

Térdimenziók és emlékezetformák

A Grezsa Ferenc Tehetséggondozó Műhely dolgozataiból



Grezsa Ferenc
Tehetséggondozó Műhely

© A kötet szerzői

SZTE-BTK Modern Magyar Irodalmi Tanszék

Szeged, 2010

Köszönetnyilvánítás

A kötet szerzői a Szegedi Tudományegyetem Modern Magyar Irodalmi Tanszékén alakult Grezsa Ferenc Tehetséggondozó Műhely tagjai. Az egykori tanszékvezető professzorunk, a Németh László-kutatás kiváló kezdeményezője emlékére alapított versenyünk és műhelyünk az elmúlt években a tanszéki tehetséggondozás bázisává vált. Olyan nyitott, párbeszédre alapuló szellemi közeggé, amelynek alapjait korábbi vezető professzoraink, Grezsa Ferenc mellett Ilia Mihály és Szigeti Lajos Sándor teremtették meg. Korábbi tanszékvezetőnk Olasz Sándor a *Tiszatáj* folyóirat főszerkesztőjeként a tehetséggondozás, kutatói utánpótlás fórumait, infrastrukturális kereteit biztosította számunkra. Kötetünk korábbi Grezsa-díjas, az OTDK-n részt vett vagy díjazott hallgatóink (Turi Tímea, Tülkös Terézia, Gémes Noémi, Markó István, Dányi Ágnes, Sinkovics László, Zelena András) pályamunkáiból válogat. Többen közülük időközben doktorandusként folytatják kutatásaikat. A tanulmánygyűjteménybe válogatott írásokat műfaji sokszínűség, sokirányú érdeklődés, irodalomtörténeti és teoretikus iskolázottság, problémaérzékenység jellemzi. Tehetséggondozó műhelyünk dolgozataiból sorozatot tervezünk, melynek fontos profílja a szakmai utánpótlás bázisának megteremtése, hallgatóink, jelenlegi és leendő doktoranduszaink írásainak rendszeres közlése. A most közreadott kiadvány reményeink szerint e folyamat első állomása.

A szakmai munkát és a dolgozatokat nagy figyelemmel kísérő tevékenységükért, nélkülözhetetlen segítségükért köszönettel tartozunk a Modern Magyar Irodalmi Tanszék oktatóinak, támogató mentorainknak, mindenképp Ilia Mihály és Olasz Sándor professzoroknak valamint jelenlegi tanszékvezetőnknek, Virág Zoltánnak. Külön köszönet jár a Műhely dolgozatainak elkészítéséhez adott támogatásukért és színvonalas szakmai munkájukért valamennyi volt vagy jelenlegi témavezetőnek, konzultánsnak. Köszönjük Kovács Andrásnak, Szabó Gábornak, Cserjés Katalinnak, Urbanik Tímeának, Molnár Zsuzsának, Baranyai Zsoltnak, Labádi Gergelynek valamint a Rekon-csoport tagjainak a szövegek formálódásához nyújtott értékes segítséget. Külön köszönettel tartozunk a Grezsa család tagjainak segítő támogatásukért és figyelmükért.

A szerkesztők

Előszó

Üzem vagy műhely? – tette föl a kérdést Kulcsár Szabó Ernő 2009-ben a szegedi OTDK nyitó előadásában. Műhely-e még, lehet-e még műhely az egyetem? Vagy pedig menthetetlenül belesodródik a diplomásokat „termelő” nagyüzem szerepébe. Az a kötet, amit az olvasó most kézbe vehet, szerencsére a műhelymunka változatlan meglétéről tanúskodik. A Modern Magyar Irodalom Tanszék jó néhány évvel ezelőtt a diákköri munka mellett is fórumot kívánt teremteni a tehetséges hallgatók számára. A pályázatot arról a Grezsa Ferenc professzorról neveztük el, aki 1984-től 1991-ig vezette tanszékünket, s aki korábbi működési területein, a vásárhelyi gimnáziumban és a szegedi főiskolán maga is példát adott arra, miként lehet eltömegesedő intézményekben – mintegy a régi tanári gyakorlatot folytatva – színvonalas tudományos munkát végezni. Grezsa tanár urat elsősorban Németh László életművének kutatójaként, egyik legjobb ismerőjeként tartja számon az irodalomtudomány. Az itt közölt tanulmányok nem kapcsolódnak ugyan az ő érdeklődési köréhez, igényességükben azonban mindenképpen követik a pályázat névadóját. Ez a minőségigény élhet tovább tanszékünk doktori alprogramjában, mely az irodalmár doktori iskola legnépesebb képzése. Az eddigi közel félszáz doktorandusznak csaknem a fele szerezte és szerzi meg a PhD-fokozatot.

A kötetben közölt tanulmányok a tanszéki munka különböző szintjeit járták meg, formálódtak a közös szemináriumi gondolkodás szerint, tovább csiszolódtak a Grezsa-pályázat, majd a diákkör vitáiban. Jellemző, hogy a szerzők között volt és jelenlegi doktoranduszokat is találunk. A tanulmányírók ugyanakkor többféle „iskola” elvei szerint közelítik meg az (élet)műveket. Módszerbeli megkötöttség nem volt. Mégsem elegendes, eklektikus dolgozatok gyűjteményéről van szó. A szerzőknek határozott elképzelésük van tárgyukról; szándékuk szerint újat kívánnak mondani. Némely dolgozat folyamatban lévő és/vagy nagyobb munka része. Probléma felvető írásokról lévén szó poétikai kérdést, új elemzési szempontot állítanak a középpontba. Vagy éppen elfeledett, kissé leértékelt életművet próbálnak kiánsni. Tülkös Terézia tanulmánya (a nem moralizáló példázatról, a parabolikus olvasás határáiról) a kiterjedt Mészöly-irodalomban is figyelemre méltó lehet. Gémes Noémi a Nádas-életmű reflexió nélkül maradt részére figyelmeztet, amikor a *Temetés* című drámát elemzi. Dányi Ágnes Cholnoky Viktor novelláinak újszerűségét világítja meg, Sinkovicz László pedig

Esterházy Fuharosok című kissé agyonelemzett szövegéhez a beavatási rítus felől közelít. Turi Tímea Darvasi László tárcáit és a tárcáírás mai lehetőségeit mérlegeli. Markó István és Zelena András súlyos, nagy témákhoz fordul (Szabó Lőrinc keleti tárgyú versei, Radnóti és József Attila költészetének párhuzamai).

Beharangozásként ennyi kívánkozott a kötet elejére. Továbbá a köszönetmondás szerzőknek, témavezetőknek, észrevételeiket bárhol és bármilyen formában elmondóknak.

Olasz Sándor
egyetemi tanár, az MTA doktora

Szeged, 2010. november 4.

Dányi Ágnes

Minden széttörött egész

(Átmenetiség mint alteritás Cholnoky Viktor Amanchich-elbeszéléseinek tükrében)

Bevezetés

Dolgozatomban Cholnoky Viktor egész életművét meghatározó ciklusának narrációs vizsgálatával foglalkozom.¹ Különös tekintettel az önreflexió és meta-fikció tükröző funkciójának jelentőségére, mivel meglátásom szerint a szövegben ezáltal létrejövő alakmások az idegenségtapasztalat hordozói. Igyekszem bemutatni a toposzokban hagyományozódó életrajzi interpretáció, az egy szerző–egy alakmás felfogás, és az ezáltal létrejövő, a szakirodalom által átmenetiségként definiált létmód hiányosságait, félrevezető mivoltát.

A kultikus beszédmód (mely visszavezethető a kortárs értékelések, visszaemlékezések stílusára)² és az átmenetiség emblémája általános érvényűvé vált. A motívumok akadályozzák a *Ködlovagok*³ által létrehozott szövegekörpuszt, így a Cholnoky-életmű, kánonba való integrálhatóságát, irodalomtudományos feldolgozását.⁴ Nem tisztázott azonban, mit tekinthetünk az átmenetiség kezdő- és

¹ A ciklus formát a főhős személye – mint rendezőelv – miatt tartom érvényesnek. A szerző életében megjelent kötetekben is érvényesül ez a szerkesztési elv. A *Tammúz* kötetben négy Amanchich-novella jelent meg, *Az Alerion-madár véreben* három, a *Néhusztán meséiből* posztumusz kötetben pedig egy.

² Cholnoky Viktor halálának évében, 1912-ben szinte minden budapesti lap megemlékezett a „nagy tehetségű íróról”, így a *Pesti Napló*, *A Nap*, a *Budapesti Hírlap*, a *Magyarország*, a *Magyar Nemzet*, a *Pester Lloyd*, az *Élet*, és a *Világ* is. Közös a megjelent cikkekben, hogy szerzőik mintegy előkészíteni kívánták pályatársuk kanonizációját, felhívva az olvasók figyelmét kiemelkedő tehetségére, ugyanakkor töredékes pályaművére. Azonban az írások sokkal inkább egy, a szakirodalomban hagyományozódó, legenda kialakulásához járultak hozzá.

³ Ezzel a címmel jelent meg 1941-ben a Szent István Társulat gondozásában, a Thurzó Gábor által szerkesztett kiadvány, mely részletesen tárgyalja a korszak szerzőinek munkásságát.

⁴ „Itt aztán nem állhatom meg, hogy el ne panaszoljam: legrosszabbul jártunk mi, a mai középkorúak. Közvetlenül előttünk dültek ki az álomlátó csodaemberek, a Tóth Bélák, Inczedy Lászlók, Cholnoky Viktorok, akik mintha a tulajdon egy-egy elbeszélésükből, költeményükből léptek volna ki, és közvetlenül utánunk jöttek a gondos, hívős fiatalok.” (Cholnoky László: *Cholnoky Viktor* 5. In: Nyugat 1917/7. 661.)

végpontjának? Folyamat vagy állapot jelölésére szolgál-e a terminus?⁵ Bizonyításul először az átmenetiség jegyeit ismertetem és problematizálom, majd a narrációs elemzés alteregókra vonatkozó tanulságai által próbálom meg az alteritást az átmenetiség helyébe állítani.

Az én átmenetisége

Cholnoky Viktort kortársai „kísértetlátóként”, „ködlovagként”, „kiválasztottként” írták le. E karakterjegyek forrásai a művészléthez szervesen kapcsolódó attitűdök, hiszen a periférián mozgó, megkettőzött tudatú határlények a valóság és transzcendens közötti tágas tartományban vándorolnak.⁶ E szerepekhez szervesen kapcsolódott az alkohol és a betegségkultusz. Az említett témákat a Cholnoky-publicisztikák és novellák (így az Amanchich-ciklus), valamint a platonai formát idéző dialógusok (például a Dénes-írások) az elkülönítettség állapotának terapikus feloldását megkísérelve tárgyalják. A szekunder irodalomba alapvető emberi magatartásként átíródó betegségmotívumok egy hagyományozódó életrajzi meghatározottságú kultuszt teremtettek, mely alapot adott az egy szerző–egy alakmás felfogás számára.⁷

Az író legtöbbet hangsúlyozott jellemvonása a Kosztolányi által kísértetlátóságként megfogalmazott jelleg: „Nálunk a jó fiúk nem látnak manókat. Csak a rossz fiúk. Ezek a fenegyerekek azonban igazabbak, finomabbak, bátrabbak az idegen boszorkányosoknál [...]. Ilyen Cholnoky Viktor is, a magyar kísértet-

⁵ „A kánon intézménye, mint ideológiai konstrukció ugyanis főként azért tud megszilárdulni, mert hihetővé teszi szöveg és jelentés evidens összetartozását. Ennek a tapasztalatnak a tudatosításához azonban legelőször is az irodalomtörténeti kánonképzés sematikáját kell felülvizsgálni. Többek között az olyan konstrukciós azonosságokat, amelyek az egymással látszólag kibékíthetetlen elméletek között is fönnállnak, ha a kánonképzés eredet és cél megtestesítette ügyéről van szó.” (Kulcsár Szabó Ernő: *A szövegek ártatlansága*. In: *Alföld* 1999/12. 67-81.)

⁶ „Cholnoky Viktor néha mintha még archaikusabb állapot után vágyakozna, s a mesemondóra rávetítené a démon, jósló, csodákat, víziókat látó vátesz, sőt a rontó szellem alakját.” (Thomka Beáta: *Műfaji déja vu*. In: *Vár ucca* 17. Cholnoky Viktor 1868–1912. Negyedévkönyv 1993/1. 155.)

⁷ „S ha a novelláinak furcsa, vibráló világát, különös színekben foszforeszkáló tájrajzait, az idő vonzásából kiszökkenő hőseit, a fantázia birodalmában kalandozó cselekményvezetését kicsit alaposabban elemezzük, nyilvánvalóvá válik, hogy a tragikus sorsú Cholnoky Viktor voltaképp íróként is a lét és nemlét peremén egyensúlyozott [...]” (Rónay László: *Modern író a század elején. Cholnoky Viktorról*. In: *Új írás* (II. kötet). 1981/8. 59.)

lító.”⁸ A kísértetek látása olyan megkettőzött tudatra utal, mely megbontja valóság és transzcendens oppozícióját, feltételez egyfajta átmenetiséget a stációk között. Az általam vizsgált cikkek alapján kijelenthető, hogy a szerző és művei között feltételezett „átjárhatóság” egy olyan mitizálódási folyamatot eredményezett, mely a továbbiakban magával vonta a szerzői kívülállóság képzetét is.

A *Nyugat* cikkeiben gyakran találhatunk Cholnoky művészetfelfogására való utalásokat, melyekben az alkohelmámor és az alkotói létmód függőviszonya köszön vissza. Az életrajzi interpretációval szemben, a betegség (legyen az alkoholizmus, vagy más testi, lelki baj) metaforaként való értelmezése szintén az alteritás irányába mutat, hiszen az alkohol megjelenése is határképző szerepet tölt be.⁹ A tudatállapotok közti átmenetek az Amanchich-elbeszélésekre jellemző sajátosságok, amelyekben a kocsmai beszélgetés szinte minden szövegben megjelenő alapszituáció, narrációs keret. A grog mint közvetítő a beszélgetés szükséges kelléke, ellenszolgáltatás a főhős anekdotájáért.¹⁰ A kocsmai asztal az a közös pont, ami mellől az alternatív életút megalkotása/meghallgatása elmozdítja őket az újraélés/újraírás világába. A Cesare Lombroso-i elmélet ironikus alátámasztásául szolgálhat az alkoholfogyasztás rítusa, hiszen „összeköti” a két szereplőt, felmentve őket a realitás látása alól.¹¹

Faragó Erzsébet, aki elsőként vizsgálta Cholnoky életművét a következő megállapításra jutott a szerző visszatérő hőseivel kapcsolatban: „A párbeszéd két szereplője közül az egyik természetesen a szerző raisonneurje, eszméinek hordozója, a másik pedig a bámuló, okuló és a raisonneur érveit, didaktikáját ellentmondásaival fel-felbíráló közönség. [...] Dénes természetesen Cholnoky legbelsőbb mondanivalóját, a mámor apológiáját adja elő [...]”¹² A Faragó által

⁸ Kosztolányi Dezső: *Cholnoky Viktor*. In: *Uő: Írók, festők, tudósok*. Szerk: Réz Pál. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1958. 180-181.

⁹ „A betegség-metaforákkal nem az egyensúly elvesztéséért vádoljuk a társadalmat, hanem azért mert elnyomóvá vált. Ezek a képek már a romantika kelléktárában is gyakran előfordultak, ahol a szív nem fért meg az ésszel, az ösztönös a tudatossal, a természetes a mesterkélttel, a vidék a várossal. (Susan Sontag: *A betegség mint metafora*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1983. 88.)

¹⁰ „[...] én fizettem neki a grogot, ő pedig azért elmondja nekem kétségtelenül változatos életének egy-egy kalandját.” (*Cholnoky Viktor összegyűjtött művei*. Szerk. Szántai Zsolt, Urbán László. Szukits Könyvkiadó, Szeged, 2001. 79. [A továbbiakban Cholnoky 2001])

¹¹ „Azonkívül tény, hogy az átszellemülés valóságos hallucinációvá fajulhat, úgy hogy ilyenkor az ember valóban látni véli azt a képet, amit csupán felizgatott képzelete idéz elébe.” (Cesare Lombroso: *Lángész és őrülség*. Ford. Szabó Károly. Lazi Kiadó, Szeged 1998.)

¹² Faragó Erzsébet: *Cholnoky Viktor (doktori disszertáció)*. Budapest, 1936. XXIII.

felvázolt értelmezés tovább öröklődik a szakirodalomban Cholnoky kalandor (szintén alteregó) figurájával kapcsolatban is. Lovass Gyula szerint a „Trivulzió-képlet az egyik lehető Cholnoky Viktor hasonlatosságára teremtődött”.¹³ Sánta Gábor az életrajzi meghatározottságot mellőzve hasonló véleményt fogalmaz meg tanulmányában: „Amanchich Trivulzió tehát kalandor, vagyis mint az író hőseinek többsége: alakmás és különös ember. Éppen úgy elmondható róla, mint Rónay György szerint Krúdy esetében Szindbádról, hogy *Cholnoky-metafora*.”¹⁴ Előbbi értelmezések közösek abban, hogy a szövegben csupán egy ilyen „metaforát” feltételeznek.¹⁵ Az alakmás funkció azonban egészen más értelmet nyer, ha az ironia kontextusában vizsgáljuk. A dialógus formájában és az Amanchich-elbeszélések narrációs keretében létrejövő beszédhelyzet lehetővé teszi szembenálló vélemények ütköztetését. Ez azonban nem feltétlenül az egyik fél igazságának érvényre juttatását szolgálja. Maga a vitaközlés lényegibb elem, mint a vélemény, ahogyan a mesélés öröme fontosabb, a mese tanulságánál.¹⁶

A szakirodalom az átmenetiséget formai szempontból, műfaj és stílus tekintetében is releváns definícióként tünteti fel. A Kódlovagok generációjában közös a gyakran torzóban maradó életmű, az önérvényesítő képesség hiánya, a konvencióktól és normáktól való eltérés, melyek visszavezethetőek olyan irodalomszociológiai jelenségekre, mint az alkoholizmus. Az elemzők egyetértenek abban, hogy marginális egységet képez irodalmunkban az általuk létrehozott korpusz, kiemelendő ugyanakkor az a hiátus, melyet az átmenetiség definíciója

¹³ Lovass Gyula: *Cholnoky Viktor*. In: *Kódlovagok*. Szerk. Thurzó Sándor. Szent István Társulat. 1942. 69.

¹⁴ Sánta Gábor: „*Tout comprendre, mon ami!*” (utószó). In: Cholnoky Viktor: *Az álomirtó*. Lazi Kiadó, Szeged, 2001. 207.

¹⁵ „[...] Elvégre is ostobaság az, hogy az én fejemben még másvalaki is ül. Mi a csodáért járok én másodmagammal? Miért van, hogy még az én sem atom, s hogy az ego is kettéhasad? Ezért mondja a latin az egyént individuumnak, oszthatatlannak? És: – ha már az ember, legalább az intelligens ember kettőből áll, akkor miért nem tudom én ezt a második éneket egészen megismeretlenül magamnak?” (Cholnoky 2001. 108.)

¹⁶ Az Amanchich-elbeszélések esetében olykor a poharazás előbb ér véget, mint Amanchich története, így maga az anekdota is torzóban marad. (l. *A máltai láz*)

takar.¹⁷ Sem általánosságban, sem az egyes szerzők tekintetében nem meghatározott e minőség alfája és omegája.¹⁸

A Cholnoky Viktor által használt nyelvezet újszerűségét már a korai recepció is észlelte.¹⁹ A fantasztikum és realitás együttélése azonban (stílus tekintetében) több irányba mozdítja a szövegek besorolását. Sánta Gábor szerint: „Cholnoky Viktor ízig-vérig a hosszú tizenkilencedik század embere volt, aki maga is felismerte: ahhoz, hogy semmi ne változzon, mindennek meg kell változnia. E sokak által emlegetett paradoxont íróként úgy kívánta feloldani, hogy a valószerű ábrázolás csapdáit az impresszionizmussal és az ismét felvállalt romantikával hidalta át.”²⁰ Radics Melinda megkísérelte a Cholnoky életmű szecesszióval való rokonítását, bár tanulmányában így fogalmazott: „a szecesszió jellegzetes motívumai, kedvelt témái, allegorikus alakjai Cholnoky műveiben, mivel nem volt kimondottan szecessziós író, csak szórványosan fordulnak elő.”²¹ Meglátásom szerint azonban a ciklus, valamint Cholnoky más szövegei is, mind tartalmilag, mind stílusban meglepően jól illeszthetők a szecessziós tematikába.

A valóságábrázolás a szecesszióban kétpólusúvá válik. A hétköznapiak ellenpontja és a menekülés célállomása a teremtett világ. A fantázia, álom és illúzió térhódítása együtt jár a kettős individuuum hangsúlyozásával. A szecesszió látásmódját jellemző esztétizáltság új hőstípust is teremt. Az írók a művész alakjában, valamint az újságíróban találják meg a megváltozott körülményeket

¹⁷ „Köd burkolja a belső magyarázatot – ködlovagok! – a belső indítékokat rejtegeti.” (Kenyeres Imre: *Novellák között*. In: *Diárium*. 1944. július, 107.)

¹⁸ „[...] egy olyan egyszerű, ártatlannak látszó eljárás is, mint a korszakolás, a folytonosság érzetének meg – teremtése szolgálatában áll – akár történészek, akár irodalomtörténészek élnek vele, tehetjük hozzá. A történetírás továbbá az általa talált különféle időket, múltakat egyetlen időbe, múltba rendezi, azt sugallva, hogy a távoli, más-más cselekvők által végrehajtott események egyazon közösség, a nemzet történetébe tartoznak.” (Takáts József: *Megfigyelt és megfigyeltők*. In: *A narratív identitás kérdései a társadalomtudományokban*. Szerk. Rákai Orsolya, Z. Kovács Zoltán. Gondolat Kiadó Kör – Pompeji, Budapest – Szeged, 2003.)

¹⁹ „Ő volt az első stíldestruktor, aki új szavak és merész fordulatok dinamitjával robbantott fel ősi szürkeségű, diluviális merevségű nyelvszerkezeteket és eszme-közeteket, hogy új, bujább és színesebb tenyészet televenyévé porhanyósítsa őket, melyből aztán kinőjenek a holnap virágai.” (Tóth Árpád: *Cholnokyak egymás ellen*. In: *Tóth Árpád Összes Művei*. Szerk. Kardos László. Akadémia Kiadó, Budapest, 1969. 173.)

²⁰ Sánta Gábor: I. m. 198.

²¹ Radics Melinda: *Cholnoky Viktor és a szecesszió*. In: *Vár ucca 17*. Cholnoky Viktor 1868–1912. Negyedévkönyv 1993/1. 129.

kifejező szerepköröket. Az Amanchich-elbeszélések esetében a kocsmák asztalai mellett beszélgető kalandor és narrátor megfeleltethető e két típusnak, hiszen Amanchich történeteit mintegy tollba mondja, beszélgetőtársa pedig lejegyzí. A kalandok helye minden esetben távoli földrész, egzotikus vidék. Az idegen terekbe való menekülés „passzív formája az emlékezés, az ábránd, és illúzió. Aktív formája pedig a bolyongás, a kívülrekedtség tudatos vállalása.”²² Ajtay-Horváth Magda a megérkezés lehetőségeként három alternatívát vázol fel. Az önpusztítást, az önmítosz-teremtést, valamint az egzotikus világba való belépést. A novellákban ez több szinten érvényesül, hiszen a főhős az emlékező pozícióját veszi fel a narrátorral szemben, bár emlékei hitelessége kérdéses, így a retrospektív nézőpont a jelenrel áll kapcsolatban, nem a múlttal. Kritikai szemlélet érvényesítése ez a valósággal szemben. Az „életpótlékokat” a narrátor egyértelműen illúzióként értékeli, de szórakoztató illúzióként.²³ A narrátor és hős közös „megérkezése” a kocsmába való betérés és poharazás. Itt válik külön a két szereplő útja. A narrátor (az olvasóval együtt) csupán a kalandor történeteinek keresztül tud belépni egy „másik” világba, mely kompenzálni tudja a hétköznapi napok realitását. Az Amanchich-mítoszt csupán egy másik ember legalizálhatja. Ebben a tekintetben különösen fontos meghatározunk a narrátori minőséget.²⁴ Többször találunk utalást az írásra és a történetek „továbbmondására”, mely a narrátor újságíróságára utal.

A szecessziós stílus elengedhetetlen eszköze a stilizáció, melynek megvalósulási módja a színek domináns jelenléte az Amanchich-elbeszélésekben. A sárga szín mint halált sugalló szimbólum erősíti az *Ain-Holofra* képi világát, utalva a Szahara homokjára, vagy az oroszlánra. A képi érzékelés egy másfajta megközelítése *A farkas* című novella zárójelenetében „egy Böcklin-kép” látása, vagy éppen a Göncöl-szekeret idéző ábra beiktatása *A máltai láz* szövegterébe. A hallás érzéklete válik hangsúlyossá a novellában, amelyben Árkádi farkassá alakul és ez a folyamat állítódik párhuzamba üvöltésszerű nevetésével. *A Bambuan katasztrófájában* az olvasó együtt hallja Trivulzióval „a tengerhördülés bölcsődalát”.

²² Ajtay-Horváth Magda: *A szecesszió stílusjegyei a századforduló magyar és angol irodalmában*. Az Erdélyi Múzeum Egyesület kiadványa, Kolozsvár, 2001. 65.

²³ A narrátor ezért látja vendégül minden alkalommal a kalandort, hallgatja történeteit, és fizet érte az elengedhetetlen groggal.

²⁴ „Folyton beszél, ám csupán látszólag a grogért, melyet a narrátor fizet neki, valójában azért, mert számtalan élménye és feltétlenül közölnivaló mondanivalója, üzenete van. Hírlapíró barátja ezért is hallgatja szívesen a beszédét.” (Sánta Gábor: I. m. 209.)

Jellemző a képalkotásokra az anyagnevek hasonlatokban való szerepeltetése, néhol pedig szaglással kapcsolatos képekre bukkanhatunk.²⁵

A halál esztétizáltsága, mely Cholnoky művészetének egyik alapélménye, az időtlen félelem érzetével köthető össze.²⁶ Ez nem csupán dramaturgiailag, hanem a másodlagos tartalom konstruálásában is fontos. A halálközelség átélése a kalandok során minden alkalommal az időből való kilépéssel asszociálódik. Ebben a kikökönt állapotban a hős képessé válik a világban való lét egy mögöttes rendjével való szembenézésre.

Nyilvánvalóan nem jelölhető ki csupán egy stílusirányzat, hiszen egyszerre van jelen Cholnoky művészetében a szecesszió és a groteszk alakzatok alkalmazása révén a szürreális, illetve az abszurd felé mozdulás. Ugyanez jellemzi az általa használt műfajokat is.²⁷ Hibás felfogás azonban a stílus és a műfaji tradíciók közötti áthallások miatt az átmenetiség kategorikus használata.

Én, a másik

Amanchich történeteiben a korábbi publicisztikákban már feldolgozott témákkal találkozhatunk. Az említett témák elbeszélésekbe transzformálva egy-egy kaland alapjává válnak, ugyanakkor a nyelvi alakzatok szintjén is fedik egymást.

Bennük a kettősség tovább bomlik, mivel a szerepek funkcióik tekintetében tovább disszeminálódnak, megképezve egymással szembeni idegenségüket. A narrátor mint a történetek hallgatója (innentől hallgató-narrátorként jelölöm ebben a funkciójában), beszélgetőtárs, azaz szereplő. A főhőssel azonos „jogokkal és kötelezettségekkel” rendelkezik. Ugyanakkor másik, tipikus narrátori minőségében, a kalandortörténet hitelesítője is. Megnyilatkozásai két irányba hatnak: Amanchichal szemben, valamint az olvasó irányába, mely által az elbeszélő a

²⁵ „Olyan volt az erdő, mint a korom, és mint valami klasszikus márványszobor” (Cholnoky 2001. 18.)

²⁶ „Csodálatos, ebben a pillanatban egyszerre elhagyott a félelem, nem éreztem egyebet csak esztétikai gyönyörűséget, amint ott állt velem szemben ez a gyönyörű barom.” (I. m. 61.)

²⁷ „Cholnoky Trivulzió-novelláiban a műfaji konvenciókkal való játék rajzolódik ki, mely az egyes szövegeken belül is folytatódik: anekdotikus elbeszélés, fantasztikus és groteszk elemek és a nyelv játékos használata kapcsolódik bennük össze és egyszerre semlegesíti egymást.” (Orosz Magdolna: *Utazás kultúrák között – Interkulturális mozzanatok Cholnoky Viktor Trivulzió-novelláiban*. In: *Induló modernség – kezdődő avantgárd*. Ráció Kiadó, Budapest, 2006. 109.)

szöveg része és alkotója. Előbbi a párbeszéd, utóbbi a *metafikció*²⁸ szintje, melyben az ítékezés elnyeri jelentőségét, hiszen az olvasók azok, akik a hallottak és az olvasottak tükrében kimondják (interpretációjukkal) az utolsó szót.²⁹ A narrátor ironikus, szövegre tett, (ön)reflexiója, a fikció felmutatását szolgálja, mivel alapelvül az aktuális világból való levezethetőséget jelöli meg. Meg kell jegyeznünk azonban, hogy a narrátor fikció iránti vonzalma is textualizálódik.³⁰ Az alkoholfogyasztás, vagy a kalandortörténetekben megjelenő (*máltai*) láz, a betegségek delíriumos állapota, és az időből való kilépést előidéző félelem meta-leptikus elemek, amelyek a *mise en abyme* alakzatokon keresztül kerülnek a novellamagba. Ha a kalandor történetei igazak, olyan nem tipikus alakkal állunk szemben, aki képes a valóságban kiteljesíteni önmagát, felhívva a figyelmet a hallgató-narrátor valóságtól való elidegenedettségre, valamint alkalmassá válik a valóság kritikus szemléletére. Azonban, ha a narrátor (által az olvasó) hiteltelennek bélyegzi Amanchichot, csupán hazug fantázia-vándorként jellemezhető. Ez a „valóságért vívott harc” jelenti az idegenséget, valamint a szöveg feletti „felügyelet jogát”.³¹ Fontos azonban kiemelni, hogy Amanchichot a narrátor (!) költőként nevezte meg (hitelességétől eltekintve), azaz a lehetséges világok alkotójaként definiálta, a művész szerepkörét ruházva rá.³² Így nem jelenhet meg

²⁸ „A fikción belüli diegézis és metadiegézis kapcsolata csaknem mindig úgy működik, mint egy valós(nak hirdetett és egy fiktív(nek elfogadott) szint kapcsolata.” (Gérard Genette: *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig*. Kalligram, Pozsony, 2006. 22.)

²⁹ Zárójelben jegyezném meg mennyire hasonlatos ez az olvasói szituáltság Magam szerepkörével. „Maga[m] ítélik az a gondolat és a szöveg hasonlatosságai vagy felütköző ellentétei és különbözőségei felett”. (Cholnoky Viktor: *A kísérlet. Válogatás Cholnoky Viktor publicisztikájából*. Szerk. Fábri Anna. Magvető Kiadó, Budapest, 1980.)

³⁰ „A dalmatínón kívül még három dolgot szeretek nagyon: a hazug embert, aztán nagyokat hallgatni meg azt, ha ebben a nyomorúságos világban megoszthatom valakivel a falatomat meg a kortyomat, mert velem soha nem osztotta meg senki.” (Cholnoky 2001. 39.)

³¹ Megfogalmazhatjuk eszerint „[...] az önidentitás problematikáját egyben a szöveg identitásának kérdéseként.” (Mesterházy Balázs: *Az elsajátítás alakzatai. Emlékezés, álom és történet Krüdy Gyula Szinbádijában*. In: *Az elbeszélés módzatai*. Szerk. Józán Ildikó, Kulcsár Szabó Ernő, Szegedy-Maszák Mihály. Osiris Kiadó, Budapest, 2003. 271.)

³² „Ha tehát kísérletet teszünk a fikció fiktív jellegének leírására, nincs sok értelme annak, hogy vonatkoztatási keretet keresve mereven ragaszkodjunk fikció és valóság régi megkülönböztetéséhez. [...] s e kettőséget egy olyan triással helyettesítjük, amely a valós és a fiktív mellett harmadikként az ezután imagináriusnak nevezett elemet tartalmazza.” (Wolfgang Iser: *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*. Ford. Molnár Gábor Tamás. Osiris Kiadó, Budapest, 2001. 21.)

valós igényként a referencialitás. A kettős megítélés által létrejön a fantasztikum valóságra vonatkoztatott jelszerű olvasata, kritikus értelmezése.

Az idegenségtapasztalat a szembenálló nézőpontok eredményeként válik jelentőssé.³³ A statikus narrátori szerepkörhöz képest ezek a kalandok a hétköznapokból való kilépéssel egyenértékűek. A kívülálló olyan objektivitással rendelkezik, mely alkalmassá teszi arra, hogy a zárt közösség életének, szokásainak visszásságára rámutasson, más szemszögből (jelen esetben a félvak pozíciójából) értelmezze azt. A hallgató-narrátor éppen ezt az objektivitást relativizálja, mind a beszélgetésekben, mind a metafikció szintjén.³⁴ Az ítékezés a hallottak felett a saját homogén valóság védelmével azonos, vagyis a valóságra vonatkozatható kritikai olvasat megsemmisítésére irányul. Ezzel analóg szituáció képződik az Amanchich által elmesélt történetekben a *mise en abyme* alakzata révén újabb formában bemutatva az idegenséget.

Az alakmások funkció szerinti szétválasztása során megkülönböztetem a narrátort és a hallgató-narrátort, valamint Amanchichot mint mesélőt és mint kalandort. Az elsőt a hatalom- és felügyeletgyakorlás tekintetében érdemes tovább vizsgálni, hiszen ezáltal válik jelentéssé a metafiktív elemek használata, valamint az idegenségtapasztalat pozíciója. A főhőssel kapcsolatosan a „költőségre” való rákérdezés elengedhetetlen, mivel a művész szerepköre a társadalomkritika és a szerepjátszás összecsengésében is az alteritás irányába mutat. A szerep fogalmával kapcsolatosan felmerül a kérdés, hogy maszkként vagy arcként tételezzük-e?³⁵ A kalandor esetében ez a kérdés a narrátor nézőpontjából vála-

³³ „Miután gyökerei nem rögzítik az idegent sem a csoport egyes összetevői, sem egyoldalú irányultsága számára, az idegen mindezekkel szemben áll, mégpedig az „objektív” sajátos attitűdje révén. [...] Az objektivitás nevezhetjük szabadságnak is [...] Amennyiben ez igaz, akkor mindez az idegen sajátos szerepének eltűlése: ő a szabadabb mind elméletben, mind a gyakorlatban” (Georg Simmel: *Exkurzus az idegenről*. In: *Az idegen. Variációk Simmeltől Derridáig*. Csokonai Kiadó, Debrecen, 2004. 57-58.)

³⁴ A groteszk elemek alkalmazása lehangsúlyosabban a Taddeusz lovag vacsorájában mutatható ki. A nyers tyúk evése, vagy Skabieszky lovag halála a kalandban megjelenő groteszk alakzat. A narrátor ezt támasztja alá megjegyzésével: „kövér könnyecsepp hullott Trivulzióknak abból a szeméből, amelyik üvegből volt.” (Cholnoky 2001. 31.)

