

Kántás Balázs

**(CONTRA)THEORIA
ESSZÉK, TANULMÁNYOK**

Felelős szerkesztő: Szepes Erika

**A könyv megjelenését
a Nagy Lajos Alapítvány
támogatta.**

Túl a nyelven? – Kísérlet Paul Celan három megzenésített versének elemzésére

Paul Celannak, a XX. század emblematikus költőjének számos verse megzenésítésre került. Figyelemre méltó, a versek jelentését, tartalmát és atmoszféráját többé-kevésbé visszaadó művek születtek így – ilyenek Michael Nyman Celan-dalai, melyek között példának okáért szerepelnek a *Corona*, az *Es war Erde in ihnen – Föld volt bennük*, valamint a *Psalm – Zsoltár* című versek. Mindhárom költemény a szerző többé-kevésbé ismert művei közé tartozik, és többek között Ute Lemper előadásában hallható.

Talán azért is érdemes Paul Celan néhány megzenésített versére egy pillantást vetni, mert bár Celan szövegeinek jelentős része első olvasásra próza-versnek tűnik, azaz nem kötött formában, előre meghatározott és megkomponált metrum szerint íródtak, ugyanakkor a költő számos versében megfigyelhetők bizonyos repetitív struktúrák, a zene kontextusából kölcsönzött, vagy legalábbis zenei struktúrákra hasonlító elementumok.

A következőkben e három verset és Michael Nyman által megzenésített verziójukat fogom megvizsgálni, természetesen idézve a versek magyar fordítását és eredeti német szövegüket is, melyen a zenei interpretációk is megszólalnak. Mindhárom verset Lator László fordításában közlöm, mivel úgy vélem, a számos kiváló magyar Celan-fordító közül ő volt az, aki a szerző verseit a leghívebben volt képes magyarra ültetni.

Mivel meglehetősen nehéz helyzetben van az, aki a nyelv médiuma által akar zeneművekről érvényes, pontos állításokat megfogalmazni, e félig nyelvi, félig zenei textúrák elemzése is szükségszerűen töredékes.

Corona

*Kezemből tépdés levelet az ősz, hisz jóban vagyunk mi.
Kihántjuk héjából az időt, és jární tanítjuk:*

az idő héjába visszatér.

*A tükörben: vasárnap,
álmunkban alszunk,
a száj igazat szól.*

*Szemem leszáll szerelmem neméhez:
egymásra nézünk,
sötét szavakat szólunk,
úgy szeretjük egymást, mint a mák és emlékezet,
úgy szunnyadunk, mint kagylóban a bor,
mint tenger a hold vérsugarában.*

*Megöleljük egymást az ablak előtt, néz bennünket az utca,
ideje már, hogy tudják!
Ideje már, hogy a kő megadja magát s kiviruljon,
hogy a zürzavarnak szív dobogjon.
Ideje már, hogy ideje legyen.*

*Ideje már.*¹

¹ A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért:

Corona

Aus der Hand frißt der Herbst mir sein Blatt: wir sind Freunde.
Wir schälen die Zeit aus den Nüssen und lehren sie gehn:
die Zeit kehrt zurück in die Schale.

Im Spiegel ist Sonntag,
im Traum wird geschlafen,
der Mund redet wahr.

A *Corona* Michael Nyman által megzenésített verzióját többek között Ute Lemper német énekesnő előadásában² hallhatjuk, aki egyébiránt Kurt Weill munkáinak vokális interpretációjáról ismert. A Nyman zenéje kíséretében megszólaló énekes feldolgozás véleményem szerint első hallásra meglehetősen idillikusan adja vissza Celan *Corona* című versének hangulatát, mintha a zenei elemek a virágzás / újrakezdés képeit sugallnák a befogadónak. Ez adott esetben talán helyénvaló értelmezés is, hiszen a *Corona* mára tradicionálissá vált olvasata alapján szerelmes vers, azaz nem, vagy legalábbis nem teljes mértékben a Holokauszt traumája a fő témája, mint a celani életmű jelentős részének.

A versszöveg beszélője mintha egy allegorikus nőalakra / nőalak jelenlétében beszélne, akivel a külvilág előtt egyelőre titkolt szerelmi kapcsolatot folytat. Bartók Imre³, Celan egyik hazai monográfusa a vers kapcsán felveti annak lehetőségét, hogy bár a *Coronát* valóban elsősorban szerelmes versként érdemes olvasni, a német *Geschlecht* szó, melyhez a lírai beszélő lepillant /

Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht der Geliebten:
wir sehen uns an,
wir sagen uns Dunkles,
wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis,
wir schlafen wie Wein in den Muscheln,
wie das Meer im Blutstrahl des Mondes.

Wir stehen umschlungen im Fenster, sie sehen uns zu von der Straße:
es ist Zeit, daß man weiß!
Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt,
daß der Unrast ein Herz schlägt.
Es ist Zeit, daß es Zeit wird.

Es ist Zeit.

A vers eredetileg az alábbi kötetben került közlésre:

Paul CELAN, *Mohn und Gedächtnis*, Frankfurt am M., S. Fischer Verlag, 1952.

² A *Corona* című Celan-vers megzenésített vokális változatát lásd online példának okáért:

<http://www.youtube.com/watch?v=bUSrB-MPnQc>

alászáll, nem csupán biológiai nemet, hanem fajt, nemzetséget is jelent, azaz a költeményt áthathatja a költői beszélő népét / nemzetségét, a zsidóságot ért történelmi tragédiákért érzett fájdalom is.

Mintha Michael Nyman zenei interpretációja valamennyire ehhez is igazodna. Egyfelől a lassú, vonósok és fűvósok által kísért vokál elnyújtott szavai idillt, békét is sugallhatnak, másfelől a dal melankolikus tonalitása a valamiért érzett fájdalom kifejezője is lehet. A vokál a megzenésített verzió során többször elcsuklik, félbe szakad, a vokális részek közötti üres teret pedig vonós szóló tölti ki, mely összeköti, egymásba ágyazza az egyébként egymástól fragmentumszerűen elvágtatott részeket.

Megjegyzendő továbbá, hogy bár a vers dalverziója idillikus zenével indul, van egy pont, mikor az énekesnő a lány dalból egyszer csak felkiált – ez a feszültséggel teli pont pedig nem más, mint az első *Es ist Zeit*-kezdetű sor a vers szövegének végén, mikor a lírai beszélő láthatólag ki akar törni a feltételezett szerelmi kapcsolat titkosságából. *Itt az ideje*, hogy a dolgok radikálisan megváltozzanak, itt az ideje, hogy mindenki tudomást szerezzen arról, hogy a vers két alakja összetartozik.

A zenei kompozíciónak véleményem szerint mindenképpen ez a bizonyos locus mind a szemantikai, mind pedig a zenei csúcspontja – s ily módon nem elképzelhetetlen az sem, hogy egyúttal a vers szövegének is ez a jelentés-tani közepe. Mivel a zenei feldolgozás a textuális értelemben vett vers interpretációja, továbbgondolása egy másik művészeti ág merőben más eszköztárszerével, nem elképzelhetetlen, hogy az arra érzékeny befogadóban a két mű közel ugyanolyan, de legalábbis hasonló érzelmeket és befogadói magatartást generáljon.

A felkiáltásszerű *Es ist Zeit*-kezdetű sorok után a verset lezáró, utolsó *Es ist Zeit* ugyanolyan melankolikus, halk, lassan elnyújtott szöveggé hangzik az előadó szájából, mint az elénekelt vers korábbi részei. Elhalkulnak a vokális produkciót kísérő hangszerek is – a feszültség pillanatnyi kitörései, a lírai / zenei felkiáltás(ok) után mintha a végére megnyugvás, feloldódás, az idillbe való visszatérés következne.

Celan költői beszélője – legalábbis az alapfeltételezés szerint – férfi, aki egy nőalak jelenlétében beszél, a megzenésített verziót ugyanakkor egy

³ BARTÓK Imre, *Paul Celan – A sérült élet poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009.

énekesnő adja elő, a megszólított pedig ebben az esetben minden bizonnyal férfi. Az egyik maskulin, a másik feminin szöveggént olvasható, olvastatja magát, s bár a gender-szempontra nem tűnik a vers és annak zenei interpretációja elsődleges értelmezési lehetőségének, ebben az esetben mégis játékba kerül. Celan verse a zenei kíséret nélkül egy fokkal kevésbé lágy, kevésbé melodikus és melankolikus hangulatot sugall, sokkal inkább kontemplatív szövegnek tűnik. A lírai beszélő szemlélődik, elmélkedik, tudósít a körülette lévő világról. Talán valamivel kevesebb érzelmet, mint inkább gondolkodást közvetít, habár az *Es ist Zeit*-kezdetű résznél, ahol az *Es ist Zeit* repetitív elemmé, a vers szemantikai tetőpontjává válik, mintha az alapvetően kontemplatív regiszterben megnyilatkozó lírai beszélőt is elöntené az érzelmek és zenei kíséret nélkül is megpróbálna kitörni a vers által sugallt bujkálásból, majd miután elhangzik az utolsó *Es ist Zeit*, újra valamiféle néma idill, valamiféle belenyugvás telepedne az elnémuló vers világára.

A megzenésített vers vokális és hangszeres előadása ugyanakkor végig érzelmi telítettséget sugall, a női előadó által hegedűkíséret mellett interpretált vers sokkal gyengédebb, nőiesebb hangnemben, *líraibb* atmoszférában szólal meg, mint Celan csak-textuális költeménye. Közös pontjuk azonban, hogy az *Es ist Zeit*-kezdetű résznél véleményem szerint mindkét verzióban érzelmi telítettség, feszültség, egyfajta pátosz figyelhető meg, mely ugyanakkor elég hamar feloldódik és talán egy pozitív vég felé fut ki. Amennyiben valóban *Es ist Zeit* – itt az ideje, hogy a vers által metaforikusan sugallt dolgok megtörténjenek, illetve hogy *megtudják*, és valóban eljőjön végre az idő, akkor talán a költemény és annak megzenésített verziója ugyanabban a vágyott, ideális végpontban érnek véget és oldódnak fel.

Az érzelmi telítettséget sugalló sorok és a zenei megnyilvánulások után a feszültség talán csak átmenetinek bizonyul, talán végleges feloldódás, feloldozás következik. A zene elnémul, a szavak kimondatnak, további útjukról pedig nem tudunk meg semmit – csak remélhetjük, hogy a feltételezett lírai és zenei narratíva úgy ér véget, ahogyan véget kell érnie.

*

*FÖLD VOLT BENNÜK, és
ástak.*

*Ástak és ástak. Így telt
napjuk, éjjeliük. Istenüket nem áldották,
aki, mint hallották, ezt akarta,
aki mint hallották, mindezt tudta.*

*Ástak és többé semmit nem hallottak;
nem lettek okosabbak, dal nem jött az ajkukra,
se nyelvet ki nem találtak.
Ástak.*

*Aztán csend lett, és vihar is jött,
jöttek mind az óceánok.*

*Én ások, te ásol, a féreg is ás,
és ott, aki énekel, azt mondja: ásnak.*

*Ó valamelyik, ó semelyik, ó senki, ó te:
Hová ment, ha sehova nem ment?
Ó te ásol, és én ások, hozzád ásom magam,
és ujjunkon a gyűrű életre kel .⁴*

⁴ A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért:

ES WAR ERDE IN IHNEN, und
sie gruben.

Sie gruben und gruben, so ging
ihr Tag dahin, ihre Nacht. Und sie lobten nicht Gott,
der, so hörten sie, alles dies wollte,
der, so hörten sie, alles dies wusste.

Sie gruben und hörten nichts mehr,
sie wurden nicht weise, erfanden kein Lied,

Az *Es war Erde in ihnen – Föld volt bennük* című Celan-vers már jóval későbbi, 1963-ból, a *Die Niemandsrose – A senki rózsája* című kötetből való költemény. Michael Nyman a versre írt zenei interpretációja ugyancsak Ute Lemper előadásában⁵ hallható.

A fenti szöveg központi motívuma nyilvánvalóan a Holokauszt, illetve az ezzel összefüggő ásás – sírok ásása: a versben megjelenő alakok alighanem a Holokauszt áldozataiul esett zsidó emberek, akik saját sírjukat ássák.

A költemény atmoszférája vészjósló, véleményem szerint idegenkedést, távolságtartást indukáló, hiszen a nyomasztó lírai valóság nem másra, mint az emberi valóság egy borzalmas eseményére reflektál, mely történelmi ténytet feldolgozni aligha lehet.

Ute Lemper előadásában a vers ugyancsak lassú, melankolikus dalként szólal meg, melynek fő repetitív elementuma a textuális vershez hasonlóan a *graben – ásni* ige és annak különböző alakjai. Néhol azonban mintha a zenei interpretáció mind vokális téren, mind a vonós kíséretet illetően sokkal lágyabb

erdachten sich keinerlei Sprache.
Sie graben.

Es kam eine Stille, es kam auch ein Sturm,
es kamen die Meere alle.
Ich grabe, du gräbst, und es gräbt auch der Wurm,
und das Singende dort sagt: Sie graben.

O einer, o keiner, o niemand, o du:
Wohing gings, da's nirgendhin ging?
O du gräbst und ich grab, und ich grab mich dir zu,
und am Finger erwacht uns der Ring.

A vers eredetileg az alábbi kötetben került közlésre:
Paul CELAN, *Die Niemandsrose*, Frankfurt am M., Suhrkamp Verlag, 1963.

⁵ Az *Es war Erde in ihnen* című Celan-vers megzenésített vokális változatát lásd online példának okáért:

http://www.youtube.com/watch?v=Oge_ciO7xY&feature=Playlist&p=513FEC8B13AF98EF&playnext=1&playnext_from=PL&index=1

tónusban szólalna meg, mint Celan szaggatottan narratív, időnként tárgyilagosan, időnként talán patetikusan megszólaló csupasz versszövege.

Az előadó itt is, a *Corona* című vers vokális előadásához hasonlóan sok helyütt elnyújtva, a beszédben kiejtett szavaknál jóval hosszabban éneklí ki a sorokat, ezzel lassítva az énekelt vers idejét a prózában elmondott verséhez képest. A zenei interpretáció így nyilvánvalóan a szöveg elolvasásához képest valamivel tovább tart, így a befogadóhoz is sokkal lassabban jut el, ugyanakkor elmélyülésre, átgondolásra, újragondolásra is készíti.

Érdekes megfigyelésnek hathat, hogy ahol a vers szövege a harmadik strófában múltból jelen időbe vált, a *gruben*ből *graben*, az *ástak*ból *ásnak* lesz, ott a költemény megzenésített interpretációjában a hangszeres zene felgyorsul, mintha az elbeszél (múlt) idő dimenziójából hirtelen visszatérnénk a jelenbe – akik *akkor*, valamikor *ástak*, még mindig *ásnak*: ez a narratíva, ez a történet mintha sosem érne véget, mind a vers, mind a zenei interpretáció azt sugallja, hogy ez még most, a jelenben és a jövőben is folytatódik.

Az előadó hangja ugyanezen a ponton – nyilvánvalóan szándékoltan – hirtelen sokkal mélyebbre, sokkal nyomasztóbb asszociációkat keltő tónusra vált, közelítve a textuális vers végig nyomasztó, sejtelmes, baljós atmoszférájához. A megénekelt szavak mintha elcsuklanának – a hangszerek önmagukban is megteremtik azt a nyomasztó, már-már elmondhatatlan világot, hangulatot és eseménysort, amelynek már nincs is szüksége szavakra. A Holokauszt, emberek önnön maguknak történő sírásása foglaltatik itt dalba és zenébe, miután versbe, szövegbe foglaltatott – a zene elemi erővel láttatja a befogadóval azokat, akik még a mai napig is *ásnak*, hiába haltak meg, hiába nem létezik többé, ami akkor és ott létezett – az emberi, a történelmi és kulturális emlékezet sosem hagyja kitörlődni az *ásás* képeit.

Paul Celan szövegének, Michael Nyman zenéjének és Ute Lemper hangjának hármásából mintha hallanánk azok hangját, akik sosem szólalhattak meg, sosem mondhatták el, milyen érzés volt ott és akkor *ásni*, *megásni* a saját sírjukat, ahonnét nincs visszatérés. Azoknak a hangja idéződik meg hangszeres zene, költészet és dal által, akiknek csupán a némaság jutott. Celan verse Nyman és Lemper közös zenei produkciójában nem csupán felvételről, hanem

az emberen túlról⁶ szól. Vers és zene által a halottak ujján a gyűrű talán mégiscsak, ha csupán egy pillanatra is, de *életre kel*. A megidézett történelmi esemény(sor) borzalmának és a vers és a zene szépségének összekapcsolódása útján létrejön egy olyan világ, melyből eltűnik az idő dimenziója – ahol még mindig *ásnak* azok, akiknek hangját elnyelte a föld és a könyörtelen emberi történelem.

*

Zsoltár

*Senki sem gyúr újra földből, agyagból,
senki porunkat fel nem igézi.
Senki.*

*Dicsértessél, ó Senki.
Kedvedre vágyunk
virulni.
Szemben
veled.*

*Semmi
voltunk, vagyunk,
maradunk, virulva:
semmi-, senki-
virága.*

*Bibénk
lélekvilágos,
porzóink égkopárok,
pártánk piros
a tüske, ó, a tüske közt*

⁶ Lásd Paul Celan közismert, *Fadensonnen – Fonálnapok* című versét, mely szerint *van még dalolnivaló az emberen túl is*. Paul CELAN, *Atemwende*, Frankfurt am M., Suhrkamp Verlag, 1967.

*énekelt
bíborigénktől.*⁷

A *Psalm – Zsoltár* című vers ugyancsak a *Die Niemandrose* kötetben jelent meg 1963-ban. Egyebek mellett azért érdekes, mert formáját illetően párhuzamba állítható Celan egy valamivel korábbi, ismert versével, a *Tenebrae*-vel⁸,

⁷ A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért:

Psalm

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,
niemand bespricht unsern Staub.
Niemand.

Gelobt seist du, Niemand.
Dir zulieb wollen
wir blühen.
Dir
entgegen.

Ein Nichts
waren wir, sind wir, werden
wir bleiben, blühend:
die Nichts-, die
Niemandrose.

Mit
dem Griiffel seelenhell,
dem Staubfaden himmelwüst,
der Krone rot,
vom Purpurwort, das wir sangen
über, o, über
dem Dorn.

A vers eredetileg az alábbi kötetben került közlésre:
Paul CELAN, *Die Niemandrose*, Frankfurt am M., Suhrkamp Verlag, 1963.
⁸ A *Tenebrae* c. vers intertextuális jellegéről, ellenzsoltár-formájáról, inverz citátumairól bővebben lásd többek között:

mely szintén zsoltárformában íródott, habár inverz citátumai révén ellenzsoltárként működik, Isten és ember viszonyát szemantikailag kifordítja önmagából. A *Tenebrae* című költeményt, melyre ugyan itt és most bővebben nem térek ki, talán azért érdemes megemlíteni, mert a *Psalm* című vershez hasonlóan tartalmaz olyan repetitív elemeket – akárcsak a *Todesfuge* –, amelyek egy szinten kvázi zenei struktúrát kölcsönöznek a szövegnek. A *Tenebrae*-ben ez az elementum a *Nah sind wir, Herr – Közel vagyunk, Uram* sor többszöri ismétlődése, keretalkotása a vers elején és végén. A *Psalm* című versben – és ehhez, azt hiszem, elegendő egy felületes pillantást vetni a szövegre – az esetleges zenei szerkesztettséget a *niemand – senki* és a *nichts – semmi* szavak ismétlődése adja.

Ute Lemper⁹ énekes előadásában meglátásom szerint olyannyira hangsúlyosak a *niemand* és a *nichts* szavak, hogy a vers szövegszerű elolvasásához képest a zenei adaptáció még azt az illúziót is kelti, hogy benne többször fordulnak elő a fenti szavak, főként a *niemand*, mint magában az eredeti versben. Erről persze szó sincs, pusztán az téveszthet meg minket, hogy az énekelt szó itt is sokkal elnyújtottabban, hosszabb időtartammal jelenik meg a beszédben kiejtett / olvasott szóhoz képest. A vokális előadás olyan lassú, hogy a felvétel 3 perc 50 másodperces időtartama többszörösen meghaladja a vers prózában történő elszavalását – egy, az interneten is hozzáférhető felvételen Celan saját versét 1 perc 7 másodperc alatt szavalja el¹⁰.

