

„GYÖNYÖRKÖDJÖN E NAGY SEMMI-TAJTJÁN”

HELY & MÉRTÉK V.



Sorozatszerkesztő:
Kakuk Tamás

„gyönyörködjön e nagy Semmi-tajtján”

*A semmi problematikája a filozófiában,
az irodalomban és a művészetekben*

Szerkesztette:
Reichert Gábor – Szénási Zoltán

Tatabánya Alkotó Művészeiért Közalapítvány
Tatabánya
2024

Tartalom

Előszó.....	7
-------------	---

ANGYALOSI GERGELY: „A semmi ősebb”? Bergson, az „egzisztencialisták” és magyar írók a Semmiről	11
--	----

KOSZTOLÁNCZY TIBOR: Tizenkét kötetes magyar íróvár a német közönség számára 1909-ben	45
--	----

FÖLDES GYÖRGYI: Minden tagadása vagy a semmi állítása? Elmélkedés dadaista költőnők szövegeiről	64
---	----

SZÉNÁSI ZOLTÁN: [...]. A hiány alakzatai a kéziratok hagyatékban	95
---	----

MURZSA TÍMEA: Dilettantizmus, dekadencia és neofrizolizmus Szerb Antal <i>Utas</i> és <i>holdvilág</i> című művében.....	118
--	-----

REICHERT GÁBOR: Egy nyelv nélküli regény? Molnár Ferenc <i>Companion in Exile</i> című műve a kéziratváltozatok tükrében	139
--	-----

FODOR JÓZSEF PÉTER: „A valóság derűsebb: a Semmi.” Márai Sándor világ- és létértelmezésének változása életének második felében	169
---	-----

K. HORVÁTH ZSOLT: Reptér: kijárat a semmibe. Kivonulás mint tiltakozás Molnár Gergely műveiben	211
NYERGES GÁBOR ÁDÁM: „isten képébe vágni... a semmiébe...”. Orbán Ottó verseinek istenviszonyáról	237
MIZSUR DÁNIEL: A semmi, a valami és a bűn. Esterházy Péter – Szüts Miklós: <i>A bűnös</i>	252
VISY BEATRIX: Hiány- és (el)hallgatásalakzatok Tompa Andrea regényeiben	266
A kötet szerzői	294

Előszó

A *semmi* kérdése első megközelítésben a filozófia, pontosabban a metafizika problematikájaként ragadható meg, valahogy úgy, ahogy azt Heidegger a *Bevezetés a metafizikába* című művében megfogalmazta: „Miért van egyáltalán a létező és miért nincs inkább a semmi?” Innen vezetnek gondolati utak az irodalom vagy a művészet irányába is, például ha a zsidó–keresztény *creatio ex nihilo* teremtetésánát és az ezzel szembeesülő *ex nihilo nihil fit* klasszikus metafizikai tételét alkalmazzuk az irodalmi szöveg vagy általában a műalkotás keletkezésének mikéntjét vizsgálva.

Szintén Heideggertől továbblépve: a semmivel szembesülő emberi jelenvalólét alapvető hangoltsága, a szorongás számtalan irodalmi műben és művészeti alkotásban nyer kifejezést. Jól ismert példákra utalhatunk itt a modern magyar irodalomból: József Attila *Reménytelenül* című versének sorára („A semmi ágán ül szívem”), vagy Pilinszky József Attilától is ihletett *Tiltott csillagon* című szövegére („Én nem kívántam megszületni, / a semmi szült és szoptatott”). Az univerzális léthiány-érzet mellett bevonható a vizsgálódások körébe a valamikor volt, de elvesztett érzésének problematizálása és az egykor-itt-volt nyomának kutatása, általában véve pedig a *hiány* tapasztalatának különböző irányú értelmezése is. Ennél konkrétabb kérdésként fogal-

mazódhat meg a nihilizmus tematikája az irodalomban, de gondolhatunk a *semmiből* képzett szóalakok gazdag jelentésmezejére is: a „semmi-rekellő” alakjának ábrázolására a regényekben vagy a *semmisé tételre*, a(z el)törlés tematikájára vagy alkotói aktusára a műalkotás keletkezésének folyamatában. Vagy megint csak más oldalról közelítve: mit jelent a *horror vacui*, az üres helytől, felülettől való félelem a képzőművészetben, a szünet a zenében vagy a csend poétikája a zenében és az irodalomban?

A *semmi* problematikájának többszempon-tú boncolgatása nyilvánvalóan további, az irodalom és a művészetek területéhez sorolható kérdések felvetését teszi lehetővé. Nem túlzás tehát azt állítani, hogy a *semmi* végtelen teret nyit az értelmezők számára. A 2023. szeptember 22-én a tatabányai József Attila Megyei és Városi Könyvtárban tartott tudományos konferencia – melynek szerkesztett anyagát most közreadjuk – előadói ennek a végtelen térnek csak egy-egy kis részletét tudták bejárni, de a tanácskozás programját igyekeztünk úgy összeállítani, hogy több tudományág és művészet (mindenekelőtt az irodalom, de emellett a filozófia, a történettudomány, a zene és a képzőművészet) tárgykörét érintsük. Az előadásra felkért szakemberek saját kutatási területükön vizsgálták a *semmi*, a *hiány* tapasztalatának megjelenési formáit, a legtöbb tanulmány átfogó, a közeljövőben monografikus munkában összegzett kutatás részeredményeit adja közre, és lép párbeszédre a kötet keretein

belül a hasonló értelmezési irányokban kibontakozó értekezésekkel.

A konferenciasorozat – melynek kötetei közül ez immár a sorban a harmadik – 2021-ben indult, s minden alkalommal egy megadott téma vagy kulcsszó köré szerveződik. Az első évben a hívószó a *szocializmus* volt, majd 2022-ben a *hiba* poétikáját járták körbe a tanácskozás előadói. A konferencia szervezői, a kötetek szerkesztői bevallottan sorozatban gondolkodnak, és tervezik a folytatást. Evvel a termékeny jövőbe tekintő reménnyel nyújtják át ezt a kis kötetet az olvasónak.

A szerkesztők

„A semmi ősebb”?

Bergson, az „egzisztencialisták”
és magyar írók a Semmiről

Ha a Semmi helyének és szerepének változásairól a filozófiában *általában véve* kívánnánk beszélni, természetesen a görögöknél kellene kezdenünk, majd folytatnunk Lucretiusszal – nem is sorolom tovább. Ebben a dolgozatban jóval szerényebb merítéssel elégszem meg, a végtelennek látszó téma egy kis szeletével. Éppen azért kezdem a mondandómat Bergson példájával, mert ő azon ritka filozófusok egyike volt, aki „álproblémának” vagy „illúziónak” minősítette a Semmi filozófiai problémáját. Tette ezt a *Teremtő fejlődés* negyedik fejezetében 1907-ben, a következő alcímmel a tartalomjegyzékben: „A semmi és a változatlanság eszméinek elemzésén alapuló vázlatos kritikája a filozófiai rendszereknek. A lét és a semmi.”¹

A változatlansággal kapcsolatos első filozófiai illúzió az, amikor nem veszünk tudomást arról, hogy a valóság folyamatosan készül vagy bomlik, de sohasem kész. Ez az értelem általános működésével függ össze, ez utóbbi ugyanis az alakulásból csak állapotokat, a tartamból csak

¹ A magyar kiadást idézem: Henri BERGSON, *Teremtő fejlődés*, ford. DIENES Valéria, Bp., Akadémiai, 1930, 338.

pillanatokat vesz tudomásul (mint ismert, ezt nevezi Bergson a gondolkodás „mozgófényképes szerkezetének”). A második illúzió vonatkozik a semmire. A spekuláció ugyanis mindig az üres-től tart a teli irányába, a hiánytól a jelenlét felé, a „valóságitalantól a valóságos” felé. Mindig a nem jelenlévő valóságot keressük, ezért „a másodiknak hiányáról beszélünk ott, ahol az elsőnek jelenlétét tapasztaljuk”.² Másként fogalmazva: azt, amink van, annak a függvényében fejezzük ki, amit meg szeretnénk szerezni. (Ezt Bergson egyáltalán nem ítéli el, sőt a cselekvés tartományában abszolút jogosultnak tartja.)

Némileg meglepő az az állítása, hogy a filozófusok nemigen foglalkoztak a semmi eszméjével, noha az gyakran a filozófiai gondolkodás rejtett mozgatója. Mégis rejtélyesnek tartja, hogy a filozófiai gondolkodás a „miért vagyok?” kérdéssel kezdődik. Még a saját munkájában is, melynek középpontjába a „teremtő Princípiumot” állította, kénytelen feltenni azt a kérdést, hogy miért van inkább ez a princípium, mint inkább a semmi? Miért tűnik fel úgy a lét, mint „győzelem a semmin”? A metafizika ebben a tekintetben egy húron pendül a mindennapi gondolkodással, hiszen a „tartamos” valóság iránti megvetése szintén onnan ered, hogy a léthez a semmin át érkezik. De hogy állunk a semmi tapasztalatával? Lehet-e egyáltalán tapasztalatunk a semmiről? Ha megpróbálkozom a magam kül-

² *Uo.*, 249.

ső és belső érzékelésének eltörlésével, akkor azt tapasztalom, hogy mindig marad valami (akár külső, akár belső tárgy), amelyet képzetem megjelenít. (Például „ha eltörlöm a belsőséget, eltörlése maga egy képzelt én számára válik tárggyá, s ez az én ezúttal az eltűnő ént mint külső tárgyat veszi észre”.³) De nem elég azt mondani, hogy a semmi képszerűen megjeleníthetetlen, azt is meg kell vizsgálni, hogy elgondolható-e fogalmilag. Bergson szerint az anyagi és az eszméleti (vagyis fogalmilag elgondolt) űr egyaránt „teli képzet”. „Az üresnek a fogalma [...] akkor keletkezik, amikor az önmagáról lekésző eszmélés régi állapot emlékéhez tapad, holott már az új állapot van jelen.”⁴ Márpedig minden megszüntetés behelyettesítés; ez esetben viszont a minden létező megszüntetése (ahogyan Dienes Valéria fogalmazza magyarul) „ugyanolyan képtelenség, mint a szegletes köré”.

Elgondolni egy tárgyat azt jelenti, hogy létezőnek gondoljuk, vagyis nem vonhatjuk le belőle a lét attribútumát, mert az tőle elválaszthatatlan. Tehát csak hozzáadhatjuk a kizárását tartalmazó eszmét. Ebből az következik, hogy a nemlévőnek tételezett tárgy eszméjében több van, mint a létezőnek gondolt tárgyében, vagyis a tagadás nem szimmetrikus az állítással. Vegyük észre tehát, mondja Bergson, hogy az állító kijelentés „valamely tárgyra vonatkozó ítéletet fejez ki, a tagadó kijelentés ellenben egy ítéletre vonatkozó

³ *Uo.*, 254.

⁴ *Uo.*, 258.

ítéletet”, azaz a tagadás voltaképpen másodrendű állítás.⁵ Így azután a Minden szembeállítás a Semmivel (a teli állítása a teli ellen) képtelenség, amiből az is következik, hogy a „miért van valami?” értelmetlen kérdés. Megjegyzendő, hogy Bergson itt nem hivatkozik *expressis verbis* Leibniz híres kérdésére – „Pourquoi il y a plutôt quelque chose que rien?” –, vagyis közvetlenül nem száll vitába vele, noha később többször is hivatkozik a filozófusra. Fontosabbnak tartja a gyakorlat oldaláról megvilágítani, hogy miért játszik olyan fontos szerepet a semmi az életünkben. Mint írja, a semmi nem annyira egy dolognak, mint inkább a dologhoz kötődő hasznosságnak a hiánya – életünk így ürességek kitöltéséből áll. Ha azonban a létet közvetlenül gondoljuk el, vagyis a folyamatos alakulás, a tartamosság közegeként, akkor megpillanthatjuk magunkban az Abszolútát, amely maga is tartamos. Percepciónk és értelmi működésünk mindig csak a testünk egy állapotára vonatkozik, noha a test folytonos változás; a *forma* pedig valójában nincs is, mert ez a fogalom maga a mozdulatlanság, a valóság viszont állandó mozgásban van. A forma csupán egy átmenetről készített pillanatfelvétel, amelyet egy látszólagos semmi választ el a következőtől. Ezekből alkotunk azután egy átlagos képet, és erre gondolunk, amikor lélekről vagy lényegről beszélünk.

Mint látjuk, Bergson a Semmi problémájá-

⁵ *Uo.*, 262.

val hasonlóképpen jár el, mint korábban a Zé-nón-paradoxonnal: úgy oldja meg, hogy álproblémának minősíti, hamis posztulátumok alapján fölteszt kérdésnek, amelyre csak elhibázott választ lehetséges adni. Filozófiatörténeti közhelynek számít, hogy az úgynevezett „életfilozófiák” (melyeknek egyik képviselője maga Bergson lenne) bizonyos kérdésfelvetéseit az utókor által a könnyebbség kedvéért „egzisztencializmusnak” nevezett irányzat vitte tovább. Ezt azonban éppen a Semmi kérdésköréről nehezen lehetne állítani. Heidegger, Sartre vagy Jaspers alapműveiben a Semmi vitathatatlanul az egyik főszereplő volt, de egyikük sem kezdeményezett tételes vitát Bergsonnal. Igaz, a *Lét és idő* megjelenésekor (1927-ben, amely egyben Bergson Nobel-díjának éve is) a francia filozófus hatása már összeurópai méreteken is leszálló ágban volt, a fiatal Sartre számára pedig azt a múltat képviselte, amelyen egyértelműen túl kellett lépni. Heidegger és később Sartre is hivatkozik néhol Bergson idő-konceptiójára, kisebb kérdésekben korrigálják vagy vitatják azt, de az általuk kiépített filozófiai univerzum olyannyira eltérő, hogy termékeny vitára aligha lett volna lehetőség. (Nem beszélve arról, hogy a vitát – a görög polemosz értelmében – egyikük sem kedvelte igazán.)

Heidegger 1929-ben tartotta meg *Mi a metafizika?* című előadását, amelyben a leibnizi kérdés (igaz, az utolsó mondatban és szerzője említése nélkül) a metafizika alapkérdéseként szerepel. „Miért van egyáltalán létező, nem pedig

inkább a Semmi?” Ez a kérdés a tudományos gondolkodás ellenlábasaként jelenik meg. Ugyanis „a tudomány semmit sem akar tudni a Semmiről” – miközben „ott, ahol a tudomány kísérletet tesz rá, hogy megfogalmazza a maga lényegét, a Semmit hívja segítségül.”⁶ Azt veszi tehát igénybe, amit elvet. Mi a Semmi? A kikérdezett az ellentétébe fordul, a kérdés megfosztja magát saját tárgyától, hiszen a válasz (a kérdéshez hasonlóan) csak értelmetlen lehet (a Semmi ez és ez „van”). Ha a logikával szembehelyezkedve mégis fel kívánjuk tenni ezt a kérdést, a következőre jutunk: a Semmi a létezők mindenségének tagadása, vagyis nem-szerű (*Nichthaftes*). De valóban egy különös fajtája-e a tagadottságnak? Azért van-e *Nichts*, mert van *Nicht*, vagy fordítva? „Mi azt állítottuk [a *Lét és időben* – A. G.]: a Semmi eredendőbb, mint a Nem és a tagadás.”⁷ Ha ez igaz, az értelem lehetősége a Semmitől függ – hogyan dönthetne akkor az értelem a semmi felől?

Ha tagadni akarjuk a létező mindenségét, akkor annak előzetesen adotttnak kell lennie. Ha a Semmit ki akarjuk kérdezni, akkor lennie kell előzetesen – de hol keressük, hol találjuk? A létező mindenségét megragadni nem tudjuk, ebben a tekintetben Heidegger ugyanazt mondja, mint Bergson, ám hozzáteszi, hogy „magunkat a létező egészen belül leljük fel” bizonyos disz-

⁶ Martin HEIDEGGER, *Mi a metafizika?* ford. VAJDA Mihály = M. H., „...költőien lakozik az ember...”: *Válogatott írások*, Bp., Szeged, T-Twins, 1994, 16.

⁷ *Uo.*, 18.

pozíciókban (*Befindlichkeit*). Ilyen például a mély unalom, amely a létezőt a maga egészében nyilvánítja meg. Akad azonban pozitív hangulati diszpozíció is. „Az ilyen megnyilatkozás másik lehetőségét hozza egy szeretett ember jelenvalólétének – nem pusztá személyének – jelenén (*Gegenwart*) való öröm.”⁸ De a legfontosabb hangulat vagy hangoltság, „amely a legsajátabb leleplezési értelme szerint a Semmit nyilvánítja meg”: a szorongás. Nem időznék most annál a közismert heideggeri okfejtésnél, melynek során a szorongást (*Angst*) megkülönbözteti az ijedtségtől vagy a félelemtől. A lényeg az, hogy a szorongásnak nincs konkrét tárgya, ugyanakkor ebben az esetben nem csak a meghatározottság hiányáról, hanem a meghatározhatóság lényegi lehetetlenségéről van szó. „A szorongás megnyilvánítja a Semmit.”⁹ A szorongás nem a Semmi „megragadása”, az mégis általa és benne nyilvánul meg. Benne az egészében vett létező talajtalanává válik. A szorongás tehetetlen a létezővel szemben – így érthetjük azt a korábbi megjegyzést is, mely szerint ezt a hangoltságot „valami sajátos nyugalom járja át”. Benne feltárul, hogy „a Semmi a jelenvalólétet körülveszi, a Semmi létezése (*Wesen*): a semmítés (*Nichtung*).” Vagyis nem a létező megsemmisítése és nem a tagadásból származik. „Maga a Semmi semmít.”¹⁰

⁸ *Uo.*, 20.

⁹ *Uo.*, 22.

¹⁰ *Uo.*, 24.

Látható, hogy Bergson és Heidegger érvelése nem találkozik, következésképpen nem is konfrontálódhat egymással. Az előbbi azt akarta kimutatni, hogy a Semmi nem lehet empirikus tapasztalat tárgya és fogalma szerint spekulatív önellentmondást hordoz magában. Az utóbbi állítása szerint mintegy „visszajáról” nyerhetünk tapasztalatot a Semmiről, mivel a szorongás Semmijének „világos éjszakájában” keletkezik a létező mint olyan eredendő nyitottsága: hogy az létező – és nem Semmi. „Az eredendően semmítő Semmi létezése (*Wesen*): ebben rejlik: csakis ez hozza a jelenvaló létet a létező mint olyan elé.”¹¹ Mármint a jelenvaló-lét (*Dasein*) nem más, mint „beletartottság a Semmibe”. A semmi nélkül nem viszonyulhatna sem a létezőhöz, sem önmagához. „A Semmi eredendő megnyilvánulása nélkül nincs Önmagasság (*Selbstsein*) és nincsen szabadság.”¹² Heidegger szerint ezzel világossá vált, hogy a semmi magához a létezéshez (*Wesen*) tartozik, a létező létében történik a Semmi semmítése. Ennek belátásához persze Bergsonnal szemben el kell fogadnunk azt az állítást, hogy a Semmi nem a tagadás aktusából származtatott pszeudo-fogalom. „A Nem nem a tagadás által keletkezik, hanem a tagadás alapul a Nem-en, amely a Semmi semmítéséből ered.”¹³ A semmítő viszonyulás jóval általánosabb, mint a tagadás; ezért mondhatjuk, hogy az ember a Semmi helytartója.

¹¹ *Uo.*, 25.

¹² *Uo.*, 26.

¹³ *Uo.*, 27.

Ha a tudománnyal dacolva rákérdezünk a Semmire, akkor az többé nem a létező meghatározatlan szembenálló párjaként tűnik fel előttünk, „hanem mint a létező létéhez tartozó lepleződik le”.¹⁴ Heidegger szerint így kell érteni Hegel híres mondatát *A logika tudományából*: „A tiszta lét és a tiszta semmi tehát ugyanaz.”¹⁵

Kiegészítőleg hozzá kell tennünk, hogy Heidegger a *Bevezetés a metafizikába* (1953) elején már nagyon is hivatkozik Leibniz 1714-ben megjelent művének (*Principes de la nature et de la grâce*)¹⁶ kérdésére: „*Pourquoi il y a plutôt quelque chose que rien?*”.¹⁷ Mi több, rangja szerint az első, mert a legátfogóbb, a legmélyebb, a legeredendőbb kérdésnek minősíti. Ez a kérdés ugyanis mindarra vonatkozik, ami nem semmi, sőt a végén magára a semmire is, „nem azért, mintha létező lenne”, hanem azért, mert „semmiként »van«”. Számunkra ezúttal különösen érdekes, hogy ezt a kérdést, amely megnyitja a létezőt „a maga nemlét és lét közötti ingadozásában”, Heidegger a filozófia mellett a költészet számára tartja elérhetőnek:

„Valóban nem lehet úgy beszélni és tárgyalni a semmiről, mintha az valaminő dolog lenne, mint

¹⁴ *Uo.*, 30.

¹⁵ G. W. F. HEGEL, *A logika tudománya*, ford. SZEMERE Samu, Bp., Akadémiai, 1979, I, 58.

¹⁶ *Œuvres philosophiques de LEIBNIZ*, texte établi par Paul JANET, Paris, Félix Alcan, 1900, tome premier, 723 – 731.

¹⁷ Martin HEIDEGGER, *Bevezetés a metafizikába*, ford. VAJDA Mihály, Bp., Ikon, 1995, 3.

odakint az eső vagy egy hegy vagy egyáltalán valamilyen tárgy. Aki igazán a semmiről akar beszélni, annak szükségképp tudománytalannak kell lennie. Ez azonban csak addig lesz nagy szerencsétlenség, amíg úgy véljük, hogy a tudományos gondolkodás az egyetlen és tulajdonképpen szigorú gondolkodás, hogy csakis ez lehet és kell legyen a filozófiai gondolkodás mértéke is. A dolog azonban fordítva áll. Minden tudományos gondolkodás csupán levezetett és mint ilyen azután megmerevedett formája a filozófiai gondolkodásnak. A filozófia sohasem a tudományból és a tudomány révén jön létre. A filozófiát sohasem sorolhatjuk a tudományok mellé. Éppen ellenkezőleg: eléjük sorolandó be, és ez nem csupán »logikailag« vagy pedig a tudományok rendszerének valamilyen táblázata szerint van így. A filozófia a szellemi létezés egészen más területéhez tartozik, és más a rangja is. A filozófia és az ő gondolkodása a költészettel egyrendbéli. De azért költeni és gondolkodni mégsem ugyanaz. A semmiről beszélni, ez a tudomány számára minden időkre botránykő és értelmetlenség marad. Ezzel szemben a filozófuson kívül a költő is képes erre – és pedig nem azért, mert a költészetben, ahogy a mindennapi értelem véli, kevésbé szigorúan gondolkodunk, hanem mert a költészetben (itt csak az igazi és nagy költészetre gondolok) a szellem fölényben van minden puszta tudomány-nyal szemben. Fölénye tudatában a költő mindig úgy beszél, mintha először mondaná ki és szólítaná meg a létezőt. A költő költésében és a gon-

dolzkodó gondolkodásában mindig oly sok világ-
tér marad szabadon, hogy abban minden dolog,
minden egyes fa, hegy, ház, madárhang elveszti
közömbös és megszokott voltát.”¹⁸

A létező két jelentését különbözteti meg Hei-
degger. Az első értelemben minden létező, ami
létezőn *van*. A második jelentésbe beleértjük azt
is, ami mintegy azt „teszi”, hogy a nevezett dolog
létező, nem pedig inkább nem létező: „ami a lé-
tezőn, amennyiben létező, a létet teszi ki”.¹⁹ Ám
mivel nem vagyunk képesek a létező létét külön,
közvetlenül megragadni, sem a létezőn, sem a
létezőben, sem bárhol másutt, levonjuk a követ-
keztetést: a lét majdnem olyan, mint a semmi, mi-
közben távolról sem kívánjuk azt mondani, hogy
a létező *nincsen*. A metafizika alapkérdésének
megközelítése éppen ezért a filozófia és a költé-
szet privilégiuma marad.

Jean-Paul Sartre a harmadik gondolkodó, akit
a Semmi filozófiai megközelítésének kapcsán
óhatatlanul említenünk kell. Köztudott, hogy *A
lét és a semmi* (1943) sok tekintetben kapcsoló-
dik Heideggerhez (főként a *Lét és időhöz*), mind-
azonáltal lényeges pontokon el is tér a német fi-
lozófus intencióitól. Ezeket az eltéréseket maga
Heidegger, majd nyomában a heideggeriánusok
hajlamosak voltak „félreértéseként” értékelni.
A szövegek alaposabb összevetéséből azonban

¹⁸ *Uo.*, 14.

¹⁹ *Uo.*, 16.

inkább az derül ki, hogy ahol Sartre úgymond „félreérti” Heideggert, az inkább extravagáns figyelmetlenség (vagyis más értelmet kívánt tulajdonítani egy-egy szövegrésznek, mint maga a szerző). Összességében a történet nem annyiból áll, hogy Sartre „benneragadt” a metafizikai hagyományban, hogy nem volt olyan radikális, mint „a némethoni mester”. Sartre saját, Heideggerhez fűződő viszonya az átvételekkel együtt kifejezetten *kritikus*, vagyis nem félreértésről, hanem határozott vitáról van szó.²⁰

Az egyik döntő véleménykülönbség a semmi és a tagadás viszonyának vonatkozásában áll fenn. Sartre egyetért Heideggerrel abban, hogy azért van negáció, mert van semmi, nem pedig fordítva: a tagadást a semmi alapozza meg. De elégedetlen Heidegger okfejtésével, mert szerinte nem ment elég messzire, nem járta körül a semmi termőföldjét, a tagadó aktivitást, hanem éppen ellenkezőleg, ki akarja vonni a semmit annak hatóköréből. A semmi Sartre szerint is megelőzi a tagadást egy bizonyos értelemben, de a semmi eredetét nem hajlandó az „emberi valóságon”, a *réalité humaine*-en kívül helyezni.²¹ Az ember az a létező, aki által a semmi a dolgokhoz jön; mivel az emberi létező maga a szabadság, a szabadság az, amely semmit. Sartre úgy látja,

²⁰ Erről lásd Alain RENAUT, *Sartre: le dernier philosophe*, Paris, Grasset, 1993.

²¹ Henry Corbin fordította így a *Dasein* terminust már 1931-ben. Ezt a megoldást később Sartre is átvette, noha valóban eléggé távol áll a heideggeri intencióktól.

hogy Heidegger inkább arra ösztönöz, hogy a transzcendenciát (vagyis a szabadságot) a semmi irrupciójából, a létező önsemmítéséből gondolja el (amely számára egyenértékű a lét feltárulásával), mintsem fordítva. Sartre szemrehányásának a lényege tehát az, hogy Heidegger a semmítést magából a semmiből gondolja el, figyelmen kívül hagyva azt, ami magát a tudatot lényegileg konstituálja, vagyis azt a lehetőséget, hogy visszavonulhat a világtól, tagadhatja azt. (Ami egyébként a szabadságának feltétele, hiszen csak ezt követően kötelezheti el magát újra a világban.)

Heidegger szándékosan nem mint alanyt vagy szubjektumot gondolja el a *Daseint*, hanem mint ek-sztázist (*Hinaus-stehen*) a lét igazságának irányában. Sartre ezt a törekvést pontosan értette, de nem értett vele egyet: úgy gondolta, hogy a szubjektivitásból és a *cogitóból* kell kiindulni. Természetesen lehet ezt a szándékot elavult tudatfilozófiaként értelmezni, szemben annak heideggeri destrukciójával és meghaladásával – ezek az interpretációk fel is bukkantak a későbbiek során. Sartre ugyanis valóban szubjektum-filozófiát művel, de a szubjektum-fogalmat nem a Heidegger által elutasított értelemben használja. A két filozófus kiindulópontja, mint láttuk, nem áll távol egymástól. Ahogy Sartre írja az ifjúkori főmű elején: „ha mindenhol lét van, a Semmi nem csupán elgondolhatatlan, ahogy Bergson mondta, hanem a tagadást a létből soha nem is származtathatjuk. Ahhoz, hogy nemet tudjunk mondani, a nem-létnek folyamatosan jelen

kell lennie, bennünk és rajtunk kívül, a semminek kísértenie kell a létet”.²² Ezt azzal egészíti ki, hogy „önmagunknak ez a világon, vagyis a valós totalitásán túli megjelenése »az emberi valóságnak« a semmiben való felbukkanását jelenti. Csak a semmiben léphetünk túl a léten. Ugyanakkor a lét a világon túli nézőpontból alakul ki a világban, ami egyrészt azt jelenti, hogy az emberi valóság a létnek a nem-létben való felbukkanásaként jelenik meg, másrészt hogy a világ »függőben van« a semmiben”.²³ Sartre ezzel a kettős semmítéssel magyarázza a szorongást, mint a világ esetlegeségének a felfedezését, amely megkerülhetlenné teszi a leibnizi alapkérdést. A *cogito* azért megkerülhetetlen fogalom, mert „természete szerint arra utal, aminek híján van”. „Az emberi valóság nem olyan valami, ami először létezne, s csak ezután lenne ennek vagy annak a híján: már eleve hiányként létezik. [...] Az emberi valóság létre jövésében önmagát befejezetlen létként ragadja meg. [...] Az emberi valóság folyamatos túllépés egy olyan önmagával való megfelelés felé, ami soha nincs adva.”²⁴ Sartre végső célja valóban radikálisan más szinten helyezhető el, mint a heideggeri gondolkodás. Azt akarja kimutatni, hogy az értéktételezés, vagyis az etikai dimenzió az ontológián belül helyezkedik el, s hogy a *pour-soi*, az önmagáért-való, amely *mindig az, ami*

²² Jean-Paul SARTRE, *A lét és a semmi*, ford. SEREGI Tamás, Bp., L'Harmattan, 2006, 446.

²³ *Uo.*, 55.

²⁴ *Uo.*, 153.

nem és soha nem az, ami, nem egyszerűen tétel-
lezi az értéket, hanem egylényegű vele. A tudat a
folyamatos önsemmítésben közvetlenül morális
tudatként konstituálja magát. Bergsonnak esze
ágában sem lett volna a „semmi illúziójára” ala-
pozni bármiféle morálfilozófiát, Heidegger pe-
dig nem is akart morálfilozófiát művelni, amelyet
csak a „humanizmus” meghaladandó metafizikai
fogalma alapján tartott elképzelhetőnek.

*

A szükségképpen vázlatos áttekintés után ve-
gyünk néhány példát a semmi felbukkanásairól
a magyar költészetben. Az időrendet megbontva
először Petri György *Hommage à Wittgenstein*
című versével kezdeném. A vers félig-meddig já-
tékos kötekedés a *Tractatus* „sírkő súlyú 7. tételé-
vel”, amely németül így hangzik: „Worüber man
nicht sprechen kann, darüber muß man schwei-
gen.” Ezt a költő „szembeötlő logikai hibának”
minősíti, mondván: „Ha valamiről nem *lehet* be-
szélni, akkor értelmetlenné válik a hallgatás tiltó
parancsa. Valamit megkövetelni vagy megtiltani
csak akkor értelmes, ha a címzett személynek
hatalmában áll választani legkevesebb két al-
ternatíva között.”²⁵ Nyilván Petri maga is tudta,
hogy ez az évődés éppen formállogikai szem-
pontból vitatható értékű, hiszen a filozófus nem

²⁵ PETRI György, *Sár*, Pécs, Jelenkor, 1993, 24.

azt mondja, hogy valamiről *nem lehet* beszélni, hanem hogy adott esetben *nem tudunk* beszélni valamiről, hozzátéve, hogy ilyenkor „muß man schweigen”, vagyis kényszerűen elhallgatunk. (Vagyis nem a „sollen” igét használja.) Persze azt is tisztázni kellene, hogy mit jelent, amikor *tudunk beszélni* valamiről, vagy amikor erre nem vagyunk képesek. A logika szabályainak megfelelő beszédről lenne szó? Ez esetben joggal idézhetjük fel a semmire vonatkozó kérdést, amelyről láttuk, hogy hadilábon áll a hétköznapi logikával.

Szorosan ide tartozik tehát *A delphoi jós hamiscsődöt jelent* című vers:

Hagyjuk. Nem érdekes az egész.

(A részletei sem.)

Amit írtam:

körülírásai a semminek.

Azt hittem: van itt valami,

amiért... Mi is? Amiért mit is?

Mindegy. Azt hittem. Hülye voltam.

A semmi szó használatától

sokáig megtartóztattam magam:

»semmi ágán«, »nichtendes Nichts« után?

(Ahogy Martin H. ízes németiséggel

tudta mondani a »semmiző semmit«.)

Erkölcsi-copyright megfontolások.

(Meg az epigonok.)

Próbáltam (azt hittem)

mondani (mondok) valamit.

Hogy miről? Hát, tudjátok, erről a...

Majd a folytatásban megerősíti: „Nem volt, nincs, nem lesz légyen”. „Nincsen szó semmiről”. „És semmi. Mindig semmi. / Ismétlődő, értelmetlen jelek”. „Én mindenesetre így / leszek mindentől / ha nem is szabadabb, / *mentesebb*.” Nem lehet tudni, hogy „Krónikus üzemzavar? Kétségb'esett üzenet?” Mint látjuk, pontosan a Wittgenstein-féle beszédképtelenséget lépteti színre a semmivel kapcsolatban, de egyáltalán nem a „beszédes hallgatást” választja, amit a filozófus szemére vet, hanem a „semmit-mondást”. Szabó Gábor ezt általában is jellemzőnek véli Petri költészetére: „Úgy vélem, az életmű jelentős részét jellemzi a jelenvalóban lévő – hol a metafizikum hiányának pozitív kategóriájaként felfogott, hol a létezőkben rejlő hiányként értett – semmi megmutatásának igénye, a legkönnyebben tetten érhetően persze azokban a sorokban, amelyek meglehetősen egyértelműséggel utalnak ennek problematikusságára.”²⁶

Szabó ugyanitt megjegyzi, hogy „Heidegger mellett a *Reménytelenül* megidézésével az a József Attila is a semmi hagyományának figurájaként említődik, akinek költői befolyásától törtenő szabadulását (megsemmisítését) oly meghatározó élménynek nevezte Petri.”²⁷ Nem sikerült teljes bizonyossággal kiderítenem, hogy József Attila híres metaforájának előképeként ki jelölte meg először Csokonai *Dr. Földiről egy töredék*

²⁶ SZABÓ Gábor, *Hamiscsőd és anyaghiba: Petri György hiánypoétikája*, Forrás, 2010/1, 81.

²⁷ *Uo.*, 83.

című versét. Talán Szauder József, aki alapvető tanulmányának (*Az estve és Az álom keletkezése*, 1969) mottójában már kiemelte a nevezetes sort: „itt a föld [...] lóg a nagy semminek ágán”.²⁸ Megjegyzendő, hogy ebben a szövegben nem bukkan föl József Attila neve, de ha szabad egy személyes emlékre utalnom, Szauder 1970 körül egy előadásban összekapcsolta a két költő nevét. Szigeti Csaba 1978-ban szintén megemlíti a Csokonai-József Attila-párhuzamot, Fodor András 1971-es megjegyzésére hivatkozva.²⁹ Kommentárját ebbe az egy szóba sűríti: „Maglehet”. De e képzet véleményünk szerint más szellemi tájakról eredeztethető. A magyar költészetben évszázadok óta formálódó, vissza-visszatérő kép a világ ágán ülő ember látomása. S tán legkorábban az 1582-ben kiadott Bornemisza-énekeskönyvben (*Énekek három rendben*) fordul elő. Így kezdődik az ismeretlen szerző *Az emberi életnek árnyékképpen való elmúlásáról* írott éneke: „Ó melly igen rövid volt lám ez világ, / szinte olyan az égen mint egy csillag, kit be fedez éj után az napvilág. // Szorgalmasson az ember ez világon, / morhát keres, kincset gyüt minden módon, / azt nem tudja, hogy ugy ül mint egy ágon.” Szigeti a *Reménytelenül* költőjénél is könnyűszerrel kimutatja a „világ-ág” rím előfordulásait már a húszas évektől kezdve, ebben a tekintetben tehát meggyőző a fejtegetése. Konklúziója azonban annál

²⁸ SZAUDER József, *Az estve és Az álom keletkezése*, ItK, 1969/1, 1.

²⁹ SZIGETI Csaba, *A semmi ágán*, Bölcsész, 1978, 58.

ingatagabb lábakon áll. „Valószínű, hogy az életművében már korábban érlelődő-formálódó »világ ágán« képzetet helyettesítette be József Attila e versében a »semmi ágán« metaforával. A semmi – bár jellegzetesen XX. századi életérzés kifejezője – itt nem az egzisztencialista gondolkodás szótárából kölcsönzött fogalom. Itt *a világ minősült át, lett önmaga tagadásává*. Az emberidegen, lebomló, széthulló világon vacogó létet szemlélik József Attila szelíd csillagai.”³⁰

Láttuk, hogy a „világ” és a „semmi” már Hegel számára is felcserélhető bizonyos filozófiai összefüggésben. Mindazonáltal a „semmi ágán” vagy a „világ ágán” üldögelni nem ugyanaz. A tizenhatodik századi ismeretlen költő metaforája feltehetően az emberi élet törékenységét és mulandóságát veszi célba, s ennek fényében a világi javak hajszolásának hiábavalóságát állítja. Ezzel szemben már Csokonai fordulata is kozmikus látomást vetít elénk, József Attila pedig mint ha magát a pascali víziót ragadná meg képileg. „E végtelen térségek örök hallgatása rettegéssel tölt el.”³¹ Szigeti Csaba tehát azt a nehezen argu-

³⁰ *Uo.*, 64-65.