³⁵ „W. H. Pollock 1883-ban fordította angolra Diderot szövegét, a Színészparadoxont. Nyomában vita támadt, amelyet W. Archer 1888-ban megjelent műve alapján a "maszkok vagy arcok?" vitának neveznek. Nemcsak arról váltottak szót, hogy a színésznek át kell-e élnie szerepét, hogy a szerep érzéseit valóban éreznie kell-e, vagyis "arc" legyen-e, vagy az érzelmeknek csak a külső megnyilvánulásait mutassa fel, vagyis "maszk" legyen? Ha átéli, szüksége van-e

szolható meg csupán, azaz a „néző” szemszögéből. A költőként való definiáltság a valóság átesztétizáltságra alapozott véleményként hangzott el. Tehát a kalandor maszkja, Amanchich arcának átrajzolása. Saját élettapasztalatára alapozott világlátást transzformál fikciós én-né (a narrátor szemszögéből). Amennyiben a kalandor maszk azonos az igazi arccal, hiteles idegenként áll előttünk, az idegenség oppozíciójából következő minden joggal felruházva. Magyarázatra szorul azonban, hogy a szerepjátszás által válik-e Amachich költővé, vagy költősége jelenik meg tradícióba ágyazott (legitim) szerepként?

A játék a kocsmai asztal mellett kibontakozó alaphelyzet. Ebben részt vesz a hallgató-narrátor és a vele egy szinten elhelyezkedő mesélő, Amanchich.³⁶ Narrátorként viszont a szöveg rögzítőjeként a hallgató és beszélő szintje felett áll, az olvasóhoz való kiszólásai által mindenképpen. Kettős szerepe egyszerre rója rá a történetben és a történeten kívüli „feladatokat”. Elbizonytalanító, metafiktív mondatai az elbeszél Amanchichra vonatkoznak, aki a narráció szintezettségében a beszédhelyzet alatt áll. „A hatalomnak ez a formája arra a közvetlen mindennapi életre gyakorolja hatását, amely kategorizálja az egyént, megjelöli saját individualitásával, hozzáragasztja saját identitásához, rákényszeríti az igazság törvényét, amelyet az egyénnek fel kell ismernie, és el kell fogadnia, és amelyet őbenne másoknak fel kell ismerniük, és el kell fogadniuk.”³⁷ A narratori hatalom a leleplezésben nyilvánul meg. Amanchich önleleplezése a szerep és saját *én* viszonyában analóg ezzel az autoritással. A szerepjátszás így válik az Amanchich-ciklus egyik, a narrátor által meghatározott, központi kérdésévé.³⁸

valódi élettapasztalatokra? A kérdés rejti azt is, hogy a szerepmegformálás a fikció-világon kívüli tényezőket jelöljön-e?” (Bécsy Tamás: *A színész az „én-cselekvés-világ” viszonyában*. <http://uj.mta.nsd.sztaki.hu/index.php?id=3001>)

³⁶ „A kommunikációs viszonyok végleges cselekvéseket feltételeznek (még ha pusztán csak a jelentéselemek helyes működtetésére gondolunk is), és a partnerek között létrejövő információk mező megváltoztatásával hatalmi hatásokat hoznak létre. (Michel Foucault: *A rendszer és a beszélő szubjektum*. Ford. Kiss Attila Atilla. In: *Testes könyve II*. Szerk. Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor s.k., Odorics Ferenc. Ictus Kiadó és JATE Irodalomelmélet Csoport. Szeged, 1997. 281.)

³⁷ I. m. 272.

³⁸ „A sors, amely körülkergette az egész földgömbön, és az eseményekből harlekinruhát varrt rá, cinikussá tette annyira, hogy a végletekig mert hazudni, de alapjában véve mégis annyira becsületes, jólelkű számár volt, hogy a naivságát nem tudta róla lemosni sem az óceán, sós vize, sem a saját verítékének még sósabb szakadása.” (Cholnoky 2001. 39.)

A két nézőpontot a fantasztikus múlt és a keretben megjelenő „itt és most” kettős világot Amanchich arca és álarca jelképezi.³⁹ A történetek értelmében a főhős látásmódja által ruházódik fel a művész és az idegen kívülállásával, az idegen „objektivitásához” hasonló tulajdonsággal. A dolgok mögé látás azonban nem a tradicionális, térbeli, vagy származásbeli elkülönültségen alapszik, hanem a szerepjátszás képességén és a játékon. Maga a játék: *versengés*, *mimikri*, és *szédület* is egyben. *Versengés*nek tekinthetjük a szövegalkotó elvált vívott hitelesítési harcot, mely a szöveg által gerjesztett központi kérdés.⁴⁰ Az alapszituációt a *mimikri* határozza meg. „A mimikri azzal jár, hogy ideiglenesen elfogadunk egy illúziót, ez utóbbi szó egyébként nem jelent egyebet a játék kezdeténél: *in-lusio*), legalább egy zárt, megegyezően alapuló és képzeletbeli világegyetemet. A játék itt nem csak cselekvésből áll, nem is csak abból, hogy alávétjük magunkat egy képzeletbeli miliőben megjelenő sorsnak, hanem abból, hogy magunk is illuzórikus alakká válunk, és akként viselkedünk.”⁴¹ A narrátor hallgatói mivoltában pusztán jelenlétével is ilyené válik, a játék résztvevőjévé, bár tevékenysége a játékkeret, az adott létmód felbontására irányul. A *szédület* a valóság lerombolása ellen irányuló gesztus, ami a statikusságot és rendet hivatott felülírni. Ez a mozgatórugója és eszköze a kalandor verbális cselekedeteinek. Callois negyedik kategóriája a sorsszerű győzelem, amely a két szereplő között sorsszerűen létrejövő beszédhelyzet maga. A mesélés során felmutatott alternatív életút a másodlagos képzelet eredménye.⁴² Győzelem a *valóság* felett mindkét fél számára. Amanchich az elfogyasztott grog révén, a hallgató-narrátor pedig a kalandor emlékkerébe való átlépés révén szakad ki a jelenből. A kalandorszerep mint álarc egy „másik” világhoz való hozzájutás eszköze, a vágyott életút felmutatása.

³⁹ „Az álcázás mindkét esetben célirányos folyamat mely a tiltás megszegésére irányul [...] ha valami másnak tűnnek föl. A küszöb átlépése így megkettőződéssel jár.” (Wolfgang Iser: I. m. 99.)

⁴⁰ „Alapjában véve a hatalom nem annyira két ellenfél összeütközése vagy egyiknek a másikhoz kapcsolása, mint inkább irányítás, kormányzás kérdése. [...] Kormányozni ebben az értelemben annyi, mint más emberek lehetséges cselekvési terét alakítani.” (Michel Foucault: I. m. 285.)

⁴¹ Wolfgang Iser: I. m. 314.

⁴² Ez a mód sokban emlékeztet az Iser által megnevezett fogalomra „[...]a »másodlagos képzeletörőre«, mely csupán fokozatilag tér el az »elsődlegestől«, ám egyértelműen megkülönböztethető attól, mivel tevékenysége a tárgyi világra irányul. Tulajdonképpen »visszhangnak« tekinthető, mert lebontja a tárgyi világot, majd úgy létesíti újra, hogy a tudat eddig megragadhatatlan struktúrája az elme számára jelenlévővé váljék.” (I. m. 236.)

A beszédszituáció hihetővé teszi formálisan a kalandorszerepet, mivel a főhős saját múltként mutatja be fordultatos sorsát, elfogadtatja a narrátorral és az olvasóval is. A metafiktív elemek azonban a kalandor maszkját Iser terminusával élve „fikcionalizáló álarcnak” mutatják. A két szereplő között oszcilláló igazság csak Amanchich szerepből és horizontból való kikacsintása révén válik lokalizálhatóvá.⁴³ Az idegenség pozícionálása nem csupán a narrátor és a kalandor Amanchich között bír jelentőséggel, de a jelenben beszélő és a múltban elbeszélő főhős között is. „Az álcazásnak e tekintetben létfontosságú szerep jut: a helyzethez illő képben tünteti föl a személyt, ezzel lehetővé téve, hogy lehetőségek sokféleségére terjedjen ki, amelyek alapvető fontosságúak, mivel a személynek változó helyzetek egész sorához kell alkalmazkodnia. Az álarc és személy közötti különbséget maga a személy fejezi ki, aki egy adott pillanatban önmaga valamely meghatározott aspektusával azonos, egyéb aspektusait kioltva.”⁴⁴

A saját térbe való belépés révén Faragó Kornélia kifejezésével élve a „kultúra koherenciája” bomlik meg azáltal, hogy ha ő itthon van az enyémben, akkor én nem lehetek itthon a sajátomban.⁴⁵ A probléma személytelenné tétele, kivetítése a kalandortörténetekre vonatkozó hitelesítési harc.⁴⁶ Amanchich megszüntetését, nyelvének, történeteinek és emlékeinek hatályon kívül helyezését végzi el a narrátor a szöveg feletti felügyelet gyakorlása révén. Bár a kalandorság csupán vágykielégítő funkcióval bír, még így is kritikai tartalommal telített, hiszen az utazás nem csupán a valós térben képzelhető el, de az emlékek (akár a fantázia-képek) terében is.

Jelentős motívum a vallás, babona és hitetlenség megjelenése a szövegben. A beszélő-kalandor ítélkezik a történetek terében megjelenített emberekről,

⁴³ „A személy ugyan az álarc foglya, de ki fog szabadulni, mert fogsága csupán a helyzet megkövetelte állapot. Foglyul esés és kiszabadulás ritmusa nemcsak a személy és álarc viszonyát hatja át, hanem a személy és személy, álarc és álarc viszonyát is. Az álarc természetesen korlátozza a személyt, de ugyanakkor ki is terjeszti, hiszen az embernek fikciót kell tennie magát ahhoz, hogy túllépjen önmagán.” (I. m. 106.)

⁴⁴ I. m. 104.

⁴⁵ „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: *Térványok, távolságok. Térdinamizmus a regényben*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 2001. 12.)

⁴⁶ „Alapjában véve a hatalom nem annyira két ellenfél összeütközése vagy egyiknek a másikhoz kapcsolása, mint inkább irányítás, kormányzás kérdése. [...] Kormányozni ebben az értelemben annyi, mint más emberek lehetséges cselekvési terét alakítani.” (Michel Foucault: I. m. 285.)

legyenek azok kolonizált,⁴⁷ vagy kolonizáló alakok.⁴⁸ A bepillantás vonatkozik erre a kategóriára is azért, hogy időn túli fogalmakra kérdez rá. A beszélő-kalandor ítélkezik a történetek terében megjelenített emberekről, legyenek azok kolonizált, vagy kolonizáló alakok. A vallás, babona és hitetlenség létélményeire kérdező Amanchich az *idegen* térhez kapcsolt ontológiai státusz kvalifikálása a *saját* (a narrátorral közös) értékrend alapján.⁴⁹ A megidézett egzotikus terekben Amanchich olyan gyarmatosítást végez, melynek során a hallgató-narrátorral közös értékrendet írja elő. Azokban az esetekben azonban, mikor a kalandor nyugati tájakra utazik, ő válik gyarmatosítottá. Mind a két esetben saját idegenségéből lát rá az elmesélt idegenekre, ez a másság a kalandok terében intézményesül.⁵⁰ Civilizátorként a hallgató-narrátorral közös kultúra teszi alkalmassá az uralkodásra, civilizáltként pedig a hallgató narrátortól is idegen mássága révén válik alávetetté. A vadászatot bemutató novellák és variánsaik az időből való kiesés, a negyedik dimenzió megtapasztalása révén értelmeztetik a halál(v)iszonyt, míg a *Glossina palpalis* című novellában látottakat másodlagosan vonatkoztatja magára a főhős, áttételes tanulást fogalmaz meg. A narrátor halálközelsége ehhez képest „csak” novellaindító szerepet kap.⁵¹ Ez volna a felold(oz)ás másik módja. Amanchich halála nyugvópontra juttatná a saját identitást, megszüntetve az oppozíciót, és a választás lehetőségét. Amachich legjelentősebb attribútuma félszeműsége. Félig vak, félig látó, ezáltal képessé

⁴⁷ „– Csak azzal a néppel lehet boldogulni, amelyik félig babonás. Azzal is csak úgy, hogyha a hívést is meg a nem hívést is a kellő alkalommal tudom felkelteni benne. Ha én ezt akkor tudtam volna, amikor még megvolt a cukornádam...” (Cholnoky 2001. 24.)

⁴⁸ „Hazaárulónak érezték ott fenn, a hegyek között ezt a borotvált képű embert, és talán meg is átkozták. És a skót átok az fog. Hogy milyen babonások, és hogy hogyan beleélik magukat a babonáikba, arra ott közöttük sok mulatságos példát találtam. Mert tudja, ha semmi mást nem is, azt az egyet megadta nekem az Isten, hogy minden tudjak mulatni.” (I.m. 51-52.)

⁴⁹ A novellakeretekben az igazság és a hazugság jelenti ezeket az értékítéleteket, melyek alapján a narrátor és Amanchich felveszi a civilizátor és civilizálandó szerepkörét.

⁵⁰ „Nem a különbség tesz valakit idegenné, hanem az idegen intézményesítése, amely a különbség észleléséhez és dramatizálásához vezet.” (Hima Gabriella: *Az idegen-tapasztalat módozatai az Esti Kornél utazástörténeteiben*. In: *Antropológia és irodalom. Egy új paradigma útkeresése*. Szerk. Bickó Gábor, Kiss Noémi. Csokonai Kiadó, Debrecen, 2003. 366)

⁵¹ „A két szerencsétlen öregot megcsipte a csécsélég, és most halálos, megszakíthatatlan álommal alusszák át magukat az örökkévalóságba. Hm... Ha jól meggondolom a dolgot, nem is olyan rossz módja a megdöglésnek.” (Cholnoky 2001. 60.) *A McCadwore-hitbizomány története* című novellában a narrátor halálfélelme indítja el a kalandor anekdotáját.

válík a világot a maga valójában kártyavárnak, papírosnak látni. Üvegszeműsége, látásmódja által válík jóssá a fantázia-kalandokban a bepillantás képességét bírva. A papírlapokból összeálló valóság, melyet meséivel „ír tele” visszacsatolásként értelmezhető Cholnokyhoz mint valós referenciához.⁵²

A Cholnoky-szövegkorpuszon belül az Amanchich-ciklus olyan emblematisz egyszg, melyet közelebbről vizsgálva a szoros olvasáson túlmutató megállapításokra juthatunk. Érdemesnek tartom tovább vizsgálni az életmű más ciklusaiban, novelláiban is az idegenségtapasztalat megjelenését, mivel véleményem szerint így közelebb kerülhetünk az eddig átmenetiségként meghatározott alapélményhez, ami (nem csak) Cholnoky Viktor művészetét helyezi más megvilágításba.

⁵² „Bármilyen legyen visszatérésünk története önmagunkhoz vagy hozzánk [chez soi], az otthon [chez-soi] „kunyhójába” [case] (a chez a casa) bármiféle odüsszeia vagy Bildungsroman legyen is ez, bármiképpen szövődjek is az ön, az autosz, az ipse megalkotásának meséje, mindig úgy kell képzeljük, hogy aki ír, annak már tudnia kell én-t mondani. (Jacques Derrida: *A másik egynyelvűsége avagy az eredetprotézis*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 2005. 45)

Zelena András

Radnóti Miklós és József Attila költői munkásságának párhuzamosságai

Radnóti Miklós és József Attila. Mindkettejük pályája vizsgálható ugyanazon elemzési szempont figyelembe vételével. E szempont pedig a Radnóti Centenárium évében nem más, mint az alkotói munkásságuk indulását, alakulását, tragikus befejezését alakító, befolyásoló tényezők vizsgálata. Az összehasonlítást és párhuzamos elemzést a versek szoros olvasásának metódusával kísérem meg. Meggyőződésem szerint ez az a módszer, amelynek segítségével vegytiszta képet kapunk költőink aktuális lelki állapotáról, szerelmi életéről vagy társadalmi státuszáról.

Szegedy-Maszák Mihály *Radnóti Miklós és a holocaust irodalma* című cikkében egy 1974-ben megjelent Pilinszky-megállapítást közöl Radnótival kapcsolatban:

„Amit Radnóti Miklós életében egyedülállónak érzek, azt száználmas elvontsággal 'szituációs zsenialitásnak' nevezném. Tehetségét - amely minden úgynevezett alkotóban alig több néhány százaléknál - egy kiszámíthatatlan helyzet, s még hozzá egy olyan tragikum növesztette fel, melyre indulásakor aligha számított...”¹

Úgy érzem Pilinszky e kijelentése nemcsak Radnóti életére vonatkozatható, hanem József Attilára is ugyanolyan jogosultsággal. Persze ahogy Szegedy-Maszák Mihály is írja, „lehet némi költői túlzás ebben a kijelentésben, de nem volna szerencsés figyelmen kívül hagyni...”²

Valóban nem volna szerencsés, mivel Radnóti és József Attila alkotásainak értelmezését, befogadást is befolyásolta és befolyásolja mind a mai napig, hogy ismerjük sorsuk szinte már mítikussá növesztett tragédiáját. Természetesen Sótér István Párizsban elhangzott előadásának megállapítását, mely szerint „a

¹ Szegedy-Maszák Mihály: Radnóti Miklós és a holocaust irodalma. In: Uő: *Irodalmi kánonok*. Csokonai Kiadó, Debrecen, 1998. 170.

² Uő.

mégoly megrázó egyéni tragédia sem szolgálhat piederstálul a műnek”, igyekszem vizsgálódásom közben szem előtt tartani, ám e megállapítástól függetlenül nem tudom a fentebb felsorolt – teljesség igényét nélkülöző – két költő pályája közti párhuzamosságokat nem észre venni.

Versoraik rejtekében láthatóvá válik az aktuális lakóhely – Szeged, Makó, Budapest vagy Tápé – idilli, esetleg rideg képe, a szülők elvesztéséhez való viszonyulás, vallási, felekezeti kérdések. S van valami, ami véleményem szerint igazán közös mindkettejük életében – még világra jövetelük előtt, eleve elrendelve. Ez pedig a saját nevükhöz való viszonyuk, amit József Attila esetében „névkín-jelenségnek” neveztem egy előző tanulmányomban.

Vizsgáljuk meg Glatter, Radnóci és Radnóti Miklós, vagy Józsefy Attila és József Attila névvariánsait! Tétélezzük fel, hogy nevüknek többes variánsa (Radnótinál „csak” hármas variáns, még József Attila esetében: Joszifu, Józsefy, József, majd Attila helyett Pista, s végül fejfáján Atilla) meghatározó élményük, mentális állapotukat befolyásoló ténye lehetett. Anyakönyvekből tudható, hogy Glatter Miklós bejegyzés található Radnóti születésekor, még József Attilát Józsefy Attilaként jegyezték be az anyakönyvbe, ugyanis Aron Joszifu az előkelő, Józsefy Áronra magyarosíttatta nevét. A családot elhagyó apa nyomorban hagyta a Józsefy családot, így Attila szegény sorsú, csonka családból érkezett az elemi iskola első osztályába, ahol tanítója az osztályközösség előtt Józsefy Attilát átkelesztelte József Attilára, mondván: „Túl előkelő Neked ez az y a neved végén édes fiam”. Ez a nyilvános megszégyenítés tovább növelte a fiatal gyermek „névkínnal” kapcsolatos kellemetlen érzését. Tovább gyűrűzni talán már nem is képes ez az önkonfliktus családnevével kapcsolatban, mégis, ha megnézzük, hogy az Öcsödön töltött évek alatt Makayék gyermekének is hitték őt, volt hogy a Kis Makayként emlegették. Előfordult egyszer az is, hogy a Makay családnevet jegyezték fel Attila vezetéknévként, immáron vezetéknévének negyedik variánsaként. Öcsödön egy másik, nevével kapcsolatos trauma is érte, ugyanis sokan Pistának hívták, mert azt állították, az Attila név nem létezik. Azonban neve jelentőségére a költő már fiatal korában rájött:

„A harmadikos olvasókönyvben azonban érdekes történeteket találtam Attila hun királyról és rávettem magam az olvasásra. Nem csupán azért érdekelték a hun királyról szóló mesék, mert az én nevem is Attila, hanem azért is, mert Öcsödön nevelőszüleim Pistának hívtak. A szomszédokkal való

tanácskozás után a fülem hallatára megállapították, hogy Attila név nincsen. Ez nagyon megdöbbenett, úgy éreztem, hogy a létezésemet vonták kétségbe.”³

Neve azonban az *y* nélkül is előkelő volt, hiszen az őcsödi parasztemberekkel ellentétben az értelmiség körében ismert név volt az Attila. Sokan közülük párhuzamba is hozták őt a hun királlyal. Illyés Gyula egy József Attiláról rajzolt karikatúrája alá a következő szöveget írta: „Attila, Ibsen ostora”.⁴ Egy korabeli újságíró név nélkül jegyzett cikkében a költő neve helyett csak ennyit írt: „a költő nevében egy szent és egy hadvezér fog kezét”.

Radnóti esetében közel sem ilyen gazdag a névkínál kapcsolatos példatár, viszont a magyarosítás és így nevének többes változata az ő életére is hatással volt. Tudott tény, hogy nevének magyarosítási eljárása során eredeti neve helyett a Radnóczi volt a Glatter helyetti „ajánlat”. Radnóti Miklós publikációs tevékenysége révén kardoskodhatott az írásművei egy részén is Radnótiként jegyzett nevéért, viszont Doktori Értekezését Jenő István rendőrségi fogalmazó még Radnóczi névvel kellett hogy gépelje.

Gyermeklélektannal foglalkozó szakemberek szerint minden gyermeknek szüksége van állandóságra, biztos pontokra életében. Ilyen például a meghitt családi légkör, az anya és apa modellje, a társakhoz való kötődés. A stabil pillérek felsorolásból azért maradt ki a családnév állandóságának szükségessége, mivel az az esetek többségében evidenciaszerű. Míg a szavak, a kijelentések mind-mind elbizonytalanítanak, ezzel szemben a vezeték- és keresztnévvel kijelölő szereppel bírnak.

A név jelentőségének illetve jelentéktelenségének kérdése és az önmeghatározás kísérlete ilyenformán végigkísérte Radnóti Miklós, de legfőképp József Attila életét. József Attila utolsó versében is megemlíti e nevéhez fűződő kívánságát:

„Íme, hát megleltem hazámat,
a földet, ahol nevemet
hibátlanul írják fölém,
ha eltemet, ki eltemet.”⁵

³ József Attila: *Curriculum vitae*. 1937.

⁴ Illyés Gyula egy József Attiláról rajzolt karikatúrája alá írott szövege

⁵ József Attila: *(Íme hát megleltem hazámat...)*. 1937. nov.

A két költő halálának körülményeit ismerve a fentebb idézett sorok különös jelentéssel bírnak. Egy őszi napon Abda határában kivégzett, jelöletlen sírba temetett, évek múlva exhumált költő, akit a zsebében lapuló notesz azonosít. József Attila első, exhumálás előtti nyughelyén pedig a fejfán az Atilla név olvasható.

Általános irodalomelméleti alapigazsággá lett Radnóti megállapítása:

„A versek mindig külön hangsúlyt kapnak a halállal. A mű, amit a költő haláláig alkot, halálával hirtelen egész lesz, s a kompozíció, melyet életében szinte testével takar, a test sírbahulltával látható lesz, az életmű fényleni és nőni kezd. A versek sugarat vetnek egymásra, a nagy versek megragyogtatják a közömbösebb darabokat is, a halállal gyászoló éjszaka borul a műre, hogy sötétjén a gyöngébb fényű csillagok is felragyoghassanak. Minden töredék, minden papírlapon talált sor adalék lesz, adalék az életműhöz, a nagy egészhez, mely lezárt, szigorúan befejezett és összetartozó immár. Befogadni, magához ölelni hajlandó minden apróságot, de semmit sem enged el többé.”⁶

A teljes vagy csonka család dichotómiája – léte, helyesebben nemléte – szintúgy paralel mindkét poéta életében. Míg Radnóti ikertestvérét és édesanyját vesztette el születésekor, addig a gyermek József Attilát és nővéreit édesapjuk hagyta magukra. A család szétesésével szembesülés traumája mindkettejüket kisgyermekkorban érte. Radnóti Miklós (ekkor még Glatter Miklós) egy váci rokonánál töltött nyaralása alkalmával vesztette el édesapját, Glatter Jakabot, aki negyvenkilenc éves korában halt meg. A temetést követően nem volt tisztázott a gyermek elhelyezése, így kis idő elteltével dédnagynénjéhez került. Itt tudta meg, hogy akit ő édesanyjának hitt, az valójában mostohaanyja, mivel szülőanyja s ikertestvére épp az ő születésekor halt meg. József Attila életében hasonlóképp bizarr az anya elvesztésének tudomásul vétele. Önéletrajzából tudjuk, hogy anyja egyszer sodrófával addig ütlegelte fiát, míg az anya ájultan össze nem esett az

⁶ Radnóti írását idézi SZABÓ, F., „Lágerférgek közt varázslat”, In *Távolok* 1994/6. Kultúra és élet, 760.

ütlegetések súlyától, s fia válla ki nem ficamodott. Az apja elvesztésének terhét hurcoló költő az anyát kezelő orvostól tudja meg, hogy anyja halálos beteg. A testi bántalmazás illetve az eljövendő halál képe oly erősen fonódik össze ebben a pillanatban, hogy József Attila elméjében már ez is teljes zavarodottságot okozhatna. A *Szabad-ötletek jegyzékében* a verésről és édesanyjáról azt olvashatjuk: „a verésig minden rendben volt / aztán lett beteg az anyám”.⁷

József Attila gyermekként bűnösnek érezte magát, s a túlzásba vitt fizikai bántalmazást is jogosnak tartotta. A verés közben elájuló édesanyja sorsát saját vétkének tulajdonította – mivel ha nem tesz rossz fát a tűzre, vélhetően nem kezdi el verni édesanyja, s el sem ájul –; csak tetőzte a bűntudatot, hogy szembe-sült a halálos kórral, a vég fenyegetésével. Gyermeki ésszel a halálos betegség okozójának is magát tartotta, mint minden rosszért, ami vele, velük történt. Radnótinál az apa elvesztése és az édesanyjának hitt mostoha felismerésének összefonódása hasonló önvádat hozott felszínre, magában édesanyja és testvére halálának okozóját látta.

Az életutak e fázisában nehéz rekonstruálni, honnan eredeztethető a két költő halálvízióval való viszonya. Tudati eszmélésükkor mindketten Istenuket keresik, vallás és felekezetek között tépelődnek. Radnóti vélhetően csak rövid ideig rokonszenvezhetett a kommunizmus elveivel, mivel kései költészete a hazafiasságot nevezi meg eszményként. Nevének magyarosítása után, 1943 tavaszán, nejevel együtt a Szent István Bazilikában felvette a kereszténységet. E tettét indokolta meg a korábbi egyetemi professzorához, Zolnai Bélához írt ismert levelében:

„Mintegy tizenöt esztendeje határoztam el magamban, hogy harmincnyedik évem betöltése előtt megkeresztelkedem. Krisztus harminchárom esztendő múlt és még nem volt harmincnyég, mikor megfeszítették - ezért gondoltam így.”⁸

József Attiláról szintén tudott tény, hogy Radnótihoz hasonlóan ő is vonzalmat érzett több vallási irányzat iránt élete során. Csatlakozott több politikai

⁷ József Attila: *Szabad-ötletek jegyzéke*. (Közzéteszi, jegyz. Stoll Béla) Atlantisz, Budapest, 1995.

⁸ Radnóti Miklós Zolnai Bélához 1943. április 23-án írt levele. In: Ferencz Győző: Radnóti Miklós élete és költészete. Kritikai életrajz. Osiris Kiadó, Budapest, 2005. 573.

párthoz, szerveződéshez, mintegy helyét keresve a materiális és isteni szférák mindegyikében.

Jog- és irodalomtörténeti anyagok igazolják és rögzítik Radnóti Miklós és József Attila törvénnyel való összeütközéseit. 1933. április 11-én Radnótinál a budapesti törvényszék utasítására házkutatást tartottak, verseskötetének maradék példányait elkobozták, vallásgyalázás és szeméremsértés vádjával eljárást indítottak ellene. A József Attiláról szóló perdokumentumokban becsület- és szeméremsértési perek, istenkáromlás és vallásgyalázás, közösség elleni izgatás vádjait találjuk. Versei, röpiratai miatt több magánindítvány, bűnvádi eljárás indult ellene.

A költői pálya párhuzamosságainak sorából kifelejthetetlen a mindkettejük verseskötetének címmutatójában megjelenő *óda* szó, amely nem műfaji megjelölésként szerepel. Sokkal inkább verscímbe foglalt szó, Radnótinál pedig egy szókép része. József Attila *Ódája* és Radnóti *Tétova ódája* hangulatában, témájában és költészettechnikai szempontból is sok hasonlóságot mutat.

József Attila Marton Mártához szóló verse igen heves érzelmekről tanúskodik, holott a szeretett hölgyet a költő a vers születésekor még csak három napja ismerte. József Attila nem igazán volt szerencsés a párkapcsolatok terén, mégis bizakodik, minduntalan társat szeretne, görcsösen szerelembe akar esni. Radnóti Miklós a hullámzó és pillanatok alatt felszínre törő szerelem élményével szemben az életre szóló, nagy szerelem élményét konstruálta meg lírájában. A versírást mindkettejük esetében a szerelem inspirálta, ennek megjelenési formája hasonlatos. József Attila versében: „Ki szóra bírtad egyaránt... a világmindenséget”⁹; Radnótinál pedig: „Szerelmem rejtett csillagrendszerét...”. A heves érzelemmámor és a későbbi hitves valós érzelmekkel szeretése okozza, hogy Radnóti verse patetikusabb az *Ódánál*, ugyanis a halállal való szembeállítás az élet győzelmét és magasztosságát erősíti. A vers hangneme József Attila versében inkább emelkedett és szárnyaló, Radnóti Miklós pedig tiszta, egynemű hangot választ, ezzel is jelezvén a különbséget: az ő verse nem pillanatnyi lángolás, eszeveszett mámor, hanem tiszta, őszinte érzelem. Nőképük és szerelemfelfogásuk különbségeit figyelhetjük meg a két vers összehasonlításakor: József Attila egy három napos kapcsolat után életre kelt érzéseit írja le, míg Radnóti a szerelmet az egyvív tartozás zálogaként értelmezi. Az *Óda* monumentális természeti képek segítségével jeleníti meg József Attila érzelmeit,

⁹ József Attila: *Óda*. 1933. június

Radnóti viszont a hétköznapi életből veszi példáit. József Attila törekeny lombbal, széllel, patakkaal azonosítja Márta alakját, Radnóti pedig Fanni képét mézzel. József Attila verse hat részből áll, és egyfajta muzikális szerkezetet idéz. A mű retrospektív, a múlttól, az emlékezéstől indul és egyre intenzívebb strófák következnek. Az ötödik egység a vers csúcspontja, a hatodik versszak pedig egyfajta csodának tekinthető, ahol újból nyugvópontra helyezkednek az érzések, s felcsillan a remény halovány sugara. A versek hasonlatossága és mégis két merőben más szerelem-értelmezése a két költő férfialakjának ábrázolásában is reprezentálódik. Megkockáztatom a kijelentést, miszerint József Attila vágyott szerelme, szerelmi élete nem más, mint Radnóti és Fanni kapcsolata. A már nyugvópontra jutott, ám mégis állandó szerelem Radnótiéké, míg József Attila pillanatnyi szerelemmámborban él, s csak reméli, megtalálja, amit keres. A két vers összehasonlítása után megállapíthatjuk, hogy bár mindkét vers ugyanazon aporóból született, s költői eszköztáruk is mutat egyezéseket, teljesen más érzelmi állapotról vallanak. Radnótinak kiegyensúlyozott a szerelmi élete, ezzel szemben József Attila a monumentalitás hangján szólaltatja meg az érzelmeket. Érezzük, alkotása tele van aggodalommal, félelemmel. A *Tétova óda* címével ellentétben igenis határozott és biztos érzelmeket sugalló, míg az *Óda* a feltételes és felszólító módú igéivel a bizonytalanságot és a költő szívében lévő kételyt érzékelteti.

A vélt vagy valós párhuzamos történések legérdekesebb ténye érzésem szerint az, hogy 1941 októberében Radnóti sajtó alá rendezte József Attila fiatalkori verseit, a Galamb Ödön visszaemlékezéseinek függelékeként megjelenő *Makói éveket*¹⁰. Ez az a momentum véleményem szerint, mely megkérdőjelezhetlenné teszi a már ismert tény: hatástörténet, kapcsolat, egyértelmű összefüggés állapítható meg Radnóti Miklós és József Attila szimbólumrendszerében, poézisében, versírásra inspiráló gondolatvilágában.

¹⁰ Galamb Ödön, *Makói évek*. (Radnóti Miklós jegyzetével). Cserépfalvi Kiadó, Budapest, 1941. 54. old.

„... az Istár című esztelen vers...”

„Szabó Lőrinc keleti tárgyú verseinek motívumai három forrásból származnak. Buddha és az öt megelőző filozófiai tanokból, a nagy hindu eposzok mesevilágából és Dsuang Dszi elmékedéseiből.”¹ Merész kijelentés ez Simon Zoltántól, amivel nem lehet teljes mértékben egyet érteni. Főleg azért nem, mert amikor Szabó Lőrinc keleti témájú allúzióiról értekezünk, szót kell ejteni a közel-kelti tematikát feldolgozó versekről, fordításokról is, pontosan azért, hogy megmutassuk, nem csak orientális, indiai, kínai stb. forrásokból merített a költő. Ráadásul, ahogy, többek között, Simon Zoltán fent hivatkozott tanulmányában is olvashatjuk, Szabó Lőrinc saját bevallása szerint nem csak a hindu, buddhista és kínai bölcsességeket, szent iratokat forgatta nagy élvezettel, de az ókori Babilónia irodalmából kezébe kerülő műveket. Ezért nem csodálkozhatunk azon, hogy az ókori istennőről, Istárról is verset írt.

Ugyanakkor fontos megemlíteni, hogy a költő életművében jelentős szereppel bírnak a bináris oppozíciók. Az ellentétekkel való operálás különösképp jellemzi az orientális allúziókat felvonultató költeményeit is, főként a *Te meg a világ* (1932) kötetétől kezdve. A *Te meg a világ* Rába György szerint azért is hoz újat a költő életművében belül, mert megjelenik benne az ellentétekben való gondolkodás. Nem véletlen, hogy Buda Attila szerint a kötet akár „*A Dualizmusok könyve*” alcímet is viselhetné. Azonban – többek között, ha az *Istár* című verset tekintjük – beláthatjuk, hogy nem a *Te meg a világ* kötet a kezdőpontja az ellentétek beszívargásának.

Az Istár név akkád eredetű, a sumerek Inninként emlegették.² A név „eredetileg Nin-anna – az »égbolt úrnője«”³ jelentéssel bír, ebből kitűnik, hogy ő a csillag-istenségek egyike. A Holdistennek (Színnek) leányaként, Mezopotámiában pedig „az ég és föld élő fáklójaként”⁴ azonosították. Sok nép és kultúra

¹ Simon Zoltán: Szabó Lőrinc költészetének keleti motívumai In: Szabó Lőrinc: Buddha tenyerén – A költő keleti témájú versei. (Steinert Ágota szerk.) Helikon Kiadó, 1991. p. 55.

² Ezután, ha irodalom- vagy kultúrtörténeti szempontból nem indokolt, a verscímben megjelenő névváltozatot használom az istennő jelölésére.

³ Klíma, Josef: Mezopotámia. Gondolat Kiadó 1983. p. 165.

⁴ KLÍMA 1983:166.

átvette az ókorban ennek az istennőnek az attribútumait. Az ókori keleti mitológiában megtalálható istennő a föníciai *Astarte* asszír-babilóni megfelelője.