OROSZ Magdolna, *Lux aeterna Tenebra. Die bedeutungskonstituierende Umkehrung bei Paul Celan = O. M., Intertextualität der Textanalyse*, Wien, ÖGS/ISSSS, 1997.

KISS Noémi, *Határhelyzetek – Paul Celan költészete és magyar recepciója*, Budapest, Anonymus, 2003, pp. 179–185.

BARTÓK Imre, *Paul Celan – A sérült élet poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009, pp. 112–117.

⁹ A *Psalm* című Celan-vers megzenésített vokális változatát lásd online példának okáért:

<http://www.youtube.com/watch?v=9LFDQkWT0hI&feature=PlayList&p=513FEC8B13AF98EF&index=2>

¹⁰ A Paul Celanról készült hangfelvételt, melyen elszavalja saját, *Psalm* című versét lásd:

<http://www.youtube.com/watch?v=W7eIOcJeZio>

Paul Celan textuális versében észrevenni véltem egyfajta patetikus, vallásos emelkedettséget, mely a zsoltárformára egyébként is jellemző – még akkor is, ha ez a zsoltár mintegy ironikusan, *senkit* és *semmit* emleget, *senkihez* és *semmihez* szól, illetve *nem szól*. Kevésbé van könyörgés jellege a valódi, bibliai zsoltárokhoz képest, ugyanakkor hangulata, atmoszférája nem is olyan komor és baljóslatú, mint Celan szintén zsoltárformában írott versének, a *Tenebrae*-nek. Ami azonban Ute Lemper vokális előadását és az azt kísérő vonósokat illeti, ezen interpretáció atmoszférája sokkal baljósabb, sokkal mélyebbről fakadó, mint a szövegé önmagában, zenei elementumok nélkül. A *niemand* és a *nichts*, mint hangsúlyos szemantikai összetevők, kiemelkednek az énekelt szövegből, ez pedig meglátásom szerint még reménytelenebbé, még kilátástalanabbá változtatja a megzenésített vers belső világát.

A vokális rész végére érve a hangszeres kíséret, a hegedű és a fúvósok nem fokozatosan, hanem hirtelen némulnak el – a zsoltár nem mondatik / énekeltek végig, hanem egyik pillanatról a másikra véget ér, mintha elvágták volna, akár mintegy az éneklő-beszélő hangszálakat.

Akár az előző két zenésen interpretált vers esetében, további érdekessége a megzenésített feldolgozásnak, hogy míg Celan versének szövegéhez valószínűleg férfi beszélőt képzelünk el, addig a dalt énekesnő előadásában hallhatjuk. A szöveg maskulin és feminin vonásai itt is kidomboríttatnak, azonban itt a női előadó által megszólaltatott zenés interpretáció atmoszférája nem *líraibb*, melankolikusabb a csak szöveg formájában megszólaltatható textuális versnél – éppen ellenkezőleg, az elénekelt és hangszerek által kísért *zsoltár* baljósabban, borzalmasabb mélységekből tör elő a befogadó felé, mint csak és kizárólag maga a szöveg. Eszünkbe juthatnak a görög tragédiák sirató-asszonyai is, akik hasonló mélységekből fakadó sirámokkal, sikolyokkal voltak képesek katarzist kiváltani a befogadóból. Az ének és a hangszerek mintha valami olyan öserőt, olyan többletet adnának az egyébként szemantikailag telített, költőileg is erős szöveghez, amely talán a nyelv előttről, a nyelven kívülről érkezik.

Valami vészjósló, valami megfogalmazhatatlan ölt testet Ute Lemper előadásában, ami talán nem, vagy csupán részben van jelen Celan szövegében. Mint másutt a celani költészetben, úgy hat, itt is *Grauen* és *Schönheit*¹¹, *borza-*

¹¹ Az Ingeborg Bachmann elgondolásait alapul vevő Bacsó Béla Celan azon magyarországi elemzője, aki a celani költészetet *Grauen* és *Schönheit*, *borza-*

lom és szépség viaskodnak egymással. Hogy kettejük közül melyikük győz, az már tulajdonképpen a mindenkori befogadóra van bízva, aki kellő odafigyeléssel képes egymáshoz hangolni Nyman zenéjét, Lemper vokálját és Celan szövegét. A zenei interpretáció által teremtett atmoszféra vészjósló, melyben ott rejtőzik a *Grauen*, a borzalom, az iszonyat – ez az iszonyat azonban kétségtelesenül alkalmas arra, hogy rajta keresztül megtaláljuk a mind a zenében, mind a költészetben jelenlévő *Schönheitet*, szépséget is. Hogy milyen arányban véljük fölfedezni őket Celan szövegében és a hozzá társuló, néhol örvénylő, örületbe hajló zenében, az pedig alighanem ránk, befogadókra bízott nyitott kérdés.

Susan K. Langer¹² művészetelméleti elképzelése szerint a zene képes egyfajta virtuális időt teremteni, egyben pedig valamiféle virtuális tér illúzióját is kelteni. A zene ez esetben nem más, mint egy pszichikai folyamat által generált szimbólum, a tonális struktúrák pedig épp olyan logika szerint épülnek fel, akár csak a különböző érzelmi megnyilvánulások, mint például a harag, a szomorúság, vagy a gyengédség. A szimbólum és az általa szimbolizált tárgy – a zene és az emberi érzelmek – azonos logikával rendelkeznek, azonos elvek szerint alkotnak struktúrákat, nem csoda hát, ha a zene képes megmozgatni, sőt, adott esetben generálni az emberi érzelmeket.

A költészet, és minden bizonnyal minden művészet merőben hasonlóan működik – leképezik, szimbolizálják az emberi érzelmeket, éppen ezért képesek érzelmi hatást kiváltani a befogadóból. Fokozottan igaz lehet ez, amikor egyszerre több művészeti ág ötvöződik, zene és költészet egyszerre célozza meg a befogadót, miként a fent vizsgált megzenésített versadaptációk esetében is.

Ugyancsak Langer veti fel annak lehetőségét is, hogy zenei mű esetében, amennyiben azt vokális szöveg is kíséri, nem igazán számít a vokális szöveg irodalmisága, mélysége: a befogadóra tett esztétikai hatás irodalmilag kevésbé értékes, populárisabb szöveg esetében is ugyanaz lehet. Ez bizonyos

lom és szépség szélsőségei közé, e két fogalom harcának terében helyezi el. Bővebben lásd:

Ingeborg BACHMANN, *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung* = I. B., *Werke*, vol. 4., szerk. Christine Koschel et al., Piper Verlag, 1978. p. 108.

BACSÓ Béla, *A szó árnyéka – Paul Celan költészetéről*, Pécs, Jelenkor, 1996, pp. 5–14.

¹² Susan K. LANGER, *Feeling and Form: A Theory of Art*, London, Routledge and Kegan Paul, 1953.

esetekben nyilvánvalóan igaznak bizonyul, azt azonban megítélésem szerint mindenképpen figyelembe kell venni, hogy a jelen megzenésített költemények esetében a zenei művek nem mások, mint már jóval előttük létezett, kanonizált irodalmi művek interpretációi – azaz a zeneszerző műve a költő eredetileg csak szövegi formában létező művéből indul ki, azt értelmezve, *interpretálva*, továbbgondolva. Az eredmény így együttesen nyilvánvalóan több, mintha csak nyelvi vagy csak zenei médium szólalna meg – ily módon viszont az interpretációkban elhangzó vokális szöveg, mely értelemszerűen azonos Celan verseinek szövegével, talán szintén hozzájárul ahhoz az esztétikai hatáshoz, amelyet a megzenésített versek előadása képes a mindenkori befogadóra gyakorolni.

Költészet és zene külön-külön, önmagukban is olyan művészeti ágak, melyek meglehetősen mély hatást képesek gyakorolni az arra érzékeny befogadóra. Ám ha ötvöződnek, mint példának okáért Paul Celan e három, a recepció által egységesen magas irodalmi értékűnek tartott verse zenei interpretációinak esetében, úgy talán valami annál is nagyobb hatás várható, mintha csak a hangszerezés zene vagy csak a pusztán nyelvi versszöveg szólalna meg. Paul Celan, a XX. század egyik jelentős irodalmi alkotójának zeneileg is interpretált művei mindenképpen megérdemlik az elfogulatlan figyelmet, hiszen ily módon a szemantikailag amúgy is meglehetősen mély dimenziókat nyitó celani líra talán még mélyebb, még távolabbról megszólaló tartalmakat képes közvetíteni. Tudjuk jól, hogy korának eszmetörténeti háttéréből és személyesen átélt történelmi tapasztalataiból kifolyólag Celan nem teljes mértékben hitt az emberi nyelv kifejező, stabil tartalmakat kommunikáló képességében, s egy új, a korábnál teljesebb, új valóságokat generáló költői nyelv megalkotását tűzte ki célul. A zene, mint művészeti ág, nyilvánvalóan túlmutat az emberi nyelv médiumán – így a megzenésítés révén már valamilyen mértékben az alapjában véve nyelvi korlátok közé szorított költészet is képes kitörni e korlátok közül. Attól pedig, hogy a zenei interpretációk a félreolvasás veszélyét magukban rejtve esetlegesen a szöveg eredeti alaphangulatától eltérően értelmezik az adott költői művet, nem valószínű, hogy kárt okoznának neki – sokkal inkább kiszélesítik a befogadási és értelmezési lehetőségeket, teljesebbé téve azt a költészetet, mely önmagában is szinte felfoghatatlan szemantikai mélységeket képes megnyitni.

IDÉZETT IRODALOM

BACSÓ Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Pécs, Jelenkor, 1996.

BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élet poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009.

Paul CELAN, *Mohn und Gedächtnis*, Frankfurt am M., S. Fischer Verlag, 1952.

Paul CELAN, *Die Niemandrose*, Frankfurt am M., Suhrkamp Verlag, 1963.

Paul CELAN, *Halálfuga*, ford. LATOR László, utószó LATOR László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1980.

KISS Noémi, *Határhelyzetek. Paul Celan költészete és magyar recepciója*, Budapest, Anonymus, Budapest, 2003, pp. 179–185.

Susan K. LANGER, *Feeling and Form. A Theory of Art*, London, Routledge and Kegan Paul, 1953.

Egy operaáriai kontextusai

Esszékiismeret a *Bánk bán* című opera „*Hazám, hazám...*” kezdetű nagyáriája

három produkciójának összehasonlító vizsgálatára

Bevezetés

Erkel Ferenc *Bánk bán* című operájának mind dramaturgiai, mind pedig zenei tetőpontjának tekinthetjük a *Hazám, hazám...* kezdetű világhírű nagyáriát. Megítélésem szerint mind az operaária szövege, mind pedig zenei kvalitásai megérdemlik az elfogulatlan figyelmet; az ária mint mű pedig úgy vizsgálható a legjobban, amennyiben több ismert, klasszikus, illetve talán kevésbé ismert, újabb felvételt és feldolgozást is viszonylag alaposabb elemzésnek vetünk alá. Ugyanazon zenei műnek eltérő korban, illetve eltérő kulturális közegben keletkezett és rögzített interpretációi egészen más hatást gyakorolhatnak a mindenkori befogadóra, illetve egészen más jelentéstartalmakat, konnotációkat hordozhatnak. Úgy vélem, először mindenképpen érdemes pár mondatot szentelni a nagyária szövegének, mint a zenei formától valamennyire elkülönülő textuális produktumnak, irodalmi műalkotásnak (?), hogy jobban megérthessük azon tartalmakat, melyeket a különböző feldolgozások hordozni képesek.

Ezek után talán Simándy József mára klasszikusnak számító interpretációjának felvételéről érdemes néhány szót szólni, hiszen mindenképpen e feldolgozás tekinthető a technikailag rögzített, az utókor számára is hozzáférhető feldolgozások kanonizált alapjának.

Ezt követően az ária egy, a mai közönséghez időben sokkal közelebbi interpretációjával, nevezetesen Kiss B. Attila az opera 2002-es filmfeldolgozásában való alakításával folytatom az elemzést, megvizsgálva azt is, miként képes új kontextusba helyezni a film médiuma az eredetileg színpadra szánt áriát.

Végezetül a *Hazám, hazám...* egy különösen érdekes, szokatlan interpretációjáról, Plácido Domingo, a világhírű spanyol tenor előadásáról ejtenék néhány szót, feltéve a kérdést, mi történik akkor, amikor az előadó nem ismeri a

nyelvet, amin énekel? Érdekes kérdés lehet, milyen mértékben, pozitívan vagy negatívan befolyásolhatja-e egy énekes előadás sikerét, esztétikai minőségét és az általa közvetített jelentéstartalmakat, ha nem pusztán a hangzó nyelv, sokkal inkább a zene nem-nyelvi médiuma funkcionál a közlés elsődleges formájaként, hiszen a megnyilatkozó énekes nincs birtokában annak a nyelvnek, amelyen előad, legfeljebb tudja, körülbelül miről énekel?

Ugyanazon közismert operaária három egymástól időben, és talán valamilyen mértékben funkcióját tekintve is eltérő interpretációja három gyökeresen különböző kontextust teremt meg ugyanazon mű számára. Rövid összehasonlító vizsgálatuk, illetve az ária szövegének pusztán textuális vizsgálata során azonban talán mégis érdekesebb a hasonlóságokra, mint a döntő különbségekre koncentrálni; a három előadó által megszólaltatott három produkció egymással kaleidoszkópszerűen fedésbe hozva pedig közelebb juttathat minket a mű egészének megértéséhez, természetesen valamennyire kiemelve az áriát magából az opera szélesebb kontextusából, ám bizonyos mértékig azon belül elhelyezve és értelmezve is azt.

Néhány bekezdés a nagyária szövegéről

Amennyiben a *Hazám, hazám...* szövegét irodalmi műalkotásként, a zenei aláfestéstől függetlenül kívánjuk értelmezni, úgy minden valószínűség szerint elsősorban a XIX. századi klasszikus magyar irodalom hagyományai, illetve a drámai monológ műfaja felől érdemes a művet olvasnunk. Egressy Béni szövege voltaképpen tényleg nem más, mint egy drámai monológ, hiszen egy drámai hős egyes szám első személyben nyilatkozik meg, számot vetve önmagával.

Az első strófa száműzöttség-metaforikája immár toposzszerűnek tekinthető, s többek között Arany, Petőfi vagy Tompa Mihály bizonyos versszövegei juthatnak eszünkbe a versszak nyomán. A bevezető metafora- és hasonlatrendszer után a lírai beszélő / drámai hős megnyilatkozása elbeszélésbe csap át, így a szöveg, amennyiben versként kíséreljük meg olvasni, narratív aspektusokat is tartalmazó költeményként értelmezhető.

A drámai monológ ott éri el szemantikai tetőpontját, mikor a lírai megnyilatkozó deklarálja, hogy mind becsülete, mind pedig hazája megtépzott, s beáll a klasszikus drámai szituáció, mely szerint a hős mind a magánélet terén, mind pedig hazája szolgálatában elbukni látszik.

E tragikus tetőpontnál azonban nem ér véget a szöveg, s bár látszólag a lírai beszélő ítéletet mondani készül önmaga felett, mégsem ez történik. Úgy gondolom, éppen ez az aspektus az, ahol a nagyária szövege önálló versként, mindenfajta zenei háttér nélkül is megállhat, hiszen meglepi a befogadót azáltal, hogy nem zárja le a megnyilatkozást azon a ponton, ahol várnánk. A lírai beszélő / drámai hős továbblép, és a következő két strófában új életre kel.

Bár e sorok manapság avíttasnak hathatnak, a befogadás történetiségét figyelembe veendő, nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a XIX. században íródtak, mikor a nemzet sorsa és a hazafiasság kérdése sokkal inkább előtérbe került, mint talán bármikor a magyar történelem folyamán. Úgy vélem, az „*Arany mezők, ezüst folyók / hős vértől ázottak, könnytől áradók*” sorok a XIX. századi magyar líra mércéjével mérve esztétikai értelemben véve nem kevésbé értékes sorpár, mint a kor más hasonló hangnemben megszólaló lírai művei. Erejüket, szépségüket a múltra való őszinte költői reflexió, illetve a jelen problémái iránti elhivatottság kölcsönzi. Ezt követően különösen erős és költői alliteráció a „*Sajgó sebet...*” sorkezdet, a szövegnek pedig nagy drámai és lírai erőt kölcsönöz, hogy a lírai beszélő egyrészt megnevezi önmagát, világossá téve, hogy *Bánk bán*, az ismert történelmi alak és drámai hős az, aki megszólal, másrészt pedig deklarálja: sérelmeit feledve feláll és folytatja a küzdelmet, a szent célért pedig képes akár az életével is fizetni. Első olvasásra talán sablonosnak és elcsépeltnak hathat a „*Magyar hazám, te mindenem...*” kulcssor, azonban ha belegondolunk, hogy a lírai / drámai beszélő számára *mindent* jelent a haza, az identitás, úgy e mondat súlyosságát is jobban megérthetjük, főleg a megfelelő történelmi távlatból szemlélve a művet, (nem pusztán a reformkori) magyar történelem eseményeinek ismeretében. *Bánk bán* alakja itt voltaképpen a saját létezését köti egy bizonyos földrajzi térhez, nyelvhez és identitáshoz. A „*magyar hazám*” szókapcsolat a szövegben belül számos helyen megismétlődik, ugyancsak a megszólaló identitását megteremtendő és erősítő. Identitás és létezés, szolgálat és létezés szinte eggyé válik e sorokban, tulajdonképpen anélkül, hogy bármiféle politikai aspektust felfedeznénk bennük. Megnyilatkozása által a lírai szubjektum önmaga identitását, tehát lényegében addig nem körülhatárolt önmagát teremti meg. E gesztus pedig a – lévén szó egy nemzeti tematikájú operáról, alapesetben főként magyar ajkú és -identitású – befogadó számára is identitásgeneráló lehet, s a szöveg történelmi korokon keresztül átnyúlva is átélhető s szinte maradéktalanul megérthető műnek bizonyulhat.

Tény persze, melyet nem szabad elhallgatnunk, hogy a *Bánk bán* nagyáriájának szövege, ami pusztán textuális létezését illeti, önmagában nem tartozik a magyar líratörténet legkiemelkedőbb darabjai közé, sokkal több azonban, mint pusztán egy operaszövegkönyv részlete. Versként, irodalmi műalkotásként is olvasható és interpretálható, többek között Robert Browning alkotásaira is emlékeztető *drámai monológ*, mely az opera zenei kontextusa nélkül is megállhatja a helyét. Énekelve, zenei kísérettel, az operamű részleteként vagy önállóan előadva persze még erősebb esztétikai hatásra képes a mindenkor befogadó felé, különböző feldolgozásai pedig a mű egészen különböző aspektusait hangsúlyozhatják, éppen ezért mindenképpen érdemes néhány ismertebb előadását külön-külön is megvizsgálni.

Simány József immár klasszikus produkciója

Simány József *Bánk bán*-alakítása mára klasszikusnak számít, s bár több felvétellel is fennmaradt a neves operaénekes, a nagyária talán Simány 1974-es előadásában¹³ a leginkább figyelemreméltó feldolgozás.

A színházi felvételen Simány kosztümben látható, és feltűnően lassan, visszafogottan szólal meg az ária hangszeres bevezetője után. Tenorja tisztán szólal meg, komoly kritikával aligha lehetne illetni, sokkal több figyelmet érdemel inkább az a tempó, az a fokozatosság, ahogyan az előadó belelendül az áriába. A drámai helyzethez képest a megformált *Bánk bán* eleinte meglepően visszafogott, az ária első két strófája szinte csupán recitálva, halkán szólal meg. Simány kissé mintha a középkori énekmondói tradícióra építene, még a harmadik strófa is kissé tárgyilagosan, elbeszélés-szerűen, de mindenesetre fojtott tűzzel közli a befogadóval azt, mi is az alapszituáció, mi történt eddig. Valóban, mintha egy énekmondót hallanánk, aki nem is saját magáról, hanem régebben történt eseményekről tudósít.