³¹ Blaise PASCAL, *Gondolatok*, ford. PÓDÖR László, Bp., Gondolat, 1978, 90. (206. bejegyzés) A 205. bejegyzés még szorosan ide tartozik. „Ha elgondolkozom rajta, milyen rövid ideig tart az előtte volt és utána következő öröklétbe vesző életem, milyen kicsi az a tér, amelyet betöltök, sőt az is, amit látok, az általam nem ismert és rólam nem tudó terek végtelenségében elmerülve, megrémülök, és döbbenten kérdezem, miért vagyok éppen itt és nem másutt, mert ennek nincs semmi magyarázata, miért inkább itt, mint ott, miért éppen most és nem máskor. Ki helyezett engem ide? Kinek a parancsára és kinek a határozatából rendeltetett számomra éppen ez a hely és ez az idő? Memoria hospitis unius diei praetereuntis.” *Uo.*, 89.

mentálható álláspontot képviseli, hogy József Attilánál a „semmi ága” voltaképpen a „világ ága” metafora kifordítása, noha ez az említett Csokonai-sorok esetében nyilván eszébe sem jutott volna. „Látod-e, mely kicsiny itt a föld, félrésze vizekkel / Béfoglalva setét zöldes, félrésze világos, / S mint félérésű citrom hintálva tulajdon / Terhe nyomásától, lóg a nagy semminek ágán.” Hiszen ebben a versben egyáltalán nem tűnik el a világ: Linné „egy nagy öregbítő csövet” ad „Földi” kezébe, amelyen keresztül egyszerre láthatja a bolygót és az azt körülvevő mérhetetlen űrt, vagyis a semmit. A „félérésű citrom”, amely saját súlya alatt „hintál” a semmi ágán, félreérthetetlenül előrevetíti a semmibe való visszazuhanás képét. Ez pedig költői válasznak tekinthető a leibnizi kérdésre: „Miért van inkább valami, mint semmi?” Anélkül, hogy biztosak lehetnénk abban, hogy a József Attila-sor forrása valóban Csokonai volt, megállapíthatjuk, hogy a benne feltáruló utalásrendszer alapján ez utóbbival rokonítható. A filozófusokat pedig annyiban idézheti fel, hogy közel áll a *Dasein* Semmibe való „beletartottságának” gondolatához. A jelenvaló-létet ezúttal a testből kiszakított, de nagyon is élő *szív* képviseli, amely az ágon kuporog a kozmikus hidegben, amelyet a köréje gyűlő csillagok szelíd (együttérző vagy furcsálkodó) „tekintete” szemernyre sem tud enyhíteni. A pascali borzadást a strófa ezáltal meghatványozza.

Lengyel András *József Attila „semmi”-képzetéről* című tanulmányában megállapítja, hogy

a költőnél a „semmi” érzéki entitásként jelenik meg. „József Attilánál a »semmi«-nek dimenziója és ismertetőjegyei vannak s ez az érzéki »semmi« többnyire űr-szerű. De – egyezően a fizika által leírt űrrel – ez az űr nem teljesen üres. Az ürességben nála mindig jelen van, sőt kering valami anyagszerű elem.”³² Hozzáteszi, hogy „itt lényegében nem a szó szoros értelmében vett űr-leírásról van szó, hanem az ürességérzés kifejezéséről, megérzékítéséről, a képzet mögött rendre meghúzódik egy azonosítás: »Űr a lelkem«. Ez ugyan így, explicit formában csak egyszer, a »Költőnk és kora« (JAÖV 2:409–410.) egy helyén mondódik ki, de implicit formában majd mindig ott van. A lélek tehát, miközben azonosítódik az űrrel, maga is a »semmi« megjelenési formája lesz. A »semmi«-képzet alapszerkezete így triadikus: az űr, a lélek és az absztrakt »semmi« viszonylataiból épül fel.” Hogy ez a képzet „implicit formában majd mindig” ott lenne József Attilánál, meglehetősen merész állítás. De abban egyetérthetünk Lengyellel, hogy a költőnél a „semmi” „teoretikusan preformált képzet”. A teoretikus alapokat Bergsonnál véli felfedezni, de a bergsoni filozófiáról tett kijelentései sajnálatos módon nem tűnnek megalapozottnak. A francia filozófus gondolkodásáról szólván aligha azt kell kiemelnünk, hogy relativizálta az antik filozófia abszolútumait. Az a megállapítás sem tartható, mely szerint „nyilvánvaló, hogy a dezintegrálódó énben meg-

³² LENGYEL András, *József Attila „semmi”-képzetéről*, Tiszatáj, 1997/12, 77.

jelenő »semmi« gondolati megkonstruálásának lehetősége minden olyan gondolatmenetben megvan, amelyik intellektuálisan következetesen épül Bergsonra”. Ennek egyik példájaként a pszichoanalízist említi, mondván, hogy az csak a bergsonizmusban rejlő lehetőséget „mélyítette el, vitte tovább”. Nos, a freudi én-topográfiák távoli hasonlósága a Bergson-féle „felületi én” és „mély én” megkülönböztetéssel enyhén szólva nem kielégítő ennek az állításnak az igazolására. Ezen kívül az általa emlegetett „triadikusság” nem sok segítséget nyújt semmi-ügyben, hiszen az „úr”, a „lélek”, illetve az „absztrakt semmi” nehezen különíthető el egymástól. Nem is beszélve arról, hogy mi az „anyagszerű” ezekben a fogalmakban. A *„Költőnk és korá”*-ban ezt olvassuk: „Úr a lelkem. Az anyához, / a nagy Úrhöz szállna, fönn.” Milyen értelemben azonosul az úr a lélekkel? A nagy Úr, aki anyaként jelenik meg, azonos lenne az „absztrakt semmivel”? Megannyi megválaszolatlanul maradt kérdés.

A 20. századi magyar költészet leghíresebb „semmi-verse” alighanem Kosztolányi Dezső műve, az *Ének a semmiről*, amely eredetileg *Kereplő* címen jelent meg a Pesti Napló 1933. június 4-i számában:

Amit ma tartok, azt elejtem,
amit ma tudtam, elfelejtem,
az arcomat kezembe rejtem
s elnyúlok az üres sötétben,
a mélyen-áramló delejben.

Annál, mi van, a semmi ősebb,
még énnekem is ismerősebb,
rossz sem lehet, mivel erősebb
és tartósabb is, mint az élet,
mely vérrel ázott és merő seb.

Szokatlan-új itt ez a köntös,
pár évre szóló, szűk, de göncös,
rossz gúnya, melyet a könny öntöz,
beh otthonos lesz majd a régi,
a végtelen, a bő, közömbös.

Én is öröktől ebbe voltam,
a semmiségre ráomoltam,
míg nem javultam és romoltam,
tanulni sem kell, tudjuk ezt rég:
eltűnni és feküdni holtan.

Ha félsz, a másvilágba írd át,
verd a halottak néma sírját,
tudd meg konok nyugalmuk ídját,
de nem felelnek, úgy felelnek,
bírnak mi is, ha ők kibírják.

Pajtás, dalold hát, mondd utánam:
Mi volt a mi bajunk korábban,
hogyan jártunk a föld porában?
Mi fájt szivednek és szivemnek
Caesar, Napoleon korában?

Báthori Csaba 2015-ben írt egy esszét a versről *A hit férőhelyei* címmel.³³ Ebben inkább a párhuzamokat keresi az európai és a magyar költészetben, illetve magának a költőnek az életművében (például az *Esti Kornél énekének* felidézésével) mintsem válaszokat adna a szöveg által felvetett kérdésekre. Szinte kötelességszerűen idézi József Attila szavait: „Kosztolányi egész költészete egy kicsit ének a semmiről.” Nem teszi hozzá, hogy ez a jellemzés Kosztolányi állítólagos szociális nihilizmusára vonatkozik, vagyis nem a meghalás-semmire és még kevésbé a filozófiai értelemben vett semmi-fogalomra. Az első versszakról furcsa megjegyzést tesz: „Tehát amit elejtek, a semmibe hull; amit ma tudok, elfelejtem, megsemmisül. De már az áramló delej a buddhista nirvánát idézi, azt a pillanatot, amelyben a halandó – hogy megszabaduljon a lét bizonytalan, üres és szenvedést szenvedésre halmozó állapotától – másállapotba kerül, megpróbál eloldódni a világtól, törésre viszi a dolgot, és elképze-
li saját spirituális újjászületését az űrben.”³⁴ Kérdés, hogy az „üres sötét” és az „áramló delej” miért a buddhista nirvánát idézi föl az értelmezőben, hogy érti azt, hogy a halandó „másállapotba kerül”, és miből gondolja azt, hogy a vers alanya „elképze-
li saját spirituális újjászületését az űrben”. Az ő-s-ismerős rímpár kapcsán ő is megjegyzi (ahogy előtte és utána mások is), hogy – akár-

³³ BÁTHORI Csaba, *A hit férőhelyei: Kosztolányi Dezső: Ének a semmiről*, Tiszatáj, 2015/6, 92–100.

³⁴ *Uo.*, 98.

csak az ismerősebb–merő seb páros – egyébként Kosztolányinál többször is előforduló elem. (Ez kimondatlanul is azt a feltételezést hordozza magában, hogy a vers úgynevezett gondolati szála a rímek sodrásában jött létre, ami természetesen nem zárható ki, de nem sokat jelent.) „A tapasztalat, hogy a nemlét világa »ősebb«, nem olyan eredeti, mint első pillantásra tűnik: a népek közmondásosan tudják, hogy a többség a holtaké, a láthatatlan nagyobb, mint emez a szféra, s hogy a semmi időben is tetemesebb kiterjedés, mint ez a véletlenül látható világ.” Az *Ének a semmiről* különossége azonban éppen abban áll, hogy az emberi léthez viszonyított „semmi” fogalma (noha kétségtelenül főszerepet játszik) összemosódik a filozófiai értelemben vett alapvető semmivel, amellyel Bergsonnál tagadólag, Heideggernél és Sartre-nál igenlőleg találkoztunk. Hima Gabriella nyomán ő maga is állítja, hogy „Heidegger és Kosztolányi semmi-fogalma fedi egymást”. Jómagam ezt azért nem merném kimondani, függetlenül a költő konkrét filozófiai ismereteitől, amelyekről amúgy sem tudunk sokat. Ami a közhelyeket, a *toposzokat* illeti, Szigeti Csaba egy másik tanulmánya egy évvel korábban éppen arra hívta fel a figyelmet, hogy ez a költemény nagyon is tudatosan építkezik ezekből, s így hozza létre a maga sajátos atmoszféráját.³⁵

Németh G. Béla mindenesetre leszögezte a

³⁵ SZIGETI Csaba, *A kettészelt semmi toposza Kosztolányi Dezsőnél és ma*, Kortárs, 2014/2, 51–65.

Számadás-ciklusról írott tanulmányában, hogy Kosztolányi bizonyosan nem tanulmányozta rendszeresen a filozófusokat, még az ifjúkorában igen népszerű Nietzschét és Schopenhauert sem.³⁶ Négy csoportba osztja a Kosztolányi-verseket, mondván, hogy a negyedik csoportba „a közös emberi sorshordozás, a közös emberi lét-vállalás szerepei, magatartásformái tartoznak”. Az *Ének a semmiről* természetesen ennek a problematikának az egyik leghangsúlyosabb költői megszólaltatása. Németh kiemeli, hogy a „*halotti állapot, a nem-lét, léttelenség tényének feldolgozása*”, a nem-lét tényének tudata, e tudat folytonos jelenléte nélkül Kosztolányi szerint nem lehet az „életet teljesen és teljessé élni”.³⁷ Hozzáteszi még, hogy mindez több, mint tisztán rációs *életpietás*, s kevesebb, mint az intellektus teljességét befogó és kibékítő *religiozitás*. Ezzel azonban véleményem szerint kitörli a kozmikus vagy abszolút semmi problematikájának még a sugalmazott jelenlétét is a versből, a fogalmat a születés előtti és a halál utáni nem-létre korlátozva. Szegedy-Maszák Mihály (némelyes fenntartásokkal) ugyanezt az értelmezést erősíti, amikor felhívja a figyelmet a *Meztelenül* című kötet két darabjára, mint az *Ének...* előzményeire (*Aki ma meghalt...*, 1927; *Utolsó kiáltás*, 1924).³⁸ Az utób-

³⁶ NÉMETH G. Béla, *Az elgondolthatatlan álorcái: A szerep jelentősége Kosztolányi Számadásában* = N. G. B., *Századutóról – századelőről*, Bp., Magvető, 1985, 299.

³⁷ *Uo.*, 306, 308.

³⁸ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram, 2010, 385–386.

bi versben valóban nincs másról szó, mint a két semmi közé szorult emberi lét nyomorúságáról:

Én nem hiszek semmiben.
Ha meghalok, a semmi leszek,
mint annak előtte, hogy
e földre születtem. Szörnyű.
Hozzád kiáltok majd utolszor.
Légy jó anyám, örök sötétség.

Báthori idézett tanulmányában rejtélyesnek találja az ötödik strófát. „Miért mondja: *verd* a ... sírját. Talán büntetést érdemelnek? Vagy csak verésre reagálnak? Vagy a szinonima egyszerűen ütögetést, lágy noszogatót jelölne? Miért: tudd meg ... nyugalomuk *írját*? Talán a nyugalom betegség volna? Vagy a holtaknak szüksége volna gyógyírra? De hiszen éppen eszményítjük mozdulatlan léleknyugalmost, s éppen hazájukba, a semmibe akarunk költözni...”³⁹ Szigeti Csaba idézett tanulmányában ezzel a szöveghellyel kapcsolatban Schopenhauerhez utalná vissza az olvasót. „A *Szerelem, élet, halál* magyar fordításának legelső kiadása 1882-ben jelent meg, 1918-ban már javított kiadásként a negyedik. A két világháború között igen népszerű és jól érthető olvasmány volt, ismerete már-már kötelező. Ebben Schopenhauer így fogalmazott [a kiemelés tőlem – Sz. Cs.]: abban a kérdésben, hogy »többet ér-e az élet a nemlétnél, ha a tapasztalás és a megfontolás

³⁹ BÁTHORI, *i. m.*, 99.

szóhoz juthatnak, bizonyára a nemlét fog nyerni. *Ha kopogtatnánk a sírokon*, s megkérdeznők a holtakat, föl akarnak-e újra kelni – fejüket ráznák.« Schopenhauernél némán, de fejrázással válaszolnak a halottak, a magyar költőnél »nem felelnek, úgy felelnek«. A holtak válasza mindkettejükénél megvan, mindkettejükénél néma válasz, és a leghatározottabb állásfoglalás a semmi mellett a valami, a nemlét mellett a lét ellenében. A retorikus fordulat is közös: *kopogtatni a sírokon* vagy *verni a halottak néma sírját*, így kérdezni és venni tudomásul a nem-válasz választ.”⁴⁰

A feltételezés semmiképpen sem nevezhető jogosulatlannak. A magam részéről azonban nem feltétlenül folyamodnék a német filozófushoz. Már Erdélyi János gyűjtésében is szerepelt a *Kalapom szememre vágom* című népdal, amely még konkrétabban hajaz a Kosztolányi-strófára. „Kalapom szememre vágom, / Mellette hervad virágom, / Sirva nézem. / Így múlik el ifjuságom, / Ma holnap oda világom, / Oh be érzem! / Fogd meg pajtás, a vasvesszőt, / Verd meg véle a temetőt, / Mert nem kedvez semmi szépnek, Semmi épnek. // Addsa pajtás, a vasvesszőt, / Hadd kérdem meg a temetőt: / Hol fáj neki. / Oda sujtok,

⁴⁰ SZIGETI, A *kettészelt semmi...*, i. m., 59. Kosztolányi *Vendég* című novellája (1930) alátámasztja ezt az értelmezést: „A halottak nagyon jó helyen lehetnek. Legalább is évezredek óta még egyetlenegy se keredzkedett vissza. Kibírják ők ezt sokáig, nagyon sokáig. Ja igaz, mért nem támasztod föl a halottakat? [...] Majd én megmondom, hogy miért nem támasztod föl a halottakat. Azért, mert ők nem is akarnak föl-támadni. Költögeted te mind-mind, de ők csak rázzák a fejüket, szomorúan. Azt felelik neked, amit most én, hogy nem kell, nem kell.” Kosztolányi Dezső *Elbeszélései*, Bp., Magyar Helikon, 1965, 914.

hadd érezze /A fájdalmat, s ahoz mérje / A miénket. / Ottan olly csendesen nyugszik, / És a gondtól megmenekszik, / Párnáján sok hiv szerető, / Jó temető!”⁴¹ A történelmi Magyarország több régiójában is a gyűjtők látókörébe került ez a dal, amely a húszas–harmincas évektől magyar nótaként is népszerű volt. Ennek a szövegnek az alapján Báthori kérdései könnyen megválaszolhatók. Nem a halottak „érdemelnek büntetést”, hanem a halál „tárgyi megfelelője”: a temető, a maga elviselhetetlen és elfogadhatatlan érzéketlenségével. A második strófában az abszurditástól sem visszariadva keresi a beszélő a temető érzékeny pontját, mintha élőlény lenne, és át tudná érezni az élők fájdalmát. A „nyugalmuk írja” nyilvánvalóan arra vonatkozik, hogy milyen balzsammal idézi elő a halál zavartalan és megzavarhatatlan nyugalmukat. Mindazonáltal szó sincs ennek a halotti nyugalomnak az eszményítéséről, vagy a halottakhoz költözés vágyáról. A megszólaló mintegy önmagát biztatja azzal, a semmibe (vagyis a mindenségbe) költözés, a test korlátainak levetkőzése kibírható lesz, mint azt a holtak nyugalma is tanúsítja: „tanulni sem kell, tudjuk ezt rég: / eltűnni és feküdni holtan”.

Az utolsó versszak „Pajtás” kifejezése néhány elemző szerint „önmegszólítás”; ez viszont tel-

⁴¹ ERDÉLYI János, *Népdalok és mondák: Magyar Népköltési Gyűjtemény*, Pest, 1846, I, 317. A BTK Zenetudományi Intézet katalógusában C 907 Bartók-rendi szám alatt szerepel. (Vikár Béla gyűjtése.) <http://systems.zti.hu/br/hu/browse/74/> Erdős Richárd és Venczell Béla előadásában 1910 körül már lemezfelvétel is született. A dal később magyar nótaként is elterjedt.

jes félreértés. Miért kettőződne meg a beszélő én, hogy aztán felszólítsa önmagát: „dalolj hát, mondd utánam”? József Attila nem így értette ugyan a „pajtás” szót, de szintén félreértelmezte a funkcióját. „Kosztolányi huszonhárom évvel ezelőtt írta meg »a szegény kis gyermek panaszait«, de ma is »pajtásához« (akkor úgy látszott, nincs, kit pajtásának nevezzen!) intézi ezeket a könyve-záró szép sorokat [...].”⁴² A „pajtás” megszólítás társat, sőt sorstársat jelent, és mint azt József Attila nyilván jól tudhatta, távolról sem csak egy gyerek szólíthatja így a cimboráját. Cikkének alapgondolatát (Kosztolányi infantilis nihilizmusának felmutatását) kívánhatta ily módon megerősíteni. Az utolsó strófa látszólag nyitva hagyott kérdését, mint arra sokan felhívták a figyelmet, a *Vendég* című novella tökéletesen megválaszolja. „– Mi bajom volt nekem Napoleon korában? – ordítottam magamon kívül. – Mi a fene bajom volt nekem Nagy Sándor korában és XIV. Lajos korában és a Fáraók és V. Károly és II. Lipót korában? Semmi bajom se volt, semmim se hiányzott. 2000-ben ismét nem fog nekem hiányozni semmi és 3000-ben se és 5000-ben se és aztán soha többé nem fog hiányozni nekem semmi, semmi. Csak most – üvöltöttem – csak itten.”⁴³ Ha figyelmen kívül hagynánk ezt az intratextuális utalást, az utolsó két sor jelentése alighanem akkor is egyértelmű volna, vagyis arra a közhely-

⁴² JÓZSEF Attila *Összes tanulmánya és cikke, 1930–1937*, Bp., József Attila Társaság – L'Harmattan, 2018, II, 918.

⁴³ KOSZTOLÁNYI, *Vendég...*, i. m., 914.

re futna ki, hogy a még nem megszületetteknek ugyanúgy nem fáj semmi, mint a halottaknak. Ez az egyértelműség nyilvánvalóan poétikailag és esztétikai hatását tekintve is erőtlenebbé teszi a költeményt. Erőtlenebbé, mint ahogy azt az első versszak alapján gondolhatta a befogadó.

Zárásként visszatérnék a kortársi jelenidőbe, egy olyan költő révén, akit pályája kezdetétől izgatott a semmi „valamilyensége”. Tandori Dezső szenvedélyes Wittgenstein-olvasóként mintha az idézett Petri-vers gonoszkodására is reagálna. A *Bölcsességek* című szöveg ekképpen idézi meg a filozófust: „Egy hozzám nagyon közeli valaki jelentős bölcsessége.”

Két eset: amiről nem lehet beszélni...
hallgatni kell róla.

Ha eltekintünk a világi jelentéstől itt, marad:
rendben, nem beszélünk róla.

De hátha nincs is, nincs meg készen, csak
akkor lenne, ha beszélnék róla.

Bölcsességünk akkor mire vonatkozott?⁴⁴

Tandori tehát szembenéz a valamiről „nem lehet” vagy „nem tudunk” beszélni megfogalmazás többértelműségével, amit Petri az állítólagos „logikai hiba” kimutatása végett nem vett figyelembe. S egy lépéssel tovább is megy, amikor a „beszédben” rejlő valóságteremtés lehetőségét pendíti meg. „Legjobb azt játszani, hogy ezt

⁴⁴ TANDORI Dezső, *Jaj-kiállítás*, Bp., Scolar, 2011, 59.

egyáltalán nem írom. De még az sem az abszolút – Wittgenstein szava – nyelvjáték!” Ebben a lezárásban megint összeér Petrivel, aki szemrehányást tett a *Tractatus* szerzőjének: „*elégé beszédesnek mondható a hallgatásod*”. Eszünkbe juthat a halottak fejrázása Kosztolányinál (és Schopenhauernál), vagy a „nem felelnek, úgy felelnek” „nyelvjáték”. A következő darab, melynek címe $\frac{1}{2}$ *töredék*, már közelebb kerül a semmi nyelvi szituációjának problémájához. „Aminek sem elmondhatóként, se elmondhatatlanként nincs önazonosa” – olvassuk a felütésben. Néhány sorral odébb így folytatódik a szöveg:

Az Elmondható csődje a következő.

A rózsza: a rózsza = a rózsza.

Ezt már megbeszéltük.

De az Elmondható: elmondhatatlan.

Mégis azt hisszük: elmondható.

Ebből derül ki, hogy elmondhatatlan.

Ez önazonosságának csődje.

Nincs.

Formális logika szerint, persze, így is
elmondhatatlan.

Lásd Beckett Semmije, ami valami.

Lásd a magunk valamijét, ami semmi, aki
semmi.⁴⁵

Tandorinál az elmondhatatlan az elmondás által nyilvánítja meg önmagát, vagyis azt, hogy

⁴⁵ *Uo.*, 60.

„elmondhatatlanként nincs önazonosa”. A Gertrude Stein-utalás, leegyszerűsítve, éppen azt példázza, hogy a „rózsa” kimondhatatlansága a híres önismétlő állítás nélkül nem válna láthatóvá.

A *Nem egészen pontos párhuzam I.* Tandori sokat hangsúlyozott „egzisztencializmusát” világítja meg, a szavak köznapi jelentését groteszk módon kifordítva.

Nappal semmi feladatom.
Kínlódom.
Madárkámmal ez legalább páros,
csodálatos
dögunalom.
Élő unalom!
De éjszaka:
ott a nagy feladatom.
Aludni.
A semmi a szabadság,
a valami, ha csak alvás is,
a kötöttség.

Ebben a versben Heidegger és Sartre árnya is sajátos fénytörésben tűnik fel. Heidegger a *Mi a metafiziká?*-ban beszélt az unalom diszpozíciójáról, amelyben „magunkat a létező egészen belül leljük fel”. „Bármilyen szétaprózottnak tűnjenek is azonban a hétköznapiak, a létezőt, ha árnyyszerűen is, mindig az »egésznek« valamifajta egységében tartják meg.” A *mély unalomról* van szó természetesen, amely „a létezőt a maga egészében nyilvánítja meg”. De ide tartozik Hei-

degger következő megjegyzése is, amelyet már idéztünk korábban. „Az ilyen megnyilatkozás másik lehetőségét hozza egy szeretett ember jelenvalóletének – nem pusztá személyének – jelenén (*Gegenwart*) való öröm.”⁴⁶ A „szeretett ember” itt nyilvánvalóan „a szeretett madár” személyével helyettesítendő. A sartre-i sugallatot a semmi és a szabadság összekapcsolásában vélem felfedezni. A létező a maga egészében a semminek az „élő” unalom által létrejövő tapasztalatában tud ez esetben megnyilvánulni, ez a diszpozíció pedig a szabadságot teszi megélhetővé – visszajáról, hiszen a betegeskedő testtel és a sérült verébbel való mindennapos kínlódásról aligha a szabadság jut rögtön eszünkbe. A „verébkével” való kapcsolat a nem-elmondható kategóriájába sorolódik, hiszen az „ellátom” és a „szeretem” olyan „világi” kifejezések, amelyek csak arra jók, hogy ezt a nyelvi semmit, a meg-nem-nevezhetőt mondhatóvá tegyék. „A szavak: hiányok helyetti álhiányok.”⁴⁷ A Semmi problémája eszerint mindenestül nyelvi természetű.

⁴⁶ HEIDEGGER, *Mi a metafizika?...*, i. m., 20.

⁴⁷ TANDORI Dezső, *Verébkém = Jaj-kiállítás...*, i. m., 180.

**Tizenkét kötetes magyar írótar
a német közönség számára
1909-ben***

Hatvany Lajos 1909 januárjában régi és új terveiről tájékoztatta Julius Zeitler lipcsei kiadót, aki az előző évben közreadta Hatvany *Die Wissenschaft des nicht Wissenswerten* című, klasszikafilológia-ellenes pamfletjét.¹ Hatvany sürgette a második, bővített kiadást, új könyvének készültét is jelentette, és egy német nyelvű magyar írótar összeállítását proponálta. Hatvany új munkája – amely később az *Ich und die Bücher* címet kapta – még korántsem volt kész, másfelől Zeitlert, illetve tulajdonostársát óvatosságra intette az első Hatvany-könyv elkedvetlenítően nagy remittendája. A magyar szépirodalmi írótar azonban felkeltette az érdeklődésüket. Német nyelvterületen a századforduló éveitől egyre népszerűbbé vált az úgynevezett Heimatkunst irányzata, a szülőföld művészete felé fordulás, a természetesnek mondott emberi világ, illetve az etnográfiai jellegzetességek bemutatása. Zeitlert

*Köszönöm Vass Márta és Simon Gábor segítségét a dolgozatban szereplő német nyelvű levelek értelmezésében.

¹ A pamflettel kapcsolatban lásd: KOSZTOLÁNCZY Tibor, *Hatvany Lajos esete a klasszika-filológusokkal* = „a szépség fűszere és forrása: a hiba”: *A hiba esztétikája az irodalomban, a művészetekben és a kultúrában*, szerk. REICHERT Gábor, SZÉNÁSI Zoltán, Tatabánya, Tatabánya Alkotó Művészeiért Közalapítvány, 15–34.

mindenekelőtt a magyar sajátosságok érdekelték volna, egyszerre tizenkét írótól.²

Hatvany tervei szerint az első négy könyv Bródy Sándoré, Gárdonyi Gézáé, Tömörkény Istváné és Mikszáth Kálmáné lett volna. Bródy kitüntetett pozícióját igazolta az az érdeklődés is, amely *A tanítónő* 1909. január 29-i, berlini bemutatója után munkássága iránt német nyelvterületen mutatkozott. A sajtóbeszámolók szerint a darab a berlini Deutsches Theater premierjén – Max Reinhardt rendezésében – nagy sikert aratott. *A tanítónő* február 12-ig összesen hét előadást ért meg, a nagyobb üzletet Bródy számára inkább a vidéki színházak jelentkezése ígérte.³ Hatvany maga sem tudta eldönteni, hogy a már említett szerzőkön kívül kiket szerepeltessen még a tizenkét kötetben. Molnár Ferenc ugyan szintén a favoritjai közé tartozott, de kiderült, hogy ő közben tárgyalásokba kezdett a Julius Bard Verlaggal – a jó nevű berlini kiadót a miskolci születésű Bárd Gyula működtette. Felmerült továbbá Ambros Zoltán, Herczeg Ferenc, Kóbor Tamás, Heltai Jenő, Ignotus és Biró Lajos neve, sőt Baksay Sándoré is. Hatvany kikérte Fenyő Miksa és Ignotus

² Julius Zeitler levele Hatvany Lajoshoz, [Lipcse, 1909. február 17.] = MTA KIK Ms 393/162; Hatvany Lajos levele Ady Endréhez, [Berlin, 1909. február 23.] = ADY Endre *Levelezése*, 1908–1909, szerk. HEGYI Katalin, VITÁLYOS László, Bp., Akadémiai-Argumentum, 2001 (Ady Endre Összes Művei), II, 157.

³ Hatvany Lajos levele Ady Endréhez, [Berlin, 1909. február közepe után] = ADY *Levelezése...*, *i. m.*, II, 152.

véleményét,⁴ a két Nyugat-szerkesztő mindenekelőtt Tömörkény – a leginkább „tősgyökeres” író – szerepeltetését kifogásolta. Tömörkény helyett Fenyő Szini Gyulát javasolta, illetve Jób Dánielt és Móricz Zsigmondot – utóbbit mint Osvát Ernő új felfedezettjét, noha nem ez lett volna a legszerencsésebb érv Hatvany meggyőzésére.⁵ Tömörkényről Ignótus lekezelő módon nyilatkozott: „Tömörkény, azt hiszem, nem magyar költészetet, legfeljebb magyar adatokat jelentene az idegen számára. Tévedés azt hinni, hogy Bródy Sándor ne ismerné úgy a parasztot, mint akár melyik bundaszagú, csak meg is tudja írni.”⁶

A nagyszabású, noha kevésbé kiérlelt koncepció megvalósításában az első meghasonlás 1909. március–április fordulóján következett be. Julius Zeitler csalódottságának adott hangot, tudomására jutván, hogy Hatvany a Julius Bard Verlagnak – Molnár Ferencén kívül – más szerzők műveit is felajánlotta, illetve hogy bevonta a tárgyalásokba Paul Cassirer kiadó-műkereskedőt.⁷ Valószínűsíthető, hogy Hatvany akcióját Zeitler óvatossága váltotta ki, ugyanis Zeitler a *Die Wissenschaft...*

⁴ Hatvany Lajos levele Ignótushoz, [Berlin, 1909. március elején] = HATVANY Lajos *Levelei*, szerk. HATVANY Lajosné, ROZSICS István, Bp., Szépirodalmi, 1985, 280. (A levél datálását módosítottuk, a Fenyő Miksának szóló levél nem maradt fenn.)

⁵ Fenyő Miksa levele Hatvany Lajoshoz, [Budapest, 1909. február 22.] = *Levelek Hatvany Lajoshoz*, szerk. HATVANY Lajosné, Bp., Szépirodalmi, 1967, 64.

⁶ Ignótus levele Hatvany Lajoshoz, [Budapest, 1909. április 4.] = *Levelek Hatvany Lajoshoz...*, i. m., 68.

⁷ Julius Zeitler levele Hatvany Lajoshoz, [Lipcse, 1909. március 26., 30.] = MTA KIK Ms 393/163–164.

remittendája miatt Hatvanytól előzetes garanciákat kívánt arra vonatkozóan, hogy az írótar kötetéből bizonyos mennyiséget Magyarországon is eladnak majd.⁸ Zeitler már ekkor számot vetett azzal, hogy lemond a vállalkozásról, ám Hatvanyval mégsem szakított. Hatvany ugyanis Vészi József miniszteri tanácsosra, illetve Vészi budapesti kapcsolataira hivatkozva szubvenciót ígérhetett Zeitlernek,⁹ ha elvállalja gróf Széchenyi István „emlékiratainak” német nyelvű kiadását.¹⁰

Hatvany 1909 májusában Ambrus Zoltán és Biró Lajos műveinek mihamarabbi küldését ígérte meg Julius Zeitlernek¹¹ – és ezzel egy időben a frankfurti Rütten & Loening Verlagot is rábeszélte az írótarban való részvételre –, majd elutazott Berlinből. Az egész ügylet rögtönzött jellege hamarosan lelepleződött: a kiszemelt íróktól nem állt rendelkezésre elegendő német nyelvű kézirat, a választott fordítók pedig megbízhatatlanok voltak.

A felkészületlenség és a kapkodó adminiszt-

⁸ Hatvany Lajos levele Ignotushoz, [Berlin, 1909. március elején] = HATVANY *Levelei...*, i. m., 280.

⁹ Julius Zeitler levele Hatvany Lajoshoz, [Lipcse, 1909. március 30.] = MTA KIK Ms 393/164. A levelezésben Vészi Józsefet Ministerialrat-ként emlegetik. Vészit az uralkodó 1905. október 21-én tiszteletbeli miniszteri tanácsossá nevezte ki a M. Kir. Miniszterelnökséghez, a kinevezés 1906 áprilisában megszűnt.

¹⁰ A Zeitler-levéliben olvasható Memoiren kifejezés többféle szövegegyüttest takarhat. Hatvany Lajos német nyelvű könyvben is ismertetni kívánta gróf Széchenyi István munkásságát, lásd Ignotus levele Hatvany Lajoshoz, [Budapest, 1909. április 4., 13.] = *Levelek Hatvany Lajoshoz...*, i. m., 69, 70.

¹¹ Julius Zeitler levele Hatvany Lajoshoz, [Lipcse, 1909. május 21., 24.] = MTA KIK Ms 393/166–167.

ráció miatt elsőként a Gárdonyi-kötet hiúsult meg. Moly Tamás – mint Hatvany megbízottja – május közepén Gárdonyitól *A hópehely* és *A tulipán* című novellák fordítását bocsátotta (a később vallástörténészként, filozófusként ismertté vált) Martin Buber, a Rütten & Loening akkori berlini lektora rendelkezésére. Buber kétségeit fejezte ki a két írás értékeit illetően, mire Moly egy jellegzetesen magyar elbeszélést ígért, majd magyarázat nélkül ő is elutazott Berlinből, így az említett két fordítás került Wilhelm Ernst Oswalt cégvezetőhöz. Oswalt méltányolta a novellák költőiségét, de Gárdonyit átlagos képességű írónak minősítette, aki szentimentális, hatásvadász megoldásokhoz folyamodik. Gárdonyi egy stájer népi író, Peter Rosegger kategóriájába került, de Oswalt kifogásolta, hogy a beérkezett Gárdonyi-művekből a „nemzeti színezet” is kevésbé ismerhető meg. „Lehet, hogy egy kedves kis kötetet össze lehetne hozni, de ez aligha szükséges. Ha a nekem küldött tárcáit egy német írta volna, biztosan nem reflektálnék rájuk” – zárta értékelését Oswalt.¹²

Hatvany sajátos érvekkel mentegette Buber előtt a fiaskót: „A Gárdonyi-ügyet igazán sajnálom. Nekem ő a legkedvesebb. Egyáltalán nem érzem szentimentálisnak. Hibája, hogy nagyon buta. De ez igenis összeegyeztethető a tehetséggel. Egysze-

¹² Martin Buber levele Hatvany Lajoshoz, [Berlin-Zehlendorf, 1909. június 16.] = MTA KIK Ms 377/137. Oswalt bírálatát Buber a levélhez csatolt másolatban hozta Hatvany tudomására (lásd MTA KIK Ms 381/58.).

rű, cikornyátlan elbeszéléseinek éke ez a butaság. Csak a nagyobb kompozíciókban zavaró.”¹³

Hatvany érdeklődése ezután a Bródy- és a Molnár-kötet felé fordult, Hatvany ugyanis mégsem mondott le arról, hogy Molnár novelláit is megszerezze: a fordításokkal Eisler Alfrédot bízta meg. Eisler nem volt főállású irodalmár. Elképzelhető, hogy üzleti ügyek miatt került Hatvanyék látókörébe, Eisler családjának malátagyára volt Nagyszombatban. Eisler 1883-ban született, 1909-ben pedig ügyvédjelöltként dolgozott Budapesten a Magyar Fakereskedők és Faiparosok Országos Egyesülete irodájában.