Az irodalomtörténeti hagyományban is ismert az Istár pokoljárását bemutató eposz, ami a Kr. e. 1. évezredből maradt ránk, ugyanakkor az *Innín útja az akvilágba* című akkád nyelvű eposz visszavezethető egy korábbi sumer írásra. Komoróczy Géza szerint a kettő közötti motivációs, fogalmazásbeli vagy terjedelmi különbségek jól jelzik, hogy az akkád eposz „egy šumer irodalmi minta feldolgozása, illetve – néhány ponton – fordítása.”⁵ Hozzá kell tennünk, hogy e „mítosz szerint Istár, [sic!] a folyton megújuló, örökifjú tenyészet, a soha ki nem merülő termékenység megtestestítője”,⁶ akinek hűgával való szembenállását írja le a történet. Aminek végén „ifjú szeretője, Tammúz, a termékenység férfi megtestestítője szabadítja meg Istárt a haláltól.”⁷ „A műfordítás öröme” szintén nem idegen dolog Szabó Lőrinc számára, ő maga írta – jóval az Istár című vers keletkezése után – az Új Idők hasábjain, hogy „joggal tarozhatnak legmeghatóbb olvasmányemlékeink közé az ősi szótárkísérletek, mondjuk egy asszír-sumér szótártöredék, még akkor is, ha egyik nyelvet sem értjük.”⁸ Továbbá, kapcsolódván a babilóni vonatkozásokhoz, a Samashoz, a Napistenhez szóló himnuszt is lefordította.⁹

Mielőtt azonban részletesen beszélünk a költő verséről, fontos, hogy előzetesen tisztázzunk néhány fogalmat az istennő személyével kapcsolatban, ami kapaszkodókat nyújthat a szöveg értelmezéséhez. Istár jelképei közé tartoznak például a kör – a teljességet szimbolizálva; a nyolc vagy tizenhat ágú csillag (az Esthajnalcsillag jelképe), bolygója pedig a Vénusz; állata az oroszlán. „Nabú-kudurri-uszur Babilóniájában neki szentelték a kettős Istár-kaput.”¹⁰ Szimbolikus száma a tizenöt. A számszimbolika az ókori népeknél nagy jelentőséggel bírt, a tizenötös szám pedig különösen kitüntetett. Ha megvizsgáljuk, akkor kitűnik, hogy a számjegyek összege a hatot adja, ami matematikai szempontból tökéletes számnak tekinthető, mert osztói összege (az egyet beleértve, önmagát

⁵ Komoróczy Géza: A šumer irodalmi hagyomány. Magvető Kiadó, Budapest 1979. p. 481. Istár személyével Weöres Sándor is foglalkozott, akinek vonatkozó műve (Istár pokoljárása – Babilóni rege) a Nyugat 1939. évi 9. számában látott először napvilágot.

⁶ Rákosi Sándor: Gilgames – Agyagtáblák üzenete. Magyar Napló, Budapest 2004. p. 307.

⁷ RÁKOSI 2004: 308.

⁸ Szabó Lőrinc: A műfordítás öröme. In: Új Idők, 1940. január 1. p. 14.

⁹ L.: Szabó Lőrinc: Örök barátaink I. kötet. Osiris Kiadó, Budapest 2002. p. 658.

¹⁰ KLÍMA 1983:165. A kapuról a későbbiekben még lesz szó.

kivéve) éppen a hattal egyezik meg. Ebből arra következtethetünk, hogy a tökéletesség jellemzi tehát ezt az istennőt.

Ez – a verset és Szabó Lőrinc ellentétekhez való vonzódását tekintve – több szempontból érdekes számunkra. Attribútumaiból is kitűnik, hogy egyrészt a szerelem és gyönyör, másrészt pedig a harcok és háborúk istennőjeként tisztelték. Ugyanakkor – Josef Klíma szerint – olyannyira nem társították Istár személyét a házastársi hűség fogalmához,¹¹ hogy például az uruki kultúrában szakrális orgiák és prostitúció jellemezte az istennőt magasztaló rituálékat. Ezekkel a szertartásokkal tisztelgettek Tammúz és Istár, a lét állandó körforgását jelképező násza előtt. A vers sorai természetesen nem pusztán a hűtlenségre, hanem a pusztításra is referálnak. A háború és a szerelem kettőssége, a vérontás és az (új) élet teremtésének szembeállítását egy istennő személyében szimpatikus témának bizonyult Szabó Lőrinc számára. Különösképpen, ha figyelembe vesszük, hogy a (matematikai) tökéletesség fogalma is megjelenik Istár kapcsán, és eszünkbe jut a költő későbbi sora a teljességről: „igaz egész csak ellentéteiddel együtt lehetsz.”¹² Az akkád istennő megosztottsága azonban korántsem merül ki ennyiben. Este nő, az Esthajnalcsillag képében viszont férfiként jelenik meg.¹³ Ez a vers azonban a maszkulin princípiumot jellemzően csak érintőlegesen említi meg.

Ha megvizsgáljuk a költeményt, észrevehetjük, hogy „*az Istár* című esztelen vers”¹⁴ nem is annyira esztelen, hiszen a benne fellelhető matematikai allúziók akkurátus műgondra, az ellentétek helyénvaló felbukkanása pedig érzékeny költői játékokra utalnak. Ráadásul nem feledkezhetünk meg az évtizedek óta rárakódott irodalmi, természettudományos és művészettörténeti ismeretekről, amivel a ma olvasója – Borges Pierre Ménard-jához hasonlóan, aki a Don Quijotét interpretálja más aspektusból az újírás aktusával –, óhatatlanul újra- és másképp értelmezi a Szabó Lőrinc gondolataival ábrázolt Istár képet. Ez jól látható lesz a költemény számszimbolikai értelmezése során.

Vizsgáljuk hát lépésről lépésre a költeményt. A címmel, valamint a „keleti gyönyörök” megjelenésével rögtön sikerül az olvasónak térben elhelyeznie a

¹¹ Bővebben lásd: KLÍMA 1983:165.

¹² Szabó Lőrinc: Tao te King. In: Szabó Lőrinc összes versei I. Osiris Kiadó, Budapest 2000. p. 268.

¹³ L. KLÍMA 1983:166-167.

¹⁴ Szabó Lőrinc: Vers és valóság. Bizalmas adatok és megfigyelések. Osiris Kiadó, Budapest 2001. p. 29.

verset, majd „az elmulás / tűzvész-dala” és „hajak gyúlt gizgaza, / tavalyi lomb” kifejezések felidéznek az akkád istennő pásztoristennel elhált nászát, az évenkénti halál és megújulás képeit használva. Az első mondat végén az „üvöltő / húsok... sima melleid...” kettősséget felsorakoztató szavak rögtön elének vetítik a háború-szeretel dualizmusát, ami Istár személyétől elválaszthatatlan.

Ahogy említettük, a számszimbolika is erőteljes szerepet kap e költeményben. Mindjárt a sorok száma árulkodó, ugyanis harminc van belőlük. Ez kétszer tizenöt, vagyis kétszer annyi, mint Istár száma. Ezzel egyszerre több dolog is a középpontba kerül. Egyrészt a már fent említett férfi-nő, háború-szeretel kettősség, hiszen Istár mintha maga is nem egy, de két isten lenne (az ókori görögök két istennek, Árésznek és Aphroditénak adták az akkád Innin tulajdonságait), másrészt megidéződik egy másik ókori csillag-istenség: Szín, akinek a száma a harminc. A köztük lévő rokoni kapcsolatra a tizenötödik sorban megjelenő holdfény utal egyértelműen. Három sorral korábban pedig a „fényzaporos ég” kifejezés juttatja eszünkbe a Vénusz, vagyis az Esthajnalcsillag fényességét.

Fontos megjegyeznünk, hogy – bár e versben kevés rímet találunk – a tizenötödik sor összecseng a harmincadikkal, a vokális konszonanciák ráadásul két magánhangzó erejéig, a sorok végi utolsó két szótagra érvényesek (*vadon-Barom*). Itt nem pusztán ragrímről, kírímről van szó, hanem poétikai szempontból jelentős, hangsúlyozni kívánt kifejezésekről, amiknek fontosságát az is erősíti, hogy az előttük lévő sorok ugyanígy két magánhangzónyi összecsengést hordoznak (*villogó-alkotó*). A tizenöt és a harminc egymással való, egymást kiegészítő viszonyára referál, ami szintén a dualitást hordozza magában.

Bár ez a vers még az 1923-as *Kalibán*¹⁵ kötet egyik darabja, az Istár-kapu rekonstrukciója pedig csak az 1930-as év során kezdődött meg, Pierre Ménard miatt mégsem hagyhatjuk figyelmen kívül a tényt, hogy a kaput százhusz oroszlan díszítette (amiből kettő az évek során eltűnt). Mivel pedig belekezdünk a szimbolikus jelentőségű számok megjelenéseinek leírásába, meg kell jegyeznünk, hogy a százhusz a tizenöt többszöröse, ráadásul éppen nyolccal kell megszoroznunk, hogy megkapjuk ezt az eredményt. Ez azért bír jelentőséggel számunkra, mert a nyolcas szám, a fent említett csillagjelképek miatt, szintén kapcsolódik az istennő személyéhez. Ezek a számok – a hárommal, illetve többszöröseivel, a kilenccel és a tizenkettővel kiegészülve – több ízben is előke-

¹⁵ Ott még Ki védi a lelkem erdejét? címmel olvasható. (L.: SZABÓ 2001: 372.)

rülnek a költeményben. A vers második mondata így szól: „Óh, / ki véd meg tőled, ragadozó / Szerelem, állat, földünk sötét / érzékisége, vad ösztöneink / Tündér Kalibánja!”

E mondattal elkezdődik egy többszörös összetett motívumrendszer felvázolása, amely teljes mértékben a vers végére bomlik ki. A nyolcadik sorban kezdődik az utalás Istár oroszlánjaira, ahol a „ragadozó Szerelem” és az „állat” metaforák segítségével azonosítja az istennőt. Itt tűnik fel először a „ki véd” kérdés, ami összesen kilenc alkalommal ismétlődik a költeményben 1+8 felosztásban, hiszen a harmadik – és egyben utolsó – mondatban nyolcszor kerül elő. Az egyes szám szimbolikája talán a legösszetettebb a természetes számok között, kijelenthető, hogy oszthatatlansága miatt a feminitás és a maszkulinitás jelképe is (továbbá több kultúrában az isteni személyiség jelölője). A nyolcas pedig „az antik világban az égtájak száma (négy fő és négy közbülső)”,¹⁶ ez tehát az összetettség, a szerteágazó személyiség egységét, az önmagát meghaladó erőt hangsúlyozza.

A második mondat végén „vad ösztönein Tündér Kalibánjának” nevezi az istennőt, ami több intertextuális vonatkozást is felvet. Egyrészt a Shakespeare-i karaktert, a Vihar hímnemű „szörnyét”, másrészt Szabó a kötete címére, és annak címadó versére is reflektál. Továbbá itt kerül elő újra az Istárról lefejthetetlen férfi személyisége. A *Kalibán* című vers kapcsán jegyzi meg a költő a *Vers és valóság*ban a könyvégetésre vonatkoztatva, hogy: „... ellentmondásokból álló lényem egyik fele olyasmire uszította a másikat, amitől borzadt.”¹⁷ Ez a félmondat jól beleilleszthető az *Istár* című költeményben felvázolt isteni személyiség képébe is, hiszen a szerelem, a termékenység és a csaták és a pusztítás pontosan egymást taszító felekből álló egésként jelennek meg a babiloni istennőben.¹⁸ Csakúgy, ahogy a kilencedik és tizennyolcadik sorok végi ellentétpár, a „sötét” és a „villogó” szavak emelik ki ismét a kilences számot és a bináris oppozíciót, amiknek képeitől hemzseg e három mondat.

¹⁶ Pál József és Újvári Edit (szerk.): Szimbólumtár – Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából. Balassi Kiadó, Budapest 2001. p. 358.

¹⁷ SZABÓ 2001:18.

¹⁸ Annak ellenére, hogy – a keletkezés körülményeit szem előtt tartva – nem tekinthetünk minden egyes ott leírt megjegyzést pontosnak, nem adhatunk teljes hitelt minden ott közölt adatnak, a Szabó Lőrinc recepcióelméletben megkerülhetetlen hivatkozás a *Vers és valóság*, már csak azért is, mert világirodalmi szempontból is egyedülálló vállalkozás, hogy a költő magyarázatot, keletkezéstörténeteket osszon meg az olvasóival.

Az sem tekinthető véletlennek, hogy a vers a hármas szám többszöröseivel operál, illetve, hogy három mondatból épül fel. A hármas szám az ókori világképeket leíró szám volt, hiszen a világ felosztásának három része volt: ég, föld, alvilág. Istár pedig – mint tudjuk – mindegyik részén megfordult a világnak.

Ahhoz, hogy a költemény zárlatában megjelenő metaforákat beilleszthesük elemzésünkbe, további adatokra van szükségünk a babiloni Istár-kapuról amiről „a történetírás atyja”, Hérodotosz is írt korábban. Bár ő még Szemiramisz-kapunak nevezte, nyilván azért, mert a híres függőkert közelében volt.¹⁹ A rajta található felirat egyértelművé teszi, hogy a város lakói az építményt a háború istennőjének címezték, hiszen ez áll a kapun: „Istár legyőzi az ellene merészkedőt”.²⁰ „A város nyugati felének tengelyében észak–déli irányban vezetett Babilón főútja, a Felvonulási út, amelyen az újévi ünnepségek alkalmából az istenek szobrai, élükön Marduk szobrával, az Újév-templom és a ziqquratu [toronytemplom] között elhaladtak. Egykori neve: »Ne járjon rajta ellenség« (Aj-ibúr-sápúm).”²¹

Tehát Istár az, akin keresztül az ellenség nem juthat át, ugyanakkor ő az, aki ha elszabadul, nincs ember, aki megállíthatná. Ez az oppozíció Szabó e versében is központi szerepet tölt be: „*az elmúlás / tűzvész-dala zúg a fűlemben,*” az „*üvöltő húsok*” és a „*te vihar, zápor, fürtelem*” kifejezések egyértelműen a háborút megtestesítő istennőnek szólnak, aki nem ismer könyörületet. Velük szemben azonban a „*sima melleid*” és a „*te föld, te asszony, alkotó / érzékiség*” a szerelmet éltető nőhöz kiáltanak, hiszen – egyértelműen – a női, ósanyai, földanyai princípiumot is megidézik, amely képek – e vers tanúsága szerint – nem is állnak olyan távol a háborúk durvaságát lefestő metaforáktól, mint azt először gondolnánk. Hiszen a huszadik (korábbi címadó) sortól kezdve azonban ismét az istennő földi léte és feminin mivolta kerül előtérbe a természeti képek felsorolásával, amelyek egyúttal a Tammúzzal való nászának végét jelentik, hiszen az „*őszi öröm*” „*vihar, zápor, fürtelem*” által szétzúzott ábrái jelennek meg.

¹⁹ Komoróczy Géza: Babilón az i. e. 6. században.

In: <http://www.hebraisztika.hu/attachments/00000054.pdf> (Utolsó letöltés ideje: 2010. 04. 11.) 21. o.

²⁰ KOMORÓCZY:8.

²¹ L. KOMORÓCZY:20. (A szögletes zárójelbeli megjegyzés tőlem.)

Nyilván ettől a szembenállástól próbál megmenekülni a lírai én, mert tart attól, hogy a nőtől előtör ez a duális isteni személyiség, aki elől nincs menekvés a férfi számára. Erre utalnak a „*ki véd meg*” felkiáltások.

A fenti megállapításokat figyelembe véve kijelenthetjük, hogy az esztelen-ség mégsem a legmegfelelőbb kifejezés, ami e költeményt leírja, hiszen az oppo-zíciók és a sorok számainak szimbolikus szerkesztése éppen az ellenkezőjére mutat. Ebből is látszik, hogy hiába telt el ötvenhárom év a költő halála óta, mindig érdemes újraolvasni a verseket, mert sosem tudhatjuk, mit hoz a múlt.

„Mit gondolsz, a Törvényt zavarba lehet hozni?”¹

Mészöly Miklós parabolikus olvasásmódjának határaitól

A kérdés miéértje

A Mészöly-kritikában kezdetektől fogva domináns helyet foglalnak el azok az értelmezési stratégiák, melyek a szövegek parabolikus, példázatos voltára hívják fel a figyelmet. Ennek megfelelően így is olvasták, kommentálták a korpusz egyes darabjait (*Az ablakmosó, Az atléta halála, Saulus, Film, Jelentés öt egérről*). Szolláth Dávid tanulmányában a Mészöly-kultusz kialakulását egyenesen ehhez az interpretációs stratégiához köti, pontosabban az eljárás továbbélésének tartja azt. A Mészöly-recepció egyik legfontosabb feszültségének forrását a tanulmányíró szerint az adja, hogy „az öntükrözés/autoreflexivitás prózanormája olyan életműveket kanonizált a nyolcvanas években, amelyeket a hatvanas-hetvenes években az etikai és politikai szempontokat is érvényesítő, allegorizáló olvasásmódú defenzív kritika is kanonizált már”.² Alapvetően két típusú kritikai viszonyulást,³ eljárási módot különböztet meg: az *autoreflexivitás* normáját kidolgozót, amely prózapoétikai problémákra fókuszál, s a példázatosság kérdésében sokszor bizonytalan; illetve az *allegorizáló* kritikát, mely a szövegeket közösségi példázatként, tehát hangsúlyosan morális példázatként, etikai-politikai állásfoglalásként kezeli. Dolgozatom központi kérdései nagyjából érintik az iménti felvetést, hiszen olyan szövegeket fogok megvizsgálni, melyek tematizálnak, beszéd tárgyává tesznek ugyan bizonyos etikai kérdéseket, de minduntalan elhallgatják a válaszlehetőségeket; nem vonható köréjük egy szoros értelemben vett társadalmi, politikai környezet, így a morális, allegorizáló kritika nem tudta

¹ A dolgozat a szerző OTDK-díjazott dolgozatának rövidített változata.

² Szolláth Dávid: *A példázatosság, az allegorizáló olvasás és a kultusz kérdései a Mészöly- és az Ottlik-kritikában*. In *Jelenkor* 2002/10. 1105.

³ Fontosnak tartom annak jelzését, hogy bár a csoportosítás egy kétosztatú skála meglétét implikálja, mégsem két, pontosan lehatárolt kritikusi táborról van szó. A meghatározás a markáns kritikai viszonyulásokra utal, s mint ilyen, nem jelzi azokat a határterületeket, ahol a parabolikus olvasás poétikai szempontokkal együtt érvényesül.

integrálni őket. A kérdésem ebből adódóan az, hogyan lehetséges példázattá olvasni a korpusz általam kijelölt részleteit úgy, hogy elkerülhetők legyenek a moralizáló kijelentések. Első megközelítésben a felvetés ellentmondásokkal terheltnek tűnhet, de ha így van, akkor érdemes megvizsgálni, hogy milyen értelmezői eljárások és hagyományok felől olvashatjuk ellentmondásossá. Meglehető, némiképp vonakodunk az irodalmi szövegek morális tartalmaira való rákérdezéstől, de mi lehet ennek az oka? Erre talán éppen azok a kritikák adnak választ, melyek társadalmi, politikai értékeket véltek felfedezni bizonyos szövegekben, s – ami önmagában még nem ártó szándékú, de azzá válik amint – csak az általuk felmutatott egyetlen *jelentést*, értelmezést tartották/tartják legitimnek. Másrészt a parabola műfaji sajátosságaként számontartva továbbél az az elgondolás, miszerint valamilyen elvont, morális bölcsességet hordoz, értelmezése során ezt az előre kódolt jelentést kell a befogadónak kiolvasnia. Ezt az elgondolást a későbbiekben Theo Elm tanulmánya alapján fogom kommentálni.

Ha tartózkodunk az irodalmi szövegek etikai és morális vizsgálatától, annak oka talán a morális példázatosság lezárt, kirekesztő, befejezett jelentésességéből fakad(hat). Az ilyen típusú interpretációk (legyen szó akár egy szöveg kulcsregénnyé olvasásáról) a kizárt harmadik formállogikai elvét hordják stigma-szerűen magunkon: vagy úgy van, vagy nincs úgy; tertium non datur! De lehetséges-e úgy rákérdezni az irodalmi szövegek etikai és morális tartalmára, hogy elkerüljük a rögzített példázatosság csapdáját? Közeledve Mészöly Miklós műveihez: lehet-e a parabolákat *amoralisan* olvasni? (Amoralisan, de nem antimoralisan; csupán felfüggesztve az értékítéletet.)⁴ A parabola műfaji kérdései

⁴ Felmerül annak kérdése, hogy mihez is kezd(het) a kritikus akkor, ha az allegorizáló olvasás kultúrpolitikai szempontból nem indokolt, de a művek etikai és/vagy morális kérdéseket tematizálnak. Lehet-e értékelné előre felvázolt értékkeretek nélkül? A kritika hasonló elméleti és gyakorlati kérdéseit boncolgatva Takáts József idézi Szegedy-Maszák Mihály egy gondolatát, amit fontosnak tartok itt kiemelni: „Az értékelés fogalma a fenntartás fogalmához kötődik, egy személy, egy család, egy barátság, egy haza, egy kultúra, egy hit stb. fenntartásához, hogy Nietzsche értelmezésére hivatkozzak. Az értékelés nem választható le arról a világról, amelyben élünk, sem egyes gyakorlatainkról. Ha az értékelés a mindennapos tevékenység része, akkor nem az a kérdés, hogyan alapozhatjuk meg értékítéleteinket. Lehet az értékelés alaptalanságáról beszélni, de megszabadulni tőle nem. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy az értékelés adott eleve, s nem megalapozhatatlanságának belátása”. A tanulmány végén határozott kijelentésként az irodalmi értékelés elméleti határainak megvonhatatlansága áll szemben a gyakorlat korlátaival. A gyakorlat korlátait a „politikai/morális értékelés jelöli ki, az esetek többségében reflektálatlanul és észrevétlenül, kisebbségben kifejtett módon”, s zárszóként Horváth János Gyulai Pálra

kapcsán felmerül annak lehetősége, hogy narratív retorikai és interpretációs problémák vegyék át a mindenkori morális értékrendbe ágyazott kérdés helyét; dolgozatomban egy ilyen típusú kérdés kidolgozására teszek kísérletet.

A kritika mint parabola

Elsőként arra a(z időleges) kritikai konszenzusra szeretném felhívni a figyelmet, mely a *Saulus* kapcsán létrejött; így használván *példaként* a kritikusok kritikáit. Pomogáts Béla 1968-as írásában a következőket olvashatjuk a *Jelentés öt egérről* és a *Saulus* kapcsán: „Ha a jelentésig akarunk hatolni, a realista technikával ábrázolt történetek mélyebb rétegeit kell felderítenünk. Mészöly ugyanis a modern irodalom metaforákban építkező módszeréhez igazodik; írásai filozófiai és etikai mondanivalókat fejtenek ki; vagyis parabolák, szimbolikus értelmű példázatok.”⁵ Béládi Miklós ezzel szemben azt vallja, hogy „Mészöly még a látzatát is el akarta kerülni annak, hogy allegorikus vagy szimbolikus történetet meséljen el – ezt olcsó megoldásnak érezte volna”.⁶ Béládi tehát az írói szándék alapján érvel amellett, hogy voltaképp csak a tények „sugalmazzák közvetlenül a parabolát”, nem pedig a szerző; e tények pedig az urbanizációra, a technikai forradalomra és a civilizáció veszélyeire való fokozott odafigyelést „sugallják” az értelmezőknek. Mészöly helyett a tények beszélnek, „ő csak elgondolkodtat, többet nem tesz, mert úgy véli, nem is tehet [...] amit tehet: a dolgok, helyzetek, sorsok megérintése; a közöttük támadó szövevényrendszer egy-egy foltjának bevilágítása”.⁷ Radnóti Sándor Pomogáts Bélához hasonlóan szintén parabola-regényként értelmezi a *Saulust*, s Mészöly mesterségbeli érdemének tekinti, hogy hasonlatai nem túl erőltetettek, túlfeszítettek, de nem is túl aprólékosak, kicsinyesen azonosítóak; végeredményben *poétikai szempontok* alapján is értékeli a parabolát. A tanulmány zárógondolataiban hangzik el a – véleményem szerint – legfontosabb kitétel, mely imperatívusként is értelmezhető. „Ez a

vonatkozó interpretációja áll mintegy követendő jelszóként: „az ízlést nemcsak az esztétikai tetszés állásfoglalására bízták, meg voltak győződve róla, hogy az ízlés »kapcsolatban áll az erkölccsel s a helyes gondolkodással is«”.

Takáts József: *A kritikus mint kritikus. Jelenkor* 1996/1, 67-68.

Szegedy-Maszák Mihály: *A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban. Literatura* 1992/2, 119-133.

⁵ Pomogáts Béla: *Mészöly Miklós parabolái. Kritika* 1968/12, 51-56.

⁶ Béládi Miklós: *A tények parabolája*. In *Válaszutak*. Cserépfalvi, Budapest, 1983, 295.

⁷ Béládi: i. m. 298.

regény nem allegória, jelentése nyitott és sokértelmű. Minden új korszakban, minden új kontextusban, minden új nyelvi közegben, ahová eljut, erre vár: felnyitásra és újraértelmezésre”.⁸ A kritikák fenti szeletével csak az allegorizáló olvasásmód jelenségére szerettem volna felhívni a figyelmet, de korántsem elrémítő ellenpéldaként szándékozom felhasználni őket. Igaztalanok lennék, ha nem vennék figyelembe az írások időpontját; az aktuálpolitikai referenciákat felmutató kritikák esetében pedig a társadalmi és irodalmi környezetet is.⁹

Említést kell tennem egy 1984-ben született tanulmányról, mely elsőként hívta fel a figyelmet a Mészöly-szövegek sajátos etikai kérdésfelvetésire, azok kontextusára. A tanulmány gondolati bevezetője azt az „észjárásbeli változást” jelzi, amely az általános kijelentésekbe vetett hitről, a kijelentések és a fogalmak nyelvéről mondott le. E tanulmány szerzője Balassa Péter, aki egyedülként reflektált a mészölyi szövegvilágot létrehozó nyelv és etika kapcsolatára. A nominalizmus¹⁰ Balassa által megfogalmazott atmoszférájában már nem az válik elsődleges kérdéssé, hogyan beszél el, ábrázol s példáz egy etikai és morális problémát a nyelvi szövegvilág, mindinkább az, ahogyan a nominalizmus nyelve elbeszéli az elbeszélhetetlent. Másként fogalmazva: a nyelvhez való viszony változik meg; a nyelv *a jelentés* vonatkozásában kompromittálódik. E kijelentést hatványozottan igaznak érzem az etikai, morális jelentésség viszonylatában, és úgy vélem, ezzel maga a szerző is számot vet: „általános kijelentéseinknek, fogalmainknak valóságot tulajdonítani helytelen, adott esetben etikátlan eljárás, mivel ez – századunk politikatörténete bizonyította – önkéntelenül is gondolati alapja lehet mindannak, ami a kisajátított, egyenlőtlenégeket legitimáló totalításra, felülről levezetett »egészre«, teljességre hivatkozva felemészti,

⁸ Radnóti Sándor: *A elmaradt apoteózis*. In *Rescrudescunt vulnera*. Cserépfalvi, Budapest, 1991, 134.

⁹ De nemcsak igaztalanok, hanem következetlenek is, ha a korábbi értelmezéseket el kívánánk törölni, vagy illegitimnek nyilvánítani, hiszen ezzel nem tennék egyebet, mint önmagunk is egy didaktikus célokra használható, rögzített példázatként olvasható értelmezést adnánk.

¹⁰ A nominalizmus fogalmát a Balassa Péter által meghatározott értelemben használom, azaz „nem az ismeretes tudományfilozófiai módszert, illetve filozófiatörténeti korszakot jelöljük vele, hanem a felújított s belőle abszolutizált világszemléletet, amelynek csupán hivatkozási bázisa a történeti és módszertani értelemben vett nominalizmus. Olyan általános, néma közmegegyezésre utalunk, mely nem bölceleti hatás módján érvényesült a hetvenes évek prózájában, hanem egy teljes szellemi atmoszféra, éghajlatváltozás értelmében”.

Balassa Péter: *A cselekmény rejtélye mint anekdotikus forma*. Mészöly Miklós: Megbocsátás. In *Észjárások és formák*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1985, 107.

felmorzsolja az eredendően szabad egyedit, egyest, a megismételhetlent és besorolhatatlant, mely *per definitionem* egalitásra törekszik”.¹¹ Balassa a nyolcvanas években standardizálódó nominalizmus prózapoétikai vetületét a történet felszámolásában látja, illetve abban, hogy a bölcséleti funkciókat immár az irodalomnak kell átvennie. „A művészetnek nemcsak a tárgya, módja, hanem esetenként életformája, »szociológiája« is bölcséletivé alakul”.¹² Mindezen belátásokból kiindulva Mészöly *Filmet* követő prózája már nem a nominalizmus jegyében születik, az „»elbeszélhetőek-e egyáltalán a dolgok?» kérdése és dilemmája oldódik”¹³ – véli a tanulmányíró.

A kritikai hagyatékból kiindulva Olasz Sándor és Thomka Beáta már egyértelműen elvitatják a *Saulus* morális példázatként való olvasatát. „»Történelem- és morálfilozófiai példázatot« a *Saulus*ban már csak azért sem találhatunk, mert a transzformációt középpontba állító történet aligha tekinthető például a fény és/vagy sötétség elvű történelem példázatának, s végképp hiányzik belőle az a moralizálás, amely szinte életrecepteket sugall az olvasónak és ilyeneket ütköztet”.¹⁴ Az említett szerzők a parabolát nem a morális tartalom kinyerésének szempontjából, inkább prózapoétikai problémaként olvassák. A műfaj és az általa előírt beszédmód narratív retorikai problémává alakul át.

A parabola mint ismeretelméleti műfaj

A hagyományos parabola kitüntetetten hermeneutikai műfaj, melynek retorikája a pozitív észigazságok közvetítésére irányul – írja Theo Elm.¹⁵ A parabolikus szöveg „elidegenítő eljárásai” a megismerést segítik, ösztönzik azt, de nem kételyként vagy többértelműségként avatkoznak be a megismerés folyamatába. Szerkezetét tekintve lezárt epikai műfajként jelölhetjük meg; a befejezettség kritériumként is állítható, hiszen a tanulság levonása csak így következhet be. A modern parabola attól a hermeneutikai elgondolástól távolodik el, mely a megragadható egyértelműség elvárását állította, vagyis ami – ismeretelméleti műfajként – a megismerés eredményében látta a parabola létét. Így egy olyan,

¹¹ Balassa: i. m. 107–108.

¹² Balassa: i. m. 111.

¹³ Balassa: i. m. 115.

¹⁴ Olasz Sándor: *Messze a „manni úttól”. (Mészöly Mikós: Saulus), Árgus* 2001/1–2. 57.

¹⁵ Theo Elm: *A parabola mint hermeneutikai műfaj*. In Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 2. Történet és fikció*. Kijárat, Budapest, 1998, 105.

egyébként már előre adott, ismert igazsághoz vezette el az olvasót, aminek elérése után már nincs szükség további értelmezésre. Az olvasó nem kutatja, csak megkapja a tétélezett értelmet, ebben a vonatkozásban passzív befogadó. A 20. századi parabola ezt az ismeretelméleti optimizmust kezdi ki, a felvilágosodás kori parabolák tanító célzata helyett a reflexióra hívja fel a figyelmet.¹⁶ Elm tézise szerint a parabolából kiolvasható a megértésről alkotott felfogás, melyre maga a parabola is épül, így tehát a modern parabolák a kutatás, a megismerés bizonytalanságát, a megismerés/megértés folytonosan változó, átalakuló jellegét jelzik. „Ennek megfelelően a parabola nem vagy nem csupán az elkülöníthető, a megismerésnek az olvasó által bejárt útját meghaladó tanítás, hanem a megértés elbizonytalanítása vagy a megértéssel szemben támasztott nehézségek révén magát a megértés problematikus vagy teljesítmény voltát veszi célba”.¹⁷ A modern parabola elidegenítő ábrázolási mozzanatai már valódi nehézségekként állnak az olvasó elé, problematizálják a megértés folyamatát. Nem kevés íróniával él Elm a mai parabolákat a klasszikus mintájára olvasókkal kapcsolatban: „Ha az olvasó immár a hagyományos parabolában foglalt, általa propagált és általában az ésszerű létberendezkedés célulvű gondolkodását irányító hermeneutikai felfogásokkal közelíti meg Kafka, Musil vagy Brecht modern paraboláit, akkor rejtélyesnek, azzal a gondolkodással, azzal a teleologikus értelemvárással ellentétesnek kell tapasztalnia őket. Így aztán a idealista költészetértelmezéstől befolyásolt olvasó nagyon is hajlamos emelkedettnél emelkedettebb igazságokat sejtteni a szöveg rejtélyes homlokzata mögött anélkül, hogy a szöveg történése és a szövegépítkezés megerősítené sejtésében”.¹⁸ Az értelmezés ugyanezen problémája immár a tudományos vizsgálatba is átöröklődik: „mindazonáltal a mai

¹⁶ „Mind e hasonlatok voltaképp azt akarják mondani csupán, hogy a megfoghatatlan: megfoghatatlan, és ezt amúgy is tudtuk. Amivel azonban mindennap gyötrődünk, az csupa egészen más természetű dolog.

Azt mondta erre valaki: – Miért védekeztek? Ha követitek a hasonlatokat, magatok is hasonlattá váltok, s azzal máris megszabadultok a mindennapi fáradtságtól.

Másvalaki így szólt ekkor: – Fogadok, ez is hasonlat. Azt mondta az első: – Nyertél.

Mire a második: – De, sajnos, csak a hasonlatban.

Az első így felelt: – Nem, a valóságban; a hasonlatban nyertél.”

Franz Kafka: *A hasonlatokról*. [Ford. Tandori Dezső] In *Elbeszélések*, Palatinus, Budapest, 2001, 447.

¹⁷ Theo Elm: i. m. 111.

¹⁸ Theo Elm: i. m. 116.

irodalomtudományi parabolakutatás is azt mutatja, hogy a modern parabolát még mindig a hagyományos, korai formái által képviselt értelmezési mód szerint fogadják be”.¹⁹ Az olvasás és megértés kapcsán akkor lehet megelégedett a befogadó, ha éppen saját attitűdjére (célétélezés, értelemvárás), megismerés-érdekére kérdez rá, azt problematizálja, végsősoron „önmaga ellen dolgozik”, aminek eredményeként a modern parabola önmagát tematizálja mint hermeneutikai műfajt.

Odafordulva a *Saulus*-t morális példázattá olvasó kritika eljárásához, két kérdést kell feltennünk. Vajon lehetséges-e, hogy a „szöveg rejtélyes homlokzata mögött” olyan igazságokat véltek felfedezni egyes értelmezők, melyek a szövegműködésből nem következtek?²⁰ Ha elfogadjuk, hogy a modern parabola saját olvashatóságának feltételeire kérdez rá, akkor hogy tulajdoníthat az allegorizáló olvasás bármiféle *rögzített jelentést* példának okáért a *Saulus*nak és a *Jentés öt egérről*-nek? Természetesen az is problematikus, hogy *milyen ez a jelentés* (ideológiai, politikai értelemben), de véleményem szerint még elemibb annak felismerése, hogy ha a szöveg belső struktúrája és működése (kihagyások, narratív törésvonalak, „elhallgatásalakzatok” stb.) ellenáll a parabolává olvasásnak, sőt a szövegvilágon belül is kérdésessé teszi azt (ld. Rabbi Abjatar példázatai), akkor ennek ellenére a befogadói oldalról hogyan alkotható meg a példázat? Amint azt a megjelenéskor írt kritikák bizonyítják, ez az eljárás véghezvihető, megköszönöm: talán épp a klasszikus parabolaolvasás teleológiájának, értelemvárásának hagyománya miatt.²¹ Másrészt a *Saulus* öntükröző volta is Elm tételét látszik alátámasztani. Meglátásom szerint a mézölyi parabola két szinten is a megismerés, megértés célétélező voltára kérdez rá; teszi ezt egyrészt a regény szereplője Saulus, mikor a számára válaszként kínált példázatok igazságában bizonytalanodik el; másrészt a példázat műfaji és hermenutikai sajátságaira építve a

¹⁹ Theo Elm: i. m. 107.

