
Zsávolya Zoltán

GYÚJTÓPONT

Zsávolya Zoltán

GYÚJTÓPONT

Válogatott tanulmányok

Cédrus Művészeti Alapítvány – Napkút Kiadó
Budapest, 2014

CÉDULÁK EGY/A („)KÖLTÉSZETHEZ(“)

Turczi István (lírai) életművének átfogó értékelése

- az *Áthalások* kötet okán és ürügén

Indulási korszak vagy stílus? (A műfajteljesség értelmezéséhez)

Egy több műfajú írónál (is) rendszerint a lírikusi tevékenység az életmű legfontosabb rétege (akárcsak a pusztán vagy tisztán lírikusnál), különösen akkor, ha a kezdetek szintén ebben a műnemben találhatóak, ha a későbbiek során is domináns marad ez a szelet az irodalmi term(el)ésen belül és ez az állapot várhatóan a pálya végéig megmarad már. S azért is így van ez, mert a kifejezés, a formálásmód kivitelezésbeli szélsőpontjait a lírai aktivitás mutat(hat)ja meg a leginkább – a stílárisan-retorikailag, szövegalkotási szempontból a legnagyobb feszítávolságokat felmutatni tudó költészet azt, hogy mire képes az adott alkotó összességében. Egyáltalán: ez a tevékenységi, viszonyulási, elsajátítási, működ(tet)ési öszszesség annál sokrétűbb és (így) érdekesebb, mert a „költészetcsinálás”, a vers művelése igazán sok apró impulzus és momentum, szempont és kritérium alapján szerveződik, mozaikosan rakódva össze teljesítménnyé. S a pályakezdő, fiatal költő belépése az irodalmi kifejezés(szakma) világába a líra létrehozásának (a lírai létrehozásnak) a követelményrendszerét felismerve-elfogadva az irodalmiság adott, aktuális pillanatában, időszakában meglévő/érvényesülő elvárás- és szokásrendszer többé-kevésbé önkéntelen átvételét jelenti. Vagy legalábbis *jelentette* az irodalomalkotás, irodalomlétesülés olyan mintaszerűen zárt és légszomjas vonatkoztatási rendszerében, mint amilyen a nagyjából 1950 és 1990 közé eső periódus volt. A Kádár-korszak művészeti-irodalmi szempontból is beszűkült nyilvánosságában, az 1970–80-as évek fordulójához érkezve, ez vagy az óriási hatást kifejtő, jóformán szuggesztív

hatású Nagy László-i líra égisze alatt lebonyolított pályakezdet, vagy a neoavantgárd paradigmájához való csatlakozást jelenthette csak a leginkább. Más választás nemigen adódott, ha elviekben lehetséges is lett volna, valamiképpen *tertium non datur* érvényesült ebben a tekintetben.

Turczi István e két választási lehetőség közül a neoavantgárd mellett döntött egykor, ám óvatosan, csak mértékkel. Talán ez a mértéktartás is oka annak, hogy a nyolcvanas évek magyar nyelvű neoavantgárd lírájáról a nagyrészt mozgalmári, a doktriniséget ha nem is valló-vállaló, attól azért végzetesen nem idegenkedő (neo)avantgárd szerzők-értelmezők körében tartott írószövetségi előadásával e sorok írója néhány évvel ezelőtt kisebbségre botrányt kavart, amennyiben a tárgyalt időszakra vonatkozóan Turczi Istvánt is bele merte érteni a speciális szempontból kiválasztott egyedi költői teljesítményekből kiválogatott mezőnybe. (Az enyhébb intenzitású alkalmazás, a módjával történő részvétel a szoros-elszánt ráhangolódásúak oldaláról deficitként érzékelhető, ha mégoly elővigyázattal is történik az értelmező részéről a visszamenőleges viszonyba helyezés.) „Tulajdonképpen meghökkentő, hogy a mára egyértelműen tradicionalista-»esztétista«, romanticista-»parnasszista« módra modern Turczi István sem tudta másképp megalkotni a maga '80-as évekre eső költői indulását *anno dacumál*, mint az avantgárdság formanyelvén megszólalva. Már amennyiben a »minuszkuláris« (kisbetűs) írásmódot, a szójátékoskodást/szókritikusságot, a szintaktikai fellazított-ságot, a jelentéslebegtetést, a kifejezések szemantikai alternatívítását, a vizuálisan is jelentőségteljessé, jelentéssé emelkedő sorelrendezettséget, a speciálisan érdekes szedési módot, a síkbeli vizuális különösségeket és magát a művészeti vagy mediális tevékenység tematizálását elegendőnek találjuk ahhoz, hogy az avantgárdság teljesülésének »kritériumait« pillantsuk meg bennük. Mégpedig a *Segédmúzsák fekete lakkcipőben* című 1985-ös kötet anyagában éppúgy, mint a korszakhatárunkon formálisan túllendülő, ám keletkezéstörténetileg még mindenképpen odatartozó Turczi-versgyűjtemények esetében (*Zene*

állástalan zongoristáknak, 1990; *Amerikai akció*, 1991). Egy hagyományos romantizáló, aki magától értőden radikális sortördelest végeztet a – korabeli viszonyok között még mindenképpen: – szedővel? Ennél komolyabb bizonyíték aligha kell arra, hogy a nyolcvanas évek szinte teljes egészében, vagy legalábbis igen jelentős részben az avantgárdé volt a releváns magyar nyelvű lírában. Hatósugara átmenetileg még arra is kiterjeszkedett, ami aztán historikusan nem bizonyult a sajátjának...”¹

Textus(ok) és kontextus(ok)

Az előbbi önidézet, ha teljesen nem is, jelentős mértékben megtakarítja az értelmezőnek, hogy újlag nekirugaszkodjon a kezdeti vagy eredeti/eredendő Turczi-vers retorikai-stilisztikai modellként való leírásának. A benne felsorolt szövegi jellegzetességek – amelyeknek eléggé visszafogott felhasználását lehet dokumentálni az induló költő részéről – nem egészen mellesleg azt is mutatják (s akár általánosságban is), mennyire közel áll(t) egymáshoz neoavantgárd és késői modernség műfajmegvalósító jelölőrendszere a maga egyes gesztusaiban, legalábbis ami azok „végső” vagy távlatosan értékelhető jellegét illeti; hogy bizonyos momentumokban az avantgárdság (volt) a modernség megvalósulása. Ám ha valamiért igazán „gazdaságos” a fenti szövegjellemzés használata, akkor az az, hogy az első, a pályanyitó verseskötet kifejezőképleteinek jellemzése egyszersmind az első négy (önálló) verseskönyv tartalmát is jellemzi nagyjából és főbb vonásokban.²

-
- 1 ZSÁVOLYA Zoltán, *Horizont vagy perspektíva? Posztmodernségi reflektáltság a nyolcvanas évek magyarországi és határon túli magyar neoavantgárd lírikusainál*, Magyar Műhely, 150(2009/1), 38.
 - 2 Azért az „önálló” szó zárójelezése, mert *A nők és a költészet* (1990) Jung Zseni aktfotóival kiegészülve tulajdonképpen kétszerzős munka, miközben bibliográfiai leírhatóságában, vagyis a címlap felől nézve nem válik azzá, hanem „csak” Turczi István versgyűj-

(Re)kontextualizáló jellegű és hatású textualizációról (textualizálásról akár) legkorábban és intenzitás szempontjából is inkább majd csak az első vizuális albumtól kezdve, 1990-től, a két verseskötet is hozó év után lehet beszélni Turczy Istvánál. Mindazonáltal akár már az első kötetben magában érdemes megfigyelni a líra-alkotás (és ezzel együtt mindjárt az általában vett irodalom-alkotás) eljárásainak alakulását, módszerszerű-eljárásbeli eloszlását: hogy hogyan, milyen alakzatokban és esetleg máris elvek alapján képződnek meg a lírai szövegek a még fiatal alkotó kezén, mint retorikai-stiláris közlésmenetek. A szerző első verseskötetének anyaga döntően két részre osztható: 1) Későmodern „punctumok”, pillanatrögzítések és/vagy egyetlen ötletre épülő, poénra kihegyezett, epigrammatikus szerkezetek. Távolabbról az aktuális kánonban Pilinszky János versalkotási gyakorlatának, módszerének felvállalása, lírai köznyelvként természetes alkalmazása. 2) A kortárs neoavantgárd korpuszába ténylegesen illeszkedő, azzal legalábbis párbeszédet folytató vers-szövegek, szöveg-versek, prózaversek, versprózák, versepikák állománya. Mármint a magyar könyvkiadásnak a rendszerváltozás évtizedfordulóján meglehetősen kaotikus-vélet-

teményeként érvényesül, amelyet mindössze „fenomenológiai-lag” kísérnek egyenrangú anyagokként a fotóművész felvételei, míg intencionálisan – s nem utolsósorban a megjelenésnek még meglehetősen „patriarchális” korából, időpillanatából következően – nem a szöveggel egyenrangú kísérőfelvételek ezek: a szövegekkel a tradicionális modalitású illusztratív ikon-verbum viszonyban állnak. (Illetve *állnának* – hogyha az összeállítás keretei között valóban létezne aprólékos tematikus, motivikus megfelelés a képi és a nyelvi médium, jelközeg között a globális erotikuson túl. Ez azonban nem feltétlenül célkitűzése a kiadványnak.) Különben annak megadása, hogy a kötetet Eifert János tervezte, mintegy „háromszerzőssé” is avatja a gyűjteményt – Eifert majd a 2008-as *Erotikon*ban emelkedik ténylegesen társszerzővé, amely *A nők és a költészet* későbbi, magasabb (technikai) szinten történő megismétlése, de létezhet olyan felfogás is, miszerint *A nők és a költészet* lenne az *Erotikon* korábbi és a kor technikai színvonalán álló előzménye.

lenszerű fejleményének is tekinthető, hogy a verseket aktfotók kíséretében felvonultató *A nők és a költészet* megelőzi Turczy István – egyébként még ugyanazon esztendőben megjelent – *Zene állástalan zongoristáknak* (1990) című líra-könyvét, vagyis a szerző *tulajdonképpen* második verseskötetét (önállóként ténylegesen a másodikikat). A társszerzős alkotás ugyanis akként is felfogható, hogy mintegy a *Segédműzsák fekete lakkcipőben* és a *Zene állástalan zongoristáknak* anyagából vett kettős válogatást valósít meg (az utóbbiból úgymond előre válogatva).³ Textuális „önállótlan-sága” a szöveganyag szempontjából egyértelműen megállapítható tehát, amely tény persze éppenséggel erőteljes kontextuális felgazdagodást jelent, egyelőre persze „csak” egy meglehetősen egynemű vers(elési) univerzumon belül, de távlatosan megvetve az alapját annak, hogy az *erotikus (szöveg)környezet*⁴ összefüggésképző hatására alapozva a későbbiekben majd különböző alkotói korszakokat, versképzési módok szakaszait átlépő, periódusok törésvonalait egybevonó gyűjtőgesztus legyen megvalósítható (a már említett *Erotikon* lapjain).

Az első három lírakötet vonatkozásában tehát biztosan elmondható, hogy *A nők és a költészet* a másik két pályaeleji vers-összeállítás, a *Segédműzsák fekete lakkcipőben* és a *Zene állástalan zongoristáknak* egyfajta, speciális rekontextualizálását végzi el, a (képi) kontextus legalábbis valamennyire átalakít-

3 A nyolcvanas évek kötetmegjelenési várakozási idői felől nézve nem is annyira előidejű ez a gesztus. A *Zene állástalan zongoristáknak* megjelenésekor minimum 2-3 éves könyvelőkészítési periódust zár le saját, megvalósuló edíciójával, ez alatt az idő alatt pedig bőven támadhatott az aktív szerzőben késztetés egy harmadik összeállítás létrehozására. Ez lett (volna) *A nők és a költészet* – sorrendben történetesen a második gyűjteménnyé válva...

4 A (szöveg)környezet egzisztenciálissá táguló kontextusát az *Erotikon* (vagyis: általában Turczy erotikus lírájának) egyik kulcsdarabján, a különböző kötetekben már 1990 óta szereplő, de 2002-ben önálló könyvként is megjelent *Venus Vulgívágán* ragadja meg a következő, teoretikusan alapozott tanulmány: SOLTÉSZ Márton, *A test öröme és a szöveg öröme. Jegyzetek az erotikus irodalomhoz*, Bárka, 2010/5, 59–65. Különösen: 64–65.

ja az újraválasztott vagy előre kiválasztott szövegsor kitüntetett darabjait, ezáltal szorosabb összmintázatot alkotva belőlük és hozzáadott önmagából, mintha azok pusztán különálló verseskönyveknek tekintődnének. – Ettől eltérően kontextualizálja vers-textusait az első hármát hamarosan követő negyedik verseskönyv (*Amerikai akció*, 1991). Amit alcíme rögtön explicit módon mutat meg: *Epizódok egy hátrahagyott történethez*. Ez a jelzés ugyanis epikus vagy legalábbis epizálódási marker, ha a címben foglalt „akció” nem utalna úgyis azonnal a minden befogadó számára nyilvánvaló történetes cselekvés-, illetve cselekmény-mintázatosságára.

A szerző második könyve (*Mennyei egyetem*, 1987) regény, és mindmáig ír prózát is. Tematikus szerveződésű verseskötetei szintén vannak, illetve gyakran mutat be/fel válogatásokat, aféle poétikai hosszszmeteket a verses/lírai életműből. Ezekben hol megtartódik, hol félretétegetik a művek keletkezéssorrendjét fémjelző (bibliografikus) időrend. Közreadott azután (vers)lírai és próza(epika)i anyagot váltakozva tartalmazó szöveg-összeállítást is (*Deodatus. A férfi és egy város tört.én.elme*, 2001), amelynek legalábbis a kvázi epiko-lírai regényként való értését erősíti, hogy az 1987-es prózamunkával és az 1994-ben napvilágot látott *...se nélküleddel* együtt (ennek alcíme: *kiscsalád-regény*) a Tarján Tamás szerkesztésében 2005-ben napvilágot látott, *A többi csak kaland volt* című Turczi-mű, e román-hármas (ha nem is mindjárt-trilógia; beszédes alcíme: *Három kis nagy regény*) keretei közé kerül(het)et. Vagyis: a próza-epikára, epiko-lírai prózára az egyetemes egyéni versállomány ismétlődő újra- vagy átrendezéséhez hasonlóan jellemző az időnkénti rekontextualizálás.

Ezen a tárgyalásponton kell megemlékezni Turczi István prózavers-gyűjteményeinek létéről és egyben azoknak az egész életművet, a teljes („)költészetet(“) átmozgató hatásáról. *A Hosszú versek éjszakája* és *A változás memóriája* megjelenése között eltelt majd’ másfél évtized inkább a következetes építkezésre mutat ugyanis, mintsem a műfajválasztás szóródására, esetlegességére. Kiemelendő továbbá, hogy míg az 1997-es összeállítás egyszerűen csak a „*prózavers*ek” alcímmel határoz-

ta meg magát, addig a 2011-es „*próza* versek” megjelölése azon túl, hogy bizonyosan hordoz valami cizelláló jellegű pluszinformációt a benne közreadott szövegek közelebbi jellegével kapcsolatban, általánosságban is rámutat Turczi szinte végtelemtett precízsgű műfajpoétikai definitivitására. Annak egyfajta, akár az egyetemes műfajteljesség abszolutizáló alkotásgyakorlatként is érthető, mindenestre legalábbis az egyéni életmű ki- és beteljesítését célzó írói elszántság szimpatikus-megkapó lenyomataként értékelendő. (Az egyetemesség mint a kedélyes *Großschriftstellerei* fogalmának „formai” megvalósítása.)

Valamiféle *nagybetűs* („)Költészet(“), amely tradicionálisan – a verses instrumentálizáltság (szövegmedialitás) korában szinte kizárólagosan érvényesülő és csak a 19. századra lényegileg szétbomló alkalmazási trendje révén – az egész Irodalmat jelöli, jelölte (a szépirodalmi műnem- és műfajteljesség értelmében és jegyében), vizsgálati esetünkben az életmű egészét is felmutathatja viszonyítási *kontextus* gyanánt, és pedig erőteljesebben, határozottabban az átlagosnál. S itt, a próza/vers – vers/próza határ-érintkezések, határátlépések megállapítható, értelmezésként látványosan kikerekíthető feszültségpontjain, izgalmas feszültségmezőin túl ugyan arról is meg kell még emlékezni, hogy ebből a műnemi/műfaji konglomerátumból még a dráma sem hiányzik,⁵ ugyanakkor a leginkább persze a lírai típusú *versességre* érvényes ez a megfigyelés. Hiszen ha a kezdeteknél, az első négy verseskönyv tájkán nem lett volna még nyilvánvaló, azóta már jóideje bőségesen egyértelmű: minimum a lírai életmű-réteg érthető Turczi Istvánnál olyasvalamiként, mint ami a saját környezetét *szintén* jelenti folyamatosan, azon felül, hogy önmagaként létesül, ami tehát újabb és újabb részletei, részmunkái aktuális létrehozásakor támasztékot nyújt friss leágazásai számára; gyakran egy-egy variációs megalkotódást a régről ismerős, otthonos hatású elemek világában, sorában.

5 *A tintalovag. Irodalmi dokumentumjáték Jókai Mór és Nagy Bella házasságáról*. Megjelent: Új Horizont, 2000/3, 69–87.

A „költészeti” viszonyrendszer

Turczi Istvánnál igen tág magyarázat adásától sem szabad idegenkedni a műfajteljességéből kibomló (kon)textualizálásnak, (kon)textualizációnak: az egész életmű globalitásában kibontakozó nagyszabású lehetőségét illetően.

A vers és a költemény szót gyakran használják egymás szinonimájaként. Amikor a diák vagy az úgynevezett „zsurnálkritikus” elunja szóismétléseit a versszövegről vagy verseskötet darabjairól nyilatkozva, akkor időnként költeményről kezd el beszélni. Különösen, ha még valami áhítatos irodalomfogalom rabja is ráadásul. Akkor esetleg mindjárt a *költemény* fogalma alapján vág bele tárgyalásába, s azt színesíti a vers emlegetésével egy idő után. Pedig a költemény igazából mindenképpen mást, többet jelent, mint az egyes vers, mégpedig úgy a terjedelmi monumentalitás, mint a (részben abból indukálódó) szellemi kiterjeszkedettség szintjén. Ahogyan a költészet is több, mint a líra. Előbbinek hatalma van – amint az nálunk például Örkény Istvántól⁶ vagy Mészöly Miklóstól megtudható –, utóbbinak „csak” bensőséges ereje vagy szuggesztivitása. Hatalma pedig azért *is*, egyebek mellett, mert a(z) (szép)irodalmi műnemek teljességére kiterjed tradicionálisan. Valaha, az orálisban, a társadalmilag többségi analfabétizmus időszakában megvalósítható nyelvművészeti periódusban, majd ebből az állapotból lassanként kibontakozva, még a technikai korszak előtti *literatúra-medialitás*ban, tehát a betű kommunikációs uralmának szakaszán belül (azaz legalább a 20. század elejéig, vagy bizonyos fokig még az után is) epika és dráma is természetszerűleg volt verses kialakítottságú a líra mellett. Jobban is tudták szövegüket (tovább)alakító gazdáik, alkotó-előadó szakembereik (rapszodoszok, bárdok, igricek stb.) emlékezetükben tárolni, meg komolyabban alá is

6 ÖRKÉNY István, *Ballada a költészet hatalmáról* = Ö. I., *Egyperces novellák. Válogatás*, vál. és s.a.r. RADNÓTI Zsuzsanna, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1988, 140–143.

lehetett vetni így az irodalmi műalkotást a hangzás, a közösségi felhasználás vagy megítélés kommunikatív próbájának, ami tágabban-távolibban érte máig követelmény (nem verses kialakítottságú munkákra vonatkozóan is). A költészethez tartozott tehát eredetileg – és tartozik eredendően: *valósítja meg* azt eminensen – valamennyi műnem valamennyi műfajának kódolt-kontúrozott szövegterméke. Köztük a csodálatos csúcsteljesítményeket hozó „drámai költemény” vagy a társadalmi reprezentativitással bíró eposz és a virtuóz „verses regény”, ám – nem éppen utolsósorban – éppenséggel a nekünk (most) fontosabb lírai alkotások úgyszintén, nem épp utolsósorban... Ám (?) a költő, aki bírta/bírja a verselési szabálymódszereket, gyakran vág(ott) bele nagyobb vállalkozásba, amely ha nem is (volt) mindig „deduktív” nagyszerűségű (a globálisan elképzelt, átfogó kompozíció mozaikosan felszakadozó megvalósítása), azért esetleges „induktivitásában” is hordozta a monumentalitásra való hajlamot: a könyv apróbb, verses darabjai, lírai dolgozatainak sora általában valamilyen átfogó (világképi, epikus, kompozitorikus) elvnek alávetve rendeződött mintázattá. Még az irodalmi modernség első szakaszában is jelentős példákat találunk erre: Baudelaire *A romlás virágait* újrakiadásában folyamatosan bővítve mindig az eredeti kontextus összefüggését termelte újra magasabb (tágasabb) szinten, vagy gondolhatunk Rilke számos (kötet)ciklusára is. Ugyanakkor azért, bár „költészet” megvalósítása bármely irodalmi műnemben (még a bölcsélet és a didaxis területén is) elképzelhető, azt súgja az érzék, hogy „költeményről” szorosabban mindazonáltal csak líra-elemek megfelelő mennyiségi összeszerveződésének minősített eseteiben beszéljünk, legyenek bár ezek a líra-elemek a lírizálás poétikai-stílarretorikai momentumainak érvényesülései, vagy éppenséggel (eredetileg) más, akár „idegen” (idézt, átvett) lírai szöveg(részlet)ek.

A 'Turczi-Mű(vek)' - tágabban értve

Mindezzel persze mindjárt Turczi István egyik könyvénel vagyunk, s fenti általános elképzelésünket a („)Költészetéről(“) nem utolsósorban az ő mostani művének konkrét figyelembe és munkába vétele révén/során alakítottuk ki. Ez a könyv, ez a mű (talán: könyvmű) a 2007-es megjelenésű *Áthalások*. Amely munka önmagában is igencsak megérdemli az interpretatív foglalkozást, mindamellettt kritikai visszhangjának tanúsága szerint fordulatot is testesít meg a Turczi-líra befogadás-és ezzel talán alakulástörténetében. Magáról erről a kötet-ről csaknem annyi recenzió, kritika, értékelés született, mint az összes megelőzőről együttvéve, és azóta általánosságban is felfokozódott a szakmai érdeklődés ez iránt a lírai életmű iránt. S 2007 könyvhetére egyszerre jelent meg ennek a költői működésnek már a hazai posztmodernség szempontjából is biztosan értékelendő – mert azzal a maga „Nyugat-követő”, alapvetően esztétista beállítódása felől mind általában megfigyelhető nyitottságának, mind pedig újabban beálló még erőteljesebb megnyílásának alapzatán érdemleges párbeszédet kezdeményező – (verses)könyve, illetve az első a szerző egész életművére, tehát a líra és a „költészet” mellett még epikát, dramatikusan játékokat, rendszeres-embematikus műfordítás-gyakorlatot, valamelyes esszéírást és meglehetősen intenzív szerkesztést-irodalomszervezést is magában foglaló/felmutató teljesítményre egyaránt (ha nem is a felsorolt területek mindegyikére s főként nem azonos elszántsággal) rátekinthető monográfia.⁷ Ezenfelül ugyanezen esztendő őszén napvilágot látott az a köszöntő jellegű jubileumi kötet is, amely az ötvenedik születésnap apropóján egyesít gesztusértékű pályatársi, literátori kedveskedéseket és az érdemi kritikai megközelítésekéből jónéhányat.⁸

7 KABDEBŐ Lóránt, *Rögeszmerend. Turczi István művének tragikus derűje*, Budapest, Balassi Kiadó, 2007.

8 *Átételek. Turczi 50. 50 írás*, szerk. TARJÁN Tamás, Budapest, Tinta Kiadó, 2007.

Az élet(-mű) kohéziós erejére való ráhagyatkozás, illetve az elsődlegesen életműben történő gondolkodás (vagyis hogy mindig egy, az összességében vett – és nem pusztán szövegi, de legalább annyira tevékenységbeli, arcél-beli, a saját helyi-értéket is felmutató – 'Turczi Művek' áll minden egyes megnyilvánulás, alkotói gesztus, munka, szöveg, fellépés, szereplés stb. mögött), nos, ez a törekvés tehát kezdettől fogva szilárd, jól kivehető alapsajátossága, tendenciája, működés-eleme ennek az alkotói intencionalitásnak. Aligha véletlen, hogy az első válogatott versgyűjtemény, az eléggé korai, már 1993-ban ilyen minőségben és funkcióban napvilágot látott *Uram, nevezze meg segédeit!* igen beszédes módon vall arról alcímében, hogy *miről is van itt szó*, azaz minek kell tekintődnie az alkotói szándékelképzelés szerint mindannak a szövegal-ko-tói gyakorlatnak a maga intenzív lényege szerint, aminek esszenciáját valami másfél évtized után – lévén a hetvenes évek második felétől ír igazán érett verseket a szerző – közrebocsátja: „százegy vers, tizenhárom év: rögeszmerend”. (Ahol is az utolsó kifejezés önmagát nem kímélő ironikus gesztus is, ám mégsem véletlenül és korántsem negatív gesztus gyanánt – éppen ellenkezőleg, az alkotói elszántságot megragadva – lett az első átfogó Turczi-monográfia átvett cím-szavává.)

Első verseskönyvének fülszövegében pedig nemcsak azt adja meg Turczi, hogy pontosan mely periódusban keletkeztek a kötet vers(/szöveg)ei, hanem arra is kitér, hány éves a szerző, amikor munkáinak gyűjteménye elkezd kifejteni hatását, érvénybe lépteti hatásmechanizmusát: „éppen huszonöt éves vagyok azon a héten, amikor a kiadó elfogadja kéziratomat, huszonhat, amikor postázzák a szerződést, és legalább huszonhét, mikorra ez a könyv, első könyvem megjelenik”. Hozzátehető: huszonnyolc, amire ténylegesen megjelenik (1985-ben). S precízen közli azt is: „A kötet versei kevés kivétellel 1976 és 1982 között születtek; ezek voltak eddigi életem legszebb évei: ezennel átnyújtom őket az olvasónak.” Mintha ennek tudatos variációs megismétlése lenne a második önálló, összességében már harmadik verseskönyv, az 1990-es ZÁK fülszövegében

szereplő következő közlés: „A kötet versei kevés kivétellel 1984 és 1988 között születtek; ezek voltak eddigi életem legkockázatosabb évei: az olvasó döntse el a versek alapján, megérte-e.” Ezenfelül maga adja meg tevékenységének, költő voltának tágabb, illetve ráfókuszálóan szűkebb (kon)textusát, amennyiben közli – az első kötet fülszövegében még kvázi művészeti „kiáltvány” pontjait illetve gyakorlati életútjának stációit szerepeltette ugyanebben a funkcióban! –: „Születésem, 1957 óta ez már az ötödik »nagy« irodalmi stáció; 1985-ben jelent meg első verseskönyvem, *Segédműzsák fekete lakkcipőben* címmel, ezt egy prózakötet követte, a *Mennyei egyetem* – mindkettő, miként a mostani is, a Szépirodalmi Könyvkiadónál. Született egy album is, *A nők és a költészet* címmel, erotikus verseimet tartalmazza Jung Zseni aktfotóival. Izgatnak a közelmúlt magyar irodalmának tényei, az 1956 és 1965 közötti irodalmi közélet alakulásáról írtam disszertációt, majd ezt továbbfejlesztve, egy tanulmánykötetet. Egyre többet és szívesebben fordítok, leginkább angol, finn és héber nyelvből. Közben a rádiózás lett új szenvedélyem – mióta havonta a mikrofon előtt ülök, halkabban beszélek, ami azért sem baj, mert háromesztendős fiam, Dávid, akit egy gonosz betegségből adott vissza a sors, rossz alvó.”

Nem tréfa: „művei” között még fiúgyermekét is felsorolja az alkotó, s egyebek mellett a korban óriási szerepet játszó könyvkiadói instrumentális (alapvetően csak a Szépirodalmi és a Magvető Könyvkiadó!) alakulásmomentumáról is megemlékezik, továbbá a tradicionális verbalizmus mediális kiterjeszkedéséről sem hallgat tevékenységi területei között. S mindezt: joggal. És még akkor is joggal, ha az egymást követő újabb és újabb verseskönyvek nem rövid időszakon keresztül – és nem kevés paradoxitással – lírai szövegeket összefogó editorikus-kommunikációs összefogásokként sem elsősorban olyan dokumentumok gyanánt kezelendők, amelyekből azt, vagy feltétlenül csak azt a lényegiséget lehet megtudni, miszerint a kilencvenes évek közepétől az ezredfordulóig – vagy még azt követően is jó ideig – pontosan és valójában *mi történt* (vagy netán: mi nem történt) Turczai István lírájában a maga poétikai lényege sze-

rint. (Bővült, gazdagodott az egyáltalán ebben a periódusban?) Az *Sms 66 kortárs költőnek* című 2002-es kötetten kívül ugyanis ebben az időszakban még az is válogatott (illetve esetenként is csak a legminimálisabb mértékben új) verseket tartalmazó gyűjtemény vagy tematikus szerveződésű lírai életmű-hosszszmetzet az egymásra sorjázó kötetek közül, amelyik nem hordozza explicit megjelölésként is ezt a karaktert. Tehát a *Csokonai Vitéz Múhely* (2000) és *A Zöld Rabbi* (2001) úgyszintén, s lényegében nem másként az 1997-es megjelenésű *Hosszú versek éjszakája* sem (ámbar ez prózaverseket tartalmazva nem feltétlenül tartozik a versszövegek törzsállományához). Az olyan gyűjteményes kötetek pedig, mint amilyen a *Hívásra szól a csönd. Válogatott versek* (Tarján Tamás válogatásában) vagy a *Turczai István legszebb versei. Székely Magda válogatásában* (a válogató személyének közlése: alcími szinten!), főleg az immár több évtizedes költői pálya korábbi termésének fizikai hozzáférését voltak hivatva elősegíteni. (Ha nem relativizálta volna ezt a funkciójukat is a megjelenésük között eltelt igen csekély idő.) Lehet ugyan olyasmiben gondolkozni, hogy milyen is az, amikor *Székely Magda Turczit olvas*,⁹ ám ennek a pályatársi olvasatnak a maga nemében jóval kisebb jelentősége van – Székely Magda csekély fokú kanonizáltsága okán –, mint annak a címszónak, hogy történetesen esetleg ’Tarján Tamás olvas Turczit’, lévén a nevezett irodalmárnak a saját kategóriájában jóval komolyabb árfolyama van, mint az imént említett költőnőnek. De még ebben az esetben is a hosszszmetzetben ’átkártmányzott’ lírai életmű eltérő tematikus rétegei, momentumai következtében: egyfajta virtuálisan egyesített szövegkorpuszsként, mennyiségileg már nem is csak a „válogatottat”, de egyenesen az „összegyűjtöttet” célzó versállomány alakzatában van igazi jelentősége a 2004-es és a 2006-os kiadványok igen szoros egymásmellettiségének, együttesének... Ahol is feltehető (volt) a kérdés, mire fel ekkora jelentőségtulajdonítás a lírai életműnek, és főleg ennyire sűrűn...? Nos, éppenséggel erre az önolvasási anomáliaként, zavarként is

9 Vö. Bodor Béla azonos című könyvbírálatával! Ld. 13. sz. lábjegyzet.

érthető életmű-helyzetre jött jótékonyan a 2007-es könyv, amely ékes bizonyítéka lett nemcsak az általában vett megújulási potenciálnak ezen a lírán belül, hanem a jelek – a recepció jelek – szerint új, dinamikus fejezetet nyitva a költői életműben, átfogóan-visszamenőlegesen is átdinamizálta azt.

Turczi István (válogatott) verseskönyveinek a textuális álmány viszonylatában megfigyelhető szorosabb egymáshoz kapcsolódási, illetve csak részlegesen megvalósuló elkülönülési módja, természetének publikációs „összegabalyodottsága”, az alkotó-szervezőnek egy időben az új termés létesítését (személyes-)jelenléti szempontból jóformán felülmúlni látszó aktivitássűrűsége mindenképpen szakmai, kezelési kihívásként nehezedik a globálisabb tanulmányozást vállaló értelmezőre. Az interpretáció alapzataként szolgáló kiadványállomány „rendszere”, mintázata ugyanis valójában annyira kaotikus, legalábbis nem csekély ideig ilyen volt, hogy az már önmagában erőteljesen megnehezíti a feltáró, áttekintő, elkülönítő gesztusokat, valamiféle költői pályaalakulás nyomon követését, meghatározását. Kézenfekvő megoldásnak tűnik tehát egy *Áthalások* előtti és egy azzal kezdődő vagy azutáni pályaszakasz felvázolása... S az értelmező kritika egy-egy ambivalens vagy egyenesen negatív megállapítása is nehezíteni látszik az interpretáció egyértelműségét – csatlakozva a költészeti jellemények dinamizálódó (át)alakulásához.

Pro és cont(/d)ra

A Turczi Istvánnak mindenekelőtt a líráját – bár a „költészeti” figyelemkiterjesztés miatt nem csak azt – átfogó vizsgálat tárgyává tevő vállalkozások motivációja (és ilyenek ma már szép számmal akadnak) az érdeklődő ráhangolódás mellett az itt-ott érzékelhető vitaingercia vegyes készleteseinek mérlegeléséből szintén táplálkozhat. A primeritás és a szekunderitás már említett hangsúlyos történései mellé a közelmúlt két, bár terjedel-

mileg és reprezentativitásában „kisebb”, ám szintén érdemlegesnek és korjellemezőnek tartható befogadási fejleményét érdemes talán kiemelni a különféle szakirodalmi vélekedések közül.

Az egyik Payer Imrének, a kritikusként is működő pályatársnak Turczi István költészetéről írott, inkább affirmatív jellegű, egyszersmind azonban azt a jelenleg korszakkonstituálnak tartható posztmodernségtől el-helyező lírai életmű-áttekintése,¹⁰ a másik pedig az a támadás, amelyet egy meggondolatlan „fiatalköltő” hajtott végre az *Áthalások* című verseskönyv és az abban megnyilvánuló koncepció, szerzői-poétikai attitűd ellen.¹¹ Az előbbi is tartalmazza a maga interpretációs kockázatát, lévén a posztmodern kánonból való kizáródás ma már erősen ingoványos talajra juttathat egy kortársi magyar irodalmi életművet, az utóbbi viszont egyenesen nyílt kihívást és kétségbevonást jelent, egyebek mellett megkérdőjelezve bevezetőjében mindazt, ami Turczi István aktivitását csak fémmjelzi a jelenkori magyar lírai világban. S mindenekelőtt az a megdöbbentő benne, amilyen felületességgel és színvonaltalansággal (szellemi indokolatlansággal, megalapozatlansággal) felhangozhat a literális akusztika terében! Mindenképpen elgondolkoztató technikai fricska is ez az sms-versek feltalálójának: a blog, az internetes napló műfaja, tehát egy szintén az ezredfordulón keletkezett másik kommunikációs csatorna kínál gyorstüzelési lehetőséget a merénylőnek, aki – semmilyen tanúbizonytságot sem téve arról, hogy a bevezető és a Petri György líravilágát megidéző szövegen kívül mást is elolvasott volna a több mint 100 oldalas könyvből – még a kötetnek intézményes megjelenési fórumot biztosító könyvhét folyamán, tehát azon melegében, az aktualitás frissességére alapozva, már „2007. 06. 05.-én 12:06” perckor szükségesnek, elengedhetetlennek látta, hogy amúgy megsemmisítőleg félredobja olvasói színe előtt a bírált munkát...

10 Új Forrás, 2007/5, 64–76.

11 http://konyves.blog.hu/2007/06/05/petri_gyorgy_visszajon_a_sirbol

Konkréten folytatva az idézést még nyilvánvalóbbá válna, mennyire tévúton jár a kritikus, azonban olyan kevésbé szakonképes részletei is vannak a dolgozatnak, hogy azokat egy irodalmi tanulmányba citátum gyanánt sem lehet felvenni.

A (lírai) életmű a 2000-es évek közepéig–második feléig összességében meglehetősen felemás vagy legalábbis hullámzó értékelésének, kortársi megítélésének dokumentumai közül inkább Payer Imre elmélyült, jól használható áttekintését-szituálását forgatva mindazonáltal megállapítható, hogy szerencsére kevésbé érvényes immár Bodor Béla néhány évvel ezelőtti kedvezőtlen mérlege, miszerint egyetlen komoly tanulmány sem született eddig a költő munkásságáról.¹² Ráadásul Bodor – akinek kritikusai figyelme önmagában is kitüntető momentumnak volt vehető Turczi életműve, (újabb) lírikusi tevékenysége vizsgálatának, értékelésének viszonylatában – nem sokkal később éppen azt állapíthatta meg, hogy „[a]zóta történt egy-két kísérlet”.¹³ Ő „[a] legfontosabb gesztusnak” ezen a téren, tehát a befogadási-értelmezési felfutást megalapozónak (vagy akár megvalósítani is kezdőnek) az időközben elhunyt „jeles költőtársát”,¹⁴ Székely Magdáét tartja, aki az összességében eddig harmadik (eleddig utolsó) Turczi-versválogatás szerkesztői feladatára vállalkozott. Az ifjú akadékoskodó ellenben nem érti, nem akarja felfogni, hogyan ajánlhatják az *Áthalások* című verseskötetet a „szakma legnagyobbjai”.¹⁵

A magunk részéről ugyanúgy kétkedéssel fordulunk Bodor Béla értelmezésének azon része felé, amely szerint Székely Magda közreműködése döntő értelmezési-csoportosítási beavatkozás lenne a Turczi-líra befogadásának interpretatív összefüggésvilágába, mint ahogyan természetszerűleg a teljesítménnyel éppen annak minőségi fordulópontján szembe forduló értetlenkedést és méltatlankodást sem fogadjuk el.

12 BODOR Béla, *Ex Libris*, Élet és Irodalom, 2004. szeptember 24., 21.

13 BODOR Béla, *Székely Magda Turczit olvas. Turczi István legszebb versei Székely Magda válogatásában*, Kortárs, 2007/1, 87–92.

14 Uo., 87.

15 www.konyvesblog.hu, i. h.

1 + 46 vers¹⁶

Az *Áthalások* című kötet anyagát 47 vers képezi: ezek közül 1 felvezető (*Van*), 46 pedig *hommage*-jellegű, utóbbiak szövegeiben elosztva pedig összességében kerekén 50 költő(/író)-„megidézett” neve/figurája/figuralitása található. Negyvenhat vagy ötven *áthalás* kerül tehát itt az olvasó elé akkor? Az attól függ, hogy egy-egy költeményt tekintünk-e egy-egy *áthalás*nak, vagy az eltávozott pályatársak felé nyúló mindenkori diszkurzust (beszélgetést, utánamenést) fogjuk fel – adott munkánként – a mindenkori amolyan „áthalás”-nak ténylegesen. Mivel azonban a két számítási móddal nagyjából ugyanolyan eredmény jön ki, jelképesen bizvást elmondhatjuk, hogy *félszáz szellemi tisztelgéssel* akad dolgunk... Réz Pál fülszövege amúgy mintha műformának tekintené inkább az *áthalás*-dara-bokat. Szerinte az ilyen fajta Turczi-versben az a fontos intencionalitás, hogy szerzőjük „mintegy továbbgondolja, továbbszínezza egy nagy előd vagy egy kortárs magyar költő világát, és a maga eszközei, lehetőségei, vérmérséklete segítségével hozza közelebb az olvasóhoz – mindenekelőtt persze önmagához”. Tarján Tamás ellenben (szintén a kötetfülön) a transzcendálódó *párbeszéd*elést emeli ki, tehát a bensőséges-kísérletes gesztus és önkéntelen ellengesztus emberi-szakmai oldalát hangsúlyozza (ezért is dolgozik az 50-es számmal: ahány „eleven ködalak” felmerül). Mindamellet az általa adott megközelítésben nemcsak az első interpretátori figyelmeztetést olvassuk e munkák, strófák verselési megalkotottságára, technikai állagára nézve, hanem általános szövegi mivoltukkal is mindjárt hangsúlyosan szembesít a kritikus, mégpedig úgy, hogy a kalandozói (olvasói és továbbbírói) attitűd is megvilágosodjon hasonlata által: „ötven séta. Erdőjárás, barangolás,

16 Dolgozatunkban mostantól kezdve erőteljesebben támaszkodunk egy korábbi tanulmányunkra (ZSÁVOLYA Zoltán, *Líraelemekből „költemény”*. Turczi István *Áthalások* című verseskötetének (kon)textusáról, Műhely, 2008/3, 56–63.), amelytől azonban szövegszerűen több helyen eltérünk.

ballagás, tekergés vagy csak fel-alá a kertben.” Fontos, hogy különféle, megkülönböztethetően eltérő „kertek”, alkotói világok, konkrét munkák tűnnek fel az egyes esetekben, hogy birtokosaik „mind más-más hangon üzennek onnan – ide”. És nem maradhat el a szövegköziségre való utalás sem: „Mondd, s mondom. Éppen ötven megszólító a kötet ötven megszólítója.” Ahogyan a kezelt textusok felhasznált részleteinek tipográfiai jelzésével kapcsolatban is Tarjántól kapja a recepció az első (a beleolvasódás korszakában bizvást eligazító, szoktató) megfigyelést: „dólt betűs szavakkal”, kifejezésekkel, mondatokkal „adnak életjelt magukról” a vendégszövegek.

Az értő, finom-határozottan, 'helyesen' orientáló irodalmárnak mindössze egyetlen kijelentésével vitatkoznánk, s még azzal is csak részlegesen. Ez pedig így hangzik: „...a [...] Turczi-vers [...] nem is poétákat, hanem költeményeket von párbeszédbe”. Mert ha igaz is, hogy az alkotók, alkotásmomentumok, alkotói univerzumok *megszólítása* gyakran egészében, vagy részleges érvényesülés esetében is nem utolsósorban olvasmányanyagok alapján-mentén történik meg Turczi (identikus) lírai hőse részéről a megalkotódó/végrehajtásra kerülő *áthalások* során, az is tagadhatatlan, hogy az előálló megszólított(ság), „megszólítmány” – akárcsak az eredményül kapott alaki-univerzumbeli „körvonalazmány” – elsődlegesen személyi-személyes(kedő) jellegű e munka-sorozat világában. Tehát nem annyira „a költészet nincs” errefelé „egyedül”, ahogyan arra a Hölderlintől származó kötet-móttó felhívja a figyelmet, mint inkább a(z identikus) költő; rajta keresztül azonban az aktivitás tárgya és terrénuma, a poétikai gyakorlat: végső soron tehát maga a(z egyetemes, bár a könyvi szövegállomány viszonylatában statisztikailag elsősorban a magyar) *költészet*, benne Turczi István lírája is társra lel, társaságba kerül – mégiscsak.

A könyv alapszöveg-típusának, globális textusának, a benne jelenlévő Turczi-féle beszédformának a jellemzésére mármost érdemes talán egzaktabban is vállalkozni. Tisztázva az *áthalásnak*, ennek a kvázi műfaji lehetőség-megvalósulásnak, szövegi „kódnak” a mibenlétét, kitetszik, hogy szerző

által kiötlött, fel- vagy esetleg épp csak megtalált minta kialakítottsága szerint mindenkor négy soros szakaszokra tagolódó lírai versnek mutatkozik, amelyben az egyes strófáknak *xaxa* a rímképlete, s az ilyen módon felépülő szakaszok mennyisége munkánként (vagy önállósuló munka-részenként) egy és kilenc között változik, a strófákban fellelhető sorok szótag-száma pedig ugyancsak szigorúan szabályozott, ámbar némi képp eltérő periódusokat mutat fel.

Egyébként a szövegek összessége retorikailag-stilisztikailag és tárgyalásirányára nézvést (úgy mond „tartalmilag”) imponáló módon egységes vagy legalábbis egységesülő tendenciájú. Ennek megfelelően a félszáz *áthalás* összességében zárt, kontúros alakzatként érvényesülő narratívát ad ki, amely ha amőboid is, tehát egyes pontjain a „válogatás”, a gondos, akár mindjárt kényes választás konkrét következtettségének / jogos esetlegességének bélyegét látszik is magán viselni, mindamelllett bizvást nevezhető kifejezetten kompozitorikusan invokálnak, az imponálóan és elvi-gyakorlati nyitottságát messzemenően megőrző, azonban poétikailag mégis konzisztensen zártnak érezhető „ön-globalitás” magas fokán szervezettnek. Azaz: tartható afféle poémának, költemény-elbeszélésnek, verses-epikai alkotásnak ez a kötet-mű.¹⁷ Mozaikossága és textuális mozaikkockáinak eltérő mérete ugyanis a(z) (össz-) korpusz (olvasati létrejötte) folyamán mindvégig ugyanolyan hatású, megbízhatóan a kiegyensúlyozott nivelláltság érzékelését lehetővé tevő – és a sugallt-hordozott mondandó tekintetében szintén ilyen érzetet nyújtó – működést eredményez; az állandóan jelenlévő *strofikusság* jegyében összerázódik, illetve önmagán belül (*el*)*egalizálódik* a dikcionális áramlás: egytől kilencig akármekkora szakasz-szám valósítja is meg ugyanis az egyes líraszöveget, e megvalósulások „nagyság” és „kicsiség” szerinti eltérései valamiképpen eljelentéktelenednek a kiala-

17 A könyv-szövegnek erre a már-már tényleg kötet-művi módon összesűrűsödő koncentrálttsági sajátosságára fókuszál hangsúlyosan recenziónk: ZSÁVOLYA Zoltán, *Turczi István: áthalások*, Szépirodalmi Figyelő, 2007/6, 35–37.

kuló, az eltalált sajátos beszédtonus által működtetett beszé-
si kontinuum (maga a könyvnyi „ciklus”, szövegsorozat) kere-
tei között. Ilyen módon azután az individuális szövegfelirattal,
címmel jelölt versek közötti határok mintegy elmosódnak az
ezek egyedi konstruktumaiban, egymásutánjában vagy köztes
terében meglátható szellemi lényeg viszonylatában, mígnem a
befogadó ezen önmagában oszcilláló szólam-sor valamennyi
hangképzését, hang-próbáját (maguk az egyes versek lennének
megfeleltethetők ezeknek) egy típusú – s önazonosságát a fel-
hangzás elejétől a végéig következetesen megőrző – verselési
technika sikerült termékének látja (hallja).

Mindennek alapján voltaképpen monotonnak nevezhet-
nénk az elénk kerülő verseskönyvet, amit – jó értelemben,
persze – éppenséggel ki is mondhatunk róla, ám tehát inkább
csak az „egy-hangúság” pontosító értelmében. Lévéen annál
fontosabb ez a jellegtény, mivel az *Áthalások* kötet valameny-
nyi versében idézetek szerepelnek, és pedig a legkülönbözőbb
helyekről származóak, s ezek nyílt (nyilvánvalósággal felis-
merhető) és rejtett (nehezebben azonosítható) változatainak
hálózata eleve megvéd a valóságos monotonitástól. Egyfelől.
Másfelől pedig éppen az itt a poén, a valóban figyelemre méltó
teljesítmény, (a) hogy a szerző úrrá lesz az általa felidézett
stiláris-motivikus széttartóságon. Merthogy úrrá lesz, kisebb-
fajta csodaként, s a művészi eredetiség érvényesítése viszony-
latában értékes teljesítményként.

S most már illik közelebbről is meghatározni a felmerülő *át-
halások* „áthalási” lényegét, tétjét, vagyis azt a közeget, amely-
ben a szellemi mutatványszámba vehető munkák létrejönnek.
A szokványos várakozásokkal ellentétben ugyanis itt nem va-
lamiféle „egyszemélyes költészettörténet” szövegei hangzanak
fel a – mondjuk – Fodor András, Mátyás Stefánia, Tamkó Sirtó
Károly vagy Faludy György lírai világát megragadó, *megmunká-
ló* vers-egységekben, hanem sokkal lényegesebb, hogy a Turczi-
vers egy újabb, ám az eddigi életműből szervesen következő
képlete alakul ki a sorozatukban. Az hommage-os, mementós,
emberileg hiteles úgy mindig poétikai ürügyé válik bennük:

annak ürügyévé, hogy momentumhálózatukból kirajzolódjék
az *originális saját*. És Turczi István olyan örökösnek bizonyul a
lírahagyományban, aki a jövőre eredetien pillantani képesen sá-
fárkodik a rábízott talentummal.

Mielőtt nekilát, vagy modernista-avantgárdista módra
„önidentikus” lírai hősével *nekiláttat* a munkának, munka-
szerialásnak, a vállalkozás elevenségét, egzisztencialitását
összefoglaló, a szellemi-poétikai foglalatosság-sor grammati-
kai-retorikai jelenét már címének jelképeességében hordozó fel-
vezető versben (*Van*) tisztázza célkitűzéseit: „Van, akivel csak
megesik az élet. / Volt, nincs; beáll, kiforog, hiába vágyna /
templom kövén vagy szitkok padlásán / egy kis időn túli sza-
bálytalanságra. // Van, akivel megcsúsz a másik élet. / Volt, és
a nincsből lesz, mint a láng – / nyaldossa, emészti a csend két
falát. / Éget, és benne ég: öröktől *fényfalánk*. // Van, aki mind-
ezt előre-vissza látja. / Összegyűrt papírlap. Eldobott ecset.
/ Hangfoszlány. Kőpor. Mozdulatsor. / Már folyik a transz-
cendencia-chat.”¹⁸ A munka egyes szakaszaiban azután egy-
egy létezés-fokozat áll a tárgyalás középpontjában, mégpedig
mindig tudatosabb, „tökéletesebb” fok követi az előzőt: az ön-
tudatlan, szinte pusztán anyagi-állati szintre előbb még csak a
reflektálatlan transzcendencia-tapasztalaté következik, s csak
a harmadik juttat el a tudatos észrevételezéshez, a regisztrálás
fájdalmasan részletező lejegyzéséhez, amely azonban egyút-
tal a megragadói-művészi életpozíció alanyának megfigyelés
közbeni önkéntelen elhasználódására, s ennek tragikumára is
rávilágít. Ez a „chat-elő” versalany alaphelyzete is a 46 da-
rab (ön)kommunikatív *vállalkozásban*, de nem itt van a helye
részletesebben megvizsgálni és mintegy *hivatalosan eldönteni*,
hogy stílusirányzat vagy éppen mindjárt -korszak szempont-
jából hová sorolódhatnak ezek a művek, ez a mű-összesség,
ha egyszer már éppenséggel biztosan nem a posztmodernség-
hez. Sokkal érdekesebb – egyben szinte kísérteties – adottsága
ennek a szövegállománynak, hogy egyes mű-individuumai a

18 TURCZI ISTVÁN, *Áthalások*, Budapest, Palatinus, 2007, 7.

hol szűkebb, hol bővebb paratextuális indexeléssel jelzett tartalmi-diszkurzív *áthalás*-mivoltukon belül milyen hatalmas változatossággal rendelkeznek. Ennek érzékeltetésére álljon itt példaként az első tíz szöveg formalizált olvasati megragadásának táblázata:¹⁹

- (op. 1): *A véletlen átírt történetei*. (SZÁMOZOTT PÉLDÁNY), m. „Tarts önmagadtól.”: Erdély Miklós <[1-8] ÷ (2xS) = 64s, 8-12. l.>
- (op. 2): *P. J. - tábla* <(S) = 4s, 13. l.>
- (op. 3): *Rózsás vers*. VAS ISTVÁN ÉS A MODERN, MAGYAR ÁRNYAK <(8xS) = 64s, 14-15. l.>
- (op. 4): *Kezdődik*. HAJNAL ANNA SZAVAI KÖZT SÉTÁLVA; 1907-1977-2007 <(6xS) = 48s, 16-17. l.>
- (op. 5): *Metamordózis*. SIMON BALÁZS GONDOLÁJA, m. „Hogy hallani milyen / Lehet, azt nem tudom, / De siklik jól a halál- / Gondola.”: SB <(Lenne más, mint fönt) ÷ (3xS) = 12s; (Akár egy perzsa) ÷ (3xS) = 12s; (Végsőt zendülő favilla) ÷ (3xS) = 12s ¥ 36s, 18-20. l.>

19 Jelmagyarázat:

- op. 1-46 = szövegsorrendi pozíció
: = a sorszám szimbolikus (idézési) ekvivalenciája a művel
ritkítva és kurzívan = verscím
KAPITÁLISSAL = alcím (1. paratextuális index)
m. = mottó (2. paratextuális index)
: XY = a mottó szerzője, adott „célszemély”
<> = a globális szövegtér mennyiségi megadásának kezdete és vége
() = részleges szövegtér megadásának kezdete és vége
kurzívan = részleges szövegtér mennyiségi megadásán belüli (3.) paratextuális index
÷ = a paratextuális index és a mennyiségi index ekvivalenciája
1-9 = strófaszám
x = terjedelemszámítási szorzás
S = strófa-egység (4s)
s = sor
¥ = adott versszöveg összes sora
l. = kötetbeli elhelyezkedés lapszáma

- (op. 6): *Felforgatókönyv*, m. „akkor befordulunk valami más / körül nem írható homályos térbe”: Tűz Tamás <(9xS) = 36s, 21-22. l.>
- (op. 7): *Geografia poetica*. BARÁNSZKY-VARIÁCIÓK <I útrahívás ÷ (6xS) = 24s; II *en transi* ÷ (5xS) = 20s ¥ 44s, 23-25. l.>
- (op. 8): *Bédekker*. (POZSONYI SÉTÁK SOMLYÓ GYÖRGGYEL) <(reggel, - grave) ÷ (4xS) = 16s; (délben, - affettuoso) ÷ (4xS) = 16s; (este, - meditativo) ÷ (4xS) = 16s ¥ 48s, 26-28. l.>
- (op. 9): *Kolumbusz befejezte imáját*. SZILÁGYI DOMO[n - Zs. Z.]KOS WHITMAN-VÁLTOZATAI MÖGÉ, m. „Mondd hát: mire végzi az elme?”: SZD <(8xS) = 32s, 29-30. l.>
- (op. 10): „A bevégtetlenség a csúcs”. TIMÁR GYÖRGY AZNAPI UTOLSÓ, MÁSNAPI ELSŐ CIGARETTÁJA YVES BONNEFOY FRANCIA KÖLTŐ FORDÍTÁSA KÖZBEN <(7xS) = 28s, 31-32. l.>

Egy szöveg-tapadás

A tradicionális lírai személyesség Turczi Istvánnál úgy romantikus-alanyi, mint amennyire irodalomtörténeti-filológiai is (az egyes líramunkákban felvonultatott, kurzíváltan jelenlévő idézetek: szöveg-betétek révén). Ennek a versesepikailag nivellált „áthalás-specifikum”-nak egyedi, eseti érzékeltetése kedvéért az előbb megadott listánk utolsó darabjával az alábbiakban illusztratív szándékkal foglalkozunk behatóbban. Azért is csupán eggyel a negyvenhat lehetőség közül, mert tartalmi jellegükre nézve annyira különböznek egymástól a könyv versei, hogy diszkurzív alapon szinte lehetetlen őket *felösszesíteni* (bármennyire egységes dikcionális szerveztségük mintázata a teljes szövegállományon végighúzódván!), s külön-külön foglalkozva velük még mindig érdemlegesebb elemző eredményt lehet elérni nemcsak konkrétan egyetlen egyetlen, hanem akár a valamiféle elképzelhető *átfogó ér-*

vény megcélzása szempontjából is esetleg. Ebből mindazonáltal olyasmi is következik, hogy megnyugtató összegzés nem képzelhető el érvényesen a kötet versanyagával kapcsolatban, olyan mindenesetre semmiképp, amelyik egy „szokványosabb” könyvkritika leegyszerűsítéseivel beszélne globálisan az abban található – esetleg mégoly eltérő karakterű – egyes művek önkéntelen vagy kényszerűnek érezhető „általánosságairól”. Nem utolsósorban ebből kifolyólag azután – no meg az egyes versek nagyfokú enigmatikussága, gyakran intímebb-esetlegesebb jellegű vagy legalábbis ilyenek gondolható feltáró-visszaemlékező momentumai miatt – nem érdemes szövegrészletek kiragadásával végezni az egyes művek értékelését, főként pedig nem különböző *áthalás*-versekből származó idézet-foszlányok között szlalomozva az egész kötet bemutatását megkísérelni úgymond. Hanem egészében itt kell állnia annak a műnek, amelyről szó van, miközben a dolog természetéből származó belátással ezúttal biztosan le kell mondanunk arról a feltételezésről, reményről, hogy az egyszeri megragadás szinte minden szempontból kiterjeszkedő reprezentativitással bírna Turczi István 2007-es önálló lírai publikációjának az éppen kiemelt egységénél tágabb szövegperiódusára, netán egészére vonatkozóan. Az *Áthalások* és az *áthalások* viszonylatában mindig csak azért állhat jót az érdemleges elemzés, ami konkrétan előtte áll, az adott (tehát az op. 10) eset(é)ben tehát így:²⁰

20 A szövegmegadást párhuzamos *adatkritikai mérlegeléssel* fogjuk folyamatosan kísélni.

„A bevégzetlenség a csúcs”

TIMÁR GYÖRGY AZNAPI UTOLSÓ, MÁSNAPI ELSŐ
CIGARETTÁJA YVES BONNEFOY FRANCIA KÖLTŐ
FORDÍTÁSA KÖZBEN

Visszaforgatódni. Mert minden
megmarad, csak nem ahogy mi láttuk.
Elszívni még egyszer ugyanazt a
cigaretta, míg a napfelkeltét várjuk.

A Mester utca kilencedik emeletén,
ahonnan látni a Vénuszt és Soroksárt,
ahol béke van, *Trakt-színű az ég,*
és a közös múltból sorsunk rég levált.

„Volt, mikor rombolni kellett”, ha
felcsapott a láng, és eljött az alkalom.
Elfért minden anarchista kellek a

– Ha a dőlített szövegrészek szokásosan a vers, „célzemes mély” munkájából származnak, akkor az idézőjelek a „célzemes célzemes mély”, ez esetben az általa fordított költőtől valók.

– Timár György (1929–2003) a francia líra szakértő m. költője (filológiai, lexikoni bizonyítékok), aki élete végéig sokat dohányzott (feltételezés!).

– Bonnefoy, Yves (1923) francia költő, kritikus.

– *Visszaforgatódni* = helyzet-visszajátszás Turczi oldala felől (T. I. maga *mint* lírai hős /!/, részéről).

– Járt itt *vagy* mesélte neki T. Gy, vagy éppenséggel írt (valahol) e kilátásról (fil.-ilag. ellenőrizni!).

– Az I. S. dőlített részéhez hasonlóan valamely (ugyanazon/másik: melyik?!) T. Gy.-versből idézet.

– *Közös múlt*, tragizáló színezettel, konkretizálva (pl. *Soroksár* nyilas terrorcselekmény helyszíné?); erre rímelt Bonnefoy esetleges maquisard stilizációja (?) locus- és rekvizitummegadásával.

Relais-Odéon elé kitett bisztróasztalon.

„Volt, amikor az üdv ily árat követelt.”

Vers-hulladékok, szánalmas körök.

Szenvedés bohócái egy marionettben.

Minden változik, de a Minden örök.

Elévületlen tartozások sora: sokan

elmentek; mások nem jöttek találkozóra.

Kibontakozni az átkelések gubancaiból.

„Szeretni a tökélyt”, első kakasszóra.

Szemét befelé a száraz könny befutja.

Üresen végzetes napok. Nehéz a lába.

Mit tudtok ti a félelemről? Kinéz,

belefordul a hajnal delíriumába.

Rározásodik szemére az ég alja.

Tűnődik, még egy kávéfőzőn-e.

„A bevégtelenség a csúcás”. Gyufáz.

Fehér falakon árnyak billentyűzete.

- *Láng* poétikai motiváltága B. Írójában. Hiteles észlelés jelképe a „valószínűtlen” lobogás, a „termékeny rombolás” (*Világirodalmi Lexikon*).

- A küzdelmes, műgonddal történő írás T. Gy.-re jellemző volt(?). Mechanizált feladat-végzése(?).

- Filozofikus T. Gy.-sor; amely öntartalmán túl a II. vh.-s *Soroksárt* összekötheti a fr. ellenállással.

- Az esetleges antifaszizmus 2 helyszíne általános cselekvési, emberi, lelki szintérbé tűnik át, tipikus módon pszichikai csapdahelyzeteket is mutatva.

- Bibliikus (péteri) szignál = kb. árulás/hűség (?); pozitív opció esetén: kapcsolati *íkökéltelesség*.

- Az idő, betegeskedő T. Gy. alakja, reflexiói?

- A testi elesettség. (T. I. látogatás-tapasztalata?)

- Halálszorongás múltbéli / kulturális háttér előtt.

- *A visszaforgat(ód)ás* eljut ismét az oda-érkezés, az indítás fázisába! Nyitány-vég: körkörösségben.

- Vers-végével azonos kezdőmomentum (amely egyúttal annak alaptémájával, a vmely helyzetbe való visszakerüléssel is egy) részletező kibontása; úgy lehet, szívinfarktust takar a metaforika. (?)

Posztmodern tanulságok, vagy tanulságok a Posztmodernség számára?

Érdekes és figyelemre méltó az *Áthalások* kötetben foglalt szöveganyag a posztmodernség távlatában is. Ezúttal arra a figyelemre és az abban megmutatkozó szellemi irányultságra utalunk, amely a kötet fül- vagy kísérőszövegeinek négy írója közül kettőnek a felfogását jellemzi, Kukorelly Endréét és Kulcsár Szabó Ernőét. Elővételezve és összefoglalóan: (a) posztmodern korszakérdekeltség(e) jelentkezik vagy jelentkezne az ebben az összefüggésben megfogalmazódó véleményekben; az előbbi esetben az írói társi minőségpecsét ráütése történik a bemutatott teljesítményre a korszerű-játékos tradícióismeret lírai-lírikusi törvényszerűsége érvényességének tudatában,²¹ az utóbbiban ellenben mintha egy mindezidáig posztmodernség-teoretikusnak és ilyen minőségében kritikus-propagátornak tartható értelmező lépne vissza önnön ilyen irányú letéteményességének pozíciójából, amennyiben és ahogyan Turczy (újabb) teljesítményét kiemelten értékeli a kortárs magyar lírai mezőnyben, ezen véleménymondásának keretei között azonban (?) a („) posztmodernség(“) hazai irodalmi paradigmájáról – vagy: közkeletűen annak tartott mintázatáról – leminősítően nyilatkozva. Elégge elgondolkoztató vélemény ugyanis, hogy amennyiben „...Turczy költészete egyéni karakterének” valóban „van önmagán túlmutató jelentősége”, mint azt az *Áthalások*hoz egyébként kísérőesszét is mellékelő teoretikus a szóban forgó Turczy-verseskönyvről készített kritikájában valószínűsíti már,²² akkor az nem utolsósorban abban áll, hogy – s ezt éppen az ő interpretációja mutatja a legszembe-

21 Kukorelly Endre írja az *Áthalások* című kötet fűlszövegében: „...»az irodalom«, a kontextus políroz és retusál a szövegeken, de aki hajlandó arra, hogy olvasson, átlát mindezen: és akkor ott van az, aki ott van.” Tudniillik maga a munkálkodó lírikus. – Zs. Z.