A művek kiválogatását Hatvany ismét a fordítóra bízta. Eisler az 1908-as *Muzsika* és az 1909-es *Pesti erkölcsök* című Molnár-köteteket választotta (a *Muzsika* anyagából a címadó novella, illetve *A hóember* és a *Széntoltvajok* fordítását már korábban felajánlotta a müncheni Georg Müller Verlagnak).¹⁴ Eisler valószínűleg nem vette figyelembe, hogy a Rütten & Loening Verlagot jellegzetesen magyar témák érdeklik, hiszen elsőként három „croquis”-t küldött Buberék számára a *Pesti erkölcsök* című kötetből, ráadásul félkész állapotban.¹⁵

Buberék a három újonnan beérkezett Mol-

¹³ Hatvany Lajos levele Martin Buberhez, [Hatvan, 1909. június 18–19.] = HATVANY *Levelei...*, i. m., 278. (A datálást módosítottuk.)

¹⁴ Eisler Alfréd levele Hatvany Lajoshoz, [Budapest, 1909. június 8.] = MTA KIK Ms 379/5.

¹⁵ Eisler Alfréd levele Hatvany Lajoshoz, [Budapest, 1909. június 18.] = MTA KIK Ms 379/6.

nár-írás – és már a náluk lévő *Széntolvajok* című novella alapján – elhárították a Molnárral való foglalkozást, és június végén a szerzőt átengedték Julius Bardnak.¹⁶ Eisler addigra még csak újabb Molnár-novellák kiválasztásáig jutott: a *Muzsika*-kötetből *A manó és a tündér*, az *Altató mese* és a *Tavaszi részegség* címűek nyerték el a tetszését.¹⁷ Ezek a történetek már nem jutottak el Buberhez, pedig az *Altató mese* a Molnár-próza kiemelkedő darabja.¹⁸ Briliáns munka, amelynek mind történetszövése, mind beszédmódja folytonos meglepetéseket tartogat, és ezúttal az édeskés szentimentalizmus sem zavaró. Molnár nyilván maga is érezte a témában rejlő erőt, hiszen az *Altató mese* alapötletét *Liliom* címmel két évvel később színdarabként is feldolgozta.

Miután Mikszáth kötetéről a kiadói levelezésben egyetlen szó sem esik, a favoritok közül egyedül Bródy maradt versenyben. *A bölény* című – talán legismertebb – novelláját Hatvany javasolta, azonban az első nagyobb Bródy-küldemény ismét Eisler válogatása volt. Ám Hatvany – okulva a Molnár-eseten – a maga elképzelései szerint is összeállította a Bródytól lefordítandó művek listáját.¹⁹ A levelezésből kikövetkeztethető, hogy Hatvany válogatásában az *Erzsébet daj-*

¹⁶ Martin Buber levele Hatvany Lajoshoz, [Berlin-Zehlendorf, 1909. június 28.] = HATVANY *Levelei...*, i. m., 277.

¹⁷ Eisler Alfréd levele Hatvany Lajoshoz, [Budapest, 1909. június 26.] = MTA KIK Ms 379/7.

¹⁸ Első megjelenése: Pesti Napló, 1907. június 23., 1–4.

¹⁹ Hatvany Lajos levele Martin Buberhez, [Hatvan, 1909. június 29-től] = HATVANY *Levelei...*, i. m., 276. (A datálást módosítottuk.)

ka és más cselédek című, 1902-es Bródy-kötetből szerepeltek művek, ajánlotta a *Lajos magyar király válik* című novellát,²⁰ illetve *A tanítónő* című tárcanovellát,²¹ utóbbi, mondhatni, ösváltozata az azonos címet viselő színműnek.²² Ez mindenképpen helyes elgondolás volt, hiszen épített volna Bródy német színházi sikereire.

Ha figyelmesen olvassuk az Eisler által Hatvanyinak írt leveleket, észre kell vennünk, hogy Eisler a fordítási feladatokat, amíg csak lehetett, elszabotálta. Amikor például kézhez kapta Hatvany előbb említett listáját a Bródy-művekről, közölte, hogy neki ugyan nyolc Bródy-kötete van, de a kijelölt írásokat egyikben sem találja.²³ Leveleiben Hatvany előtt többször büszkélkedett fordításaival, amelyeket német nyelvű periodikák fogadtak el – ezek a szövegek azonban az adott levél postázásakor valahogy mindig elkeveredtek.

Eisler távlatilag egyfajta irodalmi ügynöki szerepet gondolt ki a maga számára. Ez nem volt ritkaság, hiszen a korban a fordítók többnyire üzletkötői feladatokat is elláttak. A német lap- és könyvkiadók gyakran keretösszegeket határoztak meg az elfogadott munkákra, a honoráriu-

²⁰ A novella a Fehér Könyv 1900. júniusi számában kapott helyet (19–53.), Bródy a témát megírta egyfelvonásosként is.

²¹ A megtörtént esetet feldolgozó írás *Petrovics Katalin* címmel először az Új Idők 1895. január 27-i számában jelent meg (97–98), majd *A tanítónő* címmel *Az asszonyi szépség* című Bródy-kötetben (Bp., Pallas, 1897, 75–84).

²² JUHÁSZ Ferencné, *Bródy Sándor*, Bp., Akadémiai, 1971, 237–247.

²³ Eisler Alfréd levele Hatvany Lajoshoz, [Budapest, 1909. július 1.] = MTA KIK Ms 379/8.

mon azután a szerző és a fordító megosztottak. Mindez tág teret nyújtott az élelmes fordítóknak. Eisler nem véletlenül forszírozta Hatvanynál, hogy tegye lehetővé a Berlinbe való kiköltözését. Noha Eisler fordításai nem érték el a kívánt színvonalat, ő mégis újabb és újabb szerzőket „foglalt le” magának – esetenként terjedelmes műveket is, például Ambrus Zoltántól a *Midás királyt*, Kóbor Tamástól a *Budapest* című regényt.²⁴

Eisler hamar felismerte, hogy Hatvanynak a kiadókkal való ügyintézésben mutatkozó nemtörődömsége, „lazasága” számára előnyös helyzetet teremt. Július elejétől tehát külön levelezésbe kezdett Martin Buberrel. A Bródy-kötetre vonatkozóan Buber viszont nem volt hajlandó látatlanban elköteleződni:

„Várjuk ki a végét. Eisler kívánságát azonban, hogy a kötet már szeptember végén vagy október elején megjelenjen, semmiképpen nem tudom teljesíteni. Egyelőre csak *egy* teljesen megfelelő novella áll rendelkezésre; ez nem elég ahhoz, hogy végleges döntést hozzunk. Ahhoz, hogy határozzunk, először is egyenértékű novelákra volna szükség, méghozzá tisztességes fordításban. Ilyen korai megjelenésre ezért aligha lehet gondolni.”²⁵

²⁴ Eisler Alfréd levele Hatvany Lajoshoz, [Budapest, 1909. június 18., 26.] = MTA KIK Ms 379/6-7.

²⁵ Martin Buber levele Hatvany Lajoshoz, [Berlin-Zehlendorf, 1909. július 3.] = MTA KIK Ms 377/139.

Hatvany neve és státusza jó ajánlólevél volt a német kiadókhöz. Eisler kapcsolatba lépett Oskar Bie-vel, a berlini Die neue Rundschau szerkesztőjével, illetve a Simplicissimus müncheni kiadóhivatalával.²⁶ Október elején lefoglalta magának Szini Gyula novelláit, és tervbe vette Balázs Béla *Az utolsó nap* című drámájának lefordítását, további terveit pedig ekként körvonalazta:

„Mint vélekedik erről: lassan-lassan le lehetne fordítani a jobb magyar színműveket és egy sorozatban kiadni. Ezáltal a német színpadoknak egy egészen új repertoire[-]t lehetne nyújtani és a magyar szerzőket az Ön kiadójához szoktatni. Hogy pedig van és lesz elég, jó magyar szerző, bizonyosság rá Molnár, Bródy, Lengyel, Balázs és talán mások is.

Ez volna egyik tervem. Van egy másik is, sőt egy harmadik is.

A második ez: A német élclapok – gyöngéden szólva – spiesserek.²⁷ Az igazi attikai só, modernül a francia esprit, hiányzik belőlük. Példa rá a »Fliegende«, a »Meggendorfer«, sőt a »Jugend« is. A »Simplicissimus« pedig lejárta magát.²⁸ Amit ez most produkál, az egyenesen hajmeresztő. Na-

²⁶ Eisler Alfréd levele Hatvany Lajoshoz, [Budapest, 1909. szeptember 17., 30.] = MTA KIK Ms 379/9–10.

²⁷ (*ném.*): nyárspolgáriak

²⁸ Az említett szatirikus lapokat Münchenben szerkesztették: az eredeti Fliegende Blätter 1845 és 1928 között létezett, a vele konkurens Meggendorfer-Blätter (különböző címváltozatokkal) 1889-től működött, mígnem a két lap 1929-ben egyesült, és így jelent meg 1944-ig. A Jugend 1896-ban indult, és 1940-ben szűnt meg, a Simplicissimust 1896-tól 1944-ig adták ki.

hát, nem lehetne-e odakünn egy magyar élclapot szerkeszteni. Német nyelven szerkesztett élclapot, melynek nagyrészt magyarok volnának a munkatársai. Írók, festők, karcolók. Programm: finom élcek, humoros elbeszélések, trágárságok kizárva. Esetleg a politika bevonásával.

Harmadszor: monografiák magyar írók és művészekről à la Marquardt²⁹ Kunst – Literatur – Musik stb. Egy kis, meghatárolt sorozat, hogy ne minden apró-cseprő emberke tévedjen bele.”³⁰

1909. október elején Bródy Sándor is értesült a kiadandó kötetről (a legújabb elképzelés szerint cselédtörténeteit jelentették volna meg).³¹ Nem tudható pontosan, hogy Bródy valóban félreértette-e Hatvanyt, vagy elébe akart vágni Eisler ügyeskedéseinek, mindenesetre az október 8. előtti napokban a következő levelet küldte fordítójának:

„Igen tisztelt Uram!

Hatvany Lajos bárótól hallom, hogy ön egy kötetemet frankfurti kiadónak eladta. Csak úgy egyezem bele az eladásba, ha az arról szóló szerződés az én kezemen megy keresztül, s a honorárium felét én kapom meg még pedig a könyv megjele-

²⁹ Eugen Marquardt és Julius Bard néhány évig társak voltak a Bard, Marquardt & Co. kiadóvállalatban.

³⁰ Eisler Alfréd levele Hatvany Lajoshoz, [Budapest, 1909. október 5.] = MTA KIK Ms 379/11.

³¹ Martin Buber levele Eisler Alfrédhoz, [Hall in Tirol, 1909. szeptember 22.] = MTA KIK Ms 377/140.

nése előtt, különben a kiadást letiltom. Ha három nap lefolyása alatt öntől ez ügyben választ nem kapok[,] a letiltás iránt előre intézkedem. Található vagyok az »Otthon« Klubban (Dohány-u 76) 7-8 között.

Tisztelettel

Bródy Sándor”

Eisler a levelet a következő kommentárral továbbította Hatvanyinak:

„Igen tisztelt Hatvany Úr,

Bpest, 1909. X/8.

Furcsa kis levélke és igen jellemző a mi irodalmi köreink előkelő tónusára. Úgy látszik, Bródy csálók egyetemének nézi a világot. Ahelyett, hogy örülne, hogy odakünn portálják, nem áttall ilyen durva mód inzultálni. Mintha, Isten tudja, még raboltam volna.

Pedig a dolog még a kezdő stádiumban van. Fel kell tennem, hogy Bródy az ő bohémságében – talán még ki sem aludta magát – nem jól értette meg az Öntől szerzett információt. Hiszen a kötet még csak készül és Dr Buberrel az anyagiakról még nem is tárgyaltam.

Egyébként ma vagy hétfőn felkeresem Bródyt. Ha nem tetszik neki az ábrázatom, kereshet magának lámpával tisztességesebb embert.

Ez a levélke – az övé – meg múzeumba való.
Kultúrtörténeti jelentősége mindenesetre van.

Maradtam nagyrabecsülésem kifejezése mellett kiváló tisztelettel

kész híve

Dr. Eisler Alfréd”³²

Talán sor került a találkozóra, és létrejött a megegyezés. Eisler ugyanis október 20-án tudatta Hatvanyval, hogy hozzálát a Bródy-fordításokhoz.³³ De nem végzett semmit. Akkor talán mégsem jött létre a megegyezés.

Julius Zeitlert ott hagytuk el, midőn őt Hatvany 1909. március végén – Vészi József kapcsolataira hivatkozva – új kiadói üzletekkel biztatta. Zeitler később többször is csalódottságának adott hangot, szembesülvén azzal, hogy Hatvany nem tartja be a megállapodásokat, nem küldi az ígért kéziratokat, ezért aztán kerülí az üzleti partnereivel való személyes találkozókat. Közben a Széchenyi-kötet is hamvába holt. Viszont Zeitler 1909 nyarának végén új ajánlatot kapott: Vészi József egy magyar témákkal foglalkozó német nyelvű folyóirat kiadását ajánlotta fel neki. Zeitler újult lelkesedéssel fogadta a hírt, hogy a tervezett havilap tárca- és szépirodalmi rovatának szerkesztője Hatvany Lajos lesz.³⁴ Aztán néma

³² MTA KIK Ms 377/98. Eisler Alfréd Hatvany Lajosnak szóló közlendőt a Bródy-levél papírára írta.

³³ Eisler Alfréd levele Hatvany Lajoshoz, [Nagyszombat, 1909. október 20.] = MTA KIK Ms 379/12.

³⁴ Julius Zeitler levele Hatvany Lajoshoz, [Lipce, 1909. augusztus 22.] = MTA KIK Ms 393/168.

csend, vagyis ezzel a híradással Zeitler is eltűnt a Hatvany-levelezésből.

*

Most tetszetős volna azt mondanunk: *semmi*. A fordítások nem készültek el, az írótárból egy kötet sem jelent meg. A német nyelvű folyóirat nem indult meg. Ám az „etnográfiai jellegzetességeket” felvonultató irodalom mégis megtalálta útját a maga közönségéhez. Amikor Moly Tamás elvitte Bubernek a Gárdonyi-novellákat, a Berlinben alkotói szabadságát töltő Lengyel Menyhért is vele tartott, ő pedig *Tájfún* című, japánokról – az általa elképzelt japánokról – szóló drámáját adta át.³⁵ Lengyelt feszélyezte, hogy nem beszél németül, és miután Moly elutazott Berlinből, a kiadó döntése előtt ő is távozott. Minden a siker ellen dolgozott. Buberék azonban felismerték a *Tájfún* kvalitásait. Meggyőzték az aggályoskodó szerzőt, és műve a következő évben németül is megjelent.³⁶ A Rütten & Loening meg akarta venni a színdarab előadási jogait is, azonban azokat Lengyel már korábban eladta egy színpadi ügynökségnek.³⁷

Mi több, Jung Ungarn néven 1911 januárjában a korábban tervezett „deutsch-ungarische

³⁵ LENGYEL Menyhért, *Életem könyve: Naplók, életrajzi töredékek*, szerk. VINKÓ József, Bp., Gondolat, 1987, 67.

³⁶ Melchior LENGYEL, *Taifun*, Frankfurt, Rütten & Loening, 1910.

³⁷ Martin Buber levele Hatvany Lajoshoz, [Berlin-Zehlendorf, 1909. június 16.] = MTA KIK Ms 377/137; Hatvany Lajos levele Martin Buberhez, [Hatvan, 1909. június 18–19.] = HATVANY *Levelei...*, i. m., 278.

Rundschau” is elindult Berlinben, jelmondata szerint Magyarország politikai, szellemi és gazdasági kultúráját kívánta népszerűsíteni. Főszerkesztője Vészi József volt, irodalmi részét Hatvany Lajos szerkesztette, a lap a Paul Cassirer Verlag gondozásában tizenkét számot élt meg.³⁸ Nagyonbbrészt társadalompolitikai-közgazdasági cikkeket közölt, a két-három ívet kitevő szépirodalmi rovatban hónapról hónapra néhány vers jelent meg: az Arany János-balladák, a magyar népdalok és népballadák, illetve Ady Endre, Babits Mihály, Juhász Gyula, Kiss József és Reviczky Gyula szerepeltetése láthatóan a reprezentáció szempontjainak rendelődött alá. A Jung Ungarn prózáirói között Móricz Zsigmond, Tóth Wanda, illetve az írói pályán viszonylag későn induló Ritoók Emma mondható friss tehetségnek, a rovatot a korábban beérkezettek uralták. Mindezenelőtt Mikszáth Kálmán, akinek *Beszterce ostroma (Die Belagerung von Neusohl)* című regényét a brassói Eduard Schullerus fordításában adták közre. A fennmaradó hely azután a századvég-századelő – Hatvany által mindenekfelett kedvelt – novellisztikájának jutott: Amburus Zoltán, Biró Lajos, Bródy Sándor, Gárdonyi Géza, Heltai Jenő, Herczeg Ferenc, Ignotus, Jób Dániel, Kabos Ede, Kóbor Tamás, Molnár Fe-

³⁸ A folyóirat szemléleti irányairól, illetve szépirodalmi közleményeiről lásd SZÉCHENYI Ágnes, *A Nyugat német mása: Jung Ungarn, Berlin, 1911 = Nyugat népe: Tanulmányok a Nyugatról és koráról*, szerk. ANGALOSI Gergely et al., Bp., PIM, 2009, 178–199; RÓZSA Mária, *Magyar irodalom a Jung Ungarn című folyóiratban*, Magyar Könyvszemle, 2002/3, 317–321.

renc, Petelei István, Szini Gyula és Tömörkény István közül majd mindenki megemlítődött az egykori írótar aspiránsaként. A fordítók között újra feltűnik Eisler Alfréd: Molnár Ferenc *Széntoltvajok* és *Muzsika* című novellái 1909-ben már megjárták a Georg Müller Verlag, illetve a Rütten & Loening lektorátusát,³⁹ Szini Gyula *A bábsütő* című munkáját Eisler 1909. október 5-i levelében ígérte meg Hatvanyinak⁴⁰ – a Heltai Jenő- és a két Bródy-fordítás keletkezéstörténete nem ismeretes.⁴¹

1911-ben már javában zajlott, és az év végén csúcspontjához ért a Hatvany és Osvát közötti, a Nyugat szerkesztési elveiről zajló vita. A nézeteltérések részben abból fakadtak, hogy Osvát kategorikusan visszautasította, hogy a Nyugatban Bródy Sándor, Gárdonyi Géza, illetve nemzedéktársaik műveit közreadja. E tekintetben a Jung Ungarn jól mutatja, milyen lett volna a Hatvany ízlésvilágát tükröző Nyugat. Ám ha utánajárunk annak, hogy a Jung Ungarn szépirodalmi szövegei eredetileg hol jelentek meg, láthatjuk, hogy a Nyugat hatása ez esetben is kikerülhetetlen volt. Az összes párhuzam ismertetésére nincs módunk, ám fontos kiemelnünk, hogy Babits Mi-

³⁹ Franz MOLNÁR, *Kohlendiebe*, illetve *Musik*, Jung Ungarn, 1911. március 15., 378–388., illetve 1911. július 15., 816–819.

⁴⁰ Julius SZINI, *Der Lebküchler*, Jung, Ungarn, 1911. február 15., 256–262.

⁴¹ Eugen HELTAI, *Der Tod zu dritt (A halál hármában [1899])*, Jung Ungarn, 1911. május 15., 605–608; Alexander BRÓDY, *Jule und Julchen (Juló és Julis [1899])*, Jung Ungarn, 1911. január 15., 80–85; Uő., *Der Mann mit den demantnen Knöpfen (A gyémántpitykés ember [1901])*, Jung Ungarn, 1911. május 15., 598–604.

hálytól *A Danaidák (Die Danaiden)* a Nyugat számára íródott,⁴² és a Jung Ungarn májusi számában olvasható hat Babits-versből négy elsőként a Nyugatban jelent meg. Szintén a Nyugat közölte Móricz Zsigmond *Tragédia*,⁴³ Kabos Ede *Mária látogatói*,⁴⁴ illetve Jób Dániel *Liegen Egon felesége* című novelláját.⁴⁵ Az utóbbi mű fordítójának „W. T.” szignója minden bizonnyal Tóth Wandát rejti, ő maga *A csodálatos köntös* című elbeszéléssel szerepelt a Jung Ungarnban⁴⁶ – az írás a Nyugat Kiadónál 1910 végén megjelent azonos című Tóth Wanda-kötet címadó darabja volt. Kuriózumként pedig érdemes megemlítenünk, hogy Biró Lajos *Szodoma pusztulása* című novelláját éppúgy Osvát Ernő adta közre az 1905. májusi Figyelőben (319–324),⁴⁷ miként Ady *Harc a Nagyúrral* című versét (329–331) – utóbbit azután Horvát Henrik *Der Caesar mit dem Eberkopfe* címmel ültette át németre.⁴⁸

A tizenkét kötetes írótar önmagában nagy

⁴² Lásd Nyugat, 1910. március 1., 298–299; vö. Michael BABITS, *Die Danaiden*, ford. Paul HATVANI (Hatvani Pál), Jung Ungarn, 1911. szeptember 15., 1034–1035.

⁴³ Lásd Nyugat, 1909. szeptember 16., 287–291; vö. Siegmund MÓRICZ, *Tragödie*, ford. Thomas MOLY (Moly Tamás), Jung Ungarn, 1911. január 15., 72–77.

⁴⁴ Lásd Nyugat, 1908. február 16., 188–192; vö. Eduard KABOS, *Besuche bei Maria*, (fordító nélkül), Jung Ungarn, 1911. szeptember 15., 1035–1039.

⁴⁵ Lásd Nyugat, 1908. március 1., 243–256; vö. Daniel JÓB, *Das Weib des Egon Liegen*, ford. W. T., Jung Ungarn, 1911. július 15., 820–833.

⁴⁶ Wanda von TÓTH, *Das wunderbare Kleid*, Jung Ungarn, 1911. október 15., 1137–1151. A fordító valószínűleg maga a szerző.

⁴⁷ Ludwig BIRÓ, *Sodoms Ende*, ford. Ernst GÓTH (Góth Ernő), Jung Ungarn, 1911. április 15., 509–515.

⁴⁸ Jung Ungarn, 1911. január 15., 78–80.

ötlet volt, és a megvalósítására fogadókézség is mutatkozott. Hamarosan kiderült azonban, hogy a kapcsolati tőke és az ilyen-olyan forrásokból kilátásba helyezett pénz még korántsem garancia a sikerre. Hozzáértő munkatársakra lett volna szükség, egyfajta stábra, amely megfelelő tervezéssel, elkötelezetten valóra váltja az ötletet, ám túl nagy kockázatot mégsem vállal. A német oldal – Julius Zeitler, Martin Buber, Wilhelm Ernst Oswalt – ezeket az elveket követte, és ezt várta volna el ügyfeleitől is.

A Nyugat folyóirat hőskorában a szerkesztők maguk is így szerettek volna dolgozni. Mindazonáltal már kezdetben túl nagy fába vágták a fejszéjüket, improvizálva kellett előrehaladniuk. A bizonytalanság, az állandó pénzhiány elkedvetlenítő volt, érthető tehát, hogy Hatvany mecenatúráját igyekeztek minél hatékonyabban kihasználni. A szakmai feladataikat azonban összességében kiválóan oldották meg, és megpróbálták Hatvanyt is rendszerességre és empátiára „nevelni”, irodalmi megszólalásaiban pedig igényességre szorítani. A folyóirat kezdeti kudarcai, de főként a szaporodó sikerek egyre inkább személyes jelentőségűvé váltak, a munka küldetésé alakult át. Az írótar szervezésében ugyanakkor a Nyugat-szerkesztők nem vettek részt, a fennmaradt levelezés tanúsága szerint Hatvany is legfeljebb Ignóus közreműködésére számított. Ignóus novelláskötetének közreadását azonban

1908 áprilisában két német kiadó is elhárította,⁴⁹ mindemellett Ignótus 1909-ben már a Nyugat Kiadó tervezgetésével volt elfoglalva.⁵⁰

A fentiek tehát részben magyarázatot adnak arra, hogy Hatvany oldaláról – a magyar oldalról – az íróvár intézésében miért hiányzott az átgondoltság, a jó értelemben vett hivatalnoki pontosság. Ugyanakkor a kezdeti lelkesült beszámolók után az ügy iránti elköteleződés, a személyesség is eltűnt: Hatvany érdeklődése 1909 nyarától közlő színházi bemutatója felé fordult. Kevésbé valószínű ugyanakkor, hogy később átgondolta volna, az íróvár összeállítójaként hol tévedett, hiszen a Jung Ungarnban újra megpróbálkozott a német részről két évvel korábban csekély érdeklődést kiváltó művek közlésével.

⁴⁹ Lásd *Tessék színt vallani: Osvát Ernő szerkesztői levelezése*, szerk. KOSZTOLÁNCZY Tibor, NEMESKÉRI Erika, Bp., Gondolat, OSZK, 2019, 148–149.

⁵⁰ Ignótus levele Hatvany Lajoshoz, [Budapest, 1909. április 4., 13.] = *Levelek Hatvany Lajoshoz...*, i. m., 69, 70.

Minden tagadása vagy a semmi állítása?

Elmélkedés dadaista költőnők szövegeiről

Nem véletlen, hogy éppen az első világháború kellős közepén indul meg az ún. dada mozgalom, amelynek első állomása Zürich, a Hugo Ball és Emmy Hennings alapította Cabaret Voltaire, amely 1916. február 5-től fogadta a közönséget. A szinte az egész világra kiterjedő, és radikálisan új technológiai eszközökkel vívott, a kortársak által „nagyként” emlegetett háború rekord-számú áldozatot (9 millió katona és 5 millió polgári személy) és addig szinte soha meg nem tapasztalt szenvedést hozott, ezért alapjaiban rengetette meg az addig elfogadott normákat, értékeket, politikai ideológiákat, világnézeteket, művészetszemléletet. Az ebből a válságból születő dada mint „a régi világ szétesésének szimptomája”,¹ elmozdította az erkölcsi korlátokat, rákérdezett a társadalmi rendre, negligálta az eredetet, a hagyományokat, a vallási hátteret, megváltoztatta a közízlést vagy éppen a hagyományos női szerepeket.² De az, hogy a dada mindent megkérdőjelezett, s látszólag mindent tagadni igyekezett, vajon valóban a teljes, ra-

¹ FÖLDES Györgyi, KAPPANYOS András, *A százéves dada*, Helikon, 2017/1, 1.

² *Uo.*

dikális negációt és nihilizmust jelentette-e, a *Semmit* hagyta-e maga után? S mindez milyen következményekkel van a művészetre nézve? Mondani szokás, hogy ez a széleskörű tagadás a káosz, az örület és a semmi ünneplését hozta magával, aminek következményeképpen a dada egyöntetűen nihilista mozgalomként minősíthető – de így van-e valóban?

Tanulmányomnak ez lesz a fő kérdése, de második részében ezt leszűkítem egy kisebb szerzői csoportra, tudniillik a dada mozgalom nőirőira, arra fókuszálva, például a román–francia Céline Arnould, az angol–amerikai Mina Loy, a német–amerikai Baroness Elsa von Freytag-Lorinhoven miként vélekedtek ezekről a kérdésekről, s mindez hogyan jelenik meg szövegeikben. (Ezek azért is érdekes kérdések, mert a dada volt az az irányzat az avantgárdon belül, amely – bár ott is voltak egyensúlytalanságok – viszonylag széles teret adott a női alkotóknak, még ha szerepüket a csoport önbemutatójánál, a visszaemlékezésekben a magukra úttörő szerepet osztó férfiak kissé el is halványították, amely hiányosság aztán sokáig továbbhagyományozódott a művészet- és irodalomtörténetben.)

A dadaisták egyébként voltaképpen még a modernsége (és az avantgárd gondolatára) is nemet mondtak, Breton szerint „a dada nem akarja modernként eladni magát”.³ Ennek szellemében

³ Werner SPIES, *A dadaizmustól a szürrealizmusig: Képek ütköztetése, mint a szépség forrása*, ford. MIHÁLY Árpád = *Dada és szürrealizmus: Átrendezett valóság*, Bp., Jerusalem, MNG, The Israel Museum Jerusalem, Szépművészeti Múzeum, 2014, 21.

különálló irányzatnak sem akartak tűnni abban az értelemben, hogy saját közös stílusjellegzetességeket, esztétikát, poétikát határoztak volna meg a maguk számára. Werner Spies véleménye szerint ez okozta megfáradásukat is:

„A korszellemnek ellenálló dadaisták hátat fordítottak az avantgárd dialektikának, amelyet addig az expresszionizmus, a fauve-izmus, a futurizmus és a kubizmus határozott meg. E tiltakozás eredményeként azonban a dada művészetellenessége – amely paradigmatis hatását annak köszönhetette, hogy a képviselők nem voltak hajlandók stílust létrehozni – kényszeres ismételtetéssé vált. Ez a magatartás hamarosan kifáradt. A dada sokkoló hatása megkopott.”⁴

A dadának nem volt programja, mert nem akart előírni semmit: vagyis abszolút szabadságot hirdetett. Azt a tagjaira bízta, mihez kezdenek vele: csakhogy e szabadságból egyként születhet új művészet is, és a semmi is. Ha ugyanis radikálisan nem állítok semmit, az az abszolút szabadságot jelentheti, ami viszont relativizmus-hoz és sokértelműséghez vezet. Amint Tzara 1918-as kiáltványában is megfogalmazta: „rend = rendetlenség, én = nem-én, állítás = tagadás: egy abszolút művészet legfőbb kisugárzásai”.⁵

⁴ Uo.

⁵ Tristan TZARA, *Dada kiáltvány 1918* = T. T., *AA úr; az antifilozófus: Dadaista kiáltványok és válogatott versek 1914–1936*, ford. PARANCS János, Bp., Orpheusz, 1992, 37.

Persze azért körvonalazódtak irányok. Egyrészt abban az értelemben is, amit Kappanyos András állít, mármint hogy a dada a formai jegyek hiányában inkább „attitűd-komplexumként” határozható meg, amelyben keveredik „a düh, a gúny, a rezignáció, a kajánság, a ravasz kísérletezés, a gyerekes beugratás, a vakmerő bátorság és a monómánia. És persze a kérlelhetetlen függetlenség. A dadaista művészeket nem a stílusuk vagy az ideológiájuk különbözteti meg más művészektől, hanem az attitűdjük”.⁶

Antiművészet I: a ready-made

De azért olyan alapvető elvek is megmutathatók, mint az antiművészet (*anti-art*, *Antikunst*) feltalálni igyekvése, ami az esztétikai szépség megtagadásából következett. Hans Richter könyvének (*DADA – Kunst und Antikunst*) előszavában ezt így fogalmazza meg: „az élet, amit éltünk, a boldogságaink, a hőstetteink, a provokációnk, bármilyen »polemikusak« és agresszívek voltak is, mind részei voltak az antiművészet fáradhatatlan keresésének, amely számunkra a gondolkodás, az érzés és a megismerés új módját jelentette.”⁷ Tzara 1918-as kiáltványában ez így hangzott: „a műalkotás nem lehet a szépség önmagában, mert

⁶ KAPPANYOS András, *A százéves dada*, Helikon, 2017/1, 5.

⁷ HANS RICHTER, *Dada – art and anti-art*, ford. David BRITT, London, Thames and Hudson, 1966, 7.

halott”.⁸ Vagy az *Igénytelen kiáltvány*ban: „Ké-
szítsétek elő véregejzírünk történetét – ami mély-
tengeri képződmény transzkromatikus repülő-
ké, fémeké sejtekben és megszámlolva a képek
ugrásában / a Szép ellenőrzésének szabályai fe-
lett [...]”.⁹ Ezért aztán kijelentette, „minden festői
és szobrászi mű fölösleges”, viszont az irodalmat,
ha nem jut el a tömegekhez, nem tagadta meg,
csak éppen létrehozásához követelése szerint
„minden oldalnak robbannia kell”.¹⁰ Valamint –
és itt már az attitűd kérdésénél vagyunk – „a DA-
DAISTA UNDOR minden eszközét” hirdette.¹¹

Richter – igaz, ő könyvében Hannah Höchön
kívül alig-alig beszél nőkről – az antiművészet
felfedezését Duchamp-hoz köti, aki szerinte nem
cinikusan vagy sajnálkozva, hanem tárgyszerűen
konstatálta a művészet illúziója helyébe lépő
vákuumot, semmit, nihilt.¹² Az antiművészet
konzekvens megnyilvánulásai voltak például a
ready-made-ek, talált tárgyak, amelyek művészi
létjogosultságát az a gondolat adta, hogy ha va-
lamiről, egy véletlenszerű tárgyról kimondjuk,
hogy művészet, akkor az az: a fogalmat ugyan-
csak Marcel Duchamp-hoz szokták kapcsolni.
(Mindamellettt Richter azt is hangsúlyozza, hogy
az amorális és szellemi tartalmától kiüresített
élet- és művészetfogalommal járó fatalizmus

⁸ TZARA, *i. m.*, 35.

⁹ Tristan TZARA, *Igénytelen kiáltvány* = T. T., *AA úr...*, *i. m.*, 47.

¹⁰ TZARA, *Dada kiáltvány 1918*, *i. m.*, 37.

¹¹ *Uo.*, 43.

¹² RICHTER, *i. m.*, 91.

Duchamp-t például mégiscsak visszairányította a művészethez, a *Nagy üveg* tudományos és végső soron művészi koncepciójáig, ti. amikor a semmi helyére helyezi a tükröt, amelyben semmi nem látszik, csak mi magunk. Továbbá e mű alapjaihoz Richter az esztétikai helyébe a tudományos módszert helyezi: „Ezt a tisztázó munkát a tudományos korszak fogalmi és feltáró eszközeivel végezték, amely egy olyan korszak, ahol a tudományos módszert tekintik az egyetlen biztos horgonynak a semmi tengerében. Amikor minden erkölcsi és etikai érték csődöt mond, ez a horgony jelenti a reményt”, mármint azt a reményt, hogy a csoda létrehozása ne a véletlen útján történjék, hanem „az egzakt tudáson és a tudományos erők összjátékán keresztül.”¹³)

Ugyanakkor itt jelezném, hogy Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven – akinek egyébként valóban ez volt a hivatalos neve harmadik férje után, s Gertrude Stein mellett gyakran emlegetik a „dada anyjaként”, „dada mamaként” – Duchamp-mal minimum egy időben, 1913-ban elkezdett ready-made-ekkel foglalkozni. Monográfiája, Irene Gammel ezt írja:

„[...] útban az Italianate City Hall felé [ti. a városházára, az esküvőjére menet – F. Gy.] a Broadwayn egy vasgyűrűt talált az utcán, amelyet női Vénusz-szimbólumnak állított be. Ez volt az ő első talált tárgya, amelyet művészetként használt

¹³ Uo., 93.

fel. Tartós dísznek (Enduring Ornament) nevezte el, mely cím szimbolikus kapcsolatot sugall házasságával (bár a műalkotás sokkal tartósabbnak bizonyult, mint maga a házasság). Már 1913-ban tehát, két évvel Duchamp és Picabia érkezése előtt, a bárónő kisajátított egy mindennapi tárgyat művészetként, megkérdőjelezve a hagyományos nyugati művészetfogalmakat, amelyek a művészetet egy egyedi és esztétikai tárggyal azonosították. Az ő művészi látásmódja már ekkor radikálisan innovatív volt.”¹⁴

Sőt, Gammel szerint abban sem lehetünk biztosak, hogy Duchamp híres és botrányos *Szökőkút* (*Fontaine*) című műve nem Elsa von Freytag-Loringhóentől származott-e eredetileg. Arra az 1917. április 11-én kelt levélre hivatkozik, amelyben Marcel Duchamp húgának, Suzanne-nak azt írta, a piszoárt egy barátnője küldte neki mint szobrot Richard Mutt álnév alatt.¹⁵ Hozzá kell itt tenni, többféle feltételezés él arra vonatkozólag, ki lehetett a titokzatos barátnő: tényleg a bárónő volt-e, vagy éppen egy másik ismerős, Louise Norton, illetve hogy esetleg Duchamp legendagyártásáról van-e szó, és a barátnőn Rrose Sélavyt, saját női alteregóját kell értenünk. (A műtárgy tulajdonjogával rendelke-

¹⁴ Irene GAMMEL, *Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity: A Cultural Biography*, Cambridge (Massachusetts), London, The MIT Press, 161.