²⁰ A szövegek közti műveletek feltárásával Thomka Beáta több következtetlenségre is felhívta a figyelmet, többek között arra is, hogy a *Saulus* nem a pálfordulás-toposz, vagy a központi alak alapján biblikus regény, hanem közvetett és közvetlen bibliai szövegátvételek miatt.

Vö. Thomka Beáta: *A kívülvilág ember*. In *Prózai archívum. Szövegek közti műveletek*. Kijárat, Budapest, 2007, 19–39.

²¹ Hangsúlyosan poétikai szempontokról van tehát szó, amikor Thomka így ír: „A *Saulus* mindenféle rejtett tanulság iránt elemi kételyt táplál, poétikája lényegi eltéréseket mutat a moralizáló elbeszélői gyakorlattól, nehéz tehát »áltörténelmi parabolaregényként « olvasni.”

Thomka: i. m. 33.

regény egésze is. A juh keresése közben megvakuló pásztor története, illetve a mű végén megvakuló Saulus képe szinte kötelező érvénnyel allegóriává olvastatik, mintegy keretbe foglalva a regény egészét, s példázatként állítva azt, és egyben Saulus alakját is. Állíthatjuk-e, hogy a *Saulus* önmagát parabolaképp tematizálja?

Ha elfogadjuk a fenti belátásokat, akkor egy mulasztása van a parabola-regényként olvasóknak, történetesen az, hogy nem vették figyelembe a 20. századi prózairodalom egyik fontos alakulását. Mészöly parabolisztikus elbeszélései valóban felkínálhatnak egy moralizáló olvasatot (a műfaj történeti hagyományánál fogva), de mindenképp pontatlannak (ugyanakkor nem elvitathatónak) kell tartanunk azokat a didaktikus, moralizáló értelmezéseket, melyek nem számolnak a szövegépítkezés mikéntjével. Thomka Beátával egyetértve az életművön belül is értékteremtőnek tekintem a parabola formájának 20. századi változatát.²² Figyelembe kell vennünk, hogy a parabolaforma nem pusztán az erkölcsi vonatkozású hagyománnyal áll kapcsolatban, „hanem az értelemtartalmak olyan sűrítményeire támaszkodik, melyet az európai és nem európai filozófiai és teológiai tradíció kialakított. [...] A prózai példázatosság másik jelentős forrása a metaforikusságon alapuló, elsődlegesen költészeti nyelvhasználat. Az elbeszélés a metaforikus jelrendszert térben és időben konkretizálja, tehát kronotoposszal bővíti. [...] A metaforikus megismerés, s egyáltalán a metafora ismeretelméleti illetékessége az, ami a jelenkori filozófiai, szemantikai viták ellenére ösztönzőleg hatott az elmúlt másfél évszázad elbeszélő irodalmára. Ha elfogadjuk azt, hogy a metaforikus és narratív szöveg is lehetséges világokat teremt, akkor az egyes metafora és elbeszélés fő különbségei a változás, mozgás, kibontás, tehát az eseményesség, történetyszerű folyamat meglétében, illetve hiányában ragadhatók meg. *Ez azt jelenti, a metaforán és az analogikus gondolkodáson alapuló parabola időfogalmába a metonimikus elv is belejátszik*, míg a költészeti metaforának akkor sem eleme a folyamatszerűség, változás és tartam, ha időtapasztalatról számol be. *A parabola története az esemény sor téridejének változásából bontakozik ki*”.²³ Az utalásos narráció nemcsak a parabolákban, hanem Mészöly esszéprózá-

²² „Egyes kritikai álláspontok a forma korszerűtlenségére hivatkoznak, anakronisztikusnak ítélik, s elősorban történelmi-politikai indokkal magyarázzák az irodalmi példázat megjelenését, vagy éppen efféle célzatosság eszközének tekintik. A másik vélekedés általánosságában megkérdőjelezi az utalásos narráció poétikai jelentőségét.”

Thomka Beáta: *Mészöly Miklós*. Kalligram, Pozsony, 1995, 93.

²³ Thomka: uo. (Kiemelés tőlem, T.T.)

jában is kitüntetett fontosságú; az esszéek belső feszültségét épp a metaforikusság és a tényyszerű, riportszerű elbeszélői gyakorlat kettőssége adja.

A továbbiakban a *Négy asztali értekezés* harmadik, a kritika által mindeddig nem vizsgált darabját, a *Vakügetés és megbocsátás* című esszét értelmezem az allegorizáló hagyományra való rákérdés céljával. Szubjektív hangvétele és a két munka (*Koldustánc, Saulus*) konkrét alkotói folyamatára való reflektálása (mesterség) miatt az *Asztali értekezések* között is különlegesnek számít ez az esszé. Emellett a *Vakügetés és megbocsátás* fontos hatástörténeti, és abból fakadóan értelmezési problémákkal szolgálhat. Kiemelt fontosságúnak tartom az esszé nietzschei utalásait, hiszen Mészöly Miklós „ontologikus művészetkoncepcióját”²⁴ a szakirodalmak mindeddig Camus és az egzisztencializmus felől közelítve tárgyalták. De nemcsak a „művészetkoncepció” továbbbányalása a tét, hanem ahhoz szorosan kapcsolódva (vagy épp abból kiindulva) a kritika figyelmét elkerülő *etikai kérdés* tematizálása is. Hiszen, ha figyelembe vesszük a *Vidám tudományból* beékelt intertextet, illetve a *Saulus* keletkezéstörténetére vonatkozó utalást („akkoriban egy istenhátamögötti préházban dolgoztam a Saulus-regényemen” stb.), akkor igen alaposan át kell gondolnunk minden olyan értelmezést, mely a *Saulusból* példázatot nyert.

Kísérlet a sebhely-fókuszon át való kitérésre

A dolgozat alábbi fejezetében a *Vakügetés és megbocsátás* címmel megjelent esszé egy lehetséges interpretációs stratégiáját kívánom felvázolni. Mint azt már jeleztem, az értelmezés fókuszában egy Nietzsche-intertext áll; a vizsgálat célja a morális kérdésfelvetésekre adott válaszok spektrumának kiszélesítése. Az esszé két további Mészöly-szöveg megvilágításához nyújthat segítséget, nevezetesen egy 1942-ben született novellához, a *Koldustánc*hoz és az 1968-ban megjelent *Saulushoz*. Előre kell bocsátanom, hogy a dolgozat alapvető szándéka nem a nietzschei „szólamok” mészölyire hangolása, vagy pusztán annak ki/felmutatása, hogy egyes gondolatok hogyan épülnek be az esszébe. Az intertextuális kapcsolatok mellett igen nagy segítséget nyújtanak a *Műhelynaplók Kijegyzései* is, ahol további Nietzsche-utalásokat és jegyzeteket találunk.²⁵

²⁴ Vö. : Thomka Beáta: *A gondolat epikája*. In i. m. 148-158.

²⁵ Ld.: Mészöly Miklós: *Műhelynaplók*. Kalligram, Pozsony, 2007, (32. v.) 119., (50. r.) 154., (109. v.) 181.

Emellett érdemes figyelembe vennünk a magyar Nietzsche-recepció történetét is.

Első megközelítésben a dolgozat belső önellentmondásának tűnhet az, hogy a parabolikus olvasásmódok kérdésessé tétele, és a rögzített morális tanítá-
soktól való elhatárolódás után mégis egy filozófiai bázisra támaszkodva kívánok
érvelni. Ez az ellentmondás látszólagossá válik, hiszen Nietzsche amoralitása
miatt értelemszerűen nem beszélhetünk egy jól körülhatárolható, a klasszikus
értelmeben vett erkölcsi tanításról; intenciójánál fogva mindezek revíziójáról kell
elgondolkodnunk.²⁶ Az értékekre való rákérdezés nyitottsága és ebből fakadóan
a végső válaszok lezárhatatlansága miatt az interpretáció nem merülhet ki a
moralizáló *kijelentések* megalkotásában. Továbbá az elsődleges cél nem az, hogy
a *Vakügetést* mint a nietzschei gondolatok egyik reprezentáns szépirodalmi
példáját állítsuk, hanem annak vizsgálata, hogy Mészöly hogyan végzi el saját
átértékelését. Tézisem szerint *Mészöly Nietzsche totális átértékelési programját, az
értékek abszolút revízióját egy újabb szinten hajtja végre*, így egy sajátos mészölyi
átértékelési mozzanat nyomait térképezhetjük fel. E feltérképezés a szövegek
narrációs és etikai tereiben valósul meg.

Az esszé címében jelzett etikai aktus nemcsak itt, de az életmű egy másik
darabjánál is (*Megbocsátás*) interpretációs kihívásként jelenik meg az értelmezők
előtt, s épp ez a problematikusság ösztönzi az irodalmi mű és az etika kapcsola-
tának vizsgálatát. Az értelmező könnyen abba a csapdába eshet, hogy egy ilyen
típusú olvasat *be-* és egyben *lehatárolja* az interpretációt, de vállalnunk kell ezt a
kockázatot annak érdekében, hogy „egészséges” moralitásunkat (mellyel meg
vagyunk áldva, vagy Nietzschével szólva: inkább verve) felfüggesztve rá tudjunk
kérdezni - többek között - a mészölyi parabolák értelmezhetőségi kereteire.

Laczkó Sándor: *A magyar nyelvű Nietzsche-irodalom bibliográfiája 1872-től 1995-ig*. In *Nietzsche-tár. Szemlekönyvek a magyar Nietzsche-irodalomból 1956-ig*. Pannon Pantheon, Veszprém, 1996.

²⁶ Deleuze interpretációját elfogadva nem hallgathatjuk el az örök visszatérés etikai következményeit sem! „Mint etikai gondolat, az örök visszatérés a gyakorlati szintézis új megformulása: *Amit akarsz, azt akard úgy, hogy annak egyszersmind az örök visszatérését is akard.*” Deleuze a kantai parancshoz hasonlítja a törvényadás akaratra vonatkozó szigorát; ennek súlyát csak a legmagányosabb magányt vállalni tudó embertípus képes elviselni.

Gilles Deleuze: *Nietzsche és a filozófia*. [Ford. Kovács András Bálint] Holnap, Budapest, 1999, 112.

„Mint a csápjavesztett bogár – csak körbe”

Plasztikus, hatásos képpel indul az esszé; az idő bizonytalan lopakodása kérdések özönét vonja maga után. Lovasunk számára a cél biztos, e cél a vég, mely azonnal kezdetté válik, mihelyt elérte azt. Bár körfolyamatról van szó (gömbfelület), ez a kör nem egyszerű ismétlés, „anélkül teheti ezt, [ti. a gömbfelületen történő vakügetést] hogy akár egyszer is az ismétlődés epikájába szürkülne bele (holott egyebet sem tesz), mivel az irány számtalan, a táj kimeríthetetlen, az esetek önnemzőek”²⁷. A múlt-jelen-jövő hármassága, egymáshoz való viszonyuk („mi meg zavartan gyanakszunk, vajon nem az emlékeink között lappang-e a jövő s nem a jövő derít-e fényt az emlékeinkre”) szervezi a szöveg építkezését; a centripetális balek elrugaszkodási kísérletei, az idő gömbfelületére horzolt sebhely-fókuszok az esszé három mikrotörténetében jelennek meg. Balekunk mozgása egy középpont körül forog; három elrugaszkodási kísérlete, az időből való kitörés lehetősége, csak illúzió, hiszen az érintő mindig *valaminek* az érintője, tehát a kitörés egy másik érintőre – annak tételezettségében – elvileg lehetséges, ám az elszakadás attól a bizonyos *valamitől* lehetetlen, hiszen tételezve van. Az érintők tételezése egyben a középpont kijelölését is jelzi: metaforikus olvasatunkban a centrum pozíciójában nemcsak az idő, de a Nietzsche által megnevezett béklyók is helyet foglalhatnak.²⁸

Lovasunk kíméletes tempóban, ügetésben halad, vesztélyességét nem a tempó, mint inkább vaksága, ámokfutása, céltalansága adja. E vakság a kezdet és a cél azonosságának fel nem ismeréséből fakad.

Az első szerkezeti egység után lovasunkat elhagyva fajsúlyos szóval indít Mészöly, az emlékezés szavával. „Úgy emlékszem, tizenhárom évesek lehettünk”. Az idő tematizálása alakítja az első mikrotörténetet: „óránk még nem volt, csak a főtéri templomé, mely többnyire fél hatot mutatott, lógtak a mutatói. Ott az egész kirakat kajánul ketyegett, s egyúttal a kirakat tükrében is

²⁷ Mészöly Mikós: *Vakügetés és megbocsátás*. In *A pille magánya*. Jelenkor, Pécs, 2006, 42.

²⁸ Vö.: „Sejteni lehet, hogy egy olyan szabad szellem, melyben a »szabad szellem« típusa egyszer tökéletessé érik és megédesül, e döntő eseményt valami **nagy eloldódásban** fogja megélni, és hogy ezt megelőzően azonban inkább megkötözött szellem, és látszólag örökre tömlőcsebe és oszlopához láncolatott.” Az idézett szöveghelyen a Nietzsche által megnevezett legszorosabb kötelek: a hit és az autoritás iránti tisztelet.

Friedrich Nietzsche: *Emberi, nagyon is emberi*. [Ford. Horváth Géza] Osiris, Budapest, 2008. 12.

megnézhetjük magunkat, hogy festünk nyolc előtt öt perccel. Csakhogy ez túl kézenfekvő megoldás volt, tehát gyanús, ugyanígy az is, hogy megszólítsunk valakit. *Nem kínált dramatizálható újdonságot a mindennapos gömbfelület epikájában.* Ilyen megalkuvás eszünkbe se jutott. Kivételes órára vágytunk az evidenciák világegyetemében.²⁹ Az epizód végén újfent a múlt, emlékezés kérdéskörei jelennek meg: „mire megjött a nagyvakáció, már olyan emlékké távolodott, melyből – akkor még – aligha lehetett bármilyen jövőt kikövetkeztetni. *Az uralmat újra átvette fölöttünk a jelenidő, újra győzni akartunk és példamutatóan beavatkozni a világra járásába. Hogy igenis lehetséges ez. S hogy igenis ez a dolgunk, bármi is az ár. A vakügetés képe, gondolata meg sem kísértett bennünket*”. A narrátor fenti szavai a Kripsz úrral történetek után hangzanak el, így mintegy utólag kommentálva azt a tervezett cselekvéssorozatot, melyet követően az „élő időjelző szerkezet” eltűnik. A történet értelmezésekor rá kell kérdeznünk az elbeszélő pozíciójára, hiszen a gyermektársaság megnevezésekor a narrátor következetesen kimarad a felsorolásból. A csapat tagjainak előszámlálásakor a narráció többes szám első személyű, ám a kettőspont után három név következik, melyből arra következtethetünk, hogy a narrátor vagy megfélekedzik önmagáról, vagy a társaságon kívülállóként értelmezi magát (akár „eleve elrendelt tanúként”).

Az idő problematikája a beékelt szöveghelyét figyelembe véve hangsúlyosabbá válik. Az esszébe illesztett Nietzsche-passzus a *Vidám tudomány* 285. pontja.³⁰ További szöveggözi műveletként kezelhetjük a Nietzsche-mű címére való explicit utalást („nem lehet hozzáférni ahhoz a személyes-szerelmes kinyilatkozáshoz, ami jön-rosszon túl van”), a „*még* meztelenebb bárány” képével a kereszténység moralitását kérdéssé tevő mondatot („mivel minden egyéb igaz lehet, csak a bárány nem”) és a centrifugális Apollón-Dionüosz figurájával megidézett *Tragédia születését*.

»Nem imádkozol többé, nem nyugszol többé határtalan bizodalomban – megtagadod magadnak, hogy egy végső bölcsesség, jószág, hatalom előtt megállj és lekantározd gondolataidat [...] nem találsz értelmet abban, ami történik, szeretetted abban, ami veled fog történni – szíved számára nem nyílik menedék [...] te tusakodol bármely végső béke ellen, te a háború és béke örök visszatértét

²⁹ Mészöly: i. m. 43. (Kiemelés tölem. T.T.)

³⁰ Friedrich Nietzsche: *A vidám tudomány* [Romhányi Török Gábor] Holnap, Budapest, 1997, 204.

akarod.«³¹ Az idézet arról az embertípusról beszél, mely lemond a megnyugvás kereséséről, már nem egy végső értékteljességben, istenségben látja a célt. Nem imádkozunk többé, ha a lemondás emberei leszünk, hiszen lemondunk arról a metafizikai pontról, melyet istennek nevezünk, melynél „már csak találni kell, és nem keresni”, ahol a kérdések véget érnek. Ebből egyenesen következik, hogy a morál forrása immár nem a transzcendencia. Folytatva az *Emberi, nagyon is emberi* gondolatmenetét, a béklyóit lerázó szabad szellem radikális szemléletváltáson megy keresztül: „Hirtelen megriad mindattól és gyanakszik mindazzal szemben, amit szeretett, a megvetés villáma hasít bele az ellen, ami »kötelesség« volt számára, felkavaró, önkényes, vulkanikus lökéshez hasonló vágy a vándorlás, az idegenség, az elidegenedés, a lehülés, a kijózanodás, a jéggé válás iránt; meggyűlöli a szeretetet, s talán egy templomgyalázó mozdulatot tesz és pillantást vet visszafelé, oda, ahol imádkozott és imádott, s talán szégyen izzik benne amiatt, amit éppen tett (...)»³² Az eloldódás nietzschei képei metaforikus kapcsolatban állnak a centripetális balek elrugaszkodási kísérleteivel; így a *Vakügetés* három, önmagában lezárt mikrotörténetének jelentéssége a szabad szellem feloldódásának állomásaival válhat egyenértékűvé. Mészöly az eloldódás, átértékelés megvalósulását egy történelmileg terhelt kontextusba helyezi. „Aztán ismét évek múltak el. A világra rálépett a háború, s lehetett filozofálni, megrendülni, keselyű módjára tépni magunkat, hogy a háború megbocsáthatatlan, jóllehet mániákusan és egyidejűleg a béke érték-kategóriáit is újraalapozza. Szükségből? Shakespeare mit hallgatott el tapintatosan, mikor azt írta, »a béke megrothad«? S még a béke is milyen találékony, hogy elkerülje a maga olcsó felbomlását... milyen hidegvérrel igyekszik előre gyúlékony taplóba csomagolni a csábító érték-kategóriáit! Hogy eztán újra rom-kövekből építse meg a béke még szebb palotáit.»³³ Olvasatomban az esszé végén kiforrt „szeretet újrafogalmazása” – a Nietzsche-utalást felhasználva – a szabad szellem kitörési pontját jelzi.

Az erőn felüli lemondáshoz végtelen egyedüllét társul; a cselekedetek mögött húzódó értelem és szeretet eltűnik. Nem a békét kívánja e lemondás embe-

³¹ Mészöly i. m. 46-47.

³² Nietzsche i. m. 13.

³³ Mészöly i. m. 50.

re, hanem az örök visszatérést³⁴, de kérdésessé válik, hogy honnan származik ez az erő?

Visszatérve a szereplők és a narrátor kérdéséhez, el kell gondolkodunk azon a lehetőségen is, hogy a „kívülállás”, a „kívülvaló ember”, vagy „eleve elrendelt tanúság” pozíciója megfeleltethető a *hüper-antroposzéval* (az Übermensch túltelített fogalmát itt most a görög alakkal adom vissza), az önmagát meghaladni képes emberével. Nem lehetséges, hogy narrátorunk eme végtelenül erős, és egyben magányos ember,³⁵ aki a démon kérdésére igennel válaszolna; aki lemondott a végső nyugalomról, aki megtagadta önmagától, hogy egy isteni bölcsességnek, hitnek adja meg magát? Itt térnék ki annak lehetőségére is, hogy a Camus – Mészöly kapcsolat *mellé* – a fenti megfontolások okán – érdemes lenne odaérteni

³⁴ *A legbatalmasabb teher.* „Mi lenne, ha egy napon vagy éjszakán egy démon utánad lopakodna a legmagányosabb magányban és így szólna hozzád: »Ezt az életet, amelyet most élsz és amelyet éltél, még egyszer és még számtalanszor újra kell élned; és nem lesz benne semmi új, hanem minden fájdalomnak, kéjnek, minden gondolatnak és sóhajnak, életed minden kimondhatatlan apró és nagy eseményének ugyanúgy kell visszatérnie hozzád, ugyanabban a *sorrendben* és *egymásutániségben* – pontosan ugyanennek a póknak kell visszajönnie és holdfénynek a fák között, pontosan ugyanennek a pillanatnak és nekem magamnak. A lét örök homokóráját újra meg újra megfordítják – és téged velem együtt, te porszemek porszeme!« – Nem vágnád magad fogcsikorgatva a földhöz, átkozva a demont, aki így beszél? Vagy megéltél már valaha oly feledhetetlen pillanatot, amikor azt válaszoltad volna neki: »Isten vagy és sohasem hallottam még istenibbet ennél!« Ha e gondolat úrrá lenne rajtad, megváltoztatna teljes valódban, sőt talán föl is örölné; a mindenre és minden dologra vonatkozó kérdés: »akarod-e mindezt még egyszer és számtalanszor újra?« nehezedne legsúlyosabb teherként cselekvésedre? Vagy mennyi jóindulatról kellene tanúbizonytságot tenned önmagad és az élet iránt, hogy *soha többé ne kívánj* egyebet, csak e végső és örök megerősítést és szentesítést?”

Nietzsche: i. m. 249.

³⁵ „A legmagányosabb magányban az ember személyen túli *önmaga* él. Ez az *önmaga* nem úgy minden viszonyon túli, hogy kilépett volna közülünk, hanem sohasem lépett be az élet »cselekménye« szabta körbe. A minden személyesen, minden kapcsolódáson és vonatkozáson túli legmagányosabb magány nem egyszerűen a tragikus hősök magánya, hanem a tragikus hősök maga. Ő az antik tragédia tulajdonképpeni hőse. [...] A legmagányosabb magány hőse mindenképpen megmarad tragikus hősnak: az örök visszatérés gondolata sem oldja meg élete éppilylétének talányát, még kevésbé az örök visszatérésnek mint sorsnak talányát. S a démonnal való párbeszéd sem zajlott igazából le. Ha a hős igennel válaszol, ha istennek nevezi a demont és isteninek, amit hallott, éppúgy nem lép ki magából, akár a démon: az istennek nevezett démon nem szól többet, nincs mit mondania. A legmagányosabb magány vált istenivé.”
Tatár György: *Az öröklét gyűrűje. Nietzsche és az örök visszatérés gondolata.* Gondolat, Budapest, 1989, 39-48.

egy Nietzsche-bázist is. Az egzisztencializmus (és főként a *Saulus* fény metaforikája, és a *Közönnyel* való párhuzamok) kapcsán legtöbbet hivatkozott³⁶ esszéjében, *A világoosság romantikájában* Mészöly így ír: „Lázadásának [ti. Camus lázadásának. Itt védi a Sartre által kritikával illetett Camus-i lázadást.] igazi gyökere ontológiai megrendülés; s ehhez képest a történelem csak következmény. [...] Az igazi tét, amit a létezés leckéül felad, hogy személyessé tegyük a személytelen: a takarást nyitottsággá. Nekünk kell gondoskodnunk a teizmus »gondviseléséről«. Az istent vissza kell adni önmagának, hogy összetéveszthesse magát velünk, s mi magunkat övele. [...] A Lázadó ember Sade-ja, Ivan Karamazovja, Nietzsche-je mint az abszolút tagadás, visszautasítás és állítás példái, a gondolati konzekvenciákat viszik törési pontig. A fény törési pontjáig”³⁷. Véleményem szerint Mészöly Camus és Nietzsche értelmezése nem állnak kizáró ellentétben egymással, sőt a közös gondolati pontok miatt jól használhatóak együtt az értelmezés során. Ha a narrátori pozíció valóban az önmagát meghaladni képes emberé, akkor a megbocsátás aktusának meg nem értése a két szféra közötti különbség miatt állhat fenn. Az olvasó etikai nézőpontjához képest más szinten történik meg a megbocsátás; a két szint radikálisan eltér egymástól. De mit is jelenthet azon a 'másik' módon megbocsátani? Erre a tó-hasonlat adhat választ.

Mesterség

Visszatérve a *Vakügetés*ről mondottakhoz, az alábbiakban azokat az esszén belüli műveleteket emelem ki, melyek az alkotói folyamatra, annak státuszára reflektálnak. Az időgömb centripetális balekjának (önmagával elhithetve: centrifugális Apollón-Dionüszosz) körkörös ügetése nem pusztá ismétlés, (a kezdet és a vég azonosságának fel nem ismerése okán) hiszen „az irány számtalan, a táj kimeríthetetlen, az esetek önnemzőek”³⁸. A szöveg ugyanezen pontján tematizá-

³⁶ Vö. Karátson Endre: *Mészöly Miklós és a Camus-i közérzet. Életünk* 1986/2. 128-133.

Az atléta halála értelmezésekor Karátson a következőképp fogalmaz az erkölcsi ítéletekre vonatkozóan: „Vagyis a regény a rosszul felfogott erkölcsi értékek felülvizsgálatára szólít fel: arra, hogy megszállottan keressük az el nem idegenítő önismeretet, még »bukás« árán is, ha ez a bukás segít leleplezni a »fényt« és a törési pontig vinni az abszurdot. [...] Mészöly regényének érdeme, hogy prédikálástól mentesen tölti be a jel funkcióját. Csakugyan, nincs helyük a nagy bizonyosságú állításoknak.” (Kiemelés tőlem. T.T.)

³⁷ Mészöly Mikós: *A világoosság romantikája*. In *A pille magánya*. Jelenkor, Pécs, 2006, 162. (Kiemelés tőlem. T.T.)

³⁸ Mészöly Miklós: *Vakügetés és megbocsátás*. In *A pille magánya*. Jelenkor, Pécs, 2006, 41-42.

lódik az írás, alkotás is: „különösképpen az íróasztalunkat nem övezi semmilyen védőtöltés: a szabadság kiszolgáltatott árterülete, rögeszmék királyian pünkösdi paradicsoma, cellába zárt óceán, mely fölé csak a nap tükörképe kel föl. Paralizált remény”.³⁹ A koldus-epizódban szövegszerűen is megismétlődik az első egység megállapítása: „mert hát a tét is az volt, hogy a dolgokat fel kell ébreszteni. [...] Az irány számtalan, a megoldások kimeríthetetlenek”.⁴⁰ Olvasatomban ez a szövegen belüli ismétlődés az alkotói folyamat és a gömb-lovag képének egymásra helyezését jelenti; tovább erősíti ezt az elgondolást a *Koldustánc* keletkezésére vonatkozó kijelentés és megjegyzés is. „A mérleg azonban pozitívnak bizonyult, és a novella is meglehetősen jól sikerült. [...] Okosabb lettem a szakmában? Kérdés, miben még”.⁴¹

A harmadik belső szövegközi műveletnek a razzia-jelenet (*Saulus*) megírása körüli nehézségeket tartom. Az írás nehézségeit legyőzendő „csupán mitológiai vigasz kínálkozott: a jóságos hatalmú Athéné, aki a villám rémtüneményéből bontakozott ki; jóllehet a vértől kigyós fürtű Gorgó-arc is az ő arca volt eredetileg. Igazában nem szabadult meg tőle, kecskebőr vértjének örökös tartozéka maradt a torz-kegyetlen ábrázat. [...] »a művész szeretetteljes tekintete« még a lerútabbat is megváltja »a maga szépségének simogató varázserejével«. Okos; csakhogy ezt *végre is kell hajtani*.”⁴² A művészettörténet órák ironikus hangvételi felidézése, illetve az Athéné-Gorgó azonosság visszautal a centripetális balek önhitegetésére; számára – akárcsak az író-narrátor számára – mitológiai vigasz adódik: elhitheti magával, hogy Apollón-Dionüszosz. Az így megidézett *Tragédia születése* tovább rétegezi az értelmezést: Athéné apollóni ábrázolásmódja nyomként magán viseli az eredetet, a lét közvetlen feltárulását, a dionüszoszi Gorgó-arcot. Nietzsche gondolatának mélysége abban áll, hogy a *kalosz* és az *agathosz* egy közvetlen, vad és féktelen ellentétzéseként alakul ki; a léttel való szembenézés elviselhetetlenségének *eltakarásaként* születik az apollóni eszmény. De azt „végre is kell hajtani”! A harmadik történet, az „ártatlan spektákulum”, a gyík kiszáradása egy esztétikai példázatként is olvasható, de *ez az olvashatóság nem az ok-okozatiság mentén szerveződik. A lacerta viridis* haláltusája kapcsolatban áll azzal, „hogy néhány órával később az éjszakai razzia-jelenetet minden nehézség

³⁹ Mészöly: i. m. 42.

⁴⁰ Mészöly: i. m. 48.

⁴¹ Mészöly: i. m. 49.

⁴² Mészöly: i. m. 50.

nélkül gépbe tudtam tenni”⁴³, de a viszony nem kauzális értelmű. A kérdés épp a kapcsolat milyenségére vonatkozik. Az ok-okozatiság kérdése az időbeliség kérdése is egyben: Hume óta már egészen bizonyosak vagyunk abban, hogy a kauzális viszony valójában nem tapasztalható, hiszen csak az A eseményt követő B események sorát észleljük. A kérdés tárgyává tett okozatiság az esszé szerkezetére vonatkoztatva egy lényegi problémát sejtet. A hume-i indukciós probléma, ti. az indukció kimeríthetetlen, és n számú esetből nem következik szükségszerűen az, hogy a várt esemény n+1 esetben is bekövetkezzék, azaz a tapasztalati úton nyert következtetések nem tarthatnak számot az általános szabályalkotás igényére. Tehát, ha az okozatiság elvitatására kerül sor, kidolgozhatunk-e egy olyan irodalomelméleti és etikai kérdést, mely az elbeszélte eseményekre és a közöttük fennálló kapcsolatra kérdez rá? Vajon minden további *fenntartás nélkül vonhatunk-e le általános* érvényű – jelen vizsgálatunkban etikai és morális – *konklúziókat* akkor, ha számot vetünk azzal, hogy *a szöveg jelzi: nem tart igényt a kauzalitás törvényalkotó logikájára?* A három mikrotörténetet így nem az okozatiság logikája szövi egésszé, „meglehet, hogy több, lehet, hogy kevesebb”, s az indukció kimeríthetetlensége alapján *nem alkot általános szabályt*. Így az egyes történeteket összefűző láncszemek az értelemváro teleológiát *mellőzve* tartanak „a lassan üledő felismerés” irányába. „Talán helyzet inkább, melyhez nem a szaknyelvi állítások illenek”. Tágítva a kérdés vonatkozási körét: az elbeszélte egyedi történetekből milyen kitételek mellett *következtethetünk az író, a narrátor értékelméleti állásfoglalására?* Az okozatiság logikája az időbeli viszonyokéval forr össze, az egymásra-következés még nem jelenti az egymásból-következést is. A narráció esetünkben egy élettörténet állomásainak felismeréseit, alakulásait lineáris, előrehaladó technikával beszéli el, de elvitatja a végkövetkeztetés logikai eredetét, s teheti ezt a lopakodó időkonceptióra építve. Így lovasunk mellett ügetve mi magunk is visszatértünk az esszé kezdősoraihoz, ahol egy esztétikai belátással bővül eddigi belátásunk.

A szövegvilágot alkotó empirikus szerző adekvát meghatározása: centrifugális Apollón-Dionüszosz. A mesterség: kárpótlás, balekunk mentsvára a hiábavaló elrugaszkodási kísérletek elől, ugyanakkor a *szabadság és felelősség* kiszolgáltatott tere. A gyík haláltusája mint dionüszoszi élmény az apollóni alkotói folyamat mögött rejtőzik el (akár Athéné kecskebőr vértjének torz tartozéka), de nem előfeltétele annak, hiszen ha az lenne, újból fennakadnánk az okozatiság

⁴³ Mészöly: i. m. 52.

hálójában. „Alig tehettem mást (mesterség), mint azt, hogy igyekeztem az utolsó rezdülésig, rángásig emlékezetembe vésni ezt a koreográfiát; melynek azóta is megvan a kivételes helye a látványok világegyetemében. S tehettem, mint eleve elrendelt tanú”.⁴⁴ Hasonlóképp a *Koldustánc* alkotói folyamatába való beláttatás is a tények (koldus-epizód) apollóni átírását mutatja be; hasonlaltalva: az alkotás olyan, mintha az élmények a dionüszoszi inerciarendszerből az apollóniba íródnának át. Az inerciarendszerben egyenletesen mozgó testek, események egészen addig nyugalomban vannak, míg egy külső erő hatást nem gyakorol rájuk; amíg az élettörténetben nem következnek be „törési pontok”.

Összegezve a *Vakügetés* értelmezése során nyert belátásokat azt gondolom, hogy a Nietzsche-intertext nem pusztán az etikai rákérdezés, hanem az általában vett *kérdés, felülvizsgálat* aktusának hangsúlyozása miatt kitüntetett fontosságú. A *nyitott kérd(éz)és* (ennek megfelelően a konkrét válaszadás lehetetlensége) emellett, hogy a szövegvilág szervező technikája, a megalkotott műről metaszinten is állítható. A szövegközi műveletek vizsgálata olyan etikai és esztétikai eredményekkel szolgál, amelyek szerepet játszhatnak további értelmezési stratégiák kialakításában.

⁴⁴ Mészöly: i. m. 51-52.

Gémes Noémi:

Az identitását veszett hisztrió önreflexivitása

(Nádas Péter radikalizálódó drámakoncepciójának kezdete –
Temetés)

Nádas Péter drámáinak az életműbe, valamint a kortárs magyar irodalomba való integrálása egyaránt várat még magára. A kanonizáció problematikusságának számos oka, ebből következően számos aspektusa létezik.

Egyrészt sajátosnak tekinthetők a kortárs magyar drámák publikálási körülményei és befogadástörténetük (hiányosságai), másrészt a Nádas-corpust vizsgálva is ellentmondásokkal találkozunk. Az oeuvre, amely a kortárs kánonpiramis csúcán áll, tartalmaz tulajdonképpen reflexió nélküli műveket. Úgy beszélünk az életmű rendkívüliségéről, sőt hatástörténetéről, hogy bizonyos elemeit csupán említés szintjén érintjük. Fehér foltok alatt nemcsak a drámai munkákat értem (itt elsősorban a *Szántér*-kötetre és az *Ünnepi színjátékokra* gondolva), hanem az esszék egy részét is (*Nézőtér*-kötet és az újabb kritikák egy hányada). Feladatnak tartom szervesen vizsgálni az életműben rejtező, drámai és színházi gondolkodásmódra utaló szövegeket. Így olyan egységes koncepció rajzolódhat ki, melynek részét képezhetik többek között az *Emlékiratok könyvének* megírás körülményei is.

A szövegek recepciójára jellemző, hogy a drámák megjelenésekor pár oldalas recenziók, kritikák látnak napvilágot – több helyütt olyan ígéretekkel, melyek szerint a későbbiekben érdemben is foglalkoznak a felvetett problémákkal. Ez a később lehetett volna a rendszerváltás ideje, hiszen 1989-1990 táján megszűnt a cikkekben sokszor kiemelt cenzori nyomás. Az *Ünnepi színjátékok* azonban 1989-ben jelenik meg, és fogadtatásával kapcsolatban ugyanúgy teljes a bizonytalanság az értelmezők részéről. A bírálók kijelentik, hogy majd az újabb Nádas-dráma fogja „helyretenni” a továbbra is idegen testként kezelt darabokat. Több dráma viszont nem születik¹ – így lassan mindenki elfelejti Nádas „zavarbaejtő”² kezdeményezését.

¹ Dolgozatom írása után jelent meg a *Szirány* című színjáték. Pécs 2010, Jelenkor Kiadó.

² Vö. P. Müller Péter: *A zavarbaejtett műbírálólat (Nádas Péter drámáinak kritikai fogadtatása – 1979–1989)*. Jelenkor, 1990, 5. sz. 439-445. oldal.