Az első három strófa azonban pusztán bevezetés, felkészülés a helyzet fokozására. Hiszen a befogadó is tudhatja a kezdetektől, hogy sokkal *drámaibb* alapszituáció áll fenn annál, mintsem hogy arról tárgyilagosan, visszafogottan lehetne tudósítani. A negyedik, „*Most mind a kettő orvosra vár...*” kezdetű strófában a múltból átkapcsolódunk a jelenbe, az előadás is sokkal élőbbé válik,

¹³ Lásd többek között az interneten:

<http://www.youtube.com/watch?v=6GIV5TqsCfs>

Simándy tenorja is sokkal lendületesebben, hangosabban szólal meg, az énekes beszédtempója is felgyorsul.

A drámai hős elemi erővel mond ön maga felett ítéletet, állapítja meg hazája és ön maga sorsát. Ezt a két strófát a szemantikai csúcspont előtt rövid átkötő rész, a töprengés másodpercei követik. Simándy Bánk bánja néhány pillanatra elhallgat, és a zenei átkötő alatt csupán arcjátékán érezzük a drámai erőt. Megítélésem szerint ennek a látszólag lényegtelen zenei átkötő résznek erős dramaturgiai szerepe van, hiszen a befogadó itt is azt hinné, hogy a drámai hős elbukott, és miután ezt ön maga is konstatálja, elhallgat. Pár másodperc elteltével azonban Simándy Bánkja kifakad, újra összeszedi minden erejét, majd elérkezik az ária valós csúcspontjához, a címadó „*Hazám, hazám...*” kezdetű strófához.

Simándy tenorja azonban nem agresszíven, nem dacosan nyilatkozik meg. A nagyária kulcsstrófáit szintén lassan, fegyelmezetten énekli végig, bár jóval nagyobb lendülettel és hangerővel, mint a bevezető részeket. Mondhatnánk, ez a Bánk bán visszafogott karakter, aki nem megy fejjel a falnak, nem egészen az Ady-féle „mégis-morál” jegyében veszi fel a harcot a sors ellen, hanem józanul mérlegel, tisztában van saját kvalitásaival és ugyanakkor korlátáival. Simándy előadásában az „*Arany mezők, ezüst folyók...*” kezdetű passzus határozottan lírai hangvételben szólal meg, valamennyire ugyancsak emlékeztetve az énekmondói hagyományra, adott esetben talán még a trubadúrlíra tradíciójára és lehetséges megszólalásmódjaira is. Hiszen nem elfelejtendő, hogy az opera drámai hőse magas rangú nemesember, a történet kontextusa középkori, a lovagi hagyományok és erények pedig mindenképpen elválaszthatatlanok Bánk bán alakjától.

Az ária utolsó strófáján már semmiféle visszafogottság, kimértség nem érzékelhető. Simándy itt már valóban átadja magát a drámai alaphangulatnak, a kinyilatkoztatás pedig, mely szerint Bánk bán életét is képes feláldozni hazája szolgálatáért, elfojtatlan kiáltásként zeng a mindenkori befogadó felé. Ez mindenképpen ellentétben áll Simándy addigi előadásának lassúbb tempójával, a tenor visszafogottságával, és bár a fokozás az ária előadása folyamán végig megfigyelhető, e kiáltásszerű, tomboló befejezés mindenképpen meglepőnek hathat a befogadó számára. Voltaképp a meglepetés erejével hengerel le minket, hangja legmelepőbb magasságait és mélységeit az ária legvégére, a befejezésre tartogatva. Ez az a pont, ahol az addig látszólag rezignált és visszafogott Bánk

bánból előtör a szenvedély, az életerő, ahol elemi erővel képes önmagára találni.

Ami az énekes előadásmód és a zenei kíséret, illetve a hangzó szöveg szemantikájának viszonyát illeti, úgy vélem, Simándy József az ária szövegével szinte tökéletes összhangban énekel. Ugyanoda helyezi a szemantikai csúcspontokat, mint azok a leírt, irodalmi műként is olvasható szövegben is megtalálhatóak, a monologikus textus értelmét nem változtatja meg. Interpretációja pontos, a drámai szituációt kellő óvatossággal fokozza, s talán éppen ezért mondhatjuk: nem véletlenül vált klasszikussá.

Kiss B. Attila előadása a 2002-es operafilmben

Kiss B. Attila produkciója sokkal *kortársiasabb*, frissebb, épp ezért talán dinamikusabbnak is hathat, mint Simándy József klasszikus interpretációja¹⁴.

A film médiumának közvetítésével megjelenített, Kiss B. Attila által megformált Bánk bán sokkal nagyobb lendülettel, hévvel kezdi meg az áriát, mint Simándy eleinte visszafogott, kimért Bánk bánja. Dramaturgiailag is más-ként kerül szcenírozásra a szituáció, hiszen Bánk tulajdonképpen kirohan az opera többi szereplője közül, hogy magában gondolhassa végig, hányadán is áll saját és az ország sorsa. A nagyária helyszíne egy kápolna, s Bánk, mielőtt megszólalna, keresztet vet.

Kiss B. Attila előadása sokkal inkább fohászra, kétségbeesett könyörgésre, mint egyszerű számvetésre vagy valamiféle narratív énekmondásra hasonlít. Már az első két strófát sokkal kevésbé visszafogottan énekli, mint Simándy József, kiszabadulnak belőle a kétségbeesés hangjai, habár az ária elején hanghordozása még hangsúlyozottan mérsékeltebb, előadása halkabb.

A negyedik, „*Most mind a kettő orvosra vár...*” kezdetű strófa Kiss B. Attila előadásának fordulópontja, ahol az addig egyenletes tenor kiáltásszerűen szólal meg, mintha végérvényesen kiszabadulna a hang az énekes torkából. Simándyhoz hasonlóan egy pillanatra Kiss B. Bánk bánja is leszegi fejét, mintha beletörődne sorsába, az „*elvész becsületesem*” sort szinte teljesen konstatív hangsúllyal recitálja, s egy pillanatra ugyancsak az az érzése támadhat a befogadónak, hogy itt az ária véget is ér.

¹⁴ Többek között lásd az interneten az alábbi linken a 2002-es operafilm teljes anyagát: <http://www.youtube.com/watch?v=SJV-AVm3wY>

Kiss B. Attila azonban a rövid összekötő instrumentális rész után újult lendülettel folytatja az áriát, megítélésem szerint talán sokkal átütőbb drámai erővel, mint Simándy produkciója. Az énekelt szöveg szakralitása, fohász / ima jellege sokkal inkább előtérbe kerül – mintha az ária implicit megszólítottja maga Isten lenne.

Érdekes és hangsúlyos eleme lehet Kiss B. Attila előadásának, hogy Simándy Józsefhez képest az ária egy másik szövegváltozatát énekli, melynek utolsó sorai a következőképpen hangzanak: „*Magyar Hazám, megáldalak, / szép érted élni, érted halni, / te szent Magyar Hazám!*”. Az áldás verbális gesztusa nagyban hozzájárul Kiss B. Attila előadásának szakrális jellegéhez.

Első pillantásra olybá tűnhet, hogy a Kiss B. előadásául szolgáló szakrális környezet, a kápolna, valamint az egész nagyária imádság jellege kissé túlzott pátoszt kölcsönöz produkciónak, Simándy József klasszikus előadásához viszonyítva mindenképpen. A díszlet azonban nyilván másodlagos eleme az előadásnak, és nem elfelejtendő, hogy ez esetben nem egyszerű színházi felvételtől, hanem szélesebb nézőközönségnek szóló, nagy költségvetésű filmről van szó, melyben a látványelemek is kiemelt szerepet kapnak a zene médiuma mellett. A filmre vitel, illetve a szélesebb nézőközönség felé történő nyitás valóban átalakítani látszik a mű kánoni pozícióját, ezáltal pedig mind a nagyáriát, mind magát a teljes operát talán elviszi egy kissé a popularitás irányába. A tény azonban, hogy Kiss B. Attila előadása feltehetőleg szélesebb célközönségnek szól, és a produkció erejét a látványelemek bizonyos szintű előtérbe helyezése is támogatni hivatott, semmiképpen sem von le Kiss B. operaénekesi teljesítményéből, az általa megteremtett drámai atmoszférából.

Összességében elmondhatjuk, hogy Kiss B. Attila Simándy Józsefhez képest valamivel dinamikusabb, élőbb, *maibb*, a filmnyelv sajátosságaihoz is jobban alkalmazkodó hangnemben képes megszólaltatni a *Bánk bán* klasszikus nagyáriáját, ily módon pedig talán sikeresebben szólhat a fiatalabb, az opera műfajára amúgy kevésbé érzékeny befogadó közönséghez is, mint a jól ismert klasszikus felvétel.

Exkurzus – Placido Domingo előadása

Létezik egy felvétel, melyen a világhírű spanyol tenor, Placido Domingo énekli a *Bánk bán* nagyáriáját nagyzenekari kísérettel¹⁵, szokatlan módon azonban nem spanyol fordításban, hanem az opera eredeti nyelvén, magyarul.

A befogadónak már Domingo produkciójának elején feltűnik, hogy az előadó nem igazán van tisztában a nyelvvel, amin énekel, hiszen egyrészt olvasza a szöveget, másrészt jól láthatóan a magyar kiejtést sem ismeri, intonációja már az első pillanatokban félresiklik. Annak ellenére azonban, hogy Domingo nem ismeri a nyelvet, amelyen megszólal, intonációja pedig helyenként akár komikusnak is hathatna, az ária zenei kivitelezése kifogástalan, hamis hangot egyszer sem hallunk, hiszen talán az egyik legnagyobb tenorénekes előadásáról van szó.

Nézőpont kérdése persze, vajon zavaró-e az előadó nyelvismeretének hiánya. Placido Domingót nem színházi, s nem is filmfelvételen láthatjuk, nem kosztümben játssza Bánk bán szerepét, hanem szmokingban, meghívott énekesként lép fel egy gálaesten. Nem szerepet játszik tehát a szó tradicionális értelmében, nem kell *átlényegülnie* Bánk bánná, még csak az opera dramaturgiai fordulatait, a teljes művön belül az előadott nagyária szituációját, helyiértékét sem kell feltétlenül ismernie. Ami ebben az esetben számít, az elsősorban az előadó énekesi kvalitásai.

Kétségtelen persze, hogy Domingo nyelvtudásának hiányánál fogva nem tudja magyarul ugyanazt a drámai erőt, pátoszt megszólaltatni, mint Kiss B. Attila vagy Simándy József a maguk előadásában, így itt mindenképpen nagyobb szerepet kap a zene médiuma, a zenei aláfestés, és a nyelvi médiumtól független, voltaképpen bármilyen nyelven előadható énekes megszólalás. Semmiképp sem valamiféle drámai színpadi teljesítményről van szó, mely adott esetben színészi képességeket is követelhetne az énekestől, pusztán zenei, operaénekesi teljesítményről, mely talán önmagában is lehet ugyanolyan értékes, mint egy olyan művész előadása, aki anyanyelveként beszéli az előadás nyelvét, ezáltal pedig az énekelt szöveg jelentését is képes tolmácsolni a befogadó felé.

Érdekes kérdés lehet persze, vajon Placido Domingo produkciójában vajon teljesen elsikkad-e a *Bánk bán* nagyáriájának jelentése, üzenete, és csupán valami nyelven kívüli vagy azon túli tartalmak kerülnek közvetítésre, melyeknek már vajmi kevés közülük van az operarészlet drámai beágyazottságához? Úgy

¹⁵ A felvétel anyaga elérhető az interneten az alábbi linken:

<http://www.youtube.com/watch?v=Hg4dGqzuwI>

gondolom, erről azért nincs szó, hiszen a szöveget kísérő zenei aláfestés mindenképpen összhangban van magával az ária drámai monológként is olvasható szövegével, éppen ezért hasonló hangulatot, hasonló jelentéstartalmakat közvetít. Ha Placido Domingo nem is képes a szó szoros értelmében drámai hősként, tisztán Bánk bánként megszólalni a befogadó számára – hiszen nem ismeri a nyelvet, melyen énekel, legfeljebb többé-kevésbé tisztában van azzal, hogy az ária eredetileg milyen kontextusban hangzik el –, énekesi teljesítményével a szöveg törésein, hibás magyar kiejtésén és intonációján túl mindenképpen képes ugyanazt a drámai atmoszférát megteremteni, mint Simándy József vagy Kiss B. Attila nagyhatású produkciói.

Többek között a neves amerikai teoretikus, Susan K. Langer veti fel egyik könyvében annak eshetőségét, hogy zenei mű esetében, amennyiben azt vokális szöveg is kíséri, nem számít a puszta szöveg irodalmisága, mélysége, esztétikai minősége: a befogadóra tett esztétikai hatás irodalmilag kevésbé értékes, populárisabb szöveg esetében is ugyanaz lehet. Jelen esetben persze nem arról van szó, hogy a nagyária Egressy Béni által írt szövege esztétikailag kevésbé lenne értékes, mint a két megelőző előadás esetében, pusztán arról, hogy a külföldi előadó nyelvismeretének hiánya miatt a szöveg nyelvi médiuma csupán rontott, töredékes formában képes elérni a befogadót. Langer elmélete a zenei médium elsődlegességéről azonban úgy tűnhet, részben vagy egészben ebben esetben is megállja a helyét: korántsem számít, Placido Domingo mennyire éneklit tört magyarsággal, kiejtési és hangsúlyozási hibákkal a szöveget, sokkal inkább számítanak az átütő énekesi produkció és a zenei struktúrák által közvetített jelentéstartalmak, mely által a befogadónak ugyanolyan szintű, bár kissé talán más jellegű (a nyelvi médiumot háttérbe szorító, a zene nem-nyelvi médiumát előtérbe helyező?) esztétikai tapasztalatban lehet része, mint a két másik vizsgált *Bánk bán*-előadás esetében.

Összegző megjegyzések

Miként az talán e rövid, a nagyária három különböző produkciójához fűzött megjegyzésekből is kiderül, Simándy József, Kiss B. Attila, valamint Placido Domingo előadása ugyanazt a művet három-három teljesen más kontextusban szövegezte meg, más elemekre fekteti a hangsúlyt. Simándy klasszikus előadása drámai monológhoz hasonlatos módon, színházi felvételtől, a tradicionális színházi hagyományok életben tartásával kísérli meg megteremteni a drámai atmoszférát, színre vinni a tragikus hős alakját a befogadó számára.

Kiss B. Attila történetileg is újabb, egy nagy költségvetésű operafilm szerves részeként, jeleneteként megszólaló produkciója ellenben sokkal inkább a filmnyelv eszközeire épít, és a tragikum megteremtésében nem csupán az énekesi teljesítmény és a színészi játék, hanem a kameraállítás, a megvilágítás, a díszlet, és egyéb vizuális összetevők is nagy szerepet játszhatnak.

Az elemzett két magyar *Bánk bán*-interpretáció mellett kuriózumnak hat Placido Domingo koncertelőadása, mely teljes mértékben nélkülözi mind a tradicionális színházi, mind pedig a filmnyelvi eszközöket, s nem, vagy vajmi kevésbé igényel színjátszói kvalitásokat az énekestől. Még a nyelvi médium, az énekelt szöveg és annak jelentése is háttérbe szorul, és sokkal inkább pusztán a produkció zeneisége, a tenorista hangbeli teljesítménye válik az előadás gerincévé.

A két első, valamennyire tradicionálisnak mondható produkcióban a nyelvi médium a zene mellett mindenképpen kitüntetett szerepet kap, hiszen az énekesek egyúttal drámai / filmszerepet is játszanak, az előadás közben hoznak létre egy hőst és egy szituációt. Ily módon egyáltalán nem mindegy, milyen fokozással, milyen hangsúllyal éneklük az ária szövegét, hiszen az elsődlegesen magyar nyelvű befogadóknak szóló előadás szövegének (nyelvi) jelentése az, mely *Bánk bán*, a tragikus hős identitását létrehozta a színpadon / a filmvászonon. Ugyan a zenei médium és az énekesek vokális teljesítménye nyilván legalább annyira hozzájárul az ária előadásának erejéhez, az esztétikai szempontból önmagában is bizonyos értékeket hordozó, monologikus szöveg Simándy és Kiss B. Attila interpretációjában elengedhetetlen eleme az előadás drámaiságának, az énekesek által megszólaltatott szereplő identitásának, annak az imagináriusból megképződő valóságnak, mely a színház / film kontextusán belül létrejön.

A két magyar nyelvű előadással összehasonlítva ellenben Placido Domingo szokatlan produkciója nélkülözi a színházi / filmes vonatkozásokat, az ária koncert / gálaest keretében történő előadásának pedig egyszerűen nem feladata, hogy az operaénekestől egyúttal kiemelkedő színészi kvalitásokat is megkövetelve, drámai helyzetet / drámai hőst teremtsen. Placido Domingo itt nem *Bánk bán* szerepében, hanem *önmagaként*, egy zenei koncert előadójaként szólal meg, az ária szövegének hangzónyelvi dimenziói, illetve a szöveg által közvetített jelentések másodlagossá válnak a befogadó számára. Nem elvárás

tehát, hogy az előadó nem saját anyanyelvén énekelve helyesen intonáljon és ejtse ki a szavakat, amennyiben a zenei megnyilatkozás képes a nyelvi megnyilatkozás hiányosságait, hibáit elfedni. Ha Domingo színházi körülmények között, Bánk bán kosztümében énekelne tört magyarsággal, úgy produkciója talán valóban komikusnak, adott esetben egyenesen érvénytelennek hathatna. Ám mivel erről nincs szó, és az előadás nélkülöz mindenfajta külsőséget, pusztán a zenei összehatásra kíván építeni, úgy vélem, ez az operaénekesi megszólalási mód is lehet érvényes és teljes értékű.

Amennyiben elfogadjuk Susan K. Langer azon megközelítését, mely szerint énekelt szöveg esetében a szöveg esztétikai minősége / érthetősége nem igazán számít, hanem pusztán maga a zenei médium képes esztétikai tapasztalatban részesíteni a befogadót, úgy valóban másodlagossá válik a tény, hogy az előadó nincs birtokában a nyelvnek, amelyen megszólal. Hozzá kell tennünk persze mindehhez, hogy nagyon sokat számít a kontextus, az előadás „hol?”-ja és „mikor?”-ja. Placido Domingo csak úgy képes elérni a Simándy József és Kiss B. Attila által az (elsősorban mindenképpen magyar nyelvű) befogadó felé közvetített esztétikai tapasztalat szintjét, amennyiben nem Bánk bánként, színházi / filmes körülmények között kíván megszólalni egy általa ismeretlen nyelven. Ám mivel a koncertfelvétel kontextusa igencsak sok mindenben eltér a színházi felvétel és a filmrészlet kontextusától, bizton állíthatjuk, hogy az olasz tenor *Bánk bán*-nagyáriája bár merőben más, de a két magyar anyanyelvű énekes által megszólaltatott előadással egyenrangú produkciónak tekinthető, az előadó nyelvtudásának hiánya pedig nem feltétlenül az előadás hibájaként nyilvánul meg, sőt, akár a közismert nagyária bizonyos szempontból eredeti, mérész újraértelmezésének is tarthatjuk, mely csupán a mű zenei dimenziójára, a zene nyelven túli / konkrét nyelvek felett álló médiumára, nem pedig a valamely nyelvhez kötött szöveg médiumára és az általa hordozott nyelvi jelentéstartalmakra épül.

FÜGGELÉK – A NAGYÁRIA SZÖVEGE

Hazám, hazám...

*Mint száműzött, ki vándorol
A sűrű éjen át,
S vad fürgetegben nem lelé
Vezérlő csillagát,*

*Az emberszív is úgy bolyong,
Oly egyes-egyedül,
Úgy tépi künn az orkán,
Mint az önvád itt belül.*

*Csak egy nagy érzés éltetett
Sok gond és gyász alatt,
Hogy szent hazám és hős nevem
Szeplőtlen megmarad.*

*Most mind a kettő orvosra vár,
S míg itt töprenkedem,
Hazám borítja szemfödél
S elvész becsületem!*

*Hazám, hazám, te mindenem!
Tudom, hogy életem neked köszönhetem.
Arany mezők, ezüst folyók,
Hős vértől ázottak, könnytől áradók.*

*Sajgó sebét felejtí Bánk,
Zokog, de szolgálja népe szent javát.
Magyar hazám, te mindenem!
Te érted bátran meghalok,
Te szent magyar hazám!*

IDÉZETT IRODALOM

Matthew BOYDEN, *Az opera kézikönyve*, Budapest, Park Könyvkiadó, 2009.