22 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Nem história – nem galéria*, Alföld, 2007/11, 97–102.

tűnőbbben – alkalmasnak tekinthető a jelenleg meghatározó (talán egyenesen uralkodó) költészeti trendünk, a hazai lírai posztmodernség paradigmájának kontrasztálására. Vagyis a Turcz-féle költésmód alapvető működési gesztusának kiemelésével és dicséretével egyszerre mind a vele egy időben üzemelő elterjedt, sikeres szövegalkotási mód(ok) dehonasztálására is kísérlet történik implicit módon Kulcsár Szabónál: „Talán legszubtilisabb poétikai képessége nyilatkozik meg [...] e lírának abban – olvassuk a róla szóló dicséretet –, hogy bár nem érzi magán az emelkedettség Vas-féle²³ kényszerét, a regiszterkeverés mentén mégsem hull az igénytelenség minima poeticájának csapdájába.”²⁴ Mert a kritika bevezetőjéből nyilvánvaló, hogy eme kipécézett minima poetica, amelyet még ráadásul „az önkörében forgó nyelvi rulett obszessziója” is „fenyeget” állítólag, nem másra, mint a magyar posztmodern lírára, pontosabban – e „kizáró”²⁵ retorika szerint – csupán a szövegeit „posztmodern márkanéven”²⁶ kínáló kortárs versképzési gyakorlatunkra értendő. Amelyhez Turcz István verselésmódja természetesen nem tartozna hozzá szerencsé(jé)re, az sokkal inkább „egy finomabban iskolázott, kiművelt érzékű költészetet” lenne „képes visszaiktatni az érvényes utómodern beszéd terébe”.²⁷ Mindebből persze nem az a lényeges most, hogy azon keseregjünk, miszerint Kulcsár Szabó Ernő szerint a posztmodern (licence) nem hoz létre olyan finoman iskolázott vagy kiművelt érzékű költészetet a magyar nyelvűség szerény glóbuszán, s mint ilyen nem is hangzik fel érvényesen az utómodern beszéd művészi terében, hanem inkább az, hogy

23 Vö. „...Turcz poétikájának főbb elemei [...] szubjektumfelfogása és nyelvi világképe, képalkotása és versgrammatikája a Radnóti és Vas közt kirajzolódó tartomány terében és nagyjából az onnan Pilinszkyig terjedő időben van megalapozva.” Uo., 99.

24 Uo.

25 Uo.

26 Uo., 98.

27 Uo., 102.

a Turcz-líra, illetve annak a mostani kötetben foglalt anyaga, véleménye értelmében „a maga klasszikus-modern eredetétől távolodva is”²⁸ „egyfajta kései klasszikus-modern”²⁹ mintakövetés dokumentálódását jelenti azért mégiscsak. Ez utóbbi meglátással önmagában egyetértve sokkal inkább az a feladatunk támad, hogy meghatározzuk ezen, ha talán mégsem éppen „klasszikus-modern”, ám valószínűleg az „utómodernség” tágasabb körében felismerhető költészet, illetve konkrét kötet-szerveződési szövegiség modernitásának pontosabb színezetét. Amely színezet pedig a neoavantgárdság valamely árnyalatát jelenti – mint arról már a fentiekben tárgyaltunk. Ha ugyanis a modernitás/posztmodernitás cezúrára vagy törésvonalra élesedik ki (esetleg tompul le?) a szembeállítás Turcz és a hazai líra ma biztosan vezetőnek tartható ágazata között, akkor – nem utolsósorban egy, a Kulcsár Szabó Ernő korábbi tanulmányaiból globálisan kiérthető korszakoló irányzat- vagy korszakfázisi rend szerint – közvetlenül az ún. „neoavantgárd” az, ami a modernség megelőző, egyésként felfogható korábbi részeinek: stílusainak „tömbje” felel a posztmodernnel közvetlenül érintkezik és a mondott törésvonallal, cezúrával tőle elválasztva konkrétan szemben áll vele a másik parton. Így pedig Turcz lírai életművét, vagy a költő *Áthalások* című kötetének teljesítményét: e poétikai szöveg(-ön-)dokumentumok összességét sem lehet szellemi értelemben „kereken egy évszázaddal”³⁰ ezelőttre visszautalni (ld. az irodalomtörténész fentebb említett „klasszikus-modernség”-gondolatát), pláne nem szellemileg „visszadatálni”. Ehelyett nem-posztmodernségén belül sokkal inkább olyasminnek az erőterében érdemes azonosítani, értelmezni és (szét)elemezni, aminek a képviselője gyanánt reálisan tekinthető.

28 Uo.

29 Uo., 97.

30 Uo.

(Szép)irodalom

Turczi István *áthalásai* erős „másolatok”. (Ellentételezésül is szánjuk ezt az egyik versben előforduló „megannyi gyenge másolat” amúgy önmagában tetszetős kifejezéséhez.) „Nem hommage-ok, nem is pastiche-ok, irodalmi karikatúrák” ugyan, amint Réz Pál fülszövege elismerő negálással és helyesen megállapítja róluk, ám hogy ilyesmiknek a közelében helyezkednek el, tehát szükséges velük kapcsolatban az efféle pontosítás, azt a Tarján Tamás által olyan jelentőségteljesen emlegetett „dőlt betűs” részek mutatják bennük, mégpedig hangsúlyosan. Ezek másolása mármost bizonyíthatóan, filológiailag dokumentálódva megtörténik itt, már tipográfiailag is mutatva a dolog nyíltságát, szándékosságát, azaz legitimitását és poétikai programszerűségét. A magyar líra szellemét azután nem lehet „másolni”, csak megkapni és továbbvinni, továbbadni. Az erős másolat, mint ebben az esetben is, attól erős lényegileg, hogy igazából nem vagy alig kopírozás szövegszerűen. Csak „gyengén”, kevéssé az. Elenyésző mértékben, ellenben hangsúlyosan hordozza átvett idézetét, annak szellemét. A (magyar) líra szellemét.

S az *Áthalások* formailag jóféléen uniformizált versállománya nemcsak egyfajta (kvázi) versesepikai művé látszik szerveződni (ha nem is mindjárt személyes-lírai „irodalomtörténeté”), de képletesen szólva még az ilyesfajta olvasói minősítés sem tűnik fel teljesen jogosulatlanul... Jóformán tehát a szépirodalmi-fikciós és a szekundér-értelmező alakításmód határvonalat is átlépi az alkotásgyakorlat Turczi Istvánnál.

VERS-EPIKA, (ÁL)ELÉGIA, MOZAIKVERS

(Marno János: *Nincsen líra √ nélkül*)

Marno János 1996-ban kiadott, sorrendben hatodik versgyűjteménye, a *Marokkó* után már valóban úgy látszhatott, hogy költészetével kapcsolatban érkezett a számvetés, a globális tárgyalás ideje. Most, a válogatott és új verseket tartalmazó hetedik verseskötet megjelenésekor természetesen még fokozottabban *úgy látszik*. Ami a hatodik „környékén” egyesek által érzékelt, és talán tényleg végbement minőségi váltást, *továbbtökéletesedést* illeti, véleményem szerint legalább ugyanilyen joggal volna „lokalizálható” ilyesmi már az ötödik verseskötet (*Fellegjárás*, 1994) „tájékán”, ahol is főképpen ez utóbbi összeállítás második felének anyagára gondolok, amely eredeti megjelenési helyén élesen, tartalomjegyzék-cézúrával különül el a könyv első felét képező rövid, strofikus, szabályozott, egyneműnek és sokrétűen változatosnak tetsző közegként megjelenő szövegállománytól (bár *korpuszilag* szinte összemosisodik vele, amennyiben a 84–85. oldalpár-tükör tipografikusan nem jelzi a „ciklusvégződés” / „cikluskezdődés” semmiféle törésárkát). A mostani kötet megfelelő fejezetei kellő bőségben hoznak újra a két mondott könyv verseiből, és hát egyáltalán: *léteznek*. Ezt azért jegyzem meg külön, mert a *cselekmény – isten ha egyszer lábra kap* (1990) kötet például egyetlen verssel sem képviselteti magát a *Válogatott és új versek* lapjain.³¹ De létezik rajta kívül a többi három – jellege szerint számba jövő és eddig nem említett – megelőző versgyűjteményt (*együtt • járás*, 1987; a *múzsza és a bábu*, 1989; az *albán szálló*, 1992) reprezentáló ciklus is, sőt érdekes fejleményként vehető számba, hogy a *Fellegjárás* könyvből utólag mintegy

31 Igaz, meglehet, hogy a *cselekmény* esetében egyetlen összefüggő hosszúversről, »eposzról« van szó, ahogy Tábor Ádám meghatározza, s valószínűleg megbonthatatlanul, szemlézhetetlenül kompaktnak tekintett és eleve *más* jellegű munka nem kapott helyet egyetlen részletében sem az új líra-válogatásban.

„önálló kötetként” kiválik a már annak idején kellően *feltagolt*, meglehetősen autonómiával körvonalazódó *ostromgyűrűk* sorozat, továbbá a *Máróány körút. Új versek* összefoglaló cím alatt négy hosszabb-rövidebb versmű ugyancsak közlésre kerül, tehát végtére is összesen hét egységből szerveződik a válogatott Marno-kötet.³² – Hogy mire hívnám fel a marnói magatartással és életművel még csak most, és éppen ezen a könyvön keresztül ismerkedő fiatalabb kortársaim figyelmét?

Marnónak többek között azt köszönhetjük, hogy első négy verseskötetében (amelyek közül háromnak a java itt is megtalálható) nagyjából rehabilitálta és új energiával, életerővel töltötte fel a verses epika történetileg kimerültnek látszó és a teoretika által lényegében már *leírt* kategóriáját. Hiszen vers-elbeszéléseket, sőt – beszélyeket (ld. *cselekmény*) is ír. Legjobban sikerült ilyen fajta munkáira találó Tandori Dezső kifejezése, lendületük valóban „a poénra várt novelláké”-ra emlékeztet.³³ Majdnem csak líra-epikára gondoltam, amikor ezt a jellegzetességet az imént megemlítettem, de jócskán illik ide a tényleges vers(es)-epika kifejezés is. Mert Marnóban a rím mániákus és elragadó *fundamentalistáját* kell felismernünk;

32 Ezen egységek közül a tartalomjegyzékből az egyik, az *albán szállót* reprezentáló furcsa módon nem „látszik”, azaz csak a korábbi kötetek beható ismeretében, illetve azok tartalomjegyzékének segítségével hívása után vehető ki, minthogy az említett kötet címe a többiétől eltérően itt nem szerepel elkülönítve és vastag betűvel szedve és így a *múzsza és a bábu* meg az *albán szálló* anyaga itt ömlesztve jelenik meg (míg a kötet megfelelő helyén, a 79. oldalon igenis ott található az *albán szálló* elnevezésű előzéklap és a továbbiakban is rendben folyik a szövegek közlése), sőt maga az *albán szálló* című vers a *múzsza és a bábu* kötet egyszerű darabjaként tűnik fel. További zavaró hiba, hogy a második kötet két verscíme a tartalomjegyzékben még az első anyagának opusaiként tünteti fel az általa jelzett szövegeket, és sorrendjüket is megcseréli, azután – és nemcsak itt – akadnak oldalszámozási figyelmenlenségek is. (Erősen reménykedem benne, hogy egyedül az én példányom nyomdahiús – Zs. Z.)

33 TANDORI Dezső, *Alaprajzás*, Nappali ház, 1997/1, 102–106.

rímei hála istennek többnyire „rosszak”, azaz kopogósak, „csak” asszonáncok, helyenként pusztá asszonánc-sejtelmek mindössze, máskor meg fölünyesen túllendülők grammatikai viszonylatban, de egy biztos: többek önmaguk egyszerű fonetikai állagánál, különös, kísérteties szemantikai aura nő köréjük, morfoszintaktikai intenziválódást „szenvednek el” – a „marnói műértő” érzéki és intellektuális öröme. Azt hiszem, nem véletlen, hogyha Tábor Ádám nyomdokain járva én is a *Máróány-hídat*,³⁴ illetve annak nyitó szakaszát veszem elő ebben az összefüggésben: „Ki nyúlja le a másikat elébb, – / kérjed halál, te, mit versbe fogok én, / ki volnék egy ügyfél érdekelt, / úgyszólván élő nyelvet török épp.” Nos, itt a „lébb/én/épp” szavak-szótagok homályosan/élesen egymásra ütő hangzása, „rím bokros” monotonitása és ál-igénytelensége (valójában tudatosan kiszámított hatásmechanizmusa) a történeti reflektáltságnak és a zsonglőrszerű ügyességnek olyan nyelvi mélységeit engedi felderengeni, amelyekre tényleg illik a *költészet* szó. A „nyelvtörés”, ez az annyira jellemzően kétféleképp érthető kifejezés így lesz azonos a zsenialitás kommunikációelméletével... (és – gyakorlatával).

Az egyik legszembevetőbb stilisztikai megoldás ezen a radikális megszólalásmódon belül a főnevek mondatrészi funkcióban történő melléknévesítése, azaz jelzőként, *jelzőféleség*ként való alkalmazása. Az idézett szakaszban szereplő „ügyfél érdekelt” kifejezés például ilyen locus. Természetesen csak akkor, ha nem valamiféle *takarékos központozás* esete áll fenn, vagyis nem olyasformán kell feloldani a talányos részletet, hogy: <én, aki egy ügyfél, egy érdekelt [személy] volnék>. Mennyiben hordoz mármost az „ügyfél érdekelt” pluszjelentéssel bíró többlettértéket, mondjuk, az „érdekelt, ügyfél” vagy a szokványos „érdekelt ügyfél” felfogással szemben? Annyiban, hogy az „érdekelt” mivolta, az „érdekeltség” helyezi

34 Pontos címe: *Légy a Máróány-híd fölött = Nincsen líra √ nélkül*, 240–241. Eredetileg: *Marokkó*, Budapest, Pesti Szalon, 1996, 61–62. Hivatkozik rá: TÁBOR Ádám: *Szellemtől köig, kőtől lélekig*, Nappali ház, 1997/1, 98–101.

a hangsúlyt. Érdekelt pedig az ügyben – ennek a versnek a folyamán közelebből: a halállal való szembesülés aktusában – más is lehet, sőt [*van is!*], mégpedig – fogalmazzak így – az „alany érdekelt”, vagyis a néni, aki „az Alkotás [út] felé szalad”. Ő még csak az igazán érdekelt *halálilag!*, minthogy: „Éjei közül ez a legutolsó.” Tehát mindjárt legalább két „érdekelt” körvonalazódik a szemünk előtt, ahol is a kategóriák között egészen biztosan átjárás van, hiszen a művész, kötetlenebbül: a megfigyelő, a látványból *műalkotást* (!) alakító-létesítő személy „ügyfél-érdekeltsege” nyilvánvaló módon bármikor „alany-érdekeltseggé” változhat át – ez adja számára/számunkra az egzisztenciális (esetünkben: olvasói/létezés-megélési) tétet. S akkor még egy „halál érdekelt”-ről szintén illik szót ejteni, (a) „mi” maga a halál..., s ami (vagy aki) kényszerűen „halálérdekeltté” tesz előbb-utóbb valamennyiünket. Kétségtelenül morbid mindezt – akár alkotói, akár értelmezői szinten – látszatra ennyire könnyedén megközelíteni, de a Marno-féle fázékony grammatikai derű teszi lehetővé az ilyesféle látásmódot; a sajátos stílusmegoldások meglehetősen gazdag értés-lehetőséget kínálnak. A versmű gondolati-hangulati terében ennek megfelelően legalább három fő figura lelhető fel: a szövegébe szereplő alakként is beleoldódó (ám azt egyúttal retorikusan is kézben tartó) szerző, az „éjfeli orvos után” induló, válsághelyzetben lévő „néni” (aki „kiáltoz”) és a megszemélyesített-kitárgyasított halál. Ez utóbbi lényegében megszólításra kerül (egyben megszólal), amely kommunikációs képlet természetesen felfokozott *magá(ba)nbeszédnek*, a zaklatott én önkettőző intenziválódása monologikus/féldialogikus kivetülésének is tartható. Persze tulajdonképpen csak egyetlen hang hallatszik, terjed szét a szöveg felett, így a megjelenített szituációban rejlő statika és a következetesen rögzített (nyelvi) perspektíva, no meg a stílusirónia (a régies-emelkedett-mulatságos szavak használata, mint például: „elébb”, „éjfeli” / „nyúlja le”, „nyű”) a *helyzet-(ál)elégia* műfaji megjelölést is jogosnak tüntetheti fel a szöveggel kapcsolatban. Sőt – a cselekményösszesség epikus kibomlására, illetve Tandori

Dezső már idézett megfigyelésére gondolva – még a *novellavers* meghatározás sem tűnik teljességgel furcsának. *Lírikum* és *epikum* majdhogynem megrázóan olvad egybe a következő részletben, ahol frappáns hangzashangulat és az időmúlás „elbeszélői” érzékeltetése összekapcsolódva jelenik meg: „fél kettő, három, háromnegyed négy, / a néni már csak egy pongyola emlék –”.³⁵ – Kicsit fájlalom, hogy mostani munkámban nem verselemzésre szerződtem, aminek következtében ez alkalommal nem végezhetem el a *Márvány-híd*-beli fény/látomás/szikra motívumrendszer végigkövetését, kénytelen vagyok lemondani a „Mitől döglök a légy?” közmondás-kérdés költői transzformációjának észrevételezéséről, az alkotás-folyamat szövegbe íródásának részletező értelmezéséről, továbbá el kell tekintenem a költemény teljes címében felismert tréfás-komoly művészeti imperatívusz feltárásától is. Ehelyett azonban azt a tapasztalatomat osztom meg az olvasóval, hogy az ennél a munkánál alkalmazott értelmező eljárás sok más verset is feltárhat a kötetből, következésképpen fontos marnói szövegtípus egyik darabjával foglalkoztunk az eddigiekben.

35 A „pongyola emlék” kifejezés jó példa arra, hogy Marno költészetében az effekthalmozás mennyire intenzívvé teszi a szöveget, szinte fokozhatatlan jelentéssűrűségeet eredményezve. Észre kell vennünk ugyanis, hogy a kiemelt szintagma egyfelől a főszövegben fentebb már leírt *főnévi jelzősödés-tendenciának* megfelelően működik (aminek termékeit – mivel bizonyos főnevek és mellénevek ottani morfológiai egybeesése miatt az angol nyelvben figyelhető meg hasonló jelenség, mellesleg a nem-művészi szóhasználatban is – ezennel *english attribute*-olt kijelentés-egységeknek, magát az eljárást pedig *english attribution*nak kereszteltem el), másfelől viszont egyszerű, hagyományos szó szerkezetként is megállja a helyét. Ilyen felfogás alapján pontatlan, elfoszló látomásként azonosítható, míg „angol (jelleg)tulajdonítás”, hogy ne mondjam: „angolos jellegtulajdonlás” (-a) esetén kísérteties szépségű, hangulatilag varázslatos költői kép kerül általa az olvasó elé: <jól mérhető, nem csekély idő telt el azóta, hogy „[n]éni szalad[t] az Alkotás felé” – aki háziköntöst épphogy magára bírván kapni ugrott ki az ágyból, amikor valami végzetes roham rátört...>.

Ehhez a fajtához tartozik még például az *együtt • járás*, a *nincsen líra*, a *kandúr divertimento*, a *Perzsa masszázs* – hogy különböző kötetekből válasszak ki egy-egy darabot az ugyanazt a megoldásgeisztust alkalmazó írások közül.

Hasonló jelentőségű Marno egy „virtuális”, voltaképpen csak a *válogatott és újban létrejövő* kötetének, az *ostromgyűrű*nek a hozadéka. Az ebben/itt található rövidebb, mindig következetesen tizenkét soros versek (hasonlóan a *cselekmény* tizenegy soros „szakaszaihoz”) nemcsak „a Marno-oeuvre legérthetőbb, kifejezetten élvezhető részét” képezik (Tábor Ádám), hanem talán a líra megújítására tett alkotói kísérletnek leglátványosabb dokumentumai is bennük pillanthatók meg. Viszonylag kis terjedelmük és koncentrált szerkesztettségük, belső egységük kézenfekvő módon az úgynevezett „eredendő dal” konkurensainak-megfelelőinek mutatja őket, mintegy *leválva* vagy éppenséggel *kiválva* az énekmondás tradicionálisan költőinek gondolt feladatát. Nevezhetnénk persze az *ostromgyűrű*ket akár még, afféle *contradictio in adiecto*-t alkotva: „intellektuális daloknak” is, magam egymáshoz viszonyított bizonyos szabályosságukat, illetve kompozícióba, ciklusba rendeződési hajlamukat törvényszerűségként felismerve az *ostromgyűrű-strófa* elnevezéssel illetem őket.

Végül nem szabad megfeledkezni a Marno-féle lírai alakítás harmadik alapvető eljárásáról és az annak nyomán keletkező verstípusról sem. Ennél a fajta munkánál egy okkal feltételezhető, de általában csak bizonytalanul megjelölhető személyiségbeli/tárgyszerű/fogalmi középpont körül nagyobb számú, szórt struktúrájú, fragmentált, tipográfiailag csillagokkal (le)határolt, strofikusan és prozódiailag kidolgozott apró szövegdarab helyezkedik el. Ezek a részletek egymáshoz viszonyítva egyenrangúaknak tűnnek, összességként azonban nem körvonalaznak biztosan kivehetően valamely lineáris szerkezetű és lefutású korpust, amely egyébként egészében véve többnyire távolról sem nyúl farknyí. Mintha a címben rögzített gondolati/érzelmi/hangulati alap-mozza-

nat új és új szempontú megvalósítására, kibontására, körüljárására történe kísérlet minden egyes „versszakban”. Ehhez a modellhez – amelyre illik talán a *mozaikvers* címke – tartoznak például a *rézbőrű mediatrix*ként összegyűjtött *nem-indián négyesek* (*Fellegjárás* kötet), a *Szétfogalók* (*Marokkó* kötet). Áttekintésem szerint tehát viszonylag későn, csak az ötödik verseskötet anyagában bukkan fel először ez a verstípus, legalábbis a *Válogatott és új versek* szemlélő szövegtartománya alapján ez derül ki.³⁶

Ennyit mondanék a Marno-lírához kezdő olvasóként közeledőknek. Mindamellet összességében úgy érzem, a *Nincsen líra... válogatott* része nem tartogat döbbenetes újdonságú felfedezéseket az ezt a költészetet már ismerők számára, ami persze csoda is volna és aligha baj. Érdeme főleg a „már hozzáférhetetlen” korábbi kötetek anyagának terjesztésében áll. Funkciója tehát elsősorban szociológiai és technikai, amennyiben az idén ötven éves szerző jubileumi köszöntő-kiadványának tekinthető, ezenfelül majdnem a teljes vers-életmű megbízható keresztmetszetét adja visszamenőleg és valamelyest hangsúlyozva (de mindenképpen hangsú-

36 Előzményei természetesen vannak a modellnek, de az eredeti leőhelyeken fellapozható versekben hol az építőkockaként szolgáló egyes fragmentumok terjedelme növi túl mintegy önmagát („Háromszor fogsz elszólni engem...” [az albán szálló, 45–46.] – bár itt még a „szabályosság” mozzanata is felmerül a tizenhárom-soroság miatt), hol pedig az össz-szöveg terjedelme túlságosan rövid (*Már tudom, mit kell tennem* [együtt • járás, 27.], *autogémek* [az albán szálló, 47.]), esetleg mindkét „probléma” fennáll egyidejűleg (*viszszaszereződés* [együtt • járás, 6–47.]). Az is megesik, hogy átmeneti alakzattal találkozunk; ilyen a *Vízérmék* (*Nincsen líra...*, 242–244., illetve *Marokkó*, 63–65.), ahol a cím maga ugyan felvillantani látszik a vers emblemikus feltagolódásának lehetőségét, csakhogy az elkülönülő szövegegységek versnovellának bizonyulnak, és különben is csak kettő van belőlük. – Egyik esetben sem teljesül tehát a mozaikvers létesüléséhez szükséges valamennyi feltétel, márpedig ezek együttes meglétére volna szükség ahhoz, hogy erről a műtípusról beszélhessünk.

lyos aktusként) az olvasók kezébe, vagyis effektíve piacbefogó/-átfogó hatású.

Más a helyzet a *Márvány körút* cím alá rendelt kialakított szövegtartománnyal. Ez utóbbi ugyanis nemcsak azért jelent nagyon szerencsés összetételű mintavételt az újabb termékből, mivel a Marno János által művelt legalább három alapvető verstípus mindegyikére találni benne sikerült példát; hanem azért is, mert ebben a függelékszerű hetedik „fejezetben” Marno a szó szoros értelmében még „tovább lép” eddigi eredményeihez képest (is). Pedig látszatra kizárólag már alaposan bejárt pályákon mozog. A *Van-Gogh-mások* talán az eddigiekben a *mozaikvers* gyanánt emlegetett kategóriába sorolható, az *Egy fénykép árnyoldalára* és a *Trauma a magá(ba)nbeszédnek, helyzet-(ál)elégiának, novellaversnek* egyaránt mondott (esetenként egyszerre tartható) típushoz közelít, míg maga a könyvrészletnek címet adó *Márvány körút* az általam *ostromgyűű-strófa*ként aposztrofált szakasz-alakzatból építkezik, ilyen darabok számozó sorjáztatásával, ugyanakkor különálló egységekké kerekítésével/fojtásával alakít ki terjedelmesebb kompozíciót. Mégis: nemcsak a hamisíthatatlanul egyéni és dinamikus, ragyogóan hátborzongató, élesen érzékletes, továbbá mélyen intellektuális „hagyományos” Marno-univerzum megszokott dokumentumai állnak itt előttünk. Legalább ennyire letagadhatatlanok az úgynevezett technikai-megformálásbeli változások is. Ezek csak látszatra elhanyagolhatóak, igazából meglehetősen fontos fejleményeket mutatnak.

Különösen a *Márvány körút* strófaiban szembeűnő az írásjeleknek a korábbi gyakorlathoz képest történő differenciáltabb alkalmazása, használatuk „visszahagyományosodása”, ami az árnyalt beszédfolyamat fázisos tagolódását pontosító, konkretizáló hatással jár. A huhogók szóhasználatával élve: „érthetőbbé” válik ez a költészet. Ennek eszközévé pedig ennél az *ostromgyűűs* szövegtípusnál nem utolsó sorban tényleg a külsődleges szereűnek is titulálható központozás válik. Az „önmegszólító versnovellák” esetében szintén megfigyelhető ez a jelenség, velük kapcsolatban ugyanakkor a cselekmény-

nek a műfaj korábbi példáiéhez viszonyított „megkontúrosodását” sem szabad figyelmen kívül hagyni, azaz afféle „tartalmi” letisztulás regisztrálható, ami marnói relációban már-már „kristályos áttetszőségnek” tűnik, tehát megint csak olyasvalamiről van szó, ami az értelmezési alternatívák jótékony csökkenéséhez, tagadhatatlan egyértelműsűdési tendenciához, ha szerencsére nem is mindjárt teljes monoszemantizálódáshoz vezet. S még a „mozaikvers” divergáló négyesorosai is mintha a szokásosnál könnyebben felismerhető, némileg egységesebbnek érzékelhető pályára állnának ezúttal; a *Van-Gogh-mások* cím eleve „eligazít” a mégoly szabadon kezelt kultúrtörténeti közeggel kapcsolatban; a név kegyes biztonsággal bevezet *valahová*, míg a „mások” szó több értelme kellően termékeny bizonytalanságba ragad át *onnan*. Nem tudjuk, bölcséleti arcmások-e az egyes szakaszok, netán egy ismeretlen festő-ábrázolat variációs átrajzolásának való többszűri nekirugaszkodást szemlélünk-e, miközben olvassuk őket, vagy esetleg több, az eredeti mintától és egymástól is különböző „van-gogh-ocská” mini-portréja sűűsűdűk össze a két-két elváltató csillag közötti beszédmezűn/szövegtérben. – Nem ebben az írásban szándékozom eldűnteni.

Most annak a ténynek a kimondása a döntű, hogy a *Válogatott és új versek* mindkét szövegtartománya nagyszabásű és élvezetes műveket vonultat fel az összesen hét (6+1) ciklusban. És bár az emberben óhatatlanul marad hiányérzet, mégsem háborog, minthogy ő maga is „meg lenne lűve”, amennyiben történetesen neki kellene egy „Marno-válogatotat” összeállítania, valamint hogyha a friss publikációk közül kényszerűlne szemlélűni, lévén az életmű egyneműsűge ellenére csupa mű-individuum. S noha ilyen körűlmények között majdnem szűvesebben látna máris egy „Marno-összegyűűjtűtet”, azért el kell ismernie: így sem maradt el az esemény. Hiszen Marno János – bizonyos terjedelmi korlátok között – teljessűggel *szabadon* járt el, azaz saját maga végezte a válogatás munkáját. Ennek köszűnhetően esztétikai magatartásának kivételes sűlyva és értéke jól kitetszik a közel háromszűz olda-

lon egyébként egészen monumentálissá váló gyűjteményből. Az *Új versek*-részleg ugyan mennyiségileg csak jelzésszerű, de úgyis inkább az alapozás, a bejáratás időszakáról, munkájáról és eredményeiről akart számot adni a költő.

A kérdés persze távlatilag most már úgy merül fel, hogy ennek a szívósan, következetesen és magas színvonalon végzett eredeti munkának az eredményei hogyan és mennyire válhatnak nemesen szórakoztató-gyönyörködtető befogadási értékke a következő nemzedékek számára? Ebben részben maga Marno látszik az olvasó segítségére sietni, amennyiben újabb verseiben jó értelemben, vívmányait megőrizve enged az enigmatikusságból, részben pedig a tudomány/kritika/pedagógia felelősségét húznám alá. Egy olyan korban ugyanis, amikor a líra társadalmi funkció szempontjából lényegében „nincsen”, éppen a *nincsen líra...-szerű* szkepszis és vívódás és mégis-kiállítás teheti lehetővé irodalmunknak a „költészet” tényleges, hiteles megőrzését.

Ezt előbb meg kellene értenünk, azután „gyermekünkkel” is szükséges volna megértetnünk.

FELTÁMADÁSOK ENCIKLOPÉDIÁJA

Pályatársi szakmegjegyzések Szappanos

Gábor Szindbád-novelláihoz

1

Arról, hogy *valójában* mi a regény, nem nyitunk vitát... Általában sem, de a *Boldog Szindbád pokoljárásai* című – ahogyan műfaj-meghatározásában áll: – „utazóregény” kapcsán aztán végképp nem. Szappanos Gábor 2012-ben, az újabban indult Tarandus Kiadó éppen tizenharmadik (!) könyveként megjelent, *s kísértet(i)es* módon pontosan tizenhárom írást, elbeszélő művet („elbeszélést”) tartalmazó prózakötete nem biztosan regény *műfajilag*,³⁷ viszont feltétlenül regény a benne feltáruuló cselekmény(ek) *regényessége* miatt. Ez a színesen bonyolódó, kaleidoszkópszerűen, kalandosan kavargó történet-együttes vagy egyveleg ugyanis egy valódi regény összefogottságához képest itt-ott „következetlen” az egymásra sorjázó írásokban, néhol „ellentmondásokat” rejt részleteiben, eltéréseket akár a névhasználat szintjén. Ami persze korántsem „baj”, ha egyszer valóban inkább külsődleges megjelölésnek, kiadói, könyvkereskedelmi marketingfogásnak érezzük csupán a regény műfajcímekjét a könyv címlapján – melynek alkalmazását mindazonáltal korántsem „ítéljük el”, sőt, nagyon is ügyes-rationálisnak, ilyen módon pedig szükséges-jogosnak véljük. A népnek – és bizony „nép” az író a könyvkiadón keresztül eltartó irodalmi *populus* vagy *plebs* is – *regény* kell, könyörtelenül; számára valahogyan vas-kosabb valamivé kell növesztenie önmagát annak az elbeszélő-prózai munkának, amelyet nem-olvas, illetve mégis-olvas

37 Vagy ha mégis, hát paradox módon éppen a hangsúlyosan megvalósított történetközpontúsággal tagadni vélt posztmodernség szellemében lehet annak tekinteni a benne közreadott, sorozattá összeálló történet-füzért.

valamennyire... Amúgy pedig, egyfelől, szabályosabb szerkesztésű és felépítésű regénynek (a műfaji óvatosság mindig azt mondatja: regényféleségnek) úgyis ott van – mármint a szerző Szindbád-univerzumának darabjai között nézelődve – a 2011-es *A Királynő mélyén* (szintén a Tarandus tipográfiai-
lag ihletett, gusztusos kínálásában).³⁸ Másfelől: ami *szindbá-
diáda*, az elsősorban talán inkább novellában manifesztálódik igazán stílszerűen, és kicsit mindegy, hogy azok a novellák (szinte) teljességgel önálló életet élnek-e irodalmi szöveggént, vagy esetleg egy füzér darabjaiként sorolódnak egymás mellé, mögé, mint ahogyan az Szappanos mostani gyűjteményében zajlik. Kicsit mindegy, igen, ám nagyon nem, mégsem, hiszen hiába találhatjuk a szóban forgó téma- és motívumkörben hagyományteremtő Krúdy Gyula kezén létrejött Szindbád-szövegeket a rövid próza műfajához tartozó alkotások között, és hiába emelkedik ki még ezek közül is a sorozat egyik novelláskötete, az 1916-os *Szindbád – A feltámadás*, azért maga Krúdy is írt Szindbád-regényeket (az igaz, hogy mind a maga legjobb regényírói képességeihez, mind pedig egyéb saját Szindbád-kidolgozásainak többségéhez képest gyengébb műveket előállítva ekkor), és az egyik legnagyobb szabású pályatársi-fogadtatástörténeti félreértés is a regény műfajában követődött el Márai Sándor tollából, mégpedig az 1940-es megjelenésű *Szindbád hazamegy* „személyében”.

2

Arra mármost, miszerint valamiféle félreértést tartalmazna, vagy egyenesen arra alapozódna a *Szindbád hazamegy*, a modern irodalomelméleti megfontolásokat aligha felfogó és önkéntelenül sem alkalmazó Márai Sándor részéről ebben az eset-

38 A pályatársnak más témájú regénye is megjelent: *Csőregyh Márton válogatott szenvedései*, Pomáz, Kráter Kiadó, 2008.

ben azért gondolunk, mivel regénye (elbeszélője) egy alkotót azonosít annak valamelyik – az igaz, hogy emblematis, de mégiscsak – megalkotottjával. Mert egy pillanatig sem kétséges, ha ugyan éppenséggel nem is implicit (legalábbis a főszövegben nem az, míg ellenben az ajánlásban „K. Gy. emlékének” címezi művét „M. S.”),³⁹ hogy magát Krúdy Gyulát, a valóságos író ismerhetjük fel egyik, s minden bizonnyal az utolsó alkotói mindennapján a Márai-féle stilizációs mű lapjain: „Szindbádként”. Ugyanakkor persze még mindig a jobb, az elviselhetőbb félreértések-félresiklások közül való a Máraié; vannak ugyanis olyan fejleményei is a *szindbádozás*nak, amelyek nagyon is felelhetőek, irrelevánsak-indifferensek, sőt egyenesen kínosak. Annyit mindenesetre már most megállapíthatunk, végső értékelésként előrebocsáthatunk, hogy Szappanos Gábor *szindbádiádái* e kvázi-„műfaj”, a szindbádozás sikerültebb darabjai közül valók.⁴⁰ Bízvást egyetérthetünk Tandori Dezső borítószövegével: az összeállítás „önállóságot, ihletettséget, hagyományainkhoz való [...] hűséget egyképp mutat”. Hagyománykövetés lehet az is (lévén ez talán az Ilyen Irányú Hagyományok egyik elengedhetetlen vonása és vénája, vonulata?), hogy Szappanos novellisztikus Szindbád-Művében – a Máraiéhoz hasonlóan – az írás is odavonódik az utazói attitűd mellé. Márai munkája eleve így indít („Szindbád, a hajós, író és úriember”, akiről szó van), míg Szappanos „csak” he-

39 Kifejtve még a helyszíni és személyi indexek is valóságosan konkretizálódnak az ajánlásban, mint Krúdy Gyula irodalomtörténetileg közismert életalakulásának (bio)díszletei: „Kéhlieknek, a kis Bródyknak, a vörös bajszú főpincérnek, az íróknak s mind a nőknek, zsokéknak, hajósoknak és úriembereknek, akik ismerték őt s szerették, és gyászolják a világot, mely utánahalt.” (MÁRAI Sándor, *Szindbád hazamegy*, Budapest, Helikon Kiadó, 2006, 5.)

40 Csak a filológiai pontosság kedvéért jegyezzük meg, hogy mint elbeszéléskötet nem ez a legújabb az egyetlen, különösen nem az első gyűjtemény Szappanostól, amely Szindbád-novellákat (is) tartalmaz, mert megtette ezt a szerzőnek már az *Ajándéknepok a túlvilágról* című, különben több tekintetben eléggé vegyes kísérő műve is (Pomáz, Kráter Kiadó, 2007).

lyenként, a novellák belsejében, tehát nem feltétlenül hangsúlyos helyeken potyogtat el a literátussággal kapcsolatos információkat. Márai regényének némely, tollforgatókról szóló kijelentése tartalmaz olyan megállapításokat, amelyek nem kizárólag Krúdyra vonatkozatható igazságtartalommal bírnak, hanem vagy általánosabbak, vagy éppenséggel magának Márainak a horizontjához kapcsolhatók; ugyanígy a ragaszkodás Szindbádjának író mivoltához Szappanosnál is gyakran hordozza az önéletrajzi ihletettség hangulatát, néha egészen a tudható-gyanítható empirikus szerzői életfelfogás konkrétumait felidéző módon. Nyilvánvaló persze, hogy a saját magára rájátszó biografizmus (a nem pusztán a Szindbád-figura kialakításához kötődő, de azért nem utolsósorban az ahhoz kapcsolódó szerzői önéletrajziság) magánál (a magyar viszonylatban ösforrásnak számító) Krúdynál jelentkezik már; életeseményeit ő mindenkorai főalakjainak személyes történéseibe, a körülöttük kikristályosodó *történet*be járatta át transzformálva – olyannyira, hogy életstílusát kedvenc alakjaiéval szinte elválaszthatatlanul összeforrasztotta, különösképpen Szindbád esetében. Így pedig autentikusnak, adekvátnak, stílszerűnek vehető először is Márai hősazonosító eljárása, aki mindazonáltal cizelláltan viszonyul „Szindbád” krúdys(s)ágához – amennyiben elbeszélője a *Szindbád* jelölőt „álnév” gyanánt azonosítja mindjárt a nyitó mondatban,⁴¹ s így mintegy rögtön az indításkor valós funkciója szerint „leplezi le” a figurát is, saját (elbeszélőjének) tárgyalási-viszonyulási perspektíváját is –, és azután, alapjában legalábbis, indokoltnak tetszik Szappanos Gábor (szerzőjének) irodalmi(as) hozzáállása is az általa kiformált Szindbád-alak(ok) körítéséhez. Szindbád természetesen eleve irodalmi(as) alak, hiszen az *Ezeregyéjszakából*, tehát egy irodalmi műből származik, onnan vette át már maga Krúdy Gyula is. Viszont ha nem egy amolyan „Másod-Krúdy” a (fő)hős, mint amilyen Márai regényében, akkor nem lenne feltétlenül szükséges még íróvá is tenni őt, hacsak nem szorosabban az egyéni életrajzi leköve-

41 MÁRAI, *i. m.*, 7.

tést-megfeleltetést akarja vele megvalósítani a szappanosi intenció. Csakhogy – természetesen – azt akarja vele megvalósítani... *S természetesen* alteregó ő, továbbra sem más igazából, sőt alteregónak is kell lennie most szintén, és már csak azért is szükséges ez, mert a Szappanos Gábor számára valójában legfőbbnek látszó irodalmi mintában, Márainál is hozzátartozik a lényéhez, tevékenységéhez az íráság... Mindamellet Szappanos láthatóan fontosnak tartja még úgy is fokozni ezt a helyzetet, hogy kifejezetten a Krúdy-féle univerzumból származtatja, irodalmilag tovább erősítve, saját Szindbádját. Ez annál figyelemreméltóbb, mert Krúdynál viszont Szindbád sohasem jelenik meg kifejezetten íróként, s noha általános, közelebről meghatározatlan művészsége (művész-bohémsége vagy „művészi” szinten gyakorolt bohémsége?) éppenséggel nem zárja ki elvileg még az írói tevékenységet vagy akár egzisztenciát sem, azért ennél jóval tágasabb, kontúraltanabb, nagyvonalúbban elmosódó mind lénye, mind aktivitása. Krúdynál Szindbád nem (túl)terhelt intellektuálisan, azaz nem feltétlenül „értelmiségi”, és biztosan nem foglalkozási értelmiségi, minthogy foglalkozása sincsen dzsentroid „úriemberként”, ingyenélőként, amolyan *életművészként*.⁴² Szappanosnál ehhez képest nagyon tudatosan kialakítottan irodalmi, amúgy *mintá-szoros* vagy legalábbis annak mondott Krúdyhoz viszonyítva, hozzá kapcsolódóan a figurának legalábbis az egzisztenciális szituálása, míg persze *valójában-irodalmilag* pedig mégsem annyira... Időben, vagy különösen térben meg jóval szélesebb a szóródás térképe, hogy hová mindenhová is jut el, illetve mekkora temporális különbséget fog át egy-egy szindbádi feltámadás fesztávolsága

42 Ami annál érdekesebb, mert a dualizmus jó fél évszázadában s a két világháború között – az 1878–1933 között élt Krúdy Gyula Szindbád-novelláinak összesíthető narratív kerete úgy „időtlen”, hogy alapjában, mondjuk, közelebről meghatározatlanul *jelenkori*, tehát korántsem annyira az írónál máshol különben óriási szerepet játszó historizáló tendenciát hordozza – a közép-nemesi (származású) tömegek alkották (még) a hivatalnoki-értelmiségi pályák tömegbázisát Magyarországon.

(egy-egy novellában).⁴³ Ugyan semmi sem garancia arra, hogy nem lesz éppenséggel „jellemtelen fráter” az a véletlenszerűen aktivizálódó „író, aki föltámaszt saját képére és hasonlatosságára” (7.), mondja a könyvet nyitó elbeszélés Szindbádja, következőképpen arra sincsen garancia, hogy ő maga jó ember gyanánt lehet részese az új történet(ek) biztosította új egzisztenciá(k)nak, ám ezzel a saját sorsról való alapvető határozási képtelenséggel (amely a teremtett lény általános függése teremtőjétől) együtt is annyi bizonyos: minden újonnan végbenemő megelégedése mögött valamely irodalmi alkotó kreatív gesztusa áll, ha az magának a címszereplőnek esetleg mégoly kellemetlen is tud lenni. Mindez az olvasó számára esetleg mulatságos hatással bír: „»Hagyjatok már békében nyugodni!« – horkant föl Szindbád [...] »Hagyjatok már végre!« [...] »Írók, döglöjtek meg, ne engem szekáljatok folyton! Miért nem találtok más áldozatot?! Elegendem van már abból, hogy újra meg újra feltámasztotok örök álmomból, és mindig új kalandokba rángattok. Nekem is jogom van a halálhoz és a végső megsemmisüléshez...« – morgolódott tovább az újonnan életre keltett

43 Szappanos Gábor könyvében majdnem minden elbeszélés egy újabb, a többitől függetlenedő feltámadását jelenti Szindbádnak, amelyek között nincsen – és így az egyes Szindbád-figurák között sincsen – feltétlenül minden momentumra kiterjedő összehangoltság, távolról sem áll fenn valamiféle motívumharmónia, pláne nem motívumazonosság. Igazából csak a sorrendben 8–9. és 11–12. szöveg világa tűnik fel jobban összehangoltnak, akár valamelyest egymásba járatottnak vagy „csak” áttűnőnek, illetve az 1. és a 13. elbeszélés mintha laza keretbe látszana foglalni a teljes novellasorozatot. Ámbár meglehet, hogy ez az utóbbi „gyanú” az egyéni üdvözüléstörténet és az apokaliptikus világhistória összeérésének következtében keltődik fel az értelmezőben, s nem utolsósorban a tébolyult Dénesffy Anasztázia alakjának mindkettőben való szereplésére alapozódik. Ez az egyértelműen, végképp eltagadhatatlanul krúdys ihletettséggű és névadású figura szerelmével üldözi Szindbádot, és végül el is éri – igaz, már az elbeszélés tér idején kívül, azaz már *egy másik világban*, ahová az utolsó írás végén szándéka szerint elpályázik a pár – házasságra készítette őt, az örök, hedonista agglégényt...

Szindbád, és körülnézett legújabb feltámadásának helyszínén.” (21.) Valahol azután egyenesen parodisztikusba hajlik ennek kapcsán az elbeszélői ironia: „Annyiszor támasztották föl [...], hogy Szindbádnak megfordult a fejében, egyszer megszökik az egyik novellából, és beadványt nyújt be a Nemzeti Kegyeleti Bizottságnak, hogy törvényileg tiltassák el az írókat attól, hogy állandóan föltámasszák, hiszen mindenkinek alkotmányos joga, hogy holta után békében nyugodhasson. De aztán eszébe jutott, hogy nézne ki, ha egy múmia beállítana egy hivatalba, és bármivel is előhozakodna, úgyhogy inkább hagyta az egészet a csudába.” (36.) Ami pedig igazán sajátos ebben az irodalmiság-alapú létezés-adásban a hős számára, az az, hogy Szindbád mindenkor amolyan ontológiai-pragmatikus „foglya” az ököreje újonnan szerveződő irodalmi műalkotásnak, s amennyiben függetleníteni akarná magát az abban mintegy *előirtaktól*, azaz a vele momentán történendőktől, akkor egyenesen meg kellene onnan szöknie... Azaz kiesnie az írásmű keretei közül, ami többféleképpen (volna) értelmezhető. Ez az irodalmias stilizáció tréfás, egyben fundamentalista változata. Ekkora lenne a költészet hatalma, hogy alakot teremt, s úgy, hogy a halott vagy tetszhalott (literátusan álomba szenderült) alakot esetleg „ténylegesen” újratereztően *feléleszti?! Nos, Szappanos Gábor éppen elég következetes ennek az ideának a szerepeltetésében – talán egy kicsit túlságosan is. Tehát végképp szélsőséges játék volna már ennél is tovább feszíteni a húrt az értelmezésben, tovább – még, Szappanos helyett...*

3

Azt, hogy *valójában* miben áll a szindbádozás Krúdy Gyulánál és ezzel a magyar irodalom élvonalában – eltérően az utánzóik és a klisékben felületelkedő vagy a külsődlegesség szintjén megragadó „követők” gyakorlatától –, Szerb Antaltól tudhatjuk meg leginkább. (Talán azért tőle, és nem valamelyik teo-

retikus irodalomtörténész „félistentől”, mert ő nem pusztán irodalmár és tanár, hanem gyakorló regényíró is volt.) A nyíregyházi születésű íróról általánosságban azt állapítja meg Szerb, hogy a kiindulópontja *en bloc* irodalmi, azaz Mikszáth, hogy tehát közelebbről „a felvidéki kisvárosok különös figurái, a régi dzsentrí büszkesége és alkonya”; az általa rajzolt világról pedig, miszerint azt „mint elmúlt időköt szemléli, és romantikus nosztalgia adja meg műveinek összefoglaló hangulatát. Krúdy a nagy romantikusoknál is inkább, kizárólagosabban a múltba fordult lélek, és akár tíz évvel, akár sok száz évvel ezelőtt megtörtént dolgokról beszél, a történelmi háttér mindig ugyanaz: a régi, szép idők általában, amikor az emberek még nem voltak modern emberek. Ez a múlt idő nem reális, történelmileg kitapogatható múlt idő, hanem a múlt, ahogy a lélek történetében és az irodalomban él tovább, az emlékek és ábrándok kora. Kedvenc alakja, Szindbád több száz éves, és ezzel a tovább ki nem dolgozott, csak éppen felmelegített szimbólummal fejezi ki Krúdy, hogy minden, ami történt, tegnap történt, közelmúlt és távoli múlt összemosódnak a tegnapban.”⁴⁴ Természetesen az idézet megfelelő momentumait érintve éppen hogy a különbségekre is rá lehet mutatni a Szappanos- és a Krúdy-féle szindbádozás között, s nem egyszerűen csak a kapcsolódás momentumai és mikéntje nyilvánvalóak. Az is, persze, hiszen Tandori előbb már idézett fülszövegének abban is igaza van, ami tényleg megtörténik itt valamilyen lényeges vonatkozásban, hogy tudniillik „a klasszikusokat tovább kell fejleszteni”. De legalább ennyire lényeges, hogy Szappanos nem kizárólag az elmúlt időköt szemléli, hanem a jelent is – bőségesen. Az igaz, hogy kritikusan, de hát hogyan is lehetne másképp?! Nosztalgijája, ha van, tudatos számvetés Krúdy korával, vagy a Krúdy-hős Szindbád(ok), illetve az azoknak megfeleltethető, azokkal átfedésbe állítható figurák történelmi pillanataival, s amennyi-

44 SZERB Antal, *Magyar irodalomtörténet*, Budapest, Magvető Kiadó, 1972⁵, 430.

ben behatárolja, közelebbről meghatározza a maga szintén korokon átívelő, azokat összekötő, mindegyre feltámadni képes, változékony címszereplőjének történelmi temporalitását, akkor ügyel arra, hogy az a stílszerűség mozgásterén belül maradjon, azaz ne legyen térben-időben totálisan „gumi”-jellegű kronotoposzként a végtelenségig tágítható – s a leginkább: ne jöjjön az 1920-as, ’30-as éveknél feljebb, ne érjen túlságos közelségbe hozzánk...⁴⁵ Ugyanakkor a kirajzolt cselekményes mozgástér finoman és összességében tudatosan kalibrált mi-volta maga szintén bizonyítja – eleve – Szappanos kezdeményezésének irodalmi indíttatását, ahol azonban az ihletettség olyan figyelmesen és pontosan igazodik a felhasznált literátus örökség törvényszerűségeihez, hogy új eredetisége és lényegi önállósága éppen ezáltal lesz nyilvánvaló: egyfajta posztmodernség ez, olyan fajta, amiben például a cselekményesség, történetesség fontos (nem pedig szövegirodalmi műfajtalanság uralkodik), de ahol a kor-specifikus és ezen belül az aktualitás-specifikus apró megkülönböztetések éppen annyira lényegesek, mint Szindbád *valóban* több száz éves volta vagy a kvázi-lélekvándorlásos újjáéledések keretében megmutatózó epochális azonosság-jelenségek a korszakok között átívelő hídként (esetleg többes számban említve őket: hidakként). Ilyen körülmények között pedig egyaránt beszélhetünk az olvasási tapasztalatban a Krúdy-féle Szindbád-univerzum újjáélesztéséről, „feltámasztásáról” Szappanos Gábor kezén, mint

45 A helyesen működő művészi érzék megóvja Szappanost, mondjuk, attól a stíluszavarnak éppúgy vehető, mint amennyire egzisztenciális kenyértörésnek is tekinthető gesztustól, ami pedig egy másik kortárs magyar szindbádozónál megtörténik, hogy például Szibériába küldje el Szindbádját. Kicsit olyan méltányosság ez a régi, „úri” világ bár fiktív, mégis emblematikus képviselőjével szemben, mintha 1945-ben sem vagonírozták volna be őt vagy alakmárait *malenkij robotra*... (Párhuzamként említhető, hogy Mészöly Miklós *Nem felelt meg neki* című elbeszélésében, amely szintén már a szovjet csapatok bejövetelét követően játszódik, a középponti figura nem eszik többet, ágyba fekszik, fálnak fordul, s végül csöndesen meghal...)

amennyire annak a kortársi magyar elbeszélői mezőnyben ritka (érvényességű) vagy egyenesen unikális továbbviteléről, „továbbfejlesztéséről” lényegi eredetiséggel, ami persze nem más, mint az irodalmi-szellemi feltámasztás, feltámadás érdemi formája.⁴⁶ De nemcsak feltámadásról van itt szó egyszerű-

46 Szappanos Gábor eredetisége persze relatív, mégpedig többszörösen az, minthogy már elődje, irodalmi alapforrása, (a megfelelő) Krúdy(-életműréteg) esetében is jogosan vethető fel ennek kérdése. (Meggjegyezve azt is: nem valamiféle absztrakt eredetiség a művészi produkció értékének legfőbb ismérve.) Hogy ugyanis a szindbádozás(ok) során mennyire nemzetközi kódnak tekinthető a navigátori-érzéki-kulináris beszédmód, éspedig a kortárs világirodalomban is, azt bizonyítsa a következő részlet egy jelenkori portugál író művéből: „Szindbád aggregény volt, de az sosem derült ki, hogy miért: csak mert nem ért rá megházasodni nevezetes útjai között, vagy nem talált kedvére való szépséget, netán mert az ábrándozó lustaságoknak sosem volt ínyükre a házasság, avagy ez volt az ő életfilozófiája, amit egyszer ki is fejtett a kalkuttai kormányosoknak: a szűzies életet magasztalta, melyet a tengeri felfedezések és a hatalmas szelekkel való barátság követel meg – ezt bizonygatta azoknak a duhaj tengerészeknek, kiknek máson sem járt az eszük, mint hogy a nőcskéiket a fedélzeten anyaszült meztelenül egy üstbe ültessék, aztán a tengerben megmártóztassák, no meg hogy még fizetés előtt felszedjék a horgonyt. Hajósunk máskor meg azzal érvelt, hogy az olyan ebédek elkészítéséhez, mint amilyeneket ő szokott volt főzni, amikor kikötöttek – mindig amilyet az ország és az éppen esedékes ünnep megkíván –, fél tucat nőnek kellene tíz évig tanítgatnia a különféle népek konyhaművészetét, két asszony csak arra kellene, hogy betéve tudja a kalendáriumot; de hát nincs az a bér vagy fizetés, amiből ennyi nőt eltarthatna, nem beszélve az állandó civakodásról, ami köztük zajlana; meg aztán nem is lenne képes mind a hatnak eleget tenni, de nem is vágyik ennyire, hisz a tengerről jövet leginkább nyugodt ágyat kíván a test. Így hát magának főz Szindbád, és amikor az emeleti pipafüstös beszélgetés közben rálehel Manszúrra vagy a Feketeképi Ruszra, és aztán megkérdezi, hogy vajon mit evett aznap, ők a legkülönfélébb válaszokat zengedezik, hajósunk pedig hagyja, hogy egyszer-másszor eltalálják, nehogy a játék elveszítse az ízét, de a legtöbbször bizony tévednek, mert barátunk reggelije igencsak messziről érkezik: szalonnával spé-

en vagy egyszeri módon, hanem feltámadásokról. Többszöri és többféle feltámadásról. Mégpedig élettani következetességgel és módszeres részletezéssel, amire főleg a sorrendben második és harmadik elbeszélés szolgált emlékezetes, mert érzékletes és testileg „hitelesített” példákat – mintegy az orvosi állapot és lehetőségek felől alapozva meg tréfásan a kötet egész világát.

4

Annak észrevételezését, miszerint Szappanos Gábor (és még nem a névtelen elbeszélője) annyira precíz, hogy előbb gondosan meghalasztja a Krúdy-féle Szindbádot, s majd csak azt követően kerít sort a maga Szindbádjának feltámasztására és új kalandokba küldésére, pontosabban: legelső feltámasztására Szindbádnak, igazán saját figurájaként, és először új kalandok közé küldésére – semmiképpen nem mulaszthatjuk el.⁴⁷ Ezzel ugyanis a *Pokoljárásai* kötet felépítéséről kezdünk mondani valamit rögtön az indítást illetően. A különben kifejezetten „Krúdy Gyula szellemének ajánlott”⁴⁸ kötet élén, mindjárt

kelt elefántormány, hóleves pávakakas-beggyel, galambfióka-vérrel töltött fokhagyma vagy szegfűvirágos rántotta a menü, és más ehhez hasonló ínycsengő; van, amelyik pálmahordóban érkezik a Fűszer-szigetéről.” (Álvaro CUNQUEIRO, *Ha az öreg Szindbád vizsgatérne a szigetekre...*) Vagy lényegesebb az egész összefüggésben, hogy esetleg a fordító, Gergely Veronika a magyarítás során erőteljesen támaszkodott Krúdy Gyula ide eleve adekvátnak tekintett mű-rétegére? S milyen eredménnyel mérlegelhető nemzetközi összehasonlításban a legfőbb magyar (nyelvű) szindbádozó, az ősapa vonatkozó teljesítménye?

47 Valóban jelentős mértékben *maga* Szappanos, ugyanis a kötet felépítéséért mégsem tehető más „felelőssé”, mint az empirikus szerző, és ez csak a szerkezet, az információ-hordozás építménye felől nézve tartozik itt a fikciós momentumok közé.

48 Kiemelés tőlem – Zs. Z.

a sorrendileg első helyen *Az árvízi hajós* című elbeszélés áll, melynek elejére olyan párbeszéd kerül, ahol Szindbád Vendelinnek, a „kopasz, vörös képű sváb kocsmárosnak” beszél szuicid hajlamairól (utóbbi figura karakter, sőt, név szerint ismerős a Krúdy által kidolgozott szindbádológiából is). Egyébként a már említett, 2007-es szappanos novelláskötet szindbádos ígervényének, könyvrészletének három elbeszélése között nem szerepel ez a novella, azok pedig, habár jobbára a megalapozó szövegek közé tartoznak a sorozat darabjai között, majd csak a 2–4. helyen állnak a Szindbádról szóló szövegek most, újonnan létrehozott külön gyűjteményében.⁴⁹ *Dicstelen feltámadása; A holdolajos képű temetői hajós; Szantorinin*. A legutóbbi írással már a (mind a történések, mind pedig a helyszínek szempontjából) konkretizáló kalandbeszámoló kezdenek sorjázni a kötetben (a) novellák címén. A 2012-es összeállítás hármaskörében belül a második kettő viszont – jeleztük már valamennyire – egyértelműen alapító jelleggel és funkcióval bír az egész „pokoljárásos” könyv narratív vi-

49 Mintázatuk pontosan az egykori sorrendjüket követi itt is, mindössze címükből tűnik el – *többnyire*, mert a sorrendben 9., 10. és 12. írás feliratában például *nem* – a főhős eredetileg, a novellák külön, elszórt publikálásakor még megkülönböztető értékkel vagy figyelemfelkeltő hatással bíró neve, hiszen a középponti figura szempontjából egynemű írásközegben nincsen szükség annak magyarázatára, kiről van alapvetően szó. Illetve a szövegcsoport első írása esik át krúditlanításon egy, talán az olvasó felé udvariassági gesztusként megtett deliteralizáló egyszerűsítés jegyében, amennyiben belőle, illetve címéből nem egyszerűen Szindbád, hanem egyenesen bizonyos „Kandúr Gy. Szindbád” tűnik el a munka kötetbe emelésekor. Lévéen Kandúr Gyula magának (az empirikus) Krúdynamak a félre nem érthető módon frivol (fiktív) alakmása helyenként. Mindazonáltal az irodalmatlanítás csak a cím redukálásában áll, hiszen a *Szantorinin* azután kifejezetten Kandúr Gyula irodalmi termésének világából lépteti ki Szindbád alakját, amikor feltámad, sőt feltámasztása maga is a Magyar Írószövetség jóvoltából és annak számára történik ebben a novellában. Irodalmatlanításról pedig a literalitás kérdéséről fentebb mondtak szerint nem beszélhetünk ebben az elbeszélő közegben.

lágára vonatkozóan. Ezekben vázolódik fel ugyanis – és határozódik meg egyúttal –, nagyjából csak kötetlen kontúrtalességgel ugyan, ám valamennyire azért mégis az egész kötetre előre utaló érvennyel, hogy milyen is az a Szindbád, aki Szappanosnál (majd) fel-feltámad. A feltámadás-sorozatként értett személyes történésfolyam (vagy meg-megszakadó egyéni, egyénre szabott történéssor) kisenciklopédiája ez a két össze-érthető s feltétlenül összeolvasandó írás, amelyek együttes momentumállománya nemcsak azt tartalmazza átfogó általánosságban (vagy a továbbiakban implicite „kötelező” fikcionális meghatározottságként), ami megtörténhet az egyébként meglehetősen képlékeny személyiségű és élettörténetű alakkal, hanem annak is foglalata egyszersmind, ami a szerző különböző történelmi időket szembesítő korszak-kritikájának, végső soron: jelenkor-bírálatának gondolati foglalata, tartalmi üzenete. A kettő közül *A holdolajos képű temetői hajóst* megidéző, az összességében harmadik szöveg az igazán szorosán vehető „feltámadás-tudományi” rendszerezés. Benne manifesztálódik a talán legfeltűnőbb eltérés a Krúdy szindbádozó módszeréhez képest, egyszersmind az egyik legjobban észrevehető szappanos újítás, nevezetesen az, hogy az újabb író nemhogy nem dolgozza ki részletesen a csodás történést, a feltámadást, hanem az új életre kelés egyes momentumait igen aprólékosan ragadja meg inkább. S megannyiszor, de mindenekelőtt és talán a legfeltűnőbben itt. Amivel többnyire extenzív-tartalmi élvezethez juttatja az olvasót (többnyire, ha nem viszi túlzásba az ezzel való pepecselést), s már csak azért is, mert ilyenkor rendszerint valami jellegzetes kortünet-aktualitást, ma jellemző felfogáselemet is képes felmutatni. Mintha a ma divatos életmód-mérlegelésekre, a gyakorlatias lakberendezési tanácsokra vagy tisztítószer-reklámokra emlékeztető szöveget is olvasnánk, amikor a következő, egyébként meglehetősen *kísértet(i)*es részletbe ütközünk: „az álom és a halál mezsgyéjén gondolt egyet, és bármilyen gyöngye volt is, magától *kikélt* [! – kiemelés tőlünk] a koporsójából, eligazgatta a szemfedőt, a selyempárnát, amelyre annak idején a fejét he-

lyezték, de amely mostanra [miért nem: mostanára?, mert ez is stilizálás! – Zs. Z.] kissé megkopott és elkoszolódott, eligazgatta hát a fekhelyét, mintha ágyból kelt volna fel, a koporsó fedelét levette, s óvatosan letette a koporsó és a kriptá falá közé, nehogy véletlenül nagy robajjal lezuhanjon... Szóval, azért hagyta nyitva a koporsót, hogy szellőzzön, amíg ő távol lesz, így ugyanis a poratkák nem tudnak szaporodni, és ritkábban kell kirázni a »koporsóneműt.« (37.) A részlet parodisztikussága *sem* félreérthető (egyebek mellett), ami még csak fokozódik, amikor Szindbád a pesti temető korántsem arborétum-értékűnek mondott mégis-arborétumában talált gyógyfüveket állat – akár kutya – módjára: rágicsálja, és sikerül is neki „valamelyest csillapítania velük örök nyugalomra vágyó lelkének zaklatottságát, hogy aztán ismét megkísérelje az elszenderülést.” (37–38.) Olyasmi kerül itt elő fanyar-kritikusan, mint a posztmodern kor hiábavalónak mondott transzcendencia-vágya, amely precíz-mániákusan gyógyteákkal próbálja konzerválni, ha másra már hiába áhítozik, legalább az esendő testet. S az ezredforduló száználmas gladiátorkodását szerkeszti ki nagyon szarkasztikusan, amikor az éjszaka a temető kertben „félholtként” bolyongó kísértet „az arcán magas faktorszámú holdolajat ken szét”, majd a végletekig fokozza a nyári fürdőhelyek olcsó élvezeteire kihegyezett tömegember önzésével a párhuzamot, hogy „homlokára lazán föltolt *holdszemüveggel* [kiemelés tőlem – Zs. Z.] lép ki a kriptá nyikorgó, pókok védte ajtaján a hús éjszakába”. Mindez a legtökéletesebb ellentéte a déli nap által vert, forró homokú strandnak, és mégis (vagy éppen ezért) teljességgel érezhető az ironikus analógia. A példák sora tetszőlegesen folytatható lenne, közülük magának az irodalmi Szindbád-divatnak a motívumát emeljük ki még, mint az elbeszélői gúny tárgyát, s mint olyasmit, ami szellemileg is túlrejt, alexandriai korunkban az irodalom területén testesíti meg az eredendően máshonnan ismerős fogyasztói-kereskedelmi kampányok megfelelőjét. Szindbád kiszolgáltatottnak érzi magát, hiába próbálja kezébe venni a saját sorsát és úrrá lenni az idő felett, lehetőleg feltámadásai-

nak ideje felett is. „Az utóbbi hónapokban [...] egyre többször bolygatták meg túlvilági álmát, sorra-rendre támasztgatták föl mindenféle írók, akik feltűnést szerettek volna kelteni az irodalmi életben, vagy nagy elődeik farvizén szerettek volna beevickélni az irodalmi panteonba.” (35–36.) S ha nekünk igazságérzetünk azt súgja is, hogy nem elsősorban Szappanosra kellene érteni ennek a súlyos bírálatnak a szavait, az író (és ebben az esetben: *nem* a szövegben foglalt elbeszélő) nem kíméli éppen magát. Egy, a Szappanos Gáboréval egyező monogramú alkotót marasztal el: „bizonyos Szalai Gergő serénykedett leginkább a nyugalma megzavarásában, valamilyen ürüggyel a nyáron ötször-hatször is feltámasztotta, mert valószínűleg túl sok Krúdy Gyulát olvasott, és neki is kedve szotytyant groteszk kalandokba hajszolni a sokat próbált irodalmi alakot. Szalai történeteiben persze Szindbád mindig nőzött, korhelykedett, olykor duhajkodott is, hol Óbudán, hol pedig a görögországi Szantorini szigetén.” (36.) Ezen a ponton már úgy zárul be a kör, hogy *más sajtát* Szindbád-novellákra vonatkozik a szerző szövegének utalása; a friss kötetben az éppen idézett írást közvetlenül megelőzőre és közvetlenül követőre, könnyen azonosítható módon. Csak éppen hogy mindössze egy nyáron vagy fél tucat Szindbád-elbeszélést is összehozott volna – Szalai Gergő, azaz Szappanos Gábor?! Habár adott esetben kitelik tőle. Mint ahogyan az is, hogy esetleg kiderül róla: talán mégis-posztmodern alkotó. (Értsd: „mégismorál” – *mégis-posztmodern...*) Korunk gyermeke, mert nem lehet más, mint ahogyan senki sem, aki most él, dolgozik.