A dolgozat azonban nem kanonizációs kérdésekkel foglalkozik, csupán szerettem volna felvázolni a fenti problémákat és azokkal összefüggésben az esetleges jövőbeni célkitűzéseket. Ugyanakkor paradox módon a néhány szűkszavú reflexióval is szembeszállok: bár az 1982-ben megjelent *Szintér* három darabját (*Takarítás*, *Találkozás*, *Temetés*) egyértelműen trilógiának szokás tekinteni, a továbbiakban a *Temetés*t a kötetből kiragadva tárgyalom, ezáltal mellőzöm a filológiai szempontokat. Tézisem lényege szerint a *Temetés*szel indult radikalizálódási folyamat betetőzése az 1986-ban született három dramolett, az *Ünnepi színjátékok*.³ A radikalizálódás mikéntjének megvilágítása előtt jelzem, hogy nem hívom segítségül Nadas azon reflexióit, melyek a tárgyalandó darabokkal kapcsolatosak. Hiszen a csekély mérvű recepciót is Nadas olyan munkái irányítják, mint a *Takarítás* 1980-as győri próbái során készült *Egy próbanapló utolsó lapjai*. Úgy vélem, a kritikai visszhangtalansággal fordítottan arányos a szerzői önreflexió mértéke: ez a fent említett, az oeuvre-be beszűrődő eszei háló meglétét hivatott igazolni, a dolgozat keretei azonban a drámákban kulmináló gondolkodásnak csupán a darabok szövegébe ágyazott részleteit engedik vizsgálni. Meggyőződésem, hogy így precízebb munkát lehet végezni, mint a többi műből kiragadott citátumokkal bizonyítani (kiforrotlan) feltevéseinket. Tehát jelen esetben nem kell mintegy intra-, illetve autotextként olvasva kapaszkodókként használni a nádasi öninterpretációkat.

Rövid áttekintés formájában listába szedem a megjelent drámákat: Nadas első, dramolettnak nevezett darabja az 1968-ban íródott *Protokoll*, melyet először 1990-ben publikált az Alföld című folyóiratban. Az ebből készült (rövid)játékfilmet 1990-ben, még az Alföld-beli megjelenés előtt, tűzte műsorára az MTV. A *Protokoll*t azonban nem tárgyalom, mert nem tartom a drámakoncepció részének. Az első, a koncepció részének tekinthető dráma a *Takarítás*, mely mostanáig a legnagyobb visszhangot váltotta ki a darabok közül. A *Takarítást* Nadas 1977-ben írta, először 1978-ban jelent meg a *Fiatalok rivaldája* című drámaantológiában. A darab a *Kulcskereső játék* című kötetben (1969) helyet kapó *Klára asszony háza* című kisregény dramatizált változata. Az epikus előzményt meghatározónak gondolom, amennyiben az értelmező a történetesség és a téma rekonstruálá-

³ Az *Ünnepi színjátékok* publikációs nehézségei is sokatmondóak. Első megjelenése: Alföld, 1989, 9. sz. 5-9. oldal, 10. sz. 7-11. oldal, 11. sz. 7-17. oldal. Később a Jelenkor Kiadó életműsorozatában jelenik meg 1996-ban az első drámakezdeménynek tekinthető *Protokoll* című darabbal, a *Szintér* három drámájával és az *Egy próbanapló utolsó lapjaival* (első megjelenés: *Nézőté*r. Bp. 1983, Magvető Könyvkiadó – JAK füzetek 5.) együtt.

sát tartja legfőbb feladatának. Nem lehet véletlen az, hogy a *Szintérrel* kapcsolatos recenziók a *Találkozással* (megírás éve: 1979; első megjelenés: Jelenkor folyóirat, 1981) együtt vizsgálták a *Takarítást*. Hiszen a *Találkozás* esetében a történetmag előhívása ugyanúgy lehetséges, mint a *Takarításnál*. Ha a *Találkozást* tárgyalva epikus *előzményről* nem is beszélhetünk, mindenképpen megemlítendő az *Emlékiratok könyvének* Stein Mária-epizódja, amely a *Találkozás* témavariációja. (Amennyiben viszont a fonákja felől közelítünk e cselekményszál vizsgálatához, annyiban azt is feltehetjük: a regény készítése során a Stein Mária-epizódot Nadas drámává „finomította”.) A *Temetés* szövege (megírás éve: 1980; első megjelenés: a Színház folyóirat Drámamelléklete, 1980) azonban már nem adja meg magát a történetrekonstrukció módszerének, egyértelmű következménynek tekinthető tehát a kritikusok darabbal kapcsolatos hallgatása. Az *Ünnepi színjátékok* (megírás éve: 1986; első megjelenés: Alföld folyóirat, 1989) három dramolettje a *Temetés* szerzői utasításokban gazdag struktúrájának továbbgondolásaként is felfogható: a dialógusok kiiktatódnak, helyüket a teljes narráció veszi át.

A Nadas-drámákkal kapcsolatban megjelenő általános kérdés: Kell-e történetet kovácsolnunk, klasszikus konfliktusokat keresnünk a darabokban?^{4,5}

⁴ A recepcióval kapcsolatban ki kell térnem az értelmezések fő mozgatójára. Akik kísérletet tettek a *Temetés* vizsgálatára, egyrészt (összefüggésben a másik két drámával) a Kádár-rendszer kritikájaként fogták fel a darabot, másrészt a rendszerkritika következtében a szövegre általános ideológiai kritikaként tekintettek. Így nyert értelmet a Színész sikertelen emlékezéspróbálkozása és a *szó* kimondhatatlansága. A Színész a szerelmet is csak az emlékezet által találja megragadhatónak, definiálhatónak: „A színész tehát magára az emlékezetre kérdez rá, mint amely megteremtheti a folytatásra érdemes múltat, amely élhetővé tenné a jelent, megteremthetővé a jövőt.” Ekkor következik a Színész monológiája, melyben emlékezni próbál: „Ez a [Színész által kijelölt] múltpillanat kristályba dermedt, folytathatatlan, hiszen egy szót akart megszűlni az a pillanat, amely végül is nem mondható ki. Ha viszont ezt a szót kiejthetetlenül megmesztette az emlékezet, akkor az idő megszűnt, irányja elveszett, a *történelem végleg folytathatatlanú vált.*” Tehát nem bújhatunk ki a rendszer-hatalom-ideológia által generált felejtés alól (*áthágás* nem lehetséges). (A felejtés kezdetét konkrétan a Kádár-rendszerre alkalmazva 1956-ban jelölhetjük meg – amely létrehoz egy epiztemológiai törést, így érthetővé válik, hogy Koltai Tamás cikkében a Színész monológiában eldőrdülő lövéseket az 56-os eseményekkel azonosítja. Koltai Tamás: *Nadas Péter: Találkozás; Temetés*. Kritika, 1989, 7. sz. 41-42. oldal.) Le lehet vonni a végkövetkeztetés: „A trilógia tehát a történelem végéről szól. Vége van, mert hazudtunk róla, mert visszaéltünk vele, és mert elfelejtettük.” Az idézetek Szörényi László *Szintér*-kritikájából származnak, ez a cikk reprezentálja talán legjobban, milyen helyet foglal(hat)tak el a Nadas-

A tagadó válasz kimondása azonban nem jelent forradalmi újdonságot. Számítan előzményt felismerhetünk, ahogyan már Balassa Péter is kimutatott több analógiát a *Szántér* darabjait tárgyaló írásaiban. Utal (többek között) Csehovra, Genet-re, Beckettre, Grotowskira, Robert Wilsonra, és az egyes szerzőkhöz társított címkék sem maradhatnak el, így a groteszk-abszurd etc. megjelölések.⁶ Ezek az analógiák Nádas dráma- és színházélményeinek egy szeleteként is működhetnek. A szerzőben dolgozó élményhalmaz beáramlása a drámákba és a corpus gondolati hálójába szintén nagy jelentőséggel bír. Ennek feltárása, noha egy részükre az író esszéi is rávilágítanak, a fenti problémákhoz hasonló fontosságú.

A *Temetés*ben indult radikalizálódási folyamat lényege a történetesség vázának elhagyásán, a drámai műnem kereteinek szétfeszítésén túl a dráma és a színház *egybejátszása*. Ebben a struktúrában feloldódik a dráma mint irodalom és a színházművészet részeként felfogott előadott szöveg oppozíciója.

A feloldódás körülménye a drámatörténeti és a színházelméleti gondolkodásmód együttes vizsgálata igényli. A két diszciplína (számunkra fontos) közös gyökerét pedig a 20. század eleji kultúrantropológiai rítuskutatások eredményeiben lelhetjük fel. A rítuskutatás kezdetének meghatározó alakja Arnold van Gennep, akinek a rítusok felosztásával kapcsolatos terminológiája később átmenetődött a drámatörténeti osztályozásba. Leegyszerűsítve a kérdést, van Gennep rítusrendszerében három fő fajtát különböztet meg. Ezek a rítusok a személy régitől új világba történő átlépése során mutatkoznak meg. A régi és új világ meghatározása most nem feladatom, de lényegét tekintve értelmezhető egy bizonyos társadalomban elfoglalt pozícióból egy másik társadalmi struktúrába való átlépésként, illetve az adott társadalmi struktúrában belüli pozícióváltásként. A három rítustípus: a korábbi világtól elválasztó preliminális, a határhelyzet alatti átmeneti, vagyis liminális rítusok (amelyeket küszöb-fázisnak is neveznek) és a befogadó, posztliminális rítusok.⁷ A liminális fázis fejezi ki a határátlépés aktusa alatti köztességet: benne egyaránt megtalálhatók azon struktúra elemei, amelyről

drámák az 1980-as évek kritikai diskurzusában. Szörényi László: *Nádas Péter: Szántér*. Mozdó Világ, 1983, 10. sz. 92-93. oldal.

⁵ Megjegyzés: a dolgozatban található idézetek kiemelései, amennyiben forrásukat külön nem jelzem, tőlem származnak.

⁶ Vö. Balassa Péter: Nádas Péter színháza. In Balassa Péter: *Nádas Péter*. Pozsony 1997, Kalligram. 159-196. oldal.

⁷ Vö. 55. oldal. In Arnold van Gennep: *Átmeneti rítusok*. Ford. Vargyas Zoltán. Bp.–Pécs 2007, MTA Néprajzi Kutatóintézete, PTE Néprajz-Kulturális Antropológia Tanszék, L'Harmattan.

az egyén leválik, és azon struktúra elemei, amelybe átlépni készül. Van Gennep terminológiáját Victor Turner fejlesztette tovább, aki a liminalitás-fogalomtól megkülönböztette a liminoid fogalmát.⁸ Turner szerint az iparosodott és poszt-indusztriális társadalmakra már elsősorban nem a szakrális és profán szimbiózisán alapuló, a törzsi társadalmak minden tagjára nézve kötelező, közösségi, főként a beavatási rítusokhoz és a szezonális változásokhoz köthető liminális szertartások jellemzőek.⁹ A van Gennep és Turner teóriáin alapuló liminalitás-meghatározás következtében születhetett meg az első olyan drámatörténet, melynek szervező erejét az identitásváltás lehetőségeinek számbavétele adta.¹⁰ Erika Fischer-Lichte drámatörténetében a színházi előadás következtében a nézőben fellépő identitásváltásokra koncentrálnak, de a liminalitás-fogalmat alkalmazták már drámai szövegek karaktereinek jellemzésére is.¹¹

A *Temetés*ben a dráma *témájaként* jelenik meg a színész identitásváltásának problémája. A téma különlegessége a színházelmélet oldaláról közelítve abban rejlik, hogy van Gennep terminológiáját vonatkoztatták már Mihai Măniuciu kolozsvári rendező és színházi teoretikus *Aktus és utánzás*¹² című esszéjére is.¹³ A *Temetés* szövegéhez részint az ebben körvonalazott színész-felfogása révén próbálunk közelebb férközni. Ahhoz azonban, hogy a színészi aktus mibenlétét körül

⁸ Vö. Victor Turner: A liminális és a liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituáléban. A komparatív szimbológiáról. In *Határtalan áramlás. Színházelméleti távlatok Victor Turner kultúranropológiai írásaiban*. Ford. Matuska Ágnes, Oroszlán Anikó. Hippodrom I. Bp. 2003, Kijarat Kiadó. 11-55. oldal.

⁹ Turner a modern korhoz köti a munka és a szabadidő, játék erőszakos szétválasztását is, hiszen ezen fogalmak a primitív közösségekben ugyanúgy együtt éltek, mint a szakrális és a profán.

¹⁰ Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*. Ford. Kiss Gabriella. Pécs 2001, Jelenkor Kiadó.

¹¹ Vö. például: Kis Attila Atilla: Jago, a velencei kalmár. Színházi liminalitás, mediterrán egzotikum és az Othello szemiográfiája. In Kis Attila Atilla: *Protomodern – Posztmodern. Szemiográfiai vizsgálatok*. Ikonológia és műértelmezés 12. Szeged 2007, JATEPress. 67-79. oldal.

¹² Mihai Măniuciu: *Aktus és utánzás (Esszé a színész művészetéről)*. Ford. Zsigmond Andrea. Kolozsvár 2006, Koinónia.

¹³ Arnold van Gennep és Victor Turner munkásságát felhasználva: vö. Kovács Flóra: *A színházi nyelv iterabilitása és figurativitása*. Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat 2007 tavasz. (<http://www.apertura.hu/2007/tavasz/kovacs>)

tudjam járni, Jerzy Grotowski *Színház és rituálé* című szöveggyűjteményének pár fejezetét¹⁴ is felhasználom.¹⁵

Míg Măniuțiu egyértelműen a színészi aktust tartja kizárólagos problémának az előadás során, addig Grotowski azt az utat is bemutatja, mely elvezet a felismeréshez: a nézőre tett hatás forrása csak *ez* a színészi átváltozás lehet. Grotowski írása retrospektív szemle addigi próbálkozásairól, melyek a színész-néző kapcsolat egységét voltak hivatottak elősegíteni, így mintegy áramkört képezve a színész átlényegülése és az annak következtében fellépő nézői átlényegülés között. A kezdeti ötletek a nézőnek az előadásba történő minél közvetlenebb bevonására irányultak. Grotowski társulatának célja a színtér és a nézőtér egybeolvasztása volt, ennek érdekében előadásaik alkalmával a nézők színészek közti, illetve a színészek nézők közti elvegyítésével kísérleteztek. Céljuknak éppen az ellenkezőjét érték el: a nézők a rájuk erőszakolt közelség miatt mesterséges pózokba merevültek, menekültek. A kísérletek eredményeképpen Grotowski ráébredt: nem szabad változtatni a nézők őstanú-pozícióján. Inkább nagyobb szabadságot kell adni a közönség tagjainak, hogy maguk választhassák meg a számukra ideális szemlélő-helyzetet. A *Temetés*ben nem véletlenül *csupán* a két színészen van a hangsúly, a nézők figyelő pozíciójára csak a színészek reflexiói utalnak. A *Temetés* ebben különbözik az *Ünnepi színjátékok* első két darabjától, hiszen az *Átjárótól* az *Előadásig* a néző(tér) pozíciójának vizsgálata egyre jelentősebbé válik.

A *Temetés* kezdetén a színpad világos sivatagként definiálása¹⁶ egyértelmű jelzése a színészek kivetettségének. A néző ős-tanú helyzetében fürkészheti a színészek játékát. A színtéren minden a két hisztrió¹⁷ kiszolgáltatottságát bizonyítja: a hatalmas színpad, az erős világítás, a tört fehér falak, a halványszürke padló és a matt koporsók, melyek teréből a fehér ruhát viselő alakok kilöködve, fehérségük által szinte mezítelenként bukkannak elő. Ebben a kontextusban a két színész homogenitása is feltűnő: „A legideálisabb az lenne, ha ikertestvérek lehetnének”.¹⁸ Ennek következtében a lényeg a *színész-lét*, nem pedig az, hogy a

¹⁴ Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé* (Szövegek 1965-1969). Ford. Pályi András. Bratislava-Bp. 1999, Kalligram.

¹⁵ Grotowskit Măniuțiu példaképének tekinti, munkájában többször is idézi, és emellett Grotowski színháza Nádásra is hatással bírt.

¹⁶ Vö. 197. oldal. In Nadas Péter: *Színtér*. Bp. 1982, Magvető Kiadó.

¹⁷ A latin hisztrió (histrion, -onis m) szó jelentése színész.

¹⁸ Nadas: 198. oldal.

két kilépő alak egy *férfi* és egy *nő*. Az egyformaság eme kívánalma él tovább abban, hogy a Színész a darab elején ódzkodik mindennemű hatalmaskodástól.¹⁹ (Azonban éppen az imperatívusz e tiltása működik imperatívusként a szövegben, bár érdekes, hogy az ige látszólag szükségtelenül áll feltételes módban. A szükségtelenség feloldása a darab mintha-struktúrájában keresendő.)

A *Temetés* értelmezésekor a hisztrió személyére helyeződik a hangsúly. A hisztrió elnevezésen Măniuțiu hisztrió-fogalmát értem. Eszerint a hisztrió-színész az, aki a játék-lény megteremtésével és a színészi aktus(ok) végrehajtása által szereplővé transzformálódik. A hisztrió a társadalom privilegizált tagja, hiszen a színpadon elfogadottá teszi azt, ami a színpadon kívül elfogadhatatlan, amelynek működését a társadalmi konvenciók tiltják.²⁰ A darabok előadása során a színésznek megengedett a társadalomról való teljes leválás, sőt ez a leválás a színészi aktus megteremtésének előfeltétele. A hisztrió lényében a próbák során villannak fel először a játék-lény megnyilvánulásai: a játék-lényt a liminalitás attribútumának is tekinthetjük. A játék-lény indukálja a még-át-nem-élt aktus létrejöttét. A színészi akció legfőbb jellemzője így a még-át-nem-élttség, a megismételhetetlenség, mely csak a színészben-rejlő-szereplő és a szereplőben-rejlő-színész dialektikájában értelmezhető. Az aktus az utánzás oppozíciója, melynek során minden mimetikus mozzanat tiltott: a cselekvéssor csak a *hic et nunc* szférájában működik. (A *hic et nunc*-ot Măniuțiu nem, de Grotowski terminusként használja.) Ezáltal az aktus létrejötté egyenlő annak megsemmisülésével. Grotowski szerint az aktus lényege a gyónás, amely a színész lényének legmélyebb rétegéből fakad: „Levetkőzteti, lemezteleníti, feltárja, leleplezi és elárulja őt.” A színésznek azonban az így kapott impulzusokat „a meghatározott cél felé kell irányítania”. Csak ezáltal jöhet létre a *hic et nunc* – vagyis a *jelenlét*.²¹ A jelenlét a teljesség érzetével kapcsolódik össze, megszűnik nemcsak a színészi töredékesség, hanem az a fragmentáltság is, amelynek állapotában a szubjektum Bábel tornya-

¹⁹ Nádas: 206. oldal.

SZÍNÉSZ: Nem akarnék semmiféle hatalmaskodást sem.

²⁰ Ez a privilegizált pozíció szükséges a liminalitás megteremtéséhez: gyökere azokban a törzsi hagyományokban található meg, amelyek alapján a beavatandó (a limenen áthaladó) személy ideiglenesen kikerül a közösség szabályrendszere alól, hiszen számára a beavatás aktusának átélése válik az egyetlen szabállyá.

²¹ Vö. Grotowski: 71. oldal; A cél felé irányítással kapcsolatban meg kell említeni Grotowski talán legfőbb mesterét, Sztanyiszlavszkijt. Vö. például: A színész és a szerep perspektívája. In K. Sz. Sztanyiszlavszkij: *A színész munkája. II. Az alakítás iskolája*. Ford. Áchim András. 1951, Művelt Nép könyvkiadó. 162-170. oldal.

ként tekint önmagára.²² Grotowski Babel-hasonlatával bizonyítja, hogy az elidegenedés nem szubjektumok közötti, hanem a szubjektumon mint individuumon belül zajlik le az egység felbomlása. Így a színész az, aki az aktus során felépíti a saját és a nézők fragmentált létéből a teljességet. Măniuțiu terminusa szerint a színpad mint *imago mundi*²³ jelenik meg.

A *Temetés* két szereplőjének, a Színésznek és a Színésznőnek a jelenlét általi teljesség megteremtése lenne a feladata, de ez nem mehet végbe, ha színész-létük fenyegetve van. Ez a fenyegetettség-érzet hívja életre a hisztrió önreflexivitását, pontosabban az önreflexiók sorozatát. A színésznek reflektálnia kell önmagára mint színészre, mint szereplőre és mint rendező-szerzőre. Ezen belül pedig a színész-státus osztódása is elkerülhetetlen, hiszen a színész egyszerre jelenhet meg mint a társadalom privilegizált tagja és mint *ember*.

A Színész és a Színésznő belépve a rivalda területére megdöbben a színpadon (a rivalda előtt) található két koporsó láttán.²⁴ A koporsókban lévő két bábu szerepe talán a legjelentősebb a négy kellék közül (a másik két kellék: a Színésznő vörös muszlin-sála és a Színész rugós kése), hiszen a darab zárójelenetében a Színész magával temeti a bábukat is. Véleményem szerint a dráma elején a két bábu tekinthető a két színész *múltbeli* játék-lényének is. A koporsók itt maradtak (a múltból), ahogy a Színésznő mondja, s a Színész megerősíti („Ott”).²⁵ Emellett míg a szöveg csak impliciten tartalmazza a színészek történetnélküliségtől való félelmét, addig az első jelenet nyíltan a koporsó, illetve a bábuk miatti rémületet, s a rémület elfedésére irányuló próbálkozásokat mutatja be. Ha a bábukat a játék-lény kivetülésének tartjuk, akkor az önreflexivitás problémája összetettebbé válik. A játék-lénynek Măniuțiu szerint el kell pusztulnia az előadás után, különben a színész nem térhet vissza színpadon kívüli létébe. Másrészt a játék-lény koporsóba helyezése értelmezhető a játék-lény halálaként: ebben a kontextusban a Színész történetkonstruálási kísérleteket követő rituális öntemetkezése jelentheti azt, hogy a hisztrió nem képes játék-lényét túlélni. Tehát a bábu éppen a formát nyelés, materializáció által válik a játék-lény absztrahálódott fogalmának megjelenítőjévé. A bábu mindenképpen a játék-lény absztrahálódott fogalma, de egyszersmind múltbeli is, tehát a *múltban-örök* játék-lény absztrahá-

²² Vö. Grotowski: 76. oldal.

²³ Vö. Măniuțiu: 54. oldal.

²⁴ Vö. Nádas: 198. oldal. Itt két életnagyságú bábu, „melyeket a színésznő és a színész mására mintáztunk, öltöztettünk, s a lezárt fedél alatt a koporsóban fekszenek”.

²⁵ Vö. Nádas: 202. oldal.

lódása.²⁶ A temetési zárójelenet értelmezése egyelőre csupán hipotézis, a feltevés igazolására további szempontokat kell figyelembe vennünk.

Például azt a körülményt, mely szerint a hisztrió létehez tartozik az a bizonyosság, hogy „a játék-lény birtokba fogja venni őt”²⁷. A színésznek a próbák során a játék-lény születésekor „szükséges előre elképzelnie és felvázolnia a szerepet, hogy *koherens* [kiemelés: Măniuțiu] módon tudjon majd haladni az ismeretlen irányába, hogy el ne tévedjen a fölösleges tapasztalások és jelentéktelen megmutatások útvesztőiben”²⁸. Măniuțiu ezen gondolatai analógnak tekinthetők Grotowski fent jelzett kívánalmával, mely szerint mindennek egy meghatározott cél felé kell irányulnia. A Színész és a Színésznő a darab elején megdöbben: a megdöbbenés okát tehát a koporsókban keressük. A történet hiátusát mint konfliktust a játék-lény alakjába(n) bekövetkező bizonytalanságra finomítjuk. A hisztrió önidentifikációja a játék-lény segítségével mehet csak végbe. Ennél fogva fel kell térképeznünk a színészek azon kísérleteit, melyek arra irányulnak, hogy létre tudják hozni magukban a játék-lényeket. Amennyiben strukturáló erőt keresünk a drámában, csak ezeknek a próbálkozásoknak az egymáshoz fűződő viszonyában fedezhetjük fel azt. A viszonyok benső rendjét feltárni pedig szintén nehézkes, hiszen nem találhatunk olyan fogódzókat a darabban, mint a jele- netekre, felvonásokra osztás. A dialógusokat megszakító számos csend(utasítás) (csend, hosszú csend, nagyon hosszú csend...) bontja fel a dráma „szünet nélkül”-megjelölését. A klasszikus szünet fogalmának ellentétéként jön létre a csendek szünetstruktúrája. (A *Színkép* másik két zenei szervezettségű darabjával szemben a *Temetés* csendrendszerét antizeneként szokták definiálni.) Ezek a csendek szerves részét képezik a játék-lények előhívására törekvő színészek *játékainak*. A hisztriók önreflexivitása csupán a játék-lény hiátusára irányulhat, hiszen ha a játék-lény(ek) létrejön(nek), akkor a színészi aktusban megszűnik a saját helyzet meghatározásának igénye.

A reflexió természete szerint nem csupán verbális. A színészen működő két pólus: a teste és a hangja. Măniuțiu-nál a test „az idővel szembeni ellenállás vizuális szimbóluma”, míg a hang a realizáció, az illúzióktól való megfosztás esz- köze. A hang az időbeliséget magában hordva fejezi ki azt, hogy „minden test

²⁶ A bábuk a sematizmusba *merévült* ál-színészlét megtestesítői, így a színpadra lépéskor a színészek azzal szembesülnek, hogy eddigi színész-fogalmukat újra kell definiálniuk, vagy bábuikkal együtt ők is halálra ítéltetnek.

²⁷ Măniuțiu: 71. oldal.

²⁸ Măniuțiu: 74. oldal.

vissza fog szívódni saját anyagába, mintegy oldószerébe”.²⁹ Ahhoz, hogy a színész elérhesse Măniuțiu testfogalmát, be kell járnia a Grotowski által leírt utat.³⁰ Grotowski szerint a színész önnön testére lényének idegen részeként tekint: „A létezés egyfolytában az „én”-re és a „testem”-re oszlik(...). Testet öltetni, testileg létezni: ez a színészek számára nem nyújt biztonságot, inkább veszélyeztetettséget jelent.”³¹ A *Temetés*ben a reflexiók nagy hányadát a színészek testükre tett utalásai teszik ki. Nem tudnak mit kezdeni testrészeikkel, nem tudnak egész testükkel mozdulni, létezni. Az „ez nem a te hangod”-típusú kijelentések mögött ugyanolyan mély gondolati háttér húzódik, mint a mozdulatok komponálási kísérleteiben. Grotowskinál a hangképzés esetében is az organikusságon van a hangsúly.³² A hangnak a színész test-életéből kell fakadnia, „mintha a testünk énekelne, mintha a testünk beszélne”.³³ Hangképzési gyakorlatai során Grotowski eljutott odáig, hogy a színész testének bármely pontján képes legyen megszólalni (hasában, mellkasában, gerincoszlopában, feje búbjában stb.). A *Temetés*ben az önreflexiók a *gyakorlatokat* hozzák létre, melyek a próbákat megelőző tréningként foghatók fel. A gyakorlatok során az önfeltárás által a színészek képesek továbblépni.

A *Temetés* kezdetén a tér birtokba vétele *csak* testtel történik. Egyetlen hangforrásként a színészek nevetése szolgál. A színészeket végig fogva tartja a színtér újszerűsége – így figyelmük a színpad felfedezésére, feltárására irányul, nem pedig saját helyzetük kijelölésére. Itt még az öndefiníciós kísérletek, ezáltal az önreflexiók okozta fragmentáltság előtt járunk – a kivetettség ártatlan és tudat(ta)lan állapotában. Azonban a koporsók felnyitásával ennek az állapotnak vége szakad. A hisztrió-lét által meghatározott én elkezd foszlani, széttöredezni: éppen a felszakadás elleni védekezéséppen kezdődik el a tettetés. A színészek megpróbálnak úgy tenni, *mintha* a koporsóba helyezett bábuk nem is lennének a színpadon. *Mintha* nem láttak volna semmit. Felmerül a menekülés lehetősége, de akkor már azt is tudják, hogy ez lehetetlen: fel kell lázadniuk a bábuk ellen, máskülönben saját lényüket szüntetik meg. Testük is ekkor kezd leválni szubjek-

²⁹ Vö. Măniuțiu: 68-70. oldal (Szó és hang című fejezet).

³⁰ Vö. Grotowski: 79-100. oldal (Gyakorlatok című fejezet).

³¹ Grotowski: 94. oldal.

³² Vö. Grotowski: 101-131. oldal (A hang című fejezet).

³³ Grotowski: 128. oldal.

tumukról,³⁴ egymás „görcsös” nézése, figyelése mint pótcselekvés lép fel. Ennek következménye a Színész nő részéről elhangzó kérdés, mely a játék-lény visszatalálásához vezető út alapkövére való rákérdezés: „Mit fogunk ma játszani?”³⁵ Ebben a pillanatban jelenik meg a mimézis kiskarkított, komikus reflexiója: a Színész folyton a Színész nő mondatait ismétli. Ennek ellenére a Színész nő a Színésztől várja állapotuk körülhatárolását, meghatározását – kérdéseket intéz a Színészhez.³⁶ Reméli, hogy a Színész, ha nem is szerzőként, de legalább rendezőként tud működni. Kiútként jelenik meg a Színész javaslata, mely a darab-nélküliséget éppen saját lényükkel próbálja helyettesíteni.³⁷

A *mintha nélküli színpadlét* a teljes lecsupaszítás állapotában valósulhat meg. A színészek elhallgatnak: hallgatásuk és egymás nézése mint az álarcként használható nyelv eldobása definiálódik. Tekinthető ez a testbe vetett remény megnyilvánulásának, hiszen a kódrendszerrel bíró nyelv az érzékeléstől való legnagyobb távolság reprezentánsa.³⁸ A nyelv elhagyása által a hisztriónak csupán saját teste áll rendelkezésére. Testét viszont szintén idegen, fölösleges entitásként érzékeli, így elveszíti minden kifejező eszközét, kifejezési lehetőségét.³⁹ Ezért a színészek megrémülnek, s újra külső fogódzókba kapaszkodva próbálják előhívni játék-lényüket. Azonban fel kell ismerniük, hogy nincs kívülről jövő segítség: jellemző zubbonyként működve a kiszolgáltatottság foglyaivá teszi őket.⁴⁰ A kellek (sál, kés) száma minimális, nincs díszlet sem, csupán a világos sivatag veszi körül őket. Emellett a Színész nő követelődő kérdései az ismétlésben formát nyerő utánzás újbóli megnyilvánulásai. (A Színész figyelmeztetése erre irányuló reflexióként jelenik meg: „Emlékeztetek, hogy ezt eljátszottuk már az előbb.”⁴¹)

³⁴ Nádas: 203. oldal. „egymástól meglehetősen távol, ügyetlenül állnak, s jobb híján egymást nézik, hogy ne kelljen a koporsóra nézniük”

³⁵ Nádas: 203. oldal.

³⁶ Nádas: 205. oldal. Erre reflektálva: SZÍNÉSZ: Kínodban kérdezel.

³⁷ Nádas: 206. oldal. SZÍNÉSZ: Nem akarom, hogy úgy csináljunk, mintha. Mintha lenne mintha.

³⁸ Vö. Kulcsár Szabó Ernő: *Játéknyelv és világkép (Vázlat a magyar dráma 1945 utáni évtizedeiről)*. Jelenkor, 1993, 1. sz. 52-61. oldal. A szerző felszólítását követve eleve fel kellene hagynunk azzal a reménnyel, hogy uralhatjuk a nyelvet: a mai drámák közül leginkább a *Temetés* közelíti meg ezt az eszmét.

³⁹ Vö. Nádas: 207. oldal. „minden eldöntetlen és bizonytalan, s ezért aztán lassan nem is tudnak mit kezdeni a kezükkel, a lábukkal és végül a tekintetükkel se”

⁴⁰ Vö. Nádas: 208. oldal. SZÍNÉSZ: legalább egy zseb lenne ezen, ahová bedughatná az ember (...).

⁴¹ Nádas: 208. oldal.

A Színésznő támadásaival, melyekkel a Színészt akarja maga felé vonni,⁴² az egyetlen lehetséges útra lép. Felismeri, hogy csak egymás által nyerhetik el/vissza hisztrió-identitásukat. Levetkőzi a pózt, amelybe a darab elején deszkaként me-revült. Támadásai arra irányulnak, hogy a Színész is ki tudjon lépni ebből a póz-ból. A Színésznő vallomása⁴³ alatt megteremti a test-integritást: test-émlékezete összhangba kerül hangjával. A dráma szövegében idegen testként működik ez az androgün összetartozásra épülő monológ, hiszen megbontja az önreflexív gya-korlatokat. Azonban nyomban koherenssé alakul a szöveg, ha a vallomást a gya-korlatoktól az aktusig eljutó hisztrió megnyilvánulásának tartjuk. A Színésznő nem megvallja szerelmét a Színésznek, hanem hisztrióként éli meg a szerelem *aktusát*. Az aktus azonban születése pillanatában meg is hal, így lehet csupán a vallomás után visszatérő önreflexív állapotot értelmezni. A Színésznő játék-lénye meghal, ez a halál viszont a mániutiui újjászületés előfeltételeként definiálódik.

A félelmére folytonosan reflektáló Színésznő a Színésztől várja a rendező pozíció felvételét, de valójában ő válik irányítónak a Színész kezdeményezései után. A Színésznő hétszeres direktívumának hatására („Hívj magadhoz.”⁴⁴) a Szí-nész enged („Gyere.”⁴⁵). Azonban a lényeg a Színésznő test-reakciója, melyet a Színész felszólítására ad: a Színésztől elfordulva, arcát eltakarva váratlanul véde-kező pozícióba húzódik.⁴⁶ Ezzel tudja kimozdítani a Színészt hidegen fenséges imperátor-pózából. A Színész kérdezni kezd, pedig ezidáig csupán a Színésznő kérdezett. Majd támad. Dühével együtt játék-lénye is felvillan: miután lerántja a Színésznő karjait, és így egymásra nézhetnek, „most először *mintha valóban* látnák is egymást”⁴⁷. A jelenetsor részletes leírása a dráma kulcsszerkezete, a Szí-nésznő vallomása is csak ennek fényében érthető meg. Az összetétel para-doxonnak tűnik, azonban ez a „*mintha valóban*” nem más, mint a színészi aktus-

⁴² Nadas: 212. oldal. A SZÍNÉSZNŐ sorra veszi mindazt, amellyel rendelkeznek, s így figyelme a koporsóról a Színész felé fordul: „Jó lenne, ha tudnál valamit csinálni velem.” – mondja a Színésznek.

⁴³ A monológ: Nadas: 248-261. oldal.

⁴⁴ Nadas: 216-217. oldal.

⁴⁵ Nadas: 217. oldal.

⁴⁶ Nadas: 217. oldal.

„a színésznő elindul a színész felé, de néhány érzelmesen bizonytalan lépés után megtorpan nézik egymást

a színésznő törzsével hirtelen elfordul a színésztől, karjaival pedig gyorsan eltakarja az arcát, mintha ütnék”

⁴⁷ Nadas: 221. oldal.

(kezdemény). Ez az a pillanat, mikor a Színészben és a Színésznőben egyaránt *felcsillan*⁴⁸ a játék-lény. Amikor a Színésznő az első sikeres pillanatra reflektál, akkor a *hamis is igaz*⁴⁹ kontextusában kell vizsgálni a Színész felé irányuló töredék-pillanatnyi érzését. A hisztrió lényege a hamis igazzá tétele: a hisztrió viszonyrendszere nem a hamis és igaz polaritásában, hanem a két fogalom egymásba *játszásában* rejtezik.

