a rejtőző monádot.  
Nem volt szemszegletemben  
semmi jelzés, a műszer  
K.O.-t mond önmagának.  
Itt nincs szálka, de vikszos  
padló, hogy esem seggre  
(vén tanár-hang: „va bene”).

Mentemben káromkodtam,  
mint züllött alkimista,  
elfelé külső térbe.  
Az egész negyed részét  
fűrészeltem épp félbe,  
jócskán kisebb kazettát,  
hátha e partiumban  
a virtuális izink  
– Mol-tojás nincs se párja.  
Nyolcadolok fűrésszel,  
trancsírozok továbbá,  
már unom részletezni:  
százszor-százszor százás  
kőbli szórhagyma-féle  
szektorában találtam  
a láthatatlan pöttyöt.  
Áldomást ittunk rája  
Heine és Borel úrral,  
kik elméjük zsákjával  
röptében is elkaptak  
zárt tartományban egykor  
rejtőzködő kis légyfit.

Marsall László: Szélketrec  
portáncfigurák  
*amíg a föld forog*

2×2-es mátrix szorzatok

Brâncuși emlékére

1.

füst	szó	száll	mész
szó	ár	forr	szék

füst száll szó forr	szó száll ár forr
füst mész szó szék	szómészárszék

2.

közepe önmaga	márványcsira láthatatlan
---------------	--------------------------

madár fehér	magja sirály
-------------	--------------

közepe márványcsira önmaga magja magja	madár márványcsira fehér
---	--------------------------

közepe láthatatlan önmaga sirály	madár láthatatlan fehér sirály
----------------------------------	--------------------------------

### Bibliográfia:

- ÁGH István, *„Egy világ mintája”*: Marsall László új könyvéről, Je, 1987/10.  
ALFÖLDY Jenő, *Két sarkpont között: Marsall László: Holdraforgó*, Ttáj, 1991/12.  
BALOGH Piroska, *f (poesis): Marsall László: Pókhálófüggvények*, Ttáj, 1999/11.  
DÉRCZY Péter, *Árva Sziszifusz: Vázlat Marsall Lászlóról*, Mozgó Világ, 1981/7.  
GÁL Ferenc, *Egy világ mintája: Marsall László költészete*, Életünk, 1988/9.  
KEMSEI István, *„Szavak fickós fortyogása”*: Marsall Lászlóról, Hitel, 2000/8.  
KERESZTURY Tibor, *Minták és vízjelek: Marsall László költészetéről*, Alf, 1992/4.  
KOVÁCS Béla Lóránt, *A lírikus matematikája: Marsall László: Pókhálófüggvények*, Alf, 1999/7.  
LATOR László, VARGA Lajos Márton, *Életen túli érvényesség: Marsall László: Holdraforgó*, Je, 1991/12.  
MEGYESI László, *Lineáris algebra*, Szeged, Polygon, 2007.

PÉCSI Györgyi, *Pókhálófüggvények: Marsall László verseiről*, Hitel, 1998/12.  
RÁBA György, *Valóság és költészet összhangja felé: Marsall László: Holdraforgó*, Holmi, 1992/5.  
SZABÓ László, *Bevezetés a lineáris algebrába*, Szeged, Polygon, 2003.  
SZINCSOK György, *Egy lehetőség dimenziói: Marsall László: Város papírmadárból*, Je, 1994/3.  
SZÓKEFALVI – NAGY Béla, *Valós függvények és függvény sorok*, Szeged, Polygon, 2002.  
TANDORI Dezső, *„Időkben és mezekben mindenki helyett élni”*: Marsall László: *Egy világ mintája*, ÚÍ, 1988/7.  
VASY Géza, *A változó és a változatlan: Marsall László új verseskönyve*, Ttáj, 1994/10.

### **Képek:**

Madár a térben: <http://navfin.blogspot.com/2011/02/constantin-brancusi-135th-birthday.html>

Az újszülött (márvány):

<http://www.artexpertswebsite.com/pages/artists/brancusi.php>

Az újszülött (bronz): <http://bipolarandy.tumblr.com/>

Maiastra: <http://creadm.solent.ac.uk/Staff/Profiles/Sanda%20Miller.aspx>

Fiatal madár: [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=81505](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81505)

Mészkió szék: <http://publicphoto.org/arts/constantin-brancusi-limestone-chair/>

## Tartalom

Előszó.....	5
Kovács Krisztina: A tér alakzatai a kávéházi diskurzusból ( <i>A helyben utazás változatai Hunyady Sándor Szűrve, habbal... és Nagy Lajos Budapest, nagykávéház című regényében</i> ) .....	7
Fritz Gergely: Babits és a vasút ( <i>A vasút és az utazás motívuma Babits Mihály műveiben</i> ) .....	23
Vizniczki Anita: „s a remény paródiája viszkető sok kételyem“ ( <i>A transzcendens kommunikáció babitsi téralakzatai</i> ).....	39
Vigh Bence: Szubjektum és hatalom foucault-i – althusseri viszonya Rejtő Jenő regényeiben .....	59
Dányi Ágnes: „... a színt viseli magán intő jelül, vagy káinjegyül...” ( <i>Cholnoky Viktor szecessziós novella[b]irodalma</i> ).....	78
Fagyas Róbert: Kosztolányi Dezső fiatalkori prózájáról .....	104
Turi Tímea: „Úgy [...] élni, ahogy azt magamnak megírnám“ ( <i>Szomorj Dezső önstilizáló prózájának esztétikájáról</i> ) .....	118
Berényi Emőke: Arcon-élés ( <i>Adalékok Ladik Katalin Élhetek az arcodon? című regényes élettörténetének értelmezéséhez</i> ) .....	140
Bakonyi Veronika: Balkán transz: belakni a dekanonizáció nyilvános terét ( <i>Fenyvesi Ottó: Halott vajdaságokat olvasva</i> ) .....	145
Novák Anikó: Képregényesíthető-e az irodalom? .....	154
Markó István: Első jelenés, utolsó út ( <i>Tamási Áron és az indiai halottkultusz az Ósvigasztalásban</i> ) .....	169
Pernyész Anita: A cigány irodalom ontológiájáról .....	175

Gémes Noémi: Posztdramatikus dráma: a drámai szöveg, mely felszámolja önmagát ( <i>Nádas Péter: Ünnepi színjátékok</i> ) .....	180
Molnár Zsuzsa: A Nádas-esszérendszer építőkövei .....	203
Sinkovicz László: A szétszakadt (detektív)történet ( <i>Darvasi László: A Kékszalag- történet</i> ) .....	212
Surinás Olga: Csabai Kortárs Fesztivál ( <i>Mágikus realizmus, fikcionalitás és emlékezés a Viharsarokban</i> ) .....	238
Vajna Gyöngyi: A matematika, az irodalom lehetséges alrendszere ( <i>Marsall László két versének értelmezése</i> ) .....	259

Narratív szövegek és kulturális alakzatok  
*Elbeszélés-változatok a modernitásban*

Modern Magyar Irodalmi Tanszék  
Szeged, 2012

Szakmailag ellenőrizte:  
Ilia Mihály  
Virág Zoltán

Szerkesztés és tördelés:  
Kovács Krisztina  
Novák Anikó

Grafika és design: Tóth Péter  
A borító Paul Delvaux *Le Salut* (1938) című festménye alapján készült.

ISBN 978-963-306-140-4