EÓSZÉ László, *Az opera útja*, Budapest, Zeneműkiadó, 1972.

KORCSOG Balázs, *Jelszónk Melinda*, Filmvilág, 2003/5, p. 54.

Susan K. LANGER, *Feeling and Form. A Theory of Art*, London, Routledge and Kegan Paul, 1953.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálata*, Budapest-Pozsony, Kalligram, 2007.

TILL Géza, *Opera*, Budapest, Zeneműkiadó, 1985.

VÁRNAI Péter, *Kísérőfüzet a Hungaroton CD-kiadásához*, Budapest, Hungaroton.

WINKLER Gábor, *Barangolás az operák világában I.*, Budapest, Tudomány Kiadó, 2003.

Egymásnak feszülő hazafogalmak Bekezdések Kemény István *Búcsúlevél* és Böszörményi Zoltán *Egy búcsúlevélre* című verséről

KEMÉNY ISTVÁN: *Búcsúlevél*

*Édes hazám, szerettelek,
úgy tettél te is, mint aki szeret:
a tankönyveid és a költőid is
azt mondták, hű fiad legyek.*

*Hű is voltam, fel is nőtem,
cinikus ember se lett belőlem,
csak depressziós, nehéz és elárult,
bezárt cukorgyár a ködben.*

*Őzek fázna a szántáson
vagy egy kisváros, alig látom.
Ígértél nekem egy titkot, hazám, hogy
mi a fontos a világon.*

*Hogyha néha belekezdted,
az se volt baj, hogy nem szerettél,
majd szeretsz mást vagy magadat, nem baj,
de egyszer csak öreg lettél.*

*Gonosz lettél, vak és régi,
egy elbutult idegen néni,
aki gyűlöletbe burkolózva még
ezer évig akar élni.*

Nem kértél, hogy mosdassalak,

*annyit se morogtál, hogy hagyjalak,
mint egy szőnyeg, feküdtél a semmin,
elárulni se hagyta magad.*

*Az én teám közben elforr,
nem vagyok az már, ki voltam egykor,
az életem nagy happy end nélkül is
véget érhet, mint egy verssor.*

*Azt játszod, hogy nem is hallasz,
túl nagy énfölöttem a hatalmad.
Hozzad öregszem és belehalok, ha
most téged el nem hagylak.*

*Amíg élek, úton leszek:
használni akarom a szívemet.
A fejemben szólal majd meg, ha csengetsz,
édes hazám, szerettelek.*

Kemény István számos vitát kiváltott, Kálmán C. György által 2012-ben többek között az év versének is titulált, számos kritikus szerint a magyar közéleti-politikai költészet hagyományát megújító, *Búcsúlevél* című költeménye, ami költői dikcióját illeti, kissé radikálisan értelmezi át a haza fogalmát. Megítélés szerint éppen a Kemény versében implikált hazafogalom az az aspektus, mely felől a szöveg eredményesen olvasható anélkül, hogy állást kellene foglalnunk bármely politikai oldal mellett, lévén szó erős politikai töltettel bíró költeményről.

Kemény költői beszélője egy antropomorfizált *hazát* szólít meg, mint-ha az egy konkrét, meghatározott személy lenne, s e megszólított hazán egyenesen sérelmeket kísérel meg számon kérni. A haza kiüresedett és meggyűlölt / elidegenedett személyként jelenik meg, akinek látszólag hiába hány a szemére a beszélő bármit is, a megszólított immár süket és érdektelen minden szóra.

A vers még ennél is radikálisabb üzenetet fogalmaz meg – a *hazát* már elárulni vagy megtagadni sem igazán lehet: ami a beszélő és a megszólított

viszonyát talán a legtalálóbban jellemzi, az az egymástól való teljes elidegenedettség és kommunikációképtelenség.

Kemény versének beszélője számára a haza olyan, „*mint egy elbutult öreg néni*”, egy idős rokon, akit immár csak a külvilág iránti gyűlölet és a megkeseredettség tart életben, ugyanakkor még mindig óriási hatást képes gyakorolni a beszélőre. A legdurvábban a vers utolsó előtti strófája fogalmazza meg a költői álláspontot, mely szerint, ha a beszélő végül nem hagyja el megöregedett és számára idegenné vált hazáját, talán vele együtt hal meg – éppen ezért nem marad más választása, mint elbúcsúzni. Teszi ezt Kemény beszélője igencsak súlyos, múlt idejű, lezáró értelmű mondattal a vers elején és végén, keretes struktúrába foglalva az egész szöveget, ugyanahhoz az axiómához visszatérve: „*édes hazám, szerettelek.*”

A *Búcsúlevél*, legalábbis a jelen esszé olvasatában, mintha azonosítaná a haza fogalmát az aktuális politikai-társadalmi közállapotokkal, s azt nem vagy nem egészen emberek közösségeként értelmezné. Nem tudhatjuk persze, Kemény István beszélője a szó szoros értelmében vett emigrálást érti-e a hazától való búcsú alatt, vagy csupán egy bizonyos társadalmi-politikai csoport által használt hazafogalomtól búcsúzik el, azaz csupán egy bizonyos hazafogalmat nem vállal fel, sőt tagad meg. A hazától vett búcsút értelmezhetjük tehát a konkrét földrajzi terület és kultúra elhagyásának szándékaként, de egy bizonyos hazafogalom, az ehhez társuló konnotációk, egy politikai eszmerendszer és az azzal közösséget vállalók megtagadásaként, a tőlük való elhatárolódás kinyilatkoztatásaként is.

A megtagadás / búcsú a költői beszélő számára természetesen fájdalmas, keserves gesztus, egy korántsem könnyű döntés eredménye, ám egyúttal paradox módon a túlélés záloga is, legalábbis Kemény István versének sugalmazása szerint. Akár a konkrétabb, akár egy absztraktabb értelmezés tűnik adekvátnak, a *Búcsúlevél* mindenképpen erős, explicit költői reflexió a kortárs magyar közállapotokra. Mindezzel együtt azonban kissé mintha túlzottan radikális hangnemben fogalmazná meg a haza fogalmának kiüresedését, érvénytelené válását, s végül a tőle való költői búcsút / elhatárolódást. Kemény István amúgy nagy nyelvi erővel megszólaló verse mintha összemosná a fennálló politikai-társadalmi közállapotokat a haza általánosabb, szélesebb spektrumú fogalmával, az országgal és a közösséggel, az emberekkel, akik benne élnek, épp ezért az „*édes hazám, szerettelek*” már-már végítéletzerű zárósort adott esetben túlzónak érezhetjük. A haza mint fogalom talán nem teljes mértékben

azonos a fennálló, mindenkori társadalmi renddel, esetleg még konkrétabb értelmezésre ragadtatva magunkat: nem azonos az éppen aktuálisan regnáló kormányzatok politikájával. Arról nem is szólva, hogy a társadalmi berendezkedés és az uralkodó politikai eszmék, közállapotok adott közösségen belül nagyon gyorsan megváltozhatnak, Kemény István *Búcsúlevél* című versének mondanivalója azonban mintha túlságosan is ítéletszerű és végleges, egyúttal pedig a végletekig pesszimista volna. Nem számol az aktuálisan fennálló rend – legyen szó akár társadalmi-gazdasági problémákról, kormányzati intézkedésekről, uralkodó / elterjedt politikai eszmékről – esetleges megváltozásának lehetőségével, szükségszerű megváltoztathatóságával.

A *Búcsúlevél*ben megjelenő hazafogalom, melytől a költői beszélő elhatárolódik és – talán véglegesen – elbúcsúzik, ily módon statikus, nem pedig dinamikus, mely magában foglalná a fennálló helyzet esetleges pozitív irányú változásának lehetőségét. Kemény István költeménye, mint közéleti-politikai vers, igencsak pesszimista és rezignált hangnemben zárul, hallgatólagosan beletörődve abba, hogy itt már semmi nem fog megváltozni. Számára az egyetlen megoldás a menekülés, vagy legjobb esetben a beletörődés ahelyett, hogy valamiféle változás megindítására buzdítana. Kemény költői beszélőjének perspektívája nem annyira a változásokat sürgető, mondhatni forradalmár-költő nézőpontja, sokkal inkább a rezignált, a fennálló rend megváltoztathatatlanságát konstatáló, végül pedig visszavonuló költőé, aki megállapítja ugyan az őt körülvevő világ visszásságait és néven nevezi őket, ám azokat megtagadva, tőlük búcsút véve és mindettől elhatárolódva inkább beletörődni látszik a fennálló helyzet megkövesült megváltoztathatatlanságába. A *Búcsúlevél* ily módon a magyar közéleti-politikai költészeti hagyomány kiemelkedő darabjaiból, többek között Vörösmarty *Szózatából*, József Attila *Hazámjából* vagy Radnóti *Nem tudhatomjából* kiolvasható hazafogalmakkal szembehelyezkedő hazaértelmezést tematizál. Az említett versekben a költői beszélő mondhatni minden körülmények között, minden történelmi vagy aktuálpolitikai visszásság mellett kiáll a haza fogalmának bizonyossága s megtagadhatatlansága mellett. („*Hazádnak rendületlenül...*”, „*...nekem szülőhazám itt e lángoktól ölelt / kis ország...*”, „*...vagy itt töpreng az éj odva / mélyén: a nemzeti nyomor. (...) föl kéne szabadulni már!*”, hogy csak spontán kiemeljünk néhány idézetet). Ez a hazafogalom érvényessége mellett kitartó költői attitűd mindhárom szövegben ugyancsak politikai oldalaktól független. Mondhatnánk, Kemény István *Búcsúlevele* tehát ezzel a radikális fordulattal, a hazafogalom kiüresedésének és megtagadásának

lehetőségével mindenképpen hagyományt tör, ám felmerül egy nehezen megválaszolható kérdés: vajon ezáltal valóban képes átütő újító erővel is hatni? Továbbá nyitott, nehezen eldönthető kérdés az is, vajon a *Búcsúlevél* az általa felkínált primer olvasaton túl esetleg nem értelmezhető-e (példának okáért Ady Endre lírája felől) az ironia retorikáját játékba hozó, a hazáját ostromozva, ironikusan bíráló, ugyanakkor továbbra is szerető és a haza fogalmának érvényességét csupán látszólag megtagadó költő megnyilatkozásaként.

*

BÖSZÖRMÉNYI ZOLTÁN: Egy búcsúlevélre

*A haza része vagy, hiszen benne élsz,
Ha elég erős a hangod, lángra kap,
Perzseli a földet érved, ha merész.
Önzők, felelőtlenek tája a lap,
Melyre a szenvedők kriksszkrakszát fested,
Te nem szeretsz mást, csak fennkölt önmagad.
Fáradt vagy, megkeserült, öreg a tested,
Vakság költözött szürkülő szemedbe,
Hazádtól kéred számon a vérző estet,
Hogy került életed sötét verembe.
Gyengeséged üres vádaknak hangja,
Jeget lehel, bár égetni szeretne.
Míg úgy hiszed, te vagy az űzött hangya,
Újra elosztod önmagad magaddal,
Éneked nem szomorú, inkább lanyha.
Búcsúlevelet ne írv, ne játssz a dallal!
Szabadságod nem hazád vette el tőled,
Hanem azok, kiket éltetsz éj-nappal.*

Böszörményi Zoltán, a Kemény Istvánétól meglehetősen eltérő attitűdöt képviselő költő *Egy búcsúlevélre* című, Kemény versére intertextusként válaszoló szövegében a *Búcsúlevél*l szemben markáns költői bírálatot fogalmaz meg. Nem is pusztán valamiféle költői dialógust, de mondhatni vitát (verbális-költői

párbajt?) kezdeményez Kemény István szövegével. Miként a *Búcsúlevél*, az *Egy búcsúlevélre* című költemény is talán a benne felkínált, belőle kiolvasható hazafogalom felől olvasható a legkönnyebben, hiszen ez az a motívum, amely miatt Kemény versével szembeni költői bírálatnak tekinthetjük. „*A haza része vagy, hisz benne élsz*” – olvashatjuk Böszörményi Zoltán versének első sorát: a szövegben megfogalmazott álláspont szerint a haza nem más, mint a benne élő emberek összessége, így az ember, az egyén, mint hazájának szerves alkotórésze, tulajdonképpen meg sem igazán tagadhatja azt, amihez tartozik, nem vehet tőle búcsút.

Az *Egy búcsúlevélre* című szöveg megszólítottja elsősorban Kemény István *Búcsúlevelének* lírai beszélője, másodsorban pedig talán egyúttal a mindenkori olvasó. Böszörményi versének sugalmazása szerint senki nem kérheti számon hazáján a saját egyéni sorsát és bánatát, az a költő pedig, aki így tesz, tulajdonképpen felelőtlen és önző attitűdöt képvisel, és „*nem szereti mást, csak fennkölt önmagát*”, az egyén sorsát a kollektíva felelősségeként elkönyvelve, ám – a versből kiolvashatóan szinte kötelező – felebaráti szeretetet látszólag nem érezve a kollektíva, az embertársak / honfitársak iránt. Kétségkívül kíméletlen költői szavak ezek, melyek a költőtárs versének mondanivalójával, a *Búcsúlevél* lírai beszélője által megfogalmazott állásponttal és (vég)ítélettel való radikális szembehelyezkedés gesztusát, egy világosan körvonalazható attitűd ellenpontját és szintje ellentmondást nem tűrő hangnemben megszólaló bírálatát hordozzák.

Böszörményi versének üzenete szerint egyáltalán nem helyes költői attitűd „*hazádtól számon kérni vérző tested*”, mert az ember / költő mindig felelős saját magáért, ugyanakkor másokért is felelősséggel tartozik, és egyáltalán nem szerencsés, ha túlzottan individualista hozzáállást képvisel.

Az *Egy búcsúlevélre* tovább folytatja a Kemény beszélőjével megkezdett heves vitát, s itt ugyancsak kirajzolódik egy sokkal tágabb, a Kemény verse által sugallttól gyökeresen eltérő hazafogalom. A Böszörményi-költemény igencsak súlyos olvasatában a *Búcsúlevél* beszélőjének „*éneke*” nem is annyira szomorú, mint inkább „*lanyha*”, azaz erőtlén és határozatlan költői megnyilatkozás, mely az emberek közösségeként értelmezett hazára hárítaná át az egyén / lírai beszélő csalódottságának és szomorú sorsának felelősségét. Böszörményi Zoltán verséből azt olvashatjuk ki, hogy Kemény versének beszélője csupán „*újra elosztja magát önmagával*”, ám az individuális perspektíván (mondhatnánk talán: valamiféle költői önsajnálaton?) képtelen felülemelkedni, és e felül-

emelkedés által a haza fogalmát egy tágabb, általánosabb horizontból (újra)meghatározni.

Az *Egy búcsúlevélre* beszélője végezetül felszólítást intéz költői vitapartnere felé, hogy *ne írjon búcsúlevelet*, azaz figyelmezteti, hogy a hazától való elhatárolódás megítélése szerint egyrészt nem helyes költői megnyilatkozás, másrészt pedig a költészetnek túl kell, kellene lépnie a pusztán individuális perspektíván, s valamiféle egyetemesebb, másokhoz / másokért is szóló üzenetet kellene megfogalmaznia. Böszörményi verse ily módon a képviseleti költészet, a másokért / mások nevében való költői megszólalás mellett foglal állást, a haza fogalmát pedig lényegében a közösség (és ezzel együtt talán a közösségi érdek) szinonimájaként tematizálja. Határozottan, egy bizonyos primer üzenet felől, erre reflektálva olvassa a *Búcsúlevelet*, s nem számol az esetlegesen az irónia irányából felkínálkozó, a látszólagos mondanivalóval adott esetben teljesen ellentétes interpretáció lehetőségével. Igaz, ezen olvasási mód a *Búcsúlevél* által megfogalmazott költői attitűd esetében igencsak vitatható, s kérdés, ha ebből az irányból közelítenénk Kemény István verséhez, nem esnénk-e immár az értelmezés önkényének csapdájába? Nem olvasná-e túlzottan ellentmondásos szempontok alapján a válaszvers önnön pretextusát, ha még ezzel a lehetőséggel is számolna? Képes volna-e még állást foglalni, ha kétkedne abban, ami első olvasásra oly egyértelműnek látszik?

A Böszörményi-vers utolsó strófája szerint a megszólított szabadságát nem hazája vette el, hanem azok, „*kiket éltet éj-nappal*”. Olvasatunkban ez – hangsúlyozottan jobb- vagy baloldaltól függetlenül – a mindenkor politikai elitre utalhat, mely a politikai rendszerváltás után szükségszerűen betöltötte és a mai napig betölti a keletkezett hatalmi űrt. A vers sugalmazása szerint egyáltalán nem szerencsés, mondhatni leegyszerűsítő és túlzottan szűklátókörű álláspont a haza sokkal egyetemesebb, tágabb fogalmát összemოსni az uralkodó politikai eszmével vagy a regnáló kormányokkal és azok szavazótáborával. Az *Egy búcsúlevélre* egy tágabb és dinamikusabb, a változás, adott esetben a pozitív irányban bekövetkező változás lehetőségét is magában foglaló hazafogalmat tár az olvasó elé, s radikális olvasatában a *Búcsúlevél* talán egyenesen helytelen és érvénytelen, téves hazafogalmat jelenít meg. Amennyiben pedig mindezzel együtt el akarjuk helyezni a magyar közéleti-politikai költészeti hagyományban, úgy mindenképpen a többek között Vörösmarty, József Attila és Radnóti által kijelölt tradícióba illeszkedik, nem megtörve, de folytatva azt, hiszen e szerzők említett műveinek üzenete szerint a haza fogalma talán semmilyen körülmények

között sem üresedik ki, válik érvénytelenné, így azt megtagadni, tőle elhatárolódni sem lehet, de legalábbis semmiképp sem helyes költői magatartásforma.

*

Mivel mindkét vers eléggé explicit regiszterben, határozottan és közérthetően szólal meg, mondhatni *magukért beszélnek* mind tartalmi, mind pedig esztétikai szempontból, nehéz helyzetben van az, aki értelmezőként valamiféle eredeti megállapítást akar tenni róluk. Összességében úgy vélem, Kemény és Böszörményi versei, bár álláspontjukat illetően szinte teljesen ellentétes költői attitűdöt és üzenetet fogalmaznak meg, sőt, az egyik határozott bírálatként szólal meg a másikkal szemben, nem kizárják vagy kioltják, hanem sokkal inkább kiegészítik egymást.

A szövegek között fellelhető leglényegesebb különbség elsősorban az általuk tematizált, belőlük kiolvasható hazafogalomban keresendő. Sem az adott versnek, sem az adott elemző esszének nem feladata, hogy nyíltan állást foglaljon bármely politikai oldal mellett, s nem teszi ezt sem Kemény István, sem Böszörményi Zoltán versének beszélője sem, pedig mindkét költemény esetében erős közéleti-politikai irányultságról beszélhetünk. Mindenképpen erénye mindkét versnek, hogy az esztétikum végig előtérben marad a politikummal szemben, s nem esnek abba a hibába, hogy a közéleti-(aktuál)politikai tartalom előtérbe kerüljön a lírai-esztétikai színvonal rovására, miként az a hasonló tematikájú versek esetében gyakran megfigyelhető jelenség, s talán a legnagyobb veszély, mellyel a költőnek mindenkor számolnia kell, ha közéleti vers írására adja a fejét. Nem könnyű feladat tehát az adott kor mindenki által érzékelhető és érzékelt napi szintű problémáira a líra nyelvén reflektálni anélkül, hogy a szöveg esetleg ne degradálódna pusztá vélemény-nyilvánítássá, megragadva az aktualitás szintjén, valamely politikai irányzat nevében tett agitatív állásfoglalásként. Amennyiben pedig a közéleti versek feladata az aktuális közállapotokra való reflexió oly módon, hogy ez egyúttal magába foglalja az aktualitásokon való felülemelkedést és a valamiféle egyetemes(ebb) tartalom irányába történő elmozdulást, úgy e feladatot mind a *Búcsúlevél*, mind pedig az *Egy búcsúlevélre* című szöveg sikeresen teljesítette.