A színész-szereplők ezt követő történetkonstrukciós kísérlete, mely szándékuk szerint a *mintha* jegyében születik, újabb kudarc a Színész számára, a Színésznő viszont kitörve a *gyakorlatból* felismeri az egyetlen lehetséges utat.⁵⁰ Az *aktus* létrehozásához azt kell felhasználniuk, amivel rendelkeznek – nem szabad a rendező-szerző pozícióját magukra kényszerítve mesterséges szabályokat alkotniuk, hisztrióként kell működniük. Vagyis saját magukat kell felemészteni⁵¹: *saját magukat* a Színésznő pedig elemekre bontja, hiszen csupán fragmentumokkal bírnak, az ő feladatuk ebből a teljesség előállítására. Tehát a testből és hangból kell előhívni az érzelmeket. Ez pedig csak akkor lehetséges, ha megidéződik férfi és nő archetipikus viszonya. A Színésznő nem sorolja fel a töredékek között saját nemiségüket, mégis csupán ennek felhasználásával lehet megteremteni az egészet. Azonban a kiteljesedés vallomása során éppen a nemi determináció által előhívott érzések nemek fölötti univerzalitása jut kifejezésre. A nő egyszerre akar behatolni, a férfiban lóként nyargalászni, és befogadva megszülni őt. Ez a polaritások teljes felszámolását jelenti, a jelenlét teljessége csak az egyesülés teljessége által mehet végbe. A test is az egészet szimbolizálja: a Színésznő térdelve uralodik és támad. A Színésznő *aktusa* ugyanúgy dühöt vált ki a Színészből, mint az előbbi jelenetben. Ez a düh ragadja magával a dulakodás-szeretkezés során, és a játék-lény pillanatnyi felcsillanása is csupán így képes megjelenni a Színészben.

A Színésznőben mint hisztrióban a játék-lény visszavonulása, diszkontinuitása a tökéletesség formájaként értelmezhető.⁵² A Színész aktus-kísérlete, melyben a Színésznő a Színészt szolgálva vesz részt, a „gondolatok kilihegése”⁵³ hiábavaló próbálkozás. A Színész nem tud érzéseket előhívni magából: hiába *akarja*

⁴⁸ Vö. Nádas: 227. oldal.

⁴⁹ Nádas: 226. oldal. Színésznő: valamit tényleg éreztem. Nem sokat, igaz, és nagyon nehéz szétválasztani, mert a *hamis is igaz*, de volt egy ilyen pillanat, egy töredék. Irántad.

⁵⁰ Nádas: 247. oldal.

⁵¹ Nádas: 249. oldal.

⁵² Măniuțiu: 29. oldal. „a folytonossághiány éppen tökéletességének a formája”

⁵³ Nádas: 272. oldal.

felkutatni a betanult mozdulatok előtti ártatlanság állapotát. A Színészszóval való egységét nem tudja kifejezni/átélni, hiszen a saját egységét sem érzi. Az előhí- vandó szó kellékként jelenik meg. A Színészszó figyelmeztetései, melyek szerint a Színész nem a saját emlékeit hívja elő, a *hamis is igaz* konstellációjában vizsgálandók. A Színész emlékei nem *nem-igazak*, hiszen a darabban semmi sem igaz, csupán *minthaként* működnek, nem pedig „*mintha valóban*”-ként.

Ezután nem lehet újrakezdeni a darabot: hiába veti fel a Színész a szünet tartásának lehetőségét. A színészek táncuk alatt az ideális darabról gondolkodnak, azonban ezek utópisztikus elképzelések. Tudják, hogy el kell szakadniuk egymástól, mert kettejük játéka már nem folytatható. A Színész mondja ki a búcsú igényét, s küldi ki a színtérről a Színészszót. A rituális temetkezés tekinthető önfeláldozásnak is, hiszen a Színész felismeri, hogy a Színészszó mint hisztrió, nem tud vele mint ál-hisztrióval létezni. Ahhoz, hogy a Színészszó hisztrió-lénye tovább élhessen, a Színész leszámol a bábukkal, amelyek a hamis hisztriónia játék-lényeiként működnek, majd saját maga is *meghal*. A bábuk meggyilkolása nem okoz felszabadulást vagy megszabadulást, noha leszúrásukkal megszűnik az a zavaró körülmény, amely az egész dráma konfliktusát elindította. A gyilkosság azonban teljességgel szükségtelen, és csak annak a hamis teatralitásnak a folytatója, amely a Színész játékát mindvégig jellemezte a néhol felszabadított *felszillanás* ellenére. A Színészszó túlélése viszont éppen ezáltal független a bábuk lététől vagy hiányától. A bábuk megölésével a Színész saját magával végez.

Nádas Péter *Temetésben* kibontakozó, színházi reflexió köré épülő dráma-konceptiója a textusban gondolja radikálisan újra a hisztrió lényegét: a hisztrió feladata a saját létében rejtőző játék-lény elérése. Így a színész az előadás során a liminális fázis állapotába kerül, de nem abban az értelemben, ahogyan ezt a fázist általában interpretálják.⁵⁴ A drámaművészet nádas elközelítésében az irodalomban formát nyerő színházelméleti távlat képes szembehelyezkedni még a kortárs akciók és performance-ok jellegével is.

⁵⁴ Az átmenetre (többek között) Diderot *Színészparadoxon*ából kiindulva egy olyan stádiumként tekintenek, amelyben a színész éppen tudatossága által érheti el a néző identitásváltását (vö. Fischer-Lichte: 13. oldal).

Sinkovicz László

Szét vagyok

Rítus, határ és szubjektum Esterházy Péter *Fuharosok* című regényében

Hát megjött – Bevezetés

Esterházy Péter *Fuharosok*¹ című regényének első, 1983-as megjelenése óta a (nem csak²) hazai irodalomtudományos közösség meglehetősen gazdagon és burjánzóan értekezett már a regényről.

Az egykorú recepció³ igen érzékenyen reagált a közel sem áttetsző szöveg interpretációs lehetőségeire. Tanulmányaik olyan oppozíciók mentén szerveződtek, mint fény és sötétség (Szörényi), igazság és erő (Szegedy-Maszák), szó és tett; rend és káosz (Balassa), szellem és erőszak (Imre), Jó és Rossz (Nagy), kiemelt figyelmet kapott a szöveg tömörsége, jelképiessége, rétegzettség, a nyelvi anyag inkohereciája, dezorganizáló jellege, balladisztikussága. Továbbá – az Esterházy-recepciótól természetesen nem meglepő módon – igyekeztek elhelyezni a szöveget az életművön belül és kívül, megpróbálták feltárni a *Fuharosok* intra- és intertextuális utalásrendszerét.

¹ ESTERHÁZY Péter, *Fuharosok*, Magvető, 1983. A továbbiakban a szöveghelyeket e kiadás alapján fogom jelölni a főszövegben, a megfelelő oldalszámmal.

² A *Fuharosok* német nyelvű recepcióját alaposan ismerteti Wernitzer Julianna könyve. Erre azonban most nem térnék ki, mert az *Idézetvilág* alapján nem fedeztem fel a hazaitól túlságosan eltérő értelmezői meglátásokat. – WERNITZER Julianna, *Idézet világ, avagy Esterházy Péter, a Don Quijote szerzője*, Jelenkor, Szépirodalmi, 1994.

³ IMRE László, *Fuharosok*, Alföld, 1983/10, 89-91., BALASSA Péter, *Az ősi rend: Esterházy Péter Fuharosok című regényének értelmezési kísérlete*, Jelenkor, 1984/1, 71- 76., SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A kimondatlan költészete: Esterházy Péter: Fuharosok*, Kortárs, 1984/2, 153-157., NAGY SZ. PÉTER, *A stílus bozadéka: Esterházy Péter: Fuharosok*, Új Írás, 1984/2, 125-127., SZÖRÉNYI László, *Esterházy Péter: Fuharosok*, Mozgó Világ, 1983/9, 102-103., RADNÓTI Sándor, *A furmányos szépirodalom: Esterházy Péterről* = R.S., *Mi az, hogy beszélgetés?*, Bp., Magvető, 1983, 255-272.

A kötet reneszánszát a '90-es évek vége felé élte, köszönhetően az V. szegedi DEkonFERENCIÁnak⁴, ahol már a posztstrukturalizmuson és a dekonstrukción iskolázott irodalmi csoport vette górcső alá a szöveget és az addigi kritikákat is.

Ezek után jogosan merülhet el a kérdés: érdemes-e, lehet-e, kell-e tovább szaporítani a szót a *Fuharosokról*, vagy lassan húsz év után a szöveg interpretációs lehetőségeit már kimerítette a kritika, s új szöveg létrehozása már csak a korábbiak újramondásaként, felhabosításaként jelentkezhet? Véleményem szerint ez semmiképpen sincs így, hiszen az 'újszülöttek minden vicc új' analógiájára azt mondhatjuk, hogy 'új olvasónak minden szöveg új', és mindig fel fog nőni egy olyan (irodalom)tudományos közösség, amelynek a szöveg újként, frissként hat, s ezek a generációk teljesen más értelmezési szempontokat mozgósíthatnak egy-egy szöveg értelmezése kapcsán, természetesen nem figyelmen kívül hagyva az egykori kritikai fogadtatást.

E dolgozat korlátai sajnos nem engedik, hogy számot vessek a regény szövegekőzi utalásaival, még akkor sem, ha belátom, hogy a szöveg e rétegének a kritika által már alaposan feltárt területei⁵ tovább árnyalhatnák az értekezés problémáit. A regény poétikáját már-már kimerítő alaposítással elemezte Szabó Gábor monográfiája,⁶ így erre szintén nem térnék ki, azonban tanulságait, belátásait igyekszem produktívan felhasználni.

Dolgozatomban, a recepciótól nem idegen módon,⁷ az Esterházy-szöveget beavatási és agrárrítusként értelmezem; feltárom, hogyan és milyen módon képződik meg egy új szubjektum az iniciáció során. Mind a beavatás, mind a szubjektumképzés, mind pedig az agrárrítus határolások és törésvonalak mentén, illetve ezeken keresztül, ezeket átszelve szerveződik, így a szöveg által is hangsúlyozott határok problémakörét is szeretném körbe- és átjárni.

⁴ DEkonFERENCIA: *Fuharosok*, szerk. MÜLLNER András, ODORICS Ferenc, Szeged, ICTUS és JATE Irodalomelméleti Csoport, 1999.

⁵ Ehhez lásd: VADAI István, *Itthagynk csapot-papot!* = DEkonFERENCIA: *Fuharosok*, 78- 92., valamint az elkészült, de kiadásra sosem került *Fuharosok* CD-ROM.

⁶ SZABÓ Gábor, „...Te, ez iszkol”: *Esterházy Péter Bevezetés a szépirodalomba című műve nyomában*, Bp., Magvető, 2005.

⁷ Például: SZILASI László, *Zsófia szüzessége* = DEkonFERENCIA: *Fuharosok*, 5-18., BALASSA, i.m.

Görcs és rángás... a családban – Az incesztus és az orgia

A *Fuharosok* és recepciójának lassan húsz éves története során a kritika már szinte minden lehetséges értelmezői pozícióból megközelítette a Fuharos és Zsófi viszonyát. Kettejük kapcsolatát részben a már fent említett ellentétpárok mentén próbálták meg értelmezni, s talán a szöveg példázatosága, balladai sűrítettsége miatt interakciójuk feltérképezéséből szinte teljesen elmaradt a szöveg felszínén liktető (többszörös) incesztus.⁸ A kritika mintha a kultúrateremtő aktust megismételve rendelné az *elfojtás fekete lapja* mögé a vérfertőzést, s míg a lány abúzusára többen is érzékenyen reagáltak⁹, addig a tabuizált endogám kapcsolatot némaságra ítélték. A kulcs tehát valóban a recepción van, de a recepció s a fiókban rejtegeti, s csak többszöri felszólításra hajlandó elővenni.

Pedig egyes szöveghelyek arra engednek következtetni, hogy a *Fuharosok*-ban többszörös incesztkapcsolatok jönnek létre. Az orgia erőszakos deflorációja után a Fuharos így nyugtatja a sápirozó, jajveszékelő anyát: „ugyan hát csak jobb így... a családban... no...” [47.] A Zsófi és a Fuharos kopulációja tehát értelmezhető incesztusként is, s a lány a vissza- visszatérő fuharosok egyik korábbi látogatásának eredményeként. Azonban a Fuharost megelőzi Bolondka egy meglehetősen bizonytalan kimenetelű aktussal: „émelyítő, bizonytalan érzés volt – csontomig, tovább – Határhoz értünk, jajj, sikoltottam, és erősen markoltam a térdét, túl, onnét is, át, beljebb, mély, mély- Szeretlek.” [40–41.] E korántsem ártatlan együttét előtt Bolondkát Marjonka engedetlen magzatnak nevezi [24.], így kettejük kapcsolata tekinthető anya–fiú kapcsolatként, s ezért Zsófi, Bolondka testvére. Rokonságuk bizonyítéka lehet továbbá, hogy Zsófi nővérei és anyja a lányt több helyen békának nevezik, ezzel rímeltetve nevét az általuk Bolondkának nevezett figurára.

A család homogenitásának effajta megőrzése gazdasági szempontból válik jelentőssé. Ez azért kiemelt jelentőségű, mert egyrészt a bordély nőtagjai számára a testüket nem csak ’iparszerűen űzött kéjelgés’ céljából bocsátják áruba, hanem termelőeszköznek fogható fel abból a szempontból is, hogy feltehetőleg

⁸ Ez alól kivételt képez Szabó Gábor említett monográfiája, a „... *Te ez iszkol*”, ahol a *Fuharosok* értelmezésébe egyedülként emeli be a szerző az incesztust.

⁹ Mindössze három példát kiemelve: SZILASI László, *Im.*, ZSÉLYI Ferenc: *A belátás kocódó, barna foltjai – a látvány és a bölcsesség ambiens szövegklónjai* = *DEkonFERENCIA: Fuharosok*, 57–68, SZÖRÉNYI László, i.m.

az év többi részében fölművelésből tartják fenn magukat. Hiszen a nők így szabadkoznak a fuharosok előtt: „*de jaj, termésünk pocskra ment, a nap nem volt kegyes hozzánk, mit ér akkor a verejték és szorgalom, meg a gyökértetvekkkel is akadt gondunk elég*” [33.]. Vagy korábban a nők leírása utalhat erre: „*testvéreim!- kézfejüknek hagyma- és parfümszaga*” [13.] [kiemelések tőlem, S.L.] Másrészt a fuharosok vándorkereskedőkként lépnek fel, – „*együtt járunk házról házra, fát tessék, szenet tessék, ordítod velünk*”[36.] – ezért a gazdasági szempont számukra is motiválttá válik.

Az incesztus szerepe, hogy a család gazdasági javait saját határaikon belül tartsák, azokat ne kelljen szétosztani. „[A]z az apa – írja Bataille, Lévi-Strauss nyomán –, aki feleségül venné a saját lányát, az a fivér, aki saját nővérét venné feleségül, olyan emberre emlékeztet, akinek van pezsgője, de soha nem hívná meg a barátait, aki egyedül inná meg a pincéje egész tartalmát, »magában«.”¹⁰ Ezzel szemben azonban az incesztustabu megsértése, áthágás, mert a tiltott terrénúmba hatol be, a felállított szabályok határvonalait szeli keresztül. A határsértés azonban nem olyan aktus, mely felszámolná a demarkációs vonal addigi jelenlétét. „A határsértésben semmi sem negatív. Affirmálja a behatolt létet, affirmálja a határtalanságot, amelyből előszökken, hogy első ízben megnyissa azt a létezés számára.”¹¹ Az átlépésnek tehát nincs szubverzív ereje a fennálló rend szempontjából, a transzgresszió aktusa nem szünteti meg a határt, csak át-szeli, hogy azután a másik oldalról mutasson rá. A család tehát ugyanazzal a tevékenységgel írja és törli önnön demarkációs vonalait, hiszen az incesztus tabusértésként áthágás, ugyanakkor a határok *megszüntető megőrzése* is, mert ennek segítségével tartják 'kordában' javaikat.

A fuharosok és a bordély lányai közti orgia is a fent említett szempontok mentén válhat jelentőssé, mivel ez az archaikus népek szokásaiban szorosan összekapcsolódott a föld megtermékenyítésének rítusával, s ezen keresztül természetesen az anyagi javak (újra)termelésével. Az orgiát ezért agrárrítusként értelmezem, s így szakrális jelleget kap. A rítus ideje alatt a résztvevők kilépnek a profán világ által felállított korlátok közül, a rítus felfüggeszti az erre a világra vonatkozó tiltásokat, s szabadjára engedi a karneváli "tudatot". Ahhoz, hogy ez létrejöhessen szükséges a megszegés, mivel ez az aktus választja el a két világot

¹⁰ Georges BATAILLE, *Az erotika* (ford.: DUSNOKI Katalin), Nagyvilág, 2001, 263.

¹¹ Michel FOUCAULT, *Előszó a határsértéshez* (ford.: SUTYÁK Tibor) = M. F., *Nyelve a végtelenhez*, Debrecen, Latin betűk, 1999, 75.

egymástól, ugyanis az elkülönülés csak úgy jöhet létre, hogy ha az élet fel-függeszti addigi menetrendjét és kilép saját medréből. „A megszegés túllépi a *profán* világot, kiegészíti, de le nem rombolja. Az emberi társadalom nem csak a munka világa. Egyidejűleg – vagy egymás után – a *profán* és a *szent* világból áll össze, ez a két egymást kiegészítő formája. A *profán* világ a tilalmak világa. A *szentség* világa megnyílik bizonyos határokon belüli megszegésekre.”¹² Erre a bacchanáliára azért van szükség, hogy ezzel – többek között – elősegítsék a föld megtermékenyülését, amivel a profán rend, a munka világa hatékonyabban tarthatja fenn magát. Ezért el kell kerülni azt a tévképzetet, hogy a rítus a munka világának, rendjének megszegéseként egyben annak szubverzója is lenne. A rítus az a keret, amely megengedi, hogy bizonyos határok között lehetőség nyíljon a megszegésre. Azzal, hogy megnyitja a határt egy időre a szakrális és a munka világa között, s kiegészíti a másodikat az elsővel, azt szolgálja, hogy a visszazárás után, a határ még nyilvánvalóbb legyen. „A szervezett megszegés a tilalommal olyan egységet alkot, amely meghatározza a társadalmi életet. A megszegések gyakorisága – és rendszeressége – önmagában nem gyengíti a tilalom sérthetlenségét és állandóságát”.¹³ Az incesztus és az orgia ezért csak annyira fogható fel transzgresszióként, amennyire ezt a munka világa megengedi számára.

A szexuális kapcsolat e formája ugyanakkor többszörösen is paradox helyzetben van. Egyrészt a szexualitás értelmezésének története¹⁴ során a család mindig a Hatalom által elfogadott és támogatott intézmény volt; szerepe, hogy a szexualitást keretek közé szorítsa, a vágyat kordában tartsa, hogy az ne törhessen felszínre, felforgatva ezzel a fennálló hivatalos rendet, munka azaz a tilalmak világát. A család a reprodukzív, azaz az egyetlen elfogadott és helyes szexualitás színtere. Ezzel szemben a vérfertőzés tabuként, margináliaként is mindig a családon belül marad, tehát olyan bűvópatak a szexualitás hivatalos rendjén belül, amely feszegeti ennek határait, pontosabban eljuttatja saját korlátaihoz, hogy megmutassa azt számára.

A család továbbá az a keret, amely a tagokat a *biohatalom* által értelmezhető szubjektummá változtatja. Erre azért van szüksége, hogy önmagát fenntartsa, s kitermelje a továbbiakban is azokat az egyéneket, amelyek fenn fogják tartani. A

¹² BATAILLE, *i.m.*, 83.

¹³ *Uo.*, 79.

¹⁴ Ezt kitűnően elemezte Michel FOUCAULT. Vö: Michel FOUCAULT, *A szexualitás története I.: A tudás akarása* (ford.: ÁDÁM Péter), Atlantisz, 1999.

hatalom tehát a családot mint intézményt, s mint elemi struktúrát arra használja fel, hogy az individuumokat termelő eszközzé változtassa.¹⁵ Ez különösképp igaz a bordély lányaira, hiszen *hagymaszagú kezük* ékes bizonyítéka annak, hogy testüket munkaeszközzé változtatják. „Bizonyos nők tárggyá válnak a házasságban, a házimunka, *különösen a mezőgazdasági munka eszközzévé.*”¹⁶ [kiemelés tőlem, S.L.] Az orgián tehát csak termelő szubjektumok, munkaeszközök vesznek részt – „anyánk tárgy” [45.] –, s mint ilyenek a hatalom által interpretálhatók, különösen azért, mert a rítus eleve domesztikált, mivel a családon belül történik meg, s csak bizonyos keretek között.

A *Fuharosok* termékenység és meddőség ritmikájára épülő rítusa¹⁷ úgy interpretálható, hogy a földesúr, az apa, azaz a Fuharos a rend embere teret enged a megszegésnek a családján belül, azért, hogy ezzel a termékenységi rítussal elősegítse a – feltételezhetően – következő évi term(el)és sikerességét. A transzgresszió azonban mindig-már az általa megteremtett kereteken belül marad, s ezt arra használja fel, hogy legitimálja saját hatalmát: elsősorban azáltal, hogy az újratermelés érdekében teszi, tehát saját anyagi biztonsága érdekében; másodsorban ezt megerősítendő incesztkapcsolatba lép lányával, a javak 'kordában' tartása végett; harmadsorban e szakrális *rendtelenséget* a profán világ ellenpontjaként használja fel, amihez képest a hétköznapi élet, a munka világa definiálni tudja magát. Ennek alátámasztására szolgálhat az a tény, hogy a terméketlenségről panaszkodó nővéreknek Bolondka ekképp válaszol: „Ezer szerencse, hogy rendelkezésre álltak, Lovag félhangon, hűgaim, szakkönyvek, melyeket derék gazdáim az idők kezdetén jóságukban – Ja, hő, bizony az, fuharosok nevetve bólogattak, bizony tényleg.” [33.]¹⁸ A fuharosok tehát bizonyos szakkönyvek használatától remélik a föld termékenységét, ekképp biztosítva hatalmukat. A termelés előfeltétele imígyen idők kezdetétől fogva a fuharosok tudása rendjén belül értelmezhető, s ezzel nyelviileg is fenntartják hatalmukat.

¹⁵ Vö.: „Számptalan szabály és intelem foglalkozik, szinte mániákusan, a házastársi szexualitással. A házastársi kapcsolat a különböző kényszerek lehető legintenzívebb fókuszpontja; a házastársi kapcsolat a leggyakoribb téma, és erre kényszerítik rá a legrészletesebb gyónást. Ez a kapcsolat állt a legszigorúbb felügyelet alatt”. *Uo.*, 40. A hatalom tehát represszióját és stratégiáját saját legalapvetőbb építőkövében érvényesíti leginkább.

¹⁶ BATAILLE, *i.m.*, 166.

¹⁷ Vö.: BALASSA, *i.m.*, 71.

¹⁸ Ez az idézet további bizonyítéka lehet annak, hogy Zsófi és Bolondka testvérek, hiszen itt a Lovag egyértelműen hűgaiként nevezi meg Zsófi nővéreit.

Az ember jellemzése: függés – Beavatás és szubjektum

Az orgia azonban nem csak agrárrítusként értelmezhető, hanem beavatási szertartásként is, melynek célja, hogy Zsófit lányból nővé avassa, hogy átessen a pubertáson, s *termékenyen* vehessen részt a kúria életében. Az iniciációnak három szakasza különíthető el a regényben.

Preliminális¹⁹ fázisnak vagy az elkülönülés szakaszának tekinthetők a fuharosok *bevonulása* és az orgia közt történő események. Ez „olyan szimbolikus viselkedésformát tartalmaz, amely egy személy vagy egy csoport leválását jelképezi, vagy a társadalmi struktúra egy korábbi, rögzített pontjáról, vagy egy adott kulturális feltételrendszerrel (egy »állapotról«), netán mindkettőről.”²⁰ A regény azon mondata, hogy „Mosdj, mondotta, a többi megy magától, és nevelésem számára befejeződött.” [16.] úgy interpretálható, hogy az a korábbi *társadalmi struktúra*, melyben az apa nem vett részt végéhez ért, s a lány életének új szakasza fog következni. A mosdás, a tiszta bugyi felhúzása olyan szimbolikus aktusok, amelyek Zsófit már a liminális szakaszra készítik fel, azaz a konkrét iniciációra.

A beavatási rítus maga az orgia, melynek során a Fuharos *magáévá teszi* a narrátort. E »liminális« szakaszban a rituális szubjektum (az »utazó«) jellemzői bizonytalanok; olyan kulturális területen halad át, amely alig vagy egyáltalán nem emlékeztet a múltbéli vagy az eljövendő állapotra.”²¹ Ezért a *limen* olyan szakaszként értelmezhető, mely felfüggeszti a korábbi állapot érvényességét, s ebben rokonságot mutat a szaturnáliák tevékenységével, hisz ott is a munka világának profán rendje függesztődik fel egy rövid időre. A beavatandó szubjektum küszöbfigurává válik, azok az osztályozások, amelyek a köznapi rendben meghatározóknak (társadalmi) pozícióját megszüntetik, s ekképp értelmezhetetlenné válik a rend számára. A *Fuharosok* karneválja azonban nem tekinthető egyszerűen a munka-rend szubverziójának, hiszen az Apa az, aki teret enged ennek a megszegésnek, hogy ez által is legitimálja és biztosítsa hatalmát. Ekképp a marginalitás sem hozhat létre egy olyan kulturális pozíciót, amely a Hatalom számára értelmezhetetlen diszkurzus lenne, mert épp a Fuharos az, aki *jelenlétével szabályozza*

¹⁹ A terminológiát a turneri értelemben használom. Ld.: Victor TURNER: *A rituális folyamat* (ford.: OROSZ István), Bp., Osiris, 2002.

²⁰ *Uo.*, 107.

²¹ *Uo.*, 107.

a műsort. A küszöbfigura (Zsófi) azért válik *tabula rasavá*, hogy a fuharosok tudása és bölcsessége ráírhasa kódjait testére, elszakítva a matriarchális társadalomtól és rávésva a Szimbolikus Rend diszkurzusát. A lány annyira válik liminálissá, amennyire az apja ezt lehetővé teszi, és csak azért, hogy az újraegyesülés szakasza után már e hatalom érdekében tudjon cselekedni.

A posztliminális szakasz, amely a *Fubarosokban* az orgia utáni állapot, így már egy új szubjektum eljövételét jelzi az olvasó számára. Zsófi ezt megelőzően még egyszer határra került, amelyen a Fuharos-apa, a hatalom embere szakította át. „Átesett rajta, átjutott egy határon, hogy ne serdüljön többé.”²² A narrátor határátlépése a lánykortól való ellépése és nővé érése jól illik a *Fubarosok* termékenység-meddség ritmusára, hisz a lány termékennyé válásával párhuzamosan, az agrárrítus természetének megfelelően a föld is termékennyé válik. A vér, amelyet Zsófia kapargat a regény végén, értelmezhető az első menstruáció eljövételének egyértelmű jeleként, természetesen a rajta tett erőszak miatt kiserkenő testnedvként is, azaz a földet megtermékenyítő áldozat véreként is. Balásának az az értelmezése, mely szerint „Zsófi nővé változása tehát emez idegen, meddő, terméketlen rendnek való alávetéssel azonos”²³ nem tartható, mert pontosan ő a kulcsa annak, hogy a profán világ munkája eredményes legyen.

A Fuharos, a hatalom embere egy korábbi látogatásának gyümölcsét aratja le akkor, amikor deflorálja lányát, aki így a(z) (újra)termelés feltétele lesz. A beavatási rítus ugyanakkor nem csak akként fogható fel, hogy a lány lesz fűszere a földnek, hanem úgy is, hogy ő maga válik termelőeszközzé apja kezei között, s az incesztus itt válik ismét jelentőssé. A család, termelési vagy fogyasztási egységként, de ugyanekkor Ideológiai Államapparátusként is, felel azért, hogy a szubjektum a rendnek megfelelő tudást sajátítsa el, s ezzel fenntartsa annak működését. Az Ideológiai Államapparátusok célja ugyanis a rend legitimálása olyanképp, hogy a tudás azon formáit örökítik egyik generációról a másikra, melyek az aktuálisan fennálló hatalom érdekeit szolgálják. A tudás nem értelmezhető olyan dologként, amely a hatalmi törekvésektől mentes lenne, sokkal inkább a hatalmi törekvések alapja, s minden osztály, mely hatalomra tör arra törekszik, hogy a tudás azon formáját teremtse meg, amely saját pozícióját legitimálja. Tömören megfogalmazva: A tudás hatalom.

²² KISS Attila Atilla, *Ülök a lavórban = DEkonFERENCIA: Fubarosok*, 97.

²³ BALASSA, i.m., 74.

Zsófi beavatása azért válik fontossá, mert elszakítva őt anyjától a Fuharos a maga pozíciója szerint formálja újra / újjá a lányt, létrehozva ezzel azt a (bio)hatalomnak alávetett szubjektumot, amely az újratermelés (a fennálló rend és a munka felől egyaránt értve) előfeltétele lesz. „Minden ideologikus Állam-apparátus, bármilyen legyen is, ugyanazért az eredményért küzd: a termelési viszonyok, vagyis a kapitalista kizsákmányolási viszonyok újratermeléséért.”²⁴ Ezen a tényen az sem változtat, hogy a Fuharos elnyomó Apparátusként is értelmezhető, ugyanis az ideológia mindig praxisként van jelen, azaz az elnyomás is mindig ez által van kódolva. Az elnyomó Apparátus tehát azt a tudás viszi színre, amely a hatalom legitimálását érvényesíti.

A lány először kiszakad az anyai szimbiózisból, hogy a liminális fázisban a Fuharos saját ideológiája alá vethesse, *ideológiailag interpellálhassa*. Jogos észrevétel lehet ugyanakkor, hogy ha a nővérek és Marjonka – a már kifejtett módon –, a fuharosok könyvei által, az idők kezdete óta, azaz mindig-már az ő tudása szerint jártak el Zsófi beavatására miért lehet szükség, hiszen eleve a család apparátusán belül létezik, így sosem volt kívül az ideológián. Válaszként azt tudom mondani, hogy a Fuharos hiába várja a szakkönyveitől a termelés sikerességét, a nővérek panaszából kihallik, hogy tudásuk nem túl sikeres. Továbbá Zsófi a regény egy pontján így emlékszik vissza: „púder szítál, mint por a lapulevéltre – s egy ujj azután, ha már magában, járatok rajzol az üvegre, nehéz ákombákomokat.” [13.] [kiemelés tőlem, S.L.]. E szövegrészlet felfogható a írás elsajátítása előtti fázis metaforájaként. Amikor a nővérek a tükörrre *írnak*, a betűk, a Fuharos tudása Zsófi számára csak nehéz ákombákomként jelenik meg, ezzel jelezve, hogy ő maga még nem érett meg a tudás elsajátítására. A lány tehát a Renden kívül áll, s a Fuharos beavatására azért van szükség, hogy készen álljon az effajta tudás elsajátítására. A szubjektum tehát sosincs az ideológián kívül²⁵ – s ez alól Zsófia sem kivétel, ezek az episztémék, azaz a lehetséges tudás szűrői, az egyén élettörténetében változhatnak újabb és újabb interpellációk által, legalábbis a *Fuharosok* ezen interpretációja szerint.) A Fuharos tehát Szubjektumként lép fel, azaz a „szubjektumok Szubjektumaként határozza meg magát, aki önmagának és önmagáért van („Az vagyok, Aki vagyok”), és aki

²⁴ Louis ALTHUSSER, *Ideológia és az ideologikus államapparátusok: Jegyzetek egy kutatáshoz* (ford.: LÁSZLÓ Kinga) = KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor s.k., ODORICS Ferenc (szerk.): *Testes könyv I.*, Szeged, ICTUS és JATE Irodalomelméleti csoport, 1996, 391.

²⁵ Althusser maga sem beszél konkrét ideológiáról, hanem az ideológiáról általában.

megszólítja szubjektumát”.²⁶ Ennek bizonyítéka lehet Zsófi leírása is: „a sziluett sugárzani kezdett, fény, fény, fény, fény, fény és energia a remegő, lángoló élekből szerte, ó igen, a fuharos szép ember valóban – Hatalmas terpeszbe vetett combja–Vastag tölgy dereka – A bivaly nyak és a vörös daliás – Izmos fej, igen, látom, látom, ez ő” [30.]. Az apoteózis²⁷ eme emblematisz példáját Bolondka a következőképp értelmezi: „szépek, mert nem szorulnak másra, magukat önmagukkal mérik, szépek, mert minden tény szép – mind, ami van!” [34.]. Az epifánia ezen értelmezése alapján a Fuharost istennek tekinthető (vagy Szörényi nyomán az eredeti értelemben vett *daimonnak*²⁸), s így valóban a *szubjektumok Szubjektumaként* definiálható, mely nem más, mint a szubjektumképzés előfeltétele, az egyedüli, az abszolút, akinek a többi szubjektum *alávetheti magát*, „megadva nekik [...] a *biztosítékot* hogy valóban róluk és róla van szó és hogy minden Családon belül történik”.²⁹

Az alávetés alapvető eleme a szubjektumképzésnek, hiszen az egyén csak akkor válik hasznossá a hatalom számára, ha alávetettségi rendszerbe kerül, s a hétköznapiak rítusaiban³⁰ a „csinálni tudásában” (Althusser) örökíti tovább az ideológiát. „A hatalomnak ez a formája arra a közvetlen *mindennapi életre* gyakorolja hatását, amely kategorizálja az egyént, megjelöli saját individualitásával, hozzáragasztja saját identitásához, *rákényszeríti az igazság törvényét*, amelyet az egyénnek fel kell ismernie és el kell fogadnia, és amelyet őbenne másoknak fel kell ismerniük és el kell fogadniuk.”³¹ [Kiemelések tőlem, S.L.] Az alávetés során tehát az egyén felismeri a neki szóló interpellációt, elfogadja azt, s ezzel rögtön egy alávetettségi rendszerben találja magát, amelynek célja természetesen a test politikai investícióján keresztül, hogy termelőerőként alkossa meg azt. Ez meglehetősen egybeesik a Fuharos már többször kifejtett céljaival: a tudás kizárólagos forrásaként tünteti fel magát, s legitimálja hatalmát, ekképp maga válik az

²⁶ Uo. 408.

²⁷ Az apoteózis ötlete HÓDOSY Annamáriáé. Ld.: HÓDOSY Annamária: *Azért ez is valami = DEkonFERENCIA: Fuharosok*, 73.

²⁸ SZÖRÉNYI, i.m. 102.

²⁹ ALTHUSSER, i.m. 408.

³⁰ Itt a rítus nem a bataille-i értelemben szerepel, nem a mindennapok munka-rendjét felfüggesztő megszegésként, hanem praxisként, gyakorlatként.

³¹ Michel FOUCAULT, *A szubjektum és a hatalom* (ford.: KISS Attila Atilla) = KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor s.k., ODORICS Ferenc (szerk.): *Testes könyv II.*, Szeged, ICTUS és JATE Irodalomelméleti csoport, 1997, 272.

igazság birtokosává is. Ezek mentén válik értelmezhetővé Bolondka (Pascal³²) tézise:

„Tudod, az igazság azt követeli, hogy az igazságot kövessük, a szükség meg azt, hogy a legerősebbet. A jog erő nélkül tehetetlen; az erő igazságosság nélkül zsarnoki. Az erőtlenség jogrenddel szembeszállnak, mert mindig akadnak gonoszok; a jogtalan erőszakot váddal illetik. Össze kell tehát kapcsolni az igazságosságot az erővel, ezért az igazságot kell erőssé, vagy az erőset igazságossá tennünk. Az igazságosság vitatható, az erő azonban nagyon jól felismerhető és vitathatatlan. Így aztán nem volt rá mód erőt adni az igazságosságnak, mert az erő szembeszállt vele, kijelentvén, hogy ő az igazságos. Mivel nem tudták elérni, hogy ami igazságos, egyúttal erős is legyen, úgy intézték az emberek, hogy az legyen igazságos, ami erős.” [43-44.]