5

Olyasmit, miszerint a szerzőt eddig emlegetve nem csak, vagy nem annyira mint implicit elbeszélőre, novellabeli mesélőre gondolunk, hanem kifejezetten Szappanos Gábor jár az eszünkben, talán érdemes még külön is hangsúlyoznunk és

kiemelnünk. Igen, Szappanos maga jár a fejünkben – ha talán irodalom-teoretikusan egy kicsit „korszerűtlenül” is –, aki egész szindbádi vállalkozásával és annak teljes, együttesen tekinthető motívumrendszerével igenis üzen valamit, sугall valamilyen megkülönböztetéseket, értékválasztásokat, tehát művének felfogás-rendszere tekintetében is gondolati, akár életfilozófiai megfontolásokkal, ajánlatokkal szolgál. Manapság nem feltétlenül természetes módon: az írónak *van mondanivalója*. Persze ez a mondanivaló nem utolsósorban a szindbádozás során, ennek a vállalkozásnak, vagyis alkotási folyamatnak a keretei között alakul(t) ki nála, főleg pedig itt, ezen az alkotási terepén belül kezd egy kissé kontúrosodni, valóban súlyosodni (a szórakoztató véna érvényesülése mellett), s nem függetlenül magának az anyagnak az önkéntelen hatásától sem, tudniillik annak alakítójára irányuló visszahatásától. Hogy vajon ez miért nem történt meg előbb, vagy miért nem zajlott kezdettől fogva ebben a prózában? – talán nem volna teljesen jogos kérdés. Hiszen már első (novellás)könyveiben, azok szerveződésében is jelen van a patinás tradíció-modulokra való emblematikus ráhagyatkozás – a meglehetősen eredetiség és az egyéni kezdeményezés mellett. Vegyük most csak a címüket ezeknek, amelyek tényleg önmagukért beszélnek: *Apokrif történetek – novellák egy hétre* (1999); *Szárzababódi dekameron* (2002). S ha a már emlegetett 2007-es *Ajándéknapok a túlvilágról* kötet annyira „vegyes” is, hogy a tíz elbeszélő „fájl” esetleges gyűjteményének látszó szövegösszesség nemcsak három Szindbád-novella „alkönyvtárát” nyitja meg önmagán belül, hanem az egyik „novellája” alig egy év múlva, 2008-ban a Csóregh-regény (Madarász Imre terminusával élve: „Csóregény”) nyitófejezetének *bizonyul* majd, míg a többi munka között néhány lapos szövszenet is akad a hosszabb-ambiciózusabb darabok mellett, és összességében igen nagy a tematikus szórtság, mindazonáltal akárhogy is történt, akárhogy is kezdett ráérezni valami (számára) lényegesre ezt követően az alkotó, valódi írói magára találása tényleg megtörtént hamarosan. Írói magára ta-

lálását nagyban segítette tehát a szindbádi – azon keresztül krúdys – *foglalatoság* (nevezzük így is: pepecselés), mégpedig azzal, hogy formátumot adott neki. Ehhez persze az is kellett, hogy meglehetősen eredetiséggel kezdjen el mozogni ennek az univerzumnak a vonatkoztatási rendszerében Szappanos, miként teljesítménye – az eléggé sikeres feladat-teljesítése – annál inkább figyelemre méltó, minél inkább konstatálni vagyunk kénytelenek: bizony, nem minden kortársi magyar pályatársának ment hasonló sikerrel a téma-feladat abszolválása... Aligha elhanyagolható tényező itt a kétségtelen stílusérzék, egyszersmind a stílszerűség lehetőséghatárainak érzése a kidolgozási gyakorlatban (tehát hogy meddig és hogyan *engedi el* hősét konkrétan), és a korszak-, illetve kultúrakritikai attitűd határozott megléte. S aligha véletlen az is, hogy Szindbád feltámadása Szappanosnál alapvetően és meghatározóan „dicstelen”, mármint tematikailag, hiszen az igényes, azaz kritikai vénájú alkotó kezén csakis *dicstelen* lehet a mai korban, amely maga sem más, mint sokban gyalázatos, szégyenletes, vagy ha nem akarunk ennyire apokaliptikusan viszonyulni hozzá, akkor is *dicsőség nélküli* legalább. Sok dicsőséget legalábbis nem hordoz, nem tartogat sem a régi vágású úriembernek, sem a magunkfajta literátornak. A kettő legalább távolról hasonlít egymásra, szerencsés esetben, és biztosan ilyen szerencsés eset a Szappanos Gáboré. Így pedig végtére is valamennyi írói dicsőség szintén kisajtolható – *mégis*. Nem akkora ugyan, mint a bankoké, de azért mégsem egészen elhanyagolható.

SZÖVEGALAPZAT, MŰFAJISÁG, AUTONÓMIA

Lesznai Anna nagyregénye mint élet(műv)ének foglalta⁵⁰

Kutatási kontextus

„Egész életemben nem akartam mást – mondja (írja) egy helyen Lesznai Anna –, mint nem férfiművészetet adni: Az asszony ne akarjon jobbat csinálni, hanem mást.”⁵¹ Ez a *más* mármost, következtethetünk optimistán és jóindulattal, szükségképpen és (ezért) szerencsére harmonizál a genderbázisú világszemlélet és az ahhoz igazított irodalomkutatás (alapvetően) kétosztatú, lényegében kiegyensúlyozó tájékozódásának higgadtan és reálsan megcélózható szellemi hozadékaival. Tehát egy, a kezdeti radikálfeminizmust a literális produktumok létrehozása és vizsgálata terén (is) immár jótékonyan felváltó, a női nemiséget a férfi nemiséggel, illetve az ember általában vett nemiségének generálszemponjtját mint a művészet megkerülhetetlenül lényeges antropológiai-kulturális meghatározottságát, az egyes művészeti termékek eme (s talán az egyik legintenzívebb) létesülési erőforrását a kreativitás gyakorlása közben feltáruló femininitás-specifikummal megfelelően összeegyeztetni képes mérsékelt női-alkotói beállítódással. Persze, a „ne akarjon jobbat” kitétel bizarrul hat akkor, hogyha visszaidézzük: a sokszor félresikló „emancipatorikus” törekvések a maguk idejében éppenséggel férfi-minőséget (*-milyen-séget*) akartak elérni; az egyenjogúsítás elvét valló személy önállósodott, független, szabad állapotot célzott meg a maga számára, az *emancipáció* révén vélt vagy valós függő helyzetéből, alárendeltségéből akart kitörni, vagyis „elnyomás” alól

50 *Kezdetben volt a kert I + II*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1966. 697 + 626.

51 Idézi: VEZÉR Erzsébet, *Lesznai Anna élete*, Budapest, Kossuth Kiadó, 1979, 6.

igyekezett szabadulni (európai környezetünkben végső soron sikerrel). Olyan státuszra akart szert tenni nőként, mint amelyet a tradicionális szerveződésű társadalomban a férfi birtokol(t) egzisztenciálisan, erkölcsileg, szociokulturálisan stb. S ugyanígy a művészet vagy az irodalom területén. Ebből következően Lesznai Annának a dolgozatunk elején idézett, egyébként visszamenőlegesen értékelő, élete vége felé tett kijelentésében található „más” mindenekelőtt a „(férfi)művészetet”, azaz annak szintjét, nívóját jelenti (egyen)érték szerint mégiscsak, ám kizárólag nő által megadható karakterét jelleg szempontjából.

Azonban miben ragadható meg vajon a női művészet, a szakirodalomban annyit emlegetett „női írás” tényleges sajtószereplése? Aligha a nyelvi művészetre, az egyáltalában vett művésziségre és a (netalántán cizellált) szövegrészletekben kimutatható művészi érték(ek)re a felhasznált-megmunkált, kommunikatív alkalmazott „anyagra” nézve döntő mértékben meghatározónak mondható verbálarchaikum/verbálnóvum váltakozási dinamizmusa, a dialekticitás sallangjai vagy lényegiségre szert tenni látszó megoldásai,⁵² illetve a stilisztikum-retorikum szintjén és viszonylatában. Hanem inkább csak a tartalmiság, a mondandó, a szereplők között felvetődő, általuk megvitatott kérdések és problémák, netán a középonti hang-figuralitások szereposztásának alakulása, a cselekményvezetés erővonalainak elrendeződése tekintetében – megannyi többé-kevésbé külsődleges és jobbára szemantikai megmaradó momentum, ha éppenséggel időnként/helyenként már átfogóbb hatással bírva is a pusztai tartalmiságtól elrugaskodni tudó jelentésszerkezetek (ki)alakulására. Esetleg bizonyos narratopoétikai jelentőségűnek tekinthető

52 A kifejezéstények tájias, „jasszos” vagy az időbeli változékonyság/relativizálódás bélyegét magukon hordozó diverzitás-elemei bizonyosan nem hanyagolhatók el a (Fel)vidékről származó, a „polgári” kultúrákőzégben (részben ennek ellenére) otthonosan mozgó és regénye megalkotásával-publikálásával bizonyos mértékig „önmagát túlélő” teljesítményt felmutatóvá váló Lesznai Anna elbeszélőművészetét behatóbban vizsgálva.

részletek és jellemzők mutathatnak új vagy „másfajta” perspektivizáltságra, mint amilyen – például Lesznai *Kezdetben volt a kert* című regényében fontossággal bírva ugyancsak – a női figurát⁵³ abszolút középpontba helyező elbeszélő-tárgyalás, a nemi szerepek (ezen belül a női nemi szerep) érzelmi-hangulati, egyéni-családi és kulturális-„osztály(tudat)beli”, továbbá társadalmi-etikai kiterjesztésű, a gyakori kollízióktól és konfliktusoktól se visszariadó radikalitással előadott és feljlesztett mintázatai, a természetközponturn és/vagy mágikusan ornamentikus-organikus alakzatokat megképző, felragadó: működtető külső-belső leírások gyakori alkalmazása. Vagy akár a nagy terjedelmű prózaepika zsánerén belül szinte kétségtelen biztonsággal megcélzott műfaj, az „önéletrajzi ihletésű kulcsregény”,⁵⁴ amelynek elbeszélői alapformája minimális realitás-elmozdításokkal – előbb persze némi generációs, társadalmi-családi előtörténet konstruálásával – állítja az olvasó elé lényegében az író (a nőnemű író), s vele hozzátartozói, rokonai, barátai, szerelmei, ismerősei életalakulását. Mondhatjuk-e, hogy az a bizonyos „más” ebben az esetben, a *Kezdetben volt a kert* esetében legalább olyan színvonalú, mint amilyeneken körülbelül 1930 és 1970 között⁵⁵ a hímnemű (vagy akár a kanonizált nőnemű)⁵⁶ írók átlaga dolgozott magyar nyelven? Nos, a modernitás befogadási konszenzusainak alapzatán álló olvasási beállítódás mindenképpen deficiteként kezeli a csupán részlegesen megvalósított fikcionalizációt és a konkrét megtörténtségekhez való talán eltúlzott mértékű ragaszkodást az

53 Pontosabban: egy női figurát – Berkovics Alice-t (Lizót), akinek jóformán minden fontos viszonyítási pontja, számára fontos szereplőtársa: férfi. (Vö. a *Kísértetek és varázslók* című könyvrésszel. Negyedik rész.)

54 Török Petra, *Szerkesztői megjegyzések az Enigma Lesznai Anna-száma elé*, Enigma, 51(2007), 21.

55 A regény a harmincas évektől kezdődően íródott, s magyarul 1966-ban jelent meg könyv formában.

56 Lesznai Anna a II. világháború küszöbén elhagyta a magyar nyelv-közösség területét, illetve Európát, amerikai emigrációba vonult, ahol 1966-ban bekövetkezett haláláig kitartott.

elbeszéltek kidolgozása során, ám az (ebben az esetben érthetően igen hosszadalmas) olvasásművelet többnyire pozitív hangulatú megértésrezultátumokhoz elvezető tapasztalatai nemcsak felmentést adhatnak a netán tényleg meglévő művészi fogyatékoságokra, hanem a tradicionalitás kontextusából – ez esetben a magyar elbeszélői modernség hagyományelvárási horizontja mögül – kiléptetve mintegy az értelmezett műtárgyat, az irodalmi mivolt újszerű indexével ruházhatják fel azt. Amely ugyan távolról sem tudja kiemelkedőnek, a férfi-vagy akár a női átlag irodalmi terméknél jobbnak mutatni a *Kezdetben volt a kert*et, ám éppenséggel egy nőnemű író műve kapcsán ösztönöz erőteljesen az arról történő elgondolkodásra, hogy a második modernség folyamán vagy netán éppen e stíluskorszak lezárulási határához közeledve voltaképpen miben is állapíthatók meg az irodalmi értékű írásmód érdemi kritériumai? Azt azonban már mindenképpen túlzás volna állítani, hogy a nagy regény amolyan „újrafelfedezése” vagy „érdemleges felfedezése” – amilyen gesztusként nem szeretnénk, ha jelen dolgozatunk félreérthető lenne! – a 20. század közepe, második fele irodalomtörténeti prózakanonjának át-rajzolás kísérletére ragadtathat bárki reális ítéletű értelmezőt. És még akkor sem, hogyha az 1849 és 1919 közötti időszak magyar történelmére nézve az anyagfeldolgozó, reflektálói, értékelő reprezentativitást nemcsak megcélozza Lesznai műve, hanem sok szempontból el is éri. Lévéen társadalomkritikai attitűdje és annak eredményei mind a szemlélet-, mind pedig a tárgyalásmódban olyan megközelítési, „ábrázolási” anomáliákba csúsznak bele, amire nem túlzás az alapvető aránytévésztés kifejezést használni.⁵⁷ Ez, illetve ennek problémája ugyan kevésbé hordoz nem-specifikus elbeszélői, művészeti

57 Ez az aránytévésztés, amelyre dolgozatunk végén térünk ki, egyébként nem „végzetes”, ellenkezőleg: kulturálisan éppen hogy felemelő a maga speciális hírhozásával (egy adott rétegről), mégis meggondolandóvá teszi a *Kezdetben volt a kert* című munkának a magyarországi életalakulás háromnegyed évszázados képét jellemzően bemutató regényként való kezelését.

kihívásokat, ám a történetesen nőnemű író és produktuma kanonizálásának kérdését felvetve két irányba biztosan elviszi az értékelés szükségességét felismerő értelmezést. Egyrészt: pontosan hol is helyezkedik el a regényíró és ez a fajta regényírás a társadalmi-kulturális szempontból vett magyar glóbuszon? Másrészt: konkrét pozíciójához, helyiértékéhez mennyiben járulnak hozzá alkotásmódjának specifikusan nőiként felismerhető momentumai (legyenek bár azok mégoly tartalmi-külsődlegesek is a maguk azonosíthatóságában)?

Az „élet-text”-től a regénykorpuszig (és vissza)

Abban a hatalmas méretű regényben, amelyen „egy életen át dolgozott”,⁵⁸ „Berkovics Lizó alakját Lesznai Anna önmagáról formázta”.⁵⁹ Így fogalmaz még a legújabb szakfilológiai kutatások képviselője is, ámbár naiv értelmezői pozícióját legalább minimálisan árnyalva hozzáteszi azért, hogy „az élettörténet és a főhős regénybeli sorsa szándékosan és észrevehetően eltér néhány ponton. Pl. Lizó »csak« költőnő, nem foglalkozik képzőművészettel, vagy Lizó »csak« szerelme Faludy (sic!) Ákosnak, akit [az elbeszélő – Zs. Z.] Jászi Oszkáról mintáztott, a valóságban pedig házasságok voltak. Lesznai csak néhány történelmi egyéniség és korabeli politikus nevét »tartja meg« regényében, így Kossuth, mindkét Andrássy, Ady Endre, Tisza eredeti nevén szerepel, de barátai, ismerősei nevét – akik pedig szintén fontos szerepet vittek a magyar történelemben – megváltoztatta. Alakjuk mégis egyértelműen felismerhető: Jászi Oszkár – Faludy (sic!) Ákos, Kaffka Margit – Leóna, Balázs

58 MAJOROS Judit, *Egy elfeledett irodalmi emlékhely Zemplénben: az alsó-körtvélyesi kúria*, Enigma, 51(2007), 29.

59 Az értelmezői naivitás oldása jól érzékelhetően tényleg csak részleges: jóformán a „hallatlan”, szinte már felháborító anomália szintjén regisztráltatik a szerzői életalakulás és a regénycselekmény között fennálló különbség!

Béla – Vedres György, Lukács György – Aranyossy László néven szerepel a regényben.” „Berkovics István és Klára az író-nő szüleinek, Moskovitz Geyzának és Deutsch Herminának megfelelői [...]”⁶⁰ S bőségesen folytatható lenne a sor, persze azért csaknem minduntalan felpanaszolható bizonyos eltérései „kisiklásokat”: Kaffka Margit/Leona például valami sajátos írói, elbeszélői (női?) igazságszolgáltatás kivételezettjeként *itt* nem esik áldozatául az 1918-ban Budapesten dühöngő spanyolnáthának, ellenben az 1920-ban lezáruló regénycselekményhez képest a valóságban még több mint fél évszázadon át tevékenykedő Lukács Györgyöt Aranyossy László-féle regényalakként elpusztítja az embertelen „fehérterror”. (Talán hogy az őt világhírűvé és a világviszonylatban máig legismertebb magyar humán értelmiségivé tevő marxista alkotóperiódusa legalább virtualiter ne valósulhasson meg a filozófusnak, esetleg mágiikus-mitikusan egyenest visszavonódjon ez a „polgári” szemszögből mindenképpen „spektakulumként” értékelhető teljesítmény...) – Mindenesetre erős felfogásbeli biztonság világlik ki a fenti idézetekből (amilyenek vagy amelyhez hasonlóak gyakoriak a szakirodalomban) azt illetően, hogy alapjában közvetlen megfelelés állna fenn a nagyepikai konstruktum alakjai, cselekményvezetése, valamint az író (a nőnemű író) empirikus személyiségcentruma, s születési-környezeti, életútbeli tapasztalati világa között. Sőt, az ilyen nézet szerint, mint szó volt már róla, egyenesen autobiografikus élménymeghatározottságú „kulcsregény” szolgálna itt a megéltség anyagának meglehetősen közvetlenül történő irodalmiasítására, nyelvi műalkotássá transzformálására, tehát intencionálisan adekvát volna a regényben a személyes, végső soron teljesen egyéni feldolgozásmód. Az a vélekedés, hogy a történelmi (politikai-társadalmi) „szerep” fontossága lenne a realiztikus-dokumentatív moduláció feltételezése és elve szerint a cselekményi figuralitás jelentőségének fokmérője a felmerülő valós/fiktív alakok esetén a románban, e sokak

60 MAJOROS, *i. m.*, 31.

számára nyilvánvalóan kétely nélkülien érvényesnek tűnő *értelmezési fikció*, mármint mélyen gyökerezik a Lesznai-recepció múltjában. Éspedig enyhén szólva nem teljesen jogtalanul, miközben ez az alapvető értelmezési stratégia valójában: a tradicionális irodalomértés bázisán meglehetősen sokat árt a regény művészi produktumként való megítélésének. De előfordulhat, hogy nem ilyen bázison kell megfelelő módon értékelni a *Kezdetben volt a kert*, hanem a műalkotás poétikai egzisztenciálkerete és az egyéni megéltség, a társadalmi tapasztalat-absztrakció közötti határokat megszüntetni kívánó monumentális szövegtörzs gyanánt érdemes rá tekinteni, mintegy a posztmodernitás előfutárát vagy egyik ténylegesen első alkotását látva a regényben.

A magyarul 1966-ban megjelent nagyepikai mű egykorú kritikái között mindjárt akad olyan, amelyik a „legintenzívebb élmény szuggesztíója” feltételezésének alapján közelítve az alkotó teljesítményéhez máris kimondja – a művet bár idézőjellel relativizálva, mégis nagyon is csak kvázi-műfajjelölő mivoltában kissé *ironikus*an – a később majd annyira meghatározó értékelési címkének bizonyuló szót, miszerint „a sok tekintetben »kulcsregénynek«” (megint csak!) a faluábrázolás „a leghitelesebb része”.⁶¹ Tehát: a Moskovitz Amália⁶²/Berkovics Alice által eredendően leginkább ismert terep művészi leképezése. A megjelenést követő ismertetések és bírálatok legtöbb további darabja nem rögzíti még, s főleg nem olyan ellentmondást nem tűrően, szerzői élményempirikumnak és művészeti produktumnak a nagy (terjedelmű) regény terében való – és állítólag minden moduláció, elmozdítás ellenére is nyilvánvalónak mutatkozó – lényegi ábrázolási-megjelenítési egybeesését, mint amilyen összemosási gyakorlat e téren például az újabb befogadás egyik mérföldkövének számító, két egymást követő Enigma-szám⁶³ csaknem valamennyi dol-

61 HORVÁTH Zoltán, *Lesznai Anna: Kezdetben volt a kert*, Kritika, 1966/7, 53.

62 Lesznai Anna eredeti (családi) neve.

63 Enigma, 51–52(2007).

gozatában megfigyelhető. Így az értelmezési tendencia ilyen irányú eltolódása végső soron eléggé meglepő, s valamelyest mindenképpen bírálendő. Hiszen először is: nem tekinthető egyértelműen vagy végérvényesen bizonyíthatónak, hogy Lesznai Anna valóban kulcsműnek szánta a századforduló budapesti polgári-progresszív mozgalmához, az ő alapélményéhez különben tényleg ezer szállal kötődő, azt önnön időbeli és tematikus centrumaként közrefogó, átfogó jellegében mégoly rusztikus narratíváját, másodsor pedig: ha a szerzői létrehozásakarát felől a műhöz közelítve esetleg többé-kevésbé mégis beigazolódna ilyesmi, akkor sem kellene ezt a szövegi alkotás szellemi-esztétikai értékére nézve feltétlenül totális módon releváns jellegzetességek forrásának, még kevésbé mindenképpen a megítélést eligazító, döntő információnak tekintenie az értelmezésnek. Mármint akkor nem, ha a regény művészeti önértékét szem előtt tartva kívánja azt elsődlegesen interpretálni, jellemezni, értékelni. Ez persze nem jelenti azt, hogy a „szerző halálának” barthes-i igény-dogmája értelmében el lehetne tekinteni errefelé az alkotói szándékoltás minden olyan felmerülő elemétől, amely élet és mű(alkotás), ez esetben regény összehangoltságát mutatja (már pusztán a regényszövegben előforduló explicit, és esszéisztikus-esztétikai irányultságú megjegyzések tömkelege ilyesmit bizonyít); jelentőséget éppenséggel nagyon is érdemes tulajdonítani mindannak a mű-szemantikum viszonylatában, amit Lesznai Anna a gyakorlati megvalósítás szintjén több évtizedre: hosszú életének tényleg majdnem teljes második felére kiterjedő nagyepikai vállalkozása kapcsán az összemosó, de legalábbis összekapcsoló *adekvációról* mondott vagy elgondolt, illetve leírt. Nagyon is lényegesek ezek a megfontolások és nyilatkozatok, csakhogy nem annyira a regényelemzést vagy annak értékelő-bíráló perspektíváját befolyásolják érdemileg, hanem inkább az életmű (egy olyan életmű) egészére vonatkozóan szolgáltatnak speciális megítélési adatokat, indexeket, és éppenséggel leginkább a szóban forgó, bőséges *epikai folyam* fényében, amelyik e regény-létesítés projektumával legalább

annyira, ha nem jobban és érdemibben, alakította (át), kerekítette ki magát évtizedeken keresztül, mint amilyen minőségi (milyenségi) át- vagy felértékelődési küszöböt a (magyar nyelvű) műszöveg teljességében történő (hazai) közreadásával az egész életmű átlépett.⁶⁴

„Hazajáró versekkel jelentkezett több, mint fél évszázaddal ezelőtt a magyar irodalomban, és egy hazajáró regénnyel tért vissza, negyedszázados távollét után Magyarországra a nyolcvankét éves költőasszony, festő és iparművész, Lesznai Anna, akit a *Kezdetben volt a kert* megjelenése óta most már prózaíróink között is számon kell tartanunk.”⁶⁵ Az egyik legelmélyültebb recenzens mindjárt dolgozata elején több lényeges irodalomtörténeti és -szociológiai adalékot is belerejtett méltatásába: ezek közül kevésbé sarkos a historiográfiai távlat immár jelképesen hatalmasra növekedett, az olvasót informatíve-formálisan mintegy borzoló hatalmas időszakadék, amely a pályakezdés meg az aktuális *pályafolytatási* dokumentum között tátong; szellemes az első verseskönyvre irányuló szójátékos utalás, amely azonban azon, kultúrpolitikailag a korban rázós tény élet hivatott tompítani, miszerint a náciizmus elől 1939-ben Amerikába települt Lesznai a háború vége után *sem* és a fordulat évét követően *nem* tartotta érdemesnek visszaköltözni szülőhazájába; voltaképpen implicit gyalázással ér fel az alkotó szakmai megjelöléseinek sora, melyek közül a nagyepikai vállalkozás közreadódásának aktualitáshorizontjában beszédesen, hangsúlyosan hiányzik a „prózaíró” kifejezés; végül, de nem utolsósorban az említésekkel kispórolt „prózaírás” kategóriájának magasra értékelése is kihallható ugyanakkor általánosságban. Nem éppen Lesznaira vonatkoztatva. S talán még a legmagasabbra értékelése is – az ún. „prózaafordulat” előtt csak egy bő évtizeddel, ami aligha lehetett elszórt, magányos vélekedés; feltehetően

64 Megjegyzendő, hogy németül a magyar kiadásnál egy évvel korábban, 1965-ben látott napvilágot a *Kezdetben volt a kert* (egy, a magyar nyelvűnél lényegesen lerövidített változata).

65 FÖLDES Anna, *Hazajáró regény*, Kortárs, 1966/9, 1491.

szakmai-kulturális közvélekedést kódol implicita a megfogalmazás finomretorikája, amely közvélekedésben pedig feltehetően maga a megrecenzált alkotó is osztozott. Utóbbi momentumot tételezzük is különben, ám felfogásbeli hatósugarát nem annyira az ezerkilencszázhatvanas évek irodalmi világának magyarországi kortársiságára vagy az arra közvetlenül rákövetkező jövő fejleményeire kívánjuk átvezetni, sokkal inkább visszamenőleges érvényét észrevételezzük. Ennek megfelelően pedig nem pusztán a regény poétikai rangját, a műfaji hierarchiában a modernitás kezdetétől elfoglalt legmagasabb helyét, s az ezzel összekapcsolódó – nyilvánvalóan Lesznai Annát is jellemző – csúcsra járatott írói ambíciót tekintjük, hanem az ornamentikus szecesszió századfordulós közegének irányában stílszerű általánosítással élve az alkotó szövevényesen alakuló kultúralétesítő életútjának, esztétistán szerzteágzó tevékenység-integrációjának, élet(mű)-foglatának modelljeként használjuk a – műfajilag éppenséggel, mintegy „mellékesen” a *Kezdetben volt a kert* című prózai nagyelbeszélésre is illő – „regény” kifejezést.⁶⁶ Amúgy metaforikusan is egyébként, mint ahogyan például a szerelmi kapcsolatok bonyolódására is szokták, egyébként hozzávetőlegesen a klasszikus/nagy modernség időszakáig éppen. A szerelemnek különben nagy szerepe van (s a *Napló* tanúsága szerint még inkább lesz majd) az alkotó művészeti globalizmusa alapjául szolgáló Lesznai-féle életszemlélet és munkaprogram szellemi tartalmasításában, de érzük be annyival, hogy úgy is mondhatnánk: *‘Kész regény*, mire és ahogyan az egyetlen regény elkészül e nőnemű író műhelyében, mindez összességében egyfajta élet-regény ideáját képzi meg, de regény-életet

66 A *Kezdetben volt a kert* lapjain is előfordul a régies-romantikus, a ‘szerelmi kapcsolat’ értelmében vett használata a „regény” szónak: „Nem a jeszenői fákat és virágokat kérdezi – tűnt fel Sandsteinnek [a Cserháthy Józseffel való beszélgetés során – Zs. Z.] –, hanem a lizkaiakat... Regényt szimatolt, és buzgón fogott a Berkovics család dicséretébe. [...] milyen kellemes, intelligens hölgy a Lizó nagysága...” (II, 541.)

is (egy regényes életet és a regény életét/születését) felvillant egyszersmind, és esztétikailag-filozófiai legalább annyira integráló hatású *időközben* a regényműfajról meg a konkrét műhelyproblémákról való gondolkozás a szerző részéről, mint amennyire poétikailag integrál más, kisebb műfajokat a regényébe Lesznai, emellett pedig minimum másodlagos, vajon a saját és rokoni-baráti életmomentumait és -összefüggéseit is megírja-e benne, illetve hogy valóban intencionálisan, célirányosan (legfőképp) azokat modulálja-e szándéka szerint avagy sem...’ Stilizált jellemzésünk nem nélkülöz minden játékos-ironikus perspektívát, azonban akár minden pontjában is szóról szóra vehető. Beszédes ebből a szempontból a nem naiv befogadásnak az a kötetmegjelenéssel egyidejű, Földes Annától származó⁶⁷ értékelése, miszerint „Lesznai Anna regényében térben, időben olyan teljességre törekedett, mintha nem is egy regényt, hanem az életművét kívánta volna [benne – Zs. Z.] megírni”.⁶⁸ Ez a feltételezés jóval többet sejtet annál, mintha kiötlője csak a korábbi hézagos (könyv)publikációkból mozaikosan, úgy-ahogy összeálló *œuvre* hirtelen és visszamenőlegesen emelő hatású „felturbózását”, a hazai irodalomban voltaképpen (fizikailag és főleg hivatalosan) nem jelenlévő

67 A korrektséghez hozzátartozik, hogy a realitás/fikcionalitás moduláció poétikailag, műfajilag megalapozatlan, filológiai nem bizonyított, mégis mintegy magától értetődési relációként történő felfogásának hibájába az egyébként felkészületlenséggel aligha vádolható Földes Anna is belecsúszik. A regényt „a kor szellemi áramlatainak tükréként autentikus forrásnak” tekintve ugyanis ekként méltatja azt: „A legautentikusabb nyilvánvalóan akkor, amikor az író saját magáról szól. [...] a [...] bíráló kritikus sem vonhatja ki magát Berkovics Lizó személyes varázsa alól: kétségtelen, hogy ez a természettel, költészettel, varázslattal oly szoros, testvéri kapcsolatban felnőtt figura – írói telitalálat.” (FÖLDES Anna, *i. m.*, 1493.) Nos, ez valóban telitalálat, ám „nagyon földi, emberi” plaszticitása (uo., 1494.) sem Lesznai Annára magára, legfeljebb az író vagy (egyik?) elbeszélője megjelenítő erejére vall rá az alak sikerültsége.

68 Uo., 1492.

alkotói profil egyszerűbben történő erőteljesebb felbukkanását konstatálna a nagylélegzetű és nagyformátumú epikai mű publikálása nyomán, amolyan teljesítési/ teljesítményi kompenzálódás gyanánt, hanem mintegy annak jelzéseként vehető, hogy a frissen napvilágot látott prózaepikai alkotás az író egyéb/ korábbi műfajait is meglehetősen (és lényegileg-virtuálisan bizonyosan!) integrálja a *Kezdetben volt a kert* szövegszövetébe, szinte korlátlanul szétterülő, de legalábbis a műfaji határokat csakúgy, mint a művészet/ nem-művészet választóvonalát keresztülhaladni tudó elbeszélői folyam(at)ába.

A nagyobb szöveg kontextusába beleolvadó, abban mintegy feloldódó kisebb (terjedelmű) szövegek/ műfajok közül mindenképpen kiemelkednek a verses, vagyis a lírai költészeti aktivitás textusai, azok önmagában (is) egységesülő retorikai mozaikja és stílusregisztere; az ide vonatkozó kritikai jellemzés szerint nem utolsósorban a „belülről fakadó, lírai kifejezési kényszer gyümölcse”⁶⁹ az új, terjedelmes és áradásával lenyűgöző mű; „tartalmilag”-felfogásbelileg pedig elegendő a Meluzina-motívumra utalni: Lesznai lírájának ez az önjellemzően szimbolikus figurája Berkovics Alice „költő” teljesítményének fémjelzésére, alakjának szellemi-egzisztenciális meghatározására is szolgál, nem utolsósorban a nőiség/ művészség kontrasztjában és a kettő megcélzott harmóniájának horizontjában. Azután a regénynek a „mese bővületében, fényében és árnyékában”⁷⁰ végrehajtott, s a cím emblematikussága következtében bizonyosan biblikus-mitikusnak tekinthető, nem utolsósorban folyamatos „paradicsomi” utalásokra, visszacsatolásokra és értékelésekre épülő elbeszélésmódja, elmondás-gyakorlata érdemel említést. Ennek futamai általánosságban egyébként hol a primér narrálás közvetlenségi erejével hatnak (s legfeljebb a szerzői-sze-replői reflexió absztraktságaig szárazodva tematizálódnak/ kristályosodnak ki az elemi narrálási kedv futamaiból), hol

69 Uo.

70 Uo., 1493.

pedig egy „részben tudatos esztétikai igény”⁷¹ teoretikus szekunderitása árnyalja őket esszéisztikus elbeszélésminitázat részévé.⁷² De említhetnénk a képzőművészeti plasztikusságú (táj)leírások messzemenően konstitutív szerepét, a tárgy- és milióvilág önkéntelenül *tervezettségi ornamentiká*vá szerveződő lényegiségét a regénydiskurzus menetében – szinte valamennyi, Lesznai Annánál a hosszú és aktívan végigdolgozott pálya során szerepet játszó művészeti aktivitásmezőt felsorolva már. Amelyek együttesen töltötték ki igen aktív életét, úgy szellemileg, mint ahogyan már pusztán csak időben is.

De elsősorban mégiscsak a regényre figyelve, természetesen mégsem szabad hagyni, hogy Lesznai Anna empirikus életkonzisztenciájára csússzon át a legalábbis önmagához, az addigi életműhöz képest kivételes és kivételesen koncentrált műalkotásról a figyelem fókusza. Nem tekintve külön arra az alkotáslélektani nyilvánvalóságra (és közhelyszerű igazságra), hogy minden író végső soron akárhogyan is, de leginkább a saját tapasztalati világának fényeiből és árnyékaiból szintetizálja-integrálja elbeszéléseinek figuráit, körülményeit és cselekményét-perspektíváját, főként az előbbieken említett szellemi-kulturális-művészeti globalizmus érvényesülésének következtében érdemes tehát az életmű virtuális/valóságos ekvivalenseként felfogni a *Kezdetben volt a kert* című szöveget: esetleg mint „életművet” tényleg, ám korántsem csak mint „egy élet művét”, hanem legalábbis mint „élet-művet, textet”, s akár még mint az alkotó (meg értelmezője) számára élet-foglatot képező, mindenképpen betetőző jellegű *Meisterwerket* is.⁷³

71 Uo., 1492.

72 A számtalan kínálkozó példa közül azt a vitaszerű beszélgetést emeljük ki, amelyet Berkovics Alice Vedres György költővel (Balázs Béla regénybeli megfelelőjével) folytat. (II, 33–38.)

73 A *Werk*-esztétika jelenlétéről Lesznai Anna művészetre vonatkozó gondolkodásában ld. FÖLDES Györgyi, „Mindenséggel szövött kárpit” – Hasonlat, szimbólum, metafora és ornamentika Lesznai Anna művészet- és irodalomfelfogásában, *Enigma*, 51(2007), 151–158.

Amely *élet- vagy lét-textnek*⁷⁴ is bízvást nevezhető minden lényeges Lesznai-momentumot és -motívumot felvenni képes mivoltában, ráadásul „sodró, lenyűgöző” és „valami szédítő is” tényleg.⁷⁵ S amelyre több mint negyven év múltán csak még igazabb a megjelenés korából származó értékelés: „...az eltelt évtizedek társadalmi, történelmi, esztétikai tapasztalatainak birtokában legszívesebben egyszerre alkalmaznánk [...] a klasszikusok és a kortársak mércéjét”.⁷⁶ Ahol is a klasszikusok fogalma nemcsak a Földes Anna által megidézett 19. századi világirodalmi nagyságokat, de a 20. század első fele magyar nyelvű regényirodalmának szerzőit is jelölheti, mint akik, s közülük is nem utolsósorban a nőneműek, igazi viszonyítási pontok: programos vetélytársak vagy (már) örökhatyók a Lesznai-féle projekt számára, ami ebben áll: „Az egész világot elmondani, számot adni róla, összefüggéseiben feltárni a magunk korát...”⁷⁷ Bármit is értsünk ezen a „magunkén”: a 20-30 évesen begyűjtött kultúraszocializációs alapidő horizontját, a családi-társadalmi előidőt (ebben az esetben minimum a szabadságharcig visszanyúlóan), vagy éppenséggel a ’19-es „szocializmus” örökségeként felfogott jövő-projektum virtualitásának, 1920 vagy 1945/48 utáni „valóságosságának” kommunikatív, itthoni-politikai, netán emigrációs világ-belakási moduljait tekintve. Meglehetősen egy *ilyen*, tehát legalább hármasságban igazán kibontakozó epochális-irodalomtörténeti erőterben kell tehát szemlélni és értékelni a vállalkozást, ami technikailag méreteződik akkorára, amekkorára; ha egyszer írónk esetében ilyen hosszúra méreteződik a „maga kora”, akkor egészen egyszerűen szükséges, hogy

74 Ízlés szerint – annak megfelelően, hogy a központi személyiség tapasztalati világát s útját tekintjük elsődleges perspektívának az áttételes *elszöveg*esedés szempontjából, vagy a filozófiai emelkedettség terminusával jelöljük az egzisztencialitásnak a cselekményszövés folyamán teoretikusan felmerülő horizontját.

75 FÖLDES Anna, *i. m.*, 1492.

76 Uo., 1493.

77 Uo., 1492.

ilyen tágasságúvá, távlatúvá nyúljon a feldolgozás kitartott pillanata, mint ahogyan az ebben az esetben történt. És itt nem arra gondolunk, mintha az eleve óriási, a 1848-tól 1919-ig ívelő cselekmény amúgy virtuálisan toldódott volna meg 30-40 évvel a mű készülésének (ön)kommentáló típusú (alkotás)reflexiójában (ami a múltidéző emlékezés narratív-felidéző működése szempontjából egyáltalán nem volna különben olyan súlyos agyrém), hanem arra, hogy a *Kezdetben volt a kert* poétikailag tulajdonképp saját létrejöttének dokumentumregénye is, amennyiben fél évszázados „megkésettsége” önmagát legalábbis részlegesen visszadatáló konstrukcióvá is avatja azt, illetve mindenképpen a századfordulóhoz utalja (hátra) a korpuszt önnön genézisét illetően. Ebből következik, hogy Lesznai Anna nagyregényének kimerítő teljességű megértéséhez az alkotó (szellemi) életútjának, mindenkori fő törekvéseinek azonosítása is szükséges, lévén ezek szándékos, következetes és emblematikus intencionalitású foglalat a mű, ahogyan döntő elemzési szempontokat nyerhetünk az 1966-ban magyarul napvilágot látott munkához a 20. század első évtizedeinek majd közepének prózairodalmára külön-külön paradigmaként való rápillantással is. A konkrét műalkotás mögött/alatt felsejlő *szellemi-virtuális egzisztenciáitextus* tehát mintegy közrefogja, megalapozza, értelmezi a valóságos textust, mely utóbbi átfogó interpretációjának, azon belül például narratív-poétikai feltárásának igazi auráját, távlatát pontosan az alkotó ön- vagy korminósító, netán éppen projektszerűen idevonatkoztatható megjegyzései és nyilatkozatai rajzolhatják ki – egységes, legalábbis egységesülni látszó, mégis felszakadozottan ható verbális halmazt alkotva a regényként körvonalazódó (elkülönülő?), esztétikailag, műfaji körvonalazottság szempontjából kitüntetett funkciójú és értékű szöveggel.

De vajon mekkora lehet a felmerülő műfajpoétikai funkcionalitás és művészeti érték összekapcsolódásának valóságos intenzitása? Az elemi olvasási tapasztalat olyasmit mutat, hogy a *Kezdetben volt a kert* legalábbis egy kissé poros alkotás. Az egyik legszakavatottabb értelmező, Földes Anna „a mű

irodalomtörténeti aktualitása és valóságos megszületése között eltelt aránytalanul hosszú időről”⁷⁸ beszél, ami által némiképp méltánytalanul bánik a *készülésnek*, az ún. „kihordásnak” a formális „megszületésnél” ebben az esetben (de talán általában véve is) jóval fontosabb momentumával. Ez az aktív alkotóidő szempontjából is minimum három dekádra kiterjedő, a ’30-as évtized elejétől-közepétől induló periódus szellemi-poétikai hajszályökérzetét, a „passzív” alkotóidőt tekintve még sokkal régebbre, valójában egészen az 1900-as évekig nyúlik vissza. A kamasz vagy húszéves alkotó által már tudatos szellemi lényként olvasott-értelmezett világ- és magyar irodalmi művek éppúgy tudatos-tudattalanul feldolgozott mintaképei közé kellett hogy épüljenek a majd csak az ötvenedik életév tájékán, nagyjából a vers- és meseírói véna lényegi elapadása után írni kezdett monumentális prózaepikai vállalkozásnak, mint ahogyan Balzac vagy Tolsztoj emlegetése sem túlzás (az irodalomtörténeti ambíció-példatár oldaláról, pozitíve, s éppolyan találósággal, mint ahogyan bizonyos anakronisztikusságot emlegetve, negatíve, úgyszintén, az értelmezés oldaláról). Mert: amúgy emberes részletezéssel, bősséggel, kimerítőséggel, „gyökereitől végigkövetni a virágba szökkenet és elpusztult életeket – a klasszikus regénynek ezt a legmagasabb célkitűzését vállalta Lesznai Anna. A kérdés csak az, hogy vajon az ábrázolt letűnt világgal együtt nem távolodott-e el időben, nem halványodott-e el némileg maga a cél is? Lengyel József egy nyilatkozatában beszélt arról, hogy ma már nem olyan regényt kell írni, amilyent Stendhal írt, hanem amilyet ma írna, ha élne.”⁷⁹ Mármint pontosan az a reprezentációs/poétikai diszkrépancia, amely a regény elkezdése és elkészítése/lezárása, még inkább megjelentetése, tehát „ideális” (idea-szerű) fogadásának momentuma vagy periódusa és konkrét kivitelezése, korporális megalkotása (előbb német, majd magyar nyelvű szövegváltozatainak publikálá-

78 Uo., 1493.

79 Uo., 1492.

sa), illetve publikál(ód)ása-fogadtatása között minden hazai jóindulat és szubkulturális értelmezési affinitás ellenére feltárul és számtalan további, apróbb-nagyobb rész-ellentmondást tárhat a befogadó-értelmező elé, tehát éppen ez az időperiódus- (illetve időtávolságbeli) elhúzódnásból/eltolódásból következő egyenlenségi zökkenő mutat rá az egész ügygyel kapcsolatban valami lényegi problémássá válásra. Persze, éppen ebből az elhúzódnásból/eltolódásból következik az az igen nagy biztonsággal megfogalmazható feltételezés is, hogy ebben az esetben önmagán jóval túlmutató jelentőségű a készítési folyamat meg a fogadtatási momentumvilág s a recepciós utóélet. Vagy ha az esztétikai konstruktum némely, nem éppen elhanyagolható hiányossága esetleg önmagában fogyatékosnak is mutatná a műelemző értelmezés(ek)ben feltárható értékszerkezetét, akkor éppenséggel eme rajta kívüli, rajta „túlmutató”, egyéb, járulékos megfontolások tanulságainak megragadása, kidolgozása érdekében érdemes időzni a nagy terjedelmű román környékén. Vonatkozzanak bár ezek az esetlegesen felbukkanó tanulságok akár az életmű egészére lényegében (és ezzel más életművekre, az irodalmi alkotás „időtlen” sajátosságaira, törvényszerűségeire), akár szimplán magára az alkotó(i) élet(é)re, önkéntelenül dokumentatív fénytörésbe helyeződve.

A regényfolyam élet(mű)-fogalatként való felfoghatósága már a könnyedebb beleolvasás emlékezet-tapasztalata felől is több ponton igazolhatónak, dokumentálhatónak: bizonyíthatónak tűnik fel; a *Kezdetben volt a kert* líraisága és meseisége (itt-ott egyenesen meseszerűsége) minden bizonnyal nem pusztán bizonyos poétikai jellemzők formális kimutathatósága – ezzel pedig a regénykarakterisztikumnak az említett kisformák felőli meghatározódása – szintjén érvényesül, hanem gyakorta konkrét motivikus, ritkábban textuális átfedések is bőven előfordulnak a költészeti és mesealkotási szövegterjesztmények, valamint a regénykorpusz között. Ugyanakkor sem a teljes *œuvre*, sem a regényfolyam jelentősége nem indokolja feltétlenül az eltérő műfajú Lesznai-alkotá-

sokba (köztük a nagyregénybe is) illesztett, a szellemi lényeg vagy akár a konkrét megfogalmazás szintjén (közel) identikus szövegfelületek módszeres-közvetlen filológiai szembeállítását, preparáló közvetlenségű kimutatását. Be kell érni a felismerő rálapozások emlékével, *déjà vu*-jellegű asszociációival, villanásaival.

Leginkább mindenestre *A kert* című/tartalmú könyvszaksz (I. kötet, *Harmadik rész*) kínálja a félreismerhetetlen párhuzamokat, átfedéseket, talán egyenesen (szövegi) egybeeséseket a *Napló* egyes részleteivel, bekezdéseivel. Ez, figyelembe véve Lesznai Anna születési és felnevelődési helyéhez, Alsó-körtvélyeshez az író részéről fűződő természetes színezetű gyökéregzisztenciális érzületét, valamint a nagyméretű regényliskai kertjének természeti-mágikus jelentőségét, anteuszi erőbázis-jellegét a főhősnő, Lizó életében, enyhén szólva aligha véletlen. Így aztán könnyen lehet, hogy mégiscsak a kulcsregényi olvasat bizonyul a *Kezdetben volt a kert* legtermékenyebb feldolgozási és értelmezésstratégiájának.

Az epikai diskurzus jellemzéséhez

Alapambícióját, az 1849 és 1919 közötti magyarországi társadalmi élet rétegek szerint oszcilláló képének bemutatását a regényelbeszélés az egzisztenciálisan mind jobban megingó nemesség, a dzsentri lélektani kifejlődésének megragadásával indítja, mégpedig úgy, hogy a fiskális gondokkal küzdő osztály górcső alá vett képviselőjét rögtön valamiféle egyéni pszichológiai torzulás keretei között mutatja be, nagyralátó, mániákus nevelődésének képkockáját a befogadó elé villantva:

...az ebéd utáni csendben kis Péterrel beültek a hűvös, zöld homályú szalonba, ahol csupa pántlikás rózsacsokor volt a falra festve. Mamicskó felütött egy könyvet, és olvasni tanította a fiát. A régi királyok képeit is nézegették.

Ez itt ni, Árpád vezér, ő hódította meg a magyar nép számára Magyarországot.

- Hát nem volt mindig a mienk Magyarország? Hol laktunk azelőtt?

- Ázsiában, messze, más világban. Ott púpos tevének lovalnak az emberek.

- Én is tevének akarok lovagolni!

- Azt már nem! Te úr vagy, úrfika! - Erőszakos öléssel szorította magához a gyereket. - Fehér lovon lovasz majd Budára. - Zsuzsánna habozott, mit mondjon: a császárhoz vagy a királyhoz? Hát azt mondta: - a felséges úrhoz.

- Az hol lakik?

- Egy gyönyörű városban, fiam, csupa arany meg márvány, finom népek, cifra huszárok. Kisfiam, csak ejtsd ki szépen, tisztán a szavakat. Mert ha bekerülsz a követek közé, ott beszélsz majd olyan okosakat, hogy meghallja az egész világ! Persze hogy anyukád is ott lesz, akkorra ráér majd. Ott ülhet melletted napestig, csak rád hallgat. (I, 10.)

Ahogy alább látható, a szexuális tapasztalat felidézésével szinte egészen az Oidipusz-komplexus felsejlésének komolyságáig fokozódik (volt) a fiúban az anyja részéről felé irányuló elszánt-önfeláldozó életmenedzselés kellemességére való ráhangolódás. A nagyralátás-nagyravagyás, vélt vagy valós nagyra hivatottság jelképe, a Budavárba történő ünnepélyes bevonulás motívuma aligha véletlenül ismétlődik meg s zárul oda gondolatrímelő rácsapásként korábbi hívó jellegű felütésére. Az álom pedig továbbra is fenntartja a személyi közöséget az egymáshoz az elmúlt realitásban annyira közel álló vérrokonok között.

Mikor a háznép másnap megtudta, hogy Zsuzsánna asszonyt a szél ütötte, sikoltozó rémületük alatt ott lapangott a felszabadulás öröme. [...] A temetésen az öreg Péter elájult felesége sírhantja előtt, a kis Péter férfiasan

tartotta magát. Felnőtt ember létére nem akart pityeregni. - Szegény Mamicskó. Hogy szeretett engem, mindent megtett értem - ismételtette magában. - Elérte, amit akart, férfi lettem, úr! - Felszegte sápadt fejét, és gögösen mérte végig a gyászoló közönséget. De éjjel nem tudott elaludni. A mécses reszkető fényénél a sublódót nézte. A kis poharat. Ebből itatta az anyja, amikor beteg volt. „Kortyonként, életem, kortyonként.” Péter megszomjazott. Vízet töltött a kis pohárba, és megeredtek a könnyei. Fejét a vánkos alá dugta. Édesanyja meleg keblét érezte könnyes arca alatt... Meleg volt, sima és kerek és rózsaszínű, mint azé a cifra kisasszonyé, akivel Pesten került össze. Aludni, aludni! Most négyesfogaton ültek ketten, és felrobogtak a királyi várba. (I, 16-17.)

Az előbbi idézetben félig még gyermek Cserháthy Péter, akinek alakját-sorsát a regény utolsó részéig nem ereszti ki fókuszából az elbeszélés, anyai jogar alatt serdül fel tehát. Apja jelentéktelen figurája a családnak, még ha a hagyományos, patriarchális rend szerint ő is a név és a címer (és a még megmaradt vagy) fiára örökítője. A felvidéki magyar birtokos nemesség soraiba belenövő Cserháthy erőszakossága, amely apját sem kíméli, olyannyira, hogy az anyai biztatás nyomán nagyon hamar tolja magát a helyére, a családképviselő, a családfő pozíciójába, természetesen fia, Józsi felé is érvényesül: a gyenge apa erős fiából saját gyenge fiának erős apja válik, és zsarnoka is marad annak mindvégig. Énközpontú, le- és felmenőit egyaránt megnyomorító magatartása kérdésessé teszi a leszármazási láncolatban elfoglalt helyének szeretetttartalmát. Ám idősebb Cserháthy Péter még halálos ágyán is megéri a pénzét nemesi gögijében, amire az ifjabb Péter házassági szándékát megvitató szcena vet megfelelő fényt:

Az öreg ösmerte az Illésházy famíliát, tudta, hogy jó hírű, dúsgazdag emberek. De azért megjegyezte:

- Nem régi nemesség... posztókereskedő szász bugri-
sok voltak az őseik, mikor a Cserháthy nevet már két me-
gye uralta... Boldogok lehetnek veled.

Péter az uradalmat felfaló terhekre, a fiskális nőgatá-
saira gondolt. Elfintorította az arcát. - Hagyjuk ezt, apa.

- Hisz nem mondom, fiam, ha szereted a lányt... Én is
szerettem drága édesanyádat.

Csak ez kellett még! Egy néven nevezni Alice-hoz
vonzó férfias vágyát, leereszkedő tetszését avval a szol-
gai alázattal, mellyel apja Zsuzsánna asszony szeszélyei
alatt görnyedt? Kegyetlen düh fogta el a haldokló ellen,
aki egész életében csak mások bábja, a véletlen játékszere
volt. - Nem is szeretem, csak megkívántam - tagolta ke-
mény határozottsággal. - Alázatos, akarat nélküli cseléd-
em lesz. Elveszem, mert szükségem van a hozományra!
Mit gondol, apa, soká tudom még kihúzni, ha nem ara-
nyozom be a Cserháthy-címert? - Szándékosan mondta:
„tudom”, „aranyozom”, egyes számban. Hadd érezze az
öreg, hogy ő már nem számít, egyes-egyedül ifjú Péterről
van szó! (I, 25-26.)

Ifjabb Cserháthy Péter hangulati töltetéről apja haldoklása-
kor, majd halálakor ekként tudósít az elbeszélő:

Most tudta csak, milyen keserűen gyűlölte apját: Zsu-
zsánna tönkretett élete egész gyűlöletével. S gyűlölte azért
is, amiért jelen lehetett halálos óráján; míg édesanyja,
a nagyszerű, az erős asszony elhagyottan pusztult el, mint
valami kivert cseléd. Apja hantja mellett is Zsuzsánna asz-
szonyt siratta, s a közel állók meglepetve hallották, hogy
eltorzult arccal, égő szemmel suttogja: - Mama, mamács-
kám... (I, 30.)

- amivel nyilvánvalóan az immár torz formát öltő anyaszere-
tetet, az anyakomplexus vulgárfreudista diagnózisát sugall-
ja, mint amely patológus lélekállapot visszatekintő jelleggel

konstituálódik meg, az egykori anyai akaratot „helyesen”: ön-
zően megértő és kivitelezni szándékozó, görcsös életprogram-
má válva, és mint ami egyoldalúságában szubjektív-igazság-
talan ítéletek és értékelések forrásává válik, miként már anyja
életében és annak részéről is ilyenekhez vezetett. Mert ugyan
miben is állt Zsuzsánna asszony „tönkretett életének” tragé-
diája? Abban, hogy objektív értékelés szerint „tutyimutyi”
ember volt a neki tehetetlenségével végső soron abszolút, túl-
hajtott kiteljesedési lehetőséget biztosító, s őt amúgy ajnározó
férje?! Ha nem olyan gyenge a férje, akkor nem lehet olyan
erőssé ő maga, illetve atavisztikusan matriarchális meghatá-
rozottságú szülöttje, „kreatúrája”: fia mint saját posztmortá-
lisan is hatékonynak megmaradó *humán terroreszköze* a világ
leigázására (mindenekelőtt a férj/apa alávetésére, ignorálásá-
ra vagy eliminálására). -

Mindegy is, legalábbis itt és most, s ezzel a részletessé-
ggel. Rengeteg a bizonytalanság a cselekmény ide vonatkoz-
tatható árnyalatainak értelmezhetőségét illetően, mégpedig
az állandó mozgásban tartott aprómomentumok következté-
ben. Ami bizonyos: Zsuzsánna „intenciója”, fiának mint az ő
Folytatásának felfejlesztése s az önmaga felfejlesztésére törő
öntudatos akaratnak a gyerekbe táplálása e „termetes, vér-
mes személyt” amolyan ósanyaként láttatja (és nem pusztán az
*anyai ő*s közvetlen értelmében). Biztosra vehető, hogy
ilyen élességű és plaszticitású *nőkritika* csak *nőtárs* szájából,
irodalmilag nőnemű elbeszélő kezén, végső soron tehát affé-
le *női belügy* megélése gyanánt keletkezhet. Helyhiány miatt
legyen ez az egyetlen azon tartalmi momentumok, motívu-
mok közül, amelyre a *Kezdetben volt a kert* tetten érni gondolt
női írásmódjának elemei közül utalunk. Mindenekelőtt a főhős
Lizó, az „Óriáslány” pozitív-semleges, mágikus-természe-
ti érzékkel felruházott alakja zárkózik fel a regényexpozíció
emlékezetes ósanyjához, de a „mandulaszemű” s a férfinépre
gyilkosan végzetes hatású Gyöngyi kisasszony három felbuk-
kanása szintén nagyon emlékezetes pusztítást végez a Berko-
vics-lánnyal drámai-dinamikus szerelmi kapcsolatban álló

Cserháthy József életében, míg végül ez a *férfi másodfőhős* egy névházasságot praktikusán (és praktikával?) rákényszerítő „boszorkány”, az úgynevezett „monyhai lány” karmai között tűnik el a szemünk elől, ahonnan anyja helyett anyja, a vele gyengéden bánó apai szerető, Zelenák Ancsura minden kétségbeesett hisztériája ellenére se tudja kimenteni... A „Keresd a nőt!” kedélyes-szörnyülködő (vagy higgadt, reális?) elvének a cselekmény szintjén jóformán *világmatriarchátussá* való növelése akár negatív (és ezzel szerzői-kritikai), akár pozitív (a világ női meghatározódásának radikális felmutatása) perspektivizálódásban olyan fejlemény és prózajellemző, amely kétségtelenül eminensen köthető valamiféle női írásmód fel- és elismeréséhez. (Megkockáztatható: férfi írásmód részéről az ugyanilyen vagy akár csak hasonló radikalitás, intenzitás a témában szexista túlhajlásra, esetleg betegességre engedne következtetni, míg nőnemű író alkalmazásában egyfajta egzisztenciális reflexiónak vehető még mindig, az inkább a normalitás határmezsgyéjén belül megmaradó tájékozódásgeisztusnak.)

Aműgy a női írásmód egyik bizonyosan félreismerhetetlen aspektusát illető felvetésünket a műben megvilágító idézetanyagot azért is vonultattuk fel az előbbieken olyan bőségesen, hogy megmutassuk: megbízható „19. századi”, szerzői jellegű (E/3. személyű) prózaepikai alakításattitűd szervezi regénnyé a *Kezdetben volt a kert* prózáját. Ezen a láthatóan a szokványos, a szereplők által mondottakat és azok auktoriális kommentárjait, kiegészítéseit, továbbfűzéseit az egyes elbeszélő-szekvenciákon (többnyire: bekezdéseken) belül dinamikus dialektikával permutáló *párbeszédelletés*, valamint a fentebb már többször emlegetett „ornamentikus” leírásbetétek mellett mindenekelőtt a függő beszéd alakzatváltozatainak stilárretorikai dominanciáját kell érteni, és ezenfelül Lesznai Anna elbeszélője feltétlen dicséretet érdemel még a belső monológ biztos kezű alkalmazásáért. Mindamellet a legnagyobb jóindulattal sem állítható, hogy a közel negyven A/5-ös nyomdai ív terjedelemre rúgó, két kötetben

megjelent, végtére is 1966-ossá lett opusz teljességgel önmagába nehezkedve a helyén lenne irodalomtörténetileg vagy akárcsak szinkron-kritikailag is ott lett volna. S nem kizárólag azért, mert a pszichoterror, a házastárs megölése, a házasságon kívül történő gyermeknemzés, az anyagi önzés, a közösségi-közigazgatási, a testamentális kegyetlenség stb. – ahogyan az regénybeli megtestesítőjén, Cserháthy Péteren keresztül realiztikusan a nyakába varratik – akkor sem lehet kizárólagos karakterisztikuma a történelmi magyar uralkodó elitnek, hogyha egy nemzetiségi területen felnőtt, Jászi Oszkárral/Faludi Ákossal hat éven át feleségként együtt élő emancipált és emancipálni akaró író nő bemutatásában ki kell derüljenek némi bűnei, hanem azért is, mert ellenben a zsidó származású hősök körében alapvetően példaszzerű a családi és erkölcsi élet önfeláldozása, harmóniája. Nem mintha ebben a körben ne fordulna elő az ábrázolás szerint hűtlenség, önzés, érdek-magatartás stb., mégis kiáltó az ellentét ennél a csoportnál a szélsőséges aberráltságra, durvaságra és kulturálatlanságra kárhoztatott magyar mágnásokhoz képest. Ez teszi alkalmatlanná Lesznai Anna művét reprezentatív magyar társadalomtörténeti regényként való felfogására, illetve hívja elő vele kapcsolatban – a műfajiság újabb csavarásaként – az ún. „magyar zsidó családregeény” zsánerekategoriáját, ha már egyszer a parasztság és az előkelőbb-kevésbé előkelő birtosok staffázsos statisztériáján kívül jóformán mindenki zsidó származású a munka magsűrűjében, aki érző-gondolkodó, épkézláb emberként él és mozog ott. Mármost ez a magyar zsidó családregeény olyan alkotásnak is minősíthető, amely „felettebb terjengős, pepecselő, amelynek a vége felé mint ha az író magára is hagyná hőseit”,⁸⁰ ráadásul ezek a mindinkább magukra hagyott hősök eltűnésük előtt jócskán filozofálnak is (és gyakran művészeti dolgokról), s többnyire

80 Vö. ALEXA Károly, *A magyar zsidó családregeény. Regénytriptichon – műfajtréneti adalék a magyar polgárosodás történetéhez*: Kóbor Tamás, Pap Károly, Nádás Péter, Kortárs, 2003/8, 75.

explicit módon. Más aspektusból szemlélve azonban tolsztojinak, stendhalinak is minősíthető, és ugyan ki merné azt mondani, hogy Stendhal vagy Tolsztoj végérvényesen „elavult” volna? Ezért, bár az 1939 óta amerikai emigrációban élő Lesznai Anna prózaírói gyakorlatában az emigrációban élő alkotókra olyan gyakran jellemző elszakadás az anyaországi kulturális-művészeti „főcsapástól” minden bizonnyal beállt, és így a 19. századi poétikára való ráállás „bátorságát” egy kis- sé a „süket(ülő)” magára maradottság heroikus vakmerőségeként is kell látnunk – amely nemcsak mondjuk a szintén emigrációban élő (és szintén, csak másképpen eléggé „19. századi”) Márai Sándor, de például a szociokulturálisan Lesznai-val kompatibilis, ám (?) az avantgárd iskoláját megjárt Déry Tibor, a kezdetben csak parabolisztikusan, majd aztán ráadásul még groteszkül is sűrítő Örkény István vagy éppenséggel Szabó Magda kortársi eredményeiről se vesz tudomást, nem beszélve az élvonalbeli, de a türtség felső és középső rétegmagasságában dolgozó Ottlik Gézáról vagy Mándy Ivánról, né- tán a korban sokat számító hivatalos kritikai befogadás híján szűkölködő Mészöly Miklós újításairól –, mindazonáltal akár tudatos poétikai puritanizmus gesztusműködése gyanánt is vehetjük a *Kezdetben volt a kert* ábrázolási-megjelenési szimp- laságát (amelyet persze a tárgyalásbeli bőség és elmélyülés bőségesen ellensúlyoz, a puszta terjedelmi jelentőségen mesz- sze túlmenően). Jóformán „posztmodern” visszatérés ez az évszázados léptékben bevált műtípushoz; s ha Lesznai Anna nem is *par excellence* posztmodern, hozzá hasonló gondtalan- sággal azért csak a posztmodern tud már eltűntnek tekintett formákra felelevenítően visszanyúlni. Ahogyan elméleti fejte- getéseket cselekményes szépirodalmi műbe beépíteni ugyan- csak, ennek megfelelően ettől a szellemi fertálytól kell – saját esszénaplójának esztétikai futamai mellett – a (nagy terjedel- mű regényével) pályáját végző Lesznai prózájának autonó- miáját „félteni”, esetleg éppenséggel errefelé annak egyik épí- tőkockáját keresni. E nőnemű szerző magyar irodalmi órája legkésőbb 1940 körül megállt, de még a háború előtti megin-

dult kezdeményét a háború utánra átvíve, és ebben az időpe- riódusban kikerekítve, amúgy „anakronisztikusan” működ- ve is színvonalasabbat alkotott a századközepen túllendülve, mint amilyen teljesítményeket a sztálinista kézivezéreltség pszeudoliterális sztahanovizmusa vagy a hatvanas évek „ol- dottabb” légkörének ízléstelen és ízetlen, állítólagosan „szo- cialista realista” átlaga képes volt felmutatni a magyar nyelvű prózaepika területén.