A két szöveg megítélésém szerint egymást kiteljesítve fogalmaz meg eltérő költői attitűdöket markáns lírai megnyilatkozásként a kortárs magyar – egyébként minden látszat szerint reneszánszát élő – közéleti-politikai költésze-

ten belül, egymással produktív lírai dialógust, sőt, egyenesen vitát, verspárbajt folytatva. Más-más hazafogalmat és más-más lehetséges (közéleti) költői szerepet, attitűdöt kínálnak fel a mindenkori olvasó számára – az egyik elszakadni, elkülönöződni látszik egy, a magyar líratörténetben jól nyomon követhető tradíciótól, a másik ugyanakkor határozottan visszatér e tradícióhoz. S hogy melyik vers beszélőjével és üzenetével azonosulhatunk jobban? E kérdésre mindkét szöveg felsorakoztatja a maga érvrendszerét, nem is erőltlenül, ám a döntés már mindenképpen a befogadóra van bízva.

IRODALOM

BOLDOG Zoltán, *A Keménynél*, Irodalmi Jelen Online, 2013. 01. 14.

<http://www.irodalmijelen.hu/node/15478>

KÁNTÁS Balázs, *A halk szavú, „közéletiző” költő*, Irodalmi Jelen Online, 2013. 01. 14.

<http://www.irodalmijelen.hu/05242013-1559/halk-szavu-kozeletizo-kolto>

KEMÉNY István, *A királynál*, Budapest, Magvető Kiadó, 2012.

MOLNÁR Illés, *Oroszlán a nyelvvrács mögött*, Prae.hu, 2013.

<http://prae.hu/prae/forum.php?tid=40759#forumPostsStart>

SZEPES Erika, *Szerep és személyesség*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 2003.

A Herceg alakja Krasznahorkai László Az ellenállás melankóliája című regényében és Tarr Béla Werckmeister-harmóniák című filmjében

Krasznahorkai László regényének, illetve Tarr Béla ebből készült filmadaptációjának minden bizonnyal legrejtélyesebbnek és legkörülhatárolhatatlanabbnak tűnő szála a cirkuszi társulat és a Herceg narratívája. A preparált bálnát a városba hozó társulatról már a történet elején kiderül, hogy különös cirkuszi torzszülöttének hordószónoklata más településeken is feszültséget keltett. A bálna, mint gigantikus, a tengerből kiragadott élőlény önmagában is meglehetősen abszurd jelenség, pusztán jelenlétével képes felkavarni az egyszerű emberek életét. Megjelenése a regényben nyilvánvalóan szimbolikus – egyszerre lehet a nagyság és az élet, ugyanakkor mivel egy preparált állati tetemről van szó, egyszerre az elmúlás, a halál, sőt, mesterségessége révén a szemfényvesztés, a megtévesztés szimbóluma. A Herceg alakját félelmetesebbé, ugyanakkor hihetlenebbé, képlékenyebbé teszi, hogy a szerző egyszer sem láttatja szemtől szemben az olvasóval, pusztán egy jelenet erejéig bukkan fel, mikor Valuska kihallgatja a cirkuszigazgató, a Herceg és a csupán Mindenés névvel illetett, szintén bizarr, kezdetleges magyart beszélő külföldi tolmács beszélgetését.

Valuska csupán érthetetlen, artikulátlán „csivogás”-t hall, melyről először nem is gondolja, hogy emberi hang. Az olvasó számára aztán persze világossá válhat, hogy a különös cirkuszi torzszülöttnek a hangja is szokatlanul magas, beszéde pedig azért tűnik artikulátlannak és érthetlennak, mert valamiféle idegen nyelven beszél, amit a szintén külföldi Mindenés fordít az igazgatónak, de a szokatlan szónoklatok alkalmával még a tömegnek is. E szereplő alakját még elérhetlenebbé és nehezebben értelmezhetővé teszi, hogy külföldi, tehát a regény magyar viszonylataiban, világában *idegen*. Ezen idegenség persze nyilvánvalóan szintén szimbolikus jelentőségű, akár utalhat arra is, hogy ez az ember / lény (?) egy másik világból való, ahol más törvények érvényesek. Több helyen is megemlítődik, hogy a Hercegnek *három szeme van*, ezt azonban nem látjuk, nem tudhatjuk biztosan, hiszen Valuska maga sem látja szemtől szemben ezt az egyrészt alacsonyysága és sugallt magatehetlensége folytán

sérült, tehát bizonyos szempontból akár szájalomra méltó, ugyanakkor láthatóan démoni erőket sugárzó embert. Maga a Herceg elnevezés utalhat akár Astarothra, a pokol hercegére is, aki a zsidó-keresztény démonológia szerint Lucifer mellett az egyik legnagyobb hatalmú bukott angyal, az egyik legerősebb negatív szellemi lény.

A Herceg a pusztulásról, a dolgok rommá döntésének szükségességéről prédikál, hiszen a romokban minden egész elfér. Szónoklatai folytán valóságos szekta szerveződik köré, becslések szerint is legalább három-négyszáz többnyire szegény, elkeseredett és tanulatlan ember követi őt és a társulatot városról városra, ezen arctalan „sereg” pedig mintha maga is a pusztulást hordozná magában. A szerző az alábbi módon mutatja be közvetve Valuska gondolatait a Hercegről, miután a fiú hallotta az igazgató és a torzszülött különös párbeszédét, s e részletről úgy gondolom, mindenképpen idézésre érdemes:

„Ment egyik utcáról a másik másikra, és újra meg újra felidéződtek benne a Herceg szavai, s ha nem kételkedett is abban, hogy a Direktor úr véleménye maradéktalanul igaz, amennyiben az, amit ő, a Herceg művel, gonosz szélhámosság, azt is biztosra vette, hogy a társulatnak ez a kétségtelenül legtitokzatosabb tagja mégsem egyszerű szélhámos, aki hiszékenységüket kihasználva híveiben csupán a hatalmát élvezzi. Ellentétben a Direktor úrral, számára volt valami egészen rémületes mélység különös kijelentéseiben, amiknek nagyon idegen és nagyon kegyetlen kongását csak dermesztőbbé tette, hogy értelmük a tolmács kezdetleges magyarjától szinte darabokra tört, mélység és elháríthatatlanság vagy még inkább... valami szabad és feneketlen gátlástalanság volt bennük, amivel a gondolkodás függő korlátozottságát szembeállítani hiábavalónak bizonyult. Hiábavalónak, mert a Herceg mintha a dolgok árnyékaiból született volna meg, ahol a tapintható világ szabályai már nem érvényesek, csupa valószerűtlenség volt, és csupa megközelíthetlenség, s így kisugárzása olyan erős, ami magyarázattal szolgált kivételes tekintélyére az „övéi” között, a rangra, amire egy cirkuszban mutogatott közönséges torzszülött aligha tehetett volna szert. Hiábavaló és reménytelen tehát a szándék – lassultak le egyszeriben a házak, a fák, a betonkockák és a villanyoszlopok – ezt a valószerűtlenséget megérténi, belenyugodni abba – rémlett fel előtte a piactérek feszült tekintete –, hogy a szörnyű parancsra szétverjék a várost. (...) Megint hallani vélte a sivitó madárhangokat, és ettől újból elfogta a félelem, aztán csak állt ebben

a félelemben, és tudta, nem tehet mást, mint hogy szól mindenkinek: „zárkózzanak be jól, és ne mozduljanak.” Szólni fog mindenkinek...

Valuskát rettegés fogja el a szörnyű ember szavai hallatán, ráadásul még drámaibbá teszi a helyzetet, hogy szilánkosan magyarra fordított, torzított beszédről van szó. A naiv főszereplő számára a Herceg ördögi figura, aki egyrészt valóban aljas szélhámos, aki megtéveszti az őt követő embereket, a tudatlan tömeget rombolásra, zavargásra inti, másrészt bír valami megmagyarázhatatlan erővel, mellyel egy egyszerű, közönséges cirkuszi torzszülött nem rendelkezhetne. Ne feledjük el azonban, hogy Valuska tisztaságot hordozó, ám afféle naiv figuraként jelenik meg a regényben, akitől az emberi romlottság és gátlástalanság teljes mértékben idegen, nem ismeri fel még akkor sem, mikor találkozik vele – gondolhatunk itt Eszterné esetére. Nem elképzelhető-e, hogy e fiatal, tapasztalatlan, ráadásul szinte betegesen naiv fiú valamennyire túlmisztifikálja a Herceg képességeit? Figyelemre méltó részlet, hogy a Direktor nem kerül a különös torzszülött hatása alá, s abban az értelemben Valuska sem, hogy nem áll be a hívei közé, csupán megretten attól, hogy ez a titokzatos alak mennyire képes hatása alá vonni más embereket. A Herceg csupán egy arctalan tömeget képes irányítani – ám szenzibilisebb, differenciált gondolkodásra képes személyek feltehetően nincsenek a hívei között. A Herceg, mint szimbolikus figura, szélsőséges eszmék hordozója és szónoka, e szélsőséges eszmékből azonban mintha egyfajta filozófiai mélység is kiolvasható lenne.

De értelmezhető-e a Herceg valamennyire „filozófuszerű” figuraként, aki meglehetősen radikális, ám bizonyos szempontból mégis figyelemre méltó gondolatokat terjeszt? A romokban kétségtelenül ott van az építkezés lehetősége is. A teljességhez le kell rombolni a kultúrát és a kultúrintézményeket, ezáltal az ember talán visszatérhet egyfajta őállapotba, melyben teljesebbé válhat, illetve a nulláról újrakezdve talán egy új világ is felépíthető. Ezen elképzelés, legalábbis részben nyilvánvalóan rokonítható Rousseau filozófiájának bizonyos elemeivel, habár a Herceg a regényben nem beszél az újjáépítésről, inkább az embert a természeti őállapotba vetné vissza. Ezen őállapottal, a kultúra lerombolásával megszűnhetnének az igazságtalan társadalmi különbségek? A válasz bizonyos nézőpontból talán lehet igen, ám az embert emberré tevő tényezők is eltűnnének, így az ember gyakorlatilag az állat szintjére süllyedne vissza. Mikroszinten a regény és a film cselekményén belül lényegében ez is történik, mikor a tömeg látszólag minden ok nélkül megkezdte a város feldúlását. A puszt

títást végzők időlegesen kívül helyezik magukat a kultúrán és az emberi léten, s igencsak kérdéses, vajon a rend viszonylagos helyreállítása után visszaléphetnek-e még a naturából, a természeti állapothoz hasonlatos állati létből a kultúrába és a humanitásba azok, akik egyáltalán túléltek az eseményeket.

Amennyiben a karakter *elnevezéséből* indulunk ki, feltárulhat előttünk egy esetleges bibliai párhuzam is. A zsidó-keresztény hagyomány szerint Isten oly módon teremt, hogy megnevezi a létrehozni kívánt dolgot / személyt. A Direktor mind a regényben, mind pedig a filmváltozatban hangsúlyozta, hogy a Herceg még a nevét is tőle kapta, éppen ezért voltaképpen ő az, aki a Herceget kitalálta, azaz lényegében Istenhez hasonlóan *megteremtette* a névadás, a megnevezés gesztusa által. Az immár névvel, identitással rendelkező Herceg, mint teremtmény azonban többé nem hajlandó engedelmessé válni az őt életre hívó Direktornak, tehát lényegében fellázad a saját teremtője ellen. Hasonlatos módon a bibliai Sátánhoz, a Herceg is önálló akaratra tör, megteremti saját szabályait, híveket verbuvál magának, voltaképpen egy alternatív világot kíván létrehozni a létezőből vagy azzal szemben. A Direktor nagyon is emberi, szinte már-már komikus módon kicsinyes és anyagiasságos karakterét talán túlzás egy az egyben a teremtő Isten alakjával azonosítani, saját mikrovilágában, a társulat konténerének szimbolikus terében azonban mindenképpen hasonló szerepet tölt be. A Direktor az a személy, aki a társulat élén állva, saját miniatűr világán belül a szabályokat hozza, akinek a Mindenés és a Herceg elméletileg valamifajta engedelmességgel tartoznak. Ennek ellenére felrúgják a Direktor által hozott szabályokat, ellene fordulnak, a teremtmény szimbolikus módon fellázad a teremtője ellen. A Herceg, és persze vele együtt a Mindenés elbocsátása a társulattól – mely gesztus révén komikus módon maga a társulat is megszűnik létezni – ily módon párhuzamba állítható Lucifer, a bibliai Sátán lázadásával és a Mennyből való kiűzetésével.

Egy másik interpretációs lehetőség szerint – mely csupán Krasznahorkai regényére érvényes, a Tarr Béla-féle filmfeldolgozásra semmiképp –, a Herceg alakja nem más, csupán szemfényvesztés. Szemfényvesztés, eszközzé degradálódó szárnalmas emberi lény, aki mögött valójában a Mindenés áll. Az olvasó Valuska nézőpontjából nem tudja meg, hogy a különös torzszülött vajon emberi nyelven szólal-e meg, vagy csupán egy, még a nyelv médiumától is megfosztott emberi roncs öntudatlan, jelentés nélküli hangadásáról van-e szó, melyet a Mindenés önkényesen „fordít le” a Direktornak, illetve a tudatlan tömegnek. Ez az olvasat megfosztja a Herceg alakját minden esetleges

transzcendentális attribútumától, s teljes mértékben fizikális létezővé, egy, a materiális lét nagyon is emberi korlátai között végbemenő család eszközevé alacsonyítja le. A Mindenest törtémesíti, mint a hangzó nyelv szándékos kiforgatása akár parodisztikusan is olvasható, rávilágítva arra a többek között a dekonstrukciós filozófia által erősen hangoztatott megállapításra, mely szerint a nyelv a retorika eszközei révén milyen pusztító, embert ember ellen fordító fegyverré válhat. Még egy rontott, a konvencionális szabályokat felrúgó, ugyanakkor látszólag önkényesen fordított nyelv, mint a Mindenest nyelve is bírhat a meggyőzés erejével, sőt, talán éppen szokatlansága és az eredet / forrásnyelv, a Herceg nyelvének (?) meghatározhatatlansága / hiánya az, mely hallgatói számára ezt a beszédet érdekessé, hitelessé teheti.

A Herceg figurájának megértéséhez persze másfajta értelmezési lehetőségek is kínálkoznak. Talán kissé erőltetett párhuzam, de mint magának híveket toborzó, őket szélsőséges cselekedetekre buzdító alak, lehet a XX. század véreskező diktátorainak szimbolikus megtestesítője is – a náciizmusról, a sztálinizmusról vagy második világháború borzalmairól aligha kell bővebben szót ejteni. Ám másfelől megközelítve a dolgot, ha figyelembe vesszük, hogy a regény és a film cselekménye is egy történelmileg valós diktatúrában játszódik, nevezetesen Magyarországon az 1950–70-es évek között – habár a regény e kontextualizálás mellett nyilván egyetemes értelemmel is bír –, és e diktatúrában általános elégedetlenség jellemző, úgy a Herceg által generált pusztítás, lázadás megítélése is lehetséges más szemüvegen keresztül. Elképzelhető-e, hogy e bizarr figura nem maga generálja, pusztán katalizálja az eseményeket? A legelnyomottabb emberek előbb-utóbb talán szükségszerűen fellázadnak az aktuális politikai rendszer ellen, egy-egy szónoklat, lázító beszéd pusztán feltűzeli őket, de nem maga szüli a problémát, inkább csak felgyorsítja az eseményeket. A Herceg ilyen szempontból tekinthető egyszerűen a lázadás, a teljes rombolás által pedig az anarchizmus megtestesülésének, már amennyiben valamilyen konkrét történelmi-politikai irányzathoz akarjuk kötni. A rombolást végző, fanatizált emberek persze erkölcsileg nem menthetőek fel, mint ahogyan az őket rombolásra, gyilkosságra felbujtó személy sem, ám ebből a szemszögéből talán érdekesebb a Herceg alakját szimbólumként, nem-konkrétan megjelenő, csupán eszméket megtestesítő karakterként értelmezni, mint morálisan megítélhető, az olvasó által ismert szereplőként, akinek jellemet, személyiséget lehet tulajdonítani. Lehetséges-e, hogy Herceg és a törő-zúzó tömeg talán nem egyének a szó tradicionális értelmében, pusztán történelmi, társadalmi folyama-

tok részei, illetve egyetemes emberi tendenciák hordozói? Ha belegondolunk, talán joggal tehető fel a kérdés: morálisan visszaáll-e az egyensúly a zavargások leverése, a benne részt vevő emberek elfogása vagy lelövése után? Fennállt-e bármiféle morális egyensúly a rombolás előtt, melyet az megbontani volt hivatott? Hiszen a zavargást leverő katonaság egy diktatórikus politikai rendszer parancsait követi, s helyenként (a történet sugalmazása szerint) éppoly brutális, mint maguk a rombolást végző személyek voltak. Történik-e bármiféle változás a hadsereg megjelenése által, mely ugyanúgy ártatlan embereket is meghurcol, mint a valódi bűnösöket? Valuska, a történet példaszereplő áldozata elmeorvosintézetbe kerül, csak mert valaki, ráadásul egy meghatározatlan személy, azt állította, hogy látta a zavargások helyszínén. Eszter György elveszíti a házáat, a pozícióját, tulajdonképpen az egész addigi életét – pedig e két szereplő állt a legtávolabb bármiféle békétlenségtől, tehát a legkevésbé arról, hogy a regénybeli kisváros az emberi örökség csapongásának színterévé változott. Vajon a Herceg az, aki igazán ördögi figura, mert szónoklataival ártatlan emberek meghurcolását, halálát, az indulatok elszabadulását okozta, ezt is közvetve, hiszen az elégedetlen emberek minden bizonnyal maguktól is elégedetlenek, csupán egy szikra kell, hogy a tömeg indulatait felkorbácsolja – vagy inkább Eszterné, aki az esztelenül elszabaduló eseményeket kihasználva, mindent gondosan eltervezve és időzítve, hatalomátvételt hajtott végre? A Hercegről az olvasó azon kívüli, hogy szélsőséges eszméket terjesztő, ugyanakkor torz ember, akit többen egyfajta transzcendens hatalommal rendelkezőnek hisznek, nem tud meg sokkal többet, csupán annyit, hogy a végén a Mindenesttel együtt minden bizonnyal elmenekült a hatósági felelősségre vonás elől.

A film narratívájában eltérés a regényhez képest, hogy míg abban pusztán utalás történik a Herceg külföldi nemzetiségére, s beszédét Valuska artikulátlan, hisztérikus rikácsolásnak hallja, addig a filmen – s erre annak vizuális és akusztikus médiuma nyilván többféle, illetve másféle lehetőséget ad – a szereplő egy konkrét nyelven, szlovákul szólal meg, beszéde pedig nem artikulátlan, szokatlanul magas hangú ordítás, sokkal inkább szenvedélyes szónoklat. Olyan szónoklat, mely a nézőnek akár többek között a huszadik századi világtörténelem hírhedt diktátorait is eszébe juttathatja, ily módon az egyik lehetséges olvasatban a karakter a diktatúra, a negatív ideológiák, az emberek hiszékenységgel gátlástalanul visszaélő politikai rendszerek megtestesítőjévé válik. Habár tekinthető démoni figurának is, a regény filmváltozatában megjelenő, pontosabban csak árnyépként láttatott Herceg talán értelmezhető a na-

gyon is emberi gátlástalanság, illetve az alattomos ösztönöket elszabadító politikai ideológiák bizonyos szempontból parodisztikus, groteszk módon nevetséges képviselőjeként.

Egy másik lehetséges olvasatot felvető filmtechnikai fogás a karaktert közvetve a néző elé táró jelenetben, hogy bár a Herceg a sugalmazás szerint abnormálisan kistermetű ember, a falra vetülő árnyéka jóval nagyobb, mint a Mindenes és a Direktor alakja. Csupán kétdimenziós árnyképként, fekete sziluettként láthatjuk magunk előtt, ám a megjelenítés e közvetett és sejtelmes módja a karaktert a regényhez hasonlóan még baljósabb, transzcendensebb és valamiféle megmagyarázhatatlan hatalmat képviselő létezőként láttatja. A Herceg a vásznon a néző számára nincs egészen *jelen*, csupán a beavatottaként megjelenő Direktor és a Mindenes látják őt fizikai valójában, Valuska számára, akinek a perspektívájából bepillantunk a konténer zárt világába, szintén csupán a falra vetülő árnyék látható. Úgy tűnik azonban, e karakternek nem is feltétlenül kell fizikálisan jelen lennie, hiszen árnyékszerű, közvetett jelenlétével is a szó szoros értelmében árnyékot vet a városra, a körülötte lévőkre és mindenre, ami pozitív, ami reményt hordoz, ily módon magára Valuskára is.