A Fuharos a hatalom embereként s fizikai erejénél fogva – melyet leírásai meglehetősen pontossággal rögzítenek³³ –, kisajátítja az igazság törvényét, s rákényszeríti a bordély lányaira, s az orgia közben Zsófia is, amelyet a *tehetetlen* Bolondka sem tud megakadályozni: „Bolondka! Segíts! [...] Sír, sikoltva sír, nem tudok! nem tudok!” [46-47.]. Az eredeti idézetben³⁴ azonban, a *tehetetlen* helyén az 'impuissante' áll, amely a 'puissance' (hatalom, erő) fosztóképzős melléknévi változata, a jog helyén pedig a 'justice' (igazság) szerepel. Ekképp e sor úgy transzformálható, hogy az igazságnak erő nélkül nincs hatalma / ereje. Az erő pedig a *hatalmas* Fuharosra jellemző csupán, Bolondkára aligha, kinek „csenevész teste” [31.], porcgyanús térde, púpos háta, pergamen arca nem tekinthető attraktív mivoltának jeleként. Az igazság kizárólagos birtokosa a Fuharos lesz a lány számára is, hisz bárminemű tudás, amely elvezet az

³² Sajnos jelen keretek között azzal nem tudok számot vetni, hogy a pascali filozófia rendszerében hogyan értelmezhető a tézis, így ennek értelmezését, csak a *Fuharosokban* elfoglalt – általam vélt – helyiértéke szerint végzem el.

³³ „szálfateste” [9.]; „Hatalmas terpeszbe vetett combja [...] Vastag tölgy dereka [...] Bivaly nyak [...] Izmos fej” [30.]

³⁴ „La justice sans la force est impuissante, la force sans la justice est tyrannique.” - Blaise PASCAL, *Pensées*, Librairie Générale Française, 1972, 145.

Igazságig már a hatalom igazsága, mely e lépéssel ugyancsak a maga pozícióját biztosítja. Az igazság *fuharosszó*.

A Fuharos az igazság helye, a Másik, hiszen a szubjektumot a nyelvbe *beírt törvény* hozza létre, a szubjektum konstrukciója nyelv által történik meg, amelyet Althusser nyomán ideológiai interpellációnak neveztem. A megszólítás során a Fuharos a nyelv által is 'interpellálja' lányát, aki elfogadva (ha akarja, ha nem, lévén erőszakról van szó) már az Atya *igazságrezsimében* találja magát, s ezzel együtt természetesen a *tudásrezsimében* is. „A nyelv és a társadalom törvényei [...] azzal épülnek be a gyermekbe, hogy elfogadja az Apa *nevét és nemét (nom és non)*. A szimbolikus rendbe való belépés megnyitja az utat a szimbolikus szignifikációk felé, de a tükör-stádiumban kialakult imaginárius azonosulás a későbbi identifikációknak is mintájául szolgálnak. Az egyén továbbra is közvetlen, összeolvadó módon azonosul a Másikkal, mintegy »elveszik« benne.”³⁵ Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint hogy Zsófi a Fuharos apoteózisa során így szól: „én vagyok a párja, az övé vagyok, beleszédültem abba, amit láttam, és abba, amire gondoltam, eltűnt mellőlem anyánk, ki óvott meleg testével [...] Lovag! – amiről beszéltünk, a világ világossága, csak én vagyok aki van, s a fuharos és ez a világosság.” [30-31.] Imígyen az Apa elszakítja *szimbolikus* kisugárzása által lányát az anyjától, annak helyébe lép, a vágy tárgyává válik, azzá a Másikká, amely az igazság kizárólagos forrása, minden tudás alappillére. A Fuharos ugyanekkor igazságrezsimét úgy érvényesíti a lányban, hogy annak beszéde már csak az ő beszédeként realizálódhat. „A nyelv mindig a Másik (Autre) beszédeként realizálódik. [...] »A Másik így az igazság helye«”³⁶ Ezért a *Fuharosok* a nyelv hatalmának figurációs példázataként is interpretálható³⁷, mivel az Apa figurája lesz a Szimbolikus Rend alapítója, a *fallogocenter*, azaz a későbbiekben bárminemű nyelv már csak általa létezhet. Zsófi – az olvasás mindenkori jelenétől számított – retrospektív beszéde már egyben a Fuharos nyelveként realizálódik, így a *Fuharosok* világát valóban Zsófi szavai teremtik meg³⁸ azonban csak annyira, amennyire ezt a *fuharosszó* lehetővé teszi számára.

³⁵ ERŐS Ferenc, *Lacan, avagy a vágy tragédiája*,

<http://orange.mtapi.hu/thalassa/archivum/932/04eros.htm>, 2010. május 15.

³⁶ FARKAS Zsolt, *A lacani szubjektumról*, <http://lacanist.atw.hu/Lacanrol/Lacanrol.htm>, 2010. május 10.

³⁷ Vö.: KULCSÁR- SZABÓ Zoltán, *Példázat és karnevál = DEkonFERENCIA: Fuharosok*, 29.

³⁸ Vö.: SZILASI, *i.m.* 13.

A szubjektum nyelv általi konstrukciója ugyanakkor hasadást hoz létre az alanyban, amelynek példája látható a *Fuharosok*ban is: „Lábam hasztalan össze – ahogy kalapáccsal vernek bele egy marék zsírba, úgy olvadtam szét – fáj, baromian fáj a fuharos – nehéz hagymaszag belém – *mintha szétszakadnék*” [46.] [kiemelés tőlem, S.L.]. E szakadás a regényben tipográfiailag is jelezve van: az orgia után egy húsz gondolatjellel jelölt ’szakadás’ jön létre a szövegben. Ez szintén felfogható a Szimbolikus Rend elsajátít(tat)ó aktusával, hiszen az Apa a szakadás szimbóluma, aki az anya-gyermek diádikus egységét szétszakítja, ez által kényszerítve rá, illetve bele törvényét lányába. „[A] szubjektum fragmentált, decentralt, mert alá van vetve a törvénynek, amely létrehozza és fenntartja ezt a divíziót.” Ekképp válik értelmezhetővé Zsófi orgia előtti önjellemzése: „én mindenütt izmot érzek magamban, mintha rágós hús volnék – izmot, csontot – határt, mindenhol határt, határt, határt” [20.]. A lány teste tehát meglehetősen behatárolt, zárt, egységesnek mondható, szemben az orgia után, amikor a „[s]zét vagyok” [48.] kijelentés egyértelmű bizonyítéka ennek a hasadásnak, a határok áthágásának. Az orgia ekképp olyan határátlépés is, amely a szubjektumképződés során az egységes individuumból egy fragmentált, széttöredezett alanyt hoz létre.

Szét vagyok. – A szubjektum átértékelése

A fuharosok bevonulása és tevékenysége azonban nem értelmezhető egyszerűen akképp, hogy egyszerű represszió által rendelnék maguk alá a bordély lányait. A férfiak illetén behatolása egy szerződés következménye. A kúria lepaktált az ördöggel, aki a test birtokbavételének ellenértékeként sót, petrezselymet és krumplit hoz a nők számára. Úgy tűnik tehát, hogy nem egyszerű alávetettség rendszerrel van dolgunk, a hatalmi működések kevésbé transzparensszerűen működnek, mint ahogy az eredetileg feltérképezhető volt. „[A] hatalmi viszonyok mélyen a társadalmi viszonyrendszerben gyökereznek, nem pedig a társadalom »felett« vannak újra kialakítva olyan járulékos struktúráként, melynek radikális eltörléséről esetleg álmodozhatnánk.”³⁹ A hatalom ekképp viszonyrendszerré válik a *Fuharosok*ban is, s ez meglehetősen módosítja az eddig kialakult értelmezést is.

³⁹ FOUCAULT, *A szubjektum...*, i.m., 287.

A Fuharos beszéde eddig a hatalom nyelveként realizálódott, hiszen ő volt Zsófi számára a Másik, az Igazság helye, s ebből kifolyólag minden későbbi lehetséges tudásforma kialakítója. Azonban a kettejük interkurzusának értelmezésekor nem hagyható figyelmen kívül, hogy Zsófi ugyanúgy tekinthető a Fuharos Másikjaként, olyan tükörfelületként, amelynek viszonyrendszerében az Apa meghatározza magát. Ez azonban nem szűkíthető le kettejük kapcsolatára. A *Fuharosok*ban minden szubjektum a másikkal képest határozható meg. Bolondka csak Zsófi fókuszában válik Lovaggá, a többi résztvevő tekintetében Bolondkaként határozódik meg. Lovag státuszát pedig épp az orgia közben veszíti el Zsófi szemében is, hisz ekkor segítségkérése már nem Lovagként szólítja meg, hanem Bolondkaként. Zsófi pozíciója is szereplőnként változik: anyja, nővérei és apja sokszor nevezik békának (lám épp azok, akik a Lovagot is Bolondkának nevezik), azonban Bolondka szemszögéből mindig Hercegnőként szólíttatik meg. A Fuharos helyzete is módosulásokon megy keresztül: Bolondka szemében „fajankó” [26.], míg a többiek szemében Fuharos, egészen az orgia utáni szakaszig, ahol egyrészt Fuharosból egy fuharossá változik („egy fuharos bolondját szereti” [51.]), másrészt a betolakodók megnevezése ekkor már: Bugrisok („Bugrisok, azt hiszik, mindent” [50.]). A szubjektumok tehát kölcsönös *függőségi* rendszereken keresztül nyerik el pozíciójukat, csupán egymáshoz képest határozhatóak meg. „Az anya nem válik biztonságot, példát, középpontot garantáló alakká, ahogy a Lovag, a Fuharos, a nénék sem.”⁴⁰

Ez meglehetősen elbizonytalanítja a Fuharos, *szubjektumok Szubjektumaként* való meghatározását is. Apoteózisában ugyanis Zsófi – s eleddig szánt szándékkal magam is – figyelmen kívül hagyja, hogy a Fuharos fénye nem belőle árad: „a konyha erős és bűdös petróleumlámpái, mint két reflektor micsoda fénybe vonták az alakját – villámsújtottan ott – a sziluett sugárzani kezdett ...” [30.] Zsófi „önnön vágyai megtestesülését, önnön másikat akarja látni és leli fel abban a módban, ahogy amaz maga igazságát képviseli, anélkül azonban, hogy ezt felismerné.”⁴¹ A Fuharos sugárzása ekképp nem fogható fel isteni mivoltának bizonyítékaként, csakis Zsófi nárcisztikus projekciójaként. E mellett érvel Bolondka értelmezése is: „magukat önmagukkal mérik, szépek, mert minden tény szép – mind, ami van! *Ez nem lehetséges ilyképp, hiszen szép úgy lehet, ha lehet csúnya.*” [34.] [Kiemelés tőlem, S.L.] S a Fuharos maga mondja Bolondkáról:

⁴⁰ KISS, *i.m.*, 102.

⁴¹ HÓDOSY, *i.m.*, 74.

„meg tán nem hiú remény hinni, ránk is hull rólad csekélyke örökkévalóság” [36.]. Az örökkévalóság pedig csak Isten princípiuma, tehát úgy tűnik, mintha a fuharosok számára Bolondka is isteni lény lenne. A Fuharos Szubjektum mivolta – „Az vagyok, aki vagyok” – csak annyiban értelmezhető nagybetűsként, amennyire ez másokhoz képest meghatározható. Ilyeténképpen nem a *szubjektumok Szubjektuma*, tehát olyan eredeti entitásként, origóként amelynek a többi szubjektum alávetetheti magát, mivel e pozíciója csakis mások függőségében, viszonyrendszerében jelentkezhethet. Az apa nyelve ekképp nem *lalangue* (Lacan), nem az ideologikus Logosz, amely megszólítja az alanyát, illetve tárgyát, pontosabban csak annyira válik ez lehetővé, amennyire azok lehetővé teszik ezt számára. „[A] hatalom beléjük investálódik, általuk és rajtuk keresztül érvényesül; rájuk támaszkodik, mint ahogy ők is, a hatalom ellen folytatott harcban, ugyancsak a felettük gyakorolt hatalom hatásaira támaszkodnak.”⁴² A hatalom nem olyan entitás, amely az alávetettek *felett áll*, számára is szükségesegek az alanyok, akik felett hatalmát gyakorolhatja. A hegeli úr-szolga viszony értelmében a hatalom is függőségi viszonyban áll a szolgálakkal.

A Fuharos középpontként úgy fogható fel csupán, hogy olyan origó, referenciapont, amely folyamatos áthelyeződésben van; pozíciója az interperszonális kapcsolatok *tükrében* minduntalan elmozdul. „»Isten egy olyan gömb – írja Borges Alain de Lille-t idézve –, melynek középpontja egyszerre van mindenütt, a kerülete pedig sehol nincs.«”⁴³ A Fuharos nem transzcendentális egó, abban az értelemben, hogy a rendszeren kívül áll, hanem decentralizált középpont, s ekképp a struktúra mozgásának ugyanúgy alá van vetve, ahogyan az általa alárendelt szubjektumok is. (Bármennyire is kérdéses alávetettségük ezek után.) Az apa nem a teljhatalmú úr, aki szabályozza a másort, nem *kurfürst*, aki jelenlétével ad formát a lehetséges megnyilvánulásoknak. A *Fuharosok* a nyelv hatalmának példázataként való interpretációja ekképp meglehetősen problémássá válik, ugyanis a *Fuharosok* és a fuharosok nyelve folyamatosan *iszkol*, át- és átrendeződik, ekképp bizonytalanítva el önmaga tettenérhetőségét, definiálhatóságát.

A szubjektumok önazonosságát meglehetősen elbizonytalanítja az orgia is. Eközben nem tudunk elkülöníteni autentikus testeket, hiszen ezek egymásba gabalyodnak, torkollanak folyamatosan de- és reterritorializálják egymást és

⁴² Michel FOUCAULT, *Felügyelet és büntetés* (ford.: FÁZSY Anikó), Bp., Gondolat, Bp., 1990, 39.

⁴³ Jorge Louis BORGES: *Pascal gömbje* = J.L.B., *Az örökkévalóság története*, Budapest, Európa könyvkiadó, 2009, 211.

magukat. Az orgia „lényegét tekintve az egyéni az egyéni jelleg teljes tagadása”,⁴⁴ amely jelen esetben legalább kétféleképp érthető. Egyrészt a kibogozhatatlan, egymásba folyó testek szempontjából, másrészt az autentikusságukat veszített fuharosok szempontjából, hisz jelenlétük nem határozza meg a megszegés rendjét. Így az orgia során jelenlévők pozíciója mégiscsak értelmezhetetlen a Fuharos számára, mert a résztvevők bizonytalan és folyamatosan áthelyeződő státusa nem teszi lehetővé, hogy azokat megjelölje saját individualitásukkal s azokat szubjektumként szólítsa meg. Az interpellációt nem tudják magukra venni, mert nem eldönthető, hogy hol kezdődik az egyik és hol végződik a másik, a szubjektumok csak annyira vannak *jelen*, amennyire egymáshoz képest meghatározhatóak.

Ugyanakkor a *Fuharosok* beavatási rítusában némiképp bizonytalanává válik, hogy „ki szavatul az aktus sikeréért: egyedül a fickós fuharos, vagy van benne, ha igen mennyi része a hátát csapkodó, »eket verő« Lovagnak is”.⁴⁵ A Fuharos *szimbolikus kisugárzása* meglehetősen kérdésessé válik, Zsófi regény eleji felkiáltása – „Éket ver belém a fény” [10.] –, alapján Bolondka kisajátítja a Fuharos princípiumát, a fényt, amely persze számára sem immanens, ő is a petróleumlámpák fényét veszi el, legalábbis ahogyan Zsófi nárcizmusa láttatja. E mentén az igazság helye lokalizálhatatlanná válik. „Mi is tehát az igazság? Metaforák, metonímiák, antropomorfizmusok *át – meg átrendeződő serege*, azaz röviden: *emberi viszonylatok összessége*”. [Kiemelések tőlem, S.L.]⁴⁶ Ekképp az igazság nem *fuharosszó*, illetve annyira, amennyire az helyiértékét elnyeri az egyes kapcsolatok tükrében. „Melyik szedett hát rá bennünket? Érzékeink vagy a neveltetésünk?” [44.] Valószínűleg mindkettő; érzékeink megcsaltnak, hisz a petróleumlámpa fényénél istenként látja a Fuharost, s valószínűleg neveltetésünk is, mert mégiscsak a fuharosok könyveitől várják a termés sikerességét (mindhiába). A Fuharos azért válhat az igazság birtokosává, s azért kényszerítheti rá törvényét a bordély lányaira, mert azok felruházták őt ennek lehetőségével, s így az igazság viszonyként értelmezhető, azonban e viszony minduntalan újraformálódik.

⁴⁴ BATAILLE, *i.m.*, 162.

⁴⁵ SZABÓ, *i.m.*, 181.

⁴⁶ Friedrich NIETZSCHE: *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, Athenacum, 1992-3, 6.

Túl vagyunk rajta – Befejezés

„Az a felismerés, mely szerint a mindenkori politikai hatalom és ideológia a nyelven keresztül érvényesíti magát és akaratát, egy önmagát újrateemtő, egyéni beszédmód kialakításához és következetes használatához vezette Esterházy Pétert.”⁴⁷ – írja Wernitzer Julianna Esterházyról írt monográfiájában. Úgy tűnik, hogy e felismerés valóban igaznak bizonyul a *Fuharosok* interpretációjában is, hiszen a regény nemcsak felveti a hatalom és a behatolás problémáját, hanem megoldást is kínál ennek aláásására, *aláaknázására*. A szöveg nyelve olyanként definiálja magát, amely a represszív, kisajátító stratégiák ellen az iszkolásban, azaz a minduntalan elmozdulásban, a decentralizáltságban lenné meg azt a módot, amely segítségével létrehozhat egy olyan sajátos módozatot, amellyel *kimozdíthatja a nyelvet*.

Ekképp dolgozatom sem léphet fel a totális értelmezés igényével, ekkor a szöveg Fuharosává változna, s figyelmen kívül hagyná, hogy szövegértelmezés csak annyira lehet totális, amennyire saját nárcizmusa ezt lehetővé teszi. A szöveg, illetve a szövegértelmezés csak akkor lehet teljes, ha az olvasó nem lát a felület mögé, nem veszi észre, hogy mindig saját magát olvassa bele a textusba, s azt azért látja lezártnak, mert saját individualitását is egységesnek, homogénnek akarja látni. Ekkor megfelelkezik arról, hogy számára ugyan a szöveg, a vágy tárgya, a Másik, de az olvasó is a szöveg Másikja, s kettejük interakciójában mindig elmozdulások, újrarétegződések jönnek létre. A szöveg ugyanúgy behatol, átrendez, megkérdőjelez, eljuttat a határokig, ahogy az olvasó, Fuharos, anya, nővérek, Zsófi és Bolondka teszik ezt. S a végeredmény? Szája körül hab, heresérv, vér, fekete vér, de az öblítés nem fáj. Elkezdünk szívből nevetni.

⁴⁷ WERNITZER, *i.m.*, 51.

Tárca, vonal, irodalom

A tárca megszólalásának lehetőségei Szív Ernő három kötetének tükrében

Vajon hogyan beszélhet egy 20. század végi tárcaíró? Ez a kérdés elválaszt-hatatlan a tárca megítélésének minden hátrányától és előnyétől, ami a műfaj besorolhatatlanságából adódik: az újságírás és a szépirodalom határműfajának vizsgálódását ugyanis mindkét rendszer szívesen ítéli a másik hatáskörébe. Mindennek oka a tárca születésének társadalmi körülményeiben kereshető: a 19. század második felében a sajtó, azaz a tömegművelés alrendszere még nem különült el teljesen az irodalom, azaz a művészet alrendszerétől.¹ A két alrendszer külön kódokkal rendelkezik (hírérték/nem hírérték, illetve szép/nem szép), melyek meghatározzák azok valóságához való viszonyát. Így míg a sajtó leképezi (igaz, pont ezzel hozza létre) a hétköznapi realitást, addig az irodalom saját, autonóm, szükségszerűen fiktív világokat hoz létre. E kódok differenciálatlanságából születhetett meg a szűk értelemben vett csevegő tárca, ami nem azonos a tárcanovellával. A feuilletonszerű megszólalás ösvérszerű sajátosságának következménye, hogy a sajtóműfaj-elméletek máig sem tudják közmegegyezésszerűen elhelyezni a műfajt, miközben már a századforduló irodalmi kritikájában megjelent a félelem, hogy a napisajtó „felemésztheti az irodalmat”.²

De mitől tárca a tárca? A közlés helye, tehát a „lap politikai részét” és „könnyű olvasmányait” elválasztó vonal alatti megjelenés önmagában még nem elegendő meghatározás;³ Ernst Eckstein szavaival a „tárcaeszerű előadásmód” lényege a „szubjektivitás átcillanása”.⁴ Ehhez közel áll a huszadik század végi Szív Ernő, Darvasi László teremtett alakmásának programja: a tárcának „az a dolga,

¹ Tóth Benedek: Élet és/vagy irodalom. A heti csevegés (tárca) a 19. század elkülönülő sajtórendszerében. In Dajkó Pál – Labádi Gergely (szerk.): *Klasszikus – magyar – irodalom – történet. Tanulmányok 2003*. Tiszatáj Könyvkiadó, Szeged, 2003. 215-230.

² Dobos István: *Alaktan és értelmezéstörténet. Novellatípusok a századforduló magyar irodalmában*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1995. 203.

³ Szomaházy István: *Az újság. A hírlapírás műbelyéből*. Pesti Napló, Budapest, 1893. 39-52.

⁴ Ernst Eckstein: *Beiträge zur Geschichte des Feuilletons*. Leipzig, Verlag von Johann Friedrich Hartknoch, 1876. 9.

hogy mindenhez közel legyen”.⁵ Vagyis az újságírás számára túl irodalmi, az irodalom számára túl zsrnaliszta beszédmód egyaránt túl személyes mind az élmények tárgyiasítását vagy fikcionalizálását elváró irodalom, mind a vonal felett objektív és hírérték alapján szerveződő megszólalásokat elváró újságírás számára. Ezt a hagyományt idézi meg *A vonal alatt* gesztusa is, amennyiben a sajtótechnikai eljárást a műfaj belső jellemzőinek metaforájává teszi akkor, amikor már nincs is vonal az újságban. A műfaj utáni nosztalgia⁶ ugyanakkor olyan tarthatatlan feszültséget teremt a tárcaszerű megszólaláson belül, hogy az kikerülhetetlenül csak az irodalmi felé történő elmozdulással oldható fel: a Szív Ernő életművében megfigyelhető elmozdulás (a tárcától a tárcanovella, az újságközléstől a kötetközlés felé) párhuzamosan képezi le a 19. század végi folyamatokat.

A megtalált vonal. A *vonalt* tárcakísérletei⁷

A „szubjektivitás átcsillanása” mint követelmény éppoly furcsa feszültségben áll a tárca tradicionális álnévhasználatával, amennyire annak következménye: az álnév ugyanis önálló „szerzőt” teremt. Valós és fiktív szerző különbségét mutatja, hogy egy álnévhez több szerző is tartozhat (nemcsak Kecskeméthy Aurél, de Mikszáth Kálmán is írt Kákay Aranyos név alatt), míg egy szerző több álnevet is működtethet (lásd Ágai Adolf számtalan álnevét). Szív és Darvasi viszonylagos függetlenségét meg lehet ítélni „két Én, két művészi gondolkodásmód közti feszültségként” is,⁸ de akárhogy tekintünk e viszonyra, Szív világában – a Kosztolányi által jegyzett Esti-szövegekkel ellentétben és a fent idézett tárcáírókhoz hasonlóan – nincs helye egy a Darvasi nevével fémjelezhető felettes (elbeszélő) énnel,⁹ és ezen az autografikus elemek imitációja sem változtat. E

⁵ Szív Ernő [Darvasi László]: *A vonal alatt*. Délmagyarország, Szeged, 1994. 10.

⁶ Vö. Kovács Eszter: *Szív Ernő prózájáról*. Jelenkor 1998/1. 96-102. Mikola Gyöngyi: *Az esendőség műfaja*. Szív Ernő tárcáiról. Üzenet 1999/9. 9-12.

⁷ Ennek a fejezetnek egy változata már megjelent. Turi Tímea: Vonal híján. A tárca megszólalásának lehetőségei Szív Ernő *A vonal alatt* kötetének tükrében. *Tiszatáj*, 2007/8. 101-108.

⁸ Bán Zoltán András: *Fejgép. Darvasi Szív Ernő*. Beszélő, 1994. november 10. 46.

⁹ Vö. „Szerző és szereplő neve itt végső soron megegyezik, [...] kizáródott a valóság és csakis a fikció van, azaz azonosíthatom a szerzőt és a szereplőt (Szív Ernőt és Szív Ernőt), de ez még nem jelenti azt, hogy bármelyikük, vagy akár mindkettő, azonos lenne a valóságos szerzővel (tehát Darvasi Lászlóval).” Kovács 98.

sajátosan fiktív tér ugyanis csak úgy tud közel kerülni a dolgokhoz, amennyiben a reáliák is e fiktív tér részesévé válnak. A „szerző halála” utáni korban *A vonal alatt* úgy próbálja feltámasztani az író mítoszt, hogy a fikció terébe vonja azt, hiszen a szerző Szív írásainak csak úgy lehet a szereplő Szív a főhőse, hogy mindketten fiktívek. Az első kötetbe rendezett tárcák narratívájának sem csupán az autografikus elemek áttemelése és torzítása, de mindezeknek a – fikció terén belül megképzett – valós referenciával való szembeállításuk lesz a tétje.

(Tárca. Kötet?) A tárcakötet a médiumváltás radikális gesztusát hajtja végre: ez elengedhetetlen a tárca műfajának szépirodalmi legitimációja felé. Bár az újságbeli publikáció identikus jellemzője a tárcának, a kritikai rutin – melynek könnyebbségét ez az elemzés is követi – legtöbbször kötetbe rendezett egységet elemez. Maga a magyar tárca kifejezés is e paradox helyzetben született: először Greguss Ágost említette Ágai Adolf köteté gyűjtött tárcáinak előszavában.¹⁰ Mintha a tárcának irodalomká kellene válnia ahhoz, hogy eleve tárca lehessen: miközben a tárcakötet épp az alól a vonal alól emel ki, ami a tárcaságát addig meghatározta.

A kötetben összegyűjtött tárcák tehát így olyan autentikus megközelítési módot igényelnek, amely nem sajátítja ki sem a szépirodalom, sem az újságírás szempontjait, sokkal inkább ötvözni próbálja a kettőt. Bár Szív tárcadefiníciója az irodalom(elmélet) és a zsurnaliztika megközelítését egyaránt illegitimnek nyilvánítja: „Mostan az egyetemeken a jelentések nélküli szövegekről és szövegtestekről vitakoznak a szeminarista fiúk és lányok. Ám legyen. Az irodalomnak eme szürke kiskatonája, a tárca, minderről mit sem tud. Neki nem ez a dolga. Neki az a dolga, hogy mindenhez közel legyen. Ő csak napról napra elvéri a hírszolgáltatás őrült harcterein”.¹¹ Eszerint a tárca valami, az újságírás terébe került eredendően irodalmi, mely az irodalom(elmélet) számára túlságosan élő, az újság számára azonban túlságosan halott, hiszen a hírversenyt meggyilkolja azt. Mégis elnagyoltnak tűnik az az ítélet, hogy Szív ezzel a tárcát be- és elhatároló gesztusával „az esztétikai diskurzuson kívül szeretne maradni”,¹² Szív szövegeinek szándéka ugyanis mintha az lenne, hogy egyszerre belülről (mint irodalmi szöveg) és kívülről (mint sajtótermék) váljon felforgatóvá az irodalomra nézve.

¹⁰ Greguss Ágost: *Porzóhoz*. in: *Porzó tárcza-levelei*. Budapest, Athenaeum, 1877. 5-16.

¹¹ Szív 1994. 10.

¹² Berta László: Szív Ernő: Hogyan csábítsuk el a könyvtáros kisasszonyt? *Új Forrás*, 1998/3. 56-59.

(Ugyanígy az újságírásra nézve is, csak ott a külső és belső dimenziók felcserélődnek.) *A vonal alatt* kérdése az, hogy hogyan kerülhet közel az írás az „élethez”, miként tarthatja magát távol, ám nem az esztétikumtól (Szív állandóan – bár ironikusan is – esztétizál), hanem az intézményesítettől (vagyis az intézményesített irodalomértelmezéstől és hírszolgálatástól).

(Élet? Irodalom!) Ám kié ez a program? A láthatatlan szerzőé, Darvasié? A megfoghatatlan alteregóé, Szívé? De melyik Szív az „igazi”? Az egyes szám harmadik személyben megszólaló, a kötetet szerző Szív Ernő? Vagy a Szív szövegeiben főszerepet játszó figura és novellahős Szív? Igaz, az elbeszélői hang áttetszősége miatt könnyen egyetlen Szív-figurát érzékelünk. Részben ez okozhatja azt, hogy nehéz eldönteni, *A vonal alatt* tárcai naivak vagy álnaivak. Ám csak akkor lehet az az ítéletünk, hogy e szövegek „gyötrően reflektálatlanok, illetve az írói reflexió közhelyes bölcselkedésbe fordul át”,¹³ ha összemossuk a szereplő és az elbeszélő Szív (ál)naivitását, és nem ismerjük fel az ebből fakadó ironiát. A reflexiók bárgyú naivitása a reflexiók lehehetetlenségére adott utalásként is olvasható.

Mit tudunk meg Szívtől Szívről? Szív tárcaírói státusza kiváltságos a szerkesztőségben: „egy tárcaíró kivételezett személy, [...] Szív Ernő többet megengedhetett magának, mint más hírlapírók, akik becsületesen és alázattal írnak a személytelen tudósításokat, az információkat, a kishíreket [...] egyszerűen azok a kollegák, akik a hírlapírás leglényegét tették nap mint nap”.¹⁴ Vagyis a tárcaíró is hírlapíró (vö. „A hírlapíró a vonal alatt él”), csak nem a hírlapírás leglényegét tevő, azért sem, mivel ő nem megy ki eseményre – azaz nincs vagy másmilyen kapcsolata van a valósággal. A hírlapíró Szív ugyanakkor szépiró is,¹⁵ így megidézi az író és az újságíró századfordulós perszonalitóját.¹⁶

Ám hogyan tud „közel” kerülni a dolgokhoz? *A vonal alatt* szövegeiben olvasók, régi ismerősök, ismeretlenek és földöntúli lények keresik fel Szív Ernőt, beszélnek hozzá, kérnek tőle valamit, ám Szív a lehető legkritikábban válaszol. Vendégei a legtöbbször valamilyen formában szöveggé akarják önmagukat

¹³ Mészáros Sándor: Darvasi (műfaj)váltásai. *Nappali Ház*, 1995/2. 77-83.

¹⁴ Szív 1994. 23.

¹⁵ *Miért olvas az író?, Szív Ernő bosszúja, Magyarország legrosszabb írója, Szív Ernő és egy másik író, A vers helyzete, Színházban, Szív Ernőtől karácsonyi ajándék lesz, István*

¹⁶ Hasonlóan Cholnoky Viktorhoz, akinek személyében a (tudományos) újságíró és a (művész) író egyszerre működik. Szajbély Mihály: Ch[olnok]y [Viktor], az újság[ot]író [író]. In Uő: *Álmok álmodói*, Magvető, Budapest, 1997. 122-141.

tenni,¹⁷ de Szív felemás módon tesz eleget a kéréseknek. Mintha ezek a figurák a szereplő-Szívvel szeretnék magukat megíratni, ehelyett azonban az elbeszélő-Szív írta meg őket. Ugyanis épp a szereplő-Szív hallgatása teszi lehetővé, hogy a hozzá beszélő emberek fecsegésén keresztül azokról a „valós”, és nem az általuk vágyott kép jelenjen meg.¹⁸ Így a szereplő-Szív sem az, akit a vele „valós” kapcsolatba kerülők látni szeretnének. *A vonal alatt* visszatérő motívuma Szív identitásának kétségbevonása.¹⁹

„[A] világ nem szereti, ha minden kiderül róla. [...] Ezért amennyiben a világ diktátor, úgy a hírlapíró forradalmár”. Szívből azonban „bukott forradalmár”²⁰ lesz. „Ő pedig a világ hányszor és hányszor odasündörgött Szív Ernőhöz, rimánkodott neki, hogy írja meg ezt vagy amazt, és Szív Ernő rendre megírta ezt is meg amazt is. A világ azonban hálátlan volt. A világ folyton szemrehányást tett neki, márhogy ő nem is olyan, ahogy Szív Ernő megírta, meg nem is úgy történt, és Szív Ernő hiába bizonygatta, hogy éppen olyan a világ, és épp úgy történt, ahogyan az közre lett adva.”²¹ *A Szív Ernőt be akarják tiltani* így lesz finálészzerű zárata a könyvnek: egy tárgyalóteremben az eddigi írások valamennyi szereplője Szívet vádolja, hogy becsapta, megkárosította, kijátszotta őket, hogy írásaiban túl személyes (!) volt. Megjelenik a behelyettesíthetőség lehetősége is. „– Azt javaslom bíró úr, hogy tiltsuk meg ennek az embernek, hogy Szív Ernő legyen!”, az ügyész vádja szerint „Szív Ernő akárki lehet.”²²

Az ítélet a szövegben nem hangzik el. Ha Szív Ernőt egy olyan tárcaírói nyelvi automatizmusnak gondoljuk el, melyet bárki mozgósíthat, akkor az ügyésznek igaza lehet. De ha elfogadjuk, hogy a tárcaírás a lehető legszemélyesebb (egyszerre irodalmi és sajtó-) műfaj, s ezért nem olyan tükör, ahogy azt Szív remélné (de nem is olyan, amilyenek vendégei), akkor be kell látnunk, hogy Szív pótolhatatlan. A kötet narratívájának íve mégis a dolgokhoz való

¹⁷ *A vers helyzete, És a téma házhoz jön, Matildka verse, Szív Ernőből karácsonyi ajándék lesz, Károlyka, István*

¹⁸ Szív beszélgetései felidéznek Esti Kornélnak a bolgár kalauzzal folytatott párbeszédét, amennyiben Szív látogatói sem veszik észre, hogy a párbeszéd látszata közben egy néma társ előtt monologizálnak.

¹⁹ *Egy nap eltűnik, A vers helyzete, Zoltán, egyetlenem!, Temetőben, Titkos kiküldetésén, Szív Ernő és az éjszaka*

²⁰ Szív 1994. 172.

²¹ Szív 1994. 175-176.

²² Szív 1994. 181.

közel kerülés vágától a valóság megragadhatóságának kételyéig vezet. A tárca-író a világ lakmuspapírja nem, csak a valóság parazitája tud lenni. Ám ha el akarja kerülni a valóság szemrehányásait, munkáját az irodalom kódjai alapján kell értelmeznie.

Képeslaptörténetek. *A Hogyan csábítsuk el a könyvtáros kisasszonyt?* írásairól

A Hogyan csábítsuk el a könyvtáros kisasszonyt? az egyik legeklektikusabb Szív-kötet: már nélkülözi *A vonal alatt* narratív igényét, de még nincs meg benne a majd csak az *Összegyűjtött szerelmeim* kötetben feltűnő tematikai egység szervezőelve. A kötet – és a benne olvasható *A berlini fekete füzet* – ugyanakkor megmutatja, a tárca hagyománya miként használható fel a tradicionális nagyepikai konstrukció tagadásához.²³

(*Hogyan csábítsuk el a – kit is?*) *A Hogyan csábítsuk el...*²⁴ a csábítás koreográfiáját ismerteti és parodizálja a csábítás izgalmas kezdetétől a beteljesülésen át a kiábrándulás közönyéig, egy szakkönyv utasításainak pontosságával. Az utasítások általános érvényét mutatja a többes szám első személyű elbeszélés, ami fontos elmozdulás *A vonal alatt* egyes szám harmadik személyben, Szív által Szívről szóló tárcáitól. A többes szám első személyű elbeszélés feloldja az egyes szám harmadik személyben elbeszélte Szív-tárcák furcsa kettősségét, miközben olyan általánosnak feltüntetett szintre emeli az elmondottak érvényét, amely látzólag ellentmond a tárcában tárgyalt kisserűnek tűnő ügyeknek. Pedig „a könyvtáros kisasszonyok elcsábítása közügy”.²⁵ A csábítás történetének leírásában végig ott kísért a magán- és a közérdekű kettőssége, amely szoros összefüggésben áll a tárca hagyományának megidézésével is. A tárca és a neki helyet adó modern tömegsajtó ugyanis egy időben született meg azzal a polgári nyilvánossággal, amelynek alapja a magán és a köz szférájának elkülönítése,²⁶ ezért a vonal feletti nyilvánosságba a közérdekű információk és vélemények

²³ *A berlini fekete füzet* narratológiai kérdései az epizodikusság szempontjából így Darvasi első nagyregeényének, *A könnyemutatványosok legendájának* sajátos elbeszélésével is kapcsolatban vannak. Jelenkor, Pécs, 1997.