VÁLTOZAT A MAGYAR NYELVŰ NŐI KARRIERREGÉNYRE

(Bródy Lili: *A Mancsi*)⁸¹

A kulturális mezőben szimbolikus jelentőségű, hatalminak mondható pozíciót elfoglaló Török Sophie alapvetően leminősítő bírálatát Bródy Lili *Mancijáról*, a pályakezdő író 1932-ben megjelent első könyvéről, annak egyben mindjárt az első regényéről is, így kezdi: „Bizonyos, hogy nem minden mulatságos olvasmány jó könyv is egyúttal. Vannak írásművek, melyek kétségtelenül ötletesek, szórakoztatók és ügyesen változatosak – mégis olyanok csak, mint az üres szipka: csak levegőt pipálhatsz belőle. Ezért célszerűnek látszik az írókat három csoportba osztani: vannak jó írók, rossz írók és vannak ügyes írók. Bródy Lili bemutatkozó regényével még nem lépett az ügyes írók sorába. Ő még korántsem olyan ügyes, mint pl. Ursula Parrott, akinek szemfényvesztő bravúrai úgy aránylanak Bródy Lili naiv közvetlenségéhez, mint Newyork az Erzsébetvároshoz. Bródy Lili még válogathatna a lehetőségek útjai közt, egyelőre úgy látszik, hogy szívesen vállalná az *Ex-feleség* babérjait.”⁸² Mármint az alkotói „ügyesség”, vagyis az elbeszélői fogások alkalmazásának képessége és készsége felveti az írói szakmaiság általános, átfogó kérdését vagy éppenséggel kérdésességét, netán egyenesen kétségét mint szempontot vagy kihívást is, és pedig legalább annyira a kritikát közreadó „idősebb” pályatárs szempontjai, sőt, saját regényírói teljesítménye, teljesítőképessége viszonylatában is, mint amennyire a kritika tárgyául szolgáló pályakezdő („fiatal”) regényt és annak létrehozóját illetően. Főképpen azért, mert

81 A zárójelben lévő lapszámok a következő kiadásra utalnak: BRÓDY Lili, *A Mancsi*, Budapest, Gondolat-Cicero Gmk, 1990. Eredetileg megjelent: Budapest, Athenaeum, 1932.

82 TÖRÖK Sophie, *A Mancsi. Bródy Lili regénye*, Nyugat, 1932/5, 287.

maga Török Sophie ambicionálta (leginkább életének kései szakaszában) egyfajta női poétika létrehozását,⁸³ vagy legalábbis megpróbálta igazolni annak meglétét. A költő-feleség Török olyan pályatárs márpedig, akinek egyéni teljesítménye aligha hitelesíti, lévén nem indokolhatja azt a fölényes lekezelést és gátlástalan „hiba”-találást, amelyet végrehajt a nála csak körülbelül évtizednyi idővel később született szerző művén, sokkal inkább intézményszociológiai kiváltságossága, tehát az esztétikai tekintetben külsődleges, lényegtelen hatalmihelyzet-érzése kereshető pszichológiailag negatív gesztusa mögött. Vagy akár – és bizony még ez sem kizárható – az ezzel összefüggésbe kerülő eredendő szakmai féltékenység, hiszen 1932-ben ő maga még nem jelentette meg (könyv formájában) azt a mindazonáltal majd hamarosan mégiscsak közreadott nagyepikai művét,⁸⁴ amely e sorok írójának olvasási tapasztalata szerint különben sem üti meg ötletességben, invenciózusságban, a szakmai „fogások” alkalmazása tekintetében Bródy Lilinek már az első, de különösen az általam később tárgyalandó második regényében (*A felesége tartja el*, 1933) elért művészetszakmai színvonalat.

Érdekes egybeesés, hogy a *Bildungsroman* fogalma és tartalma – „nevelődési regény” értelmében, ahogyan azt a germanisztika történetileg meghatározza – nagyjából-egészében, illetve bizonyos szövegrészeket illetően különösen illik Bródy Lili két, egymást követő évben megjelent pályakezdő kötetére, s közülük is kiváltképpen az előbbi mű középső szövegtartományára, s jobban, mint Török Sophie regényeire. Azonban jeleznünk kell: a regény zsánerére vonatkozóan felmerülő számtalan szűkítő címkére, mint amilyen például

83 Lásd: *Költőnők antológiája. Sapphotól napjainkig*, bev. TÖRÖK Sophie, összeáll. TÖRÖK Sophie, KÓTZIÁN Kata, Budapest, Cserépfalvy, 1943.

84 Török Sophie-nak a *Hintz tanársegéd úr* című munkájára gondolhatunk itt elsősorban (Budapest, Káldor, 1934), a *Nem vagy igazi* (Budapest, Nyugat, 1939) kötet inkább novellafüzért tár a befogadó elé, mint regényt.

a „történelmi regény”, a „kalandregény”, a „családragény”, vagy éppen maga a „fejlődési regény” / „nevelődési regény”, általában mint az inkább mindössze külsődleges-tartalmi értékkel bíró meghatározás különféle eseteire tekintünk. Olyasvalamiként értékelve általában, mint ami nem alkalmas a nagyepikai műfaj poétikai lényegének pontosítására az egyes mű-individuumoknál, legfeljebb a szüzsétartalom jellemzésére szolgálhat. Az angol nyelvű feminista szakirodalomban gyakran szereplő „karrier-regény” kifejezés korántsem feltétlenül valami extra intenzitású szakmai életút birtokosaként, mint gyors, sikeres érvényesülést produkáló figurát ragadja meg a főhősnőt, sokkal inkább „csak” a bejárt szakmai-egzisztenciális életpálya egyáltaláni megfutójaként azonosítható a főhősnő, függetlenül attól, hogy előmenetele mennyire látványos, vagy hogy a hivatali ranglétrán elfoglalt helye mennyire előkelő. A női karrierregények elsősorban a hivatáson keresztül magánéleti boldogságot adó életszakaszt reprezentálják, és ahogy azt az irodalmárnő érzékelte: többé nem a szalonok hölgyei, a háziasszonyok válnak hősnővé, hanem a doktorkisasszonyok, gépíróhölgyek, sőt a munkásnők is, vagyis a középosztálybeli nők; életük „megregényesítése” mint példa vagy mint elrettentés vizsgálhat olvasóik életére, identifikációjára is.⁸⁵ Jellemzően mutatja ezt, hogy Radó Margit (Manci) sem éppen igazgató lesz a banknál, de még osztályvezető, sőt, egyszerű beosztott hivatalnok, tisztviselő sem, mindössze gépírókisasszony – ami azonban az egzisztenciáját kizárólag a férjhezmenetelre alapító kispolgári háztartásbelinek korábbi éne *ambíciójához* képest óriási változást jelent az életében. A regény ugyanakkor hangsúlyozza azt is, hogy bár férjhez fog menni a „vezérhez”, mintegy (női) „köztes” lépcsőfokként máris gazdálkodik fizetéséből.

85 Juliette M. ROGERS, *Bildungsroman, Erziehungsroman and Berufsroman* = J. M. R., *Career stories. Belle Epoque Novels of Development*, Pennsylvania, The Pennsylvania State UP, 2007, 43–78.

Mármost a női irodalom, vagy pontosabban: a *női írás* (nők írástevékenysége és írásproduktuma) egyik letétemenyeseként fellépő Babits-feleség magatartása nemcsak az irodalmi, azon belül az elbeszélőprózai szakmaiság sokfajta, köztük publicisztikai-(tömeg)kulturális beágyazottságával kapcsolatos tradicionális felfogást és gyakorlatot kérdőjelezi meg – illetve mondja fel az aközött és az artisztikus literatúra között kialakult és az újkori Európában hagyományosan feltételezett összehangolhatóság, együtt-mozgás eszményét –, hanem ezen szakmaiság egyik területére, nevezetesen a nők általi művelésére vonatkozóan is szimptomatikus, amit tesz. Ma már általánosan ismert jelenség, hogy a nők belépve valamilyen fajta hivatalos diskurzusba, nem együttműködésre törekszenek, hanem versengés lesz közöttük általánossá, így a női alkotók defenzívájának magyarázatára vonatkozóan elhibázottnak tekinthetjük az olyan törekvést, mint amilyen a magyar irodalomtudományban Menyhért Annáé, amelyik szerint az irodalmi kánonból való kiesés illetve kizáródás okaként a „tematikus elhanyagolás”, a kizártként való reprezentáció, végül pedig szimplán a női irodalomkritikusok hiánya nevezhető meg.⁸⁶ Az, hogy *A Mancsi* miként válhatott „tömegterméké” és ezáltal miként volt alkalmazható rá a főleg a 18. századból származó „könnyedség” / „könnyűkezűség” = „kéteesség” dogmája, a kritikusnő(k) hozzáállásából is következik. A recenzens ugyanis éppen azt a verbális, kifejezésbeli potenciált látta képesnek, amelyet nemcsak a (női) sikerszerzők teljesítményére vonatkozóan állapítottak meg érvényesként, ugyanakkor ő képes volt az ilyen terméket kevésbé irodalomkanonikusnak, a művészeti értéket meglehetősen nélkülözőnek beállítani. S tette ezt annak ellenére, hogy ez a készség, kifejezőerő a női narratív jelleg talán legfontosabb kognitív összetevőjeként (nem utolsósorban a saját maga számára) legalábbis részlegesen alapja lehetett a feminin alkotóbázis definiálásának, a női művek sa-

86 MENYHÉRT Anna, *Egy olvasó alibije*, Budapest, Kijárat, 2002.

játossági meghatározásának – ahogyan azt egyik írása cím szerint is sejteni engedi.⁸⁷ A *Manci*-regény egyébként olyan fogalmakat is újradefiniál, amelyek látszólag teljesen egymásnak ellentmondóak, vagyis nem egymástól elszakítva tárgyalja például a munka és az öröm, az élvezet szféráit, hanem egymással nagyon is szoros összefüggésben kontextualizálja újra őket,⁸⁸ ami sokat elárul az 1930-as évek női karrierregényeinek egy részéről, úgy a szerzői szemléleti horizontot illetően, mint ahogyan a szereplők életterének viszonylatában.

Maga a kritika inkább egy másik térmodulra utal (legalább metaforikusan), amennyiben a tradicionális szalonélet, a társaskörök, a művészeti termelés diszkurzív feldolgozásával, annak időben és kulturálisan különböző formáival és fórumaival kapcsolja össze az általa bírált regény nyelvi-narratív generálódását. És valóban: A *Manci* alkotáseljárásainak bevetése során legalább közvetve átvisz az irodalmi intézményesség olyan, (tömeg)kulturális kontextusba is helyezhető konkrétumaihoz és történeti jelenségeihez, mint a hallgatólagosan elsődleges módon nőknek szerkesztett kiadványok (a 19. század Magyarországon ilyen volt a közismert és közkedvelt *Aurora*- illetve kevésbé sikeres konkurense, a *Hébe*-zsebkönyv), vagy a modernség kiteljesedő szakaszában a kifejezetten női magazinok, mely utóbbiak a kultúra tágabb mezejét célozzák meg tematikusan a korábbi irodalmi-művészeti diskurzusokból részlegesen kilépve (attól *tovább* lépve), de említhetjük az olvasás-befogadás, sőt, az írás tevékenységének minden időkre (így napjainkra szintén) jellemző általános femininitását is. Az esztéticizmus tömegkultúrától való félelme különben a múlt század első felét éppúgy jellemezte már, mint amennyire napjainkat. Az utóbbi időszakra vonatkozóan érdemes emlékeztetni rá:

87 TÖRÖK Sophie, *Nők az irodalomban*, Nyugat, 1932/24.

88 Lásd erről még: Carolyn LEJSAK, *Working Fictions. A Genealogy of the Victorian Novel*, Durham, Duke UP, 2006.

a (poszt)modern feminista irodalomkritika egyik első „ős-anyját”, Elaine Showaltert nemcsak az új irodalomelméleti nemzedék (például Toril Moi) támadta, hanem saját kollégái is megdöbbenéssel fogadták, amikor különböző populárisnak tartott magazinok számára kezdett írni az 1990-es évektől kezdődően. – Fájóan hiányzik ennek a szempontnak magyar nyelvű irodalomtörténeti dokumentálhatósága, mégpedig szinte függetlenül az irodalmi produkció, a műtermelés közvetlenül nemek szerinti meghatározottságaitól. Pedig már a Bródy Lili fellépése, írásokkal való első jelentkezése, az 1920-as évek közepe, második fele előtt legalább egy irodalmi generációnyi idővel elhunyt író-óriást, Mikszáth Kálmánt nem utolsósorban azért dicsérte módfelett munkáinak, életművének némelyik kortárs értelmezője, mert a „nagy palóc” epikai művészetének hangütése gyakran közel kerül(t) az élőbeszédhez. Ennek fényében legalábbis kétféleképpen értékelhető Török Sophie elparentáló véleményének az a része, amely szerint bár „A *Manci* kedves és mulatságos olvasmány, olyan természetes és közvetlen hangon van írva, amilyen természetes közvetlenséggel szokás diskurálni a villamosban vagy a kávéházban. De közvetlensége gyakran útszéli közvetlenség, egyszerűsége sokszor silány, mint az egyszerű vásári posztó.”⁸⁹ Ugyanis a lefelé stilizáló nyelvhasználat, amely a pályakezdő kötet szereplőit plasztikusan jellemző párbeszédre és annak egész elbeszélésvezetésére egyaránt jellemző, messzemenően az üzenettel, a „mondanivalóval” analóg megformáltsági-diszkurzív karakterisztikumaként vehető figyelembe az alkotásnak. S ezen alulstilizáltság, köznapiság által pontosan az hangsúlyozódik látványosan, adekvátnan, ami ennek a „karrier-regénynek” a legfontosabb sajátossága, tematikus magja: hogy tudniillik egy nő (fiatal leány) *mindennapi* története adatik elő a lapjain. Ez a meglehetősen *közkeletű story* pedig annak a társadalmi többségében hétköznapiakat élő Budapestnek a házassági

89 TÖRÖK, *A Manci...*, i. m., 287.

piacához kötődik szükség- és stílszerűen, amely ugyancsak eléggé „prózai” közeget alkot szereplői körül.⁹⁰



A *Manci* a magyar karrier-regény, azon belül pedig különösen a női karrier-regény hagyományozódási folyamatába, tradíciójába tartozik bele mindenekelőtt. Kaffka Margit *Színek és évek* című munkájára kell gondolni itt a leginkább, de a ki-tüntetett irodalomtörténeti kanonizáltságú szerzőnő néhány más munkájára is, továbbá például a Földes Jolán által for-

90 Az Athaeneum Irodalmi és Nyomdai Rt.-nél, *A Mancit* is közreadó „2 pengős regénysorozat első köteteként jelent meg” 1932-ben az amerikai szerző, Ursula Parrott regényének 4. kiadása, a „20–25 ezredik példány”. Bródy Lili első könyvének hátuljában, a zárókö-tés szöveges anyagában hirdetés olvasható róla (Móricz Zsigmond *Forr a bor* című művének társaságában), mint olyasvalamiről, ami különben e széria második darabja. Ugyanitt Franz Werfel *A ná-polyi testvérekjéről* a „2 pengős kötött [kiemelés – Zs. Z.] könyvek” sorozat darabjaként ad hírt az ismertetés, Kuncz Aladár *Fekete ko-lostora* és Nyíró József *Isten igájában* című műve pedig – amelyek ugyan nem képezik részét az „országos hírű” és „rendkívül nép-szerű” kétpengős könyveknek, mindazonáltal harmadik kiadás gyanánt, illetve mint „az utóbbi évek legkiemelkedőbb regényal-kotásainak egyike” hirdettetnek, vagyis kelendőségük, méltán ér-deklődésre való számottartásuk hangsúlyozódik, végső soron te-hát *népszerűségük* vagy annak legalábbis a reménye – egyenesen olyan edíciós fenoménként merülnek fel, mint amelyek esetében a kiadói reklámszempontra érvényesítése nyilván elválaszthatatlanul, és egyben hangsúlyozottan is, összefügg a kiadványok üzleti sikerével. Mármost ha a sokban kiváló Werfelt a „*Vielschreiber*” megbélyegző címkéjével sújtja is esetenként a német irodalmi köz-vélekedés, Ursula Parrott-ról pedig „*A giccs természetrajza*” címen található is az egyik legkomolyabb magyar nyelvű szakirodalom (GYURKÓ László, *Valóság*, 1959/6, 67–70.), a Bródy Lili regényének kontextusában felbukkanó magyar művek ilyen vagy olyan kano-nizáció alapján máig korszakuk legemlegettebb munkái között kerülnek tárgyalásra. Ez pedig inkább rangosítóan hathat a pályakez-dő regény érték(elés)ére, főként annak megjelenési kontextu-sát illetően.

dított Vickie Baum-regényekre úgyszintén, mint amelyek ha máshogy nem is feltétlenül, legalább áttételesebb minta gya-nánt a fiatal Bródy Lili előtt lebeghettek *Mancijának* megal-kotásakor. A mintakeresés, a hagyományhoz való kapcsoló-dás szempontja annál inkább fontos ebben az esetben, mert az első regény könyv alakban való megjelenése előtt jóval ko-rábban készült (és jelent meg folyamatosan napilap-közlések sorozatában), megalkotójának olyannyira zsenge korában, hogy az ennyire fiatal lány szellemi szocializációjában még biztosan komoly szerepet kellett játszania a kulturális-poéti-kai vagy akár személyes példákknak. Bródy Lilivel és *Manci-jával* kapcsolatban azonban ismételtelen és tényleg érdemlege-sen tudatosítja az értelmezés azt is, hogy a regényt megbíráló „idősebb” női pályatárs kronológiailag dokumentálhatóan a Bródy-mű olvasását követően véglegesítette a maga (női) kar-rier-regényét, s nem kizárható módon már koncipiálni is *ez után* kezdte alkotását... Azt, hogy hangsúlyosan tudomást vett a másik nőíró munkájáról, már könyvbírálatának pusztá ténye bizonyítja, ráadásul minden kritikai attitűdje ellenére is kénytelen elismerni az értékét: „Sok hibája dacára – írja még Török Sophie *A Manciról* – tehetséges író műve ez. Tehetsé-ge ugyan egyelőre elveszni látszik a zsurnalizmus dzsungelé-ben, a sokat és könnyen és felelőtlenül írni-akarás rossz isko-lája minden lapján megtalálható, s legötletesebb milió-festése közben is el-eltéved a színes riport ingoványa felé; de minden bűnös pongyolasága mellett is eredeti hangon tud szólni; köz-helyfilozofálása naiv és unalmas, de tud okos is lenni, szelle-mes és talpraesett.”⁹¹

Egyre több elméleti írás tematizálja a mai társadalmi vál-tozások okozta munkaerő-átrendeződést nemi alapon is, a nőknek a férfiakéhoz viszonyított sikereit, vagy hogy milyen szegregációnak vannak kitéve a „gyengébb nem” képviselői, mik voltak már a múlt század elején a jellegzetesen előttük nyitott pályák stb., ellenben nagyon kevés érdeklődés irányul

91 TÖRÖK, *A Manciról...*, i. m., 287.

az (irodalmi) női karriertörténetekre, holott *A Manca* által bemutatott időszakban irodalmi téren – azt tágabban értve, tehát, mondjuk, Flaubert regényeitől Bródy Sándor korszakos drámájáig ívelően – a „legvonzóbb” cselekményes narratíva volt a nők tündöklésének, bukásának bemutatása, akár prostituáltként, akár orvosként, művészként, akár éppenséggel irodai alkalmazottként vagy netán tanárként. Nem véletlen, hogy a korabeli írónők műveiben olyan hangsúlyozottan kap szerepet a tanulás, a kudarcok elkerülésének törekvése, az alkalmazkodási képesség fejlesztése. De íróként „az alkotástól való szorongás” sem kevésbé, hiszen ezek a női szerzők saját maguk gyakran szintén olyan identitásválságon estek át, vagy nem ritkán olyan hevességű támadásoknak voltak kitéve, éspedig olykor éppen idősebb női pályatársaik részéről is, hogy esetenként a legbanálisabbnak tűnő históriákba, „fedőtörténetekbe” lettek kénytelenek poétikai bravúrjaikat beburkolni, hogy ezáltal enyhítsék a velük szembezegezett előítéletek negatív hatását, teljesítsék a velük szemben támasztott abnormális mértékű követelményeket – netán éppenséggel újraszcenírozva ilyesféle megfelelési kényszerüket követve akár még a banálisan ható Hamupipőke-történeteket is, ahogyan azt a Gilbert–Gubar feminista szerzőpáros gondolta néhány évtizeddel ezelőtt.⁹² Bródy Lili professzionálisan maga is amolyan „kisebb lánytestvér”, akit az „omnipotens” nővér ki akar rekeszteni az „irodalom fősodrából”. Hiszen Török Sophie hatalmi exkluzivitás-felfogása szerint senki más nem kerülhet az „értelmezés centrumába”, mint Kaffka Margit... Legalábbis úgy tűnik fel: immáron nem élő juthat csak nála az „értelmezés centrumába”; miközben más oldalról közelítve a dologhoz úgy is láthatjuk: a jól házasodó író-kritikus, szerkesztő valóban és tagadhatatlanul, érdemlegesen sokat tett az 1918-ban elhunyt pályatárs irodalomtörténeti elfogadtatá-

92 Sandra M. GILBERT, Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale UP, 1979, 341–343.

sáért a két világháború között, amikor nem csekély befolyással rendelkezett. E némiképp sarkított beállítás minden esetleges túlzása ellenére is fényt vet arra, hogy milyen versengés alakult ki Magyarországon a nők által művelt irodalom területén már a 20. század első felében. Mintha voltaképpen csak egy kanonikus pozíció lett volna fenntartva a nők számára, akiknek a kulturális-poétikai hagyomány exkluzivitásához, kitüntettségéhez, érdemlegességéhez való *hozzáférése* a háború utáni időszakban is csak néhány hellyel bővült volna, amely szituáció jóformán mindmáig változatlan lenne.



Bródy Lili pályanyitó regénye nem nélkülözi a kulturális-művészeti diskurzus külsődleges-tartalmi kulisszáit, amely elemek azonban jelentős mértékben valóban kulisszák, külsődleges, felszíni elemek mindössze. Főleg a középső, a *Második rész* hordoz nagyon sokat ebből az összetevőből is, ahol alapvetően a közgondolkodás és a köznyelv elemeinek szerepeltetésével mintegy önmaga stilizációját alkotja meg különben a mű, amelynek önkéntelen „realizmusa” a „keresetlen szóhasználatok” felvonultatásának tényleges közkeletűségében, közvetlenségében gyökerezik a leginkább (a cím- és főszereplő közpolgári átlagosságán túl). Ez a díszítetlen, sallangmentes nyelvi hangzás irodalomtörténeti illeszthetőség szempontjából az anekdotikusság pecsétjét üti rá. Márpedig az anekdotikus jelleg az olvasmányosság, a jól olvashatóság, a felolvashatóság, társasági megvitatathatóság: *szalon*-képeség ekvivalense szokott lenni egy-egy mű jellemzésében, értékelésében, mint ilyen: a lektúr ódiумát magán hordozva. Az ekként a szöveggenerálást az eredendő élőbeszédszerűség vagy legjobb esetben is a fikcionált élőbeszédszerű hatás gördülékenységi követelményének való szerzői alávetés állapotában tétélező Török Sophie-féle megközelítés érdekessége, hogy a stílarretorikai szempontból amolyan szimplifikáló meghatározottságot hordozó mondat-építkezés tartozékaként a nagylélegzetűség egyfajta értelmezését is feljåtssza az általa vizsgált regénynek.

Azonban aligha a proust-joyce-i eljárás (érdemi) ismeretében, s főleg nem elismerve azt, azaz korántsem a nemzetközi próza-avantgárd perspektíváját vagy kihívását kezelve tehát, amikor oda nyilatkozik: „Olyan ez a regény, mintha egyetlen mondat volna, akár az öregasszonyok levelei, a felelőtlen fecsegők naiv lendületében. Látszik, hogy ez az író minden kompenzációs tudástól istenien ártatlan, az előre megfontoltság és szigorú önuralom démonai sem bántják őt soha.”⁹³ Állítólagos szerkesztetlensége ellenére is elmondható pedig Bródy Lili első kötetéről, hogy egyfelől markáns tagolódású, másfelől pedig a nagyobb elbeszélői egységein („részein”) belül fellelhető szituációs, szekvenciális „ömlesztettsége” minden impreszionisztikus, pasztelles elmosódóság, ellágyítottság mellett is követhető. Kontúros asszociativitás által megvágott narratív alakzata tudatos illesztések segítségével összefűzött képkockákból tevődik össze, amely képkockák legalább annyira életszerűek saját tapasztalati anyagszerűségükön belül, mint amennyire a 19. század mikszáthi, „kritikai-realista” szerkesztésmodját is felidézik, továbbviszik.

Babitsné egyértelműen az újságok közegétől, az újságírás gyakorlatától „félti” az induló pályatárs tehetségét, a(z állítólagosan) lapok közleményeihez kapcsolható írásmódjáról tagadja implicite, hogy annak köze lehetne a „jó” vagy akár csak az „ügyes” irodalomhoz is.⁹⁴ Szemlélete, véleménynyilvánítása a „zsurnalizmus” minden fajtájának alantasként történő megítéléséről vall, ami alapvetően azért érthetetlen, mert fóruma, a Nyugat – a benne megjelenő írások szövegi sajátosságait most nem tekintve közelebről – kétheti megjelenési gyakoriságával a havi-kéthavi-negyedéves irodalmi folyóiratok és a napilapok vagy a napilapok heti kulturális mellékleteinek világa között valahol félúton áll, s ha azt nézzük, amit közvetlen „elődje”, A Hét már a nevében hordozott aktualizálás tekintetében, s amely periodikusságot az 1908-ban in-

93 TÖRÖK, *A Mancini...*, i. m., 287.

94 Uo.

dult folyóirat csak kétszeresére nyújtott meg, akkor inkább az újságokhoz találhatjuk közelebb elhelyezkedve. Mindenesetre Babits Mihály akadémikus szigorúságú irodalom-felfogása vélhetően éppen a magazinosa jellegű oldottság teljes kizárásával definiálta magát gyakorlatilag, és eszerint éppen a „színesség”, a „riport- és élményszerű” közvetlenség testesíthette meg mindannak a diametrális ellentétét a lapban, amit az igazán igényesen, azaz a *küzdelmesen, keveset, de felelősséggel való írás* (ön)kanonizációs programja hordozott kimondva-kimondatlanul. Ráadásul Bródy Lili nem elsősorban azoknak a „női lapoknak” volt munkatársa, amelyekhez általánosan negatív tartott zsurnalisztikus publikációs praxis tapad (mint például a Magyar Lányok, Párisi Divat vagy az Új Idők), hanem 1926-tól a Pesti Napló és Az Est munkatársa volt, élete végén pedig a Magyar Nemzet szerkesztője (1945–1962). Pierre Bourdieu szerint a társadalmi versengés része maga az újságírás is, ahol könnyebb hozzájutni ahhoz a „szimbolikus tőkéhez”, amely képes reprodukálni azt, mármint a versengést, tehát ezzel több, mint önmaga.⁹⁵ A „női mezőnyben” pedig különösen erős (fontos) lehetett ekkortájt a rivalizáció, ami (részben) magyarázza Török elitista dühét, ellenszenvét. Csakhogy egyáltalán nem tűnik mellékesnek, hogy „milyen” mértékben termelték újra annak idején akár az újságírás, akár a szépirodalom terén a női szubjektumról, a testiségről szóló diskurzusokat. Ugyan Török Sophie olyan módon akarja retorikailag „csendre” ítélni fiatalabb pályatársát, ahogyan azt Toril Moi tette Cixous kapcsán, aki érzékelte, hogy „retorikája többé-kevésbé konfliktusban áll önmaga explicit üzenetével: a másik író/nő szövegével szembeni nagylelkűséggel, nyíltsággal és érzékenységgel”.⁹⁶ Létezik azonban egy alapvető

95 Pierre BOURDIEU, *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, Cambridge, Polity Press, 1993.

96 Toril MOI, *Bourdieu elsajátítása. A feminista elmélet és Bourdieu kultúraszociológiája = A feminizmus találkozása a posztmodernnel*, szerk., vál., ford., bev. SÉLLEI Nóra, Debrecen, Csokonai Kiadó, 2006, 131–170.

különbség közöttük: Török Sophie nem egy „nagyhatalmú ősanját” akart kitörölni a szimbolikus mezőből, hanem a fiatalabb testvért.

Bródy Lili első könyvének felépítésével kapcsolatban esztétikai denunciacióval felérően ír emblematikusnak tekinthető bírálója.⁹⁷ Megállapítása szerint „A regény két részből áll: az ostoba, közönséges, könnyűerkölcsű Mancsi, – s a kiművelődött, megtisztult és diadalmas Mancsi [életét tárgyaló szakaszokból – Zs. Z.].”⁹⁸ A szerkesztettségnek ez a jellemzése már pusztán cselekményes-alakfejlődési szempontból sem igaz, hiszen minden (inkább vélt, mint valós) „közönségessége”, „kispolgári átlagossága” ellenére sem mondható el a főhősnőről, Radó Margitról, hogy ostoba volna – nagyon is számottevő természetes értelmességgel rendelkezik. Erkölcsiségének problémája pedig, amelyre ő maga különösen érzékeny, a következő cizelláltságban bomlik ki saját reflexiójának keretei között: „Nem lehet úgy osztályozni, hogy kétféle ember van: a régi ‘linkek’ és az új ‘intellektuelek’. Nem kétféle ember van, sokféle ember van – típusok vannak és a típusok éppúgy megvannak az Ócean kávéház szuterénjében, mint az Adlon kávéház neoncsöves világítása alatt...” (89.) És a zárlatban bekövetkező egzisztenciális alakulás: az előnyös házasság kapujába érkezés kapcsán sincsen szó butácska „diadalmasság”-érzésről

97 Azaz olyasvalaki, aki jóformán ‘hivatalból tartozik’ referálni a művelt/szakmai közönségnek az újonnan feltűnő hazai és külföldi nőírók teljesítményéről. Ehhez a kérdéshez, a Babits-feleség speciális kritikusi aktivitásához lásd részletesebben: PAPP Zoltán János, *Török Sophie nőírókkal foglalkozó Nyugat-beli kritikáinak körvonalai* című tanulmányát. (Nő, tükkör, írás. *Értelmezések a 20. század első felének női irodalmáról*, VARGA Virág, ZSÁVOLYA Zoltán, Budapest, Ráció Kiadó, 2009, 471–481.) Papp Zoltán János máskülönben feltáró értékű dolgozatának hibája, hogy nem mutatja fel teoretikusan áttekintő összegzésében azt a primér olvasási tapasztalat alapján mindenképpen regisztrálandó tény, hogy Török Sophie többnyire meglehetősen malíciával viszonyul kritikáiban, ismertetéseiben *női írókollégáinak* teljesítményéhez.

98 TÖRÖK, *A Mancsi...*, i. m., 287.

a főhősnél, amint persze igazi „kiművelődésről” sem korábban, legfeljebb a műveltségi elemek részben a valóságos önméltóságot segítő, részben meg a címszereplőt felszabadítani, s előbb-utóbb szellemileg (is) emelni tudó társadalmi (hangsúlyozottan női) kommunikációt/reprezentációt lehetővé tevő használatáról. Azonban a személyiségbeli-egzisztenciális változás, alakulás, eltolódás nem előzmények nélküli váltásként, egy csapásra történik meg Mancival – amely *esemény* (nevezetesen az, hogy vőlegénye elhagyta, aminek felfedezése sokszerűen hat rá: elájul a helyszínen és idegösszeomlást élve át agyarázkódással kórházba kerül) mintegy élesen és pusztán kétfelé törné sorsát és mindazt, ami vele csak megeshet (akár magát a regényt is!) –, hanem hosszabb, lélektanilag motiváltnak mutatott folyamat eredménye. Amely folyamatosság, fokozatosság-kibomlás egyébként permanensen rámutat az elbeszélésben a női szubjektum kiszolgáltatottságára.

Ebben a processzusban elhelyezkedik megvilágosodás-szerű, hirtelen szemléleti fordulatot megragadó momentum is; ilyen a Mancsi inkább „értelmi”, mintsem „női” beavatásának irányítójaként felléptetett Olgi által odaküldött Goethe-kötet, amelynek kézhez kapásával a szőke lány fejében valóságos szemléleti-pszichológia átalakulást eredményező változás kezdődik meg az *Első* rész hangsúlyos zárópontján. A *Második* rész folyamán azután éppen az *Első*ben még olyannyira rejtve, szinte legendás szörnyűségnek feltüntetett gyors- és gépírási tanulmányokkal való szükségszerű megbarátkozás körvonalazódik, jellegzetesen női foglalkozásként, valamint az új, konstruktív életmód szimbolikus értékű konkrétumaként, ám a tényleges váltást majd csak a *Harmadik* résznek a *fabularisan tényleges* nyitánya, a „Radó Mancsi dolgozik.” mondat tal induló itteni második passzus hozza meg, az első passzus talán implicite az erőszaktevést felidéző, ugyanakkor érzéki (benyomásokat hordozó) szöveg helyei után. Csak retardáció révén, azaz egy narratív momentummal később tudjuk meg, hogy „[a] Váltóbank orvosi rendelőjében állnak a nagy fehér ablak előtt, az öreg főorvos és az új kisasszony, akit ideküld-

tek a személyzeti osztályból felvétel előtt.” (139.) Fontos, hogy a vizsgálatot végző orvos idősebb férfi, s így nem merül fel a szexuális partner szerepi helyiértékében, ámbar még ilyen körülmények között is képes beúszni a szemléletbe az erotikum vagy az erőszak sejtelme (Erdős Renée regényeire emlékeztetően): „– Mélyet sóhajtani... úgy... még egyszer... még egyszer... na, drágám, ha ilyen tökéletes lényekkel lenne beépítve ez az árnyékvilág, mehetnék más pályát választani magamnak.” (139.) A szó tágabb, érzékelési-felfogásbeli értelmében szintén „érzékinek” tartható a *Harmadik rész* első passzusa: a munkahelyszín felfedezésén, felmérésén túl az emberi viszonylatok regisztrálása is ezen a szöveghelyen történik meg Manczi részéről.

Egészében a *Második rész* tulajdonképpen, bizonyos szempontból csak egyetlen hatalmas késleltetés, közzjáték az *Első* és a *Harmadik rész* között. Önmagában szemlélve a *Második rész* egy kis(regényi) méretű női *Bildungsromant* képez meg – a korszerű kultúra: irodalom és művészet sokfajta elemének elősorakoztatása, sorsba avatkozó felbukkanása, társalgási töltelékanyagként történő szerepeltetése máris egyfajta „modern regényzsargon” általános érvényesülése gyanánt van jelen ebben a részben, a semmeringi szanatóriumi tartózkodás szintén ebbe a mű-részbe eső leírását pedig egyenesen *Varázshegy*-reminiszcenciaként foghatjuk fel. Egyébként ez a felismerés veti fel a kérdést, hogy vajon nem jellemezhetnénk-e a három szerkezeti nagyegységéből álló *Manczi* nyitó és záró szövegtartományát is külön-külön valamilyen speciális (kis)regényként (kései „lányregényként”), ha már a középsőre ilyen jól ráillik egy tradicionális, germanisztikai kategóriaszáner – legalább is stilizáló vagy esetleg parodisztikusan-ironikusan megidézhető – alkalmazása a szerző kezén? Nos, hogyha a regénykezésre a „miliőregény” címkét húzzuk rá kvázi, akkor a záró rész a „női fejlődésregény” megjelölést kaphatja éppenséggel, amennyiben nem az „utóromantikus” (ön)szemléleti eszmélés vagy a „neobiedermeier” (dez)illuzionizmus műveként, azaz hogy csak amolyan „szöveg-tartományaként” cédulázzuk.

A NEMZETI FORDULAT KISPRÓZÁJA

Tematikus, narratív és műfaji alakzatok

Tormay Cécile 1920-as években írt elbeszéléseiben

A fordulat ténye

Nincs különösebb okunk kételkedni annak a vonatkozó szakirodalom által sűrűn hangoztatott megállapításnak az érvényességében, hogy az 1918–1920 közötti időszak *sajnálatos eseményei* – a háború elvesztése, a forradalmak, hazánk köztársasági államformájának átmeneti megvalósítása a maga áldemokratikus anomáliáival, ezzel nagyjából egyidőben a Trianont *de facto* megelőző, máris elszenvedett területvesztések, majd a Tanácsköztársaság terroridőszakának polgárháborús és háborús állapotai, végül pedig a trianoni békeszerződés döntése alapján *de jure* is bekövetkező országcsonkolás – valóban „éles cezúrát” jelentettek Tormay Cécile pályáján is, mint annyi más, a századelőn működő írónk gyakorlatában, munkásságában úgyszintén, illetve a magyar történelemben egyáltalán.⁹⁹ Ennek a cezúrának, életmód-váltásnak, gondolkodási-tevékenységi átalakulásnak a legszembevetőbb jele a korábban magát szinte kizárólag az (igényes) egyéni alkotásnak szentelő írónő egyszerűen megnövekedő (frissiben kialakuló és mindjárt megerősödő?) irodalom- és kultúraszervező tevékenysége ezekben az években illetve ekkortól kezdődően, a jóformán egy csapásra (az) állami szintig emelkedő közéleti aktivitás. Szövegteremtés, publikációs jelenlét és érdemleges jelentékeny, a politikai hatalom, az államvezetés által is tekintélyesként elismert művészi helyiérték, sőt igénybe vett alkotói (civil)kurázi között a leglátványosabb összekötő kapocs Tormaynál minden bizonnyal az 1920-21-ben két részben közreadott *Bujdosó könyv*, ez a naplószerű narrációs technikával

99 KOLLARITS Krisztina, *Egy bujdosó írónő – Tormay Cécile*, Vasszilvágy, Magyar Nyugat Könyvkiadó, 2010, 58.

megírt „regény”, vagy inkább úgy terjedelmileg, mint stílusbeli szempontból átpoetizált-regényesített emlékirat,¹⁰⁰ amelyet rögtön nyugati idegen nyelvekre fordítottak¹⁰¹ és tendenciózus kultuszminisztériumi propaganda kísérte már itthoni fogadtatását is. Aligha szükséges ennél nagyobb szabású vagy markánsabb szövegi bizonyítékot keresni arra, hogy Tormay Cécile nyelv művészeti gyakorlatában fordulat következett be; hogy a pályáját szecessziós-szimbolista (mese)novellákkal kezdő prózaíró immár dokumentarista, tehát a tényekre, a valós történésekre fogékony és elhatározottan-elkötelezetten valóság-befolyásoló esztétikai teljesítményt – tegyük hozzá, nagyszabású és feszesen koncentrált szerkesztettségű teljesítményt – tett le olvasói asztalára. És céltudatosan azt is kívánt letenni.

A még a 19. század utolsó évtizedére tehető pályakezdés, valamint a Horthy-rezsim szolgálatába állított írói-irodalmári, szerkesztői munka és társadalmi-politikai szerepvállalás¹⁰² között azonban közel harminc esztendőnyi periódus húzódik meg, amely időszakban Tormay igen szorgalmas és eredmé-

100 Az író nő átalakuló szemléletének legfőbb dokumentuma maga a *Bujdosó könyv* – úgy egészében, mint egyes, főleg olyan részleteiben, amelyek történetesen az egyéni gondolkodás megváltozásáról szólnak. Ugyanakkor éppen az egyetlen személy által összességében nem átélhető élményrend mutat rá a mű legalább részleges (fel)fikcionalizáltságára, így pedig pontosan az „empirikus” Tormay Cécile egyéni felfogására nézve nem érezhetjük megfellebbezhetetlen érvényességgel nyilatkozó koronatanúnak a könyvet!

101 A mű *An Outlaw's Diary* címmel 1923-ban jelent meg Londonban és New Yorkban, franciául könyv alakban pedig ugyan csak 1925-ben adták ki *Le livre proscrit* címmel, de részleteket már 1923–1924-ben közölt belőle több jelentős folyóirat is.

102 Mint ismeretes, 1922-től a liberális-kozmpolita Nyugat ellensúlyozására és annak bevallott ellenlábasként indított Napkelet folyóirat irányítását is rábízta a kultuszminisztériumi vezetés, ahol is a főszerkesztői tisztet egészen 1937-ben bekövetkezett haláláig betöltötte.

nyes: jelentős szépirodalmi szerzőnek számított itthon, és valamelyest ismerték a nevét külföldön is. Az újkori prózaírás jóformán kötelezőnek számító (csúcs)műfajában, a regény területén is mutatott be gyakorlatokat, nem is eredménytelenül; első ilyen műve mindjárt nemzetközi visszhangot váltott ki és idővel több fordításban is megjelent,¹⁰³ a másodikkal pedig elnyerte az MTA Péczely-díját.¹⁰⁴ Legalább ennyire fontos azonban, hogy a kortársi befogadó közeg számára úgy eredendően, mint aztán mindinkább továbbfejlődő módon az alkotói koncentráció szempontjából, meglehetősen emlékezetes, karakteres és eredeti-értékes teljesítményt létrehozó novellistaként érvényesült Tormay Cécile.¹⁰⁵ Ebben a jól bejáratott írói gyakorlatban jelentett aztán törést a tízes-húszas évek fordulója, amelynek során – nyilván nem egyik napról a másikra, ám mégis logikus, szerves átalakulás folyamatát követve – előbb megváltozott az alkotási koncepciója, majd pedig egyszeriben másfajta: puritánabb, dísztelenebb, célratörőbb művészi szándékokat hordozó alkotások születtek az író nő művészeti gyakorlatában, mint amilyenek a korábbiak, vagy akár csak a pár évvel azelőttiek voltak. És még ráadá-

103 TORMAY Cécile, *Emberk a kövek között*. Budapest, Franklin, 1911. – *Fille des pierres*, Párizs, Hamy, 1990.

104 TORMAY Cécile, *A régi ház*, Budapest, Singer-Wolfner, 1914. – A második regény érdemleges külföldi fogadtatása a megjelenési évben kitört I. világháború miatt lehetetlenült el, noha a fordítások néhány éven belül megjelentek: *Das alte Haus*, Berlin, S. Fischer Verlag, 1917.; *Uhlwings Hus*, Stockholm, Dahlbergs Förlag, 1918.; *Det gamle Hus*, Köbenhavn-Kristiania, Nytnordisk Forlag, 1919. Tormay magyarországi „reneszánszának” vagy újrafelfedezésének időszakában, a rendszerváltozás környékén jelent meg franciául újra ez a mű: *La vieille Maison*. Párizs, Hamy, 1992.

105 Ezen a ponton érdemes tisztázni, hogy az író nőnek eredetileg négy novelláskötete jelent meg: *Apród-szerelem* (1899), *Apró bűnök* (1905), *Viaszfigurák* (1918), *Megállt az óra* (1924) – az 1939-ben elindított életműkiadás (TORMAY Cécile *Összes művei*) ezek beosztását nem minden esetben követi, nem is beszélve a később megjelent, általában tematikus válogatásokról.

sul kisebb számban is az addigi létrehozási átlagnál; a mennyiségi visszaesés éppúgy jellemzője a megváltozott munkafeltételeknek és célkitűzési horizontnak, mint amilyen maga a valamennyire megállapítható – egyébként meglehetősen heterogén mivoltával az esetleges ilyen jellegű értelmezési-elemzési munkálatokat eléggé megnehezítő – elvontabb szövegi képlet, amelyet az újfajta termés retorikai-stiláris képleteként lehetne kirajzolni. Egyébként az irodalmi, az irodalom határvidékén mozgó és az irodalmon kívüli világból is ismert narrációs formák, elbeszélésmódozatok, elbeszélőműfaji változatok sorában olyasmiket kell feltétlenül megemlítenünk Tormaynál az 1920 körüli vagy húszas évek eleji, majd aztán a húszas évtizedre jellemző alakzatok közül, mint amilyen az én-elbeszélés (*Megállt az óra*)¹⁰⁶, az E/3. személyű tárgyias elbeszélés (*Az idegen*),¹⁰⁷ azután az európai romantika szimbolikus-allegorikus műmeséjére emlékeztető elbeszélésszerkezet ismételt felújításai, amelyek a pályakezdést fémjelezték *anno dacumál* (*Az utolsó dereglye; A vén zsidó szerencséje; A síró ember meg a nevető ember*)¹⁰⁸, s a levél (*Az erdei ház*). De jelen van még mindig a bizonyos korábbi időszakban döntően meghatározó gyakoriságú újklasszicista zsánernovella (*A siker*) és a krónika- vagy románc-imitáció (*A sorsfolyó*) is. A legutóbb megemlített elbeszélés még 1918-as keletkezésű, s ebből következően még vajmi keveset hordoz a világháborút és a forradalmakat követő, igazán majd csak a trianoni trauma után megérlelődő szemléleti komorságból, pesszimizmusból, negativizmusból. Vajmi keveset – azt nem mondjuk, hogy semennyit sem: a német államisággal és kulturalitással összekötődő magyar sors (a novella témája, hogy a bajor Gizella I. István királyunk jövőbelijeként a Duna vízi útján hazánkba érkezik) 1918 tájékán mintegy *pre-posztmonarchikus* sejtelemként, félelemként kezdte foglalkoztatni íróink egy ré-

106 Első megjelenés: Napkelet, 2. évf. (1923), 723–738.

107 Első megjelenés: Napkelet, 6. évf. (1927), 764–779.

108 Első megjelenés: Napkelet, 3. évf. (1924), I, 325–330.

szét.¹⁰⁹ Ez a munka egyébként még szinte semmilyen módon nem hordozza magán a szemléletbeli átalakulás nyomát, ami persze nem szabad, hogy megleljen, mivel 1918-as keletkezésű darabja ez a *Megállt az óra* című könyvnek. Miközben már az említett évből származó *Viaszfigurák* kötet lapjain található olyan elbeszélés, mégpedig a hírneves *Aeterna Hungaria*, amely a magyar történelem problémásságát, hazánk sorsának meglehetősen kallódó jellegét, s az idegen hódítóknak, megszállóknak a belül, egymás között civakodó magyar mentalitással való találkozását, azt cinikusan értékelő beállítódását tematizálja, amint azt legjobban a novella zárata mutatja meg: „A nagyparókás császári tiszt szétvetett két lábán hintálta testét, és gonoszul mosolygott. – Így van jól!... Ha ők agyon nem verik egymást, mi sohase készülünk el velük.”¹¹⁰ Az *Aeterna Hungaria* persze meglehetősen kivételt képez a neki helyet adó 1918-as megjelenésű kötetben, melynek anyagában szimbolikus-általános vagy kultúrához-nyelviséghez konkrétan nem kötődő vagy éppenséggel hangsúlyozott idegenségű cselekményeket mozgató elbeszélések találhatók (a régi görögségtől kezdve, Egyiptomtól, a Karsztkon és az Északi-tenger vidé-

109 Például Mikszáth Albert (1889–1921), a nagy Mikszáth legfiatalabb, s íróvá lett fia is ebben az évben tartotta szükségesnek „befejezni” apja töredékben maradt, illetve csak a három nyitófejezetig eljutott, ún. „közjogi regényét”, amely egy tengerentúli szerelmi történet bonyolódásának kereteit használja ahhoz, hogy Magyarországnak a monarchián belüli igen sajátos, bonyolult államjogi helyzetét „kulcs”-jellegű nagyepikai műben megvilágítsa. (*Az amerikai menyecske. Regény. Mikszáth Kálmán ötlete nyomán írta: Mikszáth Albert. Mikszáth Kálmán előszavával*, Budapest, „Kultura” Könyvkiadó Rt., 1918. A kultúra regénytára, 10.) A mű legnagyobb értéke, kis túlzással, hogy Mikszáth Albert – korrekt módon – szövegileg egy betűt sem használ fel apja regényindításából. Mindenesetre: az év októberétől az Osztrák-Magyar Monarchia megszűnt létezni...

110 TORMAY Cécile, *Boldogasszony Arkádiában. Nagy novelláskönyv. Az eredeti novelláskötetek szövegű újra-kiadása. Jegyzetekkel ellátta KOVÁCS Attila Zoltán, Pomáz, Kráter Műhely Egyesület, 2009, 206.*

kén át egészen a pravoszláv világig), ezenfelül a kötetzárás hangsúlyos helyén a *l'art pour l'art* eszményének mérlegelésétől sem teljesen tartózkodó művésznovella áll¹¹¹ – vagyis a redukált vagy akár végletesen leegyszerűsített szimbolika és a „magyar mizéria” tendenciózus megragadása, mint ami az 1924-es kötetet leginkább jellemzi majd, még meglehetősen távol áll anyagától... A művészeti alkalmazások, a témák, a motívumok kavalkádja, tűzijátéka ez még a későbbi szuggesztív funkcionális egyszerűsödéshez, amolyan *szürke intenzitáshoz* viszonyítva.

A (könyv)kontextus

1924-ben megjelent elbeszéléskötete, a *Megállt az óra* bevezetőjében Tormay Cécile a következő baljóslatú futamokkal (egszersmind gondolatritmussal) utal arra, hogy újra felvette – fel, a „forradalmak után” még egyszer – a *mesemondó* szerepét, amellyel ő jól láthatóan a novellistáét azonosítja lényegileg a prózaíró lehetőségei közül:

Azt akarjátok, hogy meséljek?

De hát nem tudjátok, hogy nehéz mesélni, mikor szüntelenül nyílnak az ajtók, és a láng inog a tűzhelyen a jövés-menéstől, hírek osonnak az utcákban, és borzadások futnak végig a földön?

De hát nem tudjátok, hogy mesélni csak olyankor lehet, mikor odakinn nem történnek nagyobb dolgok, mint a mesében?

Mostanában pedig a világon szanaszét iszonyú dolgok történnek. A valóság nagyobbakat mesél, mint a mesék, és az ember elszégyenli magát, mikor szólni kezdene.

111 Maga a címadó *Viaszfigurák* (= TORMAY Cécile, *Boldogasszony Arkádiában*, i. m., 206–224.).

A roppant történések tövében minden kicsinynek és feleslegesnek tetszik, amit mondani lehet.¹¹²

A fenti sorok az írói munkájával, írásművészetével immár politikai-társadalmi hatást is kiváltó és magától értődően kiváltani is kívánó alkotó azon – eléggé megalapozottnak vehető – meggyőződéséből fogantak, hogy mintegy közkívánatra működik, kis túlzással él egyáltalán. S ennek a kívánatnak a konkrét tartalma most az: tevékenykedjen, gyakorolja „szakmáját”, töltsse be hivatását. Azaz a „mesemondóé” is a sok egyéb (írói) funkció és feladat mellett vagy ellenében, s akár még az irodalmi megítélésben, irodalomtörténetben háromszáz éve egyoldalúan túlhangsúlyozott és általa is előszeretettel kultivált regénnyel szemben is. Tehát nyújtson át olvasóinak végre egy csokor elbeszélést is, a nemjóját már!...

Emellett a művészeti jellegű és színvonalú írás, illetve az annak megfelelő, azt megelőző vagy virtuálisan megképző szóbeli alap/változat, az *orális kijelentéskonstruktum* egyfajta referencialitásának üzenetét, pontosabban: sajátos referencialitás-képzetének eszméjét (egyúttal eszményét) is kihallani a sorok közül, amely közvetlenül teszi függővé a külső állapottól a saját történet-mondói aktivitását, annak hangulati-tematikus alakítását, noha nem feltétlenül és kizárólagosan támaszkodik arra mindjárt önmaga motivikus anyagmerítése tekintetében is. Miként az felismertetik: sokkal inkább a verbális irodalomtradíció előadási élőbeszédszerűsége kerül veszélybe itt – ám egyúttal középponti funkcionálpozícióba is előzőleg! –, és a mesék, a novellák általános *szupernarrátora* (közel az íróval valóságos alakjához) ahhoz az anyához válik hasonlatossá, aki betérve este a gyerekszobába, még csak anynyiban biztos, hogy mesével fogja elnyugtatni, lehetőleg mihamarabb álomba duruzsolni gyermekét, ám hogy pontosan miről fog mesélni neki, azt a naptól fáradt, *másra gondoló* agya

112 TORMAY Cécile, *Ti akartátok...* = T. C., *Boldogasszony Arkádiában*, i. m., 305.

nem feltétlenül tudja előre, azt alkalmasint menet közben találja ki. S természetesen a külvilág is be-beszívárog szűzséibe, áttételes vagy közvetlen utakon, de mindenképp ott van; ha pedig odalent az utcákon netalántán lőnek momentán, hát akkor a mesében is fognak – bármennyire is óvja, védené az érzékeny anya egyébként gyermekét tettben, szóban egyaránt...

A kisebb gyermek szükségletének hasonlata után rögtön kínálkozik az értelmezőnek a nagyobb gyermekek, sőt felnőttek igényének képes vagy esetleg egyenesen szimbolikus megközelítése: ők nappal, éber álomban, amolyan „kábitó-szerként”, felejtés-elixírként igénylik, hogy meséljenek nekik. Így talán *nem szokik rájuk hirtelen az éj*. Nos, velük is foglalkozik a szigorú, ám szeretetteljesen gondos Tormay „Mama”, és most, a kataklizmák idején, amelyek még mindegyre tartanak, őket is figyelmezteti, legfeljebb kissé másképpen:

Ti mégis akarjátok [ti., hogy *meséljek* – Zs. Z.], mert szeretnétek, hogy múltjék az idő.

[...]

Feledni, amit velünk tettek, és amit hagyunk, hogy tegyenek; elfeledni... Pedig nem lehet.

[...]

Minden emlékezik...

És mesélni csak olyankor lehet, amikor az emlékek halkabbak, mint a mesék.

Mire a könyvem végére értek, ne feledjétek, hogy megmondtam előre. És majd ha kérdem: miért néztek rám olyan különösen? Miért rázzátok a fejeteiket? Nem hiszitek, amit mondtam? Jusson eszetekbe: Ti akartátok, hogy meséljek.¹¹³

Mindezek után valami iszonyatosan szörnyű világot, elborzasztó epikai univerzumot várunk a kötet, az 1924-es megjelenésű *Megállt az óra* című novelláskönyv anyagától. Ezt az

113 Uo.

iszonyatot az olvasási tapasztalat metszeteiben részben meg is kapjuk, részben azonban (szerencsére!) nem. Ehelyett egy bár minden sokrétű tematizálása ellenére is nagyjában-egészében egységesen komor elbeszélői modalitás kezd el működni a szemünk (fülünk) előtt – amely sötét festéseivel mindenekelőtt önelemző és társadalom-elemző szigort működtet –, ám az így kibontakozó reménytelenséggel és annak analitikus megfejtésével gyakran mértéktartó és jófajta didaxis állítódik szembe ország-perspektivikusan, vagyis egyúttal mindjárt a kibontakozás reményét is felvillantva, kínálva. S nem egészen mellesleg Tormay Cécile prózaíró művészetének: narrációs eljárásainak, műfaji klisé-alkalmazásainak stb. bizonyos csúcspontjai is ezek között az írások között lelhetők fel, ezen írások részpasszusaiaként állnak elélnk.¹¹⁴ Aminek technikai okai is vannak, lévén egyrészt az író az elbeszélő művészetére számára általánosságban komorságot, egyszerűsödést, puritán cirádasság-kerülést, a korábban előszeretettel alkalmazott, de immáron meglehetősen öncélúnak tekintett díszítettségi poeticitás mellőzését magával hozó nemzeti fordulata idején – azt konkrétan 1918–1922 között lezajlottnak tekintve 43–47 éves alkotóként – pontosan abban az életszakaszban leledzik éppen, amikor a korábban is aktív prózaíró az általános irodalmi tapasztalat szerint igazán érett és mesteri munkákkal kezd jelentkezni, tehát a szakmai fogások teljes birtokában gyakran biztos kézzel tud és akar is egyúttal – mert a kiteljesedés nem ritkán éppen az egyszerűsítés programja alapján vezet az összefogottság gesztusaihoz – *perfekcionista redukálni*, másrészt pedig – legalábbis a fikcionális kispróza területén – későbbi éveiben már alig hoz létre új elbeszélői teljesítményt Tormay Cécile, mi által nem áll elő a fizikai lehetősége sem annak, hogy az 1920-as évek közepének saját maga számára felállított novellaírói rekordjait önön gyakorlatán belül meghaladja.

114 Amint rengeteg elbeszélő tehetség összteljesítményének a nem éppen elhanyagolható vagy esetenként abszolút csúcspontjai is a kisprózai alkotásrétegben helyezkednek el, legfeljebb az egyoldalú regényközpontság nem mindig engedti ezt észrevenni.

Az 1920 körüli novelláskötetek

Tormay Cécile-nek a trianoni évtizedforduló környékén két elbeszélés-gyűjteménye is megjelent: a *Viaszfigurák* 1918-ban, majd a *Megállt az óra* 1924-ben – a kettő közötti időtávolságot érezhette viszonylagosan hosszúnak az újabb elbeszélések közreadásáért szót emelő rajongótábor. Pedig ha még most az egyszer eleget is tettek nyomásának, követelésének, utóbb azután már „nem kapott többet ilyet”; nemcsak rendszerezettebben egybegyűjtött írásokat tartalmazó novelláskötetet nem tett közzé már életében az író, hanem még elszórtan megjelentethető kisprózát is alig közölt, írt egyáltalán. Tormay Cécile-t, az ekkorra már vitathatatlanul keresett és igen jó tollú novellistát (hogy ezúttal, nem véletlenül, ebben a minőségében nevezzük meg) 1922-től kezdve a Napkelet folyóirat főszerkesztői tiszttel járó szervezési, reprezentatív és szöveg-gondozói, alkotó-menedzselési feladatok kötötték le, prózairóként pedig egy idő után teljesen beletemetkezett nagyre-gényének (regényfolyamának?) készítésébe, amelyet annyira túlméretezett, hogy haláláig sem tudta befejezni.¹¹⁵

Az egyoldalú regényközpontúság alkotói példájának s annak káros következményének a tanúi leszünk ezúttal: az utolsó novelláskötet azon a téren kezdi el máris felszámolni az öt közreadó – és ezzel saját magát irodalomszociológiailag egy adott műfaj reprezentánsaként éppen megerősíteni látszó – alkotó „novellistaságát”, hogy az marad el belőle egyszerre, ami a megelőző, 1918-as elbeszélés-gyűjteménynek viszont még nagyon következetes konstituense, valóságos szervezőelve volt: a (tényleges) kompozíció, illetve bizonyos szöveg-egység-szerűségi sztenderdizálódás, amely egyfajta kötetben belüli in-

115 Az *ősi küldött* átfogó cím alatt futó trilógiának első és második kötete is megjelent 1934-ben (*A csallóközi hattyú; A túlsó parton*), ami gyakorlati szinten azt kell jelentse, hogy legkésőbb a harmincas évek fordulójától szinte már csak ezzel a prózaprojekttel foglalkozott az író. Az ilyen nagyszabású vállalkozás ugyanis minden egyéb lényegi, vagy legalábbis nagyszabású epikai feladatvégzést kizár.

tertextuális hatásként jó értelemben uniformizálni tudná s így képes lenne egymáshoz rázni a könyv elősorjázó és igencsak eltérő karaktert mutató kisepikai dolgozatait. A *Viaszfigurák* jóformán valamennyi darabja egy-egy „viaszfigura”-portré, és a könyv végén katonás fegyelemmel várakozik az olvasóra a címadó írás; mintegy visszamenőlegesen (is) igazolva a lineáris olvasás folyamatában amúgy befogadóilag megképződött „gyanút”, vagy legalábbis felismerést: miről is van itt szó, milyen zsánerrajz-sorozatról, tényleg. S ha ez az implicit utalás-koncentráció nem lenne elég, a *Viaszfigurák* című kötetzáró szöveg explicit módon is felidézi az előtte felsorakozó írások központi figuráit, rajtuk keresztül végezve egyfajta összegzést, számadást a kötetkompozíció előrehaladásának egyes „állomásaival” kapcsolatban; a „viaszfigurás ember”, a viaszból alakmintázó művész, az utolsó elbeszélés főhőse (különben egy, az elismerést nélkülöző, nem megértett alkotó) önnön aktivitásához vonja ennek az elbeszélésnek egy bizonyos pontján a korábbiakban szereplő középponti figurákat:

Dolgozni akart. A Sorsnak a képét akarta megformálni: egy rejtélyes öreg kalmárt, akinek az arca érzéketlen és mozdulatlan, és mégis mindenkinek mást mutat...¹¹⁶

Mikor elkészült vele, úgy hitte, ez lesz az a viaszfigurája, amely megállítja a megnemértő odébbmenőket. Később még sokszor, nagyon sokszor – mindig a legutóbb alkotott szobráról hitte ugyanezt... A tengerjáró ifjú halász.¹¹⁷ Aztán a vén tudós és a gyöngyös egyiptomi királyasszony.¹¹⁸ És a kalitkás, gondtelt kis madárkereskedő...¹¹⁹ De az emberek

116 Vö. az *Időtlen bolt* című elbeszéléssel! = TORMAY, *Boldogasszony Arkádiában*, i. m., 143–147.

117 Vö. *A veszély* című elbeszéléssel! = TORMAY, *Boldogasszony Arkádiában*, i. m., 165–170.

118 Vö. *Az egyiptomi aranykígyó* című elbeszéléssel! = TORMAY, *Boldogasszony Arkádiában*, i. m., 176–180.

119 Vö. *A Te csak dolgozzál* című elbeszéléssel! = TORMAY, *Boldogasszony Arkádiában*, i. m., 184–188.

nem álltak meg. Talán erősebben kellene hozzájuk szólni, hogy fölnézzenek?...

Ekkoriban formálta meg a dühös, konok vitézek dula-kodó csoportját,¹²⁰ a hegyipásztort,¹²¹ akinek vad haja szinte lobogott a viaszban, mintha viharban állna, magasan fenn a hegytetőn, és az örült szobrát, aki a szakadék partján gyermeket vezet...¹²²

Egyszer, karácsony éjjelén, mikor magába szálltabb, jobb és elhagyatottabb volt, mint rendes hétköznapiakon, a Megváltót könyörögte elő a viaszból. Nem a mennybeszállót, a dicsfényest, hanem a daróckaftánost, őt, aki ismeri a járást a szegények között.¹²³

Tavasszal olykor mesélő kedve támadt. És mosolyogva, könnyedén kicsinyke hercegnőről mesélt a viasszal, pávatollas lovagról, varázsvesszős boszorkányról.¹²⁴ Nyárban pedig, mikor az erdőkre gondolt, nimfákat és fiatal faunokat formált.¹²⁵ A keze közben úgy nyúlt a

120 Vö. az *Aeterna Hungaria* című elbeszéléssel! = TORMAY, *Boldogasszony Arkádiában*, i. m., 199–206.

121 Vö. a *Fehér halál* című elbeszéléssel! = TORMAY, *Boldogasszony Arkádiában*, i. m., 147–160.

122 Vö. az *Apostol* című elbeszéléssel! = TORMAY, *Boldogasszony Arkádiában*, i. m., 194–199.

123 Vö. az *Ő volt* című elbeszéléssel! = TORMAY, *Boldogasszony Arkádiában*, i. m., 181–184.

124 Vö. a *Mesekönyv kis hercegnője* című elbeszéléssel! = TORMAY, *Boldogasszony Arkádiában*, i. m., 188–194.

125 Vö. a *Boldogasszony Arkádiában* című elbeszéléssel! = TORMAY, *Boldogasszony Arkádiában*, i. m., 170–176. Meg kell jegyezni, hogy nimfák és faunok éppenséggel nem szerepelnek ebben a novellában, ha „jogosan” szerepelhetnének is. Vannak azonban helyettük nájádok, hamadriádok, szatírok és kentaurók bőségesen, előfordul Zephürosz, Náracsiz és Echó, név nélkül felbukkan Párisz valamint Erósz. (A felidézés „pontatlansága” ennél az elbeszélésnél valószínűsíthetően a szolgálai átvétel mechanikumának kivédésére szolgál az elbeszélő kezén, hiszen más esetekben nagyon is pontos tud lenni.)

viaszhoz, mintha hűvös lombokat hajlítana, mintha erdei forrásba merülne.