¹⁵ *Marcel Duchamp Suzanne Duchampnak*, 1917. ápr. 11-én, Smithsonian Museum, hozzáférés: 2024.01.17, https://www.si.edu/search?edan_q=suzanne%2Bduchamp&.

ző Tate Galéria ismertetése a fentiek ellenkezőjét feltételezi: szerintük nem igazán valószínűsíthető, hogy Duchamp, aki éppen hogy nagyon sokat segített – akár névtelenül is – ismerőseinek, elbitorolta volna mástól a szerzői tulajdonjogot, illetve hogy ezt a korántsem félnék bárónő hagyta volna neki.)¹⁶

A *Szökőkút*, azaz Duchamp piszoárja amúgy tematikájában és szubverzivitásában – profanitásban, obszcenitásban és abjekthez kapcsolhatóságában – erős rokonságot mutat a bárónő ugyancsak 1917-ben bemutatott *Isten* című ready-made-jével, egy asztalosládára helyezett ún. vízvezetékcsifonnal, amelyet többnyire mosdók és vécek falhoz csatlakozásához használnak a szennyvíz elvezetésére. (Ez a mű is egy kollaboráció eredménye, Morton Livingstone Schamberggel közösen készített alkotás – sokáig Schambergnek tulajdonították, de ő valószínűleg csak a híressé vált fotót készítette róla.) Lehet tehát, hogy azért a rokonság a *Szökőkúttal*, mert közös az „alkotójuk” – mármint Elsa von Freytag-Loringhoven –, de az is elképzelhető, hogy a bárónőre, aki állítólag plátói módon szerelmes volt Duchamp-ba, akkora hatást tett a francia művész által jegyzett paradigmátikus értékű műtárgy, hogy egyszerűen ő is szeretett volna készíteni valami hasonlót. Az *Isten* azonban önértékét tekintve is egy erős és szubverzív ready-made, amely ugyanazt a gon-

¹⁶ Sophie HOWARTH, Jennifer MUNDY (Tate Gallery), *Marcel Duchamp, Fontaine 18917, replica 1964*, hozzáférés: 2024.01.17, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>.

dolategyüttest is képes felidézni alakjával (trombitához, de péniszhez is szokás hasonlítani), illetve funkciójával (szennyvíz-elvezetés), amely – mint látni fogjuk – Elsa von Freytag-Loringhoven *Spaciousness (Tágasság)* című versében is felmerül: *a művészet szégyentelen – a művészet Isten lélegzete – Isten szégyentelen.*¹⁷

Antiművészet II: az élet mint művészet

A másik jellegzetes antiművészeti gesztus, amikor az életet, még hozzá a végsőig felfokozott (és emiatt olykor magát felemészítő életet) teszik a művészet helyébe: Arthur Cravan, Jacques Vaché, Francis Picabia, és a már említett Baroness Elsa von Freytag Loringhoven botrányai is művészetellenes megmozdulások. Két jellegzetes példa Arthur Cravané és Elsa bárónőé, akiket lehet akár a dada modelljeként is minősíteni. (Előbbi, noha férfi, azért is fontos lehet most a számunkra, mert Mina Loy második férje volt, akinek alakja és elvei megjelennek a költőnő önéletrajzi hosszúversében, amit itt idézni fogok).

Arthur Cravan (Fabian Lloyd)¹⁸ a költő-bok-

¹⁷ A bárónő amúgy *Duchamp* címmel is készített egy talált elemekből összerakott szobrot, amely egy madárszerű alkotás viaszos tollakkal, hosszú nyakkal.

¹⁸ Róla lásd pl. RICHTER, *i. m.*, 85–87. (Az eredeti: Hans RICHTER, *Dada – Kunst und Anti-Kunst*, Köln, Verlag M. DuMont Schauberg, 1964, 88–90.); Mary Ann CAWS, *Arthur Cravan*, New York, CUNY, 2021; Graham PARKER, *The forgotten story of... Jack Johnson's fight with Oscar Wilde's poet nephew*, The Guardian, 2016. ápr. 22., hozzáférés: 2024.01.17,

szoló, aki ezen tevékenységeit tekintve a szó szűkebb értelemben nem alkotott különösebben maradandót, inkább általuk a transzgreszív önszínrevitelt és megbotránkoztatást, ezen keresztül pedig az „anti-art”-ot valósította meg. Mivel ő már 1913-ban is tevékenykedett, viharos esteken lépett fel konferansziéként, a dada – például Breton – a saját előfutárának is tekintette. Richter szerint: „Tézise az volt, hogy a művészet haszontalan és halott, egy hanyatló társadalom önkifejezése, és helyét a személyes cselekvésnek kell átvennie. Maga az élet mint művészi kaland!”. Cravan volt például a *Maintenant (Most)* című művészetellenes folyóirat kiadója és fő szerzője, ahol veréssel fenyegette és szidalmazta a Független Szalon kiállítóit. Nagybátyjáról, Oscar Wilde-ról elhíresztelte, hogy él, amit a sajtó is komolyan vett. (Más hamisítások és hamis személyazonosságok is kötődnek a nevéhez, s azt is állította, hogy tökéletes rablást hajtott végre egy svájci ékszerboltban.) Amikor egy megnyitó beszédet kellett volna tartania, azt végigkáromkodta, majd meztelenre vetkőzött, közszemérmérsértésért le is tartóztatták. Leghíresebb happeningje bokszmeccsei voltak, ahol színre vitte félmeztelen testét. Többek között a nehézsúlyú világbajnokot, Jack Johnstont is kihívta egy mér-

<https://www.theguardian.com/sport/blog/2016/apr/22/jack-johnson-arthur-cravan-boxing-oscar-wilde>; Jaap HASKAMP, *Poet-Boxer Arthur Cravan: The Man Who Shocked Greenwich Village*, New York Almanack, 2023. november 1, hozzáférés: 2024.01.17, <https://www.newyorkalmanack.com/2023/11/poet-boxer-arthur-cravan/>.

közésre, amit a valószínűleg előre megrendezett meccs 6. menetében KO-val vesztett el. Mina Loy-jal 1917-ben találkoztak New Yorkban, s a következő évben összeházasodtak, viszont amikor ugyanazon év őszén Buenos Airesbe akartak költözni, Cravan egy biztonságos hajóra ültette feleségét, ő viszont egy kis lélekvesztőn indult el, amellyel valószínűleg a tengerbe fulladt. Maga az akció, mármint a kis hajó választása inkább magánelhatározásból eredt, nem volt nyilvános dada gesztus, de Cravan alapvetően ilyen keretek között élt, alapattitűdje is dadaista volt (illetve annyiban voltak nyilvános vonatkozásai, hogy az utat háborúellenessége motiválta: amikor az USA is belépett a háborúba, ő úgy érezte, nem maradhat ott tovább). A tragédiának előbb-utóbb be kellett következnie, mert Cravan gyakran valóban a testi épségét vitte vásárra ezekben az akciókban. Botrányhős volta, művészi és emberi hozzáállása a dada szemléletnek és magatartásnak egészen a végsőig vitt változata volt, ahogy Hans Richter fogalmazta meg később, Cravan a dada tendenciát „a végső semmiig, az öngyilkosságig” vitte el,¹⁹ illetve a róla szóló fejezetben „magát feláldozónak” nevezi.

Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven²⁰ ugyancsak botrányfigura volt, akit az utcán

¹⁹ RICHTER, *i. m.*, 86.

²⁰ Róla lásd pl. GAMMEL, *i. m.*; *Body Sweats: The Uncensored Writings of Elsa von Freytag-Loringhoven*, szerk. Irene GAMMEL, Suzanne ZELAZO, Cambridge (Massachusetts), London, MIT Press, 2016.

rendszeresen letartóztattak kinézete miatt: ő ugyanis – noha képzőművészeti és költői tevékenysége is értékelhető – elsősorban magából, a saját testéből csinált műalkotást. A bárónő nagyon tudatosan összeválogatott jelmezeivel és kiegészítőivel, illetve szabados, az erkölcsi és szexuális határokat áthágó életvitelével maga volt a lázadás a polgári életmód ellen, maga volt a megtestesült dada: androgün módon kinéző biszexuális volt, aki többnyire tökéletes promiszkuitásban élt, továbbá rövidebb időszakokat börtönben is ült áruházi lopások miatt. Gyakran aggatott magára tömeggyártott tárgyakat, az utcán talált ócskaságokat ékszer és fejdísz gyanánt, azaz ready-made tárgyakat is felhasznált, amikor testét műalkotássá tette. Teáskanálból hajtogatott fülbevalót magának, zsinórral összekötött paradicsomos konzervdobozokat hordott melltartóként, a csípőjén is egy rugón lógó alkatrész ringatózott, gombokat húzott az ujjaira gyűrű gyanánt, karját függönykarikák díszítették, a ruhája mellrészére egy biciklilámpát szerelt, olykor kopaszra nyírt koponyáját színes lakkokkal festette be, tarka sminkkel és postabélyegzőkkel díszítette az arcát is, a nyakába viszont kalickát akasztott élő kanárikkal, kezében gyakran egy műpéniszt hordozott látványosan. Így járkált New York utcáin, megvalósítva ezzel a „látványos kószáló” (*the spectacular flâneuse*) fogalmát, miközben egyszerre törölt minden bináris oppozíci-

ót férfi-női, élőlény és technikai/gépi, emberi és állati, vonzó és averzív vagy groteszk között. Egyszerre játszott rá nőként a vágy felkeltésére, és férfiként a sokkhatás útján a közönség leuralására.²¹

Dadaista költőnők és művészetmeghatározásaik

Vannak egyébként más értelmezések is a dada megragadásához: az élet és az ezt hordozó test, illetve a talált tárgyak antiművészetének koncepciójával szemben egyesek úgy vélekednek, a dada lényegisége formai-nyelvi szinten szintén detektálható – sőt, hogy éppen irodalmi szövegek hordoznák a legrelevánsabb módon. Egyébként jelzem, valójában az életművészek, Arthur Cravan és Elsa von Freytag-Loringhoven sem hagytak fel a versírással, van irodalmi tevékenységük. Mindehhez idézem Anna Katharina Shaffnert:

„a dada-poétika felforgató jellege elsősorban nem szemantikai szinten található meg, és nem is kizárólag az explicitebb politikai állításokban van jelen. Mindenekelőtt abban a stratégiában nyilvánul meg, hogy mélyen belevág a nyelvi

²¹ Amint az monográfiaírója, Irene Gammel is megjegyzi: „Ahogy a teste, úgy a művészete is androgün volt: nőies, mert a női testre vonzotta a néző tekintetét, és férfias, mert váratlan sokkhatást keltett”. GAMMEL, *i.m.*, 183.

rend szövegszövetébe: a nyelvi törvények megsértése a szemantikai kompatibilitástól kezdve a szintaktikai, morfológiai és apró hangtani struktúrákig a dadaisták költői törekvéseinek legzavaróbb, ugyanakkor leglényegesebb és legidősebb aspektusát képezi. Végző soron a legtöbb dadaista költő törekvése a befogadók érték- és gondolati struktúrájának átalakítása. Céljuk, hogy kizökkentsék őket önelégültségükből és elfogadott kognitív kereteikből, és arra törekszenek, hogy azok minden szinten újragondolják a konvenciókat, a hagyományt és a társadalmi egyetértést. Ezt a csatát szemiotikai szinten vívják, és a szimbolikus diskurzus reprezentáló és instrumentális funkcióját hozzák játékba a stabil jelentések aláásásával és a szövegek egyértelmű használati értékének lerombolásával.”²²

Elsa von Freytag-Loringhoven költészete teljesen megfelel ezeknek a kritériumoknak, tematikai szinten is, s nyelvi szubverzitíváspotenciálját tekintve ugyancsak. Mina Loy és Céline Arnould munkássága szintén, akikről ugyancsak hosszabban szó lesz e tanulmányban, annál is inkább, mert szövegeikben mindketten reflektálnak is a művészet és esztétika eltörlésének? vagy átértelmezésének? kérdésére. Mina Loy egy önéletrajzi ihletésű hosszúversben teszi ezt direktebb mó-

²² Anna Katharina SCHAFFNER, *Dissecting the Order of Signs: On the Textual: Politics of Dada Poetics = Dada and Beyond*, Volume I: *Dada Discourses*, szerk. Elza ADAMOVICZ, Eric ROBERTSON, Amsterdam, New York, Rodopi, 38–39.

don, Céline Arnould kiáltványokban (pontosabban kiáltvány formájú prózaversekben).

Elsa von Freytag-Loringhoven: a költészet mint az örület terepe

Elsa von Freytag-Loringhoven életvitelének megfelelő transzgresszivitással – olykor obszcenitással – írt a szexualitásról (például szexuális segédeszközökről), de érzelmi élete is megjelenik e versekben. Akárcsak amerikai dadaista költőnő-társainak, Mina Loynak és Gertrude Steinnak a dikciója, az övé is nagyon sűrű, erőteljes, áthatolhatatlan, de azoknál túlzóbb és agresszívabb, szétrobbanni látszik: versei gyakran nagyon rövid (akár egyszavas) sorokba vannak tördelve, mintha a sorokat szinte köpködné a költő, a legintenzívebb részeket végig nagybetűvel írja. Irene Gammel a New York-i költőt, Maxwell Bodenheimt idézi: egy „öntudatlan vulkán”, „üdítő látni, hogy valaki félretolja a fátylát, és üvöltve rohan elő, hányva és meztelenül ugrálva.”²³ Ezek a verssorok, ahogy keményen előtörnek, némileg a keményen hangzó német nyelvet is felidézik (a Baroness egyébként – aki olykor anyanyelvéről fordította át verseit – időnként be is csempészett német szavakat verseibe). A szövegek ezen túl is bővelkednek a ritka kifejezésekben, neologizmusokban, különös szóösszetételekben, akár értel-

²³ Maxwell BODENHEIM, *The Reader Critic*, Little Review, November 1919, 64. Idézi: GAMMEL, *i. m.*, 219.

metlen szavakban, és gyakran nyelvi kapcsolóelemek nélkül, asszociatíván rendelődnek egymás mellé. Ez utóbbi eset egy szélsőségesebb formája a tisztán jelentés nélküli szavakat sorakoztató hangköltemény. Például:

Narin – Tzarissamanili

(He is dead!)

Ildrich mitzdonja – astatootch

Ninj – iffe kniek –

Ninj – iffe kniek!

Arr – karr –

Karrar – barr –

Arr –

Arrkarr –

Mardar

Mardar – dóórde – dar –²⁴

Amúgy meglepő mindehhez képest, hogy Elsa von Freytag Loringhoven művészetmeghatározásai – bizonyos szövegeiben ugyanis ilyeneket is találunk – nem teljesen nihilisták, hiszen nem tagadják annak létjogosultságát, miközben anti-art törekvés annyiban kifejezésre jut bennük, amennyiben megkérdőjelezzik, illetve egyenesen tagadják az esztétika kritériumát. Noha *Spaciousness (Tágasság)*²⁵ című költeményének egy sora kimondja, hogy „a művészet szégyentelen”, de ez inkább a szemérem levetkőzésére mint a művészet létfeltételére vonat-

²⁴ *Body Sweats...*, i. m., 180.

²⁵ *Uo.*, 256–257.

kozik, semmint értékítélet volna; továbbá a tétel egy olyan állítássorozatban található, amelynek körkörös struktúrája elbizonytalanítja az olvasót, hogy éppen nem a művészet fogalmának megemelésével, szanktifikációjával van-e dolga – hiszen a szerző Isten létehez rendeli. Aki ugyan „szégyentelen”, de egy dadaista számára ez nem igazán pejoratív jelző – viszont korántsem halott.

A
Művészet
Szégyentelen – –
A
Művészet
Szent – –
A
Művészet:
Isten
Lélegzete.
ISTEN SZÉGYENTELEN
A –
Szentségben.²⁶

A verset e ciklikus struktúrájú szakasz után egy olyan képvers-elem zárja le, amelynek vizuális megjelenése (egy szem) egyenesen Isten mindenható ellátó tekintetét idézi. Az ábra három szóból áll össze (ezek egyike hapax legomenon:

²⁶ Uo.

„Masterbrainorb”): „Mesteragygömb / Képzelet / Igazsághoz-kötött”. A (művészethez szükséges) képzelet egyfelől tehát mintha az isteni agyból lenne eredeztethető, másfelől igazsághoz rögzített – eleve, már az is sokat mond, hogy az igazság fogalmát nem tagadja a mű, de még csak nem is relativizálja, s ugyancsak isteni eredetűként mutatja be.

Innentől kezdve az is világos, hogy az *Art of Madness (Az őrültség művészete)* című, egyszerre prózaversnek és nyilvános vitalevélnak is tekinthető szöveg²⁷ sem megy el a teljes tagadásig. Bár a művészet létfeltételének az őrületet (*madness, insanity*) tartja, mert az alkotás pillanatában a művésznek egy emocionálisan végletekig felfokozott lelki állapotba kell helyeznie magát, ez az őrület egyfelől szándékolt, tudatos döntés eredménye a szerző szerint, másrészt a művészet felé kanalizálható. Továbbá – ha az előző mű tanulságaival olvassuk egybe – egy olyan szégyent nem ismerő, lecsupaszított állapotról van szó, amelyben elérhetjük az isteni igazsághoz kötött képzeleti szintet, illetve felszabadulhatunk a tudat irányítása alól. Ha mindezt a feminista irodalomkritika fényébe helyezzük, talán érdemes Sandra M. Gilbert és Susan Gubar híres metafo-

²⁷ *Uo.*, 289–290. A szöveg amúgy elismerő, jóváhagyó válaszként született „jh”-ak, azaz Jane Heapnek azon írására (1919 december), amelyben a szerző megvédeni akarta a bárónőt a kritikusok (nevezetesen Evelyn Scott) azon elképzelésétől, hogy ténylegesen egy olyan érzelmileg túlhajtott állapotban alkotna, amely kontrollálatlan és nem szándékolt. Jane HEAP, *Dada* (Spring, 1919) = *Body Sweats...*, *i. m.*, 330.

ráját²⁸ – persze meglehetősen szabadon – idézni: a dada az a művészeti ág, ahol nem elég, hogy az őrült(nek gondolt), addig elzártan tartott nőt, a szörnyeteget leengedték a padlásról, de most ő az, aki saját magatartását tudatosan művészi normaként határozza meg, illetve alkalmazza a gyakorlatban. Ugyanakkor ez is mutatja, amit Elsa von Freytag-Loringhoven mindennapjait tekintve is tökéletesen megvalósított: tudniillik hogy ő az élet szféráját tekinti elsősorban a művészet terepének, az ott kialakított pszichés állapotot és az ehhez kötődő magatartásformákat gondolja elsődlegesnek, az irodalom – vagyis a mindeközben papírra vetett sorok – csak egyféle lenyomata e cselekvésarzenálnak. (Elsa von Freytag-Loringhovennek ugyan valóban voltak mentális problémái, krízisei, amelyek élete vége felé súlyosbodtak, de számunkra most ez nem igazán releváns; az a kérdés inkább, hogy ő maga a művészet mely definícióját tartotta irányadónak.)

Mina Loy: az önéletrajzi hosszúvers mint a művészetmeghatározás (az esztétikai eltörlésének) helye

Mina Loy (Mina Gertrude Löwy) magyar származású, Angliában született modell, költő, író, festő és designer volt, aki futurista múltja után (miu-

²⁸ Sandra M. GILBERT, Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1979.

tán ő is megfogalmazott két futurista női kiáltványt) csatlakozott a New York-i dadához, Man Ray, Marcel Duchamp, Marianne Moore társaságához (Duchamp egyszerűen zseninek tartotta).²⁹ *Anglomongrels and the Rose* című hosszúversében,³⁰ amelynek legfőbb tétje saját vegyes kulturális hátterének, örökségének – magyar zsidó, alacsony társadalmi osztályból származó apa és angol evangélikus nagypolgári származású anyja – feldolgozása allegorikusan egy felrobbantott szerkezetű és szintakszisú autófikcióban, ugyan mellékszereplőként, de megjelenik benne egy férjéről, a már említett Arthur Cravanról mintázott alak: a nagypolgári társaságban feltűnő gyermek, Colossus.³¹ Beszélő nevén és az ehhez rendelhető tulajdonságain kívül (rendkívüli méret és erő) Colossus jellemző vonása még az elrettentő kriminalitás (belevizel a tiszteletes ka-

²⁹ Róla és hosszúverséről szakirodalom például: Elisabeth FROST, *Mina Loy's 'Mongrel' Poetics*, eds. Maera SHREIBER, Keith TUMA, *Mina Loy: Woman and Poet*, Orono, The National Poetry Foundation, 1998, 149–180; Marjorie PERLOFF, *English as a 'Second' Language: Mina Loy's 'Anglo-Mongrels and the Rose' = Mina Loy: Woman and Poet...*, *i. m.*, 131–148; Keith TUMA, *Mina Loy's 'Anglo-Mongrels and the Rose' = Mina Loy: Woman and Poet...*, *i. m.*, 181–20; Urvi MAJUMDAR, *Vorticist Portraiture in Mina Loy's 'Anglo-Mongrels and the Rose'*, *Cordite Poetry Review*, 1 August, 2017, hozzáférés: 2024. 01. 17, <http://cordite.org.au/scholarly/vorticist-portraiture-mina-loy>.

³⁰ Mina LOY, *Anglomongrels and the Rose: 1923–1925* = M. L., *The Last Lunar Baedeker*, Manchester, Carcanet, 1985 (1982), 111–175.

³¹ Mina Loy férjéről, Arthur Cravanról egyébként önéletrajzi vagy kulcsregényt is írt, *Colossus* címen. A mű, amely kéziratban maradt, s csak pár hosszabb részlet jelent meg belőle egy tanulmányban prózapoétikai (stilisztikai és strukturális) értelemben kívül esik az avantgárdon, és igyekszik Cravant – bár nyilván nem volt hétköznapi figura – inkább magánemberi voltában bemutatni.

lapjába, s harsogó hangon nőbél szint kér vacsorára). Amikor kisbabaként először felül, máris közli, hogy „minden szó hazugság”.³² (Hogyan? Szavakkal? Hiszen még beszélni sem tud, egyébként meg ha igen, akkor nem hazudik maga is? – amiből is érzékelhető, hogy az *Anglomongrels* mint mű persze a legkevesbé sem veszi komolyan magát, már cselekményszinten is viccbe fordul át).³³ Colossus dadaistaként lép fel tehát, aki egyfelől szkeptikusnak mutatkozik a nyelv reprezentatív és veritativ erejére vonatkozóan (következésképpen az irodalom létjogosultságát illetően is), illetve aki tréfát űz a vallásból, a nevelői tekintélyből, a szerelemből. Colossus egy, a társaságban mutatkozó másik gyermek, Esau ellentétéként jelenik meg (neki viszont minden bizonnyal Mina Loy első férje, az esztéta festő Stephen Haweis volt a modellje), aki tógában szaval, s csak az antikvitásban találja meg szépséget, amivel a teremtés megnyilvánulásait „egyetlen monomintává laposítja el”.³⁴

Az autofikció főszereplője, a kislány Ova (a „korcs rózsza”) – még Colossus megjelenése előtt – mintha próbálna alkalmazkodni az „Uralkodó Blöffhöz”, aminek nevében ő maga is próbál valami esztétikait létrehozni, csak hogy mind-

³² Loy, *i. m.*, 150.

³³ A regényben ez kissé másképp jelenik meg: a Mina Loyként azonosítható narrátor és Cravan a férfi csecsemőkori fotóját (ülő kisbaba) nézegetik, amit utóbbi úgy kommentál, hogy amint megtanult beszélni, rögtön tudatosította magában, hogy az emberek szavai és tettei mind hazugságok.

³⁴ *Uo.*, 143.

ezt kizárólag a „székletből és a testiből” tudja kikényszeríteni. Az uralkodó kétes esztétika nevében cselekszik kezdetben, amelynek a „tömegek visszamaradott művészei” is mind bedőlnek, akik a „trágyából” hoznak létre „holdvirágokat”.³⁵ Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy e magatartás téves voltát a narráció már sajátos tisztánlátással, ugyanakkor egy abjektekkel (*széklet, trágya*) teliszúfolt szövegben leplezi le, ahol világossá válik: az ún. szépség valódi forrása a fizikai, a testi, s annak is a leginkább averziót keltő rétege.³⁶

Ami a nyelvi megvalósítást illeti, az abjektivizáción túl Mina Loy olyan asszociatív elven működő (fogalmi vagy hangzórokonságon alapuló asszociációkkal élő), szétrobbantott szintakszisú avantgárd poétikát valósít meg, amelyet – a mű témájának és címének megfelelően – Marjorie Perloff mongrelizált, korcsosított nyelvnek nevez,³⁷ s amelyet a szakirodalomban olykor kubistaként, olykor futuristaként (lásd: a *parole in libertà* elve szerinti analogikus nyelvhasználat), voricistaként vagy tulajdonképpen dadaként emlegetnek. (A voricista az irodalmi kubizmus egy módozata, amelyet Ezra Pound vezetett be, és amelyet így határoz meg: „[A vortex = örvény] az

³⁵ *Uo.*

³⁶ Az nem derül ki egyértelműen, a cselekmény idejében Ovának mennyire van rálátása saját művészi aktivitásának hiábavalóságára, valószínűleg inkább nincs – de mint mondtuk, itt amúgy is gyerekekről van szó, azok nyilvánulnak meg filozófiai-esztétikai kérdésekben, amiből ismét csak világos, hogy nem egy komolyan vehető önéletrajzi szövegről beszélhetünk, hanem pszeudonarratíváról, ahol mindez részletkérdés.

³⁷ PERLOFF, *i. m.*

a pont a ciklonban, ahol az energia belevág a térbe és formát kölcsönöz neki [...] a szögek és geometriai vonalak mintája, amelyet a mi örvényünk alakít ki a létező káoszban”).³⁸ Ugyanakkor kétségtelen, hogy mindebből azért mégiscsak összeáll egy diszkurzívan elbeszélhető cselekmény és narratíva, amelynek – egyrészt túlzó, vicces vagy groteszk, másrészt allegorikusan értelmezhető részeitől eltekintve – önéletrajzi és identitásképző tétje is van a szerző számára.

Céline Arnould manifestum-versei

Harmadik példám Céline Arnould-é, aki Romániában született Carolina Goldstein néven. Neve csak az utóbbi években vált – persze szűk, avantgárd-szakértői körökben – ismertté, addig legfeljebb Paul Dermée belga költő feleségeként emlegették. Többnyire a dada mozgalom párizsi köreihez szokás kötni, bár már az ezerkilencszáztíz-es évek első felétől jelentek meg verseskötetei és egy kísérleti regénye *Tournevire* címen (1919). Összesen tizenegy könyvet adott ki (1948-ig volt aktív az irodalmi életben), s számos dada folyóiratban publikált (*DADAphone*, *Cannibale*, *Z*, *391*, *Action*, *Ça ira*, *L'Esprit Nouveau*, *Littérature*, *Le Philaou-Thibaou*), továbbá főszerkesztője volt a *Projecteur* című rövidéletű

³⁸ Ezra Pound egy 1915-ös interjúbán a *Strelets* című újság részére. Idézi: Philip RYLANDS, *Introduction = The Vorticists*, szerk. Mark ANTLIFF, Vivien GREENE, London, Tate Gallery, 2010, 25.

lapnak (1920), amelyben egyébként a női szerzőknek sokkal jelentősebb megjelenési felületet biztosított, mint más francia avantgárd lapok szerkesztői. Irodalmi életműve nagyobb mértékben lírai szövegekből áll, bár írt prózát, kiáltványokat és színdarabokat is, s színésznőként is fellépett, például Tzara *Gázszív* című darabjában. Gyakori témái (a tényleges és szellemi) utazás, illetve a költészet mibenlétének megfogalmazása, a nyelvi kifejezést érintő transzgresszív-szubverzív magatartás stb.³⁹

De most manifesztum- vagy programverseiről szeretnék szólni, melyek egyike a *Littérature*-ban, jelent meg 1920 májusában, ahol egyszerre 23 dada kiáltványt mutatnak be, Picabia, Aragon, Breton, Tzara, Arp, Eluard, Soupault, Sener, Dermée, Ribemont-Dessaignes, Arnauld és Arensbergék közreműködésével.⁴⁰ Céline Arnauld-n és az Arensberg műgyűjtő házaspár női tagján, Louise-on kívül csak férfiak szerepeltek, de az ő jelenlétük is óriási szó, hiszen Breton a lapjaiban, antológiáiban nagyon ritkán közöl női szerzőt. És itt ráadásul fontos a műfaj is, már-mint hogy kiáltványt publikáltak tőlük. A manifesztum ugyanis egy olyan műfaj, amelyet az avantgárd irányzatok vezéralakjai egy radikális performatív gesztussal hoznak létre, a követendő irány megmutatásaként, programadásként

³⁹ Céline Arnauld-ról lásd például: Ruth HEMUS, *The Poetry of Céline Arnauld*, Cambridge (UK), Legenda, 2020; Uő, *Dada Women*, New Haven, Yale University Press, 2009.

⁴⁰ A *Littérature* 1920/13. száma kizárólag ilyen kiáltványokat közölt.

(többször a régi elvek lerombolása és az új út kijelölése céljával). Ebben az értelemben e névsorba nőként bekerülni bizonyos tekintetben előrelépést jelenthet. Csakhogy program nélkül, a programosságot elvetve kiáltványt írni amúgy is paradoxon (vagy dadaista gesztus?), mert a tagadási szándékon kívül mi szerepeljen benne? Csakhogy tudjuk, Tzara is előszeretettel művelte ezt a műfajt, még ha például 1918-as kiáltványában ki is mondta: „kiáltványt írok és semmit nem akarok”.⁴¹ Vagy: „DADA SEMMIT SEM JELENT”.⁴² Nehéz eldönteni, hogy ezzel mintegy illusztrálta az irányzat lényegét, vagy egyszersmind magát az elvek megfogalmazására szolgáló műfajt is elironizálta-e.

A szóban forgó *Littérature*-szám is ilyen, a bőség zavara éppenséggel átfordulhat iróniába is. Ráadásul eleve hiányzik a vezető kijelölésének szándéka, hiszen ahhoz kissé sok a 23 szöveg, 12 ember tollából különböző manifesztumokat megjelentetni már eleve demokratikus döntés. De ott van a szám legelső manifesztuma, *Le Manifeste du mouvement Dada (A dada mozgalom kiáltványa)*, amely már hangsúlyosan is közös termék, ott a szerkesztőség vagy éppen a szerzők összessége a dada mozgalom nevében hirdeti ki (tehát valóban kiáltványkeretben megnyilvánulva) a dada irányvonalát, ráadásul ki is mondja: „a DADA mozgalom minden tagja elnök”. Ez a manifesztum tehát hierarchikusan a többi kiált-

⁴¹ TZARA, *Dada kiáltvány...*, i. m., 33

⁴² Uo., 34.

vány felé kerül, s mintegy keretezi azokat, megalapozza a diskurzust. Az iránymutatás benne nem affirmatíván történik (tehát bemutatva, hogy mit szeretnének elérni, sőt, adott esetben egy program kijelölésével), hanem abszolút negatíván (azaz minden megtagadásával, nem akarva „semmit, de semmit, semmit, *semmit, semmit, semmit*”).⁴³ A szöveg előbb elutasít minden művészetet (anti-art magatartás) és politikai meggyőződést (még a tagadást hirdető anarchizmust is), és aztán ezt kiterjeszti az életre, az értékekre, minden létezőre. A „Vivent les concubines et les concubistes” (*Éljenek a szeretők!*) mondattal pedig az uralkodó erkölcsi normákat szubvertálja. A többi kiáltványt leginkább a sokféleség jellemzi, s többnyire nem is „manifesztum” vagy „program” ezeknek a szövegeknek a címe, hanem például *Moi (Én – Aragon)*, *Pâtisserie Dada – Dada cukrászda – Éluard*), *Patinage Dada (Dada korszolyázás – Breton)*, *Dada tue-Dieu (Istengyilkos Dada – Dermée)*. De azért van kivétel is, Picabia például *L’Art (Művészet)* címmel adja le egyik, a szépség fogalmát és az esztétikai alapról definíciálódó művészetet megkérdőjelező, mondjuk így, „anti-art” szövegét.

Céline Arnould-nak ebben a lapszámban megjelent szövege⁴⁴ is kettős ebben a tekintetben, egyfelől *Dada napernyő (Ombrelle Dada)* a címe, inkább prózavers, mint program, de ha mégis kifejezetten műfajspecifi-

⁴³ *Littérature*, 1920/13., 1.

⁴⁴ *Uo.*, 19., HEMUS, *Dada Women...*, i. m., 184.

kusan nézzük, kiáltványként tekintünk rá, világos, hogy valamiféle elképzelést mégiscsak körvonalaz a dada művészet jellegével kapcsolatban. Érdeemes egyébként majd együtt olvasni Arnould egy másik, ugyancsak a költészet mibenlétét firtató, egyszerre prózavers- és kiáltvány-jellegű szövegével, a *Passzus a Szaturnuszról*⁴⁵ cíművel: a *Dada napernyő* és a *Passzus a Szaturnuszról* egyszerre – igaz, közvetetten – nyilvánítja ki és példázza szabad asszociációs technikájával, a logika, a szintakszis és a központosítás felrobbantásával a költészet természetének mibenlétét, bőszíti fel mintegy *acte gratuit*-ként a nyárspolgárként beállított befogadót, s biztatja indulatai szabad levezetésére (kiabálásra, hányásra), ha nem tetszenének neki az olvasottak.

A *Dada napernyő* büntetésként még a Nesle-toronyba is elküldené az olvasót, mellyel viszont erotikus-pornografikus élményekre kárhoztatná – az építmény ugyanis arról híresült el, hogy Szép Fülöp menyei állítólag itt találkoztak szeretőikkel, emiatt a néphagyomány különböző orgiák színhelyének tartotta. Viszont utána kivégezték a szóban forgó lovagokat, s a hercegnőket is megbüntették – kérdés tehát, mit szán elsősorban a megszólaló a megbotránkozó olvasónak, transzgresszív erkölcsi kihágást és élvezeteket vagy a bűnhődést?)

⁴⁵ Céline ARNAULD, *Extrait de Saturne*, Le Pilhaou-Thibaou, No. 15, 10 Juliet 1921, 391; HEMUS, *Dada Women...*, i. m, 177.

Dada napernyő

Nem tetszik nektek a kiáltványom? Neheztelve érkeztetek ide, és máris kifütyülnétek, meg sem hallgatva, mit mondok? Csodás! Csináljátok csak, a kerék forog, forog már Ádám óta, semmi nem változott, csak annyi, hogy két lábon járunk négy helyett.

Ám nagyon jól szórakozom rajtatok, és úgy szeretném meghálálni a kedves fogadtatást, hogy Műűűvészetről és Költészetről beszélek nektek, satöbbi, satöbbi, ipekakuána.

Láttatok már az utak mentén, a csalán és a defektes gumik között telegrampóznát növekedni kerservesen?

De ha le hagyta a szomszédait, olyan gyorsan halad fölfelé, hogy már nem állíthatnák meg... sohasem!

Kinyílik fent az égbolton, kigyullad, felduzzad, már napernyő, taxi, enciklopédia vagy fogpiszkáló.

Most meg vagytok elégedve? Csak ennyit akartam mondani. Ez a Kööltészet, higgyétek el nekem.

Költészet = fogpiszkáló, enciklopédia, taxi vagy napernyő-menedék, s ha még így sem lennétek elégedettek...

A NESLE-TORONYBA VELETEK!

Passzus a Szaturnuszról

A szó gyorsabban vágtat egy futóbajnoknál, foglyul ejtik, s személyes történetté vagy műalkotássá alakítják. Óvakodjatok a cselekményrésztolvajoktól.

*

Egy vurstli olyan, mint egy gyűlés vagy egy csoportosulás. Mindenki egyszerre kiabál. A tolvaj „fogják meg, tolvaj”-t kiált, a becsületes ember a tömeggel küzd. A gazdag koldusbotra kerül, a szegényt flitter borítja. A kereskedő szőnyegeit és takaróit borítja magára, és ő lesz a király. Olyan meglepő ez, mint ahogy egy szellem-inas is ott van mindenütt, még egy gondtalan és vidám ünnepen is.

*

A költészet nem gondol a holnappal: nem szereti a nehéz polgári ruhákat; trikóban van, áttetsző. Leginkább egy pillangó – vannak azonban műkedvelők, akik tűt szúrnak a testébe. De ne higgyétek, hogy így fájdalmasabb a repülés: csak mozgalmasabb – véget nem érő részegség, a tű viszont **PROPELLERRÉ** válik.

*

Azt hiszitek, a költészet bokszmeccs...⁴⁶ Inkább lóverseny, kerékpárverseny vagy éppen futóverseny.

*

Ahogy e hóhéri csendet érzékeljük az arcotokon, előnt minket a szégyen. Micsoda gyűlölet, nehezítés és gonoszság gyűlt fel e nyugalom mögött! Higgyetek nekem: okádjátok ki szitokként magatokból, írjátok le, kiabáljátok ki mindenki előtt, s megkönnyebbültök majd! A szellemnek éppúgy megtisztulásra van szüksége, mint a testnek. Min-

⁴⁶ Nyilvánvaló hivatkozás Cravanra.

dent kimondhatunk haragunkban, s a szívünk tiszta marad.

Az „ismerd meg tenmagadat” annyit tesz mint „Szappanozd be tenmagadat, mielőtt másokat beszappanoznál”.