A kulcsjelenetet látva eszünkbe juthat persze Platón közismert barlanghasonlata is, mely szerint a világban a dolgoknak pusztán árnyképeit láthatjuk, de valódi lényegük számunkra hozzáférhetetlen. Vajon a Herceg (árnyéka) azt is megtestesítené, ami az ember számára hozzáférhetetlen, ám mégis annyira sóvárog utána? Kétségtelen, hogy a szónoklataiban elhangzó filozófia egyfajta felettes tudással, beavatottsággal kecsegtet, ám ami ennek gyakorlati megvalósulását illeti, az esztelen pusztítást véghezvivő tömeg részének lenni nyilvánvalóan nem jelent különösebb beavatottságot, legalábbis a kívülálló számára semmiképp.

Érdekes megközelítése lehet a Herceg karakterének annak vizsgálata, vajon milyen viszonyban is áll a regény és a filmadaptáció többi szereplőjével, voltaképpen hol is helyezhető el a két többé-kevésbé egybevágó narratíván belül? Annyi bizonyos, hogy közvetett módon a két pozitív főszereplő, Valuska és Eszter György tragédiájának, bukásának okozója, ebből kifolyólag mindenképpen értékek pusztulását vonja magával. Ugyan a *Werckmeister-harmóniák*ban nem történik erre explicit utalás, ám *Az ellenállás melankóliájában* az elbeszélés nyíltan kimondja, hogy a már másutt is sok vihart kavart társulatot Eszterné, mint a városi tanács tagja hívja meg a városba. Bár a filmadaptáció narratívája is azt sugallja, hogy közvetve Eszterné is eszközként használja

a Herceget és a társulatot céljai eléréséhez, a regényben ez még explicitebben kimondatik. Eszternéhez viszonyítva a Herceg alakja nem a pusztítás misztikus hírnöke, pusztán instrumentum, eszköz a nagyon is körülhatárolható célok eléréséhez. Mint az már fentebb említésre került, a pozitív főszereplők, Valuska és idősebb alteregója (?), Eszter György számára a Herceg és a társulat a bukást, a pusztulást, egész addigi életük megsemmisülését hozza el, persze első sorban Eszterné hatalomátvételi terveinek eszközeként, betetőzőjeként. Harrer Lajos, a mellékszereplő cipész, Valuska szállásadója még ennél is szörnyűbb sorsra hivatott – esetében a Herceg és a társulat nem csupán a fogságot vagy a teljes ellehetetlenülést, de a fizikai értelemben vett halált testesíti meg. Harrer, mint a pusztítás egyik értelmetlen halálos áldozata ugyancsak szimbolikus figura – talán az emberség, a humánus pusztulását is jelképezi, melynek ellenpontja maga a Herceg, illetve a közvetve mögötte álló Eszterné. A Direktor és a Mindenes számára a Herceg talán nem egyéb, mint a megélhetés, a pénzszerzés forrása, aki ugyan bizonyos szempontból ki van szolgáltatva nekik, ám paradox módon ők is mindketten ki vannak szolgáltatva a Hercegnek.

Ismét feltehetjük a végső kérdést: vajon a Herceg maga a pokol pusztulást hozó küldötte, a transzcendens világhoz tartozó, megfoghatatlan entitás, vagy csupán egy emberi összeesküvés végsőig kihasznált instrumentuma? Esetleg nem más, mint a legalantasabb emberi vágyak félig emberi, félig a másvilágról való megtestesülése? E kérdések persze nyilván nyitva maradnak, megválaszolásuk pedig mind a regény, mind pedig a Tarr Béla-féle filmadaptáció esetében a mindenkori befogadóra hárul. Ott vannak persze a különböző válaszlehetőségek, s talán éppen az teszi különlegessé, egyedivé a Herceg alakját a Krasznahorkai- és a Tarr-univerzumon belül, hogy nem kell feltétlenül egy bizonyos interpretáció mellett elköteleznünk magunkat, nem kell kimondanunk róla az utolsó szót, ítéletet. A különböző lehetséges értelmezések, megközelítések talán párhuzamosan, kaleidoszkópszerűen állíthatók össze valamiféle egészszé, s egymást erősítve tovább gazdagítják a karakter jelentésrétegeit.

IRODALOM

BALASSA Péter, *Werckmeister-harmóniák – Zöngétlen tombolás*, Filmvilág, 2001/2.

BARNA Imre, *A bálna és a marslakó*, Mozgó Világ, 2001/4.

DÉRCZY Péter, *Krasznahorkai László: Az ellenállás melankóliája*, Kritika, 1990/8.

Jacek DOBROWOLSKY, *Az ellenállás melankóliája című regény forrásainál (beszélgetés)*, Ford. PÁLFALVI Lajos, Jelenkor, 2007/12.

FORGÁCH András, KOVÁCS András Bálint, SZILÁGYI Ákos, *A rend éjszakája – beszélgetés a Werckmeister-harmóniákról*. Filmvilág, 2001/2.

GREGUS Zoltán: *A tisztánlátás melankóliája*. Filmtett, 2001. 03. 15.

<http://www.filmtett.ro/cikk/593/a-tisztanlatas-melankoliaja-tarr-bela-werckmeister-harmoniak>

VARGA Balázs, *A harmónia csábítása*, Beszélő, 2001/7–8.

Nemes Nagy Ágnes Babits-portréja

Nemes Nagy Ágnes *A hegyi költő* című esszékötete mint irodalomtudományi szakmunka

Nemes Nagy Ágnes Babits Mihály költészetét elemző tanulmányfüzéré¹⁶ vállalt szubjektívizmussal, ugyanakkor a lehető legnagyobb alapossággal és átható érzékenységgel vizsgálja a XX. század egyik legjelentősebb magyar költője életművének mélyrétegeit. Mai (elsősorban szigorúan véve irodalomtudományos) nézőpontból szemlélve bizonyos megállapításai akár leegyszerűsítőnek és / vagy elavultnak is hathatnak, mégis úgy vélem, nem csupán laikus, de hivatásos olvasók (ti. irodalomtörténészek, kritikusok) is mindmáig megkerülhetetlen ihlető forrásként használhatják a könyvet elemzéseik, szövegértelmezéseik, megállapításaik finomítására.

Talán nem tudatos törekvés Nemes Nagy részéről, de esszéfűzésében Babits líráját – mind a korai verseket, mind pedig a kései Babits nagy ívű, érett költészetét – az objektív lírával igyekszik akarva-akaratlanul is rokonítani, gyakran állítva szembe egymással az elemzett versekben az objektívítás-szubjektívítás fogalompárját. Értelmezéskísérlete, mely egyébként afféle életmű-keresztmetszetként is olvastatja magát a mindenkori befogadóval, ebből a szempontból meglehetősen koncepciózus – kissé talán túlzottan is.

A Nemes Nagy Ágnes által tudatosan végigvezetett koncepció talán abból válik a legvilágosabbá a mindenkori olvasó számára, *ahogyan* a szerző egymás mellé rendezi, összefűzi verselemzéseit és a korszakváltásokat bemutató fejezeteket, s amilyen alapossággal és felkészültséggel, s bár vállaltan egy mindenáron bebizonyítandó alaptézistől vezérelve, mégis a lehető legnagyobb gonddal és legfinomabb érvekkel rajzolja meg Babits költői pályájának alakulását. Hiába vezérli a szerzőt egy kissé szubjektív és már-már megingathatatlan (irodalomtörténet-írói?) koncepció, a választott művek elemzéseit és a kardinális változásokat, a pálya fordulópontjait a kronológia elve szerint bemutató esszéfűzés úgy tűnik, képes észrevétlenül, álláspontját nem ránk erőltetve, tehát

meggyőzően állást foglalni a mellett az alaptézis mellett, hogy a babitsi költészet egyik alapvető tulajdonsága a *tárgyiasság*.

A (kissé talán önkényesen) kiválasztott jelentős Babits-versek elemzése közepette Nemes Nagy Ágnes alapvetően három pályaszakaszra osztja fel a szerző költői pályáját. Megítélése szerint első, korai korszakában a szimbolizmus és a szecesszió, a formák kultusza dominál, Babits az izmusok bővületében kísérletezik, s mindezt egyfajta *objektívítás, tárgyiasság* is áthatja. Második korszakának kezdetét 1917 és 1920 közé, az első világháború utolsó éveire datálja, mely okvetlenül egy nagy törés, változás ideje is egyben – a második alkotói periódusra óhatatlanul rányomják bélyegüket (?) az avantgárd irányzatai is, Babits a formabontás és egyben a személyesség felé fordul, e korszak verseit Nemes Nagy megítélése szerint már-már az áradó, túlzott szubjektívizmus jellemzi. A harmadik korszak kezdetét az esszéfűzés 1933-ra datálja, s a kései Babits lírájában sokkal inkább a mikro-környezet látványai dominálnak. A halálos beteg költő – s itt a szerző akarva-akaratlanul játékba hozza a referenciális olvasat vitatott és vitatható lehetőségét, az életrajz versszövegekre történő projekcióját – kései verseit a szenvedés aszketikus élménye és puritán letisztultság jellemzi, a személyes életveszély érzete és az általános világveszély fenyegető előjelei pedig egymásba játszanak. Tehát Babits e korszakában mintegy szintézisszerűen ötvözi az alanyiságot és a tárgyiasságot, *szubjektív objektívizmust* valósít meg.

Összességében tehát ez a hármas periodizáció jellemzi *A hegyi költő* által megrajzolt Babits-pályaképet, úgy vélem, a vállalt szubjektívizmussal és az ugyancsak felvállalt interpretátori (pre-)koncepcióval (ti. hogy Babitsot lehetőleg mindenképpen, mint az objektív líra letéteményesét *olvassuk*) együtt is okvetlenül helyesen. Nemes Nagy Ágnes felvázolt irodalomtörténet-koncepciója tehát korántsem csupán szubjektív (költői, pályatársi) meglátásokból, hanem a magyar irodalomtörténet folyamatainak és hagyományrendszerének átható ismeretéből is következik.

A pályakép periodizációjánál maradván Nemes Nagy Ágnes az esszéfűzés záró fejezetében megállapítja, hogy Babits költői pályája a tárgyiasság, a mindenkori lírai *én* lehető legnagyobb mértékű háttérbe szorítása), majd a történelmi-

¹⁶ Hivatkozott kiadás: NEMES NAGY Ágnes, *A hegyi költő. Vázlat Babits lírájáról*, Győr, Kairosz Kiadó, 1998.

politikai traumák hatására kitör belőle a szubjektívizmus, az *én-líra*. E kettő pedig végül egyéni és egyetemes szenvedés-élménnyel átítatott *én-tárgylíra*ként jut el a szintézisig a szerző utolsó, halála előtti alkotói korszakában. Nemes Nagy Ágnes végső megállapítása szerint alapvetően kétféle tárgyiasság jellemzi Babits líráját, mely közbevetetési szerkezettel foglal keretbe egy áradó, meglepően őszinte alanyi, szubjektív időszakot is.

Itt pedig vissza kell térnem egy fontos momentumhoz – ez pedig az életrajziség, a művek referenciális olvashatóságának kérdésköre. Bár *A hegyi költő* című esszéfűzér (*esszémonográfia?*) alcíme szerint *Vázlat Babits lírájáról*, amellett, hogy a tárgyalt műveket keletkezésük időrendjében elemzi, egyúttal búvópatakszerűen pályakép-vázlatot is olvasója elé tár. Olvasható tehát egyfajta *kritikai életrajz*ként is, mely ugyan igyekszik az életmű reprezentatívnek tartott darabjait természetesen a maguk irodalomtörténeti és történelmi kontextusában tárgyalni, elsődlegesen végig a szövegek jelentéstartománya, esztétikai sajátosságaira és összefüggérendszerre koncentrálni, a felszín alatt mégis ott rejtőzik *Babits, az ember életrajza*, a biográfiai tények kronológiája is. Nemes Nagy Ágnes többször, több helyen kitér a költő életének kardinális eseményeire, traumáira, élményeire, emberi kapcsolataira, politikai és morális lelki válságaira, végül pedig a súlyos, gyógyíthatatlan betegségre is. Bár Nemes Nagy szerint e tények szekunder jellegűek, azaz talán nem vezethetők le belőlük egyértelműen a különböző elemzett versszövegek üzenetei és poétikai sajátosságai, az értelmezéshez mégis elengedhetetlen, hogy ismerjük és a lehető legnagyobb mélységig *megértsük* Babits életrajzát, költői és emberi habitusát, személyes világreglexióit, s azokat az eseményeket, melyek befolyásolták pályája alakulását, költői hangját, s megrajzolták alkotói korszakainak határait. A referenciális olvasat és olvashatóság tehát, ha nem is primer, de szekunder szinten, az elemzések alatt meghúzódó jelentésrétegben, mint másodlagos (mély)struktúra, mindenképpen jelen van az esszéfűzér szövegében. Ez pedig úgy vélem, nem feltétlenül hátránya a szövegnek.

Nem szabad elfelejtenünk persze *A hegyi költő* olvasásakor a történeti értelmezési horizontot, azaz a szöveg keletkezésének idejét, valamint a keletkezés korszakának irodalomértelmezési sajátosságait. Nemes Nagy Ágnes elemzésfűzére elsősorban a strukturalizmus irodalomszemléletének jellegzetességeit viseli magán, mégpedig meglehetősen jól kitapinthatóan. (Emellett megemlítenőd, hogy egyáltalán nem üt át rajta a korszakra politikai okokból oly jellemző marxista irodalomszemlélet, sokkal inkább egyszerűen humanista nézőpont-

ból közelít a tárgyalt költő versvilágaihoz.) A hosszabb verselemzések végén a szöveg gyakorlatilag minden esetben kísérletet tesz arra, hogy megvilágítsa a Babits-versek *struktúráját*, megvilágítsa elsősorban szintaktikai és retorikai, másodsorban metrikai szerkezetüket az olvasó számára. Nemes Nagy Ágnes e strukturalista nézőpont jegyében egyenesen külön fejezetet szentel Babits költészetében a *kisebb szerkezetek*nek, példának okáért a szonett, a stanza vagy a tercina mint pusztá képlet, struktúra jelenlétének a babitsi életműben. A szerző e fejezetben forma- és strófatörténeti fejtegetésekbe is bocsátkozik, rávilágítva például arra a tényre, hogy a magyar irodalomtörténetből a nyelvújítás korszaka (Kazinczy Ferenc, Szemere Pál) óta gyakorlatilag hiányzik a szonett mint forma, s ennek meghonosítása, természetessé tétele a magyar irodalomban a Nyugat nagy alkotóira, köztük Babitsra hárult.

A vállalt szubjektívitás és a strukturalista irodalomszemlélet (főleg a posztrukturalista irodalomértelmezési irányzatok lehetőségeinek fényében) mára persze kissé elavultnak, idejétmúltak hathat, amennyiben megkíséreljük Nemes Nagy Ágnes Babits-értelmezéseit nem csupán történeti távlatban, viszszatekintve, hanem elfogulatlanul, mai szemmel olvasni. Az alapszemlélet, a szubjektívizmus (felvetődik persze a kérdés: létezik-e egyáltalán objektívitás az irodalomértelmezésben, s a nagy jegyzetapparátusokkal megtámogatott posztrukturalista tanulmányok nem ugyanoly szubjektív módon hivatkoznak-e egy-egy neves teoretikus téziseire, miként Nemes Nagy Ágnes mindenképpen az objektív líra letéteményeseként igyekszik olvasni Babitsot?) és a (posztmodern?) korunktól való időbeli távolság ellenére úgy vélem, az elemzéssorozat megállapításai poétikai és esztétikai szempontból helytállóak. Az itt-ott felbukkanó (a korszakban egyébként természetesen még a sokkal szigorúbb értelemben vett tudományos szövegekre is jellemző) biográfiai tények és az elemzett szövegek párhuzamba állítása, az életrajziség és az olykor kvázi-referenciális olvasatkísérletek egyébiránt a filológiai tények, többek között a versek keletkezési idejének, helyének és körülményeinek alapos ismeretével is párosulnak, mindez pedig mindenképpen hozzájárul az elmélyült szövegértelmezéshez. Az életrajz játékba hozása, bevonása az értelmezésbe tehát ez esetben minden bizonnyal nem levon az interpretáció önmagában vett értékéből, sokkal inkább tágítja az értelmezési lehetőségeket, gazdagabbá téve az életmű kulcsfontosságú darabjainak tartott versszövegek jelentéstartományait.

Nehéz lenne a kötet tizennyolc – egymáshoz szervesen kapcsolódó, egymásra referáló, ugyanakkor az esetek többségében önálló elemzéseként,

esszékként is olvasható – fejezete közül valamely egységet kiemelni és előnyben részesíteni a többihez képest, így pusztán a szubjektív megérzéseinkre hagyatkozhatunk. Alaposságát és invenciózus elemzési szempontjait tekintve olvasóként mindenképpen kiemelném többek között az *Esti kérdést* elemző fejezetet (*Mire való?*), a *Fekete ország* értelmezésére kísérletet tevő esszét (*Színháány*), valamint szokatlan, mondhatni tudományos alapossága okán a *Kisebb szerkezetek* című, forma- és strófatörténeti fejtegetésekbe is bocsátkozó fejezetet. Kiemelném továbbá az életpálya és a költői hang fordulópontjait taglaló változás-fejezeteket (*A változásról, először; Néhány szó a politikáról; A változásról, másodszor*), valamint a Babits líratörténeti újító tárgyiasságának koncepcióját vázoló *Magasság-élmény* című esszét, s a sort persze folytathatnánk akár egészen addig, míg el nem fogynak a kötet fejezetei.

Mindennek fényében úgy ítélhetjük meg, hogy a szöveget a *helyén* (időben és műfajilag – lévén szó nem hivatkozásjegyzékkel ellátott tanulmány-, sokkal inkább önnön szubjektivitását bizonyos mértékig nyíltan vállaló esszékötetről) kezelve jóval többnek tarthatjuk, mint pusztán esszét, szubjektív értékítéletek halmazát a XX. század egyik jelentős költőjének pályájáról egy valamivel később alkotó költőtárs tollából. Figyelembe illik persze vennünk a mai irodalomtudományi szövegértelmező iskolák valamivel kifinomultabb (olykor persze túlzottan teória-, s kevésbé szövegcentrikus) rendelkezésünkre álló eszköztárát is, mikor irodalomtudományi kérdezőhorizontból vizsgálódva mondunk valamiféle értékítéletet *A hegyi költőről*. Ugyan a mű jegyzetapparátust nem tartalmaz és ismételtelen nem mentes a vállalt szerzői szubjektivizmustól, talán némely extrém esetet kivéve a szubjektivizmus megkerülhetetlen tényezője volt és marad a művészeti alkotások értelmezésének, a pontosan jelölt hivatkozásokat pedig bizonyos mértékig pótolja a Nemes Nagy Ágnes által explicit módon felvonultatott óriási lexikális ismeretanyag. A szöveg még így, ezen esszéisztikus formában is megfelelt az 1980-as évek magyar irodalomtudományos gondolkodása elvárásainak. Éppen ezért – a maga korlátai között, persze – úgy vélem, bátran olvasható *irodalomtudományi szakmunkaként* is, melynek megállapításai – főként a babitsi esztétikát és poétikát illetően – egészen a mai napig használhatóak és szem előtt tarthatóak, tartandóak. Azaz: a könyv nem csupán a saját korában felelt meg az irodalomtörténeti szakmunkákkal szemben támasztható (legalább minimális) elvárásoknak. Olvasható úgy, mint afféle esszéisztikus *kritikai életrajz* – s itt gondolhatunk adott esetben Ferencz Győző jóval később keletkezett (bár hivatkozásokat hangsúlyozottan tartalmazó) nagyszabá-

sú, Radnóti Miklósról írott kritikai életrajzára, mely sokhelyütt valamennyire hasonló hangvételben nyilatkozik meg, olykor nem mellőzve a személyességet sem. Ezt támasztja alá az a talán triviális, ugyanakkor fakticitását tekintve nehezen megkérdőjelezhető érv, hogy napjainkban, a jórészt a posztstrukturalista irodalomtudományi gondolkodás szellemében íródott és íródó tanulmányok, doktori disszertációk és monográfiák is viszonylag gyakran idézik *A hegyi költőt* (no persze, hangsúlyozottan a maguk fenntartásaival és az időbeli távolság figyelembe vételével együtt!), mint a Babits-recepció fontos, s a mai napig megkerülhetetlen és továbbgondolandó állításokat megfogalmazó mérföldkővet.