²⁴ Szív 1997. 39-45.

²⁵ Szív 1997. 39.

²⁶ Jürgen Habermas: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*. [Ford.: Endreffy Zoltán, Glavina Zsuzsa.] Századvég – Gondolat, Budapest, 1993. 111.

kerülhettek be, miközben a tárcák rendre összekeverték a magán- és a közérdekű megszólalásokat, a kettő elválaszthatatlanságát sejtetve. *A Hogyan csábítsuk el a könyvtáros kisasszonyt?* című tárca hasonló gesztussal él: a közérdekű és a magánjellegű (ezzel összefüggésben az általános és az egyszeri) ütköztetését mutatják a csábító és a csábítandó különböző jellemzői: a csábító a 'mi'-elbeszélés miatt bármelyik potenciális (férfi)olvasó lehet, miközben az elcsábítandó könyvtáros kisasszony rögtön egyediesített.

A Hogyan csábítsuk el a könyvtáros kisasszonyt? ciklusban ezen kívül is sok írásban fontos szereplő „a” nő.²⁷ Ezek a tárcák hol egyértelműen, hol áttételesen az íróra férfiként, az olvasóra – vagy a megírandó világra – nőként tekintenek. A társadalmi nemekkel való játék azonban nem nélkülözi az iróniát. *A kritikus felesége* című tárcában Szív megemlíti: „[h]ogyan is ne tudnám, hogy bőséggel akadnak női kritikusok – magukra vessenek –, ám az én célom most az, hogy a hímnemű recenzensek kedves nejeit szólítsam meg.”²⁸ A cél tehát: a nőket megszólítani – még hozzá nem is akárméért. A kritikus feleségével azért érez empátiát Szív, mert míg az író felesége felfedezheti magát férjének egy-egy írásában, addig a kritikus felesége sohasem. E tárca előfeltevései szerint tehát a kritikus éppúgy ír egy írásról vagy egy íróról, ahogy az író a valóságról: e párhuzam pedig elmosza a határt szöveg és valóság között. A megállapításból, hogy a kritikus feleségéből „[m]ondat lehetne [...], hiszen ízig-vérig nő, és mégsem lesz mondat soha”,²⁹ szintén kiténik, hogy (csak) ami valóság, lehet mondat igazán. Szívet empátiája már majdnem kritikussá teszi, ettől azonban épp az riasztja vissza, hogy akkor nem írhatna a nőről.³⁰ Szív csábításának eszköze: a nőt dicsőítő szerepben történő öntetszelgés a kierkegaard-i csábítás művészetét idézi fel, amelynek lényege, hogy „a másakra irányuló vágyának kifejezésével ébresszen vágyat önmaga iránt”.³¹

²⁷ *Nőnap-i köszöntő, A szegedi nő, A regény és a feleség, A kritikus felesége, Nyárvégi cikk, Hogyan csábítsuk el a könyvtáros kisasszonyt? A zöld hegedű* ciklusból ide sorolható a *Zokogás* és a *Szív Lacika*.

²⁸ Szív 1997. 29.

²⁹ Szív 1997. 31.

³⁰ Ennek a gondolatmenetnek folytatása az *Őszgyűjtött szerelmeim* *A kritikus* című írása, amelyben az egyes szám első személyben megszólaló kritikus már egyértelműen „a nő” kritikusa. Szív 2003. 122.

³¹ Mikola 1999.

De ha a könyvtáros kisasszony elcsábítása is csak eszköz, mi a cél? A 19. századi tárcák gyakran a szerkesztőnek címzett levélformában íródtak: így metonimikusan az olvasóközönséget próbálták megszólítani.³² Ha nem is metonimikus, de metaforikus átvitelt sejtve feltételezhetjük, hogy a Szív-tárcák csábításának végső tárgya maga az olvasó. Az egyik – az olvasó tegezését bejelentő – tárcakezdő mondat el is „merészkedik a tárca végső határáig. Sőt, egy kicsit azon is túl: az olvasóval kezd ki”.³³ Az író csábítása nem egy férfi csábítása, maga a retorika lesz a csábításé, ami csak úgy jöhet létre, hogy a szövegből való kilépés (az olvasó szempontjából: belépés) lehetőségével hiteget, miközben e retorika csak úgy maradhat mozgásban, hogy e kilépés (belépés) soha nem történhet meg.

(Narratíva és rendtelenség) Bár a kötet írásai lazán kapcsolódnak egymáshoz, bizonyos mikronarratívák felfejthetőek. *A zöld hegedű* ciklus nem egy írása³⁴ pedig *A vonal alatt*ban felvetett kérdések variációjának tekinthető. Itt is irónia és empátia egységével ábrázoltak azok az írók felkereső figurák, akik önmagukat valamilyen módon szöveggé kívánják tenni. Ebből a szempontból a *Tisztelt Szív úr!* című valószínűleg feltűntetett olvasói levél megy a legmesszebb, amelyben Szív rajongója azt kéri, hogy egy napig ő lehessen maga a megszólított tárcaíró. Ami a *Szív Ernőt be akarják tiltani* című tárcában kedélyes borzongással előadott abszurd motívum, az itt már kommentár nélküli, groteszk tragédia. Ugyanis miközben Szív rajongója Szívvé, e levél kívánsága szerint Szív épp a rajongójává válna, így az utolsó sorokban a rajongás mögött feltűnik a rajongás megalázó helyzete által okozott, a másik felszámolására törő düh. Mindenesetre ebben az írásban is az íráson túli világ átjárhatatlansága és az átjárás iránti vágy jelenik meg: csábítás kettős játékát itt az identitások felcserélhetetlenségének képtelensége váltja fel.

A Hogyan csábítsuk el... más szempontból is *A vonal alatt* folytatásának tekinthető. Az első kötetben megismert, biografikus ihletettséggű figurák népesítik be a történeteket, sőt történeteik tovább is íródnak. Az életrajzi regényre emlékeztető olvasásnak azonban nem csupán a hangsúlyozottan fiktív tér,

³² Tóth Benedek: Hogyan olvas(s)unk tárcaleveleket? In Jósika Miklós: *Brüsszeli tárcalevelek és más írások*. Szerk.: Szajbély Mihály. Széphalom Könyvműhely, Budapest, 2000. 237-273. 257-258.

³³ Kemény István: Hogyan csábítsuk el a könyvtáros kisasszonyt? *Kritika*, 1997. december. 43.

³⁴ *Tisztelt Szív úr!*, *Az 5643. számú ballgató és a világ legboldogtalanabb embere*, *Regény*.

hanem a nem lineáris történetmondás is ellent tart. A mikronarratívák, ha fel is fejthetők, elemei egymástól igencsak távol esnek.³⁵ Ez a „rendetlen” narratíva tagadja a könyv hagyományos egységként való olvasatát; ebben a tárcáknak a kötetben való megjelenéssel való furcsa összeférhetlensége is eszközül szolgálhat.

A tárcák időbeli szórtságát jelzi a viszonylag sok évre, hóra, napra pontos dátum-meghatározás,³⁶ amely a hírlap közérdekű, valós információinak pontosságát ütközteti ironikus módon a magánélet terébe utalt, gyakran fiktív fontosságokkal. A tárca hagyományához erősen kötődnek azok a részek, amelyek egy-egy közéleti esemény jelentőségét esendő magántörténetekkel kívánják törölni: „[a]zon a tavaszon például, amikor a választásokon győzött a Demokrata Fórum nevű politikai párt, éppen a női nagylábujjal foglalkoztam”.³⁷

Ugyanakkor a *Hogyan csábítsuk el...* egyik legnagyobb elmozdulása *A vonal alatt*hoz képest, hogy nem csupán a kisebb egységek építhetők be nehezen egy nagyobb narratívába, de gyakran a tárcák maguk sem működnek önálló történetekként. A személytelen elbeszélővel rendelkező *Törökszentmiklós*, a *Miért szorítunk a groznijaknak?* vagy a *Szféra* különböző tér-időket leíró elbeszéléseiben csak történetfoszlányok vannak; ugyanakkor épp ezek a leírások a legrealistábbak, sugallva, a valóság „maga” sem történetyszerű. Talán ezért is vágnak arra a Szívet fölkeresők, hogy mondat, azaz nyelv, tehát elbeszélés váljon belőlük.

A kötet „rendetlen” narratívájához a *Szféra* című írás sajátos magyarázatokkal szolgálhat. A többes szám első személyű elbeszélésben mintha csak egy utcai séta során lenne leltárba véve a látvány. Mintha csak Mészöly Miklós *Filmjének* szenvtelenségével pásztázná végig egy kamera a villamosmegállót, majd a közeli kocsmát, hogy újra visszatérjen a villamosmegállóhoz. Nincsenek történetek, pedig vannak cselekményelemek és van elbeszélés is. A cselekményelemek összetartozását azonban nem logikai, ok-okozati, hanem tér- és időbeli metoni-

³⁵ A 67. oldalon Herr D. egy olyan tárcáról beszél, amivel az olvasó csak százhusz oldallal később találkozhat. *A berlini fekete füzet* asszociatív egységét pedig olyan tárcák követik a kötetben, ahol Bakó még él, Szív Lacika pedig még nem született meg.

³⁶ 1992. szeptember 28-án Szív Ernő egész nap az eget nézi. (Szív 1997. 15.) 1996. január 27-én Szív úgy dönt, rossz író lesz. (18.) 1993. tavaszán Ilia Mihály díszpolgár lesz. (50.) 1994. november 11-én Szív Ernő vesz Istenből egy darabkát. (177.) 1995. január 17-én meghal Vilma néni, csak épp azt nem tudjuk, ki ő. (186.)

³⁷ Szív 1997. 36.

mikus kapcsolatok szervezik.³⁸ Egy részeg férfi (mellesleg nadrágon keresztül) újsággal törli ki a fenekét, az újságot pedig pont oda dobja, ahol majd elüt egy nőt a villamos, míg a vérfoltot ugyancsak újságpapírral fogják letakarni. A történetfoslányokat tehát nem csupán a térbeli találkozásuk, de metaforikusan az újság tere is összeköti, igaz, ironikus módon: az újságpapír deviáns felhasználásával. A kollektív elbeszélői hang csak akkor vált egyes szám első személyű elbeszélésre, mikor közli: ebbe az újságba talán a most olvasott írást jegyző szerző is fogalmazott. Az írás mediatisált formába öntése tehát óhatatlan veszteség, az újság nem kerülhet közel a „világ dolgaihoz”, csak – groteszk módon szó szerint – súrolhatja az életet, halált. (A tömegsajtó efféle alábecsültségének keserű ellenpontjai az újságosbódénál játszódó jelenetek, ahol a vásárlók féltett kincse egy-egy pornólap példánya.) Az újságba fogalmazás tehát hiábavaló, de ugyanilyen hiábavaló az irodalom is: az olvasó részeg kocsmabéli kiáltása a költőhöz („Tudod, mit? Érzem a szférát!”³⁹) azonban nem csupán az adott szituációt, hanem a *Szféra* című írást is szubverzálja. Miután újságírás és irodalom érvényesége kétséggé válik, csak az a kérdés marad, hogy vajon hova tartozik az a szöveg, amit most olvasunk.

(„*A gyász ez*”. A berlini fekete füzet *gyász munkája*) „Aztán meg arra gondolt Szív, ahogy hazafelé bandukolt a pankowi körtefához, hogy azért mégse lenne jó, ha ez az egész berlini fekete füzet arról szólna. Miről is? Bakó haláláról, természetesen.”⁴⁰ E pár mondat összefoglalja *A berlini fekete füzet* narratológiai kérdéseit. A szöveg legalább két tér és idő síkján mozog: a jelen 1995 ősze, amelyet Szív Berlinben tölt, ennek az időnek az útinaplószerűen is olvasható leírásába élkelődik be a Berlinbe érkezés előtt „két héttel és egy nappal”⁴¹ meghalt barát, Bakó András (Baka István) elsiratása. Vagy fordítva: az emléke-

³⁸ Thomka Beáta szerint az oksági és az időbeli kapcsolat egyaránt metonimikus és a történetelvű elbeszélő szerkezetéhez áll közel, amellyel szemben a nem történetelvű elbeszélő szerkezet metaforikus kapcsolatai állnak. (Thomka Beáta: *A pillanat formái. A rövidtörténet szerkezete és műfaja*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1986. 17-18.) Elemzésemben azonban a cselekményelemek oksági és időbeli kapcsolatai között is éles különbséget teszek, hiszen a Szív-próza épp a megidézett és újrendezett kronotopológiát fosztja meg a logikai összefüggésektől. Mindeközben a metaforikus jelentésképzés iránti igényt is ébren tartja, amelyre majd az *Összegyűjtött szerelmeimben* találhatunk példákat.

³⁹ Szív 1997. 58.

⁴⁰ Szív 1997. 88.

⁴¹ Szív 1997. 78.

zett alakjának felidézését szakítják meg az emlékezés jelen idejének kéretlenül előretolakodó képei. A két tér és két idő sajátos egységet alkot a bekezdéseken kívül nem tagolt szövegben, az egymás mellé helyezett epizódok közé vonható kronotopológiai cezúra határát két egymással összefüggő gesztus: az írás és az emlékezés mossa el.

„És az első nap kora délutánján már oda is ült az asztalához, mély lélegzetet vett és leírta a címet: *A berlini fekete füzet*”.⁴² Már az első mondat rámutat a feszültségre: vajon azonosnak kell-e tekintenünk a két berlini fekete füzetet – a *Hogyan csábítsuk el...* közepén található, *A berlini fekete füzet* című szöveget és az ebben a szövegben írt *A berlini fekete füzetet*? Ez összefügg a minden Szív-írás kapcsán feltehető kérdéssel is: vajon mi a viszonya a „szerző” és a szereplő Szív között? Az álnévhasználat a tárca hagyományához kötődik, a szereplő-szerző (név)azonossága metaeptikus átjárást valósít meg. Akárhogy is, az első mondat egy korlátozottan azonosító értelmezést sugall: minden, amit ezek után olvassunk, a Szív (no de melyik Szív) által írt füzet része.

Ezt a sejtést egy későbbi szöveghely még erőteljesebben igazolni látszik.

„Meg kell vallania Szívnek, hogy itt és most nem annyira Bakó Andrásról, a barátjáról, hanem a halál stilsztikájáról van szó. [...E]z csak annyit jelent, hogy ha a kezével ír, akkor a szemével nem látja, amit olvas, és ha a szemével olvas, akkor a kezével nem tudja, mit ír, és hogy ez a gyász, voltaképpen. [...] És Szív nem tudna gyászolni, ha nem írna, mert nem tudná, hogy ez a gyász, viszont ha ír, nem gyászolhat őszintén és egyszerűen. Ez a gyász, voltaképpen. A gyász ez. / Ez a mondat. / És ez. / És ez is.”⁴³

Nincs tehát két Szív, csak egy, hiszen egyik a vallomásaik és egyik a mondataik, és miközben ezek a mondatok teljes mértékben elveszítik kommunikatív értéküket, amennyiben pusztán önreferensek, paradox módon éppen ekkor tölthetik be valódi funkciójukat, ekkor válhatnak igazán alkalmassá a gyász felemás, mert az írás terében csak közvetett és szublimált módon, máshogy viszont átélhetetlen kifejezésére.

⁴² Szív 1997. 77.

⁴³ Szív 1997. 96.

*A berlini fekete füzet*ben egyébként is sok a közelre mutató deiktikus elem, az *ez*, a *most*. Gyakori az elbeszélés idejét aktualizáló deixis.⁴⁴ Mindez úgy teszi jelen idejűvé az emlékezés idejét, hogy fix pontot nyújt az emlékezettre való rátekintésre; a szöveg így úgy válik egy valakit elsirató vallomássá, hogy a fokozhatatlan személyességgel bíró napló műfajának beszédmódját is felidézi.

Az elbeszélés jelen idejét és a múlt- vagy képzeletbeli tereket-időket legtöbbször az írás előfeltételeként megjelenő emlékezés teszi átjárhatóvá. Gyakoriak az epizódokat a következő módon megelőző, lezáró vagy átkötő formulák: „[Szívnek] eszébe jutott a férfi a vonatról”,⁴⁵ „Szív ezekben a napokban hallott egy nagyon szép Stasi-történetet is”,⁴⁶ „Szív az erotikus múzeum egyik emeletén téblábolva fejezte be az utolsó magyarról szóló látomását”.⁴⁷ Vagyis a jelöletlenül egymás mellé kerülő szövegek helyét az emlékezés szabad asszociációja jelöli ki. A szerkezet mozaikossága így nem önmagának való tulajdonság, hanem az emlékezés természetét imitálja, belső monológgá, vallomássá, ironikus hangneme ellenére is gyászos síratóhoz hasonlítva a szubjektívizált ő-elbeszélő által elmesélteket. Ugyanakkor az emlékezés folyamatába olyan történetteredékek is belekerülhetnek, amelyek nem tartoznak szorosan az írás/emlékezés, azaz a gyász tárgyához, a (rész)történetek azonban *mintegy maguktól* való felbukkanásukkal hitelesítik a Bakóra való emlékezés elkerülhetetlenségét.

Az emlékezés, az emlékezet, a gyász és a gyász tárgyának terei sajátos módon csúsznak egybe *A berlini fekete füzet* végén. A berlini ház elhagyása és Bakó halálának pillanata egy téridőpontba sűrűsödnek: „Valami tétova történés leng a [pankowi] körtefa ágai között, [...]és ahogy visszalép az összelehelte ablaktól Szív, egyszerre meglátja Bakó Andrásné, ahogy az asszony ott ül azon a szerdai napon a kórházi ágy mellett”.⁴⁸ Szív ezek után úgy utazik haza, hogy „tartja a sajátjával és nem engedi az özvegy tekintetét”,⁴⁹ hogy „párbeszédük” azzal a néhány mondattal érjen véget, „melyek nélkül ez az egész füzet egy fabatkát sem érne”.⁵⁰

⁴⁴ „[A]hogy ezt *most* Szív elgondolja a pankowi villamoson”. 101. „Szív gyakran sírva fakadt ezekben a hetekben”. 102. „Mi lesz *most*, jaj, mi lesz”. 111.

⁴⁵ Szív 1997. 84.

⁴⁶ Szív 1997. 107.

⁴⁷ Szív 1997. 123.

⁴⁸ Szív 1997. 152.

⁴⁹ Szív 1997. 153.

⁵⁰ Uo.

A berlini fekete füzet struktúrája tehát egymás mellé helyezett, egymást át- és átvágó epizódok sora, amelyeket egy összefüggő narratíva reménye éltet. De van-e története *A berlini fekete füzet*nek? Vagy épp csak történetei vannak? A néha anekdotikus szerkesztésű epizódok sajátos kapcsolatba kerülnek egymással. A szabadság lehetőségeit ironikusan megmutató harc – Szív és egy pultos különös csatájának a – leírásába például egy „nagyon szép Stasi-történet”⁵¹ ékelődik be. A Stasi-történet kétféleképpen kapcsolódik a Parkklausebelihez: egyrészt Szív „ezekben a napokban hallotta”⁵² – tehát metonimikusan –, másrészt „a szabadság a legfontosabb dolog a világon” jelszó mindkét elbeszélésben megjelenik – vagyis metaforikusan is. *A berlini fekete füzet* szerkesztése tehát, bár asszociatív sémákat követ, mégsem szabad, sokkal inkább kötött összefüggések irányítják, amelyek elsősorban a cselekményelemek metonimikus, néhol metaforikus struktúráiban jelennek meg.

Ezt az epizodikus szerkezetet a három képeslaptörténet elmesélésében, vagyis az elbeszélés elbeszélésében érhetjük tetten.⁵³ „Szív képeslaptörténetnek nevezte ezeket a semmi kis sztorikat, anekdotamagnak is kevés esetkéket. A semmilyen német nőt, a májbajos kelet-berlini férfit és a nyomorult ázsiait.”⁵⁴ Később mégsem a velük való találkozás válik képeslaptörténetté, hanem az, amit Szív „elmond” nekik. A csúnya német nőnek egy kínos dedikálás történetét, az ázsiai koldusnak Bakó kolozsvári látogatását, a májbajos keletnémetnek Bakó gyógyulási reményét meséli el. Az első történetet hangtalanul kezdi, „mintha csak a nőnek mondaná”,⁵⁵ és a többi mesélés is hasonló: Szív annak mesél, akit épp lát, amikor – vagy akiről – eszébe jut egy emlékkép.

A képeslap formaként is fontos: a személyes, interperszonális és többnyire az informális kommunikáció mediatisált formája, amelyet azonban – mivel nincsen borítékban – bárki elolvashat a kézbesítés közben. Potenciálisan nyilvános, mivel hallgatóságos átmenetet képez a privát és a közösségi szféra között. A képeslaptörténetek feladója a hallgató Szív, címzettje a kiszemelt hallgatóság

⁵¹ Szív 1997. 106.

⁵² Szív 1997. 104.

⁵³ Szív 1997. 129-136.

⁵⁴ Szív 1997. 129.

⁵⁵ Szív 1997. 129.

(közvetve az olvasók): így a jakobsoni kommunikációmodell⁵⁶ szomorú paródiájaként egyszerre jelenik meg az üzenet csak remélt kézbesíthetősége, ám a feladótól és a címzettől való elszakíthatatlansága is. McLuhan médiaelméleti szentenciáját kiforgatva itt nem a médium lesz maga az üzenet, hanem az üzenet maga a médium: az válik ön maga kétes sikereket elérni tudó csatornájává.

A képeslaptörténetek elmesélése után mindhárom hallgatónak a reakciója: „ennyi?”⁵⁷ Egy képeslapra nem férhet ki sok minden. *A berlini fekete füzet* történetei így történetek: bár csak töredékek, egymás mellett többet ígérnek. „És Szív néhány nappal a hazautazása előtt elkezdte sorolni a dolgokat. S persze ezt is a történet miatt tette. Á, dehogyis. Nem volt ez már történet, annak kevés volt, inkább afféle egyszerű metafora.”⁵⁸ Ami történetnek kevés, metaforának elég lehet? Kevesebb a metafora a történetnél vagy csak más? A történetet imitáló epizódok így válnak egymás metaforáivá, egymás szüntelenül értelmezőivé. Így olvashatjuk Szív Ernő berlini magánybetegségét Bakó agóniájának ironikusan kicsinyített másaként. „A gyász, voltaképpen, ez.” Mégsem a halál stiliztikája ez, hiszen a halál néma, de a gyász stiliztikája mindig az életé, az életben maradóé, aki nem lehet néma.

Variációk egy témára. Az *Összegyűjtött szerelmeim* feloldódása az irodalomban

Az *Összegyűjtött szerelmeim*⁵⁹ kötetben (*A vonal alatt*-tal ellentétben) már nem a szerző és az egyes szám harmadik személyű elbeszélésben megjelenített szereplő, de (a *Hogyan csábítsuk el...* által megelőlegezve) az én-elbeszélő is Szív. Míg *A vonal alatt*ban a saját és mások életének megoszthatósága egy referenciálisan beazonosítható zárt városi térben jelenítődött meg, addig az *Összegyűjtött szerelmeim* valószerűtlen történetei az elbeszélés metasztintjén teszik problematikusá magát az elbeszélhetőséget. És míg *A vonal alatt* Szív Ernője abban különbözött a „valódi” újságíróktól, hogy nem „járt ki” eseményre, addig az

⁵⁶ Roman Jakobson: Nyelvészet és poétika. In Bókay Antal – Vilček Béla (szerk.): *A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitívizmustól a strukturalizmusig*. Szöveggyűjtemény. Osiris Kiadó, Budapest, 2001. 449-456. 451.

⁵⁷ Szív 1997. 132. 134. 136.

⁵⁸ Szív 1997. 146.

⁵⁹ Szív Ernő [Darvasi László]: *Összegyűjtött szerelmeim*. Magvető Kiadó, Budapest, 2003.

Összegyűjtött szerelmeim változatos tér-időket átívelő utazásai azt sejtetik, Szív azzá a sokféle emberré vált, akinek *A vonal alatt*ban mások mindig is hitték.

Bár a történetyszerűség imitációja állandó jegy, Darvasi és Szív hangja a '90-es évek elején még jobban elkülönül: az írások tematikájában (mitikus időtlenség és referenciális utalások), az elbeszélések hangvételében (tragikus és tragikomikus hangoltság) és stílári megoldásaiban. E különbségek később eltűnni látszanak: mindez Szív feloldódását, egyre problémátlanabb beolvadását jelenti a Darvasi-életműbe – vagyis egy „irodalmi” megszólalásmódba. A tárcák így a tárcaszerűséget eszközként alkalmazó novellákká válnak.

Mindennek egyik megnyilvánulása, hogy Szív teremtett alakmásból arctalan narratív figurává válik. Az élettörténet elmesélésének „valódiságát” épp a részletekbe menő történetmesélés számolja fel. Szív e kötetben a csábítás motívumát úgy teljesíti ki, hogy Szív életideje egy 20. századnyi hosszra nyúlik, az általa bejárt/elbeszéltek terek is kinyílnak. Szív feloldódik e mitikus térben, hogy főszereplő immár ne ő, hanem a mellé sodródó nőfigurák legyenek.

Az *Összegyűjtött szerelmeim* írásainak többsége már megjelent különböző újságokban: a kötetbe kerülés legfontosabb változásai a fokolizációt érintik. Számos újságbeli változat egyes szám harmadik személyű elbeszéléssel meséli el Brukkelklein Rezső szerelmeit, a kötetben pedig az én-elbeszélő, Szív Ernő csábít már Brukkelklein helyett.⁶⁰

Kicsoda Brukkelklein Rezső? Ha Szív Darvasi alteregója, akkor Brukkelklein Szívé, aki az írások állandó szereplőjeként elvág minden szálát, amely a tárcát annak referenciális kötöttségéhez láncolná. Kihasznál azonban minden lehetőséget, amely a tárcát irodalmi jellegéből adódóan a fikció felé lökheti. Brukkelklein a harmadik tükör: az *Összegyűjtött szerelmeim* a végtelen tükröződést állítja meg, oly módon, hogy Brukkelklein helyére újra Szívet állítja. Az írások szerkezetében megtörtént változások azonban nem tűnnek el nyomtalanul: így Szív Darvasi (tehát egy létező személy) alakmása helyett önmaga, Szív ideájává változik. A tárca kettős játéka után így záródik önmagába a fikció,

⁶⁰ Brukkelklein Rezső neve nem tűnik el teljesen az *Összegyűjtött szerelmeim* történeteiből. „Maga ügyes ember. [...] Eddig tizennégyen lettek öngyilkosok Szerafina miatt. Csak egy embernek, Brukkelklein Rezsőnek sikerült rájönnie a megoldásra. Gratulálok, Szívből gratulálok, Szív úr!” (Szív 2003. 110.)

hogy paradox módon épp a Darvasi-név alatt publikált írásokkal való hasonlóságot eredményezi.⁶¹

(Történetek a történetekben) Az *Összegyűjtött szerelmeim* című kötet önmeghatározása szerint dzsessz-novellákat, elbeszéléseket és tárcákat tartalmaz. A négy ciklus huszonnégy hosszabb elbeszélésből áll, ezek a csábítás-elhagyás témájának sajátos variációit mutatják be.⁶² Ezekben az írásokban a legerősebb a tárca hagyományától való elszakadás és a novella beszédmódjához való közeledés (bár ezek többsége jelent meg először újságban, ezek között van a legtöbb Brukkelklein-novella). Ugyanakkor a novella műfajának szubverziójához épp a tárcaszerűség öröksége járulhat hozzá.

Ezeket a történeteket két elem teszi különlegessé: a női szereplők speciális attribútumai (pl. Ágnes Nie megérinthetetlen, Aa Fitzgerald csak szeretkezés közben beszél, Luna Csajkovszkij egyfolytában a férfiak halálára gondol), valamint a történet elbeszélését folyamatosan megszakító kisebb történetek. A kisebb történetkezdeményekre a fő elbeszélés *mise en abyme*-jeként is tekinthetünk, de ezek a cselekményszilánkok vagy csupán szentenciák épp az effajta logikai vagy akár metaforikus kapcsolat lehetőségét tagadják.

Hasonlóan működnek az Örkény groteszk egypercesei emlékeztető szövegek. Ezek többsége már nem kapcsolódik közvetlenül egy Szív Ernő nevű

⁶¹ A Szív-oeuvre Darvasi-életműben való feloldódását azonban *A titokzatos világválogatott* című kötet mutatja meg a legerőteljesebben, a téma-variáció-improvizáció szerkezetazonosságai miatt. *A titokzatos világválogatott* azonban, noha nem egy írásának folyóiratközlésben megjelent eredetijét Szív jegyezte, immár Darvasi neve alatt publikált. (Darvasi László: *A titokzatos világválogatott*. Magvető Kiadó, 2006.)

⁶² E novellák és hősnők: Faúsztatók, egyéb hazugságok – Klumpa Mária. (Szív 2003. 7-11.) Hó Valéria. (12-14.) A szemetelés művészete – Vera Holland. (17-24.) Az életem tolvaja – Finger Ibolya. (26-28.) A hentes nővérek – Ágnes Nie. (31-36.) Mindig úton lenni – Viktoria Immernein. (39-44.) Bojár Rozália. (45-47.) Milyen gyár, mondd csak, miféle kombinát? – Emma Mímózia. (49-51.) Egy temetés, egy élet – Pipi Portugál. (57-60.) Az utolsó hajó neve – Mary Smith. (84-90.) Amikor a nő kijelöli az utódját – Szerafina. (104-111.) A Lehetséges Cirkusz Alapítvány – Jamina Waterloo. (113-119.) Hortenzia harangjai – Sara Mendel. (132-139.) A tanárnő szerető – Cézár Kornélia. (142-144.) Az Eddie Reim-szóló – Julia Morgen. (151-158.) Hogyan evett, ha pedig soha nem evett? – Angéla. (163-164.) A sötétfeleség. (165-172.) Amikor a nő a halálodra gondol – Luna Csajkovszkij. (176-183.) Jolanda, aki egyszer az egész világra rámorzszázt. (185-192.) A Por és Hamu Restaurantban. (208-211.) De mit szól ehhez a szerkesztő? – Amelie. (224-230.) A Hófehérke-zendülés – Carmen Bank. (255-262.) Aa Fitzgerald, aki csak akkor beszélt. (265-272.) Ki az a Veronika Brandt? (279-286.)

szereplőhöz, és miközben igen hasonlóak a közel egy időben született Darvasi prózához,⁶³ a példázat hagyományának kifordított megidézése is megfigyelhető az *Összegyűjtött szerelmeim* lapjain. Szív történetei tele vannak példázatokkal, amennyiben a példázatokat rövid, jelentésmegvilágító erejű történeteknek gondoljuk. Szív történeteinek sajátossága azonban épp abban áll, hogy kihasználják: bár felkeltik, mégis kielégítetlenül hagyják az olvasó összefüggő jelentés utáni vágyát. Ebben a hosszabb novellák befejezetlenségükben is rokonok, nyitottságukhoz hozzájárul, hogy a kisebb betéttörténetek a párbeszédekben is megjelennek. Az első találkozások is egy történet megidézésével vagy szentenciával veszik kezdetüket,⁶⁴ ahogy a szakítást követő búcsú nem egyszer valamilyen látszólagos tanulsággal zárul.⁶⁵ Mintha épp ezek a búcsúszentenciák lennének a tovatűnő kapcsolatok legfontosabb maradványai. A tárca közmegegyezés által hagyományosnak mondható eleme, a csattanó így dekonstruált formában marad meg, és járul hozzá a klasszikusan zárt novellaforma későmodern megnyitásához.

A modernség meghatározó prózafordulatában a sűrítés és a redukció maga után vonja a lecsökkentett cselekményelemek szimbolizációját:⁶⁶ ezt a folyamatot használja ki és tagadja meg a harmadik Szív-kötet. A metonimikus (oksági és időbeli) kapcsolatokat itt immár nem a huszadik század elejére jellemző metaforikus, hanem a metonimikus kapcsolatoknak egy kiszámíthatatlanabb, önkényesebb formája váltja fel. A szimbolizációnak ellent tart az is, hogy a sokféle nőalakból nem állhat össze egy jelképes figura, ahogy nem mintázható meg az Ismeretlen Nő Emlékműve sem, csak egy a szerzőre hasonlító, az Ismeretlen Nőre mutató szobor, ahogy Veronika Brandt sincs, csak akkor, ha távol vagyunk tőle. A különféle nőfigurák egymás elkülönülő, különböző hasonlatai lesznek, a történetek egymás központi téma nélküli variációi. *A berlini fekete* füzetben megelőlegezett szemlélet így jut el az *Összegyűjtött szerelmeim* nem is olyan kis tétű irodalmi játékaihoz. Amit *A vonal alatt* már megjósolt, beigazolódni látszik: a tárca visszatér az irodalomhoz – ahonnan vétetett?

⁶³ Darvasi László: *A lojangi kutyavadászok*. Magvető, Budapest, 2002. A Csin Akadémia ciklus: 163-217.

⁶⁴ L. „– Az ég a legnagyobb paparazzo, kislány – mondtam.” Szív 2003. 32.

⁶⁵ Az egyik legszebb példa erre a temetkezési irodában dolgozó Sara Mendel búcsúgesztusa: „– Most pedig jöjjön a tanulság – mondta a lány, kitaszított a lakásból, s mint egy koporsófedelel becsukta mögöttem az ajtót.” Szív 2003. 139.

⁶⁶ Thomka 22-25.

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás	5
Előszó	7
Dányi Ágnes: Minden széttörött egész (<i>Átmenetiség mint alteritás Cholnoky Viktor Amanchich-elbeszéléseinek tükrében</i>)	9
Zelena András: Radnóti Miklós és József Attila költői munkásságának párhuzamosságai	23
Markó István: „... az Istár című esztelen vers...”	30
Tülkös Terézia: „Mit gondolsz, a Törvényt zavarba lehet hozni?” (<i>Mészöly Miklós parabolikus olvasásmódjának határaitól</i>)	37
Gémes Noémi: Az identitását veszített hisztrió önreflexivitása (<i>Nádas Péter radikalizálódó drámakoncepciójának kezdete – Temetés</i>)	55
Sinkovitz László: Szét vagyok (<i>Rítus, határ és szubjektum Esterházy Péter Fuharosok című regényében</i>)	69
Turi Tímea: Tárca, vonal, irodalom (<i>A tárca megszólalásának lehetőségei Szűfő Ernő három kötetének tükrében</i>)	86

Térdimenziók és emlékezetformák
A Grezsa Ferenc Tebetséggondozó Műhely dolgozataiból

Modern Magyar Irodalmi Tanszék
Szeged, 2010

Szerkesztés és tördelés:

Kovács Krisztina
Novák Anikó
Zelena András

Lektor:

Molnár Zsuzsa

A borító Max Ernst Oedipus Rex című képének felhasználásával készült.
Grafika és design: Tóth Péter

Készült a Polu Press Kkt. nyomdájában Székesfehérváron.

ISBN 978-963-306-070-4