Itt lehet megjegyezni, hogy az ipekuana szó a *Dada napernyőben* nem halandzsa, nem értelmetlen szófoszlány, nem szándékosan olyan jelölő, amely mögött nem áll jelölt (noha azt a hatást kelti), hanem úgyszintén a hányást idézi fel: az amerikai angolban egy azonos nevű, alacsony növésű amerikai trópusi növényből készült gyógyhatású készítményre utal, amely hányást vált ki olyan betegeknel, akik mérgezést vagy gyógyszer-túladagolást szenvedtek. Undort keltő (bár csak azok számára, akik ismerik a szó jelentését) és az undor kifejezésére is szolgálhat, mármint hogy a megszólítottakat ennyire elborzasztaná a vers. Ruth Hemus viszont inkább a megtisztításra asszociál vele kapcsolatban, hiszen az ipekuana gyógynövényként purgáló hatású. „Mindez nyitva hagyja azt az önreflexív kérdést ebben a kiáltványban, hogy vajon a nyelv, és különösen a dadaista nyelvi innováció képes-e ilyen radikális tisztító hatásra.”⁴⁷ Ugyanerre utal a másik szövegben (*Passzus a Szaturnusról/Extrait de Saturne*) a harag kiadása (azaz az okádás) általi megtisztulás és „szívünk tiszta marad”-gondolat is, illetve az intés: „Szappanozd be tenmagadat, mielőtt másokat beszappanoznál”.

⁴⁷ HEMUS, *Dada Women...*, i. m., 189.

Ami azonban fontos, hogy ugyanakkor mindkét kiáltványszövegre jellemző a finom, lírai képek vulgáris vagy averzív környezettel való ütköztetése: a dada napernyő mint a költészet allegóriája például eldobott lyukas autógumik és táviratpóznák között nő magasra, míg egy, a költészet ekvivalenseként megjelölt pillangót tűre szúrnak, ám ettől függetlenül a magasba száll a tűpropellerrel. Céline Arnould tehát a költészet és művészet fogalmát érdekes módon meg is emeli, miközben vigyáz, nehogy „definíciós” kísérlete pátoszba forduljon: a *Dada napernyő*ben a „Műűűvészet” és „Kööltészet” („Aaart” és „Poécésie”) megjelöléssel ki is karikírozza.

A szövegeket ezen kívül egyszerre jellemzi a képeknek a logikát alapvetően nélkülöző egymás mellé helyezése, illetve a különös, ritka szavak használata.

Összegzésképpen, azt hiszem, kategorikusan és kizárólagosan semmit, „de semmit, semmit, semmit” nem mondhatunk: mármint azt illetően, hogy a dadaista tagadás az általam idézett költőnők szövegeiben egyértelműen abszolút negációnak minősíthető-e, a semmit eredményezi-e. Vagyis inkább arra hajlanék, hogy határozottan láthatóvá teszik a lázadás és a mindennel való szembeszegülés gesztusát, de nem jutnak el a tökéletes lemondásig. Valószínűleg nem is lehet, hiszen az maga a csend volna.

[...]

*A hiány alakzatai a kéziratos hagyatékban*¹

Tanulmányomban annak a költőnek a hagyatékával foglalkozom, aki pályája legelején a *minden-séget vágyta versbe venni*, ugyanakkor úgy látta: „nincs semmi sem, csak semmi van, / s e semmi én vagyok”, néhány évvel később pedig egy nagy filozófiai tankölteményben indított *Hadjáratot a Semmibe*. A *Holnap* antológia kissé szerencsétlenre sikerült bemutató szövege pedig úgy méltatta őt, mint akit egy „csomó külső körülmény, meg a saját szemlélődő, okoskodó énje a semmi költőjévé, nihilistává” tett.² Természetesen Babits Mihályról van szó, akinek életműve az említett versen túl is számtalan lehetőséget kínál arra, hogy a „Semmi” tematikájához kapcsolódóan a művekben megjelenő bölcséleti tartalom felől tegyünk kísérletet az értelmezésre, hiszen a költő maga is élénken érdeklődött a filozófia iránt. Most mégsem ezt a magától értetődő utat választom, hanem egy kevésbé evidens megközelítési módot, amikor a költői hagyatékban megfigyelhető hiány különböző alakzatait igyekszem számbavenni.

¹ A tanulmány a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (NKFIH) támogatásával a *Babits Mihály verseinek és műfordításainak kritikai kiadása* című, K 138529 azonosítószámú pályázat keretében készült.

² *A Holnap*, szerk. ANTAL Sándor, Nagyvárad, A Holnap Irodalmi Társaság, 1908, 85.

A tanulmány hátterét a kritikai kiadás szövegkritikai munkálatai adják. A kritikai kiadás az MTA Textológia Bizottságának *Alapelvei* szerint egy „mű, életmű, műfaj összes szövegforrását feltáró, jegyzetelt kiadás”.³ A *mindenséget vágyunk* tehát mi is kötetbe szerkeszteni, de lépten-nyomon a hiánnyal, a semmivel szembeesünk. Dolgozatomban inkább történeti és gyakorlati, mintsem teoretikus irányból fogok a témához közelíteni. Történeti szempontból: vizsgálódásunk alapja a modern szerzői kézirat és kéziratossá vált hagyatékok, melyek nagyjából a 19. századtól állnak rendelkezésünkre, annak köszönhetően, hogy egyes szerzők még életükben gondoskodtak arról, hogy a nyomtatásban megjelent műveiken kívül azok kéziratossá vált vázlatai, fogalmazványai, tisztázatai, esetleg saját életükben különböző okok miatt publikálatlan műveik is fennmaradjanak az utókor számára.

A modern kéziratossá vált hagyatékok létrejöttét összetett történeti folyamat eredménye, mely összefüggésben van a nyomtatás feltalálásával, a papír viszonylag olcsó tömegtermékké és mindennapi használati cikké válásával, a szerzői jog kialakulásával és persze a romantikus írói öntudat kifejlődésével, mely hitt abban, hogy minden saját szellemi terméke olyan értéket képvisel, mely mindenképpen megőrzésre érdemes. Ennek köszönhetően jöttek létre a nemzeti filológia mű-

³ „Alapelvek az irodalmi szövegek tudományos kiadásához”, hozzáférés: 2023.11.20, <http://textologia.iti.mta.hu/alapelvek.pdf>.

velésének új színterei, az első írói archívumok. Franciaországban Victor Hugo teljes kéziratos hagyatékát végrendeletében a párizsi Nemzeti Könyvtárra hagyta, Goethe pedig már tudatosan gyűjtötte össze saját kéziratait. Persze nem minden szerző gondolkodott így saját életművéről, a megsemmisített vagy megsemmisítésre szánt kéziratok története szintén modern toposzá vált. A világirodalomból Franz Kafka, a magyar irodalomból pedig Osvát Ernő neve juthat elsőként eszünkbe, de például Ady Endre életműve azért sem lenne alkalmas a műalkotás keletkezési folyamatát is szemléltetni képes genetikus kiadásra, mivel Ady igyekezett verseinek fogalmazványait gondosan megsemmisíteni, az intuitív költői zseni látszatát keltve a fejből papírra vetett művek közönség előtti lejegyzésével. A költő szándéka ellenére mégis maradtak fenn kéziratok, melyeket Ady lelkes rajongói esetenként a szemétkosárból mentettek meg.⁴

Babits azok közé az alkotók közé tartozott, akik pontosan tudatában voltak nemcsak saját, hanem kézírataik jelentőségének is. Barátait időnként műveinek fogalmazványaival vagy tisztázataival ajándékozta meg, ami viszont nála maradt, azt megőrizte. Ennek köszönhetően olyan művek is fennmaradtak, amelyek utólag nem fel-

⁴ A kritikaikiadás-sorozat 3. kötetében az [*Álmatlan, gyilkos lázban...*] kezdetű vers kéziratát az Ady által Itókának hívott nő, Bölöni György későbbi felesége mentette meg a papírkosárból. ADY Endre, *Összes versek*, s. a. r. KOCZKÁS Sándor, KISPÉTER András, Bp., Akadémiai, Argumentum, 1995 (Ady Endre összes művei), III, 297.

tétlenül vetnek rá jó fényt, nemcsak azért, mert poétikailag gyenge, a nagy versekhez mérten jelentéktelen kísérletekről van szó, hanem azért is, mert esetleg tartalmukban kellemetlenek lehetnek volna, amennyiben még a költő életében valamilyen módon napvilágra kerülnek, mint például a Tanácsköztársaság üdvözlésére írt [*Az Antikrisztust kelni láttuk...*] kezdetű darab.⁵ Babits hagyatéka az ötvenes években – túlélve a családi viszonytársaságokat – Keresztury Dezsőnek köszönhetően került az Országos Széchényi Könyvtár archívumába, de más kéziratárak (mindenekelőtt MTA Kézirattára és Petőfi Irodalmi Múzeum) is őriz más hagyatékokból bekerült kéziratokat, ennek köszönhetően minden hiányával együtt is Babits kéziratos hagyatéka rendkívül gazdag, és éppen ezért alkalmas arra, hogy a kurrens textológiai elvek szerint vizsgáljuk.

A továbbiakban amikor a hiány hagyatékból való különböző megjelenési formáival foglalkozom, nemcsak a szerző és a kézirat viszonylatában vizsgálom ezt a problematikát, de néhány esetben a sajtó alá rendező szempontjából is felmerülnek megválaszolásra váró kérdések. Nevezetesen: mit kezdjünk a hiányzó kézíráttal vagy a hiányzó nyomtatott változattal? Nézzünk tehát néhány példát arra vonatkozóan, amikor az írói

⁵ Erről lásd: SZÉNÁSI Zoltán, *A vörös levél „póstása”? Babits és a Tanácsköztársaság = „Lelkünkre így ül ez a kor”: Magyar irodalom és kultúra az elképzelt és a megvalósult szocializmusok korában*, szerk. REICHERT Gábor, SZÉNÁSI Zoltán, Tatabánya, Tatabánya Alkotó Művészeiért Közalapítvány, 2022 (Hely & Mérték 3), 39–51.

hagyatékban meg kellene lennie egy kéziratnak, de a keresett helyen nincs *semmi*.

Másként vetődik fel ez a probléma a levelezés, és másként a versek esetében. A mindennapi élet részét képező, nem szépirodalmi céllal keletkezett leveleket a feladó ritkán őrzi meg, ezért a hagyatékban legtöbbször csak azok a levelek maradtak fenn, melyeknek címzettje az író, az általa küldött levelek fennmaradása tehát igen csak esetleges. Viszont a hiányról árulkodhat a kapott levél tartalma, visszautalásai a minden bizonnyal létezett előzményére. Ha fellapozzuk Babits levelezésének kritikaikiadás-köteteit, akkor láthatjuk, hogy a szerkesztők az ilyen esetekben mindig jelezték a hiányt, a hiányzó levelet külön tételszámon kikövetkeztetett datálással közölték, a levél tartalma helyett azonban a következő tájékoztatás áll: „[Hiányzik]”. A levelezés kapcsán most egy másféle hiányra szeretném felhívni a figyelmet, melyre a versek sajtó alá rendezése során bukkantam. Gyakran előfordult, hogy Babits első fogalmazványait az éppen keze ügyében lévő lapra jegyezte le, az így keletkező kézirat anyagi hordozója gyakran egy neki küldött levél papírja volt. Az [*Egy tájat látok mely terem...*] kezdetű ceruzairású fogalmazvány például egy 68x90 mm nagyságú, láthatóan egy nagyobb darabról letépett papírszeleten található, melynek rektóján szavak, szótöredékek és írásjelek olvashatók:

„[...]sághoz tartozom.

[...].

[...]érésemet. Mara-
[...]la
[...]tér 21. Erdély”

A töredékességből is sejthető, de kéziratkatálogos is jelzi, hogy levélfragmentumról van szó, és a Babits-levelezés kritikai kiadása 1917 körülre datálva egy ismeretlentől kapott levélként 2052. tételszám alatt egy apró olvasati hibával közre is adja a töredéket.⁶ Gyanús volt azonban, hogy ennek a láthatóan nagyobb levélpapírról letépett darabnak meg kell lennie a nagyobbik, a levelet tartalmazó részének is. Átnézve a levelezés kritikai kiadásának 1916 és 1918 közötti anyagát, figyelve azokra a helyekre, ahol a sajtó alá rendező a szövegghiányt jelöli, meg is lett a keresett levél: Harmath Gizella küldte Babitsnak Tordáról 1917. március 9-én,⁷ a töredék a hiányzó részekkel így értelmesen kiegészítővé vált:

„Nagyon jól tudom, hogy önt sokan zaklatják hasonló kérésekkel s kérésem indoklására más indokot nem is hozhatok fel, mint azt hogy én is a Nyugat által „megmértelyezett” ifju[sághoz tartozom.] Azt hiszem 19 évemmel joggal számolom magam oda[.]

⁶ Ismeretlen levele Babits Mihályhoz, [Erdély, 1917 körül] = BABITS Mihály *Levelezése, 1916–1918*, s. a. r. SZÓKE Mária, jegyz. SIPOS Lajos, [Bp.], Argumentum, 2011 (Babits Mihály műveinek kritikai kiadása: *Levelezés*), 170.

⁷ Harmath Gizella levele Babits Mihályhoz, [Torda, 1917. március 9.] = BABITS *Levelezése, 1916–1918...*, i. m., 58. A hiányzó szövegrészt felkövérrel szedve jelzem.

Nagyon hálás lennék önnek ha teljesítené
k[érésemet. Mara-]
dok szíves üdvözzel,
hive Harmath Gizel[la]

Torda, 1917. márc. 9.

Torda, Kossuth [tér 21. Erdély]”

A két, valamikor egybetartozó, az OSzK-ban található, de eltérő fondszám alatt (levél: OSZK Fond III/1827/72/a. Fragmentum: OSzK Fond III/1969/97.) őrzött fóliót kézbe véve és összeillesztve a különálló darabokat, az autopszia is megerősítette az összetartozásukat.

Hiányzó kézirat gyakran bizonyosan re-gisztrálható a versek esetében is. A francia eredetű genetikus kritika⁸ a nyomtatás előtti szövegváltozatokat (vázlat, fogalmazvány, tisztázat, korrektúra) *avant-texte*-nek, magyarul előszövegnek nevezi. Az adott szerző alkotásai-

⁸ A genetikus kritika magyarországi recepciója rendkívül gazdag, és már a textológiai irányzat kezdetétől dokumentálható. Az 1978-ban Mátrafüreden rendezett *Avant-texte, texte, après-texte* című nemzetközi textológiai konferencián a magyar résztvevők mellett a genetikus szövegkritika legjelentősebb francia képviselői (Louis Hay, Jean Bellemain-Noël, Raymonde Debray-Genette, Almut Gressillon és Jean Lebrave) is előadtak, a kollokvium anyaga francia nyelven Loius Hay és Nagy Péter szerkesztésében az Édition du CNRS és az Akadémiai Kiadó közös gondozásában 1982-ben jelent meg: *Avant-texte, texte, après-texte: publ. par Louis Hay: Colloque International de Textologie a Mátrafüreden (Hongrie), 13–16. Oct. 1978*, szerk. Louis HAY, Péter NAGY, Éd. du CNRS, Akadémiai, Paris, 1982. A nyolcvanas évek eleje óta több, az irodalomtudomány legújabb irányait ismertető Helikon-szám foglalkozott a genetikus kritikával, legutóbb a Buda Attila és Major Ágnes által szerkesztett, 2021. évi első lapszám. A Babits-filológia szempontjából a legjelentősebb metodikai alkalmazás Kelevéz Ágnes nevéhez kapcsolódik: KELEVÉZ Ágnes, *A keletkező szöveg esztétikája: Genetikai közelítés Babits költészetéhez*, [Bp.], Argumentum, 1998.

nak és kéziratának kezelésmódjától függ, hogy ezekből a dokumentumokból mi maradt fenn az utókor számára. Babits kéziratos hagyatékában a sajtó alá rendező számára a legnagyobb kihívást az előszövegek gazdagsága és sokfélesége jelenti, legalábbis az 1910-es évek elejétől kezdődően. Az általam feldolgozott, 1916 és 1920 között keletkezett nagy versek közül is a legtöbbnek ismerjük fogalmazványát, több esetben kéz- vagy gépiratos tisztázataát, viszont a korrektúrákból – mivel azok általában a kiadónál maradtak – kevés áll rendelkezésünkre. Ezzel együtt viszonylag ritka eset, hogy egy vers genezisének minden lépését dokumentálni tudjuk, s ez köszönhető annak is, hogy – ahogy arról fentebb már szó volt – Babits gyakran elajándékozta verskéziratait, melyek szerencsés esetben (mint például a Szabó Lőrinc vagy Komjáthy Aladár hagyatékából származó autográfok) bekerültek valamelyik archívumba, de gyakran megsemmisültek, elvesztek vagy jelenleg ismertelen helyen vannak. Még az utóbbi években is kerültek elő fontos kéziratgyűjtések, melyek jelentősen módosították a Babits-filológia már lezártnak hitt részletét. 2019-ben a Petőfi Irodalmi Múzeum megvásárolt egy kéziratgyűjteményt, mely részben Elek Artúr, részben pedig Osvát Ernő elveszettnek hitt hagyatékához tartozott. Utóbbiban volt található Babits első, Nyugat által kiadott verseskötetének, a *Levelek Iris koszorújából*nak a nyomdai kéziratanyaga, benne néhány vers

kéziratával,⁹ melynek kritikai kiadása nem sokkal korábban jelent meg, a tudományos szövegközlés így máris módosításra szorult.

A hiányzó, de minden bizonnyal létezett, és így bármikor felbukkanható autográfokra példaként a *Húsvét előtt* említem, melynek első nyolc sorának ismerjük csak ceruzairású fogalmazványát. Ebből is számos tanulságot leszűrhetünk a vers genezisére vonatkozóan,¹⁰ viszont egészen biztos, hogy emellett a *Húsvét előtt*nek több fogalmazványa is készült, melyek elvesztek vagy jelenleg lappanganak. Fenyő Miksa a *Babits emlékkönyvben* közölt visszaemlékezésében említi a *Húsvét előtt*nek egy nála lévő kéziratát, és ennek kapcsán megjegyzi:

„Majd később a gyász órái multán, érdemes lesz a lélekbúvárnak elgondolkodni ezeken s hasonló változtatásoknak hieroglifáin. Vagy azokon a kissé nehezen olvasható sorokon, melyeket a Húsvét előtt megírásakor vetett hirtelen papírra s dobott félre s melyekről nem is tudom, hogy pontosan idézem-e őket:

S ha véresen este feljön a hold
Vörösen panaszkodik
Hogy vérrel hányják szűz színeit

⁹ KELEVÉZ Ágnes, *Új forrás a fiatal Babits kötet szerkesztési módszeréhez: Előkerült a Levelek Iris koszorújából kötet szerzői kézírata*, ItK, 2019/4, 507–532.

¹⁰ Erről bővebben: SZÉNÁSI Zoltán, *Textológia és interpretáció: Filológiai és szövegkritikai vizsgálódások Babits Mihály 1916 és 1920 között keletkezett versei kapcsán*, Bp., Universitas, 2022, 203–224.

Vérrel a szörnyü malom
Szétköpköd az Ūrbe sárt, husokat
Kinkamarává
Zárult a föld s szolga kín
Kiáltani sem mer...”¹¹

A Fenyő által említett és idézett kézirat azonban nem található meg a PIM-ben őrzött Fenyő-hagyatékban. Ezt az autográfot, feltéve, hogy valóban létezett, mint üres helyet a *Húsvét előtt* keletkezéstörténetében számon tarthatjuk ugyan, de autopszia hiányában szövegkritikai szempontból nem vehetjük figyelembe.

Ránézésre hasonló a helyzet, mint az antikvitás és a régiség irodalmának egy jelentős részét vizsgáló filológia esetében (az olasz terminológiában, melyet közös tanulmányunkban Mátyus Norbert említett, az ún. másolati filológiában¹²), amikor az eredeti mű nem áll rendelkezésünkre, csak a később keletkezett másolatokból tudunk visszakövetkeztetni az eredetire, s a fennmaradt másolatok közös hibái alapján elkészített leszármazási rajz szemlélteti a szerzői változat és a másolatok egymáshoz való viszonyát. Az antikvitás és a régiség szövegeit kutató filológia azonban

¹¹ FENYŐ Miksa, *Kusza emlékezések Babits Mihályról = Babits emlékkönyv*, szerk. ILLYÉS Gyula, Bp., Nyugat Kiadó és Irodalmi R. T., 1941, 130.

¹² MÁTYUS Norbert, SZÉNÁSI Zoltán, *A nyomdahiba mint a textológiai-
ilag ideális szöveg provokációja = „a szépség fűszere és forrása – a
hiba”: A hiba esztétikája az irodalomban, a művészetekben és a
kultúrában*, szerk. REICHERT Gábor, SZÉNÁSI Zoltán, Tatabánya, Tata-
bánya Alkotó Művészeiért Közalapítvány, 2023 (Hely & Mérték 4),
37–39.

időben visszafelé tekint az *eredeti mű* felé, míg a modernség szerzői filológiájában (szintén olasz terminológia) a kéziratok előre, a végleges, általában nyomtatott szöveg felé mutatnak. Nem állítom, hogy modern költői életművek esetében a rendelkezésünkre álló szövegváltozatok egymáshoz való viszonyát ne lehetne szemléltetni az ún. sztemma, a Karl Lachmanntól eredeztethető leszármazási rajz segítségével, mint ahogy teszi ezt például Buda Attila *A „Fiamhoz”* című Babits-vers esetében,¹³ ez azonban önmagában igen keveset árul el a szöveggenézis folyamatáról, s miként Dirk van Hulle is megállapítja, a genetikus kritika esetében nem vagy csak ritkán használt szemléltető eszközről van szó, mely helyett ő a „genetikus térkép” módszerét használja Samuel Beckett életművének szövegcritikai feldolgozása során.¹⁴

A genetikus kritika elsősorban (de újabban nem kizárólag) a nyomtatott szövegváltozat előtt keletkezett kéziratokra koncentrált, ezek vizsgálatával a szövegcritikai vagy a genetikus szövegkiadás révén a keletkezés folyamatát és az írás instabilitását kívánja bemutatni. Joggal merült fel azonban már viszonylag korán az a bírálat, mely szerint minden törekvése ellenére a genetikus kritika továbbra is a modern szövegre fókuszál, mely történetileg a könyvnyomtatás után alakult

¹³ BUDA Attila, „*legárvább három éveim neveltje*”: *A „Fiamhoz”* című vers kéziratai, ItK, 2023/1, 82–109.

¹⁴ DIRK VAN HULLE, *Genetic Criticism: Tracing Creativity in Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2022, 10–14.

ki, és a jogi keretek között is kodifikált szerzőség védjegye alatt végül is a nyomtatott szövegben stabilizálja a variánsaiban instabil írást.¹⁵ Az alábbiakban két olyan esetet szeretnék bemutatni, amikor a szöveggenézis több lépése is szemléltethető, és tudjuk vagy bizonyos nyomokból arra következtethetünk, hogy a gépiratos tisztázati eljutó vers megjelent nyomtatásban is valamelyik lapban, de ezt egyelőre még nem találtuk meg. 20. századi anyagnál ritka, hogy egy több példányban kinyomtatott szöveg teljeséggel eltűnjön, különösen akkor, amikor egy életmű (mint például a Babitsé) rendelkezik bibliográfiával is, és a lapok jelentős hányada ma már online repertóriumokban vagy digitális archívumokban fel van dolgozva.

Babits nagy háborúellenes versének, a *Fortissimó*-nak ismerjük egy ceruzairású fogalmazványát (MTA Ms 10.506. 39a), mely a vers 11–34. sorainak variánsa. A fogalmazvány 4–7. sorait a költő áthúzással törölte, de javításai ebben és a többi esetben is a véglegesített szövegváltozathoz képest kisebb, jórészt stilisztikai módosításoknak tűnnek, a legnagyobb eltérés a kanonizált szövegváltozathoz képest a vers 26–27. sorainak („Menjetek a piacra sírni, / sikoltsatok a templomokban”) hiánya. Ezt a két sort minden bizonynyal később, a szöveggenézis valamelyik – általunk nem ismert – fázisában szűrhatta be Babits.

¹⁵ Bernard CERQUIGLINI, *A variáns dicsérete: A filológia kritikai története*, ford. KESZEG Anna = *Metafilológia I: Szöveg, variáns, kommentár*, szerk. DÉRI Balázs et al., Bp., Ráció, 2011 (Filológia 2), 252.

A versnek fennmaradt több gépiratos változata is, ezek azonban a vers első megjelenését követő botrány után készülhettek. Közismert, hogy a Nyugat 1917. március 1-jei lapszámát a benne publikált *Fortissimo* miatt elkobozták, és a költő ellen vallás elleni vétség vádjával ügyészi eljárást indítottak. Néhány nap késéssel a Nyugat ugyan megjelenhetett, de a világháború alatti cenzurális gyakorlatnak megfelelően a vers helyének üresen hagyásával. Így a lapot kezébe vevő olvasó – ha a szöveggel nem is – a cenzúra működésének a nyomával szembesülhetett. A közgyűjteményekben a lap 1917. március 1-i száma ma is ebben a hiányos állapotában található meg.¹⁶

A *Reggeli szél* című vers esetében négy fóliót ismerünk, melyeken a költemény ceruzairású fogalmazványai találhatók, ezeken kívül fennmaradt két gépiratos tisztázat is. Az egyik a PIM-ben található (PIM V. 537.), és a proveniencia szerint Mikes Lajosnétól került a gyűjteménybe, a másikat az OSZK Babits-hagyatéka őrzi (OSZK Fond III/1698. 6.). Az autográfok szövegkritikai vizsgálata azt mutatja, hogy Babits több évig dolgozott a versen. Az első fogalmazványok (**k**₁ [OSZK Fond III/1969. 80.] és **k**₂ [MTA Ms 4699. 38.]) feltehetően még 1915 végén vagy 1916 elején keletkeztek. A **k**₃ (OSZK Fond III/1862.) a Budapesti Sakk-kör belépőjegyének verzóján található, melynek dátuma 1917. október 30. Ez a fogalmazvány a vers

¹⁶ A *Fortissimo* kiadástörténetéről: SZÉNÁSI, *Textológia és interpretáció...*, i. m., 225–251.

utolsó két versszakának variánsa, és több részletében egyezik a k_4 (MTA Ms 4699. 42.) fogalmazványával, mely 1919 tavaszára datálható. Ebbe bizonyos részeket Babits átemel a k_1 -ből és a k_2 -ből, és elképzelhető, hogy a k_3 a k_4 -gyel egy időben keletkezett. A k_1 -ből és a k_2 -ből történő átemeléseket az íráskép is tükrözi, ugyanis a szöveg ezeken a részekén nem tartalmaz javításokat. A vers gépiratban olvasható változatához képest az utolsó két versszak mutat jelentősebb eltéréseket, feltételezhető tehát, hogy a gépirat előtt legalább még egy kéziratos tisztázata születhetett a versnek, ezt azonban jelenleg nem ismerjük. Ezen a téren is sejthetünk tehát hiányt, viszont a legnagyobb rejtély a PIM-ben őrzött gépiraton található rájegyzésekből adódik. A Mikes Lajosnétól származó fólión a következő olvasható: „Érkezett: 1920. I. 30. Elfogadva”. A dátum jelzi a keletkezéstörténet lezárásának időpontját, illetve valószínűsíti, hogy egy lapnak, feltehetően a Mikes Lajos érdekeltségi körébe tartozó Az Est Lapok valamelyikének küldhette el Babits a verset, amelyet a szerkesztő el is fogadott. Ezt erősíti a Babits-hagyatékban fennmaradt gépirat, melyen Török Sophie kézírásával a „Szemle” szó olvasható, mely valamilyen módon szintén a publikálás tényére utalhat. Jelenleg azonban nem ismerjük a vers nyomtatott változatát, és a bibliográfia tételei között sem szerepel a műnek valamelyik lapban való megjelenésére vonatkozó adat, majd csak az 1945-ben megjelent *Babits Mihály összes művei* hátrahagyott versei között publikálja Török Sophie és Illyés Gyula. A *Reggeli szél*

példája ugyanakkor megerősíti Szabó Lőrincnek Babits alkotásmódjára vonatkozó visszaemlékezését. A kéziratok közötti viszonylag nagy időbeli eltérés ugyanis Babits versírói gyakorlatával magyarázható, melyet Szabó Lőrinc, aki 1919 és 1921 között szoros kapcsolatban állt Babitscsal (1920 júliusától majdnem egy évig együtt laktak Babits Reviczky utcai lakásában¹⁷), a következőképpen ír le: „Apró ceruzavégeket tartott a mellényzsebében, azokat kaparta elő az ujjával, s velük kanyarította korrektúrák hátára, papírdarabokra, levélborítékokra, ami épp akadt, akármire, a vesszorait, nyugtalan, elrángatott betűkkel. Hosszú szál ceruzát talán sose láttam a kezében, s töltőtollat is aligha. Rengeteg verstöredéke volt, és még több maradhatott; sokszor fel is dolgozta őket; némelyik versének több évszám csak egyszerre lehetne a születési dátuma.”¹⁸

A szöveghiány problematikája szorosan összefügg a töredék kérdésével. A Babits-versekben megfigyelhető töredékesség témájáról, elsősorban az 1911 és 1915 közötti anyagból vett példák alapján Buda Attila közölt nemrég részletekbe menő tanulmányt.¹⁹ Buda rendszerezi és példákkal szemlélteti az életműben, elsősorban

¹⁷ RÓNA Judit, *Nap nap után: Babits Mihály életének kronológiája, 1915–1920*, Bp., Balassi, 2014, 737–739.

¹⁸ SZABÓ Lőrinc, *Emlékezések és publicisztikai írások*, szerk. KEMÉNY Aranka, Bp., Osiris, 2003, 721.

¹⁹ BUDA Attila, *A töredék fogalmáról: Babits Mihály 1911–1915 között keletkezett verstöredékei* = „Salakos szesz, tölcserrel és szűrőpapírral”: *Tanulmányok a Babits kritikai kiadások filológiai és textológiai kérdéseiről*, szerk. KELEVÉZ Ágnes, MÁTYUS Norbert, SZÉNÁSI Zoltán, Bp., Ráció, 2022, 137–177.

a kéziratos hagyatékban megfigyelhető töredékesség fogalmát, különbséget tesz a fizikai és a tartalmi hiányból fakadó töredékesség között, és ezeken belül is további alcsoportokat különböztet meg.

HIÁNY							
Fizikai		Tartalmi					
írásfordozón	írásfordozón és szövegben	fikatív	valódi			nyelvi	
			szerkezeti	vázlat			
				töredék	spontán		
					akart		
csonka dokumentum			csonka mű				

Buda fontos megállapítása, hogy Babits kéziratos hagyatékának, mely az 1910-es évektől kezdve növekvő számban tartalmaz rövid, néhány soros verskezdeményeket, és később befejezett nagy művek egy-egy részletének fogalmazványát, alapvető jellemzője a töredékesség, ez

pedig az előszövegeknek a végleges műegészhez viszonyított vagy az el nem készült, befejezetlen műalkotáshoz való fiktív viszonyából ered.

Az íráshordozón és a szövegen megfigyelhető fizikai eredetű hiány legtöbbször véletlenül vagy akarattalanul bekövetkező cselekmény hatására keletkezik, viszont a tartalmi jellegű hiány esetében számolnunk kell azzal, hogy a hiány szándékolt szerkezeti eleme a szövegnek. Ennek is különböző megjelenési formái lehetségesek. A Buda által fiktívnek nevezett tartalmi hiány ebben az esetben a kompozíció szerves része, melyet a szerző valamilyen tipográfiai jellel is jelöl. Babits több nyomtatásban is megjelent versében (például: *Strófák a wartburgi dalnokversenyből*, *Ady Endrének*) alkalmazza ezt a kompozíciós elvet, az általam feldolgozott anyagból pedig ezek közé tartozik a *Szálló nap után* című vers is, melynek zárójelbe tett első négy sorát hármaspont nyitja és zárja, majd utána szintén tipográfiailag jelzett törés/hiány látható. A vers kéziratos fogalmazványa a szöveggenezis szempontjából ezúttal is kínál tanulságokat számunkra. A kéziratból ugyanis látható, hogy a fogalmazvány nem egy alkotói fázisban készült. A fólión található autográf rájegyzések elrendezéséből az írásfolyamat a következőképpen rekonstruálható: Babits feltehetően az ötödik sortól kezdi a fogalmazványt a Fond III/1818/a/3. fólió rektóján, a Fond III/1969. 24. fólión a 48. sorig az íróeszközből és a kézirat minőségéből kikövetkeztethetően

ugyanabban az írásaktusban készíti el az igen sok javítást (törlést, beszúrást, szócserét stb.) tartalmazó fogalmazványt. Ezután másik íróeszközzel és más betűmérettel, feltehetően később írja meg a vers nyitó sorait a Fond III/1818/a/3. fólió felső margóján, valamint a záró sorokat a Fond III/1969. 24. fólión a korábban lejegyzett fogalmazvány után. A kéziratban a vers többi szövegrésztől elkülönítő zárójelek és a hiányt jelző tipográfiai jelek még hiányoznak, valamint 90 fokkal elforgatva a lap felső negyedébe jegyzi le a 28–31. sorok fogalmazványát. Az írásminőség alapján a keletkezéstörténetnek ez a két fáziisa nagy biztonsággal elkülöníthető, ezt erősíti a három utólag beszúrt szövegrészben előforduló *függöny*-motívum ismétlődése is, a később lejegyzett szövegrészek keletkezésének sorrendje azonban ettől eltérő is lehet. A kézirat további tanulsága a szöveggenézis szempontjából, hogy a tipográfiaileg jelezett hiány a szövegkeletkezés későbbi periódusában lett a vers kompozíciójának része, tehát mintegy a keletkezéstörténet fázisainak időbeli tagoltságát is jelzi.

Előfordul persze, hogy Babits a szöveggenézis korai szakaszában, a kéziratban jelzi azt a szöveghiányt, melyet később be kíván tölteni. A *Húsvét előtt* első nyolc sorának fogalmazványát őrző fólió (OSzK Fond III/1969. 10.) verzóján az *[Ó Múzsá, kínban a többi virággal...]* kezdetű fogalmazvány alatt olvasható másfél sor, melyet három ponttal nyit:

...énekem
véresre tépi szárnyát a drótsövényeken

Ebben az esetben a lejegyzéskor megvolt az első sor rímhívó szava és a második sor, azonban az első sor további részei még hiányoztak. Hogy ebben az esetben a hármaspont nem a véglegesnek szánt szövegben majdan szereplő írásjelet jelenti, bizonyítja az, hogy egy másik fólión fennmaradt a [*Gyenge szárnyú énekem...*] kezdetű fogalmazvány (OSzK Fond III/1969. 51.), melyben Babits kiegészíti a szöveghiányt, és a korábban egy sorban szereplő szövegrészt két sorba tördeli:

Gyengeszárnyu énekem
véresre tépi szárnyát
drótsövényeken
s szárny helyett egy véres ronggyal
táncaidban, szárdi [?] bál,
mint egy részeg angyal
titubál.

Hiány keletkezik akkor is, amikor a szerző az alkotásfolyamat során töröl a készülő szövegből. A törlés azonban nem szükségszerűen semmisíti meg, teszi olvashatatlaná az elvetett szövegrészt. Babits gyakran él olyan törléstechnikákkal, amikor úgy húz át szavakat (egy-két szavas vagy soros szövegrészek esetében egy vízszintes vonallal; több soros egységek esetében gyakran több füg-

gőleges vonallal), hogy a törlésjel alatt az elvetett írás olvasható marad, ezáltal értékes információval szolgál a filológus számára a szöveggenézisre vonatkozóan. Babitsnak van egy viszonylag ritkán alkalmazott törlésmódja, mely több szempontból is érdekes. A *Szittál-e lassú mérgeket?* MTA Kézirattárában őrzött gépiratos tisztázatának (MTA Ms 4699. 10.) 11–17. sorait Babits úgy törli, hogy a végleges szövegváltozat újragépelt variánsát egy papírdarabon ráragasztja a törölt szövegrészre. Ez az eljárás azáltal válik érdekessé, hogy a papírdarab két szélét úgy ragasztózta be a költő, hogy azt óvatosan felemelve a törölni szándékozott sorok is majdnem teljes egészükben kiolvashatók maradnak. A megőrizni kívánt variáns közel áll a vers kanonizált változatához:

Hazánk, harsan, s már durva harc dulja a drága
tájt,
s uj tusa borzadt oka lesz, haki békét kiált.
Eszmét neveznek – és a föld bitókkal fölfakad;
jövőt – és viszik halni már a gyöngye fiukat
népjavát – s a nép uj nyomort lát, ujjabb
szenvedést;
emberközösség: pompa-szó! de kerüld mint a
kést;
szabadság: ez még csábosabb; de vigyázz, ki ne
mondd,

A törölt szövegrész azonban figyelemreméltó eltéréseket mutat:

Szabadság még szebb talán; de vigyázz, ki ne
mondd.