A kötetnek talán hátránya a túlzott szubjektivizmus és a koncepciózus hangvétel, vitathatatlan erénye ugyanakkor az életrajzi-filológiai-irodalomtörténeti alaposság, valamint az, hogy az elemzések eredeti, invenciózus olvasási szempontokat vetnek fel, illetve hogy szerzőjük máig helytállóan periodizálja Babits Mihály alkotói pályáját. Nemes Nagy Ágnes *A hegyi költő* című könyve tehát hiányosságai és a keletkezés korszakának levetkőzhetetlen sajátosságai ellenére a mai napig vitathatatlan aktualitással bír mint a Babits-életmű olvasásához, értelmezéséhez felhasználható, alapos irodalomtörténeti szakmunka, melyet időről időre mindenképpen érdemes (újra)olvasni azoknak, akik Babits lírájának (persze nem pusztán filológiai, hanem interpretációs) kutatására adják a fejüket.

IRODALOM

BALASSA Péter, *Az esszé meg a hegy*, Jelenkor, 1983/12.

LATOR László, *Nemes Nagy Ágnes arcképéhez = Nemes Nagy Ágnes. Erkölcs és rémület között*, szerk. DOMOKOS Mátyás, LENGYEL Balázs, Budapest, Nap Kiadó, 1999, pp. 54–57.

LENGYEL Balázs, NEMES NAGY Ágnes, *A tünékeny alma*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2000.

NEMES NAGY Ágnes, *A hegyi költő. Vázlat Babits lírájáról*, Budapest, Kairosz Kiadó, 1998.

NEMES NAGY Ágnes, *Metszetek. Esszék, tanulmányok*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1982.

Nemes Nagy Ágnes. Erkölc és rémület között, szerk. DOMOKOS Mátyás, LÉNGYEL Balázs, Budapest, Nap Kiadó, 1999.

SCHEIN Gábor, *Nemes Nagy Ágnes költészete*, Budapest, Belvárosi Könyvkiadó, 1995.

A kulturális emlékezet szintézis-verseskönyve(i)? Állítások Lászlóffy Csaba *Pózkod a sebezhetőn* és *Átörökített magány* című kettős verseskötetéről

Lászlóffy Csaba legújabb kettős verseskötetében csak úgy, mint gyakorlatilag egész életművében irodalmi-eszmei-kulturális szintézisre törekszik, a magyar és európai kultúrát, annak egyetemességét igyekszik láttatni versei páratlanul gazdag, polifonikus világában. A költő e nagyvolumenű (ráadásul dupla) kötetében is, miként gyakorlatilag egész életművében a teljességre, az egész öt körülvevő világ (ideértve a térbeli és időbeli dimenziót is) versben történő megragadására tesz kísérletet – szövegei egyszerre nyilatkoznak meg a múltban és a jelenben, nyelvileg konstruált énjét gyakorlatilag az egész létezésre kiterjeszti, s e szintézisigény keretében egyszerre képes magyarként, erdélyiként, európaiként, s mindenekelelt emberként megnyilatkozni.

Az intertextuális, történelmi, kulturális, politikai és társművészeti utalásokat gyakorlatilag nincs is értelme megkísérelni felsorolnunk – Lászlóffy lírája akkora erudícióval szólal meg és akkora műveltséganyagot mozgat meg mind térben, mind pedig időben, hogy az előtt még a versek legműveltebb, legtudósabb olvasói is méltán meghajlanak. Általános jellemzője, mintegy vízjele és markáns szövegszervező elve a Lászlóffy-verseknek, hogy a pátosz és a kesernyés irónia egyszerre van jelen a kötetek verseiben, példának okáért egy önmegszólító Baudelaire-parafrazisban – nagy teljesítmény egy költőtől, ha nem csupán önnön hanyatlásán, de az egész emberiség hanyatlásán képes nevetni, ráadásul oly módon, hogy közben halálosan komoly is marad:

*„Nyomorult eb leszel te is (vigasztalod magad);
mielőtt farkasfogaid kihullnának, megtanulhatnád
több empátiával szagolni az emberiség gótika-
magasságig fölornyozott unalmas ürülékét.”*

– írja a szerző a *Baudelaire utóélete* című vers utolsó soraiban, mely csupán egy találmányra kiemelt példa e különleges szövegegyüttesből.

Az oly gyakran visszatérő ironikus regiszter, s a többnyire hosszú, folyamként áradó versek mellett bőségesen találhatunk e kettős verseskötetben rövid, aforizmatikus, a bölcselkedő nyugodt hangján megszólaló szövegeket is, miként példának okáért a *Pózkod a sebezhetőn* kötet végén található *Beckett-apokrif* minimalista, haikuszerű, a távol-keleti irodalmi és filozófiai hagyományokat idéző szövegei:

Léghuzatban

*a végösszeg rendszerint
mindig rossz
leszámítva a rosszabbat*

Ez a haikuszerű minimalizmus és filozofikus hangnem éppen úgy és éppen olyan erővel van jelen a Lászlóffy Csaba-féle versuniverzum(ok)ban, miként a látomásosság, a pátosz, a monologikus hosszúversek vagy a neo-avantgárd és posztmodern poétikákra emlékeztető nyelvi bravúrok és játékoság. A hagyománytisztelet és klasszicizmus szándékoltnan van jelen párhuzamosan a merény, úttörő költőkre jellemző kísérletezéssel – e gazdag és hihetetlenül produktív eklekticizmus egyfajta ars poeticaként való felvállalása a kortárs magyar költészetben (egy-két kivételtől eltekintve) szinte példátlanok tűnik.

Lászlóffy hihetetlen mennyiségű regisztert és kulturális ismeretanyagot felvonultató kötetén keresztül adott esetben nem más, mint a magyar / kárpát-medencei / össz-európai kulturális emlékezet szól a mindenkor olvasóhoz, a számtalan szólamból egyszer csak összeállva egyetlen szintetikus hanggá és szuper-szobjekttá.

Talán merész állításnak hathat, de ezt a teljes összhangzatra törekvő szintézisigényt megfogalmazó kettős verseskötet, melynek szövegei egymásba folyva, egymásra referálva és reflektálva adott esetben egyetlen óriási lírafolymként olvastatják magukat, magam leginkább T. S. Eliot *The Waste Land* című 1922-es, gyakorlatilag korszakküszöbként is olvasható szintetikus hosszúversével állítanám párhuzamba. Abban is ott van az egész európai, sőt, gyakorlatilag az egész emberi kultúra együtt-láttatásának igénye, egymástól térben és időben távol eső szerzők és művek, eszmék és történelmi események egymáshoz közel-hozásának és összehangolásának igénye – az emberi kultúra egyfajta egy szövegbe rendelése és újraértelmezése, még ha történik mindez az első

világháború szülte kiábrándultság közepette, látszólagos eszmei vákuumban, olykor az irónia hangján, akkor is. Lászlóffy költészete Eliotéhoz hasonlóan nem mentes az iróniától, sőt, a lehetséges leggyilkosabb költői iróniával ostromozza a magyarokat, az Európaiakat, az embert – önmagát:

*Hosszabb töprengés után döntöttem úgy,
elhihetitek, hogy odaát is reménykedni fogok
a klasszikus költői modell túlélésében –
amennyiben a magam túlélési kísérletei
hiábavalónak bizonyulnának.*

– írja Lászlóffy Csaba az *Átörökített magány* végén, az *Áthallások* címet viselő kettős vers második részében, a *Klasszikus „záróakkord”*-ban. Az irónia természetesen itt is kézzelfogható, ám az irónia mögött mindenképpen ott van valamiféle hit, remény, bizakodás is – ez a hit, elhivatottság pedig az iróniával együtt is véresen komoly. Bizalom, hit a *klasszikus költői modell* túlélésében – Lászlóffy verse tehát egy bizonyos fajta költői szerepet, a költő által teljesítendő kötelességet, tőle mindig és minden körülmények között elvárható magatartásformát tételez, mégpedig olyat, amely klasszikus, azaz réges-régen változatlan, stabil. A költő – még mindig, a XXI. század hajnalán, az olykor értékluralizmusnak titulált értékvesztés korszakában – továbbra is valamiféle klasszikus-humanista eszményhez, mondhatni a modernség költői paradigmájához tartja magát, s a kultúra és az emberiség védelmezőjeként jelenik meg. Ez pedig szoros összefüggésben áll azzal a nem mellékes ténnyel, hogy Lászlóffy költészete – amellet, hogy használja a posztmodern epoché és irodalomszemlélet által a rendelkezésére bocsátott eszköztárat – nyelvi magatartásformáit tekintve nem csupán forma-, de egyúttal tartalom-, jelentésközpontú is. Számára a nyelv nem csupán játék tárgyát képezi a maga szórakoztatására, miként az számos esetben megfigyelhető a posztmodern irodalmi paradigmá(k)ban. E költészet számára a nyelv nem cél, hanem eszköz – a kifejezés eszköze, a másik ember megszólításának és az érte / helyette való beszéd eszköze, mely természetesen ugyanakkor ebben a kontextusban esztétikai funkcióval is bír. Lászlóffy líráját, s így e szintetikus kettős verseskönyvet is forma és tartalom harmonikus egysége, komplementer viszonya jellemzi, nem pedig valamely primátusa – főként nem a nyelvi formába öntés *hogyanjának* túlhangsúlyozása a megfogalmazandó jelentés rovására.

A nagyszabású iker-verseskötet talán legmagasabbra törő csúcspontja, miként azt írásában Lászlóffy költészetének avatott ismerője, Bertha Zoltán is kiemeli, nem más, mint a grandiózus, ellsópró hévvel hömpölygő, ugyanakkor ismét erősen ironikus és önironikus regiszterben megnyilatkozó *Ars Poetica (Ünnepnap Európában)* címet viselő vers (*Átörökített magány*, 41-42. oldal). E merész József Attila-parafrazisban az eleinte egyes szám első személyben megszólaló, s látszólag tisztán körvonalazható beszélő önmagát a tér és idő dimenziójában is kiterjeszti, s a lírai nyelv mindet elsópró teremtő ereje által teljes mértékben eggyé válik az öt körülvevő világgal. Miként azt Bertha Zoltán is értő módon tette, nekünk is érdemes e helyütt teljes terjedelmében idéznünk:

„Költő vagyok? Kit érdekelne? / Az ember rég nem önmaga, / ha még annyit sem ér az elme, / mint bár a valuta szaga. // Hittük mindig: a humanizmus / humusz alól is feltör a / fényre. (...) Szemünket elfedte a hályog; / illúzió a hit s remény, / eltűnt időkben botorkálók: / s ha bűnként húz le, nem erény. // Európa, gyilkos hecc s métely; / hány hulla/dék/gödröt koholt. / Bomlott agyat riaszt a kétely: / az értelem csak szolga volt! (...) Stábok, spiclik – kicsi/nagy banda, / zabálnak és ürítenek. / Habzó történelmi halandzsa / határolná be létedet. // Megzápult próféták, varangyok, / szókészletük másfél arasz; / meg se kell húzni a harangot, / mind saját magára szavaz. // Keserves munka volt idáig / eljutni. Ma övök a lét. / A tökély korának, úgy látszik, / fújtak megint – romlás a tét. // Valami kortalan világít, / a szellem árnyékban marad. / Valamit elsodor egy másik, / vak kannibál-gén indulat. // Szolgálatos tábornok hangja: / 'Hatalmam van felettetek!' – üvölt (elefántból lett hangya), / s fölindulnak a vesztesek. // Világ mézárszéke ma zárva. / (A nyelvedet le ne harapd.) / Mindig lesz böllér; s nagy az ára, / hogyha az áldozat te vagy.”

Helyenként már-már túlzónak ható, grandiózus univerzalitás-igény, a minden-ség szavakba öntésének, a minket körülvevő világ a költői énnel (ezen Ady-lírára hajazóan felnövelt énnel) való egyesítésének és szavak általi leképezésének és újratereztetésének (cseppet sem szerény) törekvése, miként azt a modern magyar líra legnagyobb alkotóinál – Szabó Lőrincnél, József Attilánál vagy éppenséggel (másként, de a végeredményt tekintve mégis hasonlóan) Pilinszky-nél láthatjuk. Szokatlanul mély és kimeríthetetlen lendülettel örvénylő tudatlíra ez, melyben maga a kulturális emlékezet látszik szintetizálódni. Ami pedig különösen értékes és érdekessé teszi e költészetet a zavaros, eklektikus és

stabil értékeket nélkülöző posztmodern korban (amellett, hogy a Lászlóffy-versek nyelvi-poétikai megformáltsága, szerkesztettsége szükségszerűen magában foglal posztmodern elemeket, példának okáért itt említhetjük az irónia mindenütt vissza-visszatérő alakzatát), az pedig egyebek mellett nem más, mint a vers által közvetített (szükségszerűen a másik emberhez szóló) üzenetben, a *jelentésben* és a személyességben való rendületlen hit. A kulturális emlékezet az, mely voltaképpen minden embert összeköt, a múltat pedig érthetővé teszi a jelen számára, a jelent pedig a múlton keresztül önmaga számára. A kettős verseskönyvből különleges és hihetetlenül erős *ezredfordulós humanizmus* olvasható ki, mely gyakorlatilag minden olyan paradigmával radikálisan szembe fordul, amely megítélése szerint embertelen, de legalábbis emberhez méltatlan. Természetesen nem idegen a poézistól a (sokak szerint mára elavult, ám bizonyos aktualitások miatt korunkban mégis reneszánszát élő) politikai-közéleti regiszter sem, ám a Lászlóffy-féle intellektuális-humanista líra nem alacsonyodik le (?) oda, hogy explicit módon referáljon aktuálpolitikai problémákra. Megjelennek a történelmi traumák (pl. Trianon máig fel nem dolgozott problémája), a látszólag hiába meghozott áldozatok, valamint olyan generális és aktuális korjelenségek, mint szegénység, gazdasági válság, politikai populizmus, korrupció, stb. A költői szubjektum azonban egyetemesen, egy sokkal magasabb távlatból utal ezekre, hiszen e poézis nem jobb- vagy baloldali, nem köthető valamely politikai ideológiához, hanem – e politikai paradigmákon felül emelkedve – nemes egyszerűséggel humanista. Csupán azt képviseli, amit egyetemesen európainak és emberinek vél. Nem is tehet másként.

Lászlóffy Csaba az egész európai kultúra emlékezetének hangján megszólaló, humanista szellemben megszólaló, egyszerre a végletekig lét-analitikus és ön-analitikus kettős verseskötete, talán nem túlzás ezt mondani, az utóbbi évtized határon túli magyar irodalmának (kérdés persze, hogy ilyen fokban egyetemességre, szintézisre törekvő poézis esetén egyáltalán van-e valami kiemelt jelentősége a szerző erdélyiségének, határon túliságának) legjelentősebb költészeti vállalkozása. A *Pókok a sebezhetőn* és az *Átörökített magány* egyszerre összegzi e kiemelkedő költői életművet afféle záróköként, illetve nyit meg izgalmas, új irányokat, távlatokat az interpretáció számára Lászlóffy Csaba kimeríthetetlennek ható költői világán belül.

(Napkút Kiadó, Budapest, 2013, 146 + 146 oldal)

Az irodalomtudományi paradigmaváltásról

Szepes Erika három szakkönyve ürügyén

1. *A mocskos mesterség – gondolatok a paradigmaváltásról*

Szepes Erika, az egyik legtermékenyebb és legsokoldalúbb kortárs magyar irodalomtörténész érdekes tanulmánykötetet publikált nemrégiben.¹⁷ Bár köztudomású a szakmán belül, hogy irodalmári értékrendje mondhatni szöges ellentéte a korunkban oly divatos, Magyarországon a '90-es évek végén lábukat megvetett és azóta talán kissé szélsőségesen akadémitizálódott irodalomtudományi irányzatoknak (hermeneutika, recepcióesztétika, dekonstrukció, diskurzusanalízis, stb. – a sort hosszan folytathatnánk), *A mocskos mesterség* című könyvében nem egyszerűen másként gondolkodik, hanem koncepciózusan és bátran szembe megy és vitába száll e megítélése szerint túlzottan elméletcentrikus, a műveket olykor szélsőségesen a teória szolgálatába állító irányzatokkal. Talán nem túlzás azt mondani, hogy programja szerint e tanulmánykötet mintha megkísérelné újraindítani, de legalábbis felidézni és továbbgondolni a '90-es évek nagy irodalomtudományi szellemi összecsapását, az úgynevezett kritika-vitát.

Szepes nem titkoltan elsősorban az elméleti irodalomtudomány legrangosabb hazai képviselője, Kulcsár Szabó Ernő iskolájával és irodalomfelfogásával kíván heves vitába szállni. Kulcsár Szabó köztudottan a hermeneutikai gondolkodás magyarországi meghonosítója, aki főként az úgynevezett német *konstanzi iskola* irodalomeszményét hozta be Magyarországra a rendszerváltás környékén, többek Hans-Robert Jauss és Hans-Georg Gadamer gondolkodásmódját ismertette meg a magyar irodalomértelmezői közösséggel. Ezzel pedig kétségtelenül átformálta a hazai irodalomtudományi gondolkodást, szembefordulva a marxista irodalomértelmezés meglehetősen szemellenzős tradícióival, így kétségtelenül nagy jelentőségre tett szert a szellemtudományok hazai történetében. Szepes Erika ugyanakkor – kissé az elégedetlenség hangján – felhívja rá a figyelmet, hogy a magyar nyelvterületre sajnos oly jellemző provincializmusnak köszönhetően a recepcióesztétika is negyedszázados késés-

¹⁷ Hivatkozott kiadás: SZEPES Erika, *A mocskos mesterség. Gondolatok a paradigmaváltásról*, Budapest, Hungarovox Kiadó, 2012.

sel jelent meg a hazai irodalomtudományban, s megítélése szerint a helyzetet még gyászosabbá teszi, hogy a hazai irodalomelmélet mintha részben értette volna csak meg a külföldi teóriát, az eredmény pedig egy eklektikus, olykor pedig önellentmondásokba keveredő teóriahalmaz lett. Bár Kulcsár Szabó Ernő kétségtelenül e folyamat elindítója volt, a magyar sajtóosságok és a kialakult eklekticizmus már korántsem kizárólag az ő, vagy pusztán egy konkrét tudós felelőssége. Az (ön)ellentmondásokra Szepes számos példát felsorol, megemlíti többek között azt a paradox tételt, melyet Kulcsár Szabó Ernő maga is Jausstól vett át, mely szerint az alkotói tevékenység egyúttal befogadasként is értelmezendő, ugyanakkor ezzel együtt képtelenség egyszerre befogadni és alkotni, olvasni és írni. Az ellentmondásokra ez persze csupán egy példa, s Szepes Erika udvariasan és kollégái iránti tisztelettel azt is kifejti, hogy nem a teória tényezésével van a baj, sokkal inkább azzal a tendenciával, hogy e teoretikus irodalomszemlélet és annak művelői mintha kizárólagosságra törekednének, nemes egyszerűséggel „reflektálatlanok” nevezve azt, aki más (esetleg régebbi gondolkodásmódokhoz visszanyúló, tradicionálisabb, kevésbé elméletcentrikus?) irányból közelít az irodalmi szövegekhez, olykor még az elméleti megközelítésekkel szembenő irodalomtörténészek tudósi-szakmai kompetenciáját is kétségbe vonva. Világos önellentmondás, hogy miközben a posztmodern irodalomtudomány értékpluralizmust hirdet és a dogmák, a dogmatizmus lerombolására törekszik, olykor mintha egyedül önmaga elveit határozná meg egyedüli, kizárólagos értéként, a lerombolni (dekonstruálni?) kívánt dogmatizmus és ideológia helyére pedig a látszólagos dogmamentesség dogmáját, az ideológiátlanság ideológiáját emelné. Az eredmény pedig ebben az esetben sajnos szemellenzős szemlélet és szakmai párbeszéd-képtelenség.