Akkoriban történt, hogy az erdők kóbor istenei nyomán egy mezítelen gyermek, Erósz támadt az ujjai között.¹²⁶ Karcsú és ragyogó volt, mint egy tiszta láng, és a végzetes íj a kezében olyan hullámos, mint az anyja ajka. Aphrodité... A kovácműhely kormos mennyezete alatt Hellászról álmódott a mester, és odavágyódása közben egy kicsiny Aphrodité-szobrot bűvölt ki a viaszból.¹²⁷

Ezen a viaszfiguráján sok napon és sok éjszakán át dolgozott. Már jóformán elkészült vele, mikor egyszer nagy harangzúgásban virradt a reggel a város fölött. A szoborral a kezében kihajolt az ablakon, hogy megtudja, miért harangoznak.

Fehér ünneplő ruhában leányok mentek misére a műhely előtt a nagy templom felé.

Boldogasszony napja van ma...

Visszafordult az ablakából. És mialatt a gondolatai elindultak tömjénszagú, orgonás, régi templomok alatt, leheletkönnyű viaszréteggel, mint földig omló zarándokköpennyel, ájtatosan eltakarta a pogány istenasszony tündöklő mezítelenségét. Gyöngéden összekulcsolta a két halvány kis viaszkezét, szép fejére aureolát tett.¹²⁸ Boldogasszony szobrot formált belőle az ünnepre...¹²⁹

Odaállította a fehér Madonnát is a többi viaszfigura mellé,¹³⁰ és mint tegnap és mint azelőtt, nagy, várakozó tekintetével kinézett az utcába.¹³¹

126 Vö. a *Boldogasszony Arkádiában* című elbeszéléssel! = TORMAY, *Boldogasszony Arkádiában*, i. m., 170–176.

127 Ld. m. f.

128 Ld. m. f.

129 Ld. m. f.

130 Ld. m. f.

131 TORMAY, *Boldogasszony Arkádiában*, i. m., 214–215. A szolgálai szorossággal történő visszacsatolást azzal kerüli el Tormay, hogy a *Viaszfigurák* című kötet címadó, egyben sorrendileg tizenkettedik,

Egyéb momentumok mellett figyelemre méltó az is, hogy az egyik elbeszélés (a *Boldogasszony Arkádiában*) tartalmi világából nem csak egy figura bukkan elő újra a szobrász mintázásainak keretei között, illetve e jelentős novella sajátosan megoldott kulturális-vallási szinkretizmusának megfelelően az isteni Máriaként azonosítható szereplő több, egymástól hol jobban, hol kevésbé eltérő aspektus(á)ban is előjönni látszik a művész műhelyéből mint megformázott plasztika (Aphrodité, a Boldogasszony, a fehér Madonna).

Ezzel szemben vagy ehhez képest a *Megállt az óra* szöveg-állománya tulajdonképpen önmaga együtteseként mindössze *ad hoc* hatást keltő, szedett-vedett összegyűjtés lineárallo-mánya, habár címadása és a címadó írásnak az élre helyezése mindazonáltal egyúttal valamiféle szellemileg erőteljes *modern ziláltság*on belül keresi a biztos teljesítményi pontot, amelyt „a kötetben szereplő legnagyobb szabású írás” kategóriájának tudatos-látványos bevetésével és ezáltal egy kvázi rendezőelv mégis-kijelölésével meg is talál.

S következnek akkor a további „mesék”, a mesenovellák, mégpedig a 2–4. helyen pozicionálva a kötet szövegi előrehaladásán belül. Ám az anderseni, grimmi hagyományhoz illeszthető szimbolikus-allegorikusan helyzetjelző, helyzetértékelő műmese végül is csak három található a kötetben (*Az utolsó dereglye; A vén zsibárus szerencséje; A síró ember meg a nevető ember*). Az ugyan tagadhatatlan, hogy amint akár a címadó írásé vagy a műmeséké, úgy a kötet többi szövegének a hangütése és szemléleti horizontja, jelentéssugallata egységesen negatív, komor, vagy legalábbis mélabús, ez a komorság azonban nagyon változékony és relatív megjelenésű a különböző írásokban. A *Megállt az óra* kötet összesen hét írásának egyikeként,

záró elbeszélésének motivikus felragadása nem terjed ki a novella-gyűjtemény összes többi, tehát mind a tizenegy másik novellára. Hanem csak tíz másikra, mivel egyet kihagy (mégpedig *A fuvola* címűt). És egyébként is ügyel arra, hogy ne a kötetfelépítés mechanikus sorrendjében történjen a visszautalások sora a zárónovella („mesternovella”) saját tárgyalási mintázatán belül.

a kötetfelépítés 7. sorszámára helyeződve egy, a magyar államalapítás idejéhez kötődő, s ezen a kereten belül az egyéni sorsot a közösséggel emblematiszusan párba állító történelmi stilizáció (*A sorsfolyó*) szükségképpen nem lehet mentes a perspektivikus történelmi optimizmus bizonyos karakterisztikumaitól sem. A helyenként prózakölteményi ritmizáltságú és látványos retorikus ismétlésstruktúrákba rendeződni hajlamos, amúgy töredékes hatást keltő és a patológikus narrátor által végzetszerűen meghatározott elbeszélő-keretbe ágyazott idill pedig (*Az erdei ház* – 5. sorrendpozíció) mégiscsak: *idill*. Az íróról régről jól ismert „görög történeteinek” sorába illeszthető munka (*A siker*) a 6-os virtuálsorszám¹³² pedig már a témájából, kulturális közegéből következően eleve hellén vitalitást hordoz és jelenít meg önmaga terjedelméhez viszonyítva jelentős méretű szövegtartományokon keresztül, bármennyire is a címével diametrálisan ellentétes szemantikumba fordul végül cselekményének jelentése.

A *Megállt az óra* című elbeszélésről¹³³

Játszódási közegváltásra, dimenzió-ugrásra épül a kötet címadó írása, de csak egyre (és még egyre – vissza-váltásként) s így a középpontosan pozicionált törzsszöveget két oldalról, a két végén lehatároló *szövegi/textuális* másféleség a keretesség jellegét adományozza a műnek, amely tematikusan az író *A régi ház* (1914) című regényének lapjain kialakított világot

132 „Virtuálsorszám”; amit azért érdemes megjegyezni, mert a kötet egymásra sorjázó írásai nem jelzödnek külön sorszámmal is a tartalomjegyzékben, ellentétben például Tormay Cécile két első elbeszéléskötetével, az *Apród-szerelmmel* (Budapest, Athenaeum, 1900) és az *Apró bűnökkel* (Budapest, Franklin, 1905), amelyekben ez – nyilván az intertextuális kötetkohézó formális jelzésének céljából – megtörténik.

133 Első megjelenés: Napkelet, 2. évf. (1923), 723–738.

építi fel újra, persze valamelyest másképpen. Azaz a „biedermeier Pest”¹³⁴ univerzumába vezet el ismét, legalábbis középső, a kereten belüli szövegtartományában. Ezenfelül pedig nem tartózkodik a nagyelbeszélés az aktualizáló társadalmi példázatosságtól sem, sőt, ez a tendencia fővénáját, fő mondanivalóját képezi.

Az olvasás előrehaladtával majdan a keret nyitórészének bizonyuló, hatásosan és emlékezetesen megformált felütés alapszituációja egy ködös este, valamikor a háború és a forradalmak utáni évek időszakából, és valamikor a késő ősz meg a kora tavasz között, kvázi: télen. Mesterien érzéketlen, ahogy fokozatosan minden és mindenki elmerül az aláereszkedő borzongató homályban, amely kívülről-konkrétan és belülről-jelképesen egyaránt rátelepszik az egész környezetre:

A folyóról bejött a köd a városba. A parti utcákon jött, a lármán át, borzasztó csendesen. A falakat tapogatta, az ablakokra lehelt, és megállt a házak között. Aztán nem mozdult órákon át. Szürkén, vizesen állt és a város szétfoszlott alatta. A házak formái elmállottak, mint a feloszlott testek.

Estére már földszínű volt a köd. A tegnapi hó zsíros, fekete csirizbe kenődött szét az utcák kövezésén. A gyalogjárók mentén, mint rothadt burgonya, kormos kupacok apadoztak. Ez is hó volt, mikor leesett.

És az emberek jöttek-mentek a csúszós sárban, sűrűn, idegenül, magányosan. A legtöbben előrehajolva jártak, olyan testtartással, mintha láthatatlan targoncákat vonszolnának.

Vajon mit fuvaroznak ilyen kísértetiesen? Nem boldogságot! Világért sem. Attól nem görnyed úgy előre az

134 Vö. KOLLARITS Krisztina, *A biedermeier Pest regénye*. Tormay Cécile: *A régi ház = Nő, tükrök, írás*. Értelmezések a 20. század első felének női irodalmáról, szerk. VARGA Virág, ZSÁVOLYA Zoltán, Budapest, Ráció Kiadó, 2009, 232–247.

ember. Szenvedést fuvaroznak a ködben. Ki-ki a magáét, senki se segít hordozni a másét.¹³⁵

Óriási jelentősége támad majd a törzsszövegben annak a kontrasztnak, amely a keret forgalomtól mocskolt, nagyvárosi, „modern” hókupacai és a 19. század eleji, biedermeier Pest tiszta, nyugalmat árasztó behavazottsága, jóformán „tengermélyi” elmerültsége között tárul fel. Az idillinek tűnő múltba ezenfelül a visszataszítóként ábrázolt szocialista-modernista agitátor és más tipikusan elborzasztó, kellemetlen utcai alakok (a „háború lárváiként” minduntalan előbukkanó rokkant katonák, a kérelmezően sivalkodó, kisemmizett asszony stb.) elől kitérve szintén jólesik majd a menekülés az elbeszélő-főhős számára.

Minden mozgott, csak a köd állt, és a kórház lábánál egy katona. Hátát nekitámasztotta a falnak. Kezét kinyújtotta a ködbe.

Hirtelen lesütöttem a szememet. Félttem odanézni, és valami belső kényszerből mégis oda kellett néznem. Erősen, figyelmesen... A katona sapkája alatt nagy fekete pápaszem horga kapaszkodott a füle köré. Az állat gránát téphette le, félig hiányzott. *Olyan volt a szörnyű arc, mintha megette volna a köd.* [kiemelés – Zs. Z.] Jodoformszag érzett, valahányszor mozdult. Az elmúlt háború szaga. A háború állt ott a vén kórház szürke falánál. Az emberek elmentek mellette, és már nem vették észre, hogy kinyújtja a kezét... Dalolva, virágosan indult egykor, aztán mikor visszajött, letépték a melléről a vitézségét, aztán visszatették, és most kéreget.¹³⁶

Ezenfelül maguk miatt a szörnyű híradások miatt is növekszik a vágy a középponti figurában (aki nagyon közel áll Tormay

135 TORMAY, *Boldogasszony Arkádiában*, i. m., 306.

136 Uo., 307.

empirikus alakjához), hogy valamely másik világba lépjen át... Hogy elhagyja, legalábbis átmenetileg, azt az univerzumot, amelyet különben sikerrel allegorizál át vagy akár perszonifikál is mindjárt megjelenítésében, úgy a mindenre kiterjedő „ködösödés”,¹³⁷ mint a háborúnak katonák individuális alakjában történő, vagy éppenséggel másmilyen megszemélyesítése révén. Hiszen a hegyes és éles betűs hírek szinte sebzik az elbeszélő főhóst: „»Csonka-Magyarország.« Ez is olyan volt, mint egy vasgereblye. »És a csehek, oláhok, szerbek osztorral telepítik ki a mieinket... A Ruhr-vidék... Francia vész-törvényszék... Tömeges kivégzések Oroszországban. Kereskedelmi megegyezés a Szovjet és Anglia között...«”¹³⁸ Nem csoda tehát, ha időnként azt a vágyát kell artikulálnia visszatekintően – visszatekintőleg az egész novella perspektívája –, hogy csak: „Menni, elmenni valamerre, ahol nincsenek hírek, ahol nem tudni ezekről a dolgokról...” Majd, kevéssel alább: „Menni... elmenni valahová, ahol el lehet felejteni azt, ami a földön tíz év óta történt, és el lehet felejteni azt az iszonyút is, ami ebben a városban történt. Menni, elmenni oda, ahol nem kell arra gondolni, ami odakinn a nagyvilágban, és idebenn a kis országban is folyton történik. A menekülés szegény, kilátástalan vágya összeszorította a szívemet.”¹³⁹ Kisvártatva pedig: „Az újságkirakat hírei össze-vissza beszéltek. Úgy rémlett, az egész utca átrohan a homlokom mögött.

137 Kiemelésre érdemes, ahogyan az elbeszélő a kórház kezelése „inputját” és „outputját” egyaránt az este, a homály, az amorf érzékelés-tömbök közelebről nem feltétlenül meghatározott, mégis egyértelmű – egyértelműen borzasztó – jelenségeinek képzeletbeli skáláján helyezi el: „A Stáhlly utca sötétjén ablaktalan, nehéz kocsi himbálódzott át. A kórház udvarából jönnek elő, és halált fuvaroznak. Nagyvárosi halált... A villanyfényben felrémlő kórházkapunál egyszerre fehér vászonkabátos alakok mozogtak a ködben. Valami emberi formájú sötétséget emeltek ki a kocsiból, és vitték befelé, mintha undorodó arccal üzletbe vinnének elromlott árut.” (TORMAY, *Boldogasszony Arkádiában*, i. m., 306.)

138 Uo., 308.

139 Uo., 309.

A nyakamon hideg lehelet futott el. A háború és a forradalom kísértetei [...]. Ismét elfogott a menekülés vágya. El szerettem volna menni ebből a terhes világból valahová, ahol nincsenek emlékek és hírek. Csak annyi időre, míg az ember kicsikét kipihenhetsz magát...”¹⁴⁰ Tehát: valamerre, valahová. Közelebről nem meghatározott helyre, csak el.

Nem kerülheti el az olvasó figyelmét, hogy az elbeszélőként ugyancsak funkcionáló központi hős közelebről is egészen pontosan rögzített topográfia koordinátarendszerében leledzik. A történések kezdetekor a Kis- és a Nagykörút közötti apróbb és kevésbé megvilágított utcák valamelyikében lép ki a közterületre, amely levágott hegyű körcikkre emlékeztető módon kirajzolódó, nyugat felé szűkülő, kelet felé táguló geometriájú városnegyed középponti tengelyeként, afféle rádiuszaként a Rákóczi utat foghatjuk fel. Erről a környékről halad kifelé a felidéző figyelem alanya a Stáhlly utca érintésével, hamarosan el is éri magát a Rákóczi utat, illetve annak azt a pontját, ahová „a Rókus kórház sok megtört világú, szomorú szemével lenéz [...] a köveztetűre”.¹⁴¹ Érdeklődése aztán a Rókus kápolna felé fordul, s mintegy saját figyelmét követve találja magát hamarosan a kapuboltozat alatt, az utcák színénél mélyebben, magában a félhomályos hajóban... Ezen a ponton érdemes hosszabban idéznünk, a nyitó keret és a törzsszöveg közötti dimenzióváltó átmenet narratív fokozatváltását részleteiben, aprólékos előrehaladásában kitapintanunk; az eddigi pontos szituáltság és a környező modern világ szörnyűsége előli homályos irányú, ám határozott menekülési vágy lélektani hitelessége után most a szenzuális-tapasztalati beszámoló higgadt-takarékos tárgyyszerűsége, illetve megfellebbezhetetlen „naturalitásúként”, érvényességüként hangoztatott és tényleg úgy is hangzó önmegjelenítése, önindoklása nyugdíszhatet le bennünket:

140 Uo., 310.

141 Uo., 307.

A kápolna hajójában lépések csoszogtak a kapu felé. Valami csörrent. Talán kulcsok? A sekrestyés lángocskája az oltár mellé billegett. A tabernaculum sötéten emelkedni kezdett. Az oltárgyertyák árnyéka inogva a mennyezetig ért.

Ekkor történhetett bennem valami, amire nem emlékezem. [kiemelés – Zs. Z.] Elindultam, de nem a kapu irányába. Egyszerre úgy rémlett, hogy a sekrestyés lángocskája az oltár mellett egy zajtalanul kinyíló ajtón át alacsony, bolt-hajtásos szobába tűnik el. Ívelt, rácsos kicsi ablakon még valaminő holdvilágszerű villanyfény vetődött elém. Az autószirénák sivalkodásai, a villamoskocsik csengőcsörte-
téseivel éles karmaikkal még egyszer utánam kaptak.

A lépésem váratlan lépcsőfokokon zökkent le. Aztán még egy lépcsőfok következett, és még egy... Már csak a sekrestyés gyertyája világított a sötétben. *Erőlködve figyeltem a távolodó lángot, és közben lassanként magamon is sajátos távolodást kezdtem érezni.* [kiemelés – Zs. Z.]

Egyéb is történt. *Az előbb még egészen tisztán láttam, hogy az ember gyertyavéget visz a kezében. Azt is láttam, hogy a nyugtalan láng körül az olvadt sztearin az ujjára folyik. És most mégis, mintha szokatlan formájú kézilámpást himbálna az oldalán.* [kiemelés – Zs. Z.] A lámpa alulról világította meg a karját. Csak ennyi látszott belőle a sötétben. *Nehéz lépésének a zaja nem hallatszott többé.*

Hirtelen meghallottam a csendet. [kiemelés – Zs. Z.] Nagy, rég elfeledett csend volt ez, olyan mit sem akaró, őszinte csend, amilyenre csak a gyermekkoromból emlékezem. A homlokomról lepattant egy hosszú szorítás. Az erek lüktetése nem sietett többé, az idegek maguktól enyhültek, mint szelíd lazításban a soká kifeszített húrok. Ekkor eszméltem rá, hogy valamilyen jó, tiszta hűvösség hull az arcomra, melyen régóta fájt a fáradság.

Hátraeresztettem a fejemet és magam fölé néztem. *Alig felfogható néma változásokba hajlott át minden.* [kiemelés – Zs. Z.] Odafenn, két oldalról öregek, furcsa tetők ere-

sze csúszott lassan előre. A tetőkön világítani kezdett a hó. Egyszerre lenn a sekrestyés kis lámpája alatt is hó volt. Hó, amely nem lesz sáros és fekete, mint a rothadt burgonya, de fehér marad, mint a meséskönyvek képein.

Csodálatosan meseszerűvé kezdett lenni az egész, mintha hulló fehér pelyhek között egy régi képbe himbálózott volna bele a sekrestyés lámpája. [kiemelés – Zs. Z.] Egy különös képbe, amelyen elvétve, nagy havas tetők alatt, kicsiny házak guggoltak magányosan. A lámpa egyre mélyebben hatolt bele a képbe. Behavazott utcakút bukkant fel. Körülötte már csoportba verődtek a házak. Összebúvó tetőiken, fehér prémgallérban feketén, ördögösen ültek a kémények, és pipálva hallgatóztak.

Mikor visszanéztem, már semmi sem látszott mögöttem, csak fenn, valahol messze, mint a hold korongja, egy világító öreg templomóra. [kiemelés – Zs. Z.] A torony, amely az órát a magasba emelte, eltűnt körülötte a havazásban. Számlapján belepte a hó a mozdulatlan mutatókat.

Homályosan emlékezni kezdtem. Egy pillanatra az eszembe jutott: Hiszen az óra megállt...¹⁴²

Mint az olvasónak emlékezetes lehet, még „ideát”, a modern és hektikus, rohanó és a jelenből elkíváncozásra ösztönző, zajos Rókus-sarkon tűnt fel először az elbeszélő főhősnek az óra, amely immár működésképtelenné vált: „Jó ideje kínlódtam [...] céltalanul, távolba vágyón, mire ráeszméltem, hogy fenn a magasban egy órát látok. Egyszerre úgy rémlett, mintha számlapján a ködben visszaestek volna a mutatók. Az óra megállt... Körülötte lágyan rajzolódott ki Szent Rókus öreg tornya, a párkányon kibukkantak a homályból a kis kőszentek, és a föld alá süppedő lépcső elém terítette magát.”¹⁴³ Toronytól toronyig tart tehát az elbeszélő ön-átzsilipelése, pontosabban toronyóra-látástól toronyóra-látásig, és közben a

142 Uo., 310–311.

143 Uo., 309.

jellegzetes toronysziluett, úgylehet, *ugyanaz* az évszázados időtávolságban. A városrész jó öreg, közismert és eltéveszthetetlen kápolnatornya a tájékozódás biztos pontjaként, jelképes-konkrét biztosítékeként magasodik fel. De annak is szimbóluma ez a zömök építészeti sziluett, hogy a misztikusokat megszágyenítő elbeszélői fantáziajáték kizárólag olyan momentumokból rakódik össze beszámolóként ebben a novellában, amelyek érzékelési benyomások által igyekeznek hitelesítődni. Az időutazás, a múltba való átkelés fantasztikuma mint apró észleletek sora hihetővé tett módon felfogott apró érzékletek egymásutánjaként képződik meg, amely(n)ek linearitásában egyetlen elemnek a távolsága sem akkora az öt eggyel megelőzőtől, vagy eggyel követőtől (vele szomszédostól), hogy az elmondás „igaz”, hiteles mivoltában a hagyományos érzékeléstapasztalat alapján különösebben „kétkelkedni” támadna kedvünk... Miközben tényleg szabályszerű időutazást „hitet” el velünk az elbeszélő saját tapasztalata gyanánt! Ami *természetesen* nem lehet más, mint nonszensz, tudjuk, ennek ellenére plasztikus „érvényességgel” bír előttünk az elbeszélés vonatkoztatási, narratív érvényességi rendszerén belül.

A fentiekben megragadott lépcsőzetesség hitelesíti majd a „meseszerű” múltból az illúziótlan, kiábrándítóan „prózaí” jelenbe való visszatéréshez szükséges újabb ön-átzsilipelést is a törzsszöveg/zárókeret szöveghatáron. Érdekesség, hogy ezt a folyamatot már nem egyedül, hanem társaságban kezdi meg a Barbara nevű dédanyjával összetévesztett – vagy annak egy életmomentumát megálmodó, képzelgésesen újra-élő? –, mindenestre feltétlenül fiatal női figuraként fellépő elbeszélő, akinek ebbéli minőségében éppen házimuzsikában volt része, s pont most távozik meghívóitól.

– Megengedi, hogy besegítsem a kocsijába? – hallottam egészen a közelből. Az árnyékos szemű idegen nesztelen lépéssel jött mellettem.

Már kinn álltunk a hóban. A kapu bezárult mögöttünk, és megint *olyasmit éreztem, hogy egyszer, valamikor ál-*

modtam ezt. Mielőtt azonban minden az eszembe jutott volna, a gondolatom megint elmosódott. [kiemelés – Zs. Z.] Kocsicsengők közeledtek és nevettek, mint az ezüstcsengettyűk a régi operák zenekarában. Aztán elhaladt előttem a csilingelés, távolodott, elmúlt, de kocsi azért nem látszott, és kerékcsapás sem maradt a hóban.

– Megbocsásson – mondotta ekkor sajtóságos szomorúsággal az idegen. – Régen vártam erre. Még egyszer beszélnem kell kegyeddel, még egyszer hallanom kell a hangját. Még ha azt mondaná is, hogy – nem. Ugyanúgy mondaná, mint akkor... Ajándék lesz, szép lesz a nem is, mert Barbara adja. Nekem adja, és senkivel sem kell megosztanom. Az az enyém marad, egészen az enyém, mindenkorra, amíg élek... – És közben kinyújtotta a kezét, mintha át akart volna venni valamit.

A hó egyre nagyobb pelyhekben hullott, és a hangja tompán jutott el hozzám, mintha messziről beszélne, egyre messzebről. Hideg fátyol sűrűsödött közöttünk. Már csak a körvonalait láttam, és csodálatos kérlelő tekintetét. Jóformán egészen eltűnt. Csakis kinyújtott keze látszott még a szép mozdulatban, halványan, egyre halványabban.

Ott, ahol az előbb állt, kis világosság támadt. Mikor jobban odanézttem, úgy rémlett, magányos lámpa fénye himbálózik. Elmosódó, öreg házak tövén, görnyedten, lassan botorkált alabárdjával egy éjjeli őr.

– Tűzre, vízre vigyázzatok! – Aztán már ez is csak alig hogy hallatszott, olyan csendesen zizegett, mint a hópelyhek...

Az út hosszú volt és sötét. A lámpafényen egyre ritkulón szálltak át a fehér pihék. Egyszerre a sekrestyés jutott az eszembe. Köszvényes ujjai között világított a kis gyertyavég, kezének az árnyéka óriásira növekedett a falon. [kiemelés – Zs. Z.]

A havazás megszűnt, és mintha felülről jönne, nyugtalan zaj hatolt le hozzám. A cipőm orra lépcsőbe ütődött. A falnak támasztottam a kezemet. Még egy lépcső követ-

kezett és még egy. És minden lépcsőfokkal nőtt a zaj, zsi-
bongott, dübörgött, zihált. Nyöszörgés, vágy és jajgatás,
lihegés, bosszú és gyűlölet forrt benne, és ömlött felém.

Küszöbhez értem. Már csak egy sötét kapuív válasz-
tott el a zaj katlanától. Váratlanul másfajta levegő csa-
pott az arcomba. A város rám lehelt. Minden ablakával,
minden ajtajával lehelt. Rohanásának a szele megcsapott.
Összerázkódtam. Hirtelen hosszú tűkkel éles világossá-
gok szűrtak bele a szemembe. Villanylámpák fénye. Sok
villanylámpa, izzó gömbök, száguldó fényszórók, égő
ablakok...

Sivító autók túlköltek, csörtettek a villamosok, vágta-
tak a kocsik a csirizes fekete hóban. Rikkancsok nyargal-
tak a ködön át, emberek tolongtak, rohant, kavargott az
utca és a város egész szenvedésével hurcolta, gázolta, ti-
porta önmagát.

Egy pillanatig szédülve támaszkodtam a Rókus ká-
polna öreg falához. Mire való mindez, mikor másként is
lehetne?... A zaj a fejemre szakadt, a jelen tudata a mel-
lemre könyökölt. A csend messze volt. Hasztalan a vissza-
vágás... Az a csend az övék, nem a mienk. Nekünk men-
nünk kell, előre, át ezen, át kell esnünk mindenen, hogy
kijussunk a csendbe, amely majd a mienk lesz.¹⁴⁴

144 Uo., 324–325. – Már-már úgy tűnhet fel, hogy túlméretezetten
idézzük az írónőnek ezt a művét, egyáltalán Tormay Cécile pró-
záját. Ez dolgozatunk önarányait tekintve talán így is van, vagy
majdnem így lenne... Olyan körülmények között azonban, ami-
kor a jelenkori Tormay-kiadások nem ritkán annyira megbízha-
talanok, hogy még a szövegekkel való első ismerkedésre is alig
alkalmasak, nehéz ellenállni a késztetésnek, hogy legalább néhány
bekezdésnyi, egyszer már valóban modernül-érdemlegesen gon-
dozott szövegű elbeszélés-részlet álljon elő a kezünkön a *Bujdosó
könyv* szerzőjétől.

Az *idegen* című elbeszélésről

Valamilyik újabb edíció olyan novellát szerepeltet a *Meg-
állt az óra* című kötet záródarabjaként, amely annak eredeti
megjelenésekor biztosan nem képezte az 1924-es kiadású
könyv részét.¹⁴⁵ A közegváltásokra, dimenzió-ugrásokra épü-
lő, egyébként társadalmilag példázatos nagyelbeszélésről, *Az
idegenről*¹⁴⁶ van szó, amely azonban bizvást a nemzeti fordulat
kisprózai anyagához sorolható mégis, lévén témájának és
kidolgozásának rokon vonásai mellett nem sokkal későbbi
keletkezésű csak a háború utáni elbeszéléskötet megjelenési
événél: az író által főszerkesztett folyóirat három esztendő-
vel későbbi évfolyamában jelent meg.¹⁴⁷ S ez az írás minden
sötét hangulata ellenére is felrázó, mintegy a béklyózó, cselek-
vésképtelenséget okozó kábulatból ocsúdtató, a passzív kal-
lódásból, megveretettségből kiragadó hatású végkicsengéssel
rendelkezik, menetében pedig a tézisregény passzusainak fi-
lozofikus szintjére emelkedik fel – habár nem csekély didaxis-
sal megterhelten – a különböző etikai-politikai nézeteket üt-
köztetve.

Különben *Az idegen* lapjain olvasható egyik szereplő-be-
mutatás is már, könnyen kiszámítható módon, minimum
1927-re, vagy akár még egy kicsit későbbre is helyezi a nagy-

145 A hiba-példa eklatáns, meg kell jegyezni azonban azt is, hogy
az elbeszélések körüli edíciós kavarodás már a harmincas évek-
ben elkezdődött. Az 1939-es életműkiadás, a *Tormay Cécile Művei*
VIII. kötete egy bizonyos *Megállt az óra. Álmodások* című könyvet mutat
fel. Holott eredetileg, vagyis önálló publikációként korábban so-
hasem jelent meg az írónőtől „Álmodások” címmel novelláskötet, így
az voltaképpen nem is létezik... S ugyancsak a VIII. életmű-kötet
Megállt az óra-részében bukkan fel *Az idegen* mint annak nyolcadik
elbeszélése, miközben 1924-ben még nem szerepelt a könyv első
megjelenésében, s későbbi keletkezése miatt nem is szerepelhetett!

146 TORMAY, *Boldogasszony Arkádiában*, i. m., 360–377.

147 Napkelet, 6. évf. (1927), 764–779. A *Megállt az óra* kötet anyagából
még *A síró ember meg a nevető ember* című mese jelent meg Tormay
Cécile saját folyóiratában: *Napkelet* 3. évf. (1924), 325–330.

elbeszélés cselekménytörténéseinek aktualitását: „Rövidre nyírott angol bajuszt viselt, és az ujján különös pecsétgyűrűt. Donát észrevette... Egészen olyan volt a gyűrű, mint az, amelyet ő tizenhárom évvel ezelőtt, a háború elején elvesztett.”¹⁴⁸ Donátnak mind az egész novella folyamán nem felismert alteregója, amolyan *Doppelgänger*e az idegen, aki az írás legvégén csattanószerűen közli kilétét, miszerint ő a főszereplő korábbi énje, aki olyan felfogást képvisel mindmáig, amilyen anarchista gondolkodású ember ő maga volt a háború előtt.¹⁴⁹ Az elbeszélésnek az 1924-es kötetmegjelenésnél későbbi keletkezését és közreadását erősíti meg (ha azt a megjelenési adatoknál jobban bármi is megerősítheti) a Thomas Mann *Varázshegyének* (első megjelenés: 1924) bizonyos szöveghelyeire emlékeztető, dramatikus kidolgozottságú tézis-vita, amely az eltérő nézetek emblematikus képviselői, azok amolyan megtestesítői között folyik benne. S Tormay Cécile-t meglehetősen erős világirodalmi tájékozottság jellemezte. Már *posztzauberbergiánusként* tűnik fel tehát *Az idegen* című novella, lévén Settenbrini és Naphta szenvedélyes szócsatáit látszik idézni az a mód, ahogyan „az idegen” és „Márton fia, Kelemen mester” között folyik az ideológiai összecsapás a főhős, Donát *követői kegyének* elnyerése céljából, lélekalászat keretei között. S az elbeszélő nem hagy kétséget afelől, kinek az oldalán áll.

Az idegen az 1924-es kötetbe utólag sorolódott-integrálódott, ám ilyen minőségében a korpusz kiemelkedő (komplexitású) darabjai közé tartozik, még hogyha a címadó írás intenzitását és mélységét nem is éri el. *A Megállt az óra* ugyanis nemcsak Tormay Cécile egyik epikusi csúcsteljesítménye, vagy legalábbis bizonyos szempontból a legnagyobb szabású novellája, hanem azoknak a legjelentősebb elbeszéléseknek a sorába is beletartozik, amelyeket a 20. század első felében magyar nyelven csak írtak.

148 TORMAY, *Boldogasszony Arkádiában*, i. m., 374.

149 Uo., 377.

KRITIKA, „IRODALMI ESZTÉTIKA”, MŰVÉSZETBÖLCSELET

Teoretikus perspektívák August Wilhelm

Schlegel *A költészetről*¹⁵⁰ című művében

Bevezetés

Vizsgálódásainkat, egyáltalán tárgyában kitüntetett koncentráltabb figyelmünket – úgy véljük – külön indokolni kell, hiszen a látszat azt sugallhatja, hogy önmagában és

150 August Wilhelm SCHLEGEL, *Poesie = A. W. S., Über Literatur, Kunst und Geist des Zeitalters. Eine Auswahl aus den Kritischen Schriften*, Hrsg. Franz FINKE, Stuttgart, Philipp Reclam Jun., 1994, 95–105. [A továbbiakban: AKSch] – A címet magyarul tudatos megfontolás alapján adjuk meg éppen a fentiek szerint. A megfontolás érvényét nagyjából kiterjesztjük a szövegen belüli szóhasználatra is, amivel egyúttal határozott, funkcionális jelentőségű értelmezési javaslatot teszünk a „költészet” fogalmának mind szűkebb (irodalmi, lírai, verselési), mind pedig a „költőiség”/„művésziesség” értelmében vett tágabb használatának egymástól való elkülönítésére. Mindezt azért is tartjuk szükségesnek részletesen előrebocsátani, mert jelen munkánkban megalkotott értelmezésünk kiindulópontjául a *Poesie* azon fordítása szolgált, amely *A poézis* címmel Weiss János professzornak a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán tartott 2004-es műhelyszemináriumán készült több résztvevő együttes munkájával. (Amelyet jelen munkánkhoz kézirattal gyanánt használtunk fel. – A. W. Schlegel műve e tanulmány első publikálásával egy időben és helyen jelent meg magyarul: *A poézis*, ford. WEISS János et al., *Pro Philosophia* Füzetek, 2005/4, 3–9.) S amelytől tehát koncepcióban térünk el többnyire a cím- és kulcsfogalom használatának terén, mint ahogy apró, ám markáns változtatásokat a szóban forgó szövegnek még egyéb pontjain is végrehajtottunk a saját értelmezésünk/ízlésünk árnyalatainak megfelelően, miközben azért alapvetően mégiscsak az említett fordítással dolgozunk most. Megjegyezzük még, hogy a rövidebb idézeteket csak magyarul adjuk meg, így szöve őket tanulmányunk szövegébe, míg a hosszabbaknál a német eredetihez csatlakozóan szerepel a magyar változat kialakítására tett javaslatunk.

önmagunktól tulajdonítunk jelentőséget a munkadarabul választott szövegnek. Ez lényegében nincs vagy legalábbis nem feltétlenül van így; olvasásmunkánkat technikai készítésre végezzük, olvasatunk tehát ennek alapján alakul ki, következőképpen interpretációnk is külsődleges összefüggésbe helyeződik. Az eredendően felbukkanó szándék szerint helyesebb is volna inkább csak interpretatív gesztusok diszperz egymásutánját kínálnunk, lévén papírforma szerint mindössze az tűnne filológiailag valóságosan gazdaságosnak, hogyha e rövid és az idősebbik Schlegel fivér elméleti életművében nyilvánvalóan távolról sem központi elhelyezkedésű textus néhány helyének akár egymástól elszigetelt értelmezésére szorítkoznánk.¹⁵¹ Azaz *A költészetről* című kis munkában található gondolati foztlányok, felvillanások, vázlatmorzsák stb. fegyverrel regisztrálás közben végrehajtott viszonyba helyezését végeznénk el a szerző más, nagyobb lélegzetű és célkitűzésű, ám hasonló témájú és nyelvi kidolgozású értekezéseivel.¹⁵² Hogy ennél több vagy legalábbis valami szándéka szerint komolyabb kerekedett ki végső soron ebből a kezdetben csak udvarias figyelmet ígérő vállalkozásból, az ugyan nem éppen a véletlen műve, ám nem csekély mértékben a végtére mégiscsak behatóbban megtekintett anyag korlátozott, tulajdonképpen jól átlátható méretével függ össze. Az a formális korlátozás ugyanis, hogy mint-

151 Az ilyen felvetések „szétszórásáról”, azaz több, egymáshoz esetleg csak lazábban kapcsolódó, ám egyaránt a szövegből kiinduló reflexió megtételéről természetesen továbbra sem „mondunk le” teljesen, lásd a *Diszperzió* című második fejezetet.

152 August Wilhelm SCHLEGEL és Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, válogatta, szerkesztette, a bevezető tanulmányt és a jegyzeteket írta ZOLTAI Dénes, ford. BENDL Júlia (A. W. SCHLEGEL) és TANDORI Dezső (F. SCHLEGEL), Budapest, Gondolat Kiadó, 1980 (a továbbiakban: VEI). (Mivel *A költészetről* című írást vizsgáló dolgozatunkban kizárólag az ebben a magyar nyelvű összeállításban is fellelhető idevágó A. W. Schlegel-írásokra tekintünk még konkrétan ki, munkálkodásunkat gesztusérték szerint Zoltai Dénes 75. születésnapja alkalmából történő visszamenőleges tisztelgésnek fogjuk fel.)

egy kijelölt és lényegében áthághatatlan határu szövegtérként használjuk *A költészetről* című munkát, óhatatlanul megnöveli annak jelentőségét, s ilyen módon legalább mesterségesen növelhető kijelölt (kijelölődő) munkadarabunk jelentősége. Ehhez a munkadarabhoz azután még magától a szerzőtől is csak igen óvatosan, inkább mindössze jelzésszerűen készülünk további írásokat hozzávenni; nem mintha nem ígérne speciális rutin-feladatként látványos eredményeket az ilyen vizsgálódás, ám pontosan az immár szinte kötelességszerű jelentőségstulajdonítás lehetősége veszne lényegében el, ha célszövegünk izolációját akár a legkevésbé is oldanánk. Még inkább áll ez az ifjabbik Schlegel fivér munkásságának a vizsgálódásba való bevonására. Amennyire lehetséges, ennek filológiai modulját ugyancsak szeretnénk legalább egy értelmezési kísérlet erejéig kiküszöbölni itt és most. Amennyiben ugyanis valóban komolyan vesszük a mondott írásmű érdekességét és saját jogú értékességét, úgy létrehozójának is önállóságot és a saját jogú munkálkodás tiszteltteljes feltételezését kell biztosítanunk – legalább minimálisan. Nem lehet feladatunk ezen a helyen, hogy a két testvér szellemi kommunikációján belüli rendeződés törésvonal-térképét akár csak vázlatosan is megrajzoljuk, de a szakirodalmi közvélekedés sugallta, immár talán túlságosan közkeletűvé lett beállítást – August Wilhelm, az „óvatosan tartózkodó”, a „szorgos mesterember”,¹⁵³ akinek „legtöbb írása pontosan mutatja a csillagállást”,¹⁵⁴ s valamiképpen vele szemben áll „szangvinikus öccse”¹⁵⁵ Friedrich, „az alakuló jénai kör főteoretikusa”,¹⁵⁶ „akié a főszerep [...] az előttünk kibontakozó drámában”¹⁵⁷ – mindenestre úgy kívánjuk kissé odébb tolni (ha nem is mindjárt hatályon kívül helyezni, természetesen), hogy az ifjabb fivért lehetőleg kiküszöböljük az ilyen módon már majdnem „vegy-

153 VEI, 33, 23.

154 VEI, 653.

155 VEI, 10.

156 VEI, 46.

157 Uo.

tisztává”¹⁵⁸ preparált összefüggésrendből. Nem kétséges, Friedrich Schlegel távolléte beszédes hiány, s ezen a deficiten csak a kettősség vagy a „sokasság” (az együtt egzisztáló és filozófáló kör) folyamatos hallgatólagos tételezése segít. Konkrét szövegünk megítélésénél, persze (csak jelképesen, vagy mindössze) a genezis megjelölésének lehetőségét kínálva, hiszen az a jéni közösség felbomlása utáni időre tehető.¹⁵⁹

A *költészet*ről című szöveg előbb említett átfoghatósága mármost egyebek mellett arra indít, illetve szerencsésen lehetővé teszi számunkra azt is, hogy bármennyire amőbaszerűnek érezzük helyenként, mégis mint többé-kevésbé kialakult egységet tekintsük a korpuszt, s ekként – önnön mivoltában legalább – *kimerítően* tárgyaljuk; mint ilyen: kimeríthető és nem utolsósorban ezért kimerítendő alakzatnak a jelentését tárjuk fel; s térképezzük fel előrehaladó, lineáris menetét. Ha nem is szó szerint értve, de a *teljes egészét* tárgyalva valamilyenre tehát annak a valaminek, amely hol nagyon is át gondoltnak, jól felépítettnek, gondosan szerkesztettnek, hol pedig esetleges részekből összetevődőnek érződik. Mert August Wilhelm Schlegel értekezésének megfigyelésünk és érzésünk szerint vannak olyan pontjai is, amelyek más ilyen jellegű pontokhoz hasonlóan előre- vagy visszautalnak, ígéreteket vázolnak fel, netán éppen korábbi említésekre, kidolgozottságokra hivatkoznak, csakhogy esetükben ezek az ígérek alább éppenséggel nem váltódnak be, illetve a korábbi említéseket, kidolgozásokat hiába keressük fentebb, tehát az előre- vagy visszautalások nem lesznek funkcionálissá. Vakok, suták nem lesznek ugyan, de elkötetlen szálként lebegnek – legalábbis a lényegileg-strukturálisan vett szövegtéren belül.¹⁶⁰ Ugyanak-

158 Vö. VEI, 15.

159 „a »berlini előadások« [vö. 160. sz. hivatkozás] afféle termés-beta-karítás lehetett” (VEI, 692.).

160 Funkcionálisan-kommunikációsan már nem feltétlenül, de a szöveg ekként elképzelhető „kiterjesztése”, tágabb értése textológiai feltárással, illetve olyan filológiai műveletekkel függhet össze, amelyek elvégzése nem tartozik feladataink közé.

kor még szinte így is hálózattá szerveződve pántolják át, fogják össze együttesen (ha nem is mindjárt együttesként), homogenizálják nem utolsósorban saját nyelvileg-nyelvtanilag sem félreismerhető jellegükkel a gondolatmenetet. A filológia éppenséggel kínálhat „megoldást” erre a „problémára”, amennyiben szimplán megadható a szöveg nem is annyira csak szorosabb, hanem – speciális eset forog fenn – esetleg egyenesen *önkontextusa*.¹⁶¹ Nem ez a legfontosabb idevágó ismeret, különösen akkor nem, ha a vizsgáló(dó) figyelem csupán (és a már említett szükségességű korlátozással, rászúkitéssel) *A költészet*ről című írás elemzésére és értelmezésére szól, ugyanakkor azért a figyelmesebb olvasónak feltűnhet, hogy – talán megalkotottság szerint is, de eszmeileg-gondolatilag mindenképp – nyilvánvalóan *valahonnan* kiemelt vagy intencionálisan *valahová* illeszkedő szövegrészlet merül fel ebben az esetben.¹⁶² S még a „konstellációt” csak módjával alapul vevő figyelemnek az eredményeként létrejövő olvasat is, amely ugyanakkor látszatra vagy a szokásosnál jóval közelebb hajol

161 Konkrétan: AKSch, 95–105., a mű más részeinek, illetve a *Kritische Schriften* megfelelő anyagainak viszonylatában. Általánosságban: a szöveg valószínűleg nem vagy legalábbis nem teljesen önmagában megálló korpusz, inkább folytatásként, még inkább pedig felvezetésként készült más szövegekhez, szövegrészekhez.

162 A szakirodalom szerint az 1801–1804 között tartott „berlini előadások” szellemi és időbeli erőterében, közelebbről 1802 folyamán keletkezett a *Poesie*, amelynek talán legszorosabb szerzői-gondolati kontextusa ilyen módon a VEI 515–602. oldalán közelíthető meg, az *Előadások a szépirodalomról és szépművészetekről* főcím alatt közreadott szemelvények alapján. Véleményünk szerint az értekezés akár vehető is a „berlini előadások” részének, függetlenül attól, mennyiben marad csupán vázlat, vagy mennyire illeszkedik megvalósított gondolatmenetekhez, esetleg csak tervezett gondolatmenetekhez. Annyi tény, hogy a „berlini előadások” harmadik része 1803/1804 telén a romantikus irodalomról szólt (VEI, 692.), és *A költészet*ről című szöveg is tartalmaz olyan ígéretet, miszerint „majd a romantikus költészet vizsgálatakor látni fogjuk” azt, hogy „a költészeti szándékok [...] sokkal spekulatívabbá váltak” (AKSch, 101.).

az értekezés szövegéhez (egy „tanulmányhoz”), nem csekély mértékben éppen ama retorikai-stilisztikai karakterjegyek megállapításával/azonosításával egyenértékű, pontosabban: velük lesz azonossá, amelyek meghatározzák a dolgot *műfaját*, és amelyek individuális, „érdekes”, legalább némileg „művészi” szöveggént tüntetik fel, alkotják meg őt. Az értekező szöveg esszenciális fellazítása, mint azt éppen e konkrét példa, munkadarabunk fogja bizonyítani, nemcsak a nyelvezet, a dikció, hanem bizonyos (bármily minimális) történetmodulok, továbbá a globálisan vett tartalmi-jelentésbeli szint dekoncentráltóságára is alapozódhat. Minimálisan „friedrichi zsenialitásra” utalva, legalábbis a konkrétan szóban forgó teljesítmény erejéig, ezért nem tűnik túlzásnak amolyan *előzetes*-ként, tehát az értekezés mélyén rejlő teoretikus lehetőségek felmutatása előtt a szövegműködés néhány kreatív meghatározottságáról értékelőleg beszélni.

Első előzetes: narrativitás

Mindebben egy kicsit mintha akár még az is implikálva lenne, hogy az idősebb Schlegel fivér előttünk lévő munkája *elbeszélés*, mégpedig egyenesen a szépirodalom egyik műfajaként az, tehát nem egyszerűen mint értekező narratívum áll előttünk. És bizonyos mértékig tényleg annak is tartjuk *természetesen*, ha ugyan nem is mindjárt novellának. De érintőleges felmérés vagy csak stiláris ízlelgetés gyanánt érdemes talán egy pillanatra felvillantani ezt a lehetőséget is, hiszen félreismerhetetlenül lappang valami titokzatos elszántság, szertartásos homályosság, mesélő attitűdű csapongás az egyébként tagadhatatlanul értekező karakterrel rendelkező „sorok”, megfogalmazások, gondolatmenetek, eszmetendenciák mögött. Nyilvánvalóan túlzás volna ugyanakkor a jelen összefüggésben cselekményes művészi prózát említeni a szó szépirodalmi értelmében, ám a kritikai, esztétikai vagy akár

filozófiai felvetések *elmondásán*, a szakmai közlés teljesítésén túl – azok mellett, netán éppen azok szerves kiegészítőjeként, akár mindjárt hordozójaként, esetleg éppen kommunikatív célbajuttatójaként – nyilvánvalóan még ilyen érdekű/funkciójú részletek is kimutathatók a szövegben.

A felütés éppenséggel mindjárt egészen mesészerű: „Amikor Szürakuszai uralkodója megkérdezte Szimonidészt, hogy mi az istenség, a költő egy nap gondolkodási időt kért. A határidő letelte után eltelt újabb két nap, majd három nap és így tovább, végül pedig, amikor az uralkodó valódi választ követelt, azt felelte, hogy minél tovább töpreng, a dolog annál homályosabbá válik számára.”¹⁶³ A korábban folytatott kritikai kommunikáció emberi-szellemi közegét, nehézségeit idézi fel, meghökkentően újszerű hatással bíró, első hallásra mindenképp kalandosan merész megállapítást tartalmaz, s meglehetősen másikat is ¹⁶⁴ utal bizonytalanul azután a következő részlet: „Irodalmáraink rendkívül meglepőnek és érthetetlennek találták, ha a költészet költészetéről hallottak, annak számára azonban, akinek van némi fogalma a szellemi létezés belső organizmusáról, roppant egyszerűnek tűnik, hogy ugyanaz a tevékenység, amely a poétikus alkotásokat létrehozza, később visszatekinthet a saját eredményeire is. Valójában mindenféle túlzás és ellentmondás nélkül állíthatjuk, hogy tulajdonképpen minden költészet a költészet költészete, hiszen már eleve feltételezi azt a nyelvet, amelynek felfedezése a poétikai képességhez tartozik.”¹⁶⁵ Ismét máshol arról hallunk, és pedig meglehetősen képszerűséggel, plaszticitással megfogalmazva, hogy „...a költészet az [...] emberiség történelmének beteljesülése is; az az óceán, amelybe végül minden visszaáramlik. Egyfajta költészet lelkesíti át a gyermek első gagyogását, és ugyanez a valami ruházza fel a filozófust a legmagasabb fokú spekuláción túlmutató látnoki képesség-

163 AKSch, 95.

164 Vagy akár több műre is, így például a *Levelek a költészetéről, a versmértékről és a nyelvről* címűre = VEI, 69–120.

165 AKSch, 96.

gel...¹⁶⁶ – Bőven elég ennyi példa, mert a dolog lényegéhez: a szerzői felfogás filozófiai töltetének megértéséhez egyik sem járul hozzá mindazonáltal. Mondjuk, nem is ezen töltet erejének/jellegének kimutatása volt velük a célunk, már csak azért sem, mert – amint az nyilvánvaló – tudatosan ott hagytuk abba az idézésüket, felvezetésüket, ahol éppen (valóságos) teóriába készültek vagy kezdtek átcsapni. Egyelőre formálisan annyit kellett csak igazolniuk, hogy végső soron nem hiányzik a novellisztikus, szépprózai, epikai karakter sem a szöveg összetevői közül. Az ugyanis, hogy mit is mondanak el közelebbről eme narratívum-elemek vagy -foszlányok, illetve maga az egész értekezés-elbeszélés – amihez a fentiekben kiemelt részletek inkább külsődlegesen, legfeljebb illusztratív jelleggel vagy csak az előadást színesítő modulokként társulnak és járulnak hozzá –, tehát hogy *mindez* mire is fut ki végső soron, már a későbbre rendelődő (fő) kérdéshez tartozik.

Ebből az „igazolási eljárásból” nem egészen melleleg az az általános következtetés vonandó le, hogy a jobbára óvatosabbnak, józanabbnak, ebből következően szárazabbnak, röviden (és eufemisztikus udvariassággal): *filológusabbnak* tartott idősebbik Schlegel fivér helyenként éppolyan színesen tudott fogalmazni, mint a kettejük közül egyedül zseniálisnak kikiáltott öccse. Legalábbis a filológiai aprólékossággal működő, egyben filozófiai ambíciójú művészettudomány éppenséggel stílusosan vagy a szemantikai megépítettség szempontjából elcsemegeázhatna itt némely szöveghelyen, ezeken keresztül pedig valójában a(z *egész*) szövegen magán. Azonban ez az esetenkénti színesség, retorikus-stílusos vagy éppen tartalmilag „cselekményesen” gazdagító hatású, illusztratív erejű telítettség, találkozzon bármekkora kinyilatkoztató ihletettséggel, nem vagy mégsem helyeződik fikciós perspektívába. Ez pontosabban azt jelenti – amit legkésőbb dolgozatunknak ezen a pontján most már mindenképp le kell szögezni –, hogy esztétikuma kizárólag nyelvezetének sajátosságaiból,

166 AKSch, 96–97.

annak esetenkénti poétikusságából származik, amennyiben megképződik egyáltalán. Lévé az „esztétikai” és „fikcionális” megjelölések vagy terrénumok a közvélekedéssel ellentétben korántsem használandók feltétlen szinonimaként vagy kerülnek teljes átfedésbe,¹⁶⁷ ami a schlegeli szöveg vonatkozásában az amúgy is csak játékos óvatossággal felvetett kvázinovella mivolta való utalás diszkrét, ám gyors visszavonására ad lehetőséget. Nem kell valaminek, valamely poétikus képződménynek feltétlenül epikának lennie ahhoz, hogy művészség (költőiség, „poétikusság”) valósuljon meg benne, vagy hogy (tágabb értelemben bár, de) narratívumot alkosson. S a szépirodalom terrénumán kívül létrejövő – és mint példánkban, vizsgálati szövegünkben olyan jól látható: az esztétikai karaktertől sem éppen eleve megfosztódó (bár azért nem elsősorban ilyen szubstrukturák sorát, egymásutánját megképző) – narráció azután a pusztá regisztrálhatóságnál biztosan érdekesebb létre emelkedik, illetve pusztá regisztrálása a szövegi önlétről való tudással ugyan egybeeső, ám annál jóval tetszetősebb élményben részesíti olvasóját, értelmezőjét, „tudományos” értékelőjét.

A funkcionális azonossággal egymás mellé preparált narratív mintázatokról egyébként – egy szorosabban vett tartalmi mozaikkirakódás szemlélése közben (az olvasási folyamat végigvitele során) – az derül ki, hogy A. W. Schlegel vonatkozó kérdésfelvetéseinek időbeli szituáltsága ezen óvatosan összeállítható-felfedezhető, törekény narratív háttér előtt egyfelől a mítoszhatárig menően (pre)historikus perspektívájú (vö. ókori Szürakuszai), s ezáltal patinásan felértékelődik, másfelől az egyéni kritikusi-elméletalkotói aktivitás keretében bizonyos előzményekre tekinthet vissza s így tartalmi fontossága hangsúlyozódik (emlékezzünk csak még egyszer a már idézett részre: „meglepőnek és érthetetlennek találták” azt, ami

167 Vö. Johannes ANDEREGG, *Fikcionalitás és esztétikum*, ford. V. HORVÁTH Károly = *Narratívák 2. Történet és fikció*, válogatta, szerkesztette és a szöveget gondozta THOMKA Beáta, Budapest, Kijarat Kiadó, 1998, 43–60.

pedig „roppant egyszerűnek” és magától értődőnek „tűnik”). Az előbbieket észrevételezését tekinthetjük olyan esetleges értelmezési-elemzési eredménynek, amelyik az idézeteknek a mondott funkcionális alapzaton való, azaz valamennyire véletlenszerű kiragadásából és egymás mellé állításából származik. Ez azonban véleményünk szerint nem von le igazságértékükből.

Természetesen nem pusztán a „novella”, a „széppróza” és egyáltalán az „epika” kategoriális szorosságát hagyhatjuk lényegileg figyelmen kívül *A költészetről* érdemi megragadásánál, s nemcsak a „poétikusság” (nyelvi művészség, művesség) retorikai-stiláris jellemzőinek megállapítási, összegyűjtési tervét ejthetjük el (mint valahány kimunkált-tetszetős futam vagy szövegpont ellenére is mindazonáltal terméketlen, egyszerűszükségtelen, bármennyire is kötetlen, *feladatot*), hanem még a narrativitás, a narratív jelleg megkérdőjelezéséig is elsodródhatunk egy játékos momentum erejéig. Értelmezésünk ekkor szükségszerűen a pszichológiai tudomány újabb felvetéseiből, megközelítési attitűdjéből merít, kikezdve – a maga pontszerű gesztusával s egy tréfás gyanúsítás kedvéért – a szerző pszichológiai integritását, vagy átmenetileg (tulajdonképpen csak egy pillanat erejéig!) megkérdőjelezve azt: legalább bizonyos fokú önkéntelen konfúzióval vádolva őt. Magyarán „az asszociációs szerveződésen túlmutató jelentéskonfiguráció”¹⁶⁸ szintjét nem minden ponton szavaznánk meg *A költészetről* című értekezés szövegét alkotó narratívumnak, amelyet ilyen módon leginkább talán valóban esszének lehetne titulálni, tegyük hozzá: romantikus darabként nem egészen stílszerűtlenül.

168 LÁSZLÓ János, *Narratív pszichológia: új megközelítés a pszichológiában* = *Narratívák* 5. *Narratív pszichológia*, szerk. LÁSZLÓ János, THOMKA Beáta, Budapest, Kijarat Kiadó, 2001, 8.

Második előzetes: poetológia

A narratív szerkezet műfaji javaslatlétbe torkolló vázlatának áttekintése után foglalkozunk – még mindig csak bevezető, „bemelegítő” jelleggel – a kifejezetten és ezért egyben markánsan poetológiai jellegű szövegrészekkel. Jobbára utalások csak ezek, vagyis a „fabulára” nincs befolyásuk. Kérdés, hogy a „szüzsére” van-e?¹⁶⁹ Ez már valószínűbbnek látszik, sőt, megkockáztatható, hogy afféle keretként azonosíthatók a fő mondandó, az alapvető értekezői irány: a megalkotódó közlendő viszonylatában, annak kontrasztjában. Ráadásul bár általában mindössze technikai funkcionalitással rendelkeznek, akad azért köztük tematikus értékű is: a kvázinovella „cselekményét” gazdagító, az értekező narratívum részét képező, vagyis úgymond fabula jellegű. Utóbbiak paradox módon inkább negatívak, azaz éppen poetológiai reflexiók gesztusok létjogosultságát vonják kétségbe... Olyasmi ellen dolgoznak tehát elméletileg, amit gyakorlatilag ők maguk is végrehajtanak. Hogyan lehetséges ez? Válaszképpen hangsúlyozni kell, hogy valóban poetológiai és természetesen nem egyszerűen poétikai közlésgeztusok tettenérésére, megragadására gondolunk, vagy ilyen momentumok értékelését tervezzük az elbeszéléselemletek némelyikének bizonyos szempontjaihoz történt előző fejezetbeli kapcsolódás nyomán, illetve pluszban még – miután a fentiekben a narratív strukturáltság lehetőségét sem tagadtuk el némi megszorításokkal a vizsgált szövegtől – a prózaelemzés egy aspektusát szintén felvillantva akkor, amikor A. W. Schlegel kiválasztott munkáját részletezőbben olvassuk. Ez a „gondolás”, illetve gondolat, majd a belőle remélhetőleg kibontakozó eljárás, *vizsgálati akció* nyilván merész (lesz) kissé. Merész, hiszen egy nem annyira szépirodalmi karakterű, mint inkább értekező jellegű szövegben tételez megint valami olyan stilisztikai-retorikai és szemantikai szerkezetisé-

169 Utóbbi kérdéseink inkább csak jelzésértékűek most, nem értendőek irodalomelméleti szorossággal.

get, amely a próza univerzumán belül jobbra csak novellában/regényben fordul elő, legfeljebb néhány egészen „szélsőséges” esszében.¹⁷⁰ Amely műfajokról pedig ebben az esetben távolról sem lehet azért szó (kivéve *helyenként* a legutóbbit); ezt a jénai romantika egyik szerzőjének munkáját vizsgálva a dolog nyilvánvalósága ellenére sem árt menet közben határozottan leszögezni. Azonban a jelen dolgozatban elemzésre kerülő schlegeli szöveg, legfőképpen is annak reflexív tendenciája, mégiscsak komoly okot szolgáltat egyfajta poetológiai attitűd észrevételezésére. Amiről ugyanis beszél eme textus, arról egyebek mellett úgy is beszél, hogy közben önmagára gyakran, megkockáztatható: szinte folyamatosan utal. Ez a tette, tett-sorozata pedig már(is) poetológiai gesztus, legalábbis abból a szempontból, hogy ekként implicit információként kódolódik a mon(dó)dás menetébe és formulázottsági „kottájába” (leírt korpuszába) olyasmí, ami eredendő kialakíthatósága, alapvető közlési technikája szerint inkább explicit módon szokott valamire *célzottan vonatkozni*,¹⁷¹ irányulni. Mégpedig olyan megállapításként, amely az alkotás általános vagy konkrét meghatározottságait, paramétereit rögzíti/tematizálja a konkrét nyelvi műalkotásban, többek között a narratív jellegűben is; igazán kifejlett módon elsősorban ott.

Vegyük ebben a vonatkozásban első példának a következő, egyébként bíráló megjegyzést: „...egy-egy elemzők addig mentek, hogy bizonyos költők kiszakított szöveghelyei alapján a poézis lényegét a prózával szemben próbálták meghatározni.”¹⁷² Ebben az idézetben – amellet, hogy mintegy mellesleg az egyik szövegközpontú kritikai irányzat, az olvasáshermeneutikai immanencia csíráit is tartalmazza – a műnem- és műfajpoétikai differenciáló gesztus működésére érdemes igazán felfigyelni. De még ez is szinte mellékes annak

170 Ld. az *Első előzetes: narratívum* című részfejezet hasonló felvetését-visszavonását!

171 Tehát poétikai elvként, szabályként vagy csak descriptumként a művészi realizál(ód)ásra.

172 AKSch, 98.

a technikai mozzanatnak a vonatkozásában, hogy a profeszszionális irodalomértéshez képest a primér alkotók véleményének az interpretációba való „bűnös-dilettáns” bevonása ugyancsak nyilvánvalóan helytelenítve idéződik meg. Aligha nélkülözve a saját aktuális, az éppen írt-létrehozott értekezés-munka módszerére vonatkozó elhatározás, szándéknyilatkozat tanulságosságát: egyebek mellett ezt figyelembe véve kell eljárni értekezőként. S nem ez az egyetlen ilyen megállapítást tartalmazó szöveghely; bekezdésekkel alább, immár összegzésként, majdnem szó szerint ismétlődik meg a negatív értékelés: „Véleményünk szerint tehát szómagyarázatokkal és véletlenszerűen kiragadott ismérvekkel semmit sem lehet elintézni.”¹⁷³ E rész közvetlen folytatása örzi ugyan a negativitás hangulatát, emellet azonban, akárcsak az előbbi megállapításban magában, már az „pozitivitás” is felsejlik benne, amit a lehetséges elvi-gyakorlati kibontakozás, lehetőség körvonalazódásaként értékelhetünk: „A poézis lényegének *analitikus megközelítéséhez* (kiemelés – Zs. Z.) legalább egy poétikus egészlet kell felmutatnunk. De mivel egy konkrét műnek mindig egy bizonyos műfajhoz kell tartoznia, így abban a kérdésben, hogy mi ennek a műfajnak, az általában vett költészetnek a lényege, mindig sötétben fogunk tapogatózni.”¹⁷⁴ – Íme egy olyan módszertani reflexió, amely egyrészt folytatásában az elégtelenség tekintett egyik módszertan után most már megnevezi a helyesnek tartottat is (*szintetikus módszer*), másrészt viszont önmagában kódolja a nehézkes feltárás okait, vagyis végső soron az értekezés (saját műfaji) lehetőségeinek lényegiként felfogott elégtelenségére mutat rá. Így pedig voltaképpen a tudományos metodikát helyettesíteni képes „megismerésformák” vagy „eljárásmodok” elsőbbségét sugalmazza, mint amilyen például az isteni kinyilatkoztatás vagy a művészeti önismeret lehet véleménye szerint.¹⁷⁵

173 AKSch, 101.

174 Uo.

175 Ez a szöveg többi részéből már sugalmazódott: AKSch, 95; 98.

Maradva a poetológia, azazhogy a szövegi-szerzői ön-reflexió témájánál, a következőkben a téma lezárásaként egy viszonylag hosszabb idézetet szeretnénk viszonylag részletesebben feldolgozni. Pontosabban ezen idézet jelentésére, üzenetére aktualizálva rákérdezni. A kiválasztott, kulcsfontosságúnak, szinte „friedrichien zseniálisnak” tekinthető szövegrészlet így hangzik:

Eine Nation, ein Zeitalter, bei welcher sie [die Poesie, Zs. Z.] vom ersten Ursprunge an sich ohne Störung entwickelt hat, wird im vollkommnen Besitze derselben am wenigsten über ihr Wesen im klaren sein: dies war wirklich der Fall der Griechen, die zu glücklich, zu begünstigt waren, um ihre eigne Poesie ganz zu verstehen. Wir, deren Bildung sich nicht aus einfacher Natur stetig entfaltet, sondern aus verwormer Barbarei ruckweise losgerissen hat und daher in aller ihrer Ausdehnung noch isoliert und disharmonisch ist, können mit der Spekulation über diesen Gegenstand weit tiefer gehn, so wie die poetischen Intentionen selbst weit spekulativer geworden sind, wie sich's bei der Untersuchung über romantische Poesie zeigen wird: welche wir jetzt, da sie von neuem auflebt, wiederum tiefer durchschauen können, als es in ihrer großen Epoche den Meistern und Urhebern derselben möglich war.¹⁷⁶

[Egy olyan nemzet vagy korszak, amelyben a költészet a kezdetektől fogva a lehető legzavartalanabban bontakozik ki, a legkevésbé sem lesz tudatában a saját lényegének. A görögöknél, akik túl boldogok és szerencsések voltak ahhoz, hogy saját költészetüket megértsék, valóban ez volt a helyzet. A mi iskolázottságunk viszont nem az egyszerű természetből bontakozik ki, hanem a kusza barbárságból lőkészzerűen szakítja ki magát, és ezért teljes mértékben

176 AKSch, 98.

izolált és diszharmonikus. És ezért az erre a tárgyra vonatkozó spekulációink sokkal mélyebbre hatolhatnak, mint ahogy a poétikus szándékok maguk is sokkal spekulatívabbá váltak, ahogy azt majd a romantikus költészet vizsgálatakor látni fogjuk. Az újjáéledő költészetet mi most sokkal mélyebben átláthatjuk, mint ahogy azt a maga nagy korszakában ennek mesterei és szerzői tehették.]