Összegzésként elmondhatjuk, hogy akár az írói hagyatéék egészének fennmaradását, akár az

egyes művek szöveggenezését dokumentáló írástaktusokat vagy más szóval az írásfolyamat nyomait vizsgáljuk, azt tapasztaljuk, hogy az életművet sajtó alá rendező textológus nem szabadulhat a szerzői szándék vizsgálatának néhány évtizede irodalomtudományi tiltólistára került fogalmától. Meglehet persze, hogy a szövegfilológiai kutatásokat övező szakmai kételyt, nevezetesen a pozitivizmus gyanúját nem elsősorban a szerző elvének ilyenfajta alkalmazása váltotta ki, hiszen az autográfok vizsgálata, az írásképek elemzése nem a végleges, kanonizált műbe foglalt eredeti szerzői gondolatot kutatja, hanem – mint egy speciális eszközökkel dolgozó detektív – a műalkotás létrejöttének nyomait kutatja. Ugyanakkor a francia genetikus kritika által a szövegkritikai elemzések középpontjába állított modern kézírathoz való viszony is reflektálható a pozitivizmusnál lényegesen frissebb teoretikus irányok felől is. Dirk van Hulle *Genetic Criticism* című könyvében különbséget tesz a „szerzői szándék” kétféle megragadása között, nevezetesen aközött, amely a műbe foglalt és a szerzőtől eredeztetett jelentést kutatja, és aközött, amely a műgenezis folyamatában azt vizsgálja, hogy a szerző mit csinált vagy akart csinálni.²⁰ Van Hulle főként 19–20. századi művek (Charles Darwin, James Joyce, Samuel Beckett) kapcsán a genetikus kritikát a kognitív narratológia bizonyos meglátásaival kombinálja, és a kézíratra úgy tekint mint az alkotásfolyamat

²⁰ VAN HULLE, *Genetic Criticism...*, i. m., 127.

során keletkező anyagi nyomokra, más szóval – szakítva a kint és bent ellentétére épülő kartézianus tudat-moddell – a kéziratot a szerző „kiterjesztett tudatának” tekintii, mely folyamatos interakcióban áll saját anyagi környezetével is, és ezáltal az egykori írói tudat a kéziratokon, a szerző könyvtárának margináliáin fennmaradt írásbeli nyomok segítségével vizsgálhatóvá válik.²¹ Érdemes továbbá felidézni Dávidházi Péternek a kétezres évek elején lezajlott ún. „filológusvita” keretében publikált tanulmányát is, melyben többek között példák során át azt bizonyítja, hogy a pozitivizmus humántudományokra is vonatkoztatott bizonyosságigényével szemben saját diszciplínánk gyakorlata sokkal kevésbé kínál fel a természettudományokra inkább jellemző „biztos tudás” lehetőségét, ezzel szemben különböző szintű valószínűségi fokokon elhelyezhető vagylagosságokkal vagyunk kénytelenek dolgozni.²² A „biztos tudásnak” ez a hiánya pedig sok esetben éppen a hagyaték különböző szintjein megmutatókozó hiányokból fakad.

²¹ Dirk VAN HULLE, *Modern Manuscripts: The Extended Mind and Creative Undoing from Darwin to Beckett and Beyond*, London, Bloomsbury, 2015.

²² DÁVIDHÁZI Péter, *Mi filológusok, és a bizonyosság vágya: Pozitivisták kötődéseink egy vita fényében*, ItK, 2004/1, 3–55.

**Dilettantizmus, dekadencia
és neofrivolizmus Szerb Antal
Utas és holdvilág című művében**

Tanulmányomban a dilettantizmus, a dekadencia és a neofrivolizmus kérdéseit vizsgálom Szerb Antal *Utas és holdvilág* című művében. A címben jelölt fogalmak közül a legfontosabb a dilettantizmusé, mely szót nem csak a hétköznapi értelmében használom, hanem Paul Bourget és Szerb Antal nyomán elsősorban egyfajta „szellemi diszpozícióként” és „lelki magatartásként” tekintek rá. Úgy vélem azonban, hogy érdemes a fogalom eredetére is reflektálni, mert a különböző értelmezési lehetőségek az *Utas és holdvilág*ban is megjelennek.

A dilettáns és a dilettantizmus

A „dilettáns” szó az olasz nyelvből ered, alapja a „dilettare” ige, melynek jelentése ’gyönyörködni’ és ’gyönyörködtetni’.¹ A „dilettante” pedig ’az, aki örömet, gyönyörűséget okoz’, illetve későbbi előfordulásban: ’örömet talál valamiben’.

¹ Mely a latin ’delectare’ igén alapszik. Richard HIBBITT, *Dilettantism and its Values: From Weimar Classicism to the fin de siècle*, New York, Legenda, Modern Humanities Research Association, Routledge, 2006 (Studies in Comparative Literature), 6.

A 16. században „dilettanti”-nak nevezték azokat az amatőr színészeket, nemeseket, akik saját és mások kedvtelésére játszottak, belső terekben, maszk nélkül és kosztümben.² Érdekes fejezete a dilettáns fogalomtörténetének, hogy első angol előfordulása 1733–34 körülre tehető, és az úgy nevezett The Society of Dilettanti csoport létrejöttéhez kapcsolódik. A megnevezés fiatal angol műkedvelőket jelölt, akik utazásaik során felfedezték Itáliát, és megosztották az antik művészetéről szerzett tapasztalataikat. A céljuk az volt, hogy elősegítsék a külföldi művészet elismerését.³ A „dilettanti” névválasztás tevékenységükben az élvezet és a kultúra kombinációját volt hivatott jelezni.⁴ A csoport érdeklődésének szemléltetéséül álljon itt néhány kiadványuk címe: *Account of the Worship of Priapus* (1786) és *Specimens of Ancient Sculpture, Aegyptian, Etruscan, Greek and Roman: selected from Different Collections of Great Britain by the Society of Dilettanti* (1809).⁵

A dilettantizmus elméletírói közül a következőkben olyan szerzőkre fogok koncentrálni, akiket Szerb Antal is ismert: Walter Pater angol esszéíróra, íróra és Paul Bourget francia íróra, kritikusra. Szerb mindkét alkotóról értekezik *A világirodalom története* című művében, fiataloko-

² Uo.

³ Uo., 7.

⁴ Uo.

⁵ Maarten van BUUREN, *Le Dilettantisme, style de vie*, Poétique, 2004/1, 53.

rának meghatározó gondolkodói közé tartoznak. Még akkor is, ha irodalomtörténetének megírásakor, az eltelt idő távlatából már némi „fanyar mellékizzel” ír egykori ideáljairól, ahogy azt Poszler György Pater kapcsán is kiemeli.⁶ Fontos azonban arra is reflektálni, hogy az *Utas és holdvilág* alapját éppen egy fiataalkori novella képezi, a *Hogyan halt meg Ulpius Tamás?* (1919), ami egy évvel azután születik, hogy Szerb elkezd magát beleásni Walter Pater tanulmányaiba.⁷ Másrészt a magyar író, irodalomtörténész Bourget-nak elsősorban a szépirodalmi műveit kritizálja, míg például Ernest Renan és a dilettantizmus jellemzésekor Bourget elemzését szinte szóról szóra átveszi:

„Vele új korszakba lépett a kételkedés: ő az, aki kételyében is kételkedik. Semmi sem áll távolabb tőle, mint az elbizakodott tagadás, amely a Felvilágosodás embereit eltöltötte. [...] »Bölcs az, mondja, aki tudja, hogy minden csak kép, előítélet, szimbólum és hogy a kép, az előítélet, a szimbólum szükséges, hasznos és igaz.« Egész lelkével magába fogadja nem a vallás igazságait,

⁶ POSZLER György, *Szerb Antal*, Bp., Akadémiai, 1973, 47.

⁷ „Tegnap este egy más láz jött rám... Az intellektuel láza, a megrészegülés a tudásvágytól, a művészetek, az esztétikai szép vágyától» – így ír naplójában 1918. március 30-án a tizenhét éves Szerb Antal. A későbbi életmű ismeretében nem lehet kétséges, hogy ez az »intellektuelláz« a mohó szellemi érdeklődésű nagydiák mélyen átélt, őszinte élménye. Mégis érdekes, hogy ugyanezen a napon jegyzi fel olvasmányai közé Walter Pater *A renaissance* című tanulmánykötetét, és hozzáfűzi, hogy Pater könyve »valami reneszánsz szellemmel hatja át«. *Uo.*, 32–33.

hanem a vallás szépségeit. Így keletkezik az a lelki magatartás, amelyet dilettantizmusnak nevez. A renani értelemben vett dilettantizmus Bourget meghatározása szerint az a szellemi diszpozíció, amely sorra az élet különböző formái felé fordít bennünket, és arra késztet, hogy valamennyinek odakölcsönözzük magunkat, anélkül, hogy valamelyiknek is odaadnók magunkat. A »dilettáns« az élet legmagasabb rendű élvezője. Mindent megért, és semmit sem fogad el; „megértés révén vesz részt a dolgok végtelen termékenységében”. Innen erednek Renan sűrű ironikus önellentmondásai és ironikus játékossága a nagy igazságokkal szemben. A nagy igazságok mind megbízhatatlanok – csak az árnyalatok fontosak, a tudomány célja a nuance. Ilymód készíti elő Renan a századvég impresszionizmusát, hangulatkultuszát.”⁸

A következőkben a két szellemi előd dilettantizmushoz kapcsolható elméleteit fogom röviden ismertetni, mert feltevésem, hogy az *Utas és holdvilágban* felmerülő különböző „dilettáns-változatok” ábrázolása az ő hatásukat tükrözi vissza. Walter Pater összekapcsolja a dekadenciát és a dilettantizmust, saját korának dekadenciáját többek között a Római Birodalmat övező hanyatláshoz hasonlítja a kereszténység térnyerésekor.⁹ Ehhez is köthető, hogy meglátása szerint újrafelhaszná-

⁸ SZERB Antal, *A világirodalom története*, Bp., Magvető, 1941, 531.

⁹ BUUREN, *i. m.*, 56.

lás jellemzi a dekadenciát, ami a művészetekből és kulturális rendszerekből, múltbeli eszmékből, ideológiákból egy mozaikot képez, ezáltal új nézőpontot hozva létre.¹⁰ Pater kibővíti a dilettáns fogalmát: a dilettáns olyan valaki, aki követi az intuícióit. Életművében egyébként is visszatérő megállapítás, hogy az efemer élmény, érzékelés az alapja a realitás és az igazság megismerésének, az ember az érzékelés révén különíti el, mi létezik, és mi nem.¹¹ Ez pedig tragikus képpel jár a világról: ha a színek, szagok, ingerek sokasága elmúlik, akkor csak az üresség marad. Ennek révén a dekompozíció az esztétikai élmény része lesz. Pater például Fra Angelico *A szűz*¹² című képéről azt írja, hogy „corpse-like in her refinement”, azaz ’csontvázszerű a kifinomultságában’¹³ – ennek megemléztetését azért tartom fontosnak, mert Fra Angelico neve többször is előkerül az *Utas és holdvilág*ban is. A korábban kiemelt Szerb-idézetben is reflektált századvégi hangulatkultuszhoz kapcsolódik, hogy Pater szerint a hangulat bizonyos szempontból destruktív, mert a valóság először fragmentumokra bomlik a hangulat hatása, befolyása alatt, majd ugyanebben a hangulatban egy új, asszociatív egységgé formálódik.¹⁴ A mű-

¹⁰ *Uo.*

¹¹ *Uo.*, 54.

¹² Marten van Buuren „la *Vierge*”-ként, azaz „A szűz”-ként hivatkozik a képre tanulmányában, Fra Angelicónak azonban *A szűz koronázása* és *A szűz halála* című festményét, illetve a *Madonna*-képeit is takarhatja ez a megnevezés, ezért döntöttem „A szűz” fordítás mellett.

¹³ *Uo.*

¹⁴ *Uo.*, 55.

vészlet lesz az egyetlen, amiben a fragmentumokra esett világ össze tud állni egy, a hangulat által inspirált egésszé.¹⁵ Pater szerint emiatt veszi át a transzcendencia, a vallás helyét az esztétikum.¹⁶

A század végére átalakul a dilettáns fogalma, a pozitív értelmezés mellett a negatív oldala is hangsúlyossá válik. Paul Bourget többféle típusú műben is reflektál erre a változásra, illetve általában a dilettantizmus jelenségére: a *Du Dilettantisme* című esszéjében és a *Le Disciple*, illetve *Cosmopolis* című regényeiben is. Paterhez hasonlóan szerinte is része a dekadenciának a dilettantizmus (a dilettantizmus tulajdonképpen a társadalmi dekadencia szimptómája), ami saját korát is jellemzi, és ami egykor a Római Birodalom bukásához is vezetett.¹⁷ A társadalmi dekadenciához kapcsolható az embertársak iránti érdektelenség problémája is: Bourget szerint a dilettáns csak félig-meddig kötődik az őt körülvevő világhoz.¹⁸ A francia író, kritikus a dilettantizmus jelenségét az utazás mint passzió jelenségével is összeköti: szerinte a kortárs kozmopolitizmus növeli a dilettantizmust. Stendhal kapcsán jegyzi meg, akit a dekadencia és dilettantizmus apostolának nevez, hogy az utazás által különböző ingereknek akarta kitenni magát.¹⁹ Ennek lehet edukatív jellege is, azonban az inge-

¹⁵ *Uo.*

¹⁶ *Uo.*

¹⁷ HIBBITT, *i. m.*, 91.

¹⁸ *Uo.*

¹⁹ *Uo.*, 92.

rek túlzott hajhászásába is torkollhat. Szerinte a kozmopolitizmus különösen jellemző az 1880-as évekre, mert ekkora éri el a társadalom azt a szintet, hogy már élvezheti a múlt gyümölcseit anélkül, hogy a jövőre gondolna. Így a dilettantizmus átveszi a valós cselekvés helyét, különösen a középosztály esetében, akikre leginkább jellemző a turizmus művelése. Emiatt is hivatkozik úgy erre az időszakra, hogy az „szándékosan terméketlen” („volontiers stérile”).²⁰ Mivel cselekvésképtelenséggel, terméketlenséggel passzivitással jár együtt a dilettáns áldozat: önmaga áldozata, saját döntése alapján mártír.²¹ A modern nagyvárosok pedig mindezeket a folyamatokat felerősítik, hiszen a kíváncsiság, az analizálás, a kritikusság és az érdektelenség kombinációja jellemzi őket.²² A dilettantizmus szelleme és a kritikusság miatt a modern élet átesztétizálódik: minden objektum múzeumi tárgy jelleget ölt, erre példának a nagyvárosi, párizsi szalonokat hozza föl. Bourget a korszak betegségének tartja, hogy ahelyett, hogy az emberek élveznék az őket körülvevő tárgyakat, az unalom és az érzékenység arra viszi őket, hogy mesterséges szenvedéllyel gyűjtsék azokat.²³

Összefoglalva tehát, Bourget koncepciója a dilettantizmusról sok hasonlóságot mutat a dekadenciával: bizonytalanság, morális tehetetlenség („moral inertia”), gyenge akarat, az érzékek

²⁰ *Uo.*

²¹ BUUREN, *i. m.*, 61.

²² HIBBITT, *i. m.*, 92.

²³ *Uo.*, 96.

túlzott felfokozottsága („nervous hyperacuity”), egészségtelen esztétizmus és végül kifáradás jellemzi a dilettánst.²⁴ A modern dilettáns továbbá számos szerepet játszik, mert elvesztette valódi természetét.²⁵ A művészetekben mindez a következőképp mutatkozik meg: a moralitás hiánya jellemző, a művészet csakis önmagáért való. Az irodalomban a dilettantizmus megjelenési formái az esztétizmus, az imitáció, az ironia, a játékosság, a töredékesség és az ellentmondásosság.²⁶

Szerb Antal regényében többféle dilettánstípust fedezhetünk fel. Míg az Ulpus-ház lakóinak viselkedése inkább a dilettáns korai, pozitív képével kapcsolódik össze, addig Mihályt akár a századvégi modern dilettáns „prototípusának” is tekinthetjük.

Ulpusok, az „eredeti” dilettánsok

Az Ulpus-ház mint múzeum

A dilettáns egyik legmeghatározóbb vonása a múlt és annak objektumai felé való fordulás, illetve a gyűjtés jelensége, ahogy azt láthattuk például a The Society of Dilettanti csoport esetében. Az Ulpus-ház maga is a múlt megtestesítője, nemcsak azért, hogy tele van anakronisztikus tárgyakkal (és egy ekkorra már anak-

²⁴ *Uo.*, 105.

²⁵ BUUREN, *i. m.*, 59.

²⁶ HIBBITT, *i. m.*, 175.

ronisztikussá váló arisztokrata létformával is), hanem azáltal is, hogy egy múzeumra hasonlít: „Ulpius Tamásék fent laktak, egy nagyon öreg és rozzant házban. De csak kívülről volt a ház öreg és rozzant, belülről az is nagyon szép és lakályos volt, mint ezek az öreg olasz hotelek. Bár sok tekintetben kísérteties is volt nagy szobáival és műtárgyaival, olyan volt, mint egy múzeum.”²⁷ Ez abból is adódhat, hogy Ulpiusék apja, aki a szövegben a legnegatívabban ábrázolt karakterek közé tartozik, archeológus és múzeumigazgató. Ő a tudomány felől közelít a múlthoz, leltározza azt, szemben a nagyapával, aki kreatív, teremtő ember, feltaláló, és órákat szerel – nem lehet véletlen, hogy e tevékenysége az idő múlásával asszociálható. Ezért is lesz annyira szimpatikus Mihály számára:

„A nagyapát, aki a legvalószínűtlenebb időkben, sokszor az éjszaka közepén, és a legvalószínűtlenebb ruhákban, köpenyekben és kalapokban csoszogott be a testvérek szobájába, nehezen szoktam meg. A testvérek mindig szertartásos ovációkban részesítették. Eleinte untam az öreg bácsi történeteit, és nem is értettem jól, mert az öreg németül beszélt és kissé rajnavidéki tájszólással, mert Kölnből vándorolt be Magyarországra. De később azután rájöttem meséinek az ízére. Az öreg a régi Pest eleven lexikonja volt. Nekem, a házak barátjának, valóságos főnyeremény. El

²⁷ SZERB Antal, *Utas és holdvilág*, Bp., Magvető, 2010, 33.

tudta mondani minden várbeli háznak és gazdájának a történetét.”²⁸

Apjuk gyűjtőszenvédélyét a gyerekei, Ulpius Tamás és Ulpius Éva is tovább viszik, azonban az ő viszonyulásuk a múlthoz sokkal inkább a nagyapáéhoz hasonlít: „Tamás éppolyan mániákusa volt a régi dolgoknak, mint én. Nála nem is lehetett csodálni: egyrészt apai örökség volt, másrészt a házuk olyan volt, mint egy múzeum. Tamás számára a régiség volt a természetes dolog, és a modern a furcsa, idegen. Állandóan Olaszországba vágyódott, ahol minden régi és neki való. [...] Az én vonzódásom a régi dolgokhoz inkább csak passzív élvezés és intellektuális vágy a megismerés után, Tamás vonzódása aktív fantázia-tevékenység volt. Állandóan megjátszotta a történelmet.”²⁹ Ahogy Mihály is kiemeli, a testvérek, főként Tamás esetében a régi dolgok iránti vágyakozás „aktív fantázia-tevékenység”, teremtető újraátélés. Ez az, ami az apa viselkedéséből hiányzik, és ami a mesélés révén megvan a nagyapa esetében. És ez az, ami Mihálynál már passzív élvezetté válik, kiüresedik – ahogy azt a századvégi dilettáns kapcsán Bourget is leírja.

Az Ulpius-ház mint az antik világ mása

A másik vonás, ami miatt az Ulpiusokat az „eredeti dilettánsok” jelzővel illettem, az antik világ-

²⁸ Uo., 36.

²⁹ Uo., 37–38.

hoz való kapcsolódásuk. Ennek egyik jelölője lehet, hogy az „Ulpus” római nemesek neve, a latin „lupus” (‘farkas’) umbriai változatából származik, ami pontosan az a régió, amely kiemelt szerepet kap a műben. Több utalás is történik a farkas szimbólumának jelentőségére Szerb Antal regényében: például szóba kerül Róma alapítása és a gubbiói farkas története is, és a két monda összefonódik Mihály képzeletében. A szövegben megmutatkozó szerelemképnek is lehet antik forrása. Mihály és Éva tulajdonképpen vérfertőző viszonya több ponton is reflektálttá válik a szövegben: „Úgy képzeltem, ezáltal a nemek különbsége valahogy elmosódik bennük, és mind a ketten kissé androgün jelleget vettek fel a szememben” – mondja róluk Mihály.³⁰ Erről eszünkbe juthat Platón *A lakomája*, melyben Arisztophanész a szerelemről tartott beszédében a következőképp nyilatkozik: „csupán külső jel szerint egész ember mindegyikünk, mert ketté vagyunk vágva, mint a félszegűszo halak. Kettő lett egyből, s most szüntelenül keresi ki-kí maga felét.”³¹ A két figura egybeolvadása, hasonlósága és androgün jellege a regény több pontján is fellelhető, például akkor, amikor Angliában Mihály egy furcsa találkozási pontra érkezik, és meglát a kárpit mögött egy szempárt, amelyről azt hiszi, Tamásé, de valójában Éva tekintetét tévesztette össze

³⁰ *Uo.*, 35.

³¹ PLATÓN, *A lakoma*, ford. TELEGI Zsigmond = PLATÓN, *Szókratész véddőbeszéde*, *A lakoma*, ford. DEVECSERI Gábor, TELEGI Zsigmond, Bp., Európa, [é. n.], 94.

testvéreével. A testvérek teljes testi egyesülése, szerelmük beteljesedése is megtörténik Tamás öngyilkosságakor.

Tamás és Éva időnkívüliségét, anakronisztikusságát jelzi az is, hogy saját koruk történeteit teljesen ignorálják, elszakadnak a világtól, különösen Tamás:

„Nem is tudod elképzelni, mennyire irreálisak voltak, mennyire irtóztak minden gyakorlati valóságtól. Újság sosem volt a kezükben, sejtelmük sem volt, hogy mi történik a világban. Pedig akkor világháború volt; de őket nem érdekelte. Az iskolában egyszer kiderült, felelés közben, hogy Tamás sosem hallott Tisza Istvánról. Mikor Przemysl elesett, Tamás azt hitte, hogy egy orosz tábornokról van szó, és udvariasan örömét fejezte ki; majdnem megverték. Később az intelligensebb fiúk már Adyról és Babitsról vitatkoztak; Tamásnak az volt az elmélete, hogy mindenki tábornokról beszél, és Adyról is sokáig azt hitte, hogy tábornok.”³²

Az Ulpius-ház mint színház

A színház, színjátszás kérdése talán a legfeldolgozottabb téma az *Utas és holdvilág* kapcsán, első sorban a játék fogalma mentén. Jelen tanulmány a jelenség dilettantizmushoz kapcsolódó oldalát kívánja megvilágítani. Már a dilettantizmus ko-

³² SZERB, *Utas és holdvilág...*, i. m., 41–42.

rai megjelenési formájához is kapcsolódott az amatőr színjátszás jelensége. Ez az Ulpius-házra is jellemző:

„Úgy kell elképzelned, hogy a két testvér élete az Ulpius-házban állandóan színház volt, állandó *commedia dell'arte*. A legcsekélyebb dolog elég volt, hogy megindítsa a dolgot, hogy Tamás és Éva megjátsszanak valamit, illetve hogy játsszanak, ahogy ők mondták. A nagyapa mesélt valamit egy várbeli grófnőről, aki szerelmes volt a kocsisába, és Éva mindjárt grófnő lett és Tamás kocsis; vagy elmesélte, hogyan ölték meg Majláth országbíró oláh inasai, és Éva országbíró lett és Tamás oláh inasok; vagy sokkal hosszabb, komplikáltabb és folytatásos történelmi rémdrámák fejlődtek ki. A játékok természetesen csak nagy vonásokban jelezték az eseményeket, mint a *commedia dell'arte*: egy-két ruhadarabbal, főképp a nagyapa kifogyhatatlan és megdöbbentő ruhatárából, jelezni tudták a kosztümöt, azután következett egy nem nagyon hosszú, de rendkívül barokk, nyakatekert dialógus, majd a gyilkosság vagy öngyilkosság.”³³

Fontos eleme ennek a játéknak, hogy a figurák színjátéka az Ulpius-ház határain kívül nem értelmezhető, a valós világban Éva és Tamás színházi érdeklődésük ellenére nem kívánják kitanulni a szakmát (itt gondolhatunk a dilettáns

³³ *Uo.*, 38.

szavunk hétköznapi értelmére, melyben a professzionalizálódás hiánya lesz hangsúlyos): „A jövőjüket nem tudták másképp elképzelni, mint a színházzal összefüggésben, amennyiben egyáltalán gondoltak jövőjükre. Tamás drámaírónak készült, Éva pedig nagy színésznőnek.”³⁴ A dilettantizmus szempontjából az idézet folytatása még beszédesebb: „De a készülés szó nem egészen helyes, mert Tamás sosem írt drámát, és Évának álmában sem jutott eszébe, hogy színiiskolába kellene járnia. Annál nagyobb szenvedéllyel jártak színházba. Csak a Nemzetibe; a könnyű színpadtól Tamás éppúgy undorodott, mint a modern építészettől; leginkább a klaszikus drámákat szerette, amelyekben bőven van gyilkosság és öngyilkosság.”³⁵ Ugyanehhez a kérdéskörhöz kapcsolódik, hogy Éváról kiderül, amikor a valós színpadon, egy iskolai színdarabban kell megmutatnia színészi tehetségét, hogy dilettáns színésznő: „Magáról az előadásról most nem akarok persze beszélni, csak mellesleg jegyzem meg, hogy Évának egyáltalán nem volt sikere” – emlékszik vissza Mihály.³⁶ Ugyanakkor absztraktabban megfogva a kérdést, a szerepjátszás az Ulpiusok köré szerveződő csoport dinamikájára is jellemző: mindig van egy „hegemon”, akinek az alakját, viselkedését utánozzák a tagok.

³⁴ *Uo.*, 38–39.

³⁵ *Uo.*, 39.

³⁶ *Uo.*, 52.

Mihály, a századvégi dilettáns

Mihály figurája gyakorlatilag pontról pontra megfeleltethető Bourget századvégi dilettáns-képének. Áldozat és mártír – leginkább ezeket a szerepeket veszi fel és élvezi az Ulpus ház játékaiban, továbbá erotikus érdeklődésére is ez jellemző, ahogy azt az Erzsivel való beszélgetéséből megtudhatjuk. Az áldozati szerephez szorosan hozzátartozik a másokért és magáért vállalt felelősség kérdése, amely elől Mihály notóriusan menekül. Még saját halálát sem képes megtalálni, hiszen Tamását akarja leutánozni, ahogy ez Éva búcsúüzenetéből kiderül: „*»Mihály, mikor ezt olvasod, már útban vagyok Bombay felé. Nem jövök el hozzád. Te nem fogsz meghalni. Te nem vagy Tamás. Tamás halála csak Tamást illeti meg, mindenki keresse a saját halálát.*»³⁷

Továbbá ezt mutatja az is, hogy Mihály végül úgy kerül vissza Pestre, hogy az apja Erzsi kérésére hazaviszi, mint egy gyermeket.

Mihály másik tulajdonsága, amely korrelál a századvégi dilettáns képével az, hogy teljesen érdektelen a világ dolgai iránt, kizárólag befelé fordul a figyelme: „*Erzsi bizonyára éppen azt szereti benned, hogy olyan vagy, amilyen vagy, olyan végtelenül távoli és elvont, hogy senkihez és semmihez közöd nincs, és mint ha egy átutazó idegen, egy Mars-lakó lennél ezen a földön; hogy semmit sem tudsz pontosan megjegyezni,*

³⁷ Uo., 391. (Kiemelés az eredetiben – M. T.)

hogy senkire sem tudsz komolyan haragudni, hogy nem tudsz odafigyelni, ha mások beszélnek, hogy inkább csak jóakaratból és udvariasságból csinálsz néha úgy, mintha te is ember volnál.”³⁸ Mihály érzékeire alapozva éli életét, úgy dönti el például, hogy reagáljon egy adott helyzetben, hogy a logikus gondolkodást mellőzve mérlegeli érzéseit. Ahogy a századvégi dilettáns is teszi, hangulatokat érzékel a világból, ezek révén dönti el, hogy mi a valós, és mi a fiktív. Ennek a legkiemelkedőbb példája a következő sienai jelenet:

„Az egyik kapu felirata így hangzott: Cor magis tibi Sena pandit, jobban kinyitja szívedet Siena... Itt még a kapuk is bölcsét és igazat beszélnek, jobban kinyitja szívedet Siena, hogy megteljék az élet egyszerű és könnyű mámorával és vágygyal, amint illik az évszak fátyolozott szépségéhez. Másnap hajnalban Mihály felébredt, felkelt, és kibámult az ablakon. Az ablak kinézett a városból, a hegyek felé. A toszkán tájon könnyű lilaszínű ködök úsztak, és az aranyszín lassan és bátortalanul készült elő a nappalra. És semmi sem volt, csak ez a lila-arany derengés, a távoli hegyek alatt.”

- Ha ez a táj valóság - gondolta -, ha ez a szépség csakugyan van, akkor minden hazugság, amit eddig csináltam. De ez a táj valóság.

És hangosan elmondta a Rilke-verset. [...].

³⁸ Uo., 91-92. (Kiemelés az eredetiben - M. T.)

Azután riadtan fordult Millicent felé, aki édesen aludt tovább. És ráeszmélt, hogy Millicentnek semmi realitása nincsen. Millicent nem több, mint egy hasonlat, ami véletlenül eszébe jut az embernek. És semmi. Semmi.”³⁹

Mihály folyamatosan ingereket keres, melyeket részben az utazás, részben felfokozott szexuális élményei során él át. Azonban, ahogy Bourget is kiemeli, az érzékek ilyen típusú hajszolása az érzékek túltöltődéséhez vezet, aminek a következménye akár betegség is lehet, ahogy Mihály esetében is. Idegi gyengeségének előjele lehet az örvényérzet, illetve az Olaszországban játszódó fejezetekben idegi kimerülése is. Bourget az utazást és a kozmopolitizmust összekapcsolja a dilettantizmus kérdésével. Fontos ebből a szempontból, hogy a turizmust, amely fontos szerepet kap Mihály és Erzsi kapcsolatában, Bourget polgári időtöltésnek tartja. Az *Utas és holdvilág*ban Mihály az egyetlen az Ulpius ház köré szerveződő csoport tagjai közül, aki ténylegesen polgári közegeből származik.

Mihály, ahogy a századvégi dilettáns is, szerepet játszik, mert nincs saját egyénisége – mindez kapcsolódhat a saját életért vállalt felelősség kérdéséhez is. Éppen ezért kell megerőltetnie magát, hogy részt vehessen az Ulpius-féle színjátszásban, hiszen az nem az ő egyéniségéhez illik, hanem az Ulpiusokéhoz:

³⁹ *Uo.*, 161–162. (Kiemelés az eredetiben – M. T.)

„És mégis rossz volt a lelkiismeretem a két Ulpiusszal szemben. Úgy éreztem, hogy becsapom őket. Mert ami nekik természetes szabadság volt, nekem nehéz, görcsös lázadás. Túlságosan is polgár vagyok, és túlságosan annak neveltek otthon, hiszen te tudod. Nekem nagy lélegzetet kellett vennem, és nagy elhatározásomba került, hogy a cigarettahamut a földre szórjam; a két Ulpius nem is tudta másképp elképzelni. [...] Legnehezebb az volt, hogy részt kellett vennem a játékaikban. Belőlem minden színész-hajlandóság messzemenően hiányzik, legyőzhetetlenül szégyenlős vagyok, és eleinte majd meghaltam, amikor rám adták a nagypapa vörös mellényét, hogy VI. Sándor pápa legyek egy folytatásos Borgia-drámában. Később megtanultam ezt is; de sosem tudtam olyan szép barokk szövegeket rögtönözni, mint ők.”⁴⁰

A dilettánsához kapcsolódó egy absztraktabb vonás is megjelenik Mihály karakterénél, a terméketlenség: az ő esetében hiányzik az „apa-vonal” a tenyeréből, ahogy az kiderül, mikor Vannina jósol belőle, illetve a férfi Erzsivel való beszélgetésében kifejti, hogy az apaszerep áll tőle a legtávolabb: „milyen szerencsétlen lesz előbbutóbb mellettem, aki, azt hiszem, még tábornok is könnyebben lehetnék, mint hogy apaszerepet játsszak, ez az a humánus, ami teljesen hiányzik belőlem, többek közt.”⁴¹ Mindez véleményem

⁴⁰ *Uo.*, 46–47.

⁴¹ *Uo.*, 97.

szerint ismét visszavezethető a felelősségvállalás hiányára a karakter jellemében.

Mi a hasonlóság a különböző típusú dilettánsok esetében?

A dolgozat végén feltehető a kérdés, hogy mi a hasonlóság a különböző dilettánstípusok esetében? Az élet és a művészet élvezete, nosztalgia az antikvitás felé, miközben a körülöttük lévő, valós világ szétesőben van. Ennek a szétesésnek a jelei a szövegben is fellelhetők: „Mert akkor a veszendőséget már nemcsak én éreztem, hanem az egész város is, a levegőben volt. Az embereknek rengeteg pénzük volt, és tudták, hogy hiába, egyik napról a másikra el fog veszni, a katasztrófa úgy lógott a kerthelyiség fölött, mint egy csillár”⁴² – emlékszik vissza Mihály ifjúkorára, ő és Erzsike Olaszországban pedig „kis fasisztákkal” találkoznak, de Waldheim Rudi története is idekapcsolható: Németországban élő fia megtagadja őt, mert szerinte sváb származása miatt nem igazi német. Ezen a ponton érdemes bevonni a címben jelölt harmadik fogalmat, a neofrivolizmust is az értelmezésbe. Gyakran „súlytalanságként” vagy „ürességként” értelmezik a fogalmat, és Szerb Antalt igyekeznek megvédeni a „neofrivol” jelzőtől, amit az író maga is használ. A legteljesebb meghatározását annak, hogy számára mit

⁴² *Uo.*, 76.

jelent a neofrivolizmus, *A világirodalom történetében* adja Aldous Huxley kapcsán:

„Ő volt a legkitűnőbb írója annak a húszas évekre oly jellemző iránynak, amelyet talán minden frivolitás nélkül neofrivolizmusnak nevezhetünk. [...] A húszas évek szellemi elitje félt a komoly dolgoktól, hiszen a komoly dolgok váltották ki a világháborút. [...] Az emberek gyorsan szétnéztek, és megállapították, hogy még annyi szép dolog maradt meg: Itália, a nők, a tudomány, a festészet, a finom emberszólás, az ironia fölénye. És ha tekintetünk a felületen marad, nem kell észrevennünk »a riadó vak mélységet« a játékos színek mögött. Így vált életbölcsséggé a felületesség, a sztoicizmus modern formája. Az attitűd nem volt bizonyos erkölcsi érték híján sem: hallgatólagos tiltakozás a nagyképűségek, a harsogó komoly hazugságok, a felduzzasztott álfelelősség ellen, amely csak arra való, hogy az embert ember ellen uszítsa. Inkább legyünk felületesek, mint gonoszok, mondták.”⁴³

Az *Utas és holdvilágban* minden negatív tulajdonsága ellenére számtalanszor elhangzik Mihállyal kapcsolatban, hogy nem gonosz ember, szemben például Pataki Zoltánnal, aki erkölcsösnek állítja be magát, de valójában rendkívül immorális tettekre is képes.

Szerb Antal regénye véleményem szerint egy

⁴³ SZERB, *A világirodalom története...*, i. m., 812.

éppen háború előtt lévő világ utolsó perceit mutatja be, olyan figurákkal, akik a dilettantizmus révén próbálnak menekülni a való élet megpróbáltatásai és elvárásai elől. Bourget emeli ki, hogy a dilettantizmus bizonyos individuumok számára hasznos lehet, míg mások számára inkább negatív következményekkel jár.⁴⁴ Meglátásom szerint Tamás és Éva esetében autentikus létformáról van szó, míg Mihály esetében negatív felhangot kap a „dilettáns” jelző.

⁴⁴ ИИВВИТ, *í. m.*, 93.

Egy nyelv nélküli regény?

*Molnár Ferenc Companion in Exile című műve
a kéziratváltozatok tükrében**

Előzetes megjegyzések

Az utóbbi néhány évben érezhetően megélénkült a szakmai érdeklődés Molnár Ferenc utolsó nagyobb szabású műve, az Amerikai Egyesült Államokban *Companion in Exile* címen 1950-ben,¹ Magyarországon pedig *Útitárs a száműzetésben* címen 1958-ban megjelent regény iránt.² A Magyar Irodalomtörténeti Társaság 2021-es Molnár-konferenciáján két, egymástól igencsak eltérő irányból közelítő előadás foglalkozott a művel, a belőlük készült tanulmányok a 2022-es konferenciakötetben is megjelentek.³ Egy

*A tanulmányban említett kéziratokról készített felvételek megtekinthetők az *Új Forrás Online*-on olvasható változatban: <https://ujforras.hu/reichert-gabor-egy-nyelv-nelkuli-regeny-molnar-ferenc-companion-in-exile-2024-01-15/>

¹ Ferenc MOLNÁR, *Companion in Exile: Notes for an Autobiography*, transl. Barrows Mussey, New York, Gaer Associates, 1950. (A továbbiakban: CiE)

² MOLNÁR Ferenc, *Útitárs a száműzetésben: Jegyzetek egy önéletrajzhoz*, ford. STELLA Adorján, bev. KÁRPÁTI Aurél, Bp., Táncsics, 1958. (A továbbiakban: ÚSz)

³ SCHEIBNER Tamás, *Az érzelmesség társadalmi igazolása: Emigráció és vészkorszak Molnár Ferenc Útitárs a száműzetésben című művében* = „Ha gitt van, akkor...”: *Tanulmányok Molnár Ferenc műveiről*, szerk. BENGÍ László, IMRE Zoltán, Bp., Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2022 (MIT-konferenciák, 8), 217–231; illetve REICHERT Gá-

2023-as interjúból pedig az derül ki, hogy Kádár Judit az Eötvös Loránd Tudományegyetem ösztöndíjának jóvoltából New Yorkban tanulmányozta a könyv kéziratváltozatait,⁴ amelyeknek a lelőhelye eddig is közismert volt, szakszerű feldolgozásuk és értelmezésük azonban mind ez idáig várat magára. Jelen tanulmányban magam is hivatkozom a New York Public Library színházi osztályán (Billy Rose Theatre Division) található dokumentumokra, amelyek egy részét, bár személyesen nem állt módomban megtekinteni, szkennelt formában a rendelkezésemre bocsátotta egy New Yorkban élő ismerősöm, Erdei Szabolcs – akinek ez úton is szeretném megköszönni az önzetlen segítséget.