Szepes megfogalmazott bírálata egyébként valamennyire emlékeztet Bezeczky Gábor *Irodalomtörténet a senkiföldjén* című 2008-as könyvére, melyben a szerző erős kritikával illeti Kulcsár Szabó Ernő megítélése szerinti irodalomtörténési főművét, *A magyar irodalom története 1945-1991* című könyvét, mely valóban az irodalomtudományi paradigmaváltás egyik legnagyobb hatású művének bizonyult. Bezeczky alapos, szövegközeli olvasata ugyanakkor számon kéri Kulcsár Szabó irodalomtörténetén a posztmodern irodalomeszmény, mint valamiféle előre meghatározott célállomás apoteóziáját, azt az – ebben az esetben, legalábbis Bezeczky olvasatában meggyőzőnek ható – önellentmondást, mely szerint az irodalomtörténeti célelvűség tagadása által mégiscsak valamiféle körülhatárolható végcél érhető el, az értékpluralizmus

bevezetése által paradox módon mégiscsak egyféle értékrend kizárólagosságát kapjuk, a lerombolt ideológia helyébe pedig lényegében új ideológia emelkedik.

Szepes alapos kritikával illeti azt a posztmodern irodalomelméleti axiomát, mely szerint egy irodalmi szöveg lehetséges olvasatainak száma gyakorlatilag végtelen. Felhívja rá a figyelmet, hogy A. J. Greimas már az 1970-es évek elején figyelmeztette rá az irodalomtudósokat, hogy amennyiben így áll a helyzet, egy szöveget pedig végtelenféleképpen lehet(ne) olvasni, akkor maga az irodalom és az irodalomtudomány is értelmét veszti, mert lényegében nincs összehasonlítási alapunk a művek bármiféle vizsgálatához.

Az irodalomelmélet-kritikai program radikális, egyértelmű megfogalmazása után Szepes olyan közelmúltbéli és kortárs költőket elemez, akik véleménye szerint művészetük által mennek szembe az elméletcentrikus irodalomtudományi irányzatokkal, valamifajta stabilabb, a képviselőségben, a személyességben és a jelentés megragadhatóságában a posztmodern paradigmák ellenében továbbra is hívó irodalomesztétikát képviselve. Olvashatunk itt Weöres Sándorról, Szilágyi Domonkosról, Kovács András Ferencről – akit a posztmodern irodalomtudomány egyik orvosi lovaként is szokás emlegetni, Szepes szerint azonban ennek ellenére poétikájában felfedezhető a *személyesség, képviselőség és a jelentés stabilitásában való hit* is –, Marsall Lászlóról, Turczi Istvánról, Körmendi Lajosról, Utassy Józsefről vagy éppenséggel Petri Györgyről. A szerző jórészt a teoretikus irodalomtudományi iskolák által is kanonizált, pusztán mondhatni (radikálisan) más szemszögből *olvasott* költők szövegein mutatja ki azon tendenciák jelenlétét a kortárs magyar irodalomban, melyeket a kurrens, az egyetemi irodalomtörténeti tanszékeket is uralni látszó irányzatok következetesen elavultnak, meghaladottnak és kerülendőnek tartanak. Persze e tanulmányok magukban is megállják a helyüket, s publikálásra is kerültek korábban, mégis összeállnak egy konzisztens szakmunka szervesen egymásba illeszkedő fejezeteivé. Elegáns kísérlet ez a vitára a hermeneutika, a dekonstrukció, a recepcióesztétika képviselőivel még akkor is, ha olykor a kortárs magyar irodalomtudományban mintha bizony-bizony a párbeszéd-képtelenség lenne a jellemző.

A kötet előszava és kilenc fejezete nem tesz egyebet, mint lehetőséget kínál a szakszerű és aktuális irodalomtudósi párbeszédre, elméleti és „földhözragadtabb” (elméletellenes, szövegközeli olvasatokban hívó, irodalmi szövegekben értékeket és értékrendet kereső, jelentéscentrikus? – a meghatározásokat

sorolhatnánk) irodalomtörténészek egymástól jelenleg igencsak távol eső álláspontjainak közelítésére.

Szepes Erika persze maga is joggal vádolható elfogultsággal, félreértés ne essék, hiszen tanulmányaiban nagyon határozott irodalomeszményt, esztétikát fogalmaz meg, ugyanakkor valamiféle elfogultság nélkül nem létezik irodalomértelmezés sem, s a szerző az általa bírált irányzatokkal és azok képviselőivel ellentétben nem esik abba a hibába, hogy álláspontját kizárólagosnak, üdvözítőnek és mindenki által követendőnek tekintené. Reflektálatlansággal és szemellenzőséggel semmiképpen sem vádolható, hiszen alapvetően szövegközeli, a szövegeket szinte sosem ideológia vagy teória szolgálatába állító, őket inkább nagyon is *tisztelő* olvasataiban hatalmas szakirodalmi apparátust mozgósít, s az idézett szakirodalmi tételeket nem csupán saját véleménye alátámasztására használja fel, hanem gyakran és konzekvensen idézi az ellenvéleményeket is, s mindig explicit módon kifejti, kivel miben, s főleg miért nem ért egyet. Véleményét sosem csupán ex katedra kinyilatkoztatja, de mindig az ellenvélemény tiszteletben tartása mellett, alapos irodalomelméleti és esztétikai érveléssel támasztja alá. Mondhatni úgy is sikerül dialógust kialakítania a kritizált teoretikusokkal, teóriákkal, irodalomszemléletekkel, hogy azok érdemben nem *válaszolnak*, s e dialógus egyaránt vonatkozik olyan jelentékeny külföldi teoretikusokra, mint Heidegger, Gadamer, Jauss, Riffaterre, Derrida vagy Ingarden, de olyan kortárs magyar irodalomtörténészekre is, mint Kulcsár Szabó Ernő, Schein Gábor, Kálmán C. György, Margócsy István, Görömbei András vagy éppenséggel Radnóti Sándor.

A mocskos mesterség olyan produktív irodalomelméleti / irodalomtörténeti szakmunka, mely kellő alapossággal világít rá korunk magyar irodalomtudományi életének és gondolkodásának problémáira, visszasságaira, olykor a szakma szembetűnő provincialitására és párbeszéd-képtelenségére. Kendőzetlenül, ugyanakkor alaposan és tisztelettudóan mer arról *írni*, amit esetenként könnyebb a szőnyeg alá söpörni vagy egyszerűen kész tényként elfogadni, éppen ezért pedig adott esetben élénk és gyümölcsöző irodalomtudományi vita kiindulópontja lehet(ne). Megkerülni mindenesetre már most is nehéz.

2. Tizenhét szótag – Esszék és elemzések

Szepes Erika tanulmánykötete¹⁸ hiánypótló munka a kortárs magyar irodalomtudományi diskurzusból, mely egyébiránt jóval túl is mutat önmagán. A haiku-irodalom meglehetősen produktív magyarországi recepciójáról, illetve ezzel együtt a kortárs magyar irodalomban való megjelenési formáiról eddig viszonylag kevés elemzés született. Ezt a hiányt igyekszik betölteni a *Tizenhét szótag* című kötet, mely valamennyire szükségszerűen önkényesen, ugyanakkor meglepő találékonysággal válogat azon szerzők és művek közül, akiknek munkáiról e nálunk is nagy divatját élő japán műforma kapcsán egyáltalán érdemes beszélni.

A kötet a konkrét művek vizsgálata előtt három bevezető tanulmánnyal indul, melyben a szerző meghatározza a haiku műfaját, ismerteti annak kulturális, műfajelméleti, verstani sajátosságait, valamint megkísérli a japán műformát elhelyezni a magyar- és a világirodalom tágabb kontextusán belül, egyúttal arra is rákérdezve, miért is vált ennyire közkedvelt műfajjá a tizenhét szótagos minimalista, sokszor enigmatikus és főként fölöttébb nehezen létrehozható költeménytípus az ezredforduló magyar irodalmában. A haiku műfaja megállapítása szerint nem más, mint afféle *ezredvégi önarckép*, azaz önmagunkra történő reflexióra az egyik legjobb, legtömörebb lírai műforma.

A kötet első két, konkrét szerzők konkrét műveit elemző írása Bíró József, a kortárs magyar avantgárd irodalom jelesének költészetével foglalkozik, nevezetesen *Trakta* és *Asia*, valamint *Tükörmáglya* című kötetivel, kitekintve a szerző nem szigorúan a haiku műfaji kritériumai szerint írott, de a japán irodalomra és annak filozófiai hátterére reflektáló műveire is, a szerzőt egyfajta *szintetizáló avantgárd humanista* költőként jellemezve.

Ezt követően a kötet Nagy Zopán, a kortárs magyar haikuköltészet egyik paradigmatis szerzőjének munkásságára tér át. Szepes Erika ugyancsak két tanulmányt szentel a szerző haiku-művészetének, egyrésztől általánosságban elemezve a Nagy Zopán-féle kortárs magyar haiku poétikáját, másrésztől mindezt konkretizálva a szerző *Skizológia* című verseskötetét értékelve, melyben Nagy Zopán egy szétrobbant (posztmodern?) világot kísérel meg rekonstruálni e minimalista versforma eszközeivel.

A nemrég elhunyt, immár kortárs klasszikusnak számító Sebők Éva *Önismeretlen* és *Kontemplatívák* című kettős, idestova kétszáz haikut tartalma-

zó verseskötete ugyancsak Szepes Erika mélyelemzésének tárgyát képezi. Sebők Éva, miként azt elemzés kimutatja, a haiku műfajában is képes volt egyénit alkotni a kortárs magyar irodalom talaján, humanista ön- és világtérképezése pedig a szerzőtől elidegeníthetetlen vízjel, mely minden munkájában jelen van, így a haikuiban is.

Horváth Ödön filozofikus, úgynevezett kelet-nyugati haikuit Szepes Erika egy rövid, lényegre törő elemzés keretében vizsgálja. A könyvet végül egy elmélyült tanulmány zárja Utassy József formaművészetéről, azon belül is a kortárs magyar haiku általa kialakított változatáról, s a haikuműfajban elrejtető mitikus világtérkép(ek) lehetőségeiről.

Nem téved az az olvasó, aki mindazon az intención túl, hogy a haiku magyar talajon első látásra kultúra- és kontextusidegen műfaját vizsgáljuk és helyezzük el a kortárs magyar lírán belül, más szándékot is kiolvasni vél Szepes Erika tanulmánykötetéből. Habár a könyv kitűzött célját talán még elvárásokon felül is teljesíti, s körbejárja a kortárs magyar irodalomban fellelhető úgynevezett magyar haiku típusait, jellemzőit, szükségszerűen kialakult eltéréseit az eredeti japán haikutól, illetve azon szerzők konkrét műveit, akik e távol-keleti műformát eredményesen voltak képesek magyar nyelven megszólaltatni – mindezekon túl a kötet tanulmányainak jellemzően nem titkolt elemzési szempontjai a referencialitás, a jelentés és a versekben fellelhető személyesség. A *Tizenhét szótag* ugyan elsősorban nem irodalomelméleti szakmunkaként definiálja önmagát, a szerzőre jellemző módon akarva-akaratlanul reflektál a magyar irodalmi-irodalomtudományi paradigmaváltás ellentmondásaira is. Szepes a haiku műfaját – legalábbis kortárs magyar irodalmi kontextusban – úgy határozza meg, mint egy olyan versformát, amely tömörségénél, vitathatatlan egységességénél fogva nagyon is alkalmas az önreflexióra és világreflexióra, azaz valamilyen szempontból a posztmodern kor és irodalom széttartó-széteső valóságának valamilyen mértékű összetartására, de legalábbis koherens egészként való láttatására. A haiku tehát a könyv olvasatában a posztmodern korjelenségek elől való menekülés egyik lehetséges szépirodalmi útvonala, melyben a személyesség és a referencialitás az esetek igen nagy százalékában kikezdetlenül jelen van – a haiku immanens minimalizmusa okán kevésbé alkalmas az irodalmi nyelv önmagáért való, a külső valóságreferenciát mellőző, posztmodern irodalompoétikák szerinti használatára. Mondhatnánk: aki e műfajban szólal meg, annak bizony mondania kell valamit, nem elég, ha csupán játszik a szavakkal.

¹⁸ Hivatkozott kiadás: SZEPES Erika, *Tizenhét szótag. Esszék és elemzések*, Budapest, Napkút Kiadó, 2011.

Miként azt a bevezetőben is megjegyeztük, Szepes Erika tanulmánykötete jóval túlmutat önmagán, hiszen nem csupán egy idegen kultúrából a magyar irodalomba sikerrel átplántált versformát és műfajt, illetve annak kortárs magyar irodalmi megjelenési formáit járja körül. A műfajpoétikai és műelemzési keretek közül kitekintve a kortárs magyar irodalom és irodalomértés általános helyzetére, tendenciáira is reflektál, a haiku műfaját szinte szükségszerűen a posztmodern irodalmi paradigmaváltáson innen helyezve el, olyan műformaként határozva meg, melynek a jelentés és a személyesség (s bizonyos esetekben talán még a képviselőség, a beszélni nem tudók hangján és / vagy helyettük való szólás) szinte immanens jellemzői. Ezen igencsak lényeges megállapításaival együtt pedig a könyv tekinthető a szerző által az elmúlt években szinte folyamatosan a posztmodern irodalomtudományi irányzatokkal, elsősorban a magyarországi irodalmi hermeneutikával és recepcióesztétikával folytatott implicit vita / dialógus egyik újabb állomásának is, nem pedig csupán egy önmagában álló, elsősorban műfajelméleti-műfajpoétikai szakmunkának, miként azt első olvasásra gondolhatnánk.

3. A *hagymaember* – Turczi István költészetének mélyrétegei

Szepes Erika a 2013-as könyvhétre tematikus tanulmánykötetet¹⁹ (voltaképpen attól függ, miként olvassuk a könyvet) publikált Turczi István költészetéről. A karcsú könyvben vállaltan eddigi hosszabb lélegzetű elemző írásait gyűjtötte össze a költőről, egybeszerkesztve, valamint új tanulmányokkal is kiegészítve azokat, egymástól elkülönülő, ám egymással mégis szoros dialógust folytató, szervesen összekapaszkodó meta-szövegekként.

A könyv a rövid, programnyilatkozatszerű előszó után a címadó tanulmánnyal indít, melynek célja nem kevesebb, mint feltárni Turczi István költészetének mélyrétegeit. Szepes Erika többek között az emlékezet és a hagyományörzés költőjének aposztrofálja Turczit, költészetét lényegében az *emlékezet-felejtés-megőrzés* hármas folyamatára fűzi fel. Rávilágít, hogy Turczi

¹⁹ Hivatkozott kiadás: SZEPES Erika, *A hagymaember. Turczi István költészetének mélyrétegei*, Budapest, Littera Nova Kiadó, 2013.

István lírája mennyire *nem posztmodern*, hiszen többnyire korántsem agnosztikus vagy értelmezhetetlen szövegeket produkál, hanem nagyon is szervesen illeszkedik a modern költészeti hagyományhoz.

A kötet második fejezete az első következtetéseit továbbgondolva modernség és posztmodernség közé helyezi el a költő líráját, ugyancsak rámutatva, hogy bár Turczi István érzékeli a posztmodern kor problémáit, s költészetében fel is használja a posztmodern stílusjegyeket – eredményesen –, emellett azonban erős, bizonyos értékek mellett a nihilizmus korában is elkötelezett modern világnézet olvasható ki verseiből.

A harmadik tanulmány elsősorban az alanyiség alakzatát és az utazás toposzát vizsgálja Turczi költészetén belül, magányos lírai utazónak aposztrofálva a költőt, aki lényegében önmagához érkezik vissza verseiben. Líráját megkísérli elhelyezni az *új-szenzibilis*nek nevezett poétikai térben, majd rávilágít, hogy Turczi még a XXI. században is mintha hinne az öröklétben és a transzcendensben, ezzel ugyancsak szembefordulva a posztmodern kor és paradigma(rendszer) szinte kötelező értékvesztettségével.

A könyv negyedik és ötödik fejezete voltaképpen két mélyelemzést megvalósító kritika összefűzött, szervesen összekapcsolódó együttese a költő *Erotikon* című, aktfotókkal illusztrált, erotikus verseket tartalmazó munkájáról, valamint a szerző legutóbbi, *A változás memóriája* című verseskötetéről. Szepes Erika többek között elemzésnek veti alá Turczi István szójátékait, s arra a következtetésre jut, hogy esetében jórészt nem öncélú (?) posztmodern nyelvjátkokról, sokkal inkább a modernség irodalmi tradíciójához köthető *szómágiáról* van szó. Turczi István *A változás memóriája* című kötetében Szepes megítélése szerint többek között Rilke poétikájához tér vissza, s költői beszélője ugyan szinte a végletes magány állapotában leledzik, ám ez mindenképpen *teremtő magány*, melyben / melyből a költő egész autonóm világokat képes létrehozni. Értéket képvisel egy értékvesztett korban; Turczi István posztmodern korban is modern, azaz tulajdonképpen értékörző költészetére ez pedig halmozottan igaz.

A kötet terjedelmes, változatos irodalomjegyzékkel zárul, melyből láthatjuk, hogy Szepes Erika mind irodalomelméleti szakirodalommal, mind pedig a Turczi István recepciójából fellelhető bőséges szekunder irodalommal is igyekezett állításait alátámasztani, noha tanulmányai önmagukban olvasmányosak, könnyen érthetőek, helyenként esszéisztikusak. Emellett Szepes Turczi István költészetét nem titkoltan egyfajta orvosi lónak tekinti, hogy jelentékeny kortárs magyar szerzők műveiben kimutassa a *jelentés*, a *személyesség* és a *képviselési*

ség jelenlétét a posztmodernitás értékvesztett / szélsőséges értékpluralizmust hirdető korában is. Hasonlóan *A mocskos mesterség – gondolatok a paradigmaváltásról* (melynek egyébként ugyancsak részfejezetét képezi a *Posztmodern és modern között* címet viselő tanulmány) című tanulmánykötetéhez, valamint jóval korábban *A vers mint alma* című könyvéhez (1999), Szepes itt is élénk polémiát és vitát folytat a hermeneutikai / recepcióesztétikai irodalomtudományi iskolával / iskolákkal, illetve a jelentést és a személyességet a rendszerváltás óta az irodalomból megítélése szerint gyakorlatilag száműzni kívánó posztmodern irodalompoétikákkal. Turczy Istvánt a modernség hagyományához visszanyúló, verseiben sokrétűen megnyilatkozó, ám mindenképpen értékörző költőnek látja és láttatja – úgy vélem, viszonylag meggyőzően és sikeresen.

A hagyomaember tehát több, mint tanulmánykötet egy jelentékeny kortárs alkotó költészetéről – tulajdonképpen egyfajta irodalomelméleti szakmunka és irodalomkritikai vitaindító is, mely vitára és dialógusra hívja a szerzővel gyökeresen ellentétes irodalomtudományi és irodalomesztétikai elveket képviselő tudós kollégákat, ezáltal pedig, mint a kortárs magyar irodalomértelmezés egyik produktív szakkönyve, jóval túlmutat látszólagos önmagán.

IRODALOM

BEZECZKY Gábor, *Irodalomtörténet a senkiföldjén*, Budapest-Pozsony, Kalligram, 2008.

Algridas Julien GREIMAS, *Essais de sémiotique poétique*, Párizs, Larousse, 1972.

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945-1991*, Budapest, Argumentum Kiadó, 1993.

SZEPES Erika, *A vers mint alma*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999.

SZEPES Erika, *Tizenhét szótag. Esszék és elemzések*, Napkút Kiadó, Budapest, 2011.

SZEPES Erika, *A mocskos mesterség. Gondolatok a paradigmaváltásról*, Budapest, Hungarovox Kiadó, 2012.

SZEPES Erika, *A hagyomaember. Turczy István költészetének mélyrétegei*, Budapest, Littera Nova Kiadó, 2013.