A korábban egyszer már említett „friedrichi zsenialitás” ezúttal jelentsen mégis olyasmit,¹⁷⁷ utaljon arra, hogy az itt felvillanó normativitási perspektívában tájékozódva a jénai romantika elméleti művei között az ifjabbik Schlegel fivérnek *A görög költészet tanulmányozásáról* című munkájában¹⁷⁸ találkozhatunk csak még a líra éppen aktuális kihívásainak, az 1800 körüli időszak antikizáló, modernizáló tendenciáinak hasonlóan vérré menő mérlegelésével, mint amelyet a fenti szövegrészletben regisztrálhattunk. Ott persze még annyival is „zseniálisabban”, hogy az említett textusnak csaknem az egésze e korszerű gond, kihívás és kritikusi diktátum meg fanyalgás körül mozog, míg itt csupán egy bekezdésnyi terjedelmet tesz ki az ilyen jellegű felvetés. Ámde amíg Friedrichnél majdhogynem a modern értelemben vett tömegkultúra apokaliptikus bírálatát olvashatjuk egészen hosszan és szenvedélyes taglalásban, s a szöveg egésze, végkicsengése is a cím keltette várakozások ellenére valójában inkább az újabb lírikusi gyakorlatok horderejére és végső értelmére kérdez rá,¹⁷⁹ addig August Wilhelmnél pozitív végkicsengése lesz egyfajta tulajdonképpeni fogyatékoságnak. Igaz, az ismeretszerzés kedvezőbb pozíciója, a jobb, a mélyebb átlátás lehetősége korántsem jelent feltétlenül mindjárt harmonikusabb viszonyt is a tárgyhoz, s végképp nem a tárgy önmagában vett harmóniáját, sikerülttségét, jelentőségét. Mindössze megfelel jellegében

177 Mégsem küszöbölhető ki teljességgel Friedrich Schlegelnek a tárgyalásba való bevonása...

178 VEI, 121–189.

179 Főként VEI, 127–128.

az általa vizsgált dolognak: az „izolált és diszharmonikus iskolázottság” adekvát módon tárhatja fel a „spekulatív poétikus szándékokat”, a romantikus költészetet.

Mondhatnánk: egy poetológiai költészetet.

Vagyis (egy) poétikai reflexió, a lírai műnemben eleve és lényegien benne rejlő filozofikusság/elméletiség/(ön)értelmező jelleg, a többi műnemre, az irodalmi műnemiség egész rendszerére kiterjeszkedő (ön)érvényesség – amely a romantikus vagy romantika kori költészetben (lírában) különösen erős¹⁸⁰ –, nos, ez ért meg, helyesebben *értet meg*, segít mindenestre megérteni itt (egy) poetológiai reflexív szövegi-gondolati mintázatot, szubtextust. Mely utóbbi szükségképpen része a nyelvi (mű)alkotásnak, amely viszont keletkezését tekintve nem természetes módon jött létre, hanem egyértelműen mesterségesen létesült. Csakhogy a természettel való romantikus egység szellemében még a mesterségesség is a természetesség (vagy természetiség) meghosszabbításának, akár részének tekinthető. Ebből pedig logikailag az következik, hogy végső soron a mesterséges is természetes. Legfeljebb nem egyszerűen, hanem áttételesen, bonyolultan az. Ami pedig belőle származik, az akkor tehát ugyan „nem az egyszerű természetből” származik, de mégiscsak a *természetből*. Tehát, ha úgy vesszük: idézetünk megvilágítását maga annak végső értekezői tárgya és legfőbb titkos teoretikus-értelmezői ambíciója végzi el: a romantikus költészet. Az idézet, a szövegrészlet pedig nem másra, mint az értekezői szöveg egészére bír természetesen megvilágító erővel. Ezzel pedig a legnagyobb szabású poetológiai gesztusnál vagyunk, amely tulajdonképpen a teljes korpuszra kiterjed.

Ilyen, így viselkedik, ezzel a hatással bír(hat) a romantikus elmélet, de annak leíróan-normatívan megragadó keretei között, a dologról alkotott ontológiai víziójában maga a romantikus költészet is, amely egyúttal – tágabb értelemben –

180 S még mennyire erős a romantikus töredékben vagy a műnemi határokat feloldó, amolyan „összműnemi” konstruktumokban!

érvényességi közegeként forogtódik vissza, övezi tehát tulajdonképpen a rá irányuló figyelmet, kutatást. Ki tudja, milyen valójában ez az immár integratív s ebben a minőségében szétválaszthatatlan *költészetelmélet* vagy *elméletköltészet*? Hiszen beláthatatlan terrén. Léven ezen a fenti alapon, ilyen elméleti előfeltételezettségre támaszkodva egészen a posztmodernig kiterjeszhetőnek tűnik hatósugara...

Eltérő diszciplináris lehetőségek

A tanulmány különböző témáinak vagy éppen egységesként elfogadható témájának, témamenetének szerves és egymáshoz testrészként ízesülő gócai tehát – amint az a bevezető fejezetekből reményeink szerint kiderülhetett – lényegében bizonyos narratív-poetológiai mintázatok, szövegpontok. Ezt újólag is leszögezve persze róluk magukról tartalmilag/gondolatilag/eszmeileg még nem árultunk el túlságosan sokat vagy újat. Legdöntőbb az olvasásfolyamat keretében érzékelt lineáris dinamizmus élménye, azaz a műfaji-elmondásbeli koherencia regisztrálhatósága, amely úgymond tartalmi konzisztenciával *is* jár, érvényes értekezői szöveget kínálva A. W. Schlegel értekezői életművén belül. Hiszen amennyiben megképződik a textus narratív karaktere, úgy az nem is érvényesülhetne másképp, kizárólag egymásra utaló stilisztikai-jelentéstani egységek sorozatában, azok rendszerré szövődő együtteseként. Ellenben rajtuk – és kizárólag rajtuk – keresztül meglehetősen fel- és elismerhető a Gérard Genette által „narratív tartalomnak” nevezett globális összetevő, a szövegi önzonosság, vagyis (Genette egy másik kifejezését is aktiválva) az „elbeszélést létrehozó narráció”.¹⁸¹ Az a tevékenység, tehet-

181 Gérard GENETTE, *Az elbeszélő diszkurzus*, ford. LOVAS Edit és SEPEGHY Boldizsár = *Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jenkor – JPTE, 1996, 64.

jük hozzá, amelynek ebben az esetben szintén megvan a maga minősége, milyensége: *eredménye*. Aminek fényében minden locus esetében pontosan, azaz a *locus-összességre* tekintve lesz igaz – időnként ezért éppenséggel *költészeti* (a vizsgált szövegre gondolunk!) –, hogy nemcsak egyszerűen elmesél valamit ez a bizonyos *A költészetről* címet viselő dolgozat, hanem ezzel a „valamivel” elválaszthatatlanul összekapcsolódik a tény, miszerint nem másnak: csakis olyannak kell lennie, amilyen. Ezzel pedig elismerve, hogy minden megingás ellenére mindazonáltal mégiscsak célirányosan, feszesen haladva adódik elő benne a mondandó, és minden kitérőjével, adott keresztmetszetben szétterülő részletezésével együtt is tör-halad valamerre, míg végül retorikailag lekerekedve zárul, elégedett következtetéssel és értékeléssel fejezi be önmagát. S miután elvégezni látszik a kitűzött feladatot, joggal állapíthat meg utolsó bekezdésében: „Genetikus megközelítésünkkel [...] arra a kérdésre kapunk választ, hogy hogyan jön létre a költészet [a költői(ség)?] lényege ezen eszközök [ti. a grammatikai és a retorikai gyakorlat – Zs. Z.] használatával, és ezáltal hogyan határozható meg konkrétan.”¹⁸² Merthogy ez volt/ez lenne tényleg a célkitűzés, a költészet konkrét meghatározása. Szoros munka- és – ami ezzel egyenértékű – gondolatmenetben idáig jutva (vagy legalábbis az idáig jutást vélelmezve?) sem világos azonban, mennyire sikerült. Annyi biztos, hogy az utolsó előtti bekezdésben említett célkitűzés, miszerint „nyelvről, időmértékről és mitológiáról”¹⁸³ lesz alapozásként szó, tényleg közvetlenül látszik indokrendszert felvázolni-felvezetni arra nézve, miként is történik a dolog, vagyis a költészet miként valósul meg, azaz milyen módon is megy végbe, hogy „belép a világ jelenségei közé”.¹⁸⁴ Ennek a „belépésnek” vagy beléptetésnek valóban genetikus módja látszik létrejönni a „természeti poézis”¹⁸⁵ három műveltségi fázisában, ame-

182 AKSch, 105.

183 AKSch, 104.

184 Uo.

185 Uo.

lyek együttese a még eggyel megelőző bekezdés témája. Eddig minden nagyon logikus és szorosra fűzött – alapozás és ráépítés. S mintha zavartalanul követhetné továbbra is az elmélet bázisát az olvasó, amikor még előbbre pillantva pedig a „civilizálatlan népek” „poétikus kezdeményezései” kerülnek elé,¹⁸⁶ itt azonban vége is szakad aztán a tökéletes elméleti konstrukció érzetének. „A puszta tapasztalat [...] – olvassuk – nem tud megtanítani minket arra, amit pedig evidensen ki lehet mutatni, hogy a költészet az összes emberi tevékenység közül a legnélkülözhetetlenebb. Ha ez a megfogalmazás nem lenne kitéve félreértésnek, akkor még azt is megkockáztatnám, hogy a költészet a világgal együtt teremtett. Mivel azonban az ember mindig maga teremti a maga világát, és a költészet kezdete egybeesik az emberi létezés első rezdüléseivel, ezért az előbbi kijelentésnek is (filozófiailag tekintve) igaznak kell lennie.”¹⁸⁷ Odáig rendben van, hogy fel kell venni a harcot azzal a nézettel, miszerint „a költészet a kifinomodás kései gyümölcse, a céltalan gyönyörködtetést szolgáló tárgy, egyszóval a szellem puszta luxusa”.¹⁸⁸ Azonban a fejtegetések nem kellően alátámasztott állításai hangulati felfokozásként kétes értékű túlhajtásoknak bizonyulnak. Legalább a világteremtésre vonatkozó szellemesség megnyirbálандónak tűnik, ha már az nem sikerül, hogy az újsütetű transzcendens allegorizálás összhangba kerüljön a nyitó rész hajlításai irányával (ott az istenség létmódjához és megközelíthetlenségéhez hasonlított a költészet, itt a teremtett világ kitüntetettjévé válik). – Aligha kell vagy érdemes az értelmezést ebben a szellemenben folytatni. A vizsgált szöveg talán nemcsak látszatként megmutatkozó ellentmondásosságából és konfúzzusságából eredő nehézségeket véleményünk szerint ugyanis át lehet hidalni, mégpedig a benne meghúzódó teoretikus megközelítési lehetőségek, diszciplináris irányvonalak felfedezésével,

186 AKSch, 103.

187 AKSch, 103–104.

188 AKSch, 103.

megnevezésével és elvileg részletes, a gyakorlatban pedig legalább részleges egyenkénti végigkövetésével. Annál is inkább, mivel már az előző részfejezetben szereplő bekezdésnyi terjedelmű idézetben is jelen volt legalább három ilyen. Mind a hagyományosabb, szerényebb érvényű, szimplább, a nyelvi mivolthoz szorosabban tapadó, szakjellegűen korlátozott *irodalomesztétika* (a), mind az irodalmiság szféráját az érvényben lévő tárgyválasztás ellenére is több szempontból maga mögött hagyó, tehát általános szándékú *művészetbölcselet* (b) felvetései, megfogalmazásai felbukkantak már ott is, végül pedig még valaminek a nyomai váltak úgyszintén felismerhetővé: egyfajta, a két előbb említett diszciplína látásmódja között elhelyezkedő, vagy csak ott elképzelhető „irodalmi esztétika” kezdeményei (a/b). Amely utóbbi persze annyira törékeny, bizonytalan és kétséges *valami*, voltaképpen annyira „nem létező”, virtuális képződmény csak, hogy pusztá lehetőségfelvillanása is jóformán a jelen regisztráció pillanatnyi erőfeszítésére korlátozódik.

Az alábbiakban vázlatosan sorra vesszük ezeket a lehetőségeket, megközelítésmódokat, kérdező- és válaszolási irányokat, diszciplináris vonulatokat, és azzal az előrebocsátott utólagos összegzési gesztussal végezzük el ezt a munkát, hogy ilyen módon egyúttal az értekező szöveg gondolati tágasságának lényegében totális felmérését is megoldani véljük, és pedig minden érzékelt-feltételezett és fentebb magunk által is nehezményezett széttartóság vagy kaotikusság ellenére.

(a) A hagyományos kritikai (enyhe anakronizmussal szólva: „irodalomtudományi”) tárgyalásmód vagy az ilyen jellegű tárgyalásmódokra irányuló reflexió érdekes módon a szöveg végére válik erőteljesen explicitté. A „szokványos poétika”, a dikció és a versfelépítés, a grammatikai és retorikai gyakorlat részletezése, enyhén pejoratív aprólékosságként való aposztrofálása is sejtetni engedi: a szerző által nem különösebben kreatívnak tartott szakmai foglalatosságokról hallunk. De meglehetősen szükségesekről, aminek egyik legfőbb bizonyítéka, hogy „nyelvről, időmértékről és mitológ-

giáról”, ezekről a lényegében irodalmon, sőt még művészetén kívül is eléggé nagy jelentőséggel bíró dolgokról kizárólag a „tulajdonképpen művészi poétika keretében” esik szó – ami mostani vizsgálódásunk fényében minden önmagában vett érvényessége és értékessége ellenére is deficitnek mondható. Szinte túlságosan is hagyományos dolognak, mint amilyen a legrégebb írásos dokumentumoknak és a „civilizálatlan népeknek a legkedvezőtlenebb körülmények között megtett költészeti kezdeményezéseinek” említése is – formális szinten. A szöveg első felében felbukkanó megértésprobléma is szokványos valamennyire: a 20. században majd annyira elterjedt szöveginterpretációs módszertanok vitáját elővételezi általános szinten. Költészet (verselés), illetve próza (epika) elválasztása és szembeállítása szintén mélyen kritikai és kevésbé mélyen a „nyelvben lakozásnak” az írástechnika oldaláról való megközelítése, továbbá – és ez éppen a szöveg közepe – a verselésnek mint olyannak a mesterség lényegeként való megragadása.

(b) Azt, amit művészetbölcseleti kezdeményezésnek nevezhetnénk *A költészetről* című írásban, talán szintén a nyelvre vonatkozó kijelentésekhez kapcsolódó bekezdésekben találjuk meg. A dolog természetéből ugyanakkor az következik, hogy ezek némelyike már összekeverhető lehet azokkal a felvetésekkel, amelyeket kimondottan az „irodalmi esztétika” címszava alatt akarunk majd aposztrofálni, hiszen az irodalmiságnak az „irodalmi esztétika” speciális aspektusából sem lesz más a döntő kritériuma, mint a nyelvben való manifesztáltság. Ugyanakkor a fogalmiság még egyszer vízvázaló lehet az általános művészetbölcselet szempontjából és számára. Amikor a „költészet mint a tudományok csúcsa” kifejezést olvassuk, tudjuk, hogy a jó öreg filozófiai-jeltudományi-adatrögzítési, tehát kommunikációs kérdésfelvetésnél vagyunk, és szempontunkból semmi újat sem hallunk még. Hasonló érzésünk támad a „poieszisz”-etimologizálás villanásnyi felújításakor is: Platón, Arisztotelészt idézi fel számunkra a gondolatmenet implicit módon. Némileg visszahajlik a mű-

vészet egyik ágához, amikor arról hallunk, hogy a költészet kultúránk jelenlegi állapotában „nagyon nehéz művészetnek számít”.¹⁸⁹ Vannak tehát könnyebb művészetek is, általában pedig művészetek vannak a művészetek között, amolyan paletta színfoltjait képezve. Mindenesetre a ritmus rendet vág a művészetek között: irodalmat, zenét, táncot kissé közös nevezőre hozva, de nem olyan eltúlzott mértékben...

(a/b) Már nem annyira *egy* irodalomkritika alapvonalait kirajzoló gondolatot, hanem *egy* azok közül kilépő, a művészetbölcselet felé elmozdulva inkább talán egyenesen *egy* „irodalmi esztétika” helyiértékét megadó szellemiséget – tehát végső soron *egy* irodalmi alapzatú általános művészetesztétika terrénumát kijelölő, annak diadalmas lehetőségeit feltáró eszmetartalmat – leginkább a szöveg elején, nagyjából első harmadában, markánsan például mindjárt az ún. *nyaművészet-tételezés* locusánál érhetünk tetten:

[I]hr [der Kunst, Zs. Z.] Zweck, d. h. die Richtung ihres Strebens, kann wohl im allgemeinen angedeutet werden; aber was sie im Laufe der Zeiten realisieren soll und kann, vermag kein Verstandesbegriff zu umfassen, denn es ist unendlich. Bei der Poesie findet es, aber in noch höherem Grade statt; denn die übrigen Künste haben doch nach ihren beschränkten Medien oder Mitteln der Darstellung eine bestimmte Sphäre, die sich einigermaßen ausmessen läßt. Das Medium der Poesie aber ist ebendasselbe, wodurch der menschliche Geist überhaupt zur Besinnung gelangt und seine Vorstellungen zu willkürlicher Verknüpfung und Äußerung in die Gewalt bekommt: die Sprache. Daher ist sie auch nicht an Gegenstände gebunden, sondern sie schafft sich die ihrigen selbst; sie ist die umfassendste aller Künste und gleichsam der in ihnen überall gegenwärtige Universalgeist. Dasjenige in den Darstellungen der übrigen Künste, was uns

189 AKSch, 103.

über die gewöhnliche Wirklichkeit der Phantasie erhebt, nennt man das Poetische in ihnen; Poesie bezeichnet also in diesem Sinne überhaupt die künstlerische Erfindung, den wunderbaren Akt, wodurch dieselbe die Natur bereichert; wie der Name aussagt, eine wahre Schöpfung und Hervorbringung.¹⁹⁰

[[A] művészet általános célját, vagyis törekvésének általános irányát ugyan fel tudjuk vázolni, de időbelileg konkrétan szükségszerű és lehetséges megvalósulási alakzatait egyetlen értelmi fogalom sem tudja megragadni, mivel ezek végtelenek. A költészet esetében ez fokozott mértékben igaz, hiszen az egyéb művészetek hatókörének körvonalai, az ábrázolás közegeinek vagy eszközeinek korlátozottsága miatt bizonyos mértékig kirajzolhatók. A költészet közege azonban megegyezik azzal a közeggel, amelyen keresztül az emberi szellem eljut az elmélyült gondolkodáshoz, és képessé válik arra, hogy képzeteit önkényesen összekapcsolja és kifejezésre juttassa. A költészet közege tehát a nyelv; ezért nem kötődik meghatározott tárgyakhoz, hanem maga teremti a saját tárgyait. A költészet a legátfogóbb az összes művészet közül, és ugyanakkor képviseli az ezekben rejlő univerzális szellemet. Azt, ami a többi művészetek ábrázolásmódjában túllendít minket a megszokott valóságon, és a fantázia világába emel fel minket, a bennük rejlő poétikusságnak nevezhetjük. A költészet ebben az értelemben az általában vett művészi leleményt jelenti, vagyis azt a csodálatos aktust jelöli, amely hozzájárul a természet gazdagításához. Ahogy már az elnevezés is sugallja, a poézis igazi teremtés és létrehozás eredménye.]

Mélységesen idealista az a meghatározottság (pontosabban inkább idealizáló jellemzés), amely A. W. Schlegelnél te

190 AKSch, 95–96.

hát a költészetre illik a legjobban, sőt, igazából rá illik csak az „egyéb művészetektől” eltérően.¹⁹¹ A filozófiai tudomány nyelvén egzaktan nyilván „transzcendentálisnak” kell mondanunk a jelenségeknek és lehetőségeiknek ezt az idealizáló-idealista felfogástendenciáját, és tényleg lehetetlen is volna tagadni a kanti kritikai szisztéma alapozó-meghatározó jelenlétét ennél a meggondolásnál.¹⁹² És valóban, az idézetben foglalt idealizmus vagy transzcendentalizmus a szövegnek szinte csak azzal a globális érvényű megjegyzésével ér fel kiterjesztettség vagy elvi kiterjeszthetőség szempontjából, amely a költészetet az istenséghez hasonlóan „korlátlan gondolat, vagyis eszme”¹⁹³ gyanánt határozza meg. Ugyan a művészet általánosságáról van szó, annak „általános céljáról”, „törekvésének általános irányáról”,¹⁹⁴ mégis hamar ráközelít a tárgyalás a költészetre. E ráközelítés keretében a lírai műfajelmélet (vagy csak műfajtipológia) lehetősége merül fel egyfelől, másfelől pedig a társművészetek korlátozottsága. Egyértelműen értéktelenebbként sugalmaztatnak azok a művészeti ágak, amelyek hatóköre véges, eszközkészlete anyagi. A racionalitás ezenközben nem számít; ha „értelmi foga-

191 Természetesen „poétikusnak” vagy „poétizálnak” is mondható akár ez az idealizáltság, tehát „eszményiséget”, „eszményítettség”, „megszépítettség” és így bizonyos fokig szinte „költőiséget” ugyancsak észrevételezhet egyúttal, de nem javasolnánk rá kimondottan a „poézises jellegnek” vagy éppen magának a „poézisnek” a kifejezését alkalmazni. S annál jobban óvakodnánk az ilyen fogalomhasználatoktól, minél inkább kimozdul tárgyalásunk a pusztá vagy szorosabb irodalomesztétikai kérdésfelvetések horizontjából.

192 A „berlini előadások” olyan részlete szolgálhat erre nézve primér-explicit bizonyítékul, mint a *Kant Az esztétikai ítélőerő kritikája című művéről* (VEL, 551–583.), a hazai szakirodalomból pedig mindenekelőtt WEISS János könyvére hivatkozunk: *Mi a romantika?*, Pécs, Jelenkor, 2002.

193 AKSch, 95.

194 Uo.

lom”,¹⁹⁵ művészetelmélet, filozófia meg tudja ragadni őket, az valamiképpen szerencsés: az ilyesmi kedvező közegnek és konstellációnak ítéltetik. Ellenben a költészetre mintha nem utolsósorban értelmi befoghatatlansága kölcsönözne nagyszabásúságot.

Ez kétségtelenül olyan állítás – és talán helyzet –, amely nem mentes legalább némi paradoxitástól. Ugyanakkor valóban döntően járul hozzá egy annyira egyéni irodalomesztétika mégoly spontán kimunkálási kezdeményéhez, annak legalább vázlatos körvonalazásához, amelyik már több is irodalomesztétikánál. A. W. Schlegel jóformán a jakobsoni poétikai funkció, esetleg a modern kommunikációelméletek ténylegesen majd csak a 20. században kialakuló és termékennyé váló nyomvonalán indul el, ám gyökeresen más (jelesül: ellentétes) következtetésre jut az irodalom művészségével – azaz tulajdonképpen *irodalmisságával* – kapcsolatban, mint emezek. Nem a nyelvi közlésegség elvi művészetlenségének lehetősége, azaz a mindennapiság közegéből ki-kiváló, de abba több szempontból sokszor visszasimuló, hol jobban, hol kevésbé mediatisált nyelvi jel/információcsomag (az irodalmi mű és „művészet”) eredendő profanítására asszociál, hanem éppen séggel az átszellemítés hatóerejére emlékeztet, e hatóerő intenzitásának felmérésével próbálkozik. „A költészet közege [...] megegyezik azzal a közeggel, amelyen keresztül az emberi szellem eljut az elmélyült gondolkodáshoz – írja a tárgyra vonatkozó szakmai közmegegyezést kapásból semmiképpen sem lefelé (a kommunikáció általánosságához), hanem felfelé (a tudományhoz, a kinyilatkoztatáshoz) hajlítva-értelmezve-stilizálva –, és képessé válik arra, hogy képzeletét önkényesen összekapcsolja és kifejezésre juttassa.”¹⁹⁶ Mindennek a jelentősége a szublimációhoz, az átszellemítéshez, a fantáziadús önkényhez, légiességhez, a teremtés verbális potenciáljához való *felhasonulásban* mutatkozik meg, s ezekben

195 Uo.

196 Uo.

kulminál aztán: „A költészet közege tehát a nyelv; ezért nem kötődik meghatározott tárgyakhoz, hanem maga teremti a saját tárgyait. A költészet a legátfogóbb az összes művészet közül, és ugyanakkor képviseli az ezekben rejlő univerzális szellemet.”¹⁹⁷

Mindez persze még mindig lehetne mindössze a leginkább légiesnek tekintett művészeti ág jellemzése; inkább még csak „primus inter pares” státusz, nem pedig amolyan „primási pozíció”. Hiszen az univerzális szellem képviselője még megelégedhetne valamilyen kommunikációs közvetítéssel, a fogalmi-nyelvi megragadás grammatikai-lingvisztikai közösségével, illetve az *átfogóságot* is érthetnénk úgy, mint elterjedtséget, ismertséget, standard hozzáférhetőséget stb. Tulajdonképpen tehát a szemioszisz megfelelően szürke, kellemképpen általános, szokványos működéseként is. Csakhogy ezen a ponton megy végbe egyfajta fordulat, amennyiben a költészet egyszerre elhagyja az irodalomesztétika – a szerző által különben szintén nem feltétlenül belakni kívánt – terénümát, és immár a szétszalazhatatlan (vagy éppen hogy ágakra bomló), egyetemes művészet absztrakt általánosságában működik, ott érhető tetten, mint ami segít eljutni a fantáziához, a „megszokott valóságon” való felülemelkedéshez. – „Azt, ami a többi művészetek ábrázolásmódjában túllendít minket a megszokott valóságon és a fantázia világába emel fel minket, a bennük rejlő poétikusságnak (költőiségnek/»költészetiségnek«) nevezhetjük. A költészet(iség) ebben az összefüggésben az általában vett művészi leleményt jelenti, vagyis azt a csodálatos aktust jelöli, amely hozzájárul a természet gazdagításához.”¹⁹⁸

Ennél többet aligha érhet el emberi (mesterséges) produktum; már-már panteizmusközelségbe kerül ezzel a kijelentéssel a költészetet felmagasztosító allegória-kiterjesztés. (Csak emlékeztetőül, még egyszer, *utoljára*: a szöveg legelején az is-

197 Uo., 96.

198 Uo.

tenséghez hasonlóan a korlátlan eszme univerzalizmusával rendelkezett a költészet...) Mégsem ilyesmi, hanem inkább a kulcsfogalom (az eredetiben „Poesie”) etimológiája kerül elő ezután a legendásan precíz filológus kezén, amennyiben a „teremtés”, a „létrehozás” tulajdonképpen nyilvánvalóan platóni-arisztotelészi hangsúlyai rakódnak rá a *poiesiszre*.

Nem teljesen világos, hogy az e kijelentések nyomán kibontakozó páratlan – és egyebek mellett bizvást nyelvfilozófiai vagy alkotáspszichológiaiainak is tartható – fejtegetéspasszst követően miért látszik A. W. Schlegel lejönni az elért magasságból, és egyszerre e jól bevált antik gondolati kincs, illetve annak tradicionálisan igencsak termékeny (s a szöveg más pontján még nála magánál is termékeny!) alkalmazása ellen fordulni. „Az *eddigiekből* [kiemelés – Zs. Z.!] már láthatjuk – írja az előzmények után az olvasóban nem kis megrökönyödést keltve –, hogy mennyire terméketlen és nyomorúságos az az eljárás, amely eleve a költészet (Poesie) szó magyarázatából próbál kiindulni, és ebből próbál mindent kibontani.”¹⁹⁹ Ami itt kifogásoltatik vagy inkább hiányoltatik, annak – ha igyekszünk valamiképpen rekonstruktívan megragadni/összeszűríteni az ún. „eddigieket”, tehát a bíráló-méltatlankodó megjegyzés előtt álló szövegrészt – legszembeötlőbb deficitje az, hogy nélkülözi az univerzális kiterjeszkedés lehetőségét. Helyesebben ez egyszeriben visszavonódik (most) tőle, miközben mindeddig éppen ezt kívánta megcélozni (vö. még egyszer: „ebből próbál mindent kibontani”). Ami annál nagyobb hiba/hiány/fájdalom stb., mert schlegeli konzisztencia(hiány) ide vagy oda: bizony éppen erre, a kiterjeszthetőség pozíciójába valóságosan belekerülő univerzalista magyarázatszempontra megtalálására (megalkotására?) lenne, lett volna egyébként is szükség az „irodalmi esztétika” sikeres megképződéséhez, bárki lépett is volna fel a létrehozójaként.

Nincsen itt elegendő terünk arra, hogy sorra vegyük az elképzelhető „irodalmi esztétika” valamennyi felvillanási

199 AKSch, 98.

momentumát a szövegben. Összességük úgyis annak az esetlegességnek, (szét)szóródásnak a jegyében lenne csak felmérhető, amelyet még további esztétikai felvetések és gondolatmenetek kapcsán is meg lehetne mutatni, ez azonban már nem tartozik vizsgálódásunkhoz.

Befejező megjegyzés

A most jelzett tematikai pontok némelyike olyan, amit a szöveg számtalan izgalmas problematizálásának, kérdésfelvetésének sorában ugyan függetleníteni is lehetne az „irodalmi esztétika” megképződésének vagy elsikkadásának problémájától, amelyre tehát rá lehetne fogni, hogy nem igazán kapcsolódik ebbe a szorosan vett gondolati rendszerbe, illetve önmagában jelentős annyira, hogy mintegy kiszakítva, izoláltan is tárgyalható legyen. Ám nem utolsósorban éppen azoknak a gondolatoknak, felvetéseknek a kifejtésében mutatkozik diszperzió, tehát az elvi konzisztencia összességében végtére is beálló hiánya, illetve maga a diszciplináris eldöntetlenség, amelyek idevehetők. Ez a jelenség okozza tehát véleményünk szerint, hogy a szövegben felsejlő, a kijelentésegységekben itt-ott felvillanó, ám valahányszor szinte rögtön a sorok közé visszahúzódó „irodalmi esztétika” kiaknázatlan teoretikai lehetőség marad(t) August Wilhelm Schlegel *A költészetről* című szövegében. Aligha volt persze valóságos törekvés ennek a voltaképpen nem létező és nyilvánvalóan még csak el sem gondolt tudományágnak a kialakítása a szerző részéről, az elvetélés/elmaradás feletti veszteségérzet azonban egyúttal abból a szomorúságból is táplálkozik, amely egy önmagában nem éppen elhanyagolandó első és egyben nagyjából utolsó lehetőség elszalasztásának felismerését kíséri. Körülbelül ugyanis ez volt a klasszikus német filozófia – és vele az egyetemes újkori gondolkodás – egyetlen tényleges esélye arra, hogy valamiképpen integratív feloldásra kerüljön benne az

irodalmi műalkotás szisztematikus meghatározására irányuló törekvések önmagukban túlsúlyos hagyománya, valamint az absztrakt-általános műalkotás és egyáltalán az esztétikum megragadására irányuló bölcséleti munkálatok mennyiségi- vagy hatékonyság szempontjából jóval kevésbé tiszteletet parancsoló paradigmája között fennálló formális-kvalitatív feszültség. Pedig, ha valamikor, ebben a történeti pillanatban kellett és lett volna lehetséges ezt a „huszárvágást” végrehajtani. A 18. század felgyűlő német eredményei – Baumgarten, Lessing, Kant és Schiller elméleti munkássága, a német nyelvű klasszicizmus, azon belül a weimari klasszika gyakorlati-teoretikus öröksége és aktuális jelene – mind-mind annak a szellemi alapzatnak az előzetes felhalmozást monumentálisan jelző építőköveitől kínálkoztak a fiatal elméletalkotó számára, amely bázison már és még éppen tetszetősen megalkotható, ha tud és akar, a gyökereiben és lényegét tekintve irodalmi; hatósugarát, érvényességét tekintve azonban univerzális, a többi művészeti ágat is lényeges, saját aspektusból meghatározni képes esztétika. S még a szellemtudományok 19. századi eltörténetesedése, a technikai médiumok 19–20. századi megjelenése, elterjedése, majd elhatalmasodása előtt, azt tehát jóval megelőzően, hogy az optikai médiumok elhalványították a kommunikációs-esztétikai nyelvi médiumot, vagyis az irodalmat magát. Nem így történt, és erről az alkotó „elkonstitucionalistásodása” is tehet, ami azonban csak a történetiség személyes aspektusa.²⁰⁰ Akárhogyan is, a lehetőség mindenesetre elmúlt. Nietzsche retorikája a század utolsó harmadában lényegében az elokvencia gyakorlatias-

200 „...az idők haladása során, anélkül hogy álláspontomat megváltoztattam volna, forradalmár hírében álló íróból teljességgel konstitucionális kritikus lettem...” = *Kritische Schriften*, Berlin, 1828. Bd. I. S. VI. Idézi Zoltai Dénes a „bécsi előadások” kapcsán, s hozzászól: „»Alkotmányos« kritikus hírében állhatott August Wilhelm már 1808-ban is. Fashionable jelenség, írják róla a szemtanúk; előadásaira Bécsben talán még inkább sikk volt járn, mint hét évvel korábban a porosz fővárosban.” (VEI, 697–698.)

ságán keresztül máris afféle kommunikációelméleti vértetezettel ad az irodalomtudománynak, jócskán túllépve (túl-lépve) ezzel a schlegeli problémafelvetés relevanciáján. Walter Benjamin nevezetes „technikai sokszorosítás” diagnózisa lényegében független projektmegalkotójának *A német szomorújáték eredete* lapjain nyújtott irodalomesztétikai alapvetésétől. Roland Barthes pedig igazán emblematikusan a szöveg szomaesztétikájára koncentrált,²⁰¹ irodalmi mű helyett csak alakatlan szövegről beszél,²⁰² illetve a „régii retorikára”²⁰³ reflektál az elektronikus-instrumentális művészetek eluralkodásának korszakában.

201 Roland BARTHES, *A szöveg öröme*, Budapest, Osiris Kiadó, 1996.

202 Roland BARTHES, *A múltól a szöveg felé*, Pompeji, 1991/3, 90–97.

203 Roland BARTHES, *A régii retorika*, ford. SZIGETI Csaba = *Az irodalom elméletei III.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 69–178.

„ÖTEZREK SZÍNHÁZA”

Max Reinhardt rendezői öröksége

Szecesszió

Max Reinhardt (1873–1943) tehetségére, színházcsinálói gyakorlatára nagyjában-egészében rámondhatjuk, hogy a rendezői indulásakor érvényesülő korszellemnek megfelelően „szecessziós” jellegű volt. Lényegében tehát teljes pályáján végigtekintve ilyenként jellemezhető, ami persze valójában nem ennyire egyszerű és magától értődő, főként nem totálisan egynemű, lévén a hosszú évek, évtizedek alatt az ő stílusa éppúgy változott valamelyest, mint ahogyan a szecesszióként tovább-érthető „irányzat” sem maradt mindig ugyanaz. Nem is maradhatott, minthogy lényegében meg is szűnt, már valamikor a két világháború között... Legkésőbb a két európai totalitárius diktatúra eltörölte. Ám ha a saját keletkezéskorszakán lényegi-szellemi értelemben túllendülő, magát jó értelemben túlélő megközelítési, formálási és átfogó alkotási attitűdként tekintünk a szecesszióra, akkor akár napjainkig sem hatékonyságát veszítő művészeti stratégiaként is láthatjuk.

Az 1900 körüli századfordulón jelentkező új művészeti alakításmód, amelyet francia nyelvterületen *art nouveau*, angolul *liberty style*, szerte Németországban és főleg Berlin színházi centrumában pedig *Jugendstil* néven emlegettek, s csak Ausztria-Magyarországon hívtak szecessziónak, igen merész vonalvezetésűnek bizonyult, akár a képzőművészetben, akár más területeken, például a színpadi megoldások világában vizsgáljuk jelenségeit. Élénk színekben és színekkel játszó s indázó, zabolátlan, folklorisztikus és/vagy szimbolista legtöbb megnyilvánulásában, legyen szó, lényegében, bármelyik esztétikai ágazatról. A szigorú, földhözragadt naturalizmusmal jóformán egy időben, ám annak visszahatásaként, egyfajta ellenlábasaként jött létre ez az ornamentikusan új-régi művészet – úgy is, legelőször is, mint az általános életérzésnek

helyet adó művészetfilozófia. Olyasmi, ami összetevőiben biztosan nem új, ám részleteiben szolid ellenhatása, reakciója összességében forradalmian radikális. A modernitás egyfajta programszerű szentimentalizmusa ez az irányzat (vagy csak kvázi „irányzat”?), amely mögött ott állnak már ugyanazok a (természet)tudományos világkép-átalakítók, mint amelyek majd alig valamivel később a különböző avantgárd mozgalmak művészetforradalmát is megalapozzák felfogásbelileg: a freudizmus és a fizikai relativitáselméletek. E modernitás képviselőit a kétségbeesésbe, cinizmusba zuhanástól az előzetes érzelmességbe, stilizált-karikírozott érzelgősségbe zuhanás menti meg. Átmenetileg. Vagy: félig.

A naturalista színházcsináló Otto Brahmától, egykori mestertől elforduló s a szecessziós kísérletezés felé forduló Reinhardt persze bőségesen megtapasztalta a tízes évektől az expresszionizmus térhódítását is. S legalább annyira hatékonysági-hatásbeli lehatároltsággént élte meg ezt, mint ahogyan indulásakor pedig még a naturalizmus viszonylatában érzett olyasmit, hogy ugyanilyen jellegű korlátozást kell elszenvednie. A kor művelődési sajátosságai, tradíciómeghatározottsága következtében mindez jól mérhető (még) irodalmilag – ahogyan majd maga a szecesszió is literátus genezisében lesz tanulmányozható a legkontúrosabban: „Különösen azt nehezményezték Reinhardt és társai, hogy Brahm teljesen elzárkózott az új drámairodalom elől. Ibsennel és Hauptmann-nal befejezettek érezte feladatát. 1898-ban azonban felbukkant Berlinben egy fiatal germanista, Martin Zickel, aki a szecesszió színházi programját magáévátéve »Sezessionsbühne« néven színházat nyitott a régi Theater am Alexanderplatz épületében. Bemutatkozó darabjaul Ibsen *A szerelem komédiáját* választotta, majd a színház rövid fennállása alatt bemutatta [...] Maeterlinck *Tintagiles halála*, *A betolakodó*, *Pelléas és Mélisande*, Wedekind *A hőstenor*, D’Annunzio *Gioconda* és *A holt város* című műveit. [...] Reinhardt legjelentősebb szerepe itt Arkel király volt a *Pelléas és Mélisande*-ban.”²⁰⁴

204 STAUD Géza, *Max Reinhardt*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1977, 31–33.

Mint az idézetből is látható, az egyik irányzat érvényesülése nem egyik pillanatról a másikra váltotta le a másikat, legalábbis nem a játszott szerzők névsorában egy csapásra bekövetkező eltolódáson mérhető le az átalakulás, hanem inkább a rendezési körülmények koncepcionális átalakulásán. Amint például Ibsennek *már* érzelmesebb műve játszható, úgy lehet megtalálni például Wedekindnek *még* tárgyiasabb-különbözősebb darabját nagyjából ugyanabban az időszakban... S hasonlóan lesz majd ez 1920 tájékán, az elsődleges szecesszió visszaszorulása idején, amikor is Reinhardt lehetőséget ad a fiatal Brechtnek, mielőtt személyesen kivonulna Berlinből. (Előrebocsátjuk: éppen azért távozik Ausztriába, hogy a Monarchia romjain, megmaradt kulturális alapzatán tovább éltesse azt a szecessziót, amit valóságosan tovább élthet az egyre mostohább körülmények között.)

A húszas évek különben sem jelentették a szecesszió művészeti programjának teljes, végérvényes leáldozását, amely általánosabb-szelídültebb változatban, amolyan képletet adó, lényegi örökformaként mindenütt jóformán máig tovább él, vissza-visszatér jogaiba mindenütt, ahol Maeterlincket, Strindberget, Wedekindet máig rendeznek, játszának – miként azt a kortársi alkotók művei közé benyúlva Max Reinhardt csinálta, csináltatta. A szecessziót tehát, főleg a színpadon és főleg Max Reinhardt színpadán (színpadain!), úgy is leírhatnánk, mint a naturalizmus és az expresszionizmus közé beékelődő, kreatív-nyugtalan, közelebből meghatározhatatlan Valamit, ám ezzel csak szorosabban értett periódusként ragadnánk meg, és még ekként is inkább csak a színházban, tényleg. Max Reinhardt színházát azonban ki kell ragadnunk az iskolás stílus- és intézménytörténet jellemzési kategóriáiból, annak érdekében, hogy megláthassuk kettős lényegét: az eredetében birtokolt, teljességgel fel nem adott irodalmi jelleget és a hatásában – a film és a széleskörűen, olcsón szórakoztató újcirkuszok, a különféle *show*-k kortársaként – megcélzott tömegszerűséget, közösiséget.

A korai rendezések mint „öniskolázás”

A szecessziós gyakorlat irodalmi eredete és meghatározottsága vitán felül áll ennek az emblematisz színházi (szak)embernek a gyakorlatában. Max Reinhardt, a rendezői színház kialakításának élharcosa soha, még amerikai tartózkodása idején, immár színházi filmek készítésére is lehetőséget kapó szakemberként sem kérdőjelezte meg, hogy a színházmű legfontosabb komponense, annak tulajdonképpen döntő kiindulópontja az irodalmi alapanyag: a dráma. Következésképpen ennek a literátus matériának a valóságos irodalmi(as)ságától, (nyelv)művészeti kvalitásaitól függ a leginkább – ha távlatosan nem is, azért még a leginkább perspektivikusan – a színházi produkció minősége. 1940-ben, éppen akkor, amikor tengerentúli színészképző *workshop*ját kénytelen volt bezárni, három, évek óta dédelgetett tervének – saját repertoárszínházat szervezni, állandó együtttest létrehozni és Los Angelesben Salzburg mintájára szabadtéri központot kialakítani – kifejtése közben írja egy levélben: „Ha kezdetben – várakozásom ellenére – nem adódna elég jó és sikert ígérő színdarab, akkor visszanyúlhatok a világirodalomhoz. Legnagyobb sikerem Berlinben egy Shakespeare-ciklus volt, ebben a legtöbb dráma elérte az operettsikerek előadásszámát. Különbén a Lunt-Fontanne házaspár *A makrancos hölgye*, Evans *Hamletje*, Orson Welles *Julius Caesarja*, a *Tévedések vígjátéka* – itt New Yorkban is ismételtelen bizonyították, hogy Shakespeare-nek is lehet abszolút »kereskedelmi értéke.«”²⁰⁵ Ez a kereskedelmi érték, persze, idealizálóan kissé visszabontva, a nagyobb közönségérdeklődés kiváltásának potenciálját tárja elénk mint a színházcsináló eszményét és megvalósítandó eszméjét. Itt azonban, bár a közvetlenül is pénzre válthatóság lehetősége merül fel, nem elhanyagolható egy korántsem absztrakt közösségiség formálisán „absztrakt”, mert igencsak kontúros, markáns, határozott: *ideája*... Kicsiben ennek megvalósítását,

205 Idézi STAUD, i. m., 225.

művelését kezdte meg a fiatal Max Reinhardt, egyelőre még „csak” színészként, különféle társulatokban. Jellemző, hogy Reinhardt, akit iskoláinak elvégzése után a szülei először egy bankban helyeztek el tisztviselőnek, s aki csak titkos és egyelőre boldogtalan színházi vágyait bizalmas nagynénje előtt feltárva, annak meggyőzőerejére építve vívta ki a családjánál, hogy színészetet tanulhasson, ekkor még elég gyenge lábakon állt a klasszikus irodalmi hagyomány ismeretét illetően. De az is jellemző, hogy ez a szempont mindazonáltal felmerült nála vagy számára is, nem utolsósorban a kortárs színidirektorok hatására, ami nyilván hozzájárult a magatartás- és tevékenységminta kialakulásához a fiatalembernél. A pályakezdő színész Otto Brahmról, a berlini Freie Bühne egyik alapítójáról húsz évesen hallott először, Bécsben, ahol a helyi kritika akkorra már felfigyelt a fiatal Reinhardtra. A nevezetes igazgató, akiről ez időben már lehetett tudni, hogy egy év múlva átveszi a német nyelvterület legnagyobb színházának, a Deutsches Theaternek a vezetését, a Hotel Sacher folyosószerűen hosszú, szűk szobájában hallgatta meg az ígéretes tehetséget. Reinhardt – saját bevallása szerint – éppen csak elmondta neki az álommonológot, mire rögtön berlini szerződést kínáltak neki. Úgy látszik, ennek nem jelenthette akadályát az, hogy előző nap, a Ringen található Café Operában eltársalogva a promovált germanista, Brahm a schilleri drámák kronologikus rendjéről faggatva a fiatal színészt, meglehetősen hiányos feleleteket kapott csak tőle a témában... Nyilván nem az irodalom történeti vagy akár mindjárt elméleti ismeretei voltak akkoriban sem a döntőek, nagyon helyesen, a mégannyira vezető társulatok tagjainak kiválogatásánál. Az azonban, hogy ilyen kvalitások felvillantásra kerülhettek, mutatja: valamikor jóval igényesebben szervezte még a színházi munkát a(z irodalmi) tradicionalitás szempontja. S ha ilyen formátumú rendező lett a mestere, az bizonyára életre szóló példát is jelentett Max Reinhardt számára önkéntelen-eredendő igényessége, nyitottsága és kísérletező kedve minden megnyilvánulása mellett is, s azzal együtt is, hogy „irányzatosan”

később el is távolodott Brahmától, vagy akár intézményesen szakított is vele.

Reinhardt későbbi időkből való, terjedelmes szövegeknyvei, amelyek a rendezésében bemutatásra kerülő mindenkori dramatikus szöveg többszörösére rúgnak textuális terjedelmüket tekintve, ennek a ténynek a fényében vizsgálándók, értékelendők. Képviselik ugyan a maguk másfajta irodalmiságát külön is, ám nem pusztán akként – habár ez a specialitásuk nem épp jelentéktelen –, hogy egy úgynevezett *színi irodalom* dokumentumait képezik meg. Hanem úgy is, hogy a drámairodalom, ezen keresztül az általában érthető literatúra anyagának, anyagainak felhasználása révén kialakított alkotói (rendezői) megfontolások, belátások, elhatározások lenyomataiként szintén tekinthetők. Az irodalmiságot/művészséget érintő, még kései (és mindenkori) nyilatkozatai alapján is okkal feltételezhetjük, hogy Reinhardt minden rendezői önállósulása, „elrugaszkodottsága” ellenére sem lépett ki színházcsinálásának ideális kereteit átalakítva a hagyományos literátusság vonatkoztatási rendszeréből. Szecessziós színi gyakorlata tehát okkal feltételezhetően irodalmi eredetű volt és maradt mindvégig.

Reinhardt korán megrendezett kortárs szerzői között ott találjuk Wilde-ot, Maeterlincket, Hofmannsthalt, Ibsent, Wedekindet. Frank Wedekindtől (1864–1918) természetesen *A tavasz ébredése* című darabot, ezt a híres-hírhedt művet rendezte meg Reinhardt 1906-ban a berlini Kammerspiele színpadán. Wedekind szenvedély-radikalizmusa azonban még mindig mérsékeltebb, mint August Strindberg (1849–1912) vitális-impulzív szélsőségessége. Ez a *másik nagy skandináv*, a „svéd Ibsen”, akitől csak 1916-ban rendezte meg Reinhardt a *Kísértet-szonátát* (viszonylag kisebb közönség előtt, a Kammerspiele deszkáin), egyrészt azért említendő itt, mert minden fundamentalista naturalizmusa és dokumentatív biografizmusa ellenére is inkább az *Álomjáték* szerzőjeként s az „álmó-dramaturgia” képviselőjeként esik latba a vizsgált összefüggésrendben – hiszen Reinhardt is álmó és valóság közti közve-

títésnek tekintette alapvetően a színházat! –, másrészt pedig azért, mivel az *egyik nagy skandináv*, maga Ibsen pedig már viszonylag korán terítékre került az akkoriban Berlinben működő rendező színreviteli terveiben (*Kísértetek*, Kammerspiele, 1906), márpedig a két skandináv mint egymás riválisa afféle ikerpár két tagjaként is felfogható. S nemcsak a közös kulturális, az egymáshoz közel álló nemzeti eredet miatt, hanem egyként meglévő naturalista-szimbolista kettősségük, illetve az életművük alakulásába beépülő ilyen irányú hangsúlyeltolódás miatt. Csakhogy amíg Ibsent a művészi lényeglátás döntően közösségi kiterjesztése jobbra a naturalista társadalombíráló szerzői szerepében láttatja általánosságban, következőképpen (szecessziós) színpadra állítása is csak amolyan naturalista drámaíró vendégeskedő megrendezéseként tűnik fel, addig Strindberg döntően pszichológiai érdeklődése, személyi, sőt, személyes partikularizmusa inkább engedi meg, hogy darabjai színpadi interpretációit már az éppen keletkező, a közelebről meghatározatlan „szecesszió” teátralitásának mégoly bizonytalan, akár kétes, bizarr, de mindenképpen különös-kreatív és igen intenzív megképződési mérföldkövének tekintsük.

A minden bizonnyal képlékeny és igazán pontosabban aligha meghatározható gyűjtő- és gumifogalom, az alkalmazásáért mégis, már csak a kortársi használata miatt is kiáltó „szecesszió” dekadens, egyben azonban műfajpoétikailag kontúros, tehát ha valamiben egyáltalán, hát irodalmilag-formailag stabilizált változatát, s talán mégis egyik legjellemzőbben szabálytalan mintaképét (egyben még ősképét) az angol (nyelvű) Oscar Wilde (1854–1900) nyújtja. *Saloméja* az első darab, amelyet Max Reinhardt nyilvánosan megrendezett életében (1902, Kleines Theater, Berlin). A *Salomé* nem komédia, mint szerzőjének annyi sikeres színpadi műve, hanem biblikus „rémdráma”. Herodes Antipas és Keresztelő János történetének baljós hangulatú feldolgozását franciául írta meg Wilde, mely gesztusával részben a flamand-belga Maeterlinck francianyelvűségét követte.

Maurice Maeterlinck (1862–1949) az, akit már pusztán francianyelvűsége megkülönböztet, kitüntet és kissé stigmatizál is szerzőként. Álomszerűen törekeny, áttetsző szimbolikájú műveket alkotó színpadi költő. Flamand tulajdonképpen, így „belga”, azazhogy félig-anyanyelvűen francia, akinél az iskoláztatás, a műveltségi nyelvelsajátítás és a művészeti hagyománykövetés (szimbolizmus) adja a „francia” jelleget. Műveiben a valóságelemek felszíni tükörijátékának vibrálása a világot átszövő titokzatos összefüggések meglátásának biztosítója. A korszerűség vulgáris fogalmától elrugaszkodóan modern, marionettszerű, panoptikumra emlékeztető munkái közül Reinhardt előbb *Pelléas és Mélisande* című darabját állította színpadra 1903-ban, majd pedig az *Aglavaine és Selysette* címűt 1907-ben. Sorolhatnánk még a Reinhardt keze alá dolgozó szerzőket, de Hugo von Hofmannsthalon kívül nincsen köztük egy sem, aki annyira emblematikusan testesítené meg a szecesszió fogalmát, mint az „álommesékkel” bőven szolgáló Maeterlinck.

Bécs és környéke meg a „totális színház”

Az 1890-es évek első felében pályáját színművészként kezdő Reinhardt – aki Ausztria-Magyarországon lép színpadra először, és aki kereskedő őseitől művészként is jól hasznosítható üzleti érzéket örökölt – a szellemi gesztusoknak, megoldásoknak és tartalmaknak természetesen értékesítője is egy soknemzetiségű, a keveredések élénkségét felmutató társadalmi-etnikai közegekben, Bécsben és környékén. S minthogy az újkori Európában a teátrum gazdasági vállalkozás jellege sem tagadható el, a századfordulón fokozatosan beüzemelt reinhardt-i színházak vonatkozásában meg kell állapítani: a „gazdálkodás”, gazdasági üzemeltetés, felfuttatás legelőször is magának a színházat működtető mechanizmusnak az életben tartása érdekében történik sikeresen Reinhardt és munkatársai részéről.

De azt is bizvást hihetjük, hogy a szellemi alkotás tényleges szabadságához, ötletességének igazi kiéléséhez, a „szárnyalás” lehetőségének biztosítása érdekében szintén elengedhetetlen (lenne) tulajdonképpen ama fejedelmi színvonalú anyagi „függetlenség”, ami azért persze csak igen keveseknek adatik meg. S nyilván a művészet társadalmi rangjának érvényesítése, megérettetése is csak ekként lehetséges valójában, ami azonban messzire vezetne. Mindazonáltal a művészet „szociális jelentőségének” egyéni-egzisztenciális vetülete jelentkezik ezzel a szemponttal, nevezetes színész-rendezőnk esetében tervszerűen egy olyan művészeté, amelynek „nagysága” abban áll, hogy mindent átfog, „totális”.

Totalitása mindenekelőtt abban áll, hogy főleg a közönséget öleli oda a színpadhoz, *lényegileg* eltüntetve a különbséget az előadóművész és a néző között. Az előbbieken idézőjelbe tett kifejezések Reinhardt ritka cikkeinek egyikéből valók, amely egyúttal korántsem olyan ritka programnyilatkozatainak sorába is beletartozik. Az 1912-ben magyarul is megjelent, *Az öteztrek színháza* címen ismertté vált szöveg a „nagy körszínház”²⁰⁶ lehetőségével, sőt elengedhetetlenségével foglalkozik. A rivalda lényegi lebontásának előirányzata és a művészi különállás felszámolásának ígérvénye tehát ez, arra hivatkozva, hogy „az eddigi színház határainak kiszélesítése nemcsak lehetőség, hanem szükségesség”²⁰⁷ is. Lévéen ez a gondolat, ez a törekvés a rendező szerint „megfelel a művészet és a közönség szükségletének”.²⁰⁸ Bizonyos, hogy mindez a minden irányból színpad (színtér) és az egyúttal minden irányban nézőtér egyesítését, terepumaik összeérését, egybe nyitását jelenti. „A síkhatást a térhatás helyettesíti”²⁰⁹ – olvashatjuk, s ez nyilván megint a mindenfelé színtér – mindenfelé nézőtér szimultaneitásának élményhatását akarja felplaszticizálni. Összefoglalva: egyidejűleg áll fenn itt a „kényszer az

206 Uo., 120.

207 Uo., 121.

208 Uo.

209 Uo.

egyszerűsége”²¹⁰ és a „kényszer a monumentális hatásokra”.²¹¹ S ez a fajta színház nem lehet a napi előadás-látogatás helye, hanem ünnepi alkalmakra tartja fenn magát, valahogyan úgy – csak éppen sokkal módszeresebben és elhatározottabban és a dramaturgiai átmozgatás szintjén jóval hatalmasabb volumenben –, mint a hagyományos európai vallásos (paraszti) közegben a „jeles napokhoz” kötődő megannyi színjátéki-színpadias közösségi aktivitás-teatralitás...

Hosszú út vezetett ennek az eszménynek a kialakításáig, még inkább a megvalósításáig. Amely eszmény különben nemcsak mint eszmény volt korlátozottságra ítélve megvalósíthatóságában (azaz, az ünnepek ritkasága-különlegessége miatt eleve kiemelve azt úgy a mindennapokból, mint a szokványos színházi vircsaftból is!), hanem közeli-elérhetőbb ideál gyanánt szintén nem élt egyedülállóként még magának a mesternek a gyakorlatában sem, akinek kezén párhuzamosan, illetve alapvetően polgárabb-hagyományosabb színházi vállalkozások is futottak. Még hogyha a meglehetősen igényességgel megrendezett német klasszikusok és Shakespeare-drámák, valamint az antik görög tragédia-felújítások egyaránt hatalmas apparátussal üzemeltek is Max Reinhardt játszóhelyein. Elnagyoltsága mellett is mélyen igaz ebben az összefüggésben a megállapítás: felfogásába a legtágabb értelemben vett kísérletezés szintén belefért, sőt az képezte annak lényegét – a keretek tágításával egyre inkább, végül minden korlátozottság átszakításával. Kísérletezés mindenekelőtt a színpadi perspektíva erősítésével, a látvány felnyitásával, de a rajta mozgó embermennység tömegének megnövelésével, e nagyobb létszám elhelyezkedésénél a merev évezredes keretek, szabályok félretolásával, de nem végleges, nyomtalan eltüntetésével.

1908-as *Haramiák*-színrevitelekor nyílt alkalma először arra Reinhardtnak, hogy mint tömegjelenetek rendezője is bemutatkozzék, megmutatkozzék, és ezek a tömegjelenetek

210 Uo.

211 Uo.

nem olyan sokkal később már, Friedrich Freksa *Sumurun* című pantomimjének, ennek az arab tárgyú mesejátéknak a rendezésében a frenetikus színi kavalkád megvalósításáig, „szintjéig” is eljutottak. Még zárt térben, belső színpadon. Csupa tánc, akrobatika, groteszk és erotikus forgatag volt az egész, amely Engelbert Humperdinck zenéjére kavargott. Mindamellet a társulatban, individuális színésztehetségek együttesében, összességében, az egyéniségekben való gondolkodás foglalkozásszerű, professzionális artisztikuma magától értődően ekkor is, mint mindig, része maradt Reinhardtnál a legfontosabb momentumoknak. (Ki)válogatott csapattal dolgozott. Társulatában sokáig ő maga számított a legszámottevőbb színművésznek, és mind első, mind második feleségét is ebből a körből választotta, akik mindketten jelentékeny alakítóerővel rendelkeztek.

Emblematikus együttműködés Hugo von Hofmannsthallal

Amikor 1920-ban elhagyja Berlint, és hazatér Ausztriába, Max Reinhardt sok tekintetben *barokk romokra* helyezkedik. Ezek a „barokk romok” azonban a továbbvihető szecesszió alapját alkotják a rendező számára. A szecessziót valószínűleg azért „kell” továbbvinni, hogy a nemzeti és/vagy lét-trauma szellemileg-művészetileg feldolgozhatóvá váljék. Ausztriának úgy van Trianonja, hogy a soknemzetiségű Habsburg-birodalmat veszíti el (vagyis a Habsburg-család veszíti el őt is, mint minden mást is, birtokaként), amelyet utolsó ötven évében Osztrák-Magyar Monarchiának hívtak. A megcsontított Magyarországnál kisebb állam mármost, amely alakulatot „senki sem akart”, fennállásának az *Anschluss*ig terjedő első etapjában néhány más dolog mellett biztosan kedvez az ún. osztrák hagyomány átgondolásának, amelyet a német nyelvű kultúrák és irodalmak között önállóként elkülöníteni nem utolsósor-

ban az államiság megrendülése következtében kezd el a germanisztika. Művészi rangú képviselői között költők is vannak, élükön az a Hugo von Hofmannsthal (1874–1929), akinek életműve éppen azt mutatja meg – a maga tradíciókövető és tradíció-alapozású egészében –, hogy a szecesszió a század eleji Ausztriában a leginkább azért járható alkotói út, mert önön történeti-poétikai lényegeként azt a barokk múltat tudja felhasználni és kreatívan beforgatni, amely eminensen képes párbeszédre lépni a modernség éppen emez, ornamentikusan indázó irányzatával, változatával, a szecesszióval, amelynek emblematisztikus megtestesítője: Hofmannsthal.

Hofmannsthal korábbi dramatisztikus művei többnyire Reinhardt „klasszicizáló”, azaz az ókori görög és a polgári német klasszikusokat többé-kevésbé frontális szövegkönyv alapján vagy modernizált irodalmi átdolgozásban színpadra állító gyakorlatához, illetve, egyáltalában, kezdeményezéséhez voltak jól illeszthetőek. Ezek a színrevitelek rendre meg is történtek: *Elektra* (1903); *Ödipusz és a szfinx* (1906); *Oedipus király* (Szophoklész nyomán, 1910); *Ariadne Naxos szigetén* (1912). Ez utóbbi, az egyfelvonásos opera, Richard Strauss zenéjével kialakított műalkotás, csakúgy, mint *A rózsalovag* (1911) című zenés játék, minden idők egyik legnépszerűbb orkesztrisztikus színpadi műve – keletkezése óta.

Egy, a rokokó finomkodás és aprólékoskodó pajkosság helyett a valóban nagyszabású és világnézetileg is perspektivikus gondolkodásmódról azonban, mint a tágabb vagy magasabb értelemben vett szecessziónak a szellemét megtestesítő alkotás, Hofmannsthal két későbbi munkája vall: az *Akárki* (1920) és *A Nagy Salzburgi Világszínház* (1922). Már az előbbi reinhardti ősbemutatója is Salzburgban zajlott le. Az álom és valóság határán állást a színpadon, vagyis inkább színtéren, a salzburgi Dóm előtti szabadban, a székesegyház lépcsőin eszközölt *Akárki*-előadás emblematisztikusan célozta meg. „Kör-színház” (volt) ez a javából, ha nem is geometrikusan értve, hanem abban az értelemben, hogy körbeért a szemléleti horizont, amely egyúttal a játszási horizonttal is összeolvadt, amit

így mind a megjelenítők, mind a nézők szintjén nagyobb tömegű ember jelenléte fémjelvezhetett. Az álomszerűen megképződő misztériumjáték, illetve előadása maga pedig (a) hit reprezentálása (volt). Vagy szerencsés esetben mindjárt realizálása is, e realizálásnak a nézőben történő végbemenését, annak egyik lehetőségét megjelenítve, illetve akár: *megalkotva*. S akár a tételes keresztény vallások erőterében helyezkedik el a befogadó, akár „csak” a szakralitás tágabban vehető felfogója, értője. Olyannyira jelentős ez a „lehetőség”, hogy dramatisztikus bemutatását közel száz év óta minden esztendőben megismétlik Mozart szülővárosában. „Az *Akárki* bemutatójára 1920. augusztus 22-én került sor, s ezzel megindult a salzburgi Ünnepi Játékok mind a mai napig tartó sorozata, amelynek műsorán az *Akárki* is minden évben megjelenik, hirdelve és őrizve egy mulandó művészet nagy alkotójának nem múltó emlékét.”²¹²

A szecessziós színház „kortalan” mintája

Még Reinhardt életében, emigrációja során kiderült, hogy a méretében ennyire „monumentális”, szemléletében pedig ennyire „familiáris”, azaz emberközeli, a színpadnak a nézőtér felé hagyományosan meglévő „falát” ledöntő színház, korszerű művész-színház Amerikában nem működtethető. Sőt, ott még a művészeti jelleget is nehéz volt biztosítani 1940 körül a rendező tapasztalatai szerint. Ha az őshaza, Európa ennyire nem is kizárólagosan „profitorientált” és lényegében „művészetellenes” a 20. század közepén, azért elég ritkának mondhatók az olyan törekvések, amelyek a reinhardti stílussal történt valóságos számvetésről, netán valamiféle, az egyéni gyakorlatban is kamatoztatható következtetések levonásáról tanúskodnak.