Ugyancsak viszonylag friss fejlemény a regény-nyel kapcsolatban, hogy 2023 márciusában egy amerikai online aukción feltűnt az a kézirategyüttes, amely a *Companion in Exile*-hoz kapcsolódó szövegeket tartalmaz (tudatosan nem használom a magyar címet, hiszen az bizonyíthatóan nem Molnártól, hanem az angol változatot magyarra „viszszafordító” Stella Adorjántól származik), és amely rövidesen Budapesten válik hozzáférhetővé a ku-

bor, Bartha Wanda mint Molnár-szereplő: Útitárs a száműzetésben = „Ha gitt van, akkor...”, i. m., 233–243. A témához kapcsolódóan lásd még Széchenyi Ágnes egy régebbi tanulmányát: Ágnes SZÉCHENYI, *Exile in the Hotel Plaza: The Twilight Years of Ferenc Molnár (1940–1952)*, Hungarian Studies, 2009/1, 77–105.

⁴ SZEKERES Dóra, *Molnár Ferenc megtalált kézíratai új megvilágításba helyezik az életművet – Interjú Kádár Judit kutatóval*, Litera, hozzáférés: 2023.08.09, <https://litera.hu/magazin/interju/kadar-judit-interju.html>. Lásd még: KÁDÁR Judit, *Egy antropofób úr New Yorkban: Molnár Ferenc emigrációjáról másképp*, Jelenkor, 2024/2, 185–193.

tatók számára. A javarészt autográf, kisebb részben gépírásos jegyzetek a regényt angol nyelvre ültető fordító, Barrows Mussey hagyatékából kerültek a ritka könyvek és kéziratok gyűjtésével és árverezésével foglalkozó Mark Funke üzletébe, amely a kaliforniai Mill Valley-ben működik. A meghirdetett tételre az író szintén Kaliforniában élő dédunokája, Lukin Gábor figyelt fel, akinek a közvetítésével (és a Los Angeles-i magyar főkonzulátus bevonásával) a dokumentumok 2023 májusában a Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattárába kerültek. A vételár kifizetését a múzeum gyűjteményezési keretén felül Molnár Ferenc leszármazottainak anyagi támogatása tette lehetővé.⁵ A családtagok és az intézmény jóváhagyásával 2023. május 23-án és 24-én, a restaurálás megkezdése előtt tanulmányozhattam a frissen „hazakerült” kézirategyüttest, a dolgozatban az ekkor szerzett benyomásaimra is hagyatkozom.

Meglátásom szerint kulcsfontosságú feladat a Mussey-hagyatékából előkerült anyag és a New York-i kéziratváltozatok minden részletre kiterjedő összevetése – amelyre, nem lévén „hivatásos” Molnár-szakértő, ebben a tanulmányban nem vállalkozom, mindössze néhány példa segítségével szeretném érzékeltetni, hogy rendkívül tanulságos szövegkorpuszról van szó. A *Companion in Exile* ismert kéziratváltozatainak vizsgálata ugyanis jobb rálátást adhat a mű rendkívül szövevényes – hovatovább egyedülállónak nevezhető – kelet-

⁵ Hazatért Molnár Ferenc emigrációs visszaemlékezésének kézirat, PIM.hu, hozzáférés: 2024.01.03, <https://pim.hu/hirek/hazatert-molnar-ferenc-emigracios-visszaemlekezésenek-kezirata>

kezéstörténetére, amelyről eddig csak részleges információkkal rendelkezünk. Györgyey Klára monográfiája szerint Molnár Ferenc és Barrows Mussey közös munkája a következőképpen zajlott: „A szerző magyarul írt, aztán kétnaponta németül felolvasta az elkészült anyagot egy kétnyelvű amerikainak, Barrows Mussey-nak, aki ott helyben, mondatról mondatra, angolra fordította.”⁶ Ebből következően az először 1950-ben, angol nyelven publikált regény nem rendelkezik fizikai formában létező, Molnár által írt autentikus kézirattal, hiszen a végleges és nyilvánosság elé bocsátott angol szöveg kéziratát nem saját maga hozta létre. És, mint látni fogjuk, a helyzet ennél is sokkal bonyolultabb.

A regény létrejöttének visszakövetése a filológiai következtetések levonása mellett Molnár kései prózapoétikájával és munkamódszerével kapcsolatban is új felismerésekhez vezethet, amit az alábbiakban szintén igyekszem példákkal igazolni. Gondolatmenetem két központi állítás köré épül. 1: Molnár Ferenc utolsó regényének nincs, mert *nem is lehet* teljes kézírata – a szöveg keletkezésének speciális módja ugyanis eleve lehetetlenné teszi egy stabil alapszöveg létrejöttét. 2: Ezzel összefüggésben az a kijelentés is megkockáztatható, hogy a *Companion is Exile* „nyelv nélküli” regény, vagy talán pontosabb úgy fogalmazni: a kéziratváltozatok nagy részének ismeretében sem mondható meg egyértelműen, hogy *milyen nyelven* keletkezett. Hiszen bármelyik

⁶ GYÖRGYEY Klára, *Molnár Ferenc*, ford. SZABÓ T. Anna, Bp., Magvető, 2001, 232.

fordítás olvasói egy három nyelven (az angol és a magyar mellett a közvetítőként használt németül), olykor pedig ezek keverékén zajló egyeztetési folyamat révén előállt, majd egy fordító által egynyelvűvé tett szöveggel szembesülnek.

Az 1958-as, Stella Adorján-féle magyar fordítás Barrows Mussey angol szövegén alapszik, tehát ez utóbbit fogom *végleges változat*ként említeni a továbbiakban. Stella sok szempontból problematikus fordítását csak tájékoztató jelleggel, a vizsgált szöveghelyekhez tartozó lábjegyzetekben idézem.

Bartha Wanda halála (1947. augusztus 28.)

A keletkezéstörténet (legalább megközelítőleg) pontos rekonstruálásához érdemes kronologikus rendben haladnunk. A mű Bartha Wandának, Molnár Ferenc titkárának és barátjának állít emléket, akire holtan találtak rá 1947. augusztus 27-éről 28-ára virradóra a New York-i The Plaza Hotel 15. emeletén lévő szobájában (ahol 1940 májusa óta élt, hét emelettel Molnár lakosztálya fölött). Korábbi tanulmányomban bővebben is foglalkoztam Molnár és Bartha pletykákkal övezett kapcsolatával, valamint a 39 éves korában váratlanul elhunyt nő halálának rejtélyes körülményeivel.⁷ Ezek újbóli ismertetésétől ezúttal eltekintek, szót kell azonban ejtenem arról a nemrég megtalált dokumentum-

⁷ REICHERT, *i. m.*, 235–240.

ról, amely alapján valószínűnek tűnik, hogy Bartha Wanda – az eddig tényszerűen nem igazolt szóbeszédnek megfelelően – öngyilkosságot követett el. A közelmúltban előkerült orvosszakértői jelentés említést tesz egy jegyzetfüzetről, amelyet az ágyhoz közeli asztalon találtak a kiérkező hatóságok: „On a pad is written in Hungarian the following (translation made by friends): »I am tired. Let me sleep.«”⁸ Molnár regénye, bár az első fejezetben részletesen leírja a holttest megtalálását követő nap eseményeit, nem említ búcsúlevelet, vagy azt, hogy az önkétségnek akár csak a gyanúja is felmerült volna. A szöveget vizsgálva érdemes felhívni a figyelmet az alapvető ellentmondásra az írást kiváltó esemény fontos részleteinek elhallgatása és az elbeszélő által rendszeresen hangsúlyozott őszinte kitárulkozás között – ez annak ellenére is szembetűnő, hogy a narrátor értelemszerűen nem azonosítható az életrajzi szerzővel. Az „őszinteség fikcióját” érzékeltető példaként álljon itt az előszó egyik bekezdése:

„This book is in fact what I call it on the title page: notes for an autobiography. It may well be so alarmingly frank, so excessively detailed – down to trifles that for others will verge on sheer boredom – that it will prove one of the numerous mistakes in my life. It is the outcome of an idea that I have always found repugnant, but that

⁸ Report of Death by Henry Weinberg, Office of the Chief Medical Examiner of the City of New York, Case Number 5398, 29th August 1947. Köszönettel tartozom Kosztolánczy Tibornak és Nagy Gábornak, akiknek a segítségével hozzájutottam a dokumentumhoz.

has by now, surprisingly, grown into an urge, nay a compulsion: to violate my own privacy.”⁹

Az 1950-ben publikált angol fordítás záró mondatának tanúsága szerint Molnár nem sokkal Bartha Wanda halála után kezdett bele a vele kapcsolatos visszaemlékezéseinek megírásába, és megszakításokkal nagyjából egy év alatt végzett a munkával: „And so end these chapters of my autobiographical notes, which I began to write in the autumn of 1947, and wrote, with interruptions, up to the fall of 1948.”¹⁰ Az NYPL-ben található egyik magyar kéziratváltozat megerősíteni látszik a kezdő dátumot, a nemrég a PIM-be került anyag alapján viszont nyilvánvaló, hogy Molnár még 1949-ben is hosszú betoldásokat illesztett a készülőben lévő Mussey-féle fordításba (immár nem magyarul, hanem angolul és/vagy németül), tehát a kézirat 1948 őszi lezárásáról szóló állítás biztosan nem fedi a valóságot.

A mindvégig a regény és az önéletírás határán egyensúlyozó mű egyik legfontosabb poétikai eszköze a „keletkezőben lévő szöveg” fikciójá-

⁹ CiE, 9–10. // „Ez a könyv valóban nem egyéb, mint aminek a címlapon nevezem: jegyzetek egy önéletrajzhoz. Olyan riasztóan őszintének tartom, olyan szertelenül aprólékosnak, hogy részleteiben talán súrolja az unalom határát – ami csak azt bizonyítja, hogy ez az írás is egyike azoknak a tévedéseknek, amelyeket az életben elkövettem. Valóra váltása egy olyan ötletnek, amelyet mindig visszatetszőnek tartottam, de amely most meglepetésszerűen sürgős feladattá, sőt lelki kényszerré vált: kiteregetni a magánéletemet.” ÚSz, 45.

¹⁰ CiE, 363. // „És így végződnek önéletrajzi jegyzeteim fejezetei, amelyeket 1947 őszén kezdtem írni, és megszakításokkal 1948 lombhullásig írtam.” ÚSz, 356.

nak folyamatos fenntartása – ezt az állítást akkor is igaznak vélem, ha a műben említett dátumok történetesen megfelelnek a valóságnak –, ennek részeként az elbeszélő időről időre jelzi, hogy az aktuális sorokat épp mikor veti papírra. Néhány példa erre az eljárásra:

„[...] I am still (Spring of 1948) – least so I think – in a reasonably normal state of mind, I have seemed to notice in myself the first symptoms of a gradual decline in my own nervous condition since the twenty-eighth of August, 1947; it started on that day, and has kept growing ever since.”¹¹

„Today, as I write these lines (November 22, 1947), I envy him again – or still.”¹²

„On the day I look over these lines, April 1, 1948, I read in the New York Post that there are not only people like me, but also people who believe it possible for someone in show business not to be susceptible to publicity.”¹³

¹¹ CiE, 10. // „[...] ma még (1948 tavaszán) – legalábbis azt hiszem – tökéletesen birtokában vagyok szellemi képességeimnek, mégis 1947. augusztus 28. óta idegállapotom fokozatos hanyatlását vélem észlelni.” ÚSz, 46.

¹² CiE, 85. // „Ma, amikor ezeket a sorokat írom – 1947. november 22-én – újra irigylem [ti. egy a szövegben meg nem nevezett magyar operettszerzőt], vagy talán még mindig irigylem...” ÚSz, 111.

¹³ CiE, 268. // „Azon a napon, amikor újra átnéztem ezeket a sorokat, 1948. április elsején, megtudtam a New York Postból, hogy nemcsak hozzám hasonló emberek vannak, hanem még olyanok is, akik elképzelhetőnek tartják, hogy a színházi világban valaki egyáltalán ne törődjék a reklámmal.” ÚSz, 268.

„Today, ten days later (January 25, 1948), I have reread the surviving pages.”¹⁴

A folyamatos időpontjelölések azt sugallják, hogy a szöveg szinte kigördült a fájdalmát kibeszélni vágyó Molnár Ferenc tollából, a hozzáférhető kéziratváltozatok azonban ennél jóval tudatosabb írói magatartásra utalnak (bár Molnár valóban hamar lejegyezte a regény legkorábbi változatait). A mű fejlődésének nyomon követése érdekében először röviden ismertetem a New Yorkban található, a szerző által befejezett, de a publikált szöveghez képest mindenképpen hiányos kéziratváltozatokat. Fontos hangsúlyozni, hogy az alábbiakban bemutatottnál jóval bővebb anyag található az NYPL színházi osztályán a *Companion in Exile*-hoz kapcsolódóan.¹⁵ Ezen belül most kizárólag a magyar nyelvű, Molnár által lezárt kéziratvariánsokkal foglalkozom. A magyar változatok és a New York-i hagyatékrészben szintén megtalálható angol nyelvű (Mussey-féle) fordítás kézíratainak, valamint az angol, német és magyar nyelvű kiegészítéseknek a teljeskörű elemzése és összevetése véleményem szerint csak a szinoptikus kritikai kiadás eszköztárával lenne maradéktalanul megvalósítható.

¹⁴ CiE, 342. // „Ma – tíz nappal később (1948. január 25-én) –, újra elolvastam a megmaradt oldalakat.” ÚSz, 337.

¹⁵ A kéziratok jelenlegi lelőhelye: The New York Public Library, Billy Rose Theatre Division, Ferenc Molnár Papers, b. 16–19. Online katalógus: <https://archives.nypl.org/the/21724#c330669>

1. variáns (1947. ősz – 1948. február 3.)

Az autográf kézirat címlapján „1948. January 31.” időpontjelölés olvasható, de az első szövegoldal bal felső sarkában egy bekeretezett megjegyzés pontosítja a keletkezési dátumot: „1947 októberében kezdtem írni. Folytattam novemberben és most, 1948 januárjában. (A VI. fejezetet január 31-ikén írtam.)” Az írásképp jól mutatja ennek a korai variánsnak a kiforratlanságát: nagyon nehéz eligazodni a betoldásokkal tűzdelt oldalakon, ugyanakkor az is látható, hogy már ekkor több fejezet elkészült a Mussey-féle fordítás alapjául szolgáló szövegből. A műnek ekkor még nincs végleges címe, munkacímként a „Threnody” (‘gyászének’) szó szerepel a címoldalon, illetve a később véglegessé váló alcím (*Notes for an Autobiography*) korai variánsai már itt is megtalálhatóak („A/One Chapter of Autobiography”, illetve „A Chapter of Self-Biography”, harmadik ötletként pedig: „Dialogues with My Friend after her Death”).

Az összesen 67 számozott oldalt tartalmazó kézirat 10 fejezetből áll (a végleges szöveg három terjedelmes fejezettel hosszabb lesz), az utolsó nagyobb egység már itt is a *Night Nurse* című (a 2. variánsban *Az ápolónő* átmeneti címen lejegyzett) színdarabkezdemény, akárcsak a két évvel később publikált végleges változatban. Az utolsó oldalon újabb, bekarikázott időpontjelölés található: „Ezt a verziót befejeztem 1948 február 3-ikán. Ezt az egész munkát írtam 1947 szeptemberétől 1948 februárig.”

A kézirat szinte teljes egészében magyar nyelvű, de jól megfigyelhetőek benne az emigráns nyelvhasználatra gyakran jellemző kevert nyelvi megoldások (például a 7. kéziratoldalon: „A Funeral Homeban már nem láttam egészen tisztán a történeteket”, vagy egy oldallal később: „Attól féltem, hogy a nagy traffic-jamben mögöttünk jön valahol [ti. Wanda], és így én nem *kísérem*, hanem *vezetem* a temetőbe.”). Érdekesség, hogy már az első fejezet magyar nyelvű nyitómondata is angol betoldást tartalmaz: „Wanda meghalt [betoldás: and so my one/only little light has gone out] 1947 augusztus 27-ikén vagy 28-ikán.” Az 1950-es angol fordítás láthatóan követi – és finomítja – ezt a nyelvi szerkezetet: „Wanda died – my one light went out – on the twenty-seventh or twenty-eighth of August 1947 in New York.”¹⁶ Valószínűsíthetjük, hogy Molnár eleve angol megjelenéssel számolt, ezért a magyar kéziraatra a nagyobb nyelvi biztonságérzet miatt, mintegy a speciális fordítási folyamathoz használt vázlatként volt szüksége – de ahol konkrét elképzelése volt a majdani angol szöveget illetően, ott már a keletkezési fázisban leírta a saját verzióját. Ezt támasztják alá (az angol címadás mellett) az elszórva már ebben a változatban is megtalálható fordítási javaslatok, például a 4. oldalon Wanda jellemzésénél: „Középmagasságú [beszúrva: slim, frail, slight],

¹⁶ CiE, 13. // „Wanda meghalt – életem fénye kialudt – 1947. augusztus 27-én vagy 28-án New Yorkban.” ÚSz, 49.

szinte sovány, igen karcsú, arányos volt, határozottan kislányos benyomást keltett.” (A végleges angol fordításban: „She was of medium height, slim and fragile-looking. She made a definitely girlish impression, not only on me but on everyone.”¹⁷) Az ehhez hasonló szöveghelyek a második kéziratváltozatra még inkább jellemzőek.

2. variáns (1948. február 3. – február 7.)

Az ugyancsak autográf, még mindig rengeteg betoldással és javítással bonyolított 2. variáns első oldalán is található időpontjelölés: „Elkezdtem ezt a verziót írni (és később folyton változtatgatni): 1948. február 3-ikán.” Az előzőnél jóval hosszabb, 120 számozott oldalt tartalmazó kézirat utolsó oldalán pedig ez áll: „(Az első verzió) Befejezve 1948 február 7-ikén.” Nem egyértelmű, hogy az „és később folyton változtatgatni”, illetve az „első verzió” kitételek pontosan mire vonatkoznak. Elképzelhetőnek tartom, hogy Molnár az öt nap alatt lejegyzett, de jelentősen kibővített és javított másolat elkészülte után rögtön belekezdett a szöveg tisztázásába, amelynek a következő alfejezetben bemutatandó 3. variáns lett az eredménye. Fontos különbség az 1. és a 2. variáns között, hogy utóbbiban a főszöveg zárlatában is

¹⁷ CiE, 17. // „Középmagas volt, karcsú, törekeny termetű. Határozottan lányos benyomást keltett nemcsak bennem, másokban is.” ÚSz, 52.

szerepel a keletkezési időtartam jelölése, ahogy a majdani végleges változatban is (de eltérő dátumokkal): „És így végződik ez a fejezete önélet-rajzomnak, amelyet 1947 októberében kezdtem írni, és – megszakításokkal – 1948 [a hónap és a nap kisatírozva] írtam”.

A „Threnody” munkacímet már elhagyó, de a „One Chapter of Autobiography” alcímet megtartó 2. variáns 10 helyett már 11 fejezetből áll, illetve kiegészül az előszóval (itt még „Ajánlás/Dedication” kettős cím alatt), amely a végleges változat elején is szerepelni fog. A szöveg írásképe nem sokkal rendezettebb az előző változaténál, viszont még több fordítási javaslatot tartalmaz, amelyek immár a főszövegben, zárójelek között olvashatóak. Egy példa a második fejezet elejéről, Wanda pajzsmirigyproblémáinak említése kapcsán: „Most, ha visszagondolok ezekre a szemekre, az a nem-tudományos (un-scientific) gondolat erőszakolja rám magát (haunts, obsessed me), hogy nem pajzsmirigy-zavar, hanem az ő tiszta lelkének a fénye csillogott ilyen feltűnően a szemeiben.” A végleges angol fordításban: „Thinking back now, I am obsessed by the unscientific notion that it was not thyroid disturbances but the light of her pure soul coming through from another world that gleamed so strikingly in those eyes.”¹⁸

¹⁸ CiE, 18. // „Visszapillantva erre a jelenségre, csaknem rögeszmémé vált az a tudományellenes elképzelés, hogy a csodálatos csillogást nem a pajzsmirigy-zavarok okozták, hanem a tiszta léleknek egy másik világról érkező fénye sugárzott ilyen megejtően a szemében.” ÚSz, 53.

Az eddig ismertetett két variáns között számtalan szövegszerű eltérés található, ezek részletes vizsgálata, mint említettem, komoly szövegkritikai apparátust igényelne. Személyes benyomásom szerint a regény fejlődési folyamatának nyomon követése olyan érzést kelt, mintha az író a szöveg megmunkálásánál, stilizálásánál fontosabbnak tartotta volna az újabb és újabb történet- és emlékfoszlányok sorolását. Művére, voltaképpen érthető módon, mintha nem esztétikai produktumként tekintene, hanem (mai fogalommal élve) a traumafeldolgozás eszközeként. A szöveg nyelvi állapota így mellékesnek nevezhető az elmondani kívánt történetek, emlékek, anekdoták (a szerző által vélt) jelentőségéhez képest. Ennek viszont erősen ellentmond az a feltűnő célorientáltság, amely a személyes trauma kibeszélésének végpontjaként egy angolra fordítottat, kereskedelmi forgalomba kerülő regény elkészültét vetíti előre.

3. variáns (1948. február [?] – 1948. április)

Az előző kettőnél sokkal rendezettebb írásképet mutató, olvashatóbb és jobban követhető – de továbbra is számos áthúzást, betoldást és egyéb javítást tartalmazó – 3. variánsnak már csak az utolsó oldalán, a főszöveg részeként olvasható a kézirat lezárására utaló dátummegjelölés: „És így végződik ez az önéletrajz-fejezet, amelyet 1947 októberében kezdtem írni, és – megszakítások-

kal – 1948 áprilisáig írtam.” Ahogy a dolgozat elején idéztem, a végleges változatnak ugyan-ezen a helyén 1947 ősze és 1948 ősze közötti időtartam szerepel, tehát valószínűsíthető, hogy a szöveg bővítése még hónapokon át tartott, mielőtt elkészült volna Mussey fordításának az első kézírata.

Az ugyancsak autográf, 133 oldalas – és immár a végleges beosztását elnyerve 13 fejezetből álló – kézirat egységesnek ható külleme a láthatóan nagy odafigyeléssel, ugyanazzal a sötétkék tintával, széles margót hagyva végigírt oldalaknak köszönhető. Az írásképp alapján feltételezem, hogy Molnár az előző változatok tisztázatának (is) szánta ezt a variánst, amelyen a lejegyzés befejezése után további módosításokat hajtott végre.

Ha az angol fordítás valóban a Györgyey Klára által leírt módon zajlott, elképzelhető, hogy Molnár ezt a variánst használta akkor, amikor Barrows Mussey-nak (magyarból a kézirat alapján fejből németre vagy rögtön angolra fordítva) „tollba mondta” a regényt. Ezt a lehetőséget az a tény is megerősíti, hogy ez a variáns a korábbiaknál is több angol fordítási javaslatot, vagy akár a magyar kéziratba beleszórt angol szövegrészt tartalmaz. Példaként a „Dedication” cím alatt olvasható előszót – tehát hangsúlyos helyet, a „tiszta” legelső oldalát – említem:

„Ezt a könyvet titokban, egy kis hotelszobába bezárkózva írom, éjjelente és a hajnal első óráiban. Amíg írom, el akarok bujva lenni ennek a vajúdó,

haragos (pregnancy-pained, wrathful) világnak egyre hallhatóbb (audible) zűrzavara (confusion? turmoil?) elől. A fülem, szemem, agyvelőm mostanában már túl-érzékeny kezdett lenni ennek a chaotic (messy?) világnak a legtávolabbi és legkisebb nesze (the least noise? the least bit of a noise? the slightest noise?) iránt is. [...]

Ez a könyv valóban az, aminek a címlap nevezi: néhány fejezete önéletrajzomnak. Lehet, hogy olyan ijesztően őszinte és olyan túlságosan részletező, down to a minutiae, which may well be said to border boredom (dullness? tedium? tediousness? dullness? [sic!]) for others, hogy egyike lesz életem számos (numerous) mistake-jeinek.”

Látható, hogy míg az idézet első felében az előző variánsokban is előforduló, egy-egy kifejezés vagy fordulat angol megfelelőjét kereső zárójeles fordításjavaslatok dominálnak, addig a következő bekezdés második mondata ennél tovább megy: magyarul kezdődik, angolul folytatódik, majd magyarra visszaváltva zárul, egy – a kézirat más részeire is jellemző – furcsa megoldással, a mistake (‘hiba’) angol szó magyarul toldalékolt alakjával („mistake-jeinek”). Az ilyen és ehhez hasonló – a 3. variánsban sűrűn előforduló – szöveghelyek alapján csábító lehet, hogy a nyelvkeverés vagy a nyelvvesztés szociolingvisztikai fogalmai mentén jellemezzük Molnár nyelvhasználatát. Ha azonban számításba vesszük, hogy ez a kéziratváltozat (feltételezhető-

en) meghatározott funkcióval, az angol fordítást megalapozó, saját használatra készített vázlatnak tekinthető, érdemes óvatosabbnak lennünk az efféle következtetésekkel – még akkor is, ha, mint később látni fogjuk, műve írása közben olykor maga Molnár is kétségbe vonta a saját nyelvi kompetenciáit.

Az imént idézett szakasz az alábbi formát kapta a végleges változatban:

„I write this book in secret, locked away in a small hotel room at night and in the early hours of dawn in New York. While I write it I want to be hidden from the ever more audible turmoil of a wrathful world in travail. My eye and ear have grown for the moment too sensitive to the remotest events of this turbulent world. [...]

This book is in fact what I call it on the title page: notes for an autobiography. It may well be so alarmingly frank, so excessively detailed – down to trifles that for others will verge on sheer boredom – that it will prove one of the numerous mistakes in my life.”¹⁹

¹⁹ CiE, 9. // „Titokban írtam ezt a könyvet, bezárkózva kicsiny hotekszobámba, éjjel és a kora hajnali órákban, New York városában. Írás közben el akartam rejtőzni a haragosan vajúdo világnak egyre hangosabb zsvajja elől. Túlságosan érzékeny lett a fülem és a szemem ezekben az időkben ennek a nyugtalan földnek legtávolabbi eseményeire is. [...] / Ez a könyv valóban nem egyéb, mint aminek a címlapon nevezem: jegyzetek egy önéletrajzhoz. Olyan riasztóan őszintének tartom, olyan szertelenül aprólékosnak, hogy részleteiben talán súrolja az unalom határát – ami csak azt bizonyítja, hogy ez az írás is egyike azoknak a tévedéseknek, amelyeket az életben elkövettem.” ÚSz, 45.

Mivel a kéziratban szereplő Molnár-féle fordítási javaslatok csak kisebb részben egyeznek a végleges angol szöveggel – és ez a további oldalakra is jellemző –, valószínűnek tűnik, hogy a bonyolultabb mondatokat és kifejezéseket Molnár angol és/vagy német közvetítésének segítségével Barrows Mussey stilizálta, ami felveti a kérdést: megállapítható-e egyáltalán, hogy ki írta (vagy kik írták) a *Companion in Exile* című, angol nyelvű regény szövegét? Az NYPL-ben Mussey fordításának 1948-ra datált kéziratosa, valamint 1949-es dátumon katalogizált gépiratos változata is megtalálható, ezek szakértői vizsgálata további információkat nyújthatna az angol változat létrejöttéről.

A *Companion in Exile* keletkezéstörténete azonban nem ér itt véget – erről egyebek mellett a 2023 májusában a PIM-be került kézirategyüttes tanúskodik.

A „hazatért” jegyzetek (1949)

A Barrows Mussey hagyatékából előkerült, Molnár kézírásával lejegyzett anyag keletkezési idejére a lapok némelyikén feltüntetett 1949-es évszám alapján következtethetünk, illetve abból a tényből, hogy a New York-i Gaer Associates által kiadott angol fordítás az 1950-es év legelején jött ki a nyomdából – tehát a kiadásra szánt angol kéziratnak legkésőbb 1949 végéig be kellett érkeznie a kiadóba. Megjegyzendő, hogy a PIM-be került iratok egy része (feltehetően indigóval

készült) másolatban az NYPL-ben is megtalálható: Molnár valószínűleg egy-egy saját példányt is megtartott a Mussey-nak átadott újabb fejezetrészekből.

Természetesen ezeknek a kéziratoknak a részletes elemzése is önálló tanulmányt igényelne. Az alábbiakban csak a legalapvetőbb filológiai összefüggések feltárására szorítkozom, amivel reményeim szerint megválaszolhatom a kérdést: tulajdonképpen mit tartalmaznak azok a kéziratok, amelyek 2023 májusában „hazatértek” a Petőfi Irodalmi Múzeumba?

A lapokon olvasható szövegek nagyjából német, kisebbrészt angol nyelvűek, illetve időnként a fent idézett angol–magyar keverékszövegekhez hasonló, ezúttal angol–német részek is előfordulnak. A kéziratoldalak „szerkezeti felépítése” a legtöbb esetben megegyezik: a lap felső negyedében Molnár által írt, Mussey-nak szóló angol nyelvű instrukciók találhatók, a rendszerint vízszintes vonallal leválasztott alsó részben (illetve, amennyiben hosszabb szövegrésről van szó, a további oldalakon) pedig a regényhez írt, főként német nyelvű hozzászólások olvashatóak, szintén Molnár kézírásával. Egy példa erre a módszertanra, egyszersmind az angol–német keveréknyelvre: a „Chapter VIII. Page 110.” fejléccel ellátott lap felső, vonal feletti részében a következő utasítás szerepel: „Insert after the story, ending: »...handsomest boy we have ever seen.«” Majd a vonal alatti rész így kezdődik:

„»Der elderly waiter im Hotel Danieli, der M. jeden Morgen sein Frühstücks-Kaffee in seiner Zimmer bringt, ist sein italienischer Sprachlehrer. Oft bleibt er bei M. eine Halbe Stunde, um ihn italienische colloquialisms beizubringen. [...]«”

A fenti szövegrész – természetesen angolra fordítva – megtalálható az 1950-es végleges változat jelzett helyén, tehát a „»...handsomest boy we have ever seen.” végződésű mondat után:

„»The elderly Venetian waiter who brings M's morning coffee to his room at the Hotel Danieli is his Italian language teacher. He often stays half an hour with M, teaching him Italian colloquialisms. [...]«”.²⁰

Viszont semelyik korábbi, magyar nyelvű variánsban nincs ehhez hasonló szakasz. Ugyanez mondható el a PIM-be került anyag összes többi – az imént bemutatotthoz hasonlóan felépülő – oldaláról, ami egyértelművé teszi, hogy ezek a szövegrészek Barrows Mussey kéziratos fordításának elkészülte után keletkeztek, és Molnárnak a regény bizonyos fejezeteihez írt kiegészítéseit tartalmazzák. További érdekesség, hogy a fejlécekben két különböző, minden bizonnyal Mussey-től származó kéziratra utalnak a feltüntetett ol-

²⁰ CiE, 140. // „Az idős velencei pincér, aki M. szobájában, a Danieli-szállóban felszolgálja a reggelit, egyúttal olasz nyelvtanítója is. Néha félóráiig is ottmarad M.-nál, és az olasz társalgásra oktatja.” ÚSz, 158.

dalszámok: az egyiket Molnár „Yellow script”-ként, a másikat „Rialto script”-ként vagy „New script”-ként nevezi meg. Valószínű tehát, hogy a magyar variánsokhoz hasonlóan az angol fordítás szövege is egyszerre több, egymással nem teljesen azonos változatban létezett, amíg a végső változat nyomdába nem került.

Az író és a fordító munkamódszere ekkorra megváltozott. Míg a kéziratos fordítás elkészítését személyes jelenlétén alapuló műhelymunka előzte meg, addig a későbbi szakasz írásbeli kommunikáció útján zajlott. Erre a legszemléletesebb példát egy szintén a 8. fejezethez írt kiegészítés adja. A kéziratoldal egy újabb (angol–német makaróninyelven) írt metareflexív beékelést tartalmaz:

„Gleich, als ich diese Chapters zu schreiben begann, habe ich einen Satz gehabt, von dem ich fühlte, dass ich ihn diesem Buch irgendwo unterbringen muss, womöglich im Vorwort. (Preface). Der Satz reads as follows:

»Selbstverständlich (of course), wie alle menschliche Wesen (human beings) hatte auch Wanda ihre Fehler. Ich habe diese entweder nicht einmal (not even) bemerkt (notice), oder ich habe sie eiligst (hurriedly) vergessen. [...]«”

A kéziratlapnak ehhez a részéhez Molnár egy kisebb lapot tűzött gemkapoccsal (!), rajta a következő, a fordítót megszólító üzenettel:

„Dear Mr. Mussey:

Ich schreibe nicht »rasch« oder »schnell« vergessen, sondern »eiligst« (hurriedly). Damit will ich ausdrücken, dass ich diese Fehler absichtlich vergessen habe, nicht wegen schlechten Gedächtnis.”

Meglepő az aprólékosságnak ez a foka a szerzőtől. Mint láthattuk, Molnár számtalan esetben konkrét fordítási javaslatot ad egy-egy mondatához, de máshol nem fordul elő a regény általam ismert kéziratváltozataiban, hogy egyetlen szóválasztás miatt „címezett” üzenetet írjon Barrows Mussey-nak. A fordító egyébként ezúttal is más kifejezést választott, mint amit az író javasolt:

„The moment I began to write these chapters, I thought of a sentence that I felt I must bring into this book some where, if possible in the preface. The sentence reads as follows:

»Naturally, like any human being, Wanda had her faults. Either I did not even notice them, or I hastily forgot them. [...]«²¹

Többféle – például Wanda alakjának műbéli reprezentációjával, vagy akár kettejük kapcsolatának feltűnő idealizálásával összefüggő

²¹ CiE, 251. // „Amikor írni kezdtem ezeket a fejezeteket, eszembe jutott valami, amiről éreztem, hogy valahol el kell helyeznem ebben a könyvben, lehetőleg az előszóban. Ez így hangzik: / »Természetesen, mint minden emberi lénynek, Vandának is voltak hibái. Vagy egyáltalán nem jegyeztem fel őket, vagy gyorsan elfelejtettem.«” ŰSz, 254.

- oka lehet annak, hogy Molnár miért tartotta ennyire fontosnak ezt a szöveghelyet. Filológiai szempontból viszont a fenti példa világosan bizonyítja, hogy a PIM-be került kéziratanyag a *Companion in Exile* szokatlan keletkezési folyamatának egy köztes - az első fordításváltozat(ok) elkészülte utáni további bővítés - fázisában jött létre.

Megjegyzendő, hogy a betoldások nagy része a regény 8. fejezetéhez készült, amely - legalábbis az írói fikció szerint - elejétől a végéig Wanda naplójából származó részleteket tartalmaz, és amelyek az író és „útitársa” közös élményeit örökítik meg. A 8. fejezet a végleges regényszövegnek csaknem a felét teszi ki, de az 1. és 2. kéziratvariánsban még egy sor sem található meg belőle. A 3. variánsban jelennek meg először Wanda naplójegyzetei - mintegy 30 lapnyi, vagyis a teljes 3. variánsnak kevesebb mint a negyedét kitevő terjedelemben -, a szöveg 1949-es, jelentős kibővülése tehát leginkább ezt a részt érintette. A kéziratok között egyébként nem találtam nyomát Bartha Wanda naplóinak, a 8. fejezetben szereplő bejegyzések Molnár kézírásával olvashatóak a 3. variánsban és a közelmúltban a PIM-be került kéziratlapokon is. Ez jelentheti azt, hogy valójában fiktív naplójegyzetekről van szó, de persze nem elképzelhetetlen, hogy Molnár valóban használta Wanda naplóit az írás során - bár ezek létezésére egyelőre nem találtam bizonyítékot.