212 Uo., 151.

A ritka példák egyike magyar: Németh Antal. Reinhardt hatásáról tanúskodik az ő gyakorlata a Nemzeti Színház élén 1935–1944 között, pontosabban és mindenekelőtt vezető jelleggel, precedens-teremtő szándékkal megtett rendezői bemutatkozása a *Missa Solemnis* moralitás gyanánt történő átdialogizálásával. A scenírozott darabként bemutatott Beethoven-mise minden adottsággal rendelkezik az ünnepélyes nagyszabásúsághoz, a frenetikus audiovizuális produkcióvá való felemelkedéshez. A mintegy hetven szereplő és az embertömegek koreografáltsága szavatol a feltétlen dinamizmusért, átütőségért...

Az igazi színház határátlépések sorozata, folyamatos határátlépéseké, több irányban.

Elnézve a Nemzeti Színház mai műsortervét, némely rendezését, nehéz lenne nem észrevenni, hogy azok közeli rokonságban állnak Németh Antal egykori teátrumának gyakorlatával.

Felhasznált szakirodalom

Heinrich BRÄULICH, *Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirklichkeit*, Berlin, Henschelverlag, 1966.

Benno FLEISCHMANN, *Max Reinhardt. Die Wiedererweckung des Barocktheaters*, Wien, P. Neff, 1948.

Franz HADAMOWSKY, *Reinhardt und Salzburg*, Salzburg, Residenz Verlag, 1964.

Heinz KINDERMANN, *Max Reinhardt's Weltwirkung. Ursachen, Erscheinungsformen und Grenzen*, Wien, Böhlau in Kommission, 1969.

Max REINHARDT, *Schriften. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, Herausgegeben von Hugo FETTING, Berlin, Henschelverlag, 1974.

STAUD Géza, *Max Reinhardt*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1977.

A SZŰKÍTETT BLENDE INTENZITÁSA

(bekezdések a haikuról)

I.

A mikor 1905-ben Franciaországban az első európai nyelven írt haiku-kötetet kinyomtatták, beláthatatlan fejlődés vette kezdetét; hiszen jóval többről volt szó, mint hogy a Távolság-Kelet valamely versformája egyszerűen elterjedt és szívesen alkalmazottá vált a nyugati népek irodalmában. A keleti verstípus az elkövetkező időkben ugyanis – bár alapvető poétikai jegyeit mind megformáltsága, mind pedig tartalmi vonatkozásában megtartotta –, egyre markánsabban függetlenedett eredeti gyökereitől és világszemléleti-filozófiai meghatározásaitól, változásának, alakulásának fontos ága lett az angolszász, francia, német stb. költők *műfaji tágasságú* felfogásának megfelelően kialakított szabadabb gyakorlata. Persze, az ilyen módon hihetetlen gyorsasággal megszülető *modern haiku* irodalmi frissítő ereje és újszerűsége végső soron nem választható el a századforduló általános szellemiségétől, Kelet kulturális (újra)felfedezésének eufóriájától; ennek megfelelően hiba volna teljesen önállósult jelenségnek tekinteni az azóta eltelt évtizedek nyugati haikutermését, hiszen adoptálása, szerves beépítése már önmagában valami elütő, egzotikus elem visszavonhatatlan meghonosodását és latens továbbélését jelenti, bármennyire vitatott is egyes művelőinek viszonyulása az eredeti mintákhoz.

A fehér civilizáció a maga megfáradásával, érzékenységének tompulásával; ahogy azt Kosztolányi a Nyugat 1933-as évfolyamában körülbelül fejtegeti; valósággal újszerű művészi eljárásaként figyelhet fel a romlatlan keletiek eredeti és eleven, mesterkéletlen szemléletére; sajátos nosztalgiával közeledhet a látásmód közvetlenségéhez és tartalmasságához. A műfordító szavai ezek, aki szakértelemmel, felelősséggel kísérelte meg a műveket *ázsiaiból európaira fordítani*, tudatos

modulációkkal, a különbségeknek, a befogadói közeg másságának figyelembevételével; ugyanakkor az *ázsiai/európai* távolságnak igazi leküzdhetetlenségét is beismerve.

Szokatlan, műfajon túlmutató, filozófiai megalapozottságú hatás bukkant fel a nyugati irodalmakban, külön vonulatot teremtve; de azok hamarosan a maguk képére formálták, ha tetszik: deformálták az idegen anyagot. A haiku huszadik századi útja (nem tekintve most a jelenkori japán tendenciákat; pedig mondhatjuk, az angolszász visszahatás sem lehet jelentéktelen, hozzájuk számítva természetesen az öntörvényű belső vonatkozásokat) kézzelfogható példája az elbizonytalanodott európai szellemiség megújulásra való képtelenségének, egyben viszont végletesen kifinomult, tökéletesen kidolgozott voltára irányítja rá ismételten a figyelmet: nevezetesen, hogy nem maradna ugyanaz, ha igazából, lényegileg fogadna be magától elütő javakat. Mert a haiku az átültetések következtében néhány év alatt ugyan önállóan alkalmazott műfajjává vált a kontinensen (Nouvelle Revue Française 1924-es haikuversenye), sőt, költői irányzatok megtermékenyítője lett (Pound, imagizmus), majd pedig a megjelenítést a reflexióval árnyaltan egyesítő újabb német nyelvű természetlírába (Karl Kleinschmidt, Imma von Bondmershof) oldódott bele; mégis valahogy visszavonhatatlanul merült ezekbe az irodalmakba, amelyeknek saját jelenségeiről mára jórészt leválaszthatatlan. A haiku feltűnt, ihletett, formált, aztán az idegen környezetben, a megváltozott körülmények között addig elképzelhetetlen hatásokkal szívta tele magát, és nehezen ellenőrizhető, azonosítható irányzatokban csírázott ki. Elszabadult.

II.

Mégis, hogyha *haikuról* beszélnek, alapvetően mindig az a verstípus kerül elő, amely történelmileg hosszú évszázadok óta kimutatható, s amelynek kezdetei felderíthetetlen távolsá-

gokra vannak a japán irodalomban, korán felbukkanó, kodifikált formában megjelenő szabálygyűjteményeikkel együtt.

A századfordulón átvett műfaj véglegesedési folyamatában legalább két döntő fázist kell említeni. Az egyik: *Macuo Basó* (1643–1694) működése, aki a tradicionálisan szójátéknak, illetve „vicces-élesesű” (Horst Hammitzsch), gunyoros alkotásnak tekintett haikut a magas irodalomba tulajdonképpen bevezette, drámai sugárzó erőt adva a versnek; a másik: a tizenkilencedik század végének japán átrendeződése; gazdaságilag, politikailag, kulturálisan egyaránt *nyitás*; amikor a nemzeti irodalomnak ez az ősi, páratlan kincse – már nem először – felelevenítődik, új tartalommal telik meg.

Európai szemszögből ezek a legfontosabb alakulási periódusok; a hozzájuk kötődő újítások alapján létrejövő jellegzetességek számítanak a nyugati irodalmakba áttevődő „háromsoros” alapvető műfaji követelményeinek. Jellemző módon a szakirodalom csak ezt az utóbb kialakult változatot emlegeti *haikuként*, míg az összes korábbi időszakban keletkezett munka esetében a *haikai* elnevezés érvényes (Halla István). Gyakorlatilag tehát a legnagyobb mesternek tekintett *Macuo Basó* írásai – noha talán legeredetibben járultak hozzá a verstípus és a forma elmélyüléséhez, világirodalmi rangjához – nem mondhatók haikunak, ellenben a *haikai* kategóriába sorolandók.

Mindez azonban a szakirodalom dolga. A lényegi meghatározók iránt érdeklődők számára a századokat átölelő, szívósan továbbélő, kiirthatatlannak tetsző minta örökérvényű, minden korszakban érvényes tulajdonságai számítanak (kevésbé a fejlődés fokozatai); olyan mintái, melyeknek termesei minimálisan tucatjával tűnnek fel minden alkalommal, de nem ritkák több száz vagy több ezer darabot felvonultató gyűjteményei sem, ahol tehát az egyes művek végtelenül sokszínű halmazába összességében furcsán egynemű közeget, nagymértékben törvényszerű sokaságot eredményez.

III.

Akkor: mi voltaképpen a haiku? Mit kap az olvasó a tizenhét szótagos, három sorból álló „impresszionista epigramma” befogadásakor? Mi olyan ellenállhatatlanul vonzó benne, hogy költők százai, ezrei tömegméretekben termelik, sőt még az irodalom iránt közönyösek is meg-megpróbálkoznak vele? Hogy szinte népszerű, könnyedén megközelíthető bejáratot biztosít az igényes művek világába, bár maga sokszor az oda vezető előszobát, a gyakorlóteret testesíti meg?

Ezekre a kérdésekre mindössze a huszadik század elejéig lehet átfogó igényű választ adni, vagy addig sem igazán, s ez a korszakhatár körülbelül a haiku európai meghonosodásával esik egybe. A modernizmussal képlékennyé és viszonylagossá vált művészeti alapelvek és kánonok „jótékony” korlátozó szerepének megszűnése pedig csaknem alkotókra lebontott, egyénenkénti vizsgálódást tesz szükségessé: kinek mit jelent most már az örökség, mit emel ki belőle; vagy még inkább, milyen lesz egy-egy, minden esetben az adott alkotói személyiségre szabott, konkrét darab?

IV.

Valószínűleg a versforma látszólagos „egyszerűsége” (a könnyű kivitelezhetőség illúziója) csábít olyan sok képzett vagy akárcsak bizonyos fokig művelt embert haiku írására. Széles körben ismertek poétikai szabályai: lényegében a 19. század vége óta változatlanok; így elvileg könnyen meghatározható, behatárolható feladatra vállalkozik a jelölt; maga a vers meg rövid (tetszetős, egészében csattanós): szinte kikerülhetetlen az erőpróba. Haikut mindenki tud írni. Nem szükséges hozzá *költői lelkület*, hiszen elegendő tizenhét szótagnyi szilvavirág, őszi hold, sejtelmes köd összehozása, a dolgozat máris repül, zuhan, akár az elhajított kő, valami kollektív tudat kútjába – de csak ritkán csobban.

Az elméletírók között nem egy akad, aki a természetközeli, finom japán lelket állítja egyértelműen a haiku mögé, a cizellált, az átlelkesítő szemléletet, mely a szigetország kultúrájának egyéb területeit ugyanúgy meghatározza, s amely a világ legkisebb részletét is hajlandó szimbolikus jelentésű létezőként tisztelni. Ezek a szerzők gyakran vetik össze vizsgálódásuk tárgyát a japán tusrajzokkal, mert azoknál hasonlóan a kevés vonallal felvázolt kompozíció elevenedik meg, s bőven élnek a kihagyás keltette feszültség képzeletserkentő hatásával. A többletet, az átbillenés titokzatos tengelyét persze sem egyik, sem másik esetben nem tudják megragadni: mikor lesz az odavetett vonásokból, kifejezésekből lefegyverző művészet? Mi teszi a rajzot vagy az impresszionista „háromsoro” összhatásában annyira átütővé?

Mint a gyakorlat igazolja, a poétikai szabályok mégoly tökéletes ismerete önmagában nem kielégítő. A haiku lényege másban van – az öt-hét-öt szótag, három sor, ritmika, alliteráció, nyelvben rejlő zeneiség, évszakszó, metsző szó, központozás, kanonizált szókincs, motívumrendszer; tartalom: természet, évszakok; részletek, pillanatnyiség, *örök* holdudvar, gondolat-érzelem, konkrétum-reflexió egysége stb. alakjában megformálódó sokrétűsége, hogy ezt a rengeteg szempontot ilyen kis helyre és kerek műalkotás reményében össze lehet szűkíteni: az, mindent összevetve, alighanem virtuóz melléktermék; a haiku lényege egész más, éppen ezért jelenik meg a legtöbb esetben tucatjával vagy tömegével: egy meghatározott szemléletmód elevenségét kell mindenképpen dokumentálnia, sugárzóan, erőteljesen, energikusan, frissen muszáj ablakot nyitnia újra meg újra a dolgok belsejébe tekintő figyelem, szemlélődés, látás számára.

V.

„Ablakrés, nyílásutánczat mindegyik, figyelmeztető utalás, hogy ott is elképzelhető volna a mélyebbre hatolás, a beljebb merészkedés valamilyen formája.” – Mészöly Miklós konkrétan más összefüggésbe helyezett mondata áttételesen tökéletes foglalat gondolatomnak. De mondhatnám azt is, hozzávetőlegesen: „...mint gyertyasor, az ablakok.” (!) Pilinszky és Mészöly megrázó vizualitása a költészet olyan periférikus szeptét sem hagyhatja érintetlenül, mint a modern haikuírás. Az *Apokrif*, a *Kráter* vagy a *Film* szemléleti újdonságainak ismeretében a lírai kisplasztika feladata ugyancsak valamiféle szerkezeti egység megteremtése, állandó létrehozása lehet szemlélő és szemlélt között.

A lencse – akarom mondani: kamera – mozog vagy áll, reflexiókat ragaszt a látványhoz, titkol valamit, egyszer-egyszer kimond, megint elhallgat, de a beszéd (*narrátorhang*) valahogy mégis ott „lebeg” lehetséges szálként a képernyő előtt: a szem állandóan nyitva, de a száj is mindig tátott; hol csodálkozik, hol megszólal. S aki a felvételt készíti, aki néz, „igyekszik egy szintben maradni a szűk blendével befogott látványval” (M. M.).

Technikai nyereség is ez egyben, az alázaton túl, hiszen az érzékleteshez eltéphetetlenül kötődő szimbolikus, áttételes, ha tetszik: filozofikus-világzsemléleti járulékok közlése akkor a legsikerültebb, ha megjelenésével nem zavarja össze a képi szint harmóniáját, ha végig *benne marad*. Ugyanakkor a *szűk blende* kifejezés a lehetőségek határainak felismerését jelenti elsősorban; szerény beismerést, megadást. Alázatot – még egyszer –, de nem lemondást. A leszűkített, redukált látványdarab, részlet kiszakítottágában, átröngenezettségében az egészért felel, megmunkáltsága kárpótol az esetlegességért: hihetetlenül intenzív.

VI.

A *szűkített blende intenzitása* tehát a haiku; és hogy *személyesre* fordítsam a szót itt a végén: van egy versem, ami ezekkel a szavakkal kezdődik. Nem haiku terjedelmi (és főként poétikai) vonatkozásban, de szemléletének lényegét ennek ellenére pengeélességű belső látomás vagy külső figyelem adja; gondolatilag teljesen összemósódva a látás aktusának *személytelenségében*. Van ebben valami mechanikus, kamerai, mintha feloldódnának a határok gép és vetítés, vetülés, meg emberi szem, képzelet között, mintha igazából szenttelenül mindegy volna, milyen eredetű a látvány, és mi magunk szereplőként vagy kiagyalóként értődünk bele a képbe. A létezésnek ez az aspektusa fontos egyedül: *van* a látvány, az élőkép, az esőtől (tovább) barázdált akvarell.

Gyakorlatilag: a képben élni. Képekben élni. Szakadozottan, darabokban, haikuk tucatjainak töredékes esetlegességében; vagy mozdulva, filmmé lökődve, elszabadult, lebegő haikuk sokaságában, újra csak foszlányosan.

Erről is szól a versem: a film-korszakban élők jellegzetes folytonosságáról-szakadozottságáról. Szól (azután) magáról a haikuközegről, -életformáról. Úgy mondhatnám, mindez egy Basó körüli poétikának a modern technika segítségével történő felelevenítése. Hattori Dohó munkájában esik szó a *fuga* fogalmáról. Ez a haikut művelő, haikuban létező ember (japán eredetiben: *hadzsín*) teljes világzsemléletét magába foglalja; végső értelmében csak „alámerülés” enged megismerni, s végül egyfajta teljes emberséghez vezet (vissza).

Kevésbé lényeges számomra, hogy Basóék effajta gondolatainak a zen-buddhizmus eszmerendszerében volt adekvát értelme, inkább a „hiánytalan építkezés, megragadás” lehetősége ejt foglyul, ahol esetemben tökéletes szemléleti- és szemléltetési metafora a film lehet. A film ugyanis összefogott, zárt totalitás; ami a lényeg: vizuálisan teremtem, „ad” élénk dolgozat. Bármekkora tágasságot befoghat, emellett viszont képes ráközelíteni, rászűkíteni, már-már metszően ráélesíteni egyes

tárgyakra. Részletek: haiku. Szünetek, folyamatosság. Felvilágosítások ragyogása, üresség. A teremtés, mi magunk, mint Isten filmje. Vagy ahogyan mi ráláthatunk különböző képsorokra. Titokzatosan megvilágított rések; szemek mindenütt. Hirtelen áttörés, *mögé látás*: pillanatokra. Ennyi a haiku törekedés többlete, hozadéka. A haikuban élő éndarab kiváltsága a hétköznapival szemben, minden közönséges látással, elhomályosult blendével szemben. Akár átfogó összefüggések felől érkezik a megközelítés, akár a részletek változatossága gyönyörködtet. „Elképzeltető, hogy a szeme sokkal tágabb blendéjű most, mint amilyen nyílásra a mi kameránk egyáltalán képes. És valószínű, hogy ez áll a szűkítésre is.” (M. M.)

HOLLYWOOD (T)AKARÁSA

(H)arc poetica, avagy képzelt/„képzett”

levél Natalie Portmannek

A *klónok támadása* olyan film 2002-ből, jut eszébe, amelyikben Natalie Portman is játszik. Vagyis Dominique Swan, más megjelöléssel (az eredeti családival talán), amely kettősség már önmagában egyfajta mutálódást sejtet (ha nem is mindjárt mutáció létrejöttét); verbális területen, a nyelvi kifejezés világában, a névtani jelenségek szintjén. De említhetne más mozikat is tőle, azaz a közreműködésével: *Baljós árnyak* (1999), *Támad a Mars* (1996) vagy éppenséggel *A sítheek bosszúja* (2004). Nem „említ”. Hiszen már *említett* is!... Könnyű beleszaladnia a Beverly Hills-i színművész asszonyka önkéntelen csapdájába, aki c/o ICM-es elérhetőségével igencsak közel van a tűzhöz, az emberiség ezredfordulós antropológiai önértésének legfőbb mozgóképi-feldolgozási műhelyéhez ott, a Wilshire Boulevard-on. Ha levelet akarna írni neki, oda kellene azt címeznie... Nem akar levelet írni (neki). Vagy mégis? Nem, egyelőre biztosan nem. Egyelőre az izgatja, kik vagy mik is azok a „sith”-ek. S hogy: mi az ember? Mi az emberforma, a *human(oid)* létező, legalább külsőleg micsoda – amúgy „fenomenológiailag”? *Contrasted with animals, God and machines.*

Ne vétessék cinizmusnak tőle, hogyha részint pusztán retorikusként elgondolt saját kérdésére választ keresve régre nyúlik vissza ugyan, ám legelőbb is mindössze félezer évet ugrik hátrafelé az időben, nem pedig kettőt. (Hiszen ama jelképes „ötszáz” és „kétezer” között is megvan a kompatibilitás, nemhogy a kettőnek külön-külön övele!) Vagyis az itáliai reneszánsz egyik emblematikus figurájának, a Quattrocento „legelbűvölőbb olasz gondolkodójának” vonatkozó megközelítését veszi maga elé kiindulási cédulaként. A keresztény újplatonizmus áramlatának felfogásával sem éppen inkompatibilis Giovanni Pico della Mirandola az egyén felmagasztaltatására vonatkozó gyönyörű vélemény-megragadása kerül elé

a szerző *Szónoklat az ember méltóságáról* (1486) című művéből: „Ó, Ádám, nem adtam én neked sem egy meghatározott helyet, sem egy sajátos arculatot, sem valamely egyedül terád jellemző tulajdonságot, hogy azt a helyet, azt az arculatot és azt a tulajdonságot, amit akarsz magadnak, te magad szerezd meg és tartsd meg akaratom és ítéletem szerint. A többi lények természetét általam megszabott törvények közé kényszerítettem egyszer s mindenkorra. Te azonban, akit semmilyen szűk határ nem korlátoz, magadtól határozod meg természetedet, szabad akaratom szerint, mellyel felruháztalak. A világ közepére helyeztelek téged, hogy onnan könnyebben lásd, magad körül széttekintve, mindazt, ami a világon létezik. Nem tettelek téged sem égivé, sem földivé, sem halandóvá, sem halhatatlanná, hogy, mintha önmagad szabad és szuverén teremtője lennél, te formáld magad olyanná, amilyenné akarsz. Lealacsonyodhatsz az alsórendű lényekig, az állatokig, vagy, lelked készíted követve, újjáteremtheted magad, fölemelkedvén a legmagasabb, isteni szellemek közé.”²¹³

Az idézet Madarász Imre ez idő szerinti legutolsó könyvében kerül elé. És a szerző természetesen hozzáfűzi a maga gondolatát, következtetését ehhez a filozófiai kiindulópont-hoz, mégpedig annak a Jacques Barzunnak a nyomdokain járva, aki maga már szintén „spengleriánus” és ennek megfelelően a nyugati kultúra végét tételezi a 20. században, illetve napjainkban. Ez a gondolat mármost nem annyira valamiféle, nagyjából napjainkra vagy legkésőbb a közeljövőben visszafordíthatatlanul beálló hanyatlás-kezdet, eljövő, bekövetkező (máris bekövetkezett?!) történelmi végállapot (vö. Lyotard, Fukuyama) formálisan az apokaliptika keretei között való felvetése, hanem inkább a választás elé állítás, a „válaszútra” érkezés jelzéséé egyelőre, és pedig úgymond a „picói szabadság” értelmében szükségessé váló választásé, „válaszúté”. A *válasz* szükségességének jelzése arra a kérdésre, hogy saját

213 Idézi: MADARÁSZ Imre, *Változatok a halhatatlanságra. Olasz irodalmi tanulmányok*, Budapest, Hungarovox, 2011, 41–42.

hajnalának, a reneszánsz humanizmus örökségének szellemében akar-e tovább haladni, azaz *felemelkedni* az euro-amerikai, nyugati emberiség, vagy szakítani ezzel a hagyományával és *lealacsonyodni*? Merthogy ennyire kiélezett (lenne) a választás szükségessége, a választás két alternatívája ennyire éles szöveget zár(na) be egymással: vagy a könyves-humanista paradigma továbbvitele, tovább nyújtása, vagy pedig rögtön az animális sötétség. Kegyetlen polaritással. Továbbvihető Tradíció pedig voltaképpen csak egy van, egy lenne (nagybetűvel írható legalábbis), egyetlen egyetemes érvényű kulturális-civilizatorikus hagyomány, az, amely ha világviszonylatban partikuláris és elszigetelt is ugyan, de valamennyi európai nemzet közös hagyományaként legalábbis egy kontinensnyi egyetemességgel bír (Amerikára, Ausztráliára, illetve a kolonializmus más kontinenseken jelentkező pozitív hatásaira gondolva – ha vannak ilyenek és azért vannak – talán teljes Föld-egyetemességgel is). Ez pedig, hogy félreértés ne essék, az egykori, a Rómába átfolyt és a latinsággal univerzalizálódva szétfolyt görög Antikvitás mintázata, s olyan formájában, ahogyan az a reneszánsz Itáliában „újjászületett”: felfedező, alakított és tovább küldetett. Előre az időben, a máig is eljutva. Lehetőleg a mához képesti jövőig is elhatolóan? Ami nem éppen (élet)biztosítás).

Borzongató módon a negatív várakozás („forgatókönyv”!) érvényesülését, bizonyos árnyékok vetülésének, vetődésének kísértetiességét érzi ki az egyébként alapeszmé(nye)ket frappánsan összerántó, azok funkcionális összeműködését tételező Madarász-féle egymás mellé állításban, amely egzisztenciális genesis-rekonstrukciót (mintegy mellest!) és pesszimista jóslás-fenyegetést (nem annyira mellest!) egyaránt tartalmaz: „Amíg eleven az emberi méltóság, az emberi szabadság és a könyves műveltség szelleme, addig »az európai identitás« lényegét jelentő humanizmus öröksége is él. Addig és nem tovább.”²¹⁴

214 Uo., 51.

Úgy érzi, álságos formalizmus vagy tárgyalási „perfekcionizmus” akadémizációja lenne részéről, hogyha az elektronikus írás, az e-book, az internetes verbalitás kihívás- vagy módosítás-szempontjait vetné fel, mint olyasféle momentumokat, amelyek az italianista irodalmár gondolatmenetéből úgymond kimaradnak. A „könyv” fogalma itt nyilvánvalóan csak részben jelenti a gutenbergi technológia információt hordozó tárgyát, részben, és sokkal inkább, jelképes-magasztos helyiértékkel bír. (Nem beszélve arról, hogy a képernyős írás-olvasás optikai, kognitív lehetőségeit tekintve jóval felületesebb, mint ami az újkori nyomtatás, a papíralapú termék használatával működött/működik ezen a területen.)



Eddig említett filmjei az emberiség veszélyeztetését látszának tematizálni, a galaktikus környezete szerint a Föld bolygón élő *homo sapiens* faj elsődlegesen kozmikus, tehát külső fenyegetettségét. Ám az a sajnálatos tény is bennük van, hogy nem kell feltétlenül kozmikus dimenzió ahhoz, illetve az akár kozmikus dimenzióban megjelenő militáns dolgok erről az oldalról is játékba kerülhetnek olyan „cállal”, hogy az emberi nem saját magát „kínálhassa meg” elpusztítással. Bennük, mármint az említett filmekben a kultúra, a civilizáció szellemi és technikai-anyagi, ipari meghatározottságai, moduljai, valósággrégei mellett egy „vékony”, törekeny, sebezhető és éppen ezért is (meg hát egyáltalán!) igen érdekes szál vagy modul kerül a figyelem, a tárgyalás, a cselekmény középpontjába: a biológiai, a humán-életteni. Tehát az *emberi entitás* maga és mint olyan, ha úgy tetszik. *Diszciplinárisan* az orvostudomány, orvosbiológia és orvoslás illetékessége lenne itt megállapítható, tehát a konkrétan megnevezhető tudományág(ak) az egyéb tudományágak rendjében, a tudományosság általános univerzumán belül, ám éppen ennek a tudás-terrénumnak bizonyos újabb, különös-pikáns fejleményei, lehetőségei miatt nem elégedhet meg ő az emlékezetében, művészeti befogadó-értelmező tapasztalatában felmerülő al-

kötásoknak egyszerűen a *sci-fi* kategóriájába való besorolásával. Gondol elsősorban a génebézetre, géntechnológiára, bioprogramozásra. S az akciófilm vagy akció-thriller műfaji meghatározást is félrevezetőnek tartja részben erre felé, annak ellenére, hogy a (képzeletben, *fikcionálisan*) felmerülő fenyegetés megvalósítása vagy annak elhárítása, elhárítási kísérlete jól, hatásosan, megragadóan érzékeltethető valamilyen konkrét, szoros, feszült történéssor lepergetésével. De ez felfogható külsődlegességnek is annak a tartalmi-filozófiai töltetnek a fényében, amely – valamiképpen lágyító, „lírízáló” hatással – külön körvonalazódva tényleg kifejezetten az emberről, emberiségről, emberiességről, humán értékekről vagy humanitárius deficitről kezd el szólni, beszélni egynémely műben. „Tudományos” értelemben tehát az orvosbiológia nyelvén és kérdésselvetéseivel, de plaszticitásában, életszerűségében, mindennapiságában hitelesedve a humánus problematizálásaként, fájdalmas-tragizáló veszteségtudatot előidézve, felmutatva, megelentve.

Amiben van érték s nemcsak a reflexióra, elgondolkodásra készítő etikai imperatívusz miatt, hanem művészileg is. Ez a kijelentése tekinthető Hollywood (vagy amit az összességében és szimbolikus általánosságában jelent) „rehabilitálásának”, és pedig egy ilyen kísérlet minden buktatójának vállalása mellett, de sokkal inkább az érdemi („vérbő”) narrációnak a filmen vagy az írott elbeszélésben való (értve ez utóbbit akár még az igényes, kifinomult, magasirodalmi prózaepikát is) lényegi azonosságára és ebből következően nagyon hasonló hatásmechanizmusára kíván utalni vele.

Megvilágítani akarva az elmondottakat, egyszersmind a filmnél maradványra a két nagy epikai ágazat közül, mások jutnak eszébe, nem a Natalie Portman közreműködésével létrehozott mozgóképes alkotások. Nem neki ír hát levelet? Nem, az egész emberiségnek... (De annak mindjárt átfogó-esztétikait.) Az a fenyegetés, támadás ugyanis, amely akár a klónoktól indul ki, akár a Naprendszerből érkező lények szegülnek az emberfaj ellen, túlságosan is harsány, dur-

va, technológiai, ipari. „Lágyabb ének” kell neki, ami a már mondott speciális „lírasiság”, a kapcsolódó filozofikum révén lopózik be a történesekbe vagy a tudományos tematizálás, problematizálás elmosódóbbá, „lájtosabbá”, könnyedebbé, bölcsészeti szempontból: használhatóbbá, érdemibbé válása, általánosodása által (?). Persze lehetőleg úgy, hogy – az akció révén – a markáns, erőteljes, hatásos, megragadó képek, szcénák áradásának is átadhassa magát.

Halálraj, mormolja tehát maga elé, színes, magyarul beszélő, amerikai sci-fi akciófilm (a műfaji megjelölés esetlegességéről már volt szó!), kilencven perc intenzív „őrület” 2000-ből (jelképes az évszám), rendezte Tim Matheson. A történet szerint Billy Sabbath szövetségi nyomozót (megformálója Boyd Kestner – neki végképp nem ír levelet!) éppen kivégezni készül az igazságszolgáltatás, miután munkája végzése közben törbe csalták és aztán ártatlanul elítélték egyik kollégája halála miatt. A kolléga, csakúgy mint akár a saját felesége vagy gyermeke is: kívülről láthatatlan testi átalakuláson esett át, amely valamiféle, az emberétől idegen öntudatot is támaszt az érintettekben. Fontos, hogy ez tényleg csak belső el- vagy inkább átváltozás, ám annál intenzívebb s undorítóbb (a szervek egyetlen masszává folynak össze a bőr alatt a delikvensben, akár a kettévágott hernyó keresztmetszetében látható), különbség csak abban van, hogy valaki már ilyennek születik vagy születése után válik ilyenné. (*Genetikus*, hogy az asszony „csak” ilyenné lett, ám Billyvel közös gyermeke már így fogant és jött világra...) Ezek a nem emberi, de külsőleg teljességgel emberformájú lények több ezer éve élnek már a „kék bolygón”, de elrejtőzve, mert az egykor teret hódító, mindenfelé elterjedő, ám általuk bitorlónak tekintett *homo sapiens* alaposan visszanyeste lehetőségeiket. Most azonban támadásra készülnek, hogy újra átvegyék ősi jussukat, magát a földgolyóbist. Kevesen vannak, így minden eszközt megragadnak a terjedésre: egyrészt előszeretettel adják el génbankoknak spermájukat, illetve titkos-speciális szülészeti klinikákat üzemeltetnek apokaliptikus higiéniai körülmények között, más-

részt rögvest frontálisan pusztítanak az emberiséget, amely célra nagy-sok malomsilóban gyilkos méhek tömkelegét tenyésztek ki. (Érdemes felfigyelni a cím kettős jelentésére: nemcsak a féregszerű humanoidok együttese a haláli, az eredetiben pokoli raj, hanem a vérméhek összessége is.) Azon múlik minden, hogy ezt az apokaliptikus nekibuzdulást sikerül-e megakadályozni, a halálraj (ki)zúdulását feltartóztatni. A dolog elég reménytelennek tűnik kezdetben, de aztán mégis sikerül megmenteni az emberiséget... Mindenekelőtt Billy Sabbath életét menti meg egy titkos csoport, amely a már-már felülkerekedő humanoidok földi társadalmán kívül élő, afféle illegális partizán szubkultúra. Ez befogadja, ennek akciócsoportján belül tevékenykedik Billy. A társadalomba visszatérni nem tudó, hivatalosan halottnak számító korábbi nyomozó számára egy idő után nincs más lehetőség, mint elfogadni egy *embermő*, Allie ajánlatát és csatlakozni a veszélyeztetett, felmorzsolódni látszó elhárításhoz, mely jóformán már csak belőlük áll... Megkapó, ahogyan már Allie emberi mivoltában sem feltétlenül bízik kapcsolatuk kezdetén, ám ennél megrázóbb korábbi magánéleti tapasztalata, amikor az illegalitásból szökve a szerető férj titokban felkeresi a feleségét, az pedig – féreghumanoid elkötelezettségéből következően – lebuktatja. A hálósobában ütnek rajtuk (rajta) s bár a szövetségi ügynöknek ismét sikerül kerekelt oldania a halál torkából, befogadó közösségének bázisát felszámolják nyomában járó üldözői. Mindebből következően aztán nagyon elkeseredik, (volt) feleségét tettelesen bántalmazza például, amely jelenetnek szemtanúja gyermekük is. A humanoid fiú a humanum érvényesülését kéri számon apján; jól tudható, hogy ez csak formális lehet az adott körülmények között, ám pikáns, hogy *fenomenológiailag* mégiscsak igaza van a kölyöknek: a családon belüli erőszak borzalma merítődik ki előtte látszatra, s ezt nem szeretné hagyni. Végérvényesen nem kell azonban lelkileg belerokkannia szülei brutális elkülönböztetésének tudatába, hiszen apja végül őt magát is saját kezűleg pusztítja el. Nem egykönnyen szánja rá magát a véreből is

való lény lelövésére, de ha egyszer az emberiséget veszélyeztető, káros álemler, akkor pusztulnia kell... Ez a megrázóan következetes lépés a film családcentrikus szemlélettel, alapbeállítódással ellentétes katartikus végpontja egyébként, nagy lélegzetvételt kiváltó „aha”-pillanat, a film befejezési momentumából a már nem-film utóérzetébe, hátrahagyott *feelingjébe* átfolyó következetességi döbbenet... Ekkorra különben már megakadályozták a vérméh-kaptársilók felnyitása és egyáltalán: demográfiailag is visszafordult a féreghumanoidok nyomulása. De hogy csak egy hajszálon múlt az emberi nem veszése, azt – egy látványos finálé-futás segítségével – az akcióthriller a legmesszebb menő plaszticitással igyekszik bizonyítani, érzékelhetővé tenni!

A port.hu fórumán azt írja az egyetlen hozzáfűzőtt, minősítő vélemény (bizonyos Perry, 2007. március 11-én 17 óra 31 perckor), hogy ebből, az ilyesimből „12 1 tucát”.²¹⁵ Mármost szerinte igaza is van Perrynek, meg nincs is. Perry igazáról, lévén nyilvánvaló, nem kíván külön szót ejteni, igazságtalanságáról viszont annál inkább. Fontosnak tartja ugyanis, hogy a film látványi terve semmiféle teátrálisan elütő vizualitást nem hordoz ahhoz képest, ami a szokványos emberalakokra, emberi társadalmi környezetre jellemző. Szintén természetes, hagyományos az átörökítő anyag és annak funkcionalitása megfigyelése szerint, ha a DNS (közre)működéséről már nem is kezeskedne, lévén ilyen részletességgel magában a filmben sincsen szó az élet továbbadódásáról a humanoidok soraiban. Csakhogy éppen ez az: aligha pusztán a takarékos gyártás-költségvetés céljait szolgálja a film saját „fenomenológiájában” a különbözős láthatatlansága. Hiszen ez az antropológiai-tudományos „túlterheltség” elkerülésének garanciája a műben, lehetővé téve egy, csak igen elmosódó s éppen ezáltal „költői”, „filozófiai” általánosságú emberfogalom műkö-

215 Lásd http://port.hu/halalraj_hell_swarm/pls/fi/films.film_page?i_where=2&i_film_id=84947&i_city_id=-1&i_county_id=-1&i_topic_id=2.

dését, amelynek ellenfogalma, veszélyeztető pandanja éppen ennyire kontúrtales, de egyben hatásosabb is hangulatilag, félelmesebb-erőteljesebb is érzelmileg. Röviden, összefoglalóan: művészi(ese)bb.

S ugyanez igaz másik kedvencének, példájának, *A majmok szigete* című alkotásnak a *science-ére* is. Ebben megint csak nem tudható, miféle céllal, pontosan milyen megfontolások és eljárások alkalmazásával folyt egykor az egzotikus, világvégi hely majompopulációjának átalakítása abban az irányban, hogy kizárólag a legagresszívebb egyedeket tenyészék tovább, míg végül kifejezetten gyilkos, minden élőlényt elpusztító állatcsoport jött létre. Tény, hogy ez történt és tény, hogy az elszabaduló majmok kipusztították a kutató közösséget és minden életet is fenyegetnek a szigeten. Aktuálisan az egykori kutatásvezető professzor, a „doki” lányát, partnerét és kísérőjüket szintén, akik az eseményeket rekonstruálni érkeznek az elátkozott területre. Illetve, mint a végén kiderül: a vezető-kísérő nagyon is tudja, mi történt évekkor korábban, hibásnak is érzi magát benne, hisz akkor gyáván elmenekült, sorsára hagyva a „dokit” és társait, ám ezt csak a helyszínen árulja el, amikor a kis csoportot bekerítik a majmok – akár csak valaha a kutatókat... Kísértetiesen megismétlődni látszik a tragédia, ám a gépágyús, kézigránatokkal feldíszített nehézfiú önfeláldozása megmenti a párt, a lány és a fiú szerencsésen elmenekülhet, míg a kísérő leköti a veszélyt, s körülötte éppen végérvényesen, visszavonhatatlanul bezárul a vérengző állatok ostromgyűrüje... A helytállás tagadhatatlanul katartikus, hatásvadász módon lenyűgöző tragédiája ez, s amennyiben a maroknyi spártai katona sírfeliratban rögzített helytállására emlékeztet, annyiban „görög” is mindjárt. – A nem éppen túlzásba vitt tudományos tartalomról éppen csak annyi van itt jelen tényleg, legalábbis kifejtve annyi van, amennyi megint csak jótékony általánosságban, a terhelő részletezést nagyon elkerülve az alaphelyzet problémásságának kialakításához szükséges. Na meg amennyi alapján elgondolkodhat a befogadó, hogy hová vezet az öncélú (?), veszélyes tudományos

kísérletezés. És hová az agresszivitás az emberi faj környékén, vagy magán az emberi fajon belül? (Az embergenézis majom-elméleteinek árnyéka ezen elméletek valóságos érvényességi lehetőségétől függetlenül jelképes borzongatósággal vetül rá az elbeszélésre: az elképzelt fordított evolúció első állomása, a visszafejlődés iránya az ember számára egy emberszabású, szőrös, dühödt-öldöklő „örjöngéspóc” lenne. Kvázi a nagytestű, „emberszabású” majom, ha nem bántódik meg... Legfeljebb az emberi tudás-felelőtlenség által véghezvitt génmanipuláció hatására!)

Kicsikét szimpla dolgok, tanulságok ezek persze. Csak hogy a *science-fiction* meg bizony *ennél* explicitebb, szájbarágósabb módon hozza a tudományt, amelynek összebékítése a művészeti, filmes-irodalmi hordozószerkezet narratív mechanizmusával éppen ezért jóval nehezebb és ebből kifolyólag nem ritkán diszharmonikus, tudálékos hatású, fásasztó végeredményekkel jár. Példáinak visszavett *sci-fissége* ellenben a konkrét tudomány részletezési deficitjéért filozófiai átfogósággal és elmélyültséggel kárpótol és magához vonzza, pótolja a klasszikus jellegű érzelmi-erkölcsi megtisztítás effektusát is a műalkotásban, annak értelmezéséhez kapcsolódva.



Látja, nézi ezeket a filmeket, mindegyre visszapergeti őket értelmezve, elvileg akár „filozófiai” perspektívájuktól sem elzárkózva (amennyiben valóban létezik ilyen), de filozofikus nyitottsággal aztán mindenképpen. És olvassa, néha írja is (azt) a prózát, amely nem független a bennük, mármint ezekben a bizonyos fajta filmekben megjelenő világ vonatkoztatási rendszerétől, de nem is akar az lenni. Ennek megfelelően, a saját oldalán kereskedve, olyan jellegű epikát álmodik meg, óhatatlanul művészeti ág- és művészet-szinkretikusan valamiképpen, amely erőteljesen merít vagy von le tárgyalási, kifejtési következtetéseket a tudományos-fantasztikus, akciós filmgyártás bölcselő elemeket, rétegeket sem teljesen nélkülöző gyakorlatából, tematizálásából, ám nem megy el a

szét- vagy agyontechnicizáltság végső konzekvenciáinak végpontjáig, azaz a gépemberig. Legalábbis a totálisan gépiesített „emberig”, *humanoidig*: a kiborgig nem. Hanem megáll a csak részlegesen gépiesített, technicizált embernél, aki/amely lassanként a klinikák megszokott, „természetes” alanya, objektuma lesz különféle, sokféle, ám lehetőleg diszkrét, nem feltétlenül (első) látásra nyilvánvalóan hordozott protézisei által. Ezen a ponton megállva, ilyenféleképpen tűnődik aktívan, megjelenítőleg, cselekmény-generálóan ez a fajta elbeszélés azon, hogy mi az ember, mi lehet – az újabb körülményei között? Nem kell feltétlenül mindjárt a terminátorság, a kiborgság teljes technicitása, technológizáltsága! Hiszen nem egykönnyen emészthető a részleges kiborgság sem, illetve külön, komoly feladatként emésztendő. Vagy még a technika erős jelenléte az ember életében is próbára tehet író-tolvasót, mint valamiféle transzcendencia? Netán a klónozás, a géntechnicitás és/vagy a robotizáltság kihívása felé tett lépés, majd a szinte azonnal a (hagyományos, „fapados”) *humán*um, *humanitás* tematikus, bölcséleti és elvárás-mérlegelési, értékelési-problematizálási körébe visszaforduló gesztusok tűnnek (számára) ebben a vonatkozásban a művészi széppróza adekvát reakálási lehetőségének?

Kurt Vonnegut néhány frissen megjelent, a közelmúltig kiadatlan novellája mintha modellszerűen valósítaná meg azt a kifejezéseképletet, amelyet az utóbbi két kérdésében feltételelesen körvonalazott. (Még nem teljesen az a Vonnegut lép fel bennük, aki a hatvanas évek regényei óta ismerhető, de azért meglehetősen „ott vannak” már ezek a pályakezdő írások is.) Vegye mindjárt a kötetnyitó elbeszélést, a *Meghallót*. Az emberek arra vágyódnak, hogy valaki meghallgassa őket. Ez a vágyuk ritkán teljesül, annál nagyobb dolog, hogy a hallókészülék-gyártó üzemben dolgozó Henry ebédidő alatt ilyen igényt kielégítő készüléket fabrikál, amely találmány szabadalmaztatásától a meggazdagodást is reméli. A kicsiny bádogdoboz, amelyből drót áll ki, s a drót végén a fülhallgató hallókészülékre hasonlít, valóban csodát látszik művelni: aki

dugóját a fülébe nyomja (Henry családjából), annak legbelső, titkos gondolatait visszhangozza, voltaképpen tudtára adva saját tudattalanjának vagy csak félig-meddig tudottjának tartalmát. Ez azonban veszélyesnek bizonyul, ha nem is épp a képmutatás rejtett tudatelemeinek felszínre hozásával, hiszen Henry és családja tisztességes emberek együttesét jelenti, de a felszín alá szorított önzés, a szőnyeg alá söpört, konszolidált ellentétek előhozása révén az egyes családtagoknál nagyon hamar magát a családot fenyegeti széthullással. (A) Meghalló ugyanis nemcsak kihallgatja az őt használó gondolatait, hanem válaszol is rájuk, éspedig olyan kíméletlen, egoista nyíltsággal, gátlástalansággal turbózza fel az emberben nyugalmi állapotban tartózkodó (ön)felforgatást, hogy mind az emberi együttélés, mind pedig az egyéni létezés elviselhetősége kérdésessé válik, a legkendőzetlenebb ösztönigények aktiválásával, az egyénben. Nagy kísértést jelent a család számára (a) Meghalló, kis híja, hogy meg nem indulnak/lódnak a lejtőn. De aztán győz a józan ész, a szokványos, de mint a mese tanulságából kiderül: nagyon is megtartó, humanizáló jelle-gű tisztesség (amely talán a mértéktartó kispolgári freudista „tisztességtelenséggel” azonos, amelyre szüksége van mindenkinek?!), és eltemetik az individualizálódott hallókészü-léket... Sokrétű, teljességgel aligha megfejthető, elemezhető jelkép ez, amelynek egyik kulcsa nyilván a kérdés, hogy voltaképpen kié a benne megszólaló hang? Mindenesetre nem az Úr beszél a dobozban, véli maga Henry. De az is bizonytalan, hogy a felhangzó szólam a használók saját hangja. Nyilván diabolikus modulról van szó, amely a társadalmi külsőde-gesség, a vagyon vágya és imádata irányában értelmezhető: vajon a boldogság lényegileg azonos a megvásárolt boldog-sággal? Közgazdaságilag tudható a válasz...

Ami a novella tudományos-technikai konzisztenciáját il-leti, bámulatosan finoman kidolgozott szerkezettel állunk szemben, konstatálja ő. Henry bádogos, cége az Akkusztikult Rt. névre hallgat (akusztika + okkultság?), a laborasszisztens-től apró csodákra teltt eddig, most egy nagyobb csoda jött

ki a keze alól. Briliáns (a) Meghalló létrehozásának mint kí-sérletezési, próbálgatási, alkatrészvariatív folyamatnak a le-írása! Hitelesített műhely-érzet uralkodik el a befogadón. Ugyanakkor a technikai eszköz működési elvének „termé-szettudományos” megadásával nem kísérletezik a színvona-las írói mértéktartás. Majd bolond lenne! Beletörhetne abba a patikamérlegen kimért technikai/transzcendens elbeszélési egyensúly. „Én csupán megfejtettem egy titkot – közli felfe-dezésével kapcsolatban Henry –, amely egész idáig arra várt, hogy megfejtsék. Véletlenül jöttem rá a nyitjára. A legtöbb felfedezés a véletlen műve.”²¹⁶ A szereplőnek jelentős tudom-ánytörténeti igazsága van, az elbeszélő/író részéről mind-azonáltal egy kissé megfutamodás ez. De csak olyan technoló-giai részletek elől, amelyek a tudomány jelen állapota alapján nyilván transzcendáló hatásúak lennének (még/?, s az Úr nélkül is), legfeljebb az feltételezhető, hogy amennyiben a gondolkodásnak, az agynak vannak bizonyos rezgésszámai – márpedig hogyan is ne volnának tulajdonképpen! –, akkor a jövőben nagyon is elképzelhető azok akusztikai bemérése, megfejtése, kihallgatása... Költői inkább tehát a visszavétel, tudomány-realista a homályban-hagyás, az elkerülés gesztu-sa, költői inkább, mintsem valóban ismeret-deficites. Hiszen azért egzaktnak tűnő részleges válaszkísérletet is meglobog-tat Henry: „Szerintem az a dolog nyitja, hogy az agy meg a fül össze vannak kötődve. Bőven van rá idő, míg erre is rájövünk. Most inkább az a lényeg, hogy Meghalló elárassza a piacot. És hogy végre éljünk, ne csupán vegetáljunk.”²¹⁷

A novellagyűjtemény címadó írásában, *A repülő macská-*ban a „repülő macska” természetesen csak metafora. A fel-húzott, manipulált, „programozott”, kihasználta pszichopata vakító hatású, vak vagdalkozásának lényegét ragadja meg képszerűen. Teljesen ugyan nem lenne agyrem egy kiborgos,

216 Kurt VONNEGUT, *A repülő macska. Tizennégy kiadatlan novella*, ford.

SZÁNTÓ György Tibor, Budapest, Maecenas, 2010, 31.

217 Uo., 32.

félíg vagy tán egészen gép, netán genetikailag átszabott *valóságosan repülni tudó macska* sem, és talán Vonnegutnak sikerülhetett is volna fikcionálisan hitelesíteni egy ilyen jószágot, mégis megnyugtatóbb, jobb, szebb (esztétikusabb), hogy nem kísérletezett vele. Összevont hasonlata a pszichiátriai kezelés kétes elemeit hivatott bírálni, ennyi benne a tudományos vonatkozás.



Effélét csinálni maga is próbálgat. Úgy tetszik neki: ezentúl egyre inkább. Nem az, hogy Juhász Ferenc nevezetes, kozmikus-rovaros „megvilágosodása” (a New York Kávéház forgóajtájában a hatvanas években) vagy ahhoz hasonló jutna neki is osztályrészéül, hogy akkor most már csak vér és halál és sejt és robot, de azért nem véletlenül jut eszébe az irodalomtörténetnek ez a híradás-momentuma. És úgy tetszik neki, hogy vannak: adódnak, kialakulnak bizonyos önkéntelen törvényszerűségek, amennyiben valaki *ilyesmi dolgok* elbeszélői előállítására adja a fejét. Csak néhányról! Harc, küzdelem kerekezi szükségképpen az akciót ebben a kontextusban nála is, és anélkül, hogy különösebben törekedne valamely kollízió ábrázolására. És önkéntelen a társadalombírálat, de az eltérő társadalmi mintázatok egymásra feszítéséből kipattanó utópisztikusság is valamiképpen. S ha nem utópia, akkor anti-utópia, disztópia. Az utópiát valamiféle félelem, tartás szüli (valamitől). És ha félnek valamitől itt, Közép-Európában, akkor az mi is lehetne más, mint a nemzethalál?! Hogy ironikus-e? Azt döntse el az irónia maga! A cselekmény „abszolút értéke” negatív előjellel látódik-e el? Pillanatok alatt eltűnhet a mínusz, s pillanatok alatt visszavillanhat. – Egy konkrét szűzsé: A zsebszerződések révén szerzett területeik összesítésével Magyarország szívében félíg rejtve, félíg nyilvánosan és nyilvánvalóan önállósuló tendenciájú, élőködő kisállamot létrehozó „fritzek” ellen olyan amazonok veszik fel strihelve a *harcot*, akiknek hüvelyébe-méhébe turmixgép vágókése van beleültetve, belevácsolva. Lábuk közé szorítják a „Sturm-

bannführereket”, úgymond, aztán az „érzékeny részüknél fogva” csöbe húzzák a delikvenseket, míg végül teljes egészében feldarálják, eltüntetik őket, akárcsak valamiféle élő „nyemeckaja turmixszaja masinkák”...²¹⁸ Hát, ízlés(e) kérdése, akárcsak Edgar Allen Poe-nál egyik-másik meredek témafeldolgozás, mint amilyen *A kút és az inga* című elbeszélésben az inkvizíció kínzásmechanikájának *kínosan* pontos bemutatása, vagy *Az elsietett temetés* tetszhalottjainak realista-látomásos szenvedése az élve elföldelés után. Ami őt magát illeti: csak mindig is szerette a kamaszos erotika megközelítésmódját.



A látható ember, hogy szóhasználatával a filmesztétika egyik alapművére utaljon ő, elsősorban test. Az ember, amennyiben látható és ezáltal (virtuálisan) *megfogható*, megközelíthető – s akár például (játék)filmen vagy a fikciós széppróza tárgyalásmetszeteiben is –, úgy test, mindenekelőtt. Lelki-szellemi mivoltából, aktuális ilyen állapotából szintén sok látszik persze *ezen a testen*, testfelületen, amely valamiféle kivetítőnek, képernyőnek tekinthető maga is: a tartás, a gesztusok és kifejezések mellett ezek hordozója, sugárzó médiuma, az arc, a szem ugyancsak rengeteget megmutat (ebből) a lelki-szellemi mivoltból-állapotból. (Azt nem meri mondani, hogy „lényegből”, mert a lényegről, úgy tartja, egy ideje már nagyon nehéz értelmesen, racionálisan, ráadásul még cizelláltan nyilatkozni – érdeminek vehető megérezéseken, meggyőződéseken túl.) Mármost a testről sok minden mondható közelebbről, de még mindig az általánosabb jellemzői fontosabbak neki. Amelyek legalább annyira közismert, akár közhelyszerű igazságok róla, mint amennyire meghökkentőek voltaképpen. A test eleven – jobbára. (Ha már nem az, akkor nem is jogosult lényegében a test névre. Ez irányadó megállapítás.) Aztán a test ingerelhető: enni és szeretni szeret. S bele lehet hatolni, úgy szexuálisan, mint ahogyan gyilkolásilag. Széplaky Gerda fel-

218 Vö. ZSÁVOLYA Zoltán, *Mindenféle sportok*, Kortárs, 2011/6, 6–19.

vetései nyomán idézi fel ezeket, akinek legjobb fejezet(al)címe, egyben értekezői témakidolgozása a következő: *A húsként megvalósuló énről*.²¹⁹

Jogos. Mármint a kritika. Ha egyszer tényleg és érdemlegesen a testről van szó, akkor a kérdésfelvetéshez elengedhetetlenül tapad kritika. A filozófia keretei között lehetséges ez is: a testről érdemlegesen beszélni. *A másvilág hasadékaiban* helyezkedik el ugyanis a test. Az előbbi alcímnek ez a címe. S a címek írások, könyvek esetében merülnek fel. Az írásokban, könyvekben, narrációkban költői alkotások találhatók sokszor. Az egyéni élet mulékonyságának fájdalma, vagy a (lényegi) elpusztíthatatlanságába vetett költői hit pedig megmutatkozhat úgy az erről való fikcionális beszédben, mint ahogyan a művek (diadalmas) utóéletében is, ám végső soron a kulturális emlékezet, az időnként, korszakonként meg-megújuló érdemi szövegelemzés (annak lehetősége vagy kényszere) dönt a szellemi megmaradásról, amely fennmaradásnak egyúttal fokmérőjeként is tekinthető. Ez igaz a filmekre is, nemcsak a szövegekre. *Vesd össze*: a képi narráció által létrehozott textussal!



De az emberi halhatatlanság mint téma! (Madarász Imrénél, őhöz visszaterve.) Amelynek konkrét problémavonalai, kérdésfelvetési körei meglehetősen szerteágaznak, felgyűrűznek: a vallásilag meghatározott túlvilági és a művészetileg kivívható földi öröklét, a politikai hatalom és az írástudói felelősség kapcsolatának, érintkezési lehetősége kényességének kérdései tárgyalatván, vagy a bűn általi, borzalmas halhatatlanodás kísértése kezeltetvén értelmezőileg, netán az emberiség megőrzése az embertelenségben mint kardinális téma. Ennyire gazdag ez a tanulmánykötet. Csakhogy nem éppen a testre vonatkoztatott az emberi halhatatlanság, az egyszer

219 SZÉPLAKY Gerda, *Az ember teste. Filozófiai írások*, Pozsony, Kalligram, 2011, 361–420.

biztos, amennyiben egyáltalán valamire! Hanem a lélekre és a szellemi teljesítményre, annak szellem(iség)ére. Csakhogy „fenomenológiailag” kizárólag a test *van* a művészetben, különösen a filmen! Említette már. Mit csináljunk hát? Mit csináljon ő? Térjen vissza az itáliai reneszánsz humanista embereszményéhez (?). A humanizmus a legnagyobb hatású, értékű eszme, amelyet az olasz kultúra az emberiségnek, azon belül legelőbb kontinensünknek adott. „Páratlan hatás- és sikertörténet” tanúi lehetünk ezen a téren historiográfiailag tájékozódva, regisztrálva, értékelve, és pedig abból kifolyólag, hogy „a modernség megannyi alapértéke, »uralkodó eszméje« – legfőképpen a szabadságjogok, a liberalizmus, a demokratizmus, a felvilágosodás, a kriticizmus, az idealizmus, az európaiság – tulajdonképpen nem más, mint a humanizmus leszármazottja, illetve továbbgondolása”.²²⁰ Hogy azután maga a humanizmus micsoda? Ennek pontos megértéséhez Madarász Imre nyomában járva a legkülönbözőbb felfogású szakértők egyhangú és amúgy konszenzusosan „közhelyszámba menő” véleményére érvényes hivatkozni, miszerint „a »humanizmus« szó nem közvetlenül a latin »homo«, hanem a cicerói »humanae litterae« vagy »studia humanitatis«, azaz human tudományok (stúdiumok) kifejezésekből ered.”²²¹ Ilyen módon pedig a humanizmus megvalósulásához, a humanista programosság megvalósításához már csak etimológiailag sem (volt) elegendő az emberi tulajdonságok megélése, az emberies gesztusok rendszeres megtétele, a humanitárius gyakorlatozás, az emberiségért végzett mégoly önfeláldozó munka. A humanizmus képviselőjévé, a humanista érték- és életrend alkalmazójává, megvalósítójává ezek mellett, ám még sokkal inkább az embertudományok, szellemtudományok művelése vagy az emberi-szellemi alkotóerő művészetté alkalmazása, alakítása révén lehet(ett) valaki. A betű embere így önkéntelenül „tudós”.

220 MADARÁSZ, *i. m.*, 35.

221 Uo., 37.

Hollywood horizontjában is? Ott is, meglehetősen, ott a leginkább.

Kik is azok a „sithek”? Kicsoda neki Natalie Portman (szerepei összességéként)? Tetszetős kísértet csak, délibáb.

Apropó

MADARÁSZ Imre, *Változatok a halhatatlanságra. Olasz irodalmi tanulmányok*, Budapest, Hungarovox, 2011.

SZÉPLAKY Gerda, *Az ember teste. Filozófiai írások*, Pozsony, Kaligram, 2011.

KURT VONNEGUT, *A repülő macska. Tizennégy kiadatlan novella*, Budapest, Maecenas, 2010.

RECEPCIÓS OLVASMÁNYOK

Ez év elején megszerkesztettem és utószavaztam egy idegen verseskötvet.²²² (Az üzemmérnököknek képesnek kell lennie arra, hogy alkalomadtán maga is odaálljon még az esztergapad mellé.) Habár nem kifejezetten a szerző ellenében jártam el (no, természetesen!), mindazonáltal olyan elveket is érvényesítettem munkám során, amelyek – legalábbis azzal a kontúrossággal, ahogyan felvettem és aztán végigvittem őket – „áldozatom” eredeti elképzelései között nem szerepeltek... Ilyen körülmények között a kívülállónál valamivel személyesebb várakozásokkal nézek a kötet fogadtatása elé: ha már én alakítottam pontosan olyanná, amilyen lett, hát nem csekély mértékben a saját felelősségemet is éreznem kell recepciója alakulásában. Mintegy fél évvel az összeállítás megjelenése után átmeneti mérleget vonhatok most, különösen két recenzióra támaszkodva. Az egyik különösen rossz, a másik különösen kedvező értékelést ad a műről, *művünkről*.

„Fellinger Károly *Jancsi és Juliska* című műve állítólag eposz – kezdi az Új Szó hasábjain megjelent ismertetését Szász Zoltán. – Eposzi kellékeket a legnagyobb jóakarattal sem találtam benne.”²²³ Hát, ugye, azokat nem is igen kellett volna keresnie a kritikusnak. Lévén Publius Ovidius Naso kereset költői elbeszéléseire emlékeztetve mindössze azt állítom az utószóban, hogy „afféle kvázi eposz a jelen mű is; csak keret nélküli, vagy ha »keretes«, hát az a keret a versek közötti üres helyek, az általuk megjelenített élettörténés hézagainak megannyi »kihagyása«, önkéntelen cezúrája”.²²⁴ Ezek után pedig elgondolkozom a szövegi „keret” mint olyan mibenlé-

222 FELLINGER Károly, *Jancsi és Juliska*, Dunaszerdahely, AB-ART Kiadó, 2014, 150.

223 SZÁSZ Zoltán, *Képzavar, halmaz, elmélet*, Új Szó Online, 2014, <http://ujso.com/napilap/kultura/2014/05/22/kepzarar-halmaz-elmélet>

224 FELLINGER, *i. m.*, 141.

tén, főleg az adott felhasználási kreativitás, értsd: szabadság (szabad alkalmazás) szükségletei és kihívásai szerint. „Keret: a versek együttese, cselekményes végig-hajt(ód)ása a lineáris olvasás folyamatá(ba)n – mint önmaga, a szöveg-összeség kerete...”²²⁵ Mármost ha Szászi Zoltán nem találja azokat a fránya „eposzi kellékeket”, azért nem tudom vállalni a felelősséget. Az bizony az ő sara. Vagy a középiskolai tanáré, aki az „eposzi kellékek” felsorolása mellett nem okította ki még a „kvázi eposz” kellékeinek felismerésére is! Persze, hogyan is gondolhatott volna a jámbor pedagógus arra, hogy jön majd egyszer egy Fellinger, mögötte pedig a szerző(jé)t ékként előre toló Szerkesztő-Zsávolya, aki évezredek irodalmi hagyományát fogja a feje tetejére állítani? (Amiként már maga Ovidius is Homéroszt egyébként, vagy nyolcszáz esztendő után.) Annyi tanulság mindenképpen legyen ebből, hogy a tanulás nem szabad a középiskola elvégzésével lezártnak tekinteni. S ha nem is egyetemen folytatjuk azt – amiként Szászi Zoltán nem tette –, azért létezik még az önművelés is. Vagy csak az egyéni tájékozódás. Esetleg a megbírált mű utószavába belepillantva.

„Lírai vallomássorozat – teszi fel azután Szászi a kérdést –, egy elhagyott férfi vergődése?”²²⁶ Mint az anyagot elég jól ismerő (ha nem is annyira, mint maga az alkotó), azt felelhetem erre, hogy ilyesminek nyomát sem találtam. A líra, persze, „vallomás”-tartalmú dolog is, főleg azonban csak abban az értelemben, ahogyan azt Szászi Zoltán középiskolai tanára elképzelhette. Vagy ahogyan talán Szászi Zoltán, a költő a maga szépírói gyakorlatában elképzei. Az „elhagyott férfi” attitűdjéről pedig végképp nincsen itt szó. Úgylehet, Szászi Zoltán „tud” valamit Fellinger Károly magánéletéről a szlovákiai magyar irodalom, illetve irodalmi élet kis nyilvánosságában? De ez olyasmi, amivel sem irodalmárnak, sem szerkesztőnek nem kell hogy dolga legyen, és ami a mű interpretációs szer-

225 SZÁSZI, i. m.

226 Uo.

kezetében nem képeződik le. (Valójában nem is szabad leképeződnie – bizonyos értelmezési dogmák, és nem a legroszszabb dogmák szerint.)

Szászi a következőképp folytatja kötözködését: „a szerző (önállóan vagy szerkesztői segítséggel?) megkísérelte átformálni a már nyomtatásban eddig megjelent verseket, hogy más szerkesztésű, alkalmoszerű ötlettől vezérelt átirat legyen? Nem tudom.”²²⁷ Nem tudja, és mégis túlságosan sokat akar „tudni”... Mit neki egy Goethe elképzelése a vers mindenkor „alkalmi vers” mivoltáról, mit neki, hogy Ezra Pound ezzel a felszólítással él: „Make it new, make it alien!” Neki már az törvénytelen, jogtalan, hogy korábban is megjelentek már nyomtatásban a most kötetbe gyűjtött versek! Még inkább, ha már kötetben is esetleg. Az, hogy erről deklaráció szól – mint szerző és szerkesztő közösnek tekinthető nyilatkozata az együttesen végzett munkáról –, nem jut el a tudatáig. Csak vádol. Pedig csak egyértelmű, hogy a bejelentett szerkesztő ténylegesen szerkesztési munkát is végez?! „Fellinger Károly kötettervét – közlöm volt – két variációban kaptam meg [...]. Egy úgymond »bővebb« változat az *Alulnézet*, egy »szűkebb« pedig a *Sorslavór* címet viselte, miközben anyaguk gerince lényegében azonos volt. Mindkettő indokolhatóan tűnt fel ugyan előttem a tematika meg az írásokat összességében működtető szemlélet felől, én azonban mégis egy harmadik felét javasoltam szerzőnek és kiadónak. A *Jancsi és Juliska* felirat kifejezi, azazhogy átfogja a kötet legfontosabb és legnagyobb számban szereplő (alapvető) témáját, hordozza legtöbbször és legmarkánsabban előbukkanó alakját (főalakjait), s ezen felül játékos-provokatívan rájátszik a magyar nyelvű költészeti hagyományra. Sőt, a Hagyományra.”²²⁸

Megkockáztatom, hogy annál erőteljesebb megrágásra, visszaforgatásra, átvizsgálásra, új összefüggésbe helyezésre ritkán kerül sor egy mai magyar verseskötet esetében, mint

227 Uo.

228 Uo.

amit mi Fellingner Károllyal végrehajtottunk. Mint az utószó-
ban is írom: „A szerkesztés során [...] valamennyi eddig el-
készült, nyilvánosság elé került, ide sorolható darab átment
a kezemen – miként magának a szerzőnek a kezén is, újr-
rostálva –, és úgy a folyóiratközlésben, mint a már kötetben
megjelentek közül is kerültek még ide szövegek az eredeti
kötetervben szereplő jánososak mellé. Előfordul, hogy más
címet kap most egy-egy vers, annak megfelelően ahogyan a
szerkesztő kifigyelni vélte és felszínre hozni próbálta a fellin-
geri/»jánosi« címadás egynémely rejtekező sajátosságát. Ez
egyebek mellett semlegesen diszkrét sokszor, és éppen ezzel
ad stílust önmagának, egységesíti fel saját anyagát ebben a te-
kintetben is.”²²⁹ Szászi ennek ellenére vagy legalábbis *mind-
emellett* (elmenve) azt állapítja meg: „Úgy vélem, alapos át-
nézések, újraolvasások, értelmező elemzések híján ez a kötet
enyhén szólva is felemásra sikeredett.”²³⁰

Hát igen! Pontosan itt merül fel a szerkesztői felelősség
kérdése. Voltaképpen nekem kell(ene) „elvinnem a balhét” az
ötlet miatt, ha már annak az érvényesítését szorgalmaztam.
Hiszen „konceptiója hibás – állapítja meg a könyvről Szászi –,
a versek női vagy férfi princípiumhoz csatolása ötletszerű,
logikátlan. Gondosan figyelve a motívumokat, azt tapasztal-
tam, hogy azok át- és szétcsúsznak, önmagukat cáfolva...”²³¹
No hiszen! Szászi és a „gondos figyelés”! Legfeljebb ha titkos-
szolgáltatilag... A „szétcsúszást” kikérem magamnak. És Fel-
lingernek is. Az „átcsúszást” viszont igenis vállalom, mégpe-
dig tervszerű „átcsúsztatásként”, átcsúsztatási programként.
Átcsúsztatási aktusok sorozataként vagy egyenesen: tűzijátéka-
ként! Ami egyébként Szászi elmosódóan felismerhető iroda-
lomfelfogásával is összevághat. Mert amennyiben tulajdon-
képpen csak az alanyi költő *van*, mint Sz. Z. „univerzumában”,
úgy minden szólam és perspektíva és személyiség és „prin-

229 Uo., 146–147.

230 Szászi, *i. m.*

231 Uo.

cípium” egyetlen gyűjtőpontba igazodik. A szerző a legfőbb,
vagy, ha tetszik, a voltaképpen „egyetlen” figura és vélemény
és felfogás és perspektíva. A Szerző, igen. No és a Szerkesztő
– akár azonos a Szerzővel, akár különbözik tőle (mint ebben az
esetben). Ezt mintha elviekben el is ismerné a kritikus, de csak
elviekben, a gyakorlatban nem. „Az utószóban azt olvasom
– méltatlankodik ugyanis tovább Szászi –, hogy volt szerkesz-
tési logika. Ha volt, azt várná el, hogy bevegym, amit kínál,
elfogadjam a tévesen besorolt jancsi-motívumú verset női sze-
repre húzva. Míg néhány oldallal előbb vagy hátrább ugyanez
a szerepkör és érzésvilág a férfié. Vagy besorolatlan, jelöletlen.
Sem a Jancsi-, sem a Juliska-versekhez nem kapcsolható. Je-
lezve, ezek a jelöletlen poémák a szerző igazi énversei.”²³² És
mi van, ezenfelül, ha a nő és a férfi mellett, vagy: helyett, „fér-
fias nő” illetve „nőies férfi” megszólalási pólusok merülnek fel
itt? Ha tehát éppenséggel ERRE VOLT GONDOLVA, amellet,
hogy – miként attól Szászi rögeszmésen képtelen szabadulni –
„Jancsi vélhetően a szerző alteregója.” Aki „monologizál”.²³³
Akár, persze. S „a költő ezt próbálja meg két hangra szétírni,
szétbontani”.²³⁴ Nem kívánok ennek átláttatása és elfogadtatá-
sa érdekében a *gender* szerteágazó elméletelméltárára hivatkoz-
ni, ennyi teória ugyanis bizvást megérthetna Szászinak. Nem,
inkább csak megint egy Goethe: pusztán a *Wahlverwandschaf-
ten*ben is, miként arra már a Krisztusban boldogult, jó Balassa
Péter is figyelmeztetett, elég és érdemes megnézni: ki férfi, ki
nő, ki mennyire és milyenféleképpen ez vagy az (valójában)?
Szóval, ha minden végeredményben egy nézetre és szólamra
hullik vissza? Minden oszcilláció és széttagozódás?! Akkor mi
van? Az van, hogy Szászi Zoltán rosszindulatú akadékoskodá-
sának nincsen, nem lehet igaza!

Persze, akkor kinek van igaza? Talán nekem *sincsen*, termé-
szetesen, mint ahogyan senkinek sem lehet teljességgel. Ami-

232 Uo.

233 Uo.

234 Uo.

kor tehát azt írom: „A jancsis hangütés, szemlélet, perspektíva, gondolkodás- és élményvilág nagyon eredeti, értékes, poénos. Egyben komoly költészeti értékeket is tartalmaz, amit utólag is érdemesnek látszik az adott szövegreteg kizárólagosításával kiemelni, ezáltal a maga igazi jelentőségében felmutatni”,²³⁵ akkor... Nos, akkor, meglehet, tévedek végső értékelésemben. Ám az anyag utólagos (át)alakításának szerzői-szerkesztői joga semmikor nem válhat kérdésessé! Mert, még egyszer, és végső „magyarázatként”: „mintegy automatikusan, alapvetően »önműködően« [...] megy [...] itt előre a képlékeny élettörténet, helyzettörténet (persze, nem olyan kontúrosan, mint egy valódi eposzban, hanem elmosódóbban és véletlenszerűségekől, tényleg esetlegességektől tarkítva, akár valamiféle »körforgásában« vagy »következetlenségében« is a felmerülő momentumoknak – de éppen ez az érdekes), és ennek folyam(at)át bontja meg olykor-olykor Jancsinak és Juliskának valamely verse. Ezek a művek »felelgetnek« egymásnak, a különféleségen belüli egység önmagában oszcilláló szólam-perspektíváiként. Objektív a történet-mesélő alapszövegek hangja, és amikor személyesebb a megszólalás vagy megszólítás történik, akkor lesznek (fikcionálisan is) »fiktív« a versek.”²³⁶

S annyira inspirálóan, hogy az újabb, elmélettel átítatott szemléletű irodalmárok egyik-másik képviselőjét egészen elragadtatott interpretációkra is sarkallhatják. Az ilyesminek jó példája Malek Ízisz munkája.²³⁷ Aki megállapítja: „Fellinger Károly verseiben mindenekelőtt az a szerzői szándék érezhető a *legjobban* [*sic!* és kiemelés: Zs. Z.], mely a két figura közös életébe, gondolataikba és élményeikbe kíván bepillantást nyújtani az olvasónak. A szereplők tényleges életeseményei nem jelennek meg a szövegben, de a versek között jelentkező hézagokból, elejtett információfoslányokból mégis megis-

235 FELLINGER, *i. m.*, 144–145.

236 Uo., 145–146.

237 MALEK ÍZISZ, *Egy identitás elbizonytalanodásának története*, ÚjNautilus, 2014, <http://ujnautilus.info/egy-identitas-elbizonytalanodasanak-tortenete>

merjük azt. A kötetben szereplő versek elsődleges célja a két szereplő egymáshoz való viszonyulásán keresztül való láttatás. Az olvasó nem kap a kezébe konkrét cselekményszálat, hanem Jancsi és Juliska egymásról és kapcsolatukról írott verseiből ismeri meg életüket.”²³⁸

Aligha csupán a saját értelmezési ajánlatával lényegében egybehangzó megfigyelés kelti fel itt a szerkesztő szimpátiáját... Sokkal inkább a számára szimpatikus recepcióesztétikai dogma, amely, persze, annyira helytálló, hogy minden valamirevaló irodalmi alkotásra igaznak kell lennie: „a kötetben kibomló többretegű szimbólumrendszer sokadszori újraolvasás után is újabb és újabb értelmezési lehetőségeket rejt”.²³⁹ Ez a mondat a befogadélmélet jegyében született bármely más könyvbírálatban is leíródhatott volna, aminthogy bizonyosan le is íródott már. Számtalanszor. Csakhogy... Csakhogy „Az értelmezői horizontot már a kötet első verseinek bibliai színezete kiszélesíti: Jancsi és Juliska Ádám és Éva alteregóiként, a bennünk élő örök emberi tapasztalatok archetípusaiként jelennek meg, hiszen mindannyian az erdőben bolyongó Jancsik és Juliskák vagyunk a bűnbeesés óta. Ez az útkeresés a felvázolt élethelyzetben és a versekben nagy hangsúlyt kapó, a transzcendenshez való kapcsolódás utáni vágyban mutatkozik meg.”²⁴⁰ Northrop Frye mester lenne érvényes ilyen mértékben, avagy a Biblia vallásérkölcse igazítaná lépteinket ennyire erősen még a mai, szekularizált korszakban is? Mind-egy is. A fontos az, hogy Malek Ízisz félreismerhetetlen szakmaisággal: szakmai nyelven fogalmazza meg azt, ami emberileg, etikailag, egzisztenciálisan érvényes. Interpretációs szemináriumon: jeles! Hiszen mi többet várhatnánk irodalomtól és irodalomkritikától?!

„Fellinger Károly *Jancsi és Juliskája* – zárja bemutatását az interpretátor – egy több szinten szerveződő, roppant sú-

238 Uo.

239 Uo.

240 Uo.

rűszövésű mű, mely az *Utószó*ban is részletezett határozott szerkesztési elven túl, egy néhol szétíródó, néhol újból összefonódó, [de] mindenképpen egyedinek nevezhető szimbólumrendszert rejt. Ez a fellingeri világ a meseirodalom hagyományait is magában rejtve az identitás elbizonytalanságának létérzését és újraalkotásának történetét írja újra két alak [...] megszólalásain keresztül.”²⁴¹

Nocsak! Gondoltam volna?

Gondolta a fene.

De gondolja most már – legalábbis valamennyire, ez a kihüvelyezhető „imperatívusz”, üzenet itten – maga Fellinger Károly is!

IFJONTI KÖNYVTRIPTECHON

Kapcsolódó tanulmány Kántás Balázs három
irodalomtudományi szakkönyvéhez

Át lehet-e a törni a nyelv/rácson?
*(Nyelv/Rács/Törés – Közelítések
Paul Celan költészetéhez)*

A korához képest kiemelkedő teljesítményt nyújtó fiatal irodalomtörténész, Kántás Balázs Paul Celan munkásságáról írott tanulmánykötete²⁴² azért is figyelemre méltó darabja a magyarországi Celan-recepciónak, mert ez idáig ez a könyv a legterjedelmesebb összefüggő kommentár magyar nyelven a 20. század prominens költőjének életművéről. Számos felróható hibája és/vagy vitatható állítása és módszertani aspektusa ellenére olyan irodalomtudományi szakmunka, mely a szintézis igényével lép fel, azaz a benne foglalt tanulmányok a lehető legtöbb nézőpontból igyekeznek megvizsgálni, körüljárni a celani életművet.

Le kell szögeznünk, hogy a kötet tanulmányai nem újonnan keletkezett szövegek, sokkal inkább korábban más összefüggésrendszerekben, kisebb-nagyobb tanulmánykötetekben már publikált, ám a jelen esetben új kontextusba helyezett eszmefuttatások. Kántás eddig három önálló kismonográfíát²⁴³, illetve számos különnyomatszerű, többnyire a jelen

242 Hivatkozott kiadás: KÁNTÁS Balázs, *Nyelv/Rács/Törés. Közelítések Paul Celan költészetéhez*, Budapest, Fiatal Írók Szövetsége – Ráció Kiadó, 2013.

243 KÁNTÁS Balázs, *A magába zárt vers. Paul Celan költészete körül*, Budapest, Napkút Kiadó, 2010.

KÁNTÁS Balázs, *A lélegzetkristály feltörése. Olvasói kommentár Paul Celan Atemkristall című versciklusához*, Budapest, Uránusz Kiadó, 2010.

KÁNTÁS Balázs, *Túl a médiumokon. Paul Celan költészetének mediális aspektusai*, Budapest, Uránusz Kiadó, 2012.

241 Uo.

szintetikus igényű kötet egy-egy tanulmányát magában foglaló könyvecskét publikált Paul Celan költészetéről. Hogy hiba volt-e a szövegek „elaprózása”, majd egy közel háromszáz oldalas tanulmánykötetben való rekontextualizálása gyakorlatilag anélkül, hogy az elemzések átdolgozásra, egymáshoz igazításra kerültek volna, esetleg tematikus tanulmánykötet helyett egy monográfia benyomását keltve, arról hosszan vitatkozhatnánk, itt és most azonban megkísérlek csak és kizárólag a tanulmányszövegek metodikájára, megállapításai helyességére vagy épp pontatlanságára szorítkozni.

Az első tanulmány²⁴⁴ Paul Celan sokat elemzett beszédét, a *Meridiánt* kísérli meg művészetelméleti manifesztumként, egy komplex, ugyanakkor többé-kevésbé jól körülhatárolható líraelmélet sarokköveként értelmezni, elsősorban nem a recepciótörténet, sokkal inkább a beszéd végleges változatának textualista, szövegközeli olvasása által. A szerző mindemellett szem előtt tartja azt az implicit dialógust, melyet a szöveg példának okáért Heidegger komplex filozófiai rendszerével, Gottfried Benn *Líraproblémák* című, ugyancsak paradigmaticus esszéjével, vagy éppen Oszip Mandelstam esszéisztikájával folytat.

A második tematikus egység,²⁴⁵ melyet egyébként kibővített változatban a szerző korábban önálló kismonográfia formájában is publikált,²⁴⁶ Celan költészetének mediális aspektusait, a közvetítettség-közvetlenség problémakörét vizsgálja. A költő verseiben, főként kései lírájában egyre erősebb

244 A tanulmány eredeti megjelenése: KÁNTÁS Balázs, *Paul Celan Meridián című beszéde mint művészetelméleti manifesztum*, Első Század Online, <http://elsoszazad.elte.hu/kantas-balazs-paul-celan-meridian/>

245 A tanulmány eredeti megjelenési helye: KÁNTÁS Balázs, *A közvetlenség illúziója. Utalások a medialitásra Paul Celan költészetében*, Első Század Online, <http://elsoszazad.elte.hu/kantas-balazs-a-közvetlenség-illuzioja/>

246 KÁNTÁS Balázs, *Túl a médiumokon. Paul Celan költészetének mediális aspektusai*, Budapest, Uránusz Kiadó, 2012.

ben megjelenik a nyelvi szkepszis, a nyelv és általában véve a médiumok közvetítőképessége iránti teljes bizalmatlanság, ugyanakkor ezzel párhuzamosan a sokszoros medialitás lerombolására, de legalábbis csökkentésére, a közvetlenség költői, a mindennapi nyelv felett álló nyelvhasználaton keresztüli elérésére tett határozott törekvés. A közvetlenség nyilvánvalóan nem érhető el, hiszen az emberi világ és kultúra létmódjánál fogva többszörösen közvetített, a médiumok pedig elengedhetetlen kellékei e közvetítésnek, hiszen hordozó nélkül talán üzenet sem lehetséges.

A harmadik tanulmány²⁴⁷ a költő kései lírájának lehetséges redukált esztétikáját igyekszik vizsgálni, a *Fadensonnen*, az *Im Schlangenwagen*, valamint az *Ein Dröhnen* kezdetű versek tükrében. Auschwitz után, miként a művészetben és a kultúrában minden, úgy a szépség fogalma is radikálisan átértelmeződni látszik. Celan önmagát a *borzalom* (*Grauen*) és *szépség* (*Schönheit*) határán elhelyező kései lírája teljes mértékben újragondolja a szépség lehetséges fogalmát, és ha azt nem is vezeti ki teljes egészében a költészetből, mindenképpen csupán erősen lecsupaszított, redukált formában engedni megjelenni.

A negyedik fejezet²⁴⁸ a narrativitással és annak hiányával foglalkozik Celan korai és kései költészetében, a narrációelmélet eszköztárát merész módon alkalmazva e nehezen megfejthető lírára. Celan viszonylag korai, *Tenebrae* című versét elbeszélő költeményként olvassa, mely gyakorlatilag újramesél és átértelmez egy jól ismert bibliai történetet. Celan ebben az időben még olybá tűnik, hitt abban, hogy az irodalom, s azon belül a költészet képes valamit *elbeszélni*, tehát lénye-

247 A tanulmány eredeti megjelenési helye: KÁNTÁS Balázs, *Komor ég alatt a szép. A szépség aktualizálása Paul Celan kései költészetében*, PRAE, 2010/4, 87–95.

248 A tanulmány eredeti megjelenési helye: KÁNTÁS Balázs, *A narrativitás és annak hiánya Paul Celan korai és kései költészetében*, ÚjNautilus, 2010, <http://ujnautilus.info/a-narrativitas-es-annak-hianyapaul-celan-korai-es-kesei-kolteszeteben/>

gében tartalmakat közvetíteni, akár valóságreferenciával bírni. A tanulmány olvasatában a *Tenebrae* ellenpontjaként jelenik meg a *Stehen* kezdetű vers az *Atemkristall* ciklusból, a kései Celan-líra markáns darabjából, melyben Celan már lemondott a dolgok elbeszélhetőségéről és a költészet referenciális lehetőségéről – a vers itt már nem kísérel meg semmit *elbeszélni* vagy *közvetíteni*, hanem önmagát a valóságból szinte visszavonva, magában, egy időt és teret nélkülöző, imaginárius helyen, pusztán áll. Ez a (költészetesztétikai?) gondolatmenet természetesen szoros dialógust folytat *A közvetlenség illúziója* című tanulmánnyal.

A kötet ötödik, *Jelentésvadászat*²⁴⁹ címet viselő, korábban önálló különnyomat formájában ugyancsak publikált értekezése nem egyébre tesz kísérletet, mint Celan szokatlan szóösszetételeinek értelmezésére, igyekezve kiválasztani a költő életművére legjellemzőbb neologizmusokat az életmű minden egyes szakaszából, annak szó-szintű keresztmetszetét nyújtva. A szóösszetételek vizsgálatakor abból indul ki, hogy azok nem csupán adott versen belüli szokatlan metaforákként vagy nyelvészeti kérdezőhorizontba helyezkedve esetleg kompozicionális jelentéstartammal bíró neologizmusokként, úgynevezett N+N-típusú összetételekként értelmezhetők, hanem bizonyos keretek között – a lírai kontextust és a celani poétika jellegzetességeit szem előtt tartva – akár önálló szemantikai egységekként, adott esetben mindössze egy-egy szóból álló lírai művekként is olvashatók. Celan (főként kései, hermetikus) poétikájának, miként abban az értelmezők nagy többsége egyetért, alapegysége mindenképpen a szó, nem pedig a szintagma vagy a mondat, hiszen a szerző által írt versek jelentős része mindössze néhány szóból áll, a szintaktikai kapcsolatok pedig igen gyakran nem egyértelműek, s ez még tovább gazdagítja az interpretáció lehetőségeit. Az alapve-

249 A tanulmány eredeti megjelenési helye: KÁNTÁS Balázs, *Jelentésvadászat. Paul Celan néhány szokatlan szóösszetételének vizsgálata*, Folyó, 2013. április 23., <http://folyo-irat.hu/mellekvizek/tanulmanyok/580-kantas-balazs-jelentesvadaszat>

tően *szavakból*, nem pedig annál nagyobb nyelvi egységekből építkező költői nyelvhasználaton belül pedig mindenképpen kiemelt jelentőséggel bírnak a Celan-líra védjegyeként is olvasható szokatlan szóösszetételek, melyek olykor maguk képesek egy-egy vers kardinális elemévé, esztétikumképző tényezőjévé emelkedni.

A hatodik fejezet²⁵⁰ sokkal inkább afféle kitekintés a magyar (elsősorban intertextuális) recepció irányába, semmint valódi Celan-olvasat, mely nem kevesebbre tesz kísérletet, mint három paradigmaticus kortárs magyar költő, Jász Attila, Schein Gábor és Géher István László költészetében kimutatni bizonyos Celan-párhuzamokat és lehetséges hatásokat. Megjegyzendő, hogy a kötet fejezetei közül ez az írás távolodik el leginkább a szigorú irodalomtudományos szempontrendszerektől, s valamennyire az interpretáció önkényének csapdájába esve sokkal közelebb kerül az esszé szubjektív műfajához, nem minden esetben nyilatkozva meggyőzően a lehetséges párhuzamokról, miként azt értő kritikájában a könyv e szöveg helyét kissé talán szigorúan bíráló Szabolcsi Gergely is megjegyzi.²⁵¹

A hetedik fejezet, a különnyomat formájában korábban már ugyancsak publikált nagytanulmány²⁵² a Holokauszt

250 A tanulmány eredeti megjelenési helye: KÁNTÁS Balázs, *Paul Celan költészetének magyar recepciójának áttekintése, valamint lehetséges hatása a kortárs magyar közép- és népművészet lírájára*, Folyó, 2013. január 05., <http://www.folyo-irat.hu/mellekvizek/tanulmanyok/333-kantas-balazs-paul-celan-kolteszetenek-magyar-recepcioja>

251 SZABOLCSI Gergely, *Túl nagy falat*, Apokrif Online, 2013. szeptember 12., <http://apokrifonline.wordpress.com/2013/09/12/tul-nagy-falat-konyvkritika/>

252 KÁNTÁS Balázs, *Hamuból poézis. A Holokauszt traumája Paul Celan költészetében*, Dunaharaszti, NAP Alapítvány, 2013. A tanulmány online megjelenési helye: KÁNTÁS Balázs, *A Holokauszt tapasztalata és a zsidó identitás ellentmondásai Paul Celan költészetében*, Kurázsai, 2013/2, <http://kurazsifolyoirat.hu/index.php/kezdolap/toprengo/841-a-holokauszt-tapasztalata-es-a-zsido-identitas-ellentmondasai-paul-celan-koelteszeteben.html>

traumáját mint lehetséges esztétikumképző tényezőt kísérli meg olvasni Celan líráján belül, kezdve az olyan korai művek, mint a *Halálfüga* vagy a *Tenebrae* értelmezésével, később áttérve az értelmezésnek sokkal inkább ellenálló, ám a Holokauszt traumája és a zsidó identitás problémaköre felől mindenképpen olvasható versekre. Emellett a fejezet másik fő célja, hogy feltárja a Celan költészetében végig meghúzódó zsidó identitás ellentmondásait, melyhez a szerző élete végéig tisztázatlan, és talán teljes egészében tisztázhatatlan módon viszonyult. Az „*Auschwitz után mit is jelenthet zsidónak lenni?*” olyan kérdés, amelyre semmiképpen sem adható egyértelmű válasz, annyi azonban bizonyos, hogy az identitás immár egyre inkább az elszenvedett trauma, a történelmi tragédia felől határozódik meg, illetve Celan lírájában markáns módon nyilvánul meg a halottakra való emlékezés, az értük való tanúskodás, illetve a velük/helyettük való beszéd intenciója.

A nyolcadik, a *Megváltatlanul is megváltva* – Paul Celan istenképe²⁵³ címet viselő szöveg öt kiválasztott Celan-vers szövegközeli olvasatán keresztül kívánja értelmezni a költő lírájából kiolvasható istenképet, Celan életművének a zsidó és keresztény vallásból egyaránt merítő teológiai vonatkozásait, s e költészetnek a megváltás lehetőségéhez való igencsak ellentmondásos viszonyát. A szöveg számos ellentmondás feltárása után arra a következtetésre jut, hogy Paul Celan komor, a megváltást illetően a legtöbb esetben igencsak szkeptikus versbeszéde mögött mégis ott érezhetünk valamiféle halvány reményt, implicit optimizmust, a megváltás pedig még olyan borzalmas történelmi események után sem egészen lehetetlen vagy elérhetetlen, mint a Holokauszt feldolgozhatatlan traumája.

253 A tanulmány eredeti megjelenési helye: KÁNTÁS Balázs, *Megváltatlanul is megváltva. Paul Celan költészetének istenképe*, Első Század Online, <http://www.folyo-irat.hu/mellekvizek/tanulmanyok/333-kantas-balazs-paul-celan-kolteszetenek-magyar-recepcioja>

A kilencedik szöveg²⁵⁴ ugyancsak kitérő jelleggel bír, melynek valódi tárgya inkább a recepció, hiszen igazából nem Celan életművét értelmezi, hanem annak egy – egyébként számos tanulmányban visszatérő jelleggel, más-már nézőpontból elemzett – darabját, a *Fadensonnen* kezdetű verset emeli ki példaként, s annak számos magyar, illetve egy angol fordítását összehasonlítva keresi a választ a vers fordíthatóságának kérdésére, valamint arra a korántsem egyszerű problémára, mennyire torzítja/változtatja meg a célnyelvi befogadást a fordítás hűsége vagy hűtlensége. Miként azt ugyancsak Szabolcsi Gergely jegyzi meg, talán e fordításelméleti és -gyakorlati kérdéseket feszegető tanulmány a kötet egyik legelmélyültebb, legmagasabb színvonalú írása, melynek vitathatatlan erénye, hogy nem csupán felvet egy-egy problémát, nem csupán feltesz amúgy nyitva hagyható kérdéseket, hanem igen határozott, a szerző markáns válaszokat is ad, egyéni véleményt fogalmaz meg Celan, s általában a vers mint műfaj fordíthatóságával és fordíthatatlanságával kapcsolatban.

A kötet utolsó egysége²⁵⁵ a költő utolsó, immár csupán a halála után publikálásra került, nem sokkal 1970-es öngyilkossága előtt íródott verseiből kísér meg interpretálni néhányat. Nem elhanyagolható tényező, hogy Celan ekkoriban már súlyos mentális betegségekkel küzdött, és ha olvasatainkat nem is redukálhatjuk pusztán életrajzi alapú interpretációra, a sok helyütt groteszk, lidércnyomásszerű, olykor szinte értelmezhetetlen képekből építkező versek olvasásához

254 A tanulmány eredeti megjelenési helye (két részletben): KÁNTÁS Balázs, *Nyelvbe zárt jelentés 1. A vers fordíthatóságáról egy Paul Celan-vers tükrében*, Irodalmi Jelen Online, 2009/1, <http://irodalmijelen.hu/node/5214>

KÁNTÁS Balázs, *Nyelvbe zárt jelentés 2. A vers fordíthatóságáról egy Paul Celan-vers tükrében*, Irodalmi Jelen Online, 2009/1, <http://irodalmijelen.hu/node/5215>

255 A tanulmány eredeti megjelenési helye: KÁNTÁS Balázs, *Az örület esztétikája. Paul Celan kései versei és delirium, illetve a neutrum tere*, Első Század Online, <http://elsoszazad.elte.hu/kantas-balazs-az-orulet-esztetikaja/>

talán támpontot adhat az őrület/*delirium* mint szövegszervező elv, sajátos, bizarr esztétikai karaktert kölcsönözve e szövegeknek. Celan e művei az őrület esztétikája által immár egyre bizonytalanabb és baljósabb költői terekbe vezetik az olvasót – a *neutrum terébe*, ahol minden megkérdőjeleződik, s ahol végül minden visszavonja magát a létezésből. A vizsgált versekben erős tendencia figyelhető meg szinte minden értelem felszámolására, sőt, paradox módon akár még magának a költői szövegnek az önfelszámolására is. A mű itt már végképp nem *közöl* vagy *közvetít* valamit, nem szándékozik még csak a közvetlenség illúzióját sem megteremteni – önmagával szembe fordulva lemond mindenfajta referencia lehetőségéről, és oda vonul vissza, ahová talán már az olvasó sem képes követni. E tanulmánnyal zárul hát a tíz tematikus egységből felépülő kötet.

Mindent egybevetve Kántás Balázs irodalomtudományi nézőpontrendszerében, ha úgy tetszik, kérdezőhorizontjában egyfajta radikális változás figyelhető meg, s ez meglátászik a kötet tanulmányain belül is. A fiatal irodalomtörténész pár évvel ezelőtt köztudottan Kulcsár Szabó-tanítványként indult, azaz kezdeti írásaira a hermeneutikai és a recepcióesztétikai gondolkodás volt a legjellemzőbb, egy kevés dekonstrukcióval „fűszerezve”, újabb keletkezésű szövegeiben azonban inkább meghatározó a *close reading* stratégiája és az elméleti megfontolásoktól, teoretikus előítéletektől szinte teljesen mentes, személyes-kontextualizáló olvasat kialakításának intenciója. Nehéz feladat eldönteni, vajon e teoretikus és metodikai eklekticizmus jó vagy inkább rossz tulajdonsága-e a kötetnek – az egyes olvasatokat mindenesetre felettébb invenciózussá teszi. Kibontakozik a szerző szemléleti fejlődésének íve is – a (némi dekonstrukcióval átítatott) hermeneutikai és recepcióesztétikai, teoretikus irodalomszemlélettől fokozatosan haladunk az irodalmi szöveg textualitását a maga meztelen valójában megközelítő *close reading* felé, nem egyszer a szigorú, pedáns filológiai apparátust mozgató, tények alapján érvelő tanulmányoktól elkalandozva egészen az esszé

műfajának felvállalt intuitív szubjektivizmusáig. Ami pedig ugyancsak különösen érdekes – s a recenzensnek talán nem tiszte ítéletet mondani arról, hogy mindez az olvasatok hasznára vagy kárára válik-e –, hogy e tendenciák, a módszer-tani eklekticizmus nem csupán az egyes tanulmányok egymásutánjából válik szembetűnővé, hanem a filológiától az esszéisztikus hangvétel felé történő elrugaszkodás az egyes szövegeken belül is tetten érhető. Ez olykor zavarba ejtő lehet a mindenkori olvasó számára, ám a különböző líraolvasási technikák iránti nyitottság, a – legtöbb esetben jó értelemben vett – eklekticizmus egyúttal gazdagítja is a különböző értelmezéseket.

Ami a kötet filológiai, poétikai megállapításait és az egyes szövegek interpretációit illeti, úgy vélem, az itt publikált Celan-elemzések többsége inkább felvet bizonyos kérdéseket és azok továbbgondolására késztet, semmint véglegest választ keresne rájuk. A szerző szem előtt tartja, s némely szöveg helyen deklarálja is azt a (kikezdehetetlennek tűnő) hermeneutikai alapelvet, mely szerint egyik olvasat sem törekedhet a szöveg teljes megértésére, a megértés folyamatának lezárására, pusztán egy állomás lehet az értelmezés végtelen folyamatában. Kántás Balázs Celan-olvasatai korántsem hiszik, hogy övék lenne az utolsó szó bármely kérdést illetően is, ez pedig az elemzések vitathatatlan erénye. Erre a lezáratlanságra és nyitottságra utalhat a kötet végén található – kifejezetten gazdag – bibliográfia is, főként a költő német, angolszász és francia kritikai recepciójából válogatva. A *Nyelv/Rács/Törés* című tanulmánykötet minden bírálható tulajdonságával együtt kétségkívül fontos állomása Paul Celan magyarországi kritikai recepciójának, s a maga nyitva hagyott kérdéseivel minden bizonnyal ihlető erővel bírhat a jövőben magyar nyelven születő Celan-tanulmányok szerzői számára is.

Nem az elmélet ellen – de vele párhuzamosan ((Contra)Theoria – Esszék, tanulmányok)

A fiatal irodalmár (*Contra-*)*Theoria* című karcsú tanulmánykötete²⁵⁶ rövid terjedelme ellenére figyelemre méltó irodalomelméleti/-történeti szakmunka. A fiatal irodalomtörténész hét tanulmányt közreadó gyűjteményében nem egyebet tematizál, mint példának okáért a személyesség, a politikum vagy a valóságreferencialitás jelenlétét a kortárs magyar irodalomban, illetve irodalomtudományi gondolkodásban.

Címével ellentétben a könyv korántsem afféle harcos irodalomelmélet-ellenes kirohanások gyűjteménye, sokkal inkább olyan tanulmányok összessége, melyek igyekeznek nem – a kortárs magyar irodalomtudomány bizonyos irányzataira, a hermeneutikára, a recepcióesztétikára, a dekonstrukcióra olykor jellemző módon – átesni a ló másik oldalára, az irodalmi műveket a teória szolgálatába állítva, s nem pedig fordítva. Az elméleti apparátust a legtöbb esetben minimális szinten használó, a teoretikus gondolkodásmódo(ka)t tisztelő és elfogadó, ám korlátok közé szorító, leginkább személyes olvasatra törekvő tanulmányok igyekeznek tiszteletben tartani a szöveget, *mint olyant*, a *close reading*, a szövegközeli olvasás legnemesebb hagyományait követve, nem kiragadva a vizsgált műveket a teljesebb megértésükhöz elengedhetetlenül szükséges történeti-kulturális kontextusból.

A kötet első tanulmánya Paul Celan három, Michael Nyman által megzenésített versét elemzi, Ute Lemper holland énekesnő előadásait használva az értelmezéshez. A *Túl a nyelven* címet viselő értekezés²⁵⁷ fő, korántsem egyszerűen megválaszolható kérdése: vajon a megzenésített versek vokális-zenei

256 Hivatkozott kiadás: KÁNTÁS Balázs, (*Contra-*)*Theoria. Esszék, tanulmányok*, Budapest, Ezredvég Alapítvány, 2013 (Z-füzetek, 154).

257 A tanulmány eredeti megjelenési helye: KÁNTÁS Balázs, *Költészet és zene. Paul Celan három megzenésített versének elemzése*, Kurázszi, 2013/4, <http://kurazsifolyoirat.hu/index.php/kezdolap/toprengo/978-koelteszet-es-zene.html>

előadása túllép-e a pusztán nyelv médiumán, új/más értelmezési lehetőségeket adva a korábban csak textuálisan létező versszövegeknek, esetleg maga a zenei médium is bír valamiféle nyelven túli értelemmel? A tanulmány okfejtése józan, logikus, nem bocsátkozik túlzásokba vagy obskúrus következtetésekbe, megkísérli a lehető legkézenfekvőbb válaszokat adni a szövegek felé intézett kérdésekre, s tisztában van a maga korlátaival, az adható válaszok töredékességével is.

A második tanulmány, az *Egy operaária kontextusai* Erkel Ferenc *Bánk bán* című klasszikus operája *Hazám, hazám...* kezdetű nagyáriájának három feldolgozását vizsgálja, Simándy József, Kiss B. Attila és Plácido Domingo előadásában. Kérdéssel feltevési stratégiáit tekintve a szöveg sokban hasonlít a kötet első tanulmányához, s ugyancsak zene és irodalmi szöveg bonyolult kapcsolatát kutatja. Először a nagyária, mint pusztán textuális formában létező irodalmi szöveg elemzésére és értékelésére tesz kísérletet, majd megint csak tematizálja a korántsem könnyedén megválaszolható kérdést: hozzájárul-e a megzenésítés egy irodalmi szöveg értelmezési tartományaihoz, kölcsönöz-e neki valamiféle többletjelentést és/vagy esztétikai többletértéket, s mi történik akkor, ha irodalmilag kevésbé értékesnek bizonyult szöveget zenésítenek meg esztétikailag meglehetősen magas szinten?

A harmadik, *Egymásnak feszülő hazafogalmak* című szöveg²⁵⁸ aktuális, a kortárs magyar irodalomban igencsak sok vitát kiváltott témát feszeget, nevezetesen a közéleti-politikai költészet kérdéskörét. Kemény István *Búcsúlevél*, illetve Böszörményi Zoltán *Egy búcsúlevélre* című, egymással igen feszült költői dialógust folytató verseit elemzi és hasonlítja össze, szem előtt tartva, hogy a két szöveg teljes mértékben eltérő közéleti-politikai költői szerepet fogalmaz meg. A tanulmány végül nagyjából arra a következtetésre jut, hogy a mindenkor olvasónak

258 A tanulmány eredeti megjelenési helye: KÁNTÁS Balázs, *Hazafogalmak ütköztetése. Bekezdések Kemény István Búcsúlevél és Böszörményi Zoltán Egy búcsúlevélre című verséről*, Irodalmi Jelen Online, 2013/2, <http://irodalmijelen.hu/node/15703>

nem kell feltétlenül explicit módon választania a két költő két szövege által felkínált politikai költészeteszmények közül. Hiszen, bár mindkét szöveg más-más irányban viszi tovább a politikai költészet magyar líratörténeti tradícióját, a különböző költői szerepértelmezések párhuzamossága nem csupán lehetséges, de kívánatos is, mivel a költészetnek nem az a dolga, hogy valamely aktuálpolitikai álláspont mellett köteleződjön el, hanem hogy az adott kor aktuális jelenségeire való reflexión túl egyetemes problémákról (is) szóljon...

A negyedik írás Lászlóffy Csaba legutóbbi, *Pókok a sebezhetőn* és *Átörökített magány* című kettős verseskötetéről írott alapos kritika, mely azonban olyan állításokat próbál megfogalmazni, melyek a szerző egész költői életművére vonatkozóan egyetemes érvénnyel bírhatnak. Rávilágít arra, hogy Lászlóffy Csaba, a kortárs erdélyi magyar irodalom paradigmaticus szerzője olyan polifonikus költészetet visz végbe, melynek célja nem egyéb, mint az egész magyar és európai kulturális emlékezet versbe foglalása, a költő legutóbbi iker-verseskönyve pedig talán még korábbi munkáinál is határozottabban fogalmazza meg a költői szintézis igényét, többek között a *reinkarnációs szerepvess* Lászlóffyra már-már vízjelszerűen jellemző műfaján keresztül.

Az ötödik írás²⁵⁹ Krasznahorkai László *Az ellenállás melankóliája*, illetve Tarr Béla e regényből készült filmje, a *Werckmeister-harmóniák* egyik kardinális szereplőjének, a Hercegnek alakját értelmezi a szövegközeli olvasás eszköztárának igénybevételével, szem előtt tartva az irodalmi szöveg és a film mint médiumok és ábrázolási technikák radikális különbségeit is. A Herceg nehezen értelmezhető, rejtélyes, szokatlanul bizarr és baljós alakját több irányból kísérli meg interpretálni, többek között a politika, a történelem, a társadalomfilozófia, a teoló-

259 A tanulmány eredeti megjelenési helye: KÁNTÁS Balázs, *A Herceg alakja Krasznahorkai László Az ellenállás melankóliája című regényében és Tarr Béla Werckmeister-harmóniák című filmjében*, Kurácsi, 2013/12, <http://kurazsifolyoirat.hu/index.php/kezdolap/toprengo/1333-a-herceg-alakja.html>

gia és az antropológia kérdezőhorizontjaiból kiindulva. Nem köteleződik el azonban egyik lehetséges megfejtés mellett sem, hiszen a bizarr regény-/filmhős teljessége a tanulmány tanúsága szerint éppen abban áll, hogy alakja korántsem egyértelmű a vizsgált narratíván belül, hanem számos párhuzamos, akár egymásnak ellentmondó olvasási lehetőséget kínál.

A kötet hatodik tanulmánya,²⁶⁰ a *Nemes Nagy Ágnes Babits-portréja* című rövid, lényegre törő szöveg nem egyebet tűz ki célul, mint hogy Nemes Nagy Ágnes Babits-esszékötetét, *A hegyi költőt* irodalomtudományi szakmunkaként olvassa. A szöveg Nemes Nagy Ágnes esszéfűzérért leginkább a strukturalizmus irodalomtudományi paradigmájával rokonítja, illetve a *kritikai életrajz* műfajához közelíti, példaként említve többek között Ferencz Győző Radnóti Miklósról szóló kimerítően alapos, a Radnóti-recepció szempontjából mindmáig paradigmaticusnak tartott monográfiáját. Bár kétségtelen, hogy Nemes Nagy Ágnes Babits-tanulmánya nem mentes a szubjektívizmustól, olykor pedig a biografizálástól és a túlzottan személyes olvasatoktól sem, ennek ellenére a Babits-recepció fontos, mai napig meghatározó állomásának hat, melyet a maga korlátaival együtt nem csupán személyes olvasói vallo másként, esszéként, de igenis alapos, használható és objektív módon is igazolható következtetéseket levonó irodalomtörténeti szakmunkaként is olvashatunk.

Az utolsó szöveg nem egyéb, mint igencsak alapos, kimerítő értékelő elemzés Szepes Erika legutóbbi három tanulmánykötetéről, a jeles kortárs magyar irodalomtörténész *A mocskos mesterség – gondolatok a paradigmaváltásról, Tizenhét szótag – esszék és elemzések*, valamint *A hagymaember – Turczi István költészetének mélyrétegei* című munkáiról.²⁶¹ A látszóla-

260 A tanulmány eredeti megjelenési helye: KÁNTÁS Balázs, *Nemes Nagy Ágnes Babits-portréja. Reflexiók Nemes Nagy Ágnes A hegyi költő című esszékötetéről*, Agria, 2013/4, 104–107.

261 A tanulmány egy részének eredeti megjelenési helye: KÁNTÁS Balázs, *Szemben a paradigmaváltással. Szepes Erika: A mocskos mesterség*, Napút, 2013/5, 88–90.

gos tematikai variabilitás, a (poszt)modern magyar költészet-ről írott tanulmányok, a haiku mint műfaj magyar irodalomban betöltött szerepének vizsgálata, valamint a Turczy István költészetének poétikai sajátosságait elemző írások mellett mindhárom kötetnek közös vonása – s itt jelenik meg legexplicitebben módon a *(Contra)Theoria* című tanulmánykötet (szerzőjének) irodalom(tudomány)szemlélete is –, hogy vitát folytatnak a kortárs magyar irodalomtudomány olykor bizony valóban teóriacentrikusnak ható hermeneutikai-recepcióesztétikai irányzatával. Ám teszik mindezt nem a rosszmájú és egyoldalú/megsemmisítő bírálat, vagy éppen az említett paradigma vívmányainak teljes elvetése céljából, sokkal inkább a dialógusra való felhívás és az irodalomról való gondolkodás pluralizmusa jegyében. Olybá tűnik, ha egy-két helyen kritikával is illeti a bírált kötetek egyes szimplifikációit, irodalomszemléletét tekintve a fiatal irodalomtörténész, Kántás Balázs is sok tekintetben egyetért Szepes Erika szakkönyveinek felvetéseivel.

A kötet irodalomról való gondolkodását alapvetően a nyitottság és a valamely teoretikus paradigma melletti kizárólagos el-nem-köteleződés jellemzi – lényegre törő, józan, ugyanakkor az esetek nagy részében igencsak frappáns, eredeti megállapításokat megfogalmazó elemzése a jó értelemben vett eklekticizmus jegyében íródtak. A *(Contra)Theoria* maga korlátaival együtt fontos, figyelemre mindenképpen érdemes állomása a legifjabb irodalomtörténész-nemzedék működésének, melyben immár kikristályosodni látszik egy fiatal, korábbi írásaiban olykor még a kialakulatlanság benyomását keltő kritikus irodalomról való gondolkodása.

Tanulmánykötet a nyitottság felé fordulás jegyében (Fordulópont – Esszék, tanulmányok, kritikák)

Kántás Balázs esszéket, kritikákat és tanulmányokat egyaránt tartalmazó kötete, a *Fordulópont*²⁶² több szempontból is figyelemre méltó munka, mely a szerző elmúlt három évben írott, hosszabb-rövidebb lélegzetű írásait tartalmazza.

A kötet három nagyobb egységre tagolódik, melyek közül az első esszéket és tanulmányokat, a második irodalomtudományi tárgyú szakkönyvkritikákat, míg a harmadik szépirodalmi tárgyú kritikákat foglal magában. A könyv első, *Teória – mi végre?* címet viselő blokkja elsősorban a textuscentrikus, szövegközeli olvasás, a *close reading* eszköztárát használó kilenc nagyobb terjedelmű esszéből és tanulmányból áll össze. Ezek közül csak kettőt emelnék ki, korántsem találokra. Elsőként említeném a *Költő a paradigmák felett* című,²⁶³ Bíró József, a magyar neoavantgárd poézis „nagy örege” életművének reprezentatív darabjait három tételben elemző tanulmányt (19–47. oldal), elsősorban a politikum és a képviselőség kérdéskörére kihegyezve. Kántás igen találó, eredeti jellemzését adja Bíró József meg-nem-alkuvást hirdető, minden körülmények között humanista és örök ellenzéki költészetének, s teszi ezt nem annyira a kritikai recepció vagy elméleti megfontolások alapján, hanem sokkal inkább a magukat olvasató pusztá versszövegekre hagyatkozva. Felettébb érdekes és invenciózus szöveg továbbá az a tanulmány (78–88. oldal), mely Rába György *A szép hűtlenek* immár klasszikus, valamint Józan Ildikó, a jeles kortárs magyar irodalomtörténész *Mű, fordítás, történet* című fordításelméleti és -történeti monográfiáinak összehasonlítására vállalkozik, főként elméleti és szemléleti

262 Hivatkozott kiadás: KÁNTÁS Balázs, *Fordulópont. Esszék, tanulmányok, kritikák*, Budapest, Napkút Kiadó, 2014.

263 A tanulmány eredeti megjelenési helye: KÁNTÁS Balázs, *Költő a paradigmák felett*. Bíró József költészetéről három tételben, Kurácsi, 2013/12, <http://kurazsifolyoirat.hu/index.php/kezdolap/gorcso/1323-koelt-a-paradigmak-felett.html>

nézőpontból.²⁶⁴ S bár a szöveg elismeri, hogy Rába György állításai bizonyos szempontból a mai fordításelmélet(ek) által meghaladottnak tekinthetők, igen bölcsen a mai napig való használhatóságukat, s adott esetben aktualitásukat sem veti el.

A kötet második, *Szakmai szemmel* című tematikus egysége humántudományi, ezen belül jórészt irodalomtudományi szakkönyvekről írott értékelő kritikákat tartalmaz, melyek meglepő változatosságot mutatnak, ami a kortárs magyar irodalomtudományi gondolkodás paradigmáit illeti. Elsőként okvetlenül kiemelném Szigeti Csaba, a magyar verstan nemzetközi hírű szakértőjének három paradigmaticus szakkönyvéről írott, a szerző szavaival élve „megkésített”, elmélyült kritikát (*Tudományos triptichon*, 127–138. oldal).²⁶⁵ *A hímfarkas bőre – A radikális archaizmus a mai magyar költészetben*, a *Mint egy elefánt – Az OuLiPo formaművészetéről*, valamint a *Magyar versszak* három olyan kortárs magyar irodalomtudományi szakmunka, melyek saját területükön meghatározónak bizonyultak a magyar irodalomtudósok egy jelentős része számára, s érzésem szerint jelentősen alakították a fiatal irodalmár, Kántás Balázs gondolkodását is. Egy másik kritika többek között elmélyülten értékeli Kappanyos András *Hová tűnt a huszadik század?* című tanulmánykötetét, kimutatva, hogy az jóval több, mint afféle válogatott/tematikus tanulmánykötet, hiszen olyan kérdéseket tesz fel és válaszol meg, melyek alapjai-

264 A tanulmány eredeti megjelenése: KÁNTÁS Balázs, *Rába György A szép hűtlenek és Józán Ildikó Mű, fordítás, történet című fordítástörténeti monográfiájának szemléleti és elméleti összehasonlítása*, Kurázi, 2013/9, <http://kurazsifolyoirat.hu/index.php/kezdolap/gorcso/1179-raba-gyoergy-a-szep-htlenek-es-jozan-ildikom-forditas-toertenet-cim-forditastoerteneti-monografiainak-szemleleti-es-elméleti-összehasonlítása.html>

265 A kritika eredeti megjelenési helye: KÁNTÁS Balázs, *Tudományos triptichon – Egy irodalomtudósi életmű három állomása: Megkésített megjegyzések Szigeti Csaba professzor három paradigmaticus szakkönyvéről*, Kurázi, 2013/8, <http://kurazsifolyoirat.hu/index.php/kezdolap/szemle-lo/1184-tudomanyos-triptichon-egy-irodalomtudosi-életm-három-allomasa.html>

ban határozzák meg a huszadik századról mint irodalomtörténeti korszakról való reflexiót (*Távolságtartó közelítés az elmúlt évszázad irodalmához*, 139–145. oldal).²⁶⁶ Figyelemre méltó írás továbbá a Menyhért Anna tanulmánykötetéről írott értékelés, az *Alternatív női irodalomtörténet?* (169–174. oldal),²⁶⁷ melyben a recenzens bátor és kissé provokatív módon kérdőre vonja a recenzált szerző művét, hogy vajon ténylegesen konstruálható-e a modernség magyar irodalmának keretein belül egyfajta alternatív női irodalomtörténeti hagyomány, vagy ez a konstrukció pusztán bizonyos szerzők önkényes előtérbe helyezésének eredménye? De a teljesség igénye nélkül olyan könyvekről olvashatunk a blokkon belül értékelő kritikákat, mint Szegedy-Maszák Mihály Kosztolányi-monográfiája (146–148. oldal),²⁶⁸ Kulcsár Szabó Ernő *Megkülönböztetések* című tanulmánykötete (155–157. oldal),²⁶⁹ vagy éppen olyan, e kritika írásának idején igencsak fiatal irodalomtörténészek-

266 A kritika eredeti megjelenési helye: KÁNTÁS Balázs, *Távolságtartó közelítés az elmúlt évszázad irodalmához? Kappanyos András: Hová tűnt a huszadik század?*, Apokrif Online 2014. 02. 03., <http://apokrifonline.wordpress.com/2014/02/03/tavolsag-tartokozelites-az-elmult-evszazad-irodalmahoz-konyvkritika/>

267 A kritika eredeti megjelenési helye: KÁNTÁS Balázs, *Alternatív női irodalomtörténet? Menyhért Anna Női irodalmi hagyomány című kötetéről*, Apokrif Online 2013. 12. 21., <http://apokrifonline.wordpress.com/2013/12/21/alternativ-noi-irodalomtortenet-konyvkritika/#more-9213>

268 A kritika eredeti megjelenési helye: KÁNTÁS Balázs, *Korszerű és újszerű Kosztolányi-portré. Szegedy-Maszák Mihály Kosztolányi Dezső című monográfiájáról*, Kurázi, 2014/1, <http://archivum.kurazsifolyoirat.hu/index.php/home/2014-január/435-kantas-balazs-korszeru-es-ujszeru-kosztolanyi-portre-megkesett-bekezdések-szegedy-maszak-mihaly-kosztolanyi-dezso-cimu-monografiajarol>

269 A kritika eredeti megjelenési helye: KÁNTÁS Balázs, *Megkülönböztetések. Kulcsár Szabó Ernő legújabb tanulmánykötetéről*, Apokrif Online 2010. 06. 07., <http://apokrifonline.wordpress.com/2010/06/07/viharsarok-megkulonboztetesek-kulcsar-szabo-erno-legujabb-tanulmanykoteterol/>

nek, a recenzens nemzedéktársainak pályakezdő munkái, mint Soltész Márton *Működése* (158–163. oldal)²⁷⁰ és J. Szabó Piroska *A magyar üveggyöngyjátékosok* című szakkönyve (164–168. oldal).²⁷¹ A szerteágazó irányultságú irodalomtudományi szakmunkák értő ismertetése és értékelése ugyancsak a recenzens műveltségét és szakmai nyitottságát bizonyítja, miként arra egyébiránt Szepes Erika is kitér a szerző *Nyelv/Rács/Törés – Közelítések Paul Celan költészetéhez* című monográfiájáról írott recenziójában.²⁷²

A harmadik, kissé talán lezser módon *Egy kis szépirodalom* címmel ellátott blokk jórészt nemrégiben írott és publikált kortárs magyar szépirodalmi tárgyú kritikák gyűjteménye. Olvashatunk itt olyan fiatal költők első versesköteteiről, mint Nagypál István *A fiúkról* (177–182. oldal),²⁷³ Korpa Tamás *Egy híd térfogatóról* (183–187. oldal), vagy éppen Horváth Tivadar *Ahol út nincs...* (188–194. oldal) című debütáló munkája.²⁷⁴ Merőben más poétikai elképzelések alapján alkotó fiatal szerzők, ám a pártatlanság jegyében mégis mindhárman jó-

270 A kritika eredeti megjelenési helye: KÁNTÁS Balázs, *Kulturatudományi szintéziskísérlet? Bevezdés Soltész Márton Működés című kötetéről*, Kurázi, 2013/8, <http://kurazsifolyoirat.hu/index.php/kezdolap/szemle-lo/1109-kulturatudomanyi-szinteziskiserlet.html>

271 A kritika eredeti megjelenési helye: KÁNTÁS Balázs, *A magyar üveggyöngyjátékosok nyomában. J. Szabó Piroska kismonográfiájáról*, Kurázi, 2013/5, <http://kurazsifolyoirat.hu/index.php/kezdolap/szemle-lo/1029-a-magyar-ueveggyoengyjatekosok-nyomaban.html>

272 SZEPES Erika, *Az értelmezésre való nyitottság jegyében. Bevezdés Kántás Balázs Paul Celan-tanulmánykötetéről*, Kurázi, 2014/3, <http://archivum.kurazsifolyoirat.hu/index.php/home/2014-marcius/555-szepes-erika-az-ertelmezesre-valo-nyitottsag-jegyeben>

273 A kritika eredeti megjelenési helye: KÁNTÁS Balázs, *Az ismerős idegen érintése. Nagypál István: A fiúkról*, Új Forrás, 2014/2, 52–56.

274 A kritika eredeti megjelenési helye: KÁNTÁS Balázs, *En-keresés, létéharc, gondvoiséles. Horváth Tivadar Ahol út nincs... című verseskötetéről*, Kurázi, 2013/8, <http://kurazsifolyoirat.hu/index.php/kezdolap/szemle-lo/1110-en-kereses-letharc-gondviseles.html>

részt pozitív értékelést kaptak. A szépirodalmi kritikák közül talán egyúttal a legérdekesebb és legelmélyültebb elemzés az Erdős Virág *ezt is el* című, afféle lírai sikerkönyvvé avanszált (aktuál)politikai tematikájú verseskötetéről írott kritika (*A költő ezt is el... ..túlozta?*, 195–202. oldal),²⁷⁵ mely merész és meglepő módon elégedetlennek bizonyul a kritikai recepció által egyébként jórészt méltatott művel. Hasonlóan elmélyült, invenciózus, már-már irodalmi esettanulmányba hajló kritikusi értékelést olvashatunk a könyv vége felé Turczy István *Minden kezdet* című munkájáról, mely afféle szokatlan beavatásregényként olvastatja magát (*A töredékes történet teljessége*, 227–234. oldal).²⁷⁶ A szépirodalmi kritikák blokkjának érdekessége és pozitívuma, hogy a szerző itt sem látszik kizárólagosan elköteleződni valamely kortárs magyar irodalmi kánon felé – megítélésem szerint megállapításait sokkal inkább a józan esztétikai értékítélet, semmint a különböző irodalmi trendek iránti elfogultság határozza meg, ez a fajta kvázi-objektivitás pedig, már ha létezik ilyen az irodalomkritikában, mindenképpen egy fiatal kritikus pozitív tulajdonságaként értékelhető.

A kötetet végigolvasva úgy érzem, Kántás Balázs pályáján a kötet címéhez híven valóban egyfajta *fordulóponton*ról beszélhetünk, hiszen a szerző egykoron (irodalom)elméletorientált, a hermeneutika és a recepcióesztétika irányába tendáló gondolkodása átfordulni látszik egy sokkal nyitottabb, az irodalmi műalkotásokat a maguk pusztá *szövegiségében* tisztelő és értelmező, a szövegközeli olvasás hagyományait szem előtt tartó, olykor esszéisztikus és eklektikus gondolkodásmódba.

275 A kritika eredeti megjelenési helye: KÁNTÁS Balázs, *A költő ezt is el... ..túlozta? Erdős Virág ezt is el című verseskötetéről*, Kurázi, 2013/10, <http://kurazsifolyoirat.hu/index.php/kezdolap/szemle-lo/1229-a-koelt-ezt-is-el-tulozta.html>

276 A kritika eredeti megjelenési helye: KÁNTÁS Balázs, *A töredékes történet teljessége. Turczy István Minden kezdet című regényéről*, Könyv-Pub 2013. december 29., <http://www.konyvpub.hu/author/kantas-balazs/>

A KÖTETBEN SZEREPLŐ TANULMÁNYOK KORÁBBI MEGJELENÉSE

Cédulák egy/a („)Költészethez(“): Turczi István (lírai) életművének átfogó értékelése – az Áthalások kötet okán és ürügyén

= *Tények melankóliája. Tanulmányok Turczi István műveiről*, szerk. RADVÁNSZKY Anikó, SÜTŐ Csaba András, Budapest, Ráció Kiadó, 2012, 39–59.

Vers-epika, (ál)elégia, mozaikvers (Marno János: Nincsen líra √ nélkül)

= Új Forrás, 1999/9, 24–30.

Feltámadások enciklopédiája. Pályatársi szakmegjegyzések Szap-panos Gábor Szindbád-novelláihoz

= PoLiSz, 2013/3, 90–97.

Szövegalapzat, műfajiság, autonómia. Lesznai Anna nagyregénye mint élet(műv)ének foglalata

= *Nő, tükör, írás. Értelmezések a 20. század első felének női iro-dalmáról*, szerk. VARGA Virág, ZSÁVOLYA Zoltán, Budapest, Ráció Kiadó, 2009, 377–391.

Változat a magyar nyelvű női karrierregényre (Bródy Lili: A Manci)

= Kurázs, 2013/11, <http://archivum.kurazsifolyoirat.hu/index.php/home/2013-november/279-zsavolya-zoltan-valtozat-a-magyar-nyelvu-noi-karrierregenyre-brody-lili-a-manci-1>

A nemzeti fordulat kispórája. Tematikus, narratív és műfaji alakza-tok Tormay Cécile húszas években írt elbeszéléseiben

= *„nem csak a magam terhét hordom”. Tormay Cécile és a Nap-kelet*, szerk. KOLLARITS Krisztina, Budapest, Orpheusz Ki-adó, 2013, 138–162.

TARTALOM

Kritika, „irodalmi esztétika”, művészetbölcselet. Teoretikus perspektívák August Wilhelm Schlegel A költészetéről című művében
= Pro Philosophia Füzetek, 2005/4, 123–143.

„Öteztrek színháza”. Max Reinhardt rendezői öröksége
= Szcenárium, 2014/1, 75–83.

A szűkített blende intenzitása (bekezdések a haikuról)
= Új Symposion, 1991/1–2, 25–26.

Hollywood (t)akarása. (H)arc poetica, avagy képzelt/„képzett” levél
Natalie Portmannek
= Szépirodalmi Figyelő, 2011/4, 40–53.
= Apropó: Könyvekről jutott eszünkbe, szerk. PÁPAY György,
Budapest, Szépirodalmi Figyelő Alapítvány, 2012, 201–218.

Recepció olvasmányok
= Kurázi, 2014/9, <http://kurazsifolyoirat.hu/index.php/fooldal/szemle-lo/124-zsavolya-zoltan-recepcios-olvasmanyok>

Ifjonti könyvtriptichon. Kapcsolódó tanulmány Kántás Balázs három irodalomtudományi szakkönyvéhez

Részletekben megjelent:
= Kurázi, 2014/1, <http://archivum.kurazsifolyoirat.hu/index.php/home/2014-januar/436-zsavolya-zoltan-at-lehet-e-a-torni-a-nyelv-racson-kantas-balazs-paul-celan-tanulmanykoteterol>
= Kurázi, 2014/2, <http://archivum.kurazsifolyoirat.hu/index.php/home/2014-februar/494-zsavolya-zoltan-nem-az-elvelet-ellen-de-vele-parhuzamosan-kantas-balazs-contra-theoria-cimu-tanulmanykoteterol>
= Kurázi, 2014/4, <http://archivum.kurazsifolyoirat.hu/index.php/home/2014-aprilis/619-zsavolya-zoltan-tanulmanykotet-a-nyitottsag-fele-fordulas-jegyeben-lenyegre-toro-bekezdések-kantas-balazs-fordulopont-cimu-tanulmanykoteterol>

CÉDULÁK EGY/A („)KÖLTÉSZETHEZ(“)	
Turczy István (lírai) életművének átfogó értékelése – az <i>Áthalások</i> kötet okán és ürügyén	5
VERS-EPIKA, (ÁL)ELÉGIA, MOZAIKVERS (Marno János: <i>Nincsen líra √ nélkül</i>)	35
FELTÁMADÁSOK ENCIKLOPÉDIÁJA Pályatársi szakmegjegyzések Szappanos Gábor Szindbád-novelláihoz	45
SZÖVEGALAPZAT, MŰFAJISÁG, AUTONÓMIA Lesznai Anna nagyregénye mint élet(műv)ének foglalata	62
VÁLTOZAT A MAGYAR NYELVŰ NŐI KARRIERREGÉNYRE (Bródy Lili: <i>A Mancsi</i>)	88
A NEMZETI FORDULAT KISPRÓZÁJA Tematikus, narratív és műfaji alakzatok Tormay Cécile 1920-as években írt elbeszéléseiben	103
KRITIKA, „IRODALMI ESZTÉTIKA”, MŰVÉSZETBÖLCSELET Teoretikus perspektívák August Wilhelm Schlegel <i>A költészetéről</i> című művében	129
„ÖTEZTREK SZÍNHÁZA” Max Reinhardt rendezői öröksége.	159
A SZŰKÍTETT BLENDE INTENZITÁSA (bekezdések a haikuról).	173
HOLLYWOOD (T)AKARÁSA (H)arc poetica, avagy képzelt/„képzett” levél Natalie Portmannek	181
RECEPCIÓS OLVASMÁNYOK	199
IFJONTI KÖNYVTRIPTICHON Kapcsolódó tanulmány Kántás Balázs három irodalomtudományi szakkönyvéhez	207
A KÖTETBEN SZEREPLŐ TANULMÁNYOK KORÁBBI MEGJELENÉSE	227

NAPKÚT KIADÓ KFT.
1043 Budapest, Tavasz u. 4.
Telefon: (1) 225-3474
Mobil: (70) 617-8231
E-mail: napkut@gmail.com
Honlap: www.napkut.hu

Felelős kiadó
SZONDI GYÖRGY

Szerkesztette
KÁNTÁS BALÁZS

A szöveggondozást végezte
SZABÓ PIROSKA

Tördelőszerkesztő
SZONDI BENCE

A kötet borítóján ismeretlen festő
A nagy londoni tűzvész
című festménye látható

A szerző portréfotóját
HEGEDŰS JÁNOS fotóművész
készítette

Nyomdai kivitelezés
print.shop.hu Kft.

ISBN 978 963 263 439 5