A publikált fordítások (1950. január – 1950. április – 1953 – 1958)

A New York-ban, a Gaer Associates gondozásában megjelent regény 1950. januári megjelenésére közvetett módon, Wanda szintén emigrációban élő unokahúgának 1950. február 4-én keltezett leveléből következtethetünk, amelyben megköszöni és lelkesen dicséri Molnárnak az elküldött kötetet.²² A New York-i magyar diaszpóra számára eseményértékű publikációról Az Ember című emigráns hetilap 1950. március 4-én számolt be először: az újság alapító főszerkesztője, a *Companion in Exile* néhány bekezdésében fel is bukkanó Göndör Ferenc méltatta és ajánlotta az amerikai magyar közösség figyelmébe az író munkáját.²³ De ami ennél is fontosabb: Az Ember az április 1-i számától kezdve három héten át közölt magyar nyelvű szemelvényeket a műből, *Társam a számkivetésben* cím alatt.

A közlések egyike sem tünteti fel, hogy fordításról lenne szó, tehát adná magát a feltételezés, hogy Molnár a vele jó viszonyt ápoló Göndör Ferenc rendelkezésére bocsátotta az addigra megjelent regény valamelyik magyar nyelvű kéziratát, amelyből a hetilap – mintegy promóciós céllal – részleteket mutatott be. A kéziratokkal

²² Rékai Jánosné levele Molnár Ferenchez, [Párizs, 1950. február 4.] = PIM Kézirattár, Molnár Ferenc-hagyaték, V. 4326/87/2.

²³ GÖNDÖR Ferenc, *Molnár Ferenc új könyve: „Companion in Exile”, Az Ember*, 1950. március 4., 1–2.

összevetve azonban egyértelmű, hogy Az Emberben közölt magyar szövegrészeket nem Molnár fogalmazta, hanem a megjelent angol fordítás alapján ültette magyarra egy meg nem nevezett fordító. Az állítás bizonyítására az április 1-i közlés egyik bekezdését említem, amely a publikált regény 2. fejezetében szerepel. Először Az Emberben olvasható magyar szövegből idézek:

„Mi megmenekültünk attól hogy megkínózzanak és megöljenek Budapesten vagy valami koncentrációs táborban, mint annyi rokonunkkal meg barátunkkal történt, mert mi világgá szöktünk. De ez csak néhány év haladékot adott nekünk. A végzet elkerülhetetlen csapása utolérte Wandát és lesujtott rá 1945-ben, amikor megtudta, hogy fivérét, akit ezen a világon a legjobban szeretett, megölték: énrám lesujtott 1947-ben, mikor Wanda meghalt. [...]”²⁴

Ugyanez a rész a publikált angol változatban:

„We escaped being tortured and murdered – in Budapest or a concentration camp, like so many of our relatives and friends – by fleeing abroad; but this merely prolonged our lives a few years. The inevitable and final blow of fate fell upon Wanda in 1945, when she learned that her brother, whom she had loved most of anyone in this

²⁴ MOLNÁR Ferenc, *Társam a számkivetésben: Jegyzetek egy önéletrajzhoz*, Az Ember, 1950. április 1., 2.

world, had been murdered the blow fell upon me in 1947, when she died. [...]”²⁵

A New York-i hagyatékrészben lévő magyar kéziratvariánsok egyike sem tartalmazza ezt a bekezdést, tehát Az Emberben közölt szöveg biztosan nem ezeken alapszik. A Barrows Mussey-nak küldött 1949-es jegyzetek között azonban megtalálható a keresett bekezdés – német nyelven:

„Davor, dass man auch uns martert (torture) und mordet – in Budapest oder in einem Konzentrationslager, wie so viele unserer Verwandten und Freunde – davor haben wir uns dadurch gerettet, dass wir ins Ausland flüchteten. Aber dadurch, haben wir nur unser Leben um einige Jahre verlängert. Der unvermeidliche, entscheidende Schicksalschlag traf Wanda 1945, als sie erfuhr, dass ihr Bruder, den sie auf dieser Welt am meisten geliebt hatte, ermordet worden war, – mich traf der grosse Schicksalschlag 1947, als sie starb. [...]”

Ahogy az előző alfejezetben említettem, Molnár 1949-es kiegészítései már nem a magyar kéziratváltozatokhoz készültek, hanem kifejezetten

²⁵ CiE, 20. // „Azáltal, hogy külföldre szöktünk, megmenekültünk a kínzásoktól és a haláltól Budapesten vagy koncentrációs táborban, ellentétben oly sok barátunkkal és rokonunkkal. De ez csupán néhány esztendőre hosszabbította meg életünket. Az elkerülhetetlen és végzetes csapás akkor érte Vandát, amikor 1945-ben hírt kapott imádott fivére pusztulásáról; énrám akkor sújtott le, amikor 1947-ben Vanda meghalt. [...]” ÚSz, 54.

Barrows Mussey-nak szánta őket, aki a németül írt betoldásokat az angol fordítás kéziratába illesztette. Ez alapján tehát biztosra vehető, hogy Az Emberben közölt regényrészletek – mivel bizonyos szakaszai nem is rendelkeznek magyar eredetivel – a publikált kötet alapján készített fordítások.

Molnár Ferenc 1952. április 1-i halála után egy évvel, 1953-ban jelent meg a regény német kiadása *Gefährtin im Exil* címmel, Werner von Grünau fordításában – a kötet impresszumában a kiadó feltünteti, hogy a német változat az amerikai alapszik.²⁶ Hasonlóan járt el a Táncsics Könyvkiadó is Stella Adorján magyar fordításának 1958-as megjelenésekor, amelynek a címnyelvére meg is toldja a kiadástörténet ismertetését: „Molnár Ferenc utolsó művének eredeti kéziratát nem sikerült New Yorkban megtalálni. De a Molnár-életmű teljessége és a könyv önéletrajzi irodalomtörténeti adatainak közzéadását olyan szempont, amely – úgy véljük – megengedhetővé teszi a kiadó számára, hogy egy magyar író könyvét szokatlan módon, fordításban tegye közzé. Az eredeti mű »Companion in Exile« címmel 1950-ben jelent meg New Yorkban a Gaer Associated [sic!] kiadásában és Barrows Mussey-t tünteti fel angol fordítóként.”²⁷ Stella Adorján fordítása 1958 óta egy újrakiadást ért meg, a könyvet a Pallas Stúdió adta ki 1999-ben.

²⁶ Franz MOLNÁR, *Gefährtin im Exil: Aufzeichnungen für eine Autobiographie*, ford. Werner von GRÜNAU, Bad Wörishofen, Kindler und Schiermeier, 1953.

²⁷ ÚSz, 4.

Három nyelv vagy egy sem?

A fentiek alapján kijelenthetjük, hogy Molnár Ferenc utolsó regényének autentikus szövegét gyakorlatilag lehetetlen megállapítani. Mivel a szerző már a megírás legelső fázisától kezdve az angol megjelenést tartotta szem előtt, a tanulmányban bemutatott kéziratvariánsok véleményem szerint inkább csak vázlatoknak, a Barrows Mussey-val közösen végzett fordítói munka segédanyagának tekinthetők. Azt is láthattuk, hogy Mussey végleges fordítása – főként stiláris szinten – lényegi pontokon tér el Molnár javaslataitól, az angol szöveget pedig nem az író, hanem a fordító véglegesítette. Így tehát ha valaki egy újabb és jobb színvonalú népszerű magyar kiadást szeretne készíteni a *Companion in Exile*-ből, nem tehetne mást, mint hogy újrafordítja az 1950-es angol szöveget. A New Yorkban és most már részben Budapesten fellelhető magyar, angol és német nyelvű kéziratvariánsok összerendezése csak egy „virtuális” kéziratot tehetne ki, amelyen nemhogy az ultima manus elvét nem lehetne érvényesíteni, de egynyelvű teljes kéziratot sem lehetne létrehozni bizonyos szövegrészek lefordítása nélkül. Irodalomtörténeti szempontból viszont éppen emiatt unikális a *Companion in Exile* keletkezése, amelyről még részletesebb képet adhatna egy minden fellelhető kéziratvariánst egyidejűleg láttató online szinoptikus kritikai kiadás.

Molnár Ferenc anyanyelvi szinten tudott németül, és angolul is kiválóan megtanult a külföldön töltött évtizedek során – ahhoz azonban nem érezte elégségesnek az idegennyelvtudását, hogy ne magyarul jegyezze le utolsó regénye nyersváltozatait. A Petőfi Irodalmi Múzeumba került oldalak egy-egy széljegyzete fájdalmas betekintést nyújt abba a „nyelv nélküli” állapotba, amelyről Molnár már *Egy itteni betegségről, amelynek neve: emigráció* című írásában is érintkezett.²⁸ A dolgozat zárásaként két példát említek ezzel kapcsolatban.

A „Chapter IX Page 166.” fejléccel ellátott lap felső harmadában angol–német makarónnyelven írt instrukció olvasható:

„Insert (no paragraph) after the words: »... to force itself into such an attitude« – die folgende Zeilen, wo ich Ihrem Text worte hineinschrieb, die ich aus meinem Gesichtspunkt für wichtig halte.”

A következőkben Mussey első fordításának egy részlete szerepel Molnár kézírásával lejegyezve, amelybe Molnár összesen ötsornyi kiegészítést ékel angolul, a betoldásokat piros aláhúzással jelölve. A végleges változatban már megtalálhatók Molnárnak ezek a betoldásai – persze Mussey még ezt a néhány sort is kiigazította. Mégsem ez

²⁸ MOLNÁR Ferenc, *Egy itteni betegségről, amelynek neve: emigráció* = M. F., *Szülőfalum, Pest, Bp.*, Szépirodalmi, 1962, 584–585.

itt a legérdekesebb, hanem Molnár újabb megjegyzése a lap alján:

„Die neue Zutaten sind rot unterstrichen.
Excuse my English”

Közismert, hogy Molnár nem becsülte túl sokra a saját angoltudását, mégis meglepő, hogy mindössze néhány sornyi betoldásért elnézést kér a fordítójától. Ennél is megdöbbenőbb a „Chapter XI. Page 205.” fejléccel ellátott oldal német szövegének bal oldali margójára, zöld ceruzával írt sor:

„Excuse my very bad German!”

A Companion in Exile kéziratváltozatai nemcsak Molnár Ferenc „útitársának” elvesztéséről, hanem nyelvi biztonságának a megszűntéről is tudósítanak – egy emigrációban élő írótnál ennél nagyobb csapás aligha érhet.

„A valóság derűsebb: a Semmi.”¹

*Márai Sándor világ- és létértelmezésének
változása életének második felében*

„Az emberek nehezen búcsúznak a Vallástól. Rémülten értik meg, hogy felnyíltott előttük a Semmi, és nosztalgikusan fordulnak a mágikus felé.”² – írta a hetvenes évek elején Márai Sándor az akkor készülő regényében, az *Erősítőben*. Ezek a sorok egyrészt arról a szorongásról adnak hírt, amit Søren Kierkegaard és Martin Heidegger elemzett részletesen,³ másrészt Márai saját élet-tapasztalatát fejezik ki: az évtizedekig folytatott és a naplóiban rögzített társadalmi megfigyelései olvashatók ki belőle. Azért az amerikai társada-

¹ MÁRAI Sándor, *A teljes napló 1970–1973*, Bp., Helikon, 2015, 122.

A Márai Sándor naplókézirataira (*A teljes naplókra*) utaló hivatkozások esetében az átláthatóság és a könnyebb befogadás érdekében a továbbiakban a kötetcímet és a kötetcímben szereplő időintervallumokat elhagyva a TN rövidítés használandó. Ezt dőlt formátumú, az adott évre vonatkozó időmegjelölés, tehát a kiadások időintervallumot jelölő címei helyett a konkrét évszám, azt pedig a normál formátumú oldalszám követi, mindhárom tag vesszővel elválasztva. *A teljes naplók* esetében egymást követő lábjegyzetekben nem alkalmazandó az *Uo.* jelölés. Ha adott tárgykör szöveghelyeinek lelőhelye több évszám felsorolását teszi szükségessé, akkor az évek elválasztása pontosvesszővel történik. E „háziszabály” értelmében ennek a lábjegyzeti hivatkozásnak a rövidítése TN, 1971, 122; Vö. TN, 1967, 56.

² MÁRAI Sándor, *Erősítő*, Bp., Helikon, 2008, 160.

³ Søren KIERKEGAARD, *A szorongás fogalma* = S. K., *Írásaiból*, ford. DANI Tivadar, VALACZKAI László, VERESS Miklós, Bp., Gondolat, 1982, 343–344, 346–347, 361; Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. ANGALOSI Gergely et al., Bp., Osiris, 2007, 218–221.

lom szociológiai vizsgálata döntő inkább e kijelentés eredetét illetően, mert Márai – saját bevallása szerint – nem foglalkozott filozófiai tárgyú művekkel. 1968-ban kijelentette, hogy nem is olvasott Arthur Schopenhauer *A világ mint akarat és képzet* (1818) című munkájának rövidített kiadásán kívül mást.⁴ Márai naplója e vonatkozásban is rácáfol írójának erre az erősen érzelmi indíttatású állítására. A kijelentés igazságtartalmát kutatva derült fény arra, hogy a szerző a társadalmi tapasztalatokról szóló gondolatait nem elsősorban tudományos művek alapján vetette papírra, sokkal inkább a gyakorlati ismereteinek igazolását találta meg társadalomfilozófiai elemzésekben. Ez lehetett az oka annak, hogy érzése szerint a filozófusok, szociológusok jóslatai nem szolgáltak számára újdonsággal. Naplóinak talán éppen ezek a legizgalmasabb és a legérdekesebb, legelgondolkodtatóbb részei, ahol kifejtette, hogy miben ért egyet bölcs elődeivel, és miben nem.⁵

E folyamatos, kritikus, kételkedő gondolkodás lejegyzésének eredményedképpen tudható, hogy a Márai által értelmezett Semmi, nem egyezik a hegeli semmi-értelmezéssel, mint üres gondolati dologgal, ami meddő, mert nem lesz belőle semmi (új).⁶ A magyar író részletesen

⁴ TN, 1968, 215.

⁵ Lásd például TN, 1947, 16–163; TN, 1966, 323.

⁶ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *A logika tudománya*, ford. SZEMERE Samu, Bp., Akadémiai, 1979, I, 58; Márai gondolatait Hegelről lásd TN, 1954, 78; TN, 1958, 200–201; TN, 1975, 171, 278; TN, 1976, 306–307; TN, 1981, 287; TN, 1982, 45; TN, 1985, 274.

nem tért ki a *semmi* emberi beszédben, tudatban megképzett egzisztenciájának fogalom meghatározására. Elképzelései nem a filozófiai gondolkodáson, hanem fizikai és kémiai, leginkább csillagászati eredményeken nyugodtak. Tehát nem foglalkozott az elvont filozófiai terminusokkal, így Parmenidész töredékekben fennmaradt, nem létezőről⁷ írt gondolatai sem foglalkoztatták különösebben. Albert Einstein után viszont a köznyelven semminek nevezett létezőnek (a világűrnek vagy az atomokat felépítő részecskének) a kutatása már nem volt olyan álproblémának minősíthető, mint ahogy azt Bergson 1907-ben vélte a semmi eszméjéről.⁸ A francia filozófus a semmi és a minden eszméjét (tehát e két fogalom valóságáról megképzett gondolatot) azonosnak vélte egymással; a valóságos, a semmi szóval kifejezett életre alkalmatlan, általában Földön túli, légtüres, de részecskékkal és hullámokkal átszótt tereket pedig a rendeltetés és a hasznosság hiányával jellemezte.⁹ Húsz évvel később, Heideggernek a *Lét és idő* című könyvében (1927) jelent meg hasonló állásfoglalás: „A létezővel mindig együtt jár a rendeltetése.”¹⁰ Ezek a következtetések azonban visszásak abban az esetben, ha az emberi tudat – a világ-

⁷ PARMENIDÉSZ – EMPEDOKLÉSZ, *Töredékek*, ford. STEIGER Kornél, Bp., Gondolat, 1985, 9.

⁸ Henri BERGSON, *Teremtő fejlődés*, ford. DIENES Valéria, Bp., MTA, 1930, 253.

⁹ Uo., 270; Vö. Albert EINSTEIN, Leopold INFELD, *Hogyan lett a fizika nagyhatalom*, ford. KISS Kázmér, Bp., Móra, 1971, 215.

¹⁰ HEIDEGGER, *i. m.*, 105.

egyetemre hivatkozva – a semmit összemossa a mindennel, hiszen tudományosan bizonyított például, hogy a Nap vagy a Hold mozgási és gravitációs energiája létfeltétele a földi élet megszokott folytatásának – tehát az ember számára mindez hasznos, sőt rendeltetésszerű létfeltétel. E természettudományos megközelítésből is az a konklúzió vonható le tehát, hogy a semmi a mindenség része, de nemcsak gondolati szinten, hanem azonos is vele. A véges anyagok között létező energiamezők folyamatosak és végtelenek, mint az összes létezőnek az eredője és vége. A mikrobiológia kutatási eredményei is azt bizonyítják, hogy a lét, az élet a semminek nevezett térben, az ember számára ilyen láthatatlan erők hatására, optimális fizikai és vegyi viszonyok találkozása által, kémiai reakció során valósul meg. A halál után pedig ezeknek az egykori organizmusoknak az élettelen maradványai a megváltozott fizikai felépítésű tömegükkel, valamint az abból sugárzó energiáikkal együtt maradnak a mindenség részei.

Márai semmi-értelmezéséhez közel áll Hegelnek a létezésről 1812-ben írt elképzelése. A filozófus mintha a világtér/világűr – mint a végtelenné vált véges, és a végessé vált végtelen¹¹ – szerkezetét, működését, a véges tömeg és a végtelen energia kapcsolatát, tehát az einsteini relativitáselméletet magyarázta volna.¹² Hegel szerint „[n]em a

¹¹ HEGEL, *i. m.*, I, 118.

¹² *Uo.*, 115–116.

véges a reális, hanem a végtelen”,¹³ tehát az van inkább, aminek a közbeszédben Semmi a neve. Márai a megszerzett csillagászati alapismerek birtokában szintén logikusnak vélte, hogy a határtalan Semmi befogadja a határral bírót (a végtelen sok valamiket), ahogy Heidegger is kifejtette ezt a *Mi a metafizika* (1935) című írásában, amikor azt írta, hogy a semmi a fizikai létező alapjaiban nyilvánul meg.¹⁴ A határtalannak e problematikája a magyar író számára szorosan összekapcsolódott az istenkép, az istenfogalom kérdésével is, amire leginkább az anyagi világ születése, a teremtés felől próbált választ adni. A hatvanas évek végén szinte már egyértelműen kitűnik e szellemi vívódásaiból, hogy elképzelése szerint az Isten magában foglal mindent, tehát a semminek nevezett csillagközi teret is az olyan, ember számára tudatosan érzékelhetetlen, és/vagy megszokott (vonzási és fény-) energiákkal együtt, amelyek teremtő erővel bírnak. Ebben az értelemben a Semmi olyan terek gyűjtőneve is, amelyek létezésének oka nem ismert,¹⁵ és csak

¹³ Uo., 122. Vö. *Philolaosz = Görög gondolkodók 1, Thalészról Anaxagoraszig*, ford. BODOR András et al., Debrecen, Kossuth, 1992, 42.

¹⁴ Martin HEIDEGGER, *Mi a metafizika?* = M. H., „... költőien lakozik az ember...”: *Válogatott írások*, ford. VAJDA Mihály, Budapest–Szeged, T-Twins–Pompeji, 1994, 30–31; Vö. HEGEL, *i. m.*, I, 127–128.

¹⁵ Vö. „Ami ok nélkül jön létre, azt semmi sem hozza létre, vagyis – más szavakkal – annak semmi az oka. De semmiből soha nem lehet ok, mint ahogy valami sem lehet belőle”: David HUME, *A tudásról és a valószínűségről* = D. H., *Értekezés az emberi természetről*, ford. BENCE György, Bp., Gondolat, 1976, 122; „Anaxagorasz [...] azt tartotta, hogy a semmiből semmi sem keletkezik és minden valami hasonlóval táplálkozik. Tehát azt állapította meg, hogy minden mindenből keletkezik”: *Anaxagorasz = Görög gondolkodók 1...*, *i. m.*, 106.

nagyon ritkán alkalmasak az (emberi) életre, tehát nem csak a sötét és fagyos csillagközi tér, hanem a bolygók is beletartoznak ebbe a halmazba.

Leibniz már 1714-ben azt a kérdést tette, fel, hogy miért nem a semmi létezik inkább a valami helyett, ha egyszer a semmi egyszerűbb?¹⁶ Az általa semminek nevezett létezők is a mindenség, mint az egyetemes és szükségszerű szubsztancia – panteista értelemben: az Isten – részei; „rajta kívül nincs semmi, ami tőle független volna [...] nem lehetnek korlátjai, és annyi valóságot kell tartalmaznia, amennyi csak lehetséges.”¹⁷ „Semmi sincs tehát a világegyetemben, ami műveletlen, terméketlen, halott volna; nincs káosz, nincs zűrzavar, csak látszólag.”¹⁸ Bergson idézte Leibniz túlhaladott kérdését, de véleménye ingadozó maradt abban a kérdésben, hogy a lét, az élet győzedelmeskedett-e a semmin, vagy inkább a semmiből alakult-e ki az élet.¹⁹ Ez a bizonytalanság az alapja annak a társadalomban érzékelhető rémületnek, amiről Márai írt. Ő a látszóla-

¹⁶ Gottfried Wilhelm LEIBNIZ, *Principes de la nature et de la grâce fondés en raison / Auf Vernunft gegründete Prinzipien der Natur und der Gnad* = G. W. L., *Monadologie und andere metaphysische Schriften – Discours de métaphysique, La monadologie, Principes de la nature et de la grâce fondés en raison*, ford. Ulrich Johannes SCHNEIDER, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 2014, 162–163; Magyar fordítását lásd Gottfried Wilhelm LEIBNIZ, *A természet és a kegyelem ésszerűen megalapozott elvei* = G. W. L., *Válogatott filozófiai írásai*, ford. ENDREFFY Zoltán, Bp., Európa, 1986, 298.

¹⁷ Gottfried Wilhelm LEIBNIZ, *Monadológia* = G. W. L., *Válogatott filozófiai írásai*, ford. ENDREFFY Zoltán, Bp., Európa, 1986, 314.

¹⁸ *Uo.*, 321; Jean-Paul SARTRE, *Az Ördög és a Jóisten* = J-P. S., *Drámák*, ford. BAJOMI Lázár Endre, Bp., Európa, 1968, I, 355.

¹⁹ BERGSON, *i. m.*, 251–252.

gos semmitől, a létező ismeretlentől, mint nem megragadhatótól való félelemre utalt: az újfajta végtelenség tudat, az élet és a halál örök körforgásának céltalannak tűnő, maradéktalanul meg nem ismerhető lehetősége okoz szorongást a szekularizálódó nyugati társadalom egyre nagyobb részében. Az emberi tudat megszűnésének kétségbeejtő jövőképe, mint egy új kozmikus ismeretlen, a dogmák ellenében felvillantja a számos világértelmezés és életvezetés lehetőségének szabadságát, egyúttal kollektív szorongást okoz a nyugati kultúrákban, de nem azért mert a szabad gondolkodást bűnnek érzik az emberek, hanem azért, mert nem kapnak egyértelmű válaszokat a létre vonatkozó kérdéseikre. Az ember számára teljességében meg nem ismerhető természeti környezet mozgóerőit figyelembe vevő és a földtörténet kontextusában racionálisan átformálódó emberi létértelmezés a cselekvés és a gondolkodás végtelen és egyben bizonytalan kimenetelű lehetőségeire utal. Márai szerint a válaszkereső kételkedés sokszínű eredményei váltanak ki szorongást azokból, akik nem tudják, mit kezdjenek a földi létük adta lehetőséggel abban az esetben, ha nem mondják meg nekik mások (például a politikusok és/vagy a papok). Velük ellentétben, az író a léttel együtt járó időszakos szabadság lehetőségeket és azok végességét, egyúttal a világegyetemmel való egyesülés ideológiamentes jövőképét derűs kíváncsisággal fogadta; gondtalan, elégedett és kedélyes pesszimizmussal vette tudomásul, hogy a halál utáni va-

lóság felhőtlenebb a keresztény egyház dogmatikáján alapuló dantei pokolvíziónál, „mely vérrel ázott és merő seb”²⁰. „Az én reményem, hogy van halál és föltétlen a halál, a tudatos személyiség föltétlen vége. És nem kelt bennem undort, inkább csak meglepődést.”²¹ – írta 1972 őszén egy katolikus folyóirat Jean-Paul Sartre *egzisztencialista pesszimizmusát* kritizáló cikkére reflektálva. Márai tehát megvédte Sartre álláspontját a pap véleményével szemben. Ő is biztos volt benne, hogy nem ítélőszék várja a Charon ladikjából kiszállókat, hanem fizikailag eggyé válnak a semmivel, ami az üresség és csend miatt nyugalmat és békét sejtetett számára, nem pedig fenyegetettségerzést.²²

„Nincs vallásos élet, csak olyan lelkek számára, akik fenyegetettnek ismerik magukat”²³ – írta 1920-ban Gabriel Marcel. A francia filozófus egy évvel korábban vetette papírra azt az aggodalmát, hogy a (túlvilági) létet tagadó attitűd veszélyesen közel van a nihilizmushoz, mert „[k]ijelenteni, hogy »nincs semmi«, annyi, mint azt mondani, »nem számít semmi«.”²⁴ Márai viszont ezzel ellentétesen értelmezte: véleménye

²⁰ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Ének a semmiről* = *Összegyűjtött versei*, kiad. VARGHA Balázs, Bp., Szépirodalmi, 1962, II, 148.

²¹ TN, 1972, 329.

²² Vö. DANTE ALIGHIERI, *Komédia I., Pokol (Kommentár)*, szerk. KELEMEN János, Bp., Eötvös, 2019, 65–66, 73.

²³ GABRIEL MARCEL, *Metafizikai napló*, ford. DÉKÁNY András, Bp., L’Harmattan, Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék, 2014, 265.

²⁴ *Uo.*, 184; A Marcel és Márai személyes viszonyán alapuló napló-jegyzeteket lásd TN, 1947, 251; TN, 1948, 14, 256; TN, 1949, 131; TN, 1974, 47, 48, 49; TN, 1975, 327.

szerint a semmi megnyugtatóbb, mint a túlvilági lét és az ítélet napja, amelyek nyomasztóak, mert a haláltól való félelem, illetve – a bűnösnek vélt ember esetében – az örök büntetés részben ismeretlen módjától való szorongás okai. A szorongás tehát filozófiai és teológia értelmezésben is központi kérdés. Feloldására a vallás félelemkeltéssel próbál meg enyhülést kínálni: a túlvilági lét többirányú lehetőségének esélyeivel adva döntési lehetőséget az embernek. Márai egyetértett azzal, hogy a tárgyaltan félelem az ismeretlentől okoz szorongást, ez ellen pedig gyógyírt jelenthet ez a vallási dogma, mert érthető alternatívát ad a Semmi, tehát a közömbös, üres, fagyos, végtelen és céltalan univerzum sötétjében keringő emberi lét magányos és rémisztő valósága helyett. Minthogy ezt a szorongást keltő, a tudomány által egyre inkább megismert egyéni és egyben kollektív valóságot és jövőt az ember nem képes cselekvően befolyásolni,²⁵ elfogad olyan otthonosabb, ismerősebb, bár szintén félelmetes túlvilágértelmezés, aminek mégis van egy idilli oldala is. A mennyországba kerülés lehetősége adhat megnyugvást e vallásgyakorlóknak, bár Márai szerint a Paradicsom sem sokkal kellesebb jövőkép az emberi lelkek számára, mert a végtelen ideig tartó unalom a tevékeny emberben szintén kiválthat negatív érzéseket.

Márainak az 1970-es évek elején keletkezet

²⁵ Jean-Paul SARTRE, *A lét és a semmi*, ford. SEREGI Tamás, szerk. BOROS Gábor, DÉKÁNY András, Bp., L'Harmattan, Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék, 2006, 54.

regényrészletében Giordano Bruno a máglyán, a lángok között nem a katolikus túlvilág megosztottságát látta maga előtt, hanem a semmibe nézett. Ez a semmi „az egyetlen valóság, minden más csak képzelgés”²⁶ – írta sztoikus elfogadással a szerző, egyetértve Kosztolányi Dezső *Ének a semmiről* (1933) című versében megfogalmazott gondolatokkal.²⁷ Márai szkepticizmusa – Bertrand Russellével ellentétben – nem Isten létének tagadásában ragadható meg,²⁸ hanem az ember morális fejlődőképességében: sztoicizmus pedig a történelem során megszerzett tapasztalati tudás hiábavalóságába való beletörődést jelentette, és annak a kényszerű és tehetetlen felismerését, hogy ez a tudás alkalmatlan az emberi ösztönök kordában tartására. Véleménye szerint ezért nem változik semmi jelentős az emberi történelem menetében. Elvetette Kant haladásteóriáját is,²⁹ mert tapasztalatai szerint a technikai áttöréseknek nem egyértelmű és automatikus következménye a világszintű békés és nyugodt emberi együttélés, tehát a társadalom minden tagjára külön-személyesen vonatkozó,

²⁶ MÁRAI, *Erősítő...*, i. m., 128.

²⁷ „Annál, mi van, a semmi ősebb, / még énnekem is ismerősebb, / rossz sem lehet, mivel erősebb / és tartósabb is, mint az élet, [...] beh otthonos lesz majd a régi, / a végtelen, a bő, közömbös.” KOSZTOLÁNYI, i. m., 148; Vö. Samuel Beckettnek (1906–1989) a naplóban idézett gondolataival: „semmi nem valóságosabb, mint a semmi”: TN, 1962, 253.

²⁸ Vö. BERTRAND RUSSELL, *The Autobiography 1914–1944*, Boston, Toronto, An Atlantic Monthly Press Book, Little, Brown and Company, 1968, 35–36.

²⁹ Immanuel KANT, *A fakultánsok vitája* = I. K., *Történetfilozófiai írások*, ford. MESTERHÁZI Miklós, Szeged, Ictus, 1997, 419.

az egyéni egészség megőrzését szem előtt tartó szociális *jól lét* felé tartó igazi fejlődés – e peszsimizmusa ellenére mégsem vetette el a pozitivizmus általános társadalmi célkitűzését: a közös életfeltételek állandó javítását.³⁰ Életének második fele alapvetően e legszembetűnőbb ellentmondásban telt el. Érezhetően folyamatos őrlődést jelentett számára Vörösmarty Mihály 1844-ben feltett, örökké visszhangzó kérdésére egyértelműen felelni: „– Ment-e / A könyvek által a világ elébb?”³¹ A költő is küszködött ennek megválaszolásával, hiszen az emberi világ eseményei nem feketék és fehérek, hanem időben és térben is sokszínűek. Megszámlálhatatlan egymással párhuzamosan zajló szociális fejlődés és hanyatlás jellemzi azokat: van olyan része a civilizációnak, ahol – leginkább kis közösségekben, például egy iskolai osztály, vagy egy orvosi kutatócsoport esetében –, a könyvek és a felhalmozott tudás elősegítik az emberek szolidaritáson alapuló, kedélyes, szeretettel teli, elfogadó, sikeres, eredményes együttműködését, más társadalmi közegben – főleg nagy létszámú ideológiailag befolyásolt, kirekesztő csoportok esetében – viszont még mindig az ősi, bizalmatlan, önző territoriális védekező ösztönök uralkodnak háborút, erőszakot és halált hordozva magukban. Márai –

³⁰ Vö. Auguste COMTE, *Beszéd a pozitív szellemről* = A. C., *A pozitív szellem: Két értekezés*, ford. BERÉNYI GÁBOR, Bp., Magyar Helikon, 1979, 253.

³¹ VÖRÖSMARTY Mihály, *Gondolatok a könyvtárban* = V. M., *Összes költeményei*, szerk. DOMOKOS MÁTYÁS, Bp., Osiris, 2006, 455.

két világháború személyes tapasztalatát mérlegre téve – úgy vélte, hogy végül mindig az utóbbiak világképe erősebb, és pusztít el minden más társadalmi célkitűzést.³² A probléma megközelítésének széleskörű lehetőségei szétfeszítik e tanulmány kereteit, mégis szükséges pár mondatban a jövőbeli továbbgondolás ürügyén néhány olyan szempontot megemlíteni, ami Márai következtetését látszik igazolni. A vizsgálat során különválasztandók a technikai civilizáció kialakulásában kulcsszerepet játszó természettudományos könyvek és az ember átlagos életkorának meghosszabbítását elősegítő felfedezések az évszázadok-évezredek alatt megszerzett bölcséleti tudás alkalmazásától. Ezen túlmenően ismét kiemelő tény, hogy a civilizáció társadalmi differenciáltsága miatt az egyéni *jól létet* célzó haladás sosem világszintű, egyetemes. A technicizálódás életminőség-javító hatása (a statisztikákkal mért szociális *jólét*) érzékelhető, viszont ez Márai szerint csak időszakai és szűk körű felfutás, mert ára van ennek a társadalom számára összességében haszontalan javulásérzetnek. Ez nem a hosszú távú fennmaradást biztosító, természettel szimbiózisban létező jól lét. A *homo parasitus*, a tömegember nem használja fel a megszerzett bölcséleti és technikai tudást együttesen arra, hogy minőségi, tehát teremtő életet éljen. A csalóka látszatú fejlődés legreprezentatívabb példája a vi-

³² Vö. Paul RICCEUR, *Vallás, ateizmus, hit* = P. R., *Vallás, ateizmus, hit*, szerk., ford. BOROS Gábor, Bp., Károli Gáspár Református Egyetem, L'Harmattan, 2023, 68–69.

lágpolitikában Kína és Tibet konfliktusa. A tibeti hagyományok és kultúra eltaposása iránytűként mutatja az emberiség öngyilkos jövőképét. A katasztrófák után végül a mindig megújulni képes természet és talán néhány ember marad fenn, utóbbiak kezében többek között talán Buddha és/vagy Jézus beszédei, amelyek a múltban törtétekből levont következtetésekkel együtt esetleg segíthetik az embert, hogy a továbbiakban lemondjon invazív hajlamairól, és képes legyen ismét összhangot teremteni a bolygó életműködése és saját igényei között.

Márai egzisztencializmuskritikusként sem szépirodalmi, sem filozófiai vonatkozásban nem volt Sartre feltétlen híve, még úgy sem, hogy a francia író a keresztény túlvilági lét okozta szorongást szintén erősen bírálta. Márainak az volt a véleménye, hogy Sartre munkásságának aktualitása múlandó; kritizálta továbbá az irodalmi életben betöltött szerepét és főleg politikai tevékenységét, mert úgy vélte, hogy az író alkotásainak esztétikai minősége, az időtlenségre és az örökérvényűsége való törekvés szenved kárt a sok esetben kényszerű közéleti tevékenység során.³³ Megítélése Sartre irodalmi munkásságáról jelentős változáson ment keresztül húsz év alatt: 1947-ben ironikusan fűzte *A tisztességtudó utcalány* (1946) című drámájához – amit véleménye szerint a francia író már csak a pénzsűke miatt készített –, hogy nem tudja, mi az az egzisztenci-

³³ TN, 1975, 247–248.

alizmus.³⁴ Még ebben az évben *A legyek* (1943) és a *Zárt tárgyalás* (1944) című művekkel történt első találkozása alkalmával dicsérte az Orestes-drámát, mert érezte benne az írói erőt. A *Zárt tárgyalás* első benyomásai viszont nem voltak ennyire elismerősek; néhány nap/bejegyzés múlva azonban bevallotta, hogy erről mégis erősebb emléke maradt, mert a „játékban van valami az antik dráma komor végzetének hangulatából.”³⁵

Ez a mű néhány hónappal később került ismét egy összehasonlító kritikai véleményben megemlítésre: Márai – Julien Green *Si j'étais vous...* (1947) című regénye kapcsán – felsorolta, hogy melyik kortárs szépirodalmi művek keresik a választ arra a kérdésre, hogy van-e mód „kilépni az egyéniség börtönéből? – erre szeretne felelni Woolf csodálatos, káprázatos, pompázatos *Orlandója*, erre Sartre *Huis clos*-ja, erre Green regénye – s végül minden hindu és kínai filozófus.”³⁶ Nyolc év múlva került Márai kezébe Sartre vallást kritizáló drámája *Az Ördög és a Jóisten* (1951) – az olvasmányélményről nagy elismeréssel számolt be, mert a dráma kérdése, hogy jobb-e áldozatnak, mint gyilkosnak lenni, mindenkor aktuális, „[é]s a választás nem mindig múlik rajtunk.”³⁷

Még ez év novemberének végén olvasta el a *Les mains sales* (1948) című, aktuálpolitikai tár-

³⁴ TN, 1947, 99–100; Vö. TN, 1962, 253–254.

³⁵ TN, 1947, 162–164.

³⁶ TN, 1947, 233.

³⁷ TN, 1955, 290, 292.

gyú színművét, de erről a naplóban nem maradt fenn kommentár.³⁸ 1958 tavaszán ismét elolvasta a *Zárt tárgyalást*, ezúttal angolul. Az időközben eltelt tizenegy évnyi ontológiai tárgyú elmélkedései érezhetően hagytak nyomot a műre adott újabb reflexióin: „Nem igaz, hogy a »pokol«-ból, tehát a létezés reménytelenségéből nincs »exit«. Az értelem ez az exit – de ezt a titkos tolvajkulcsot csak kevesen tudják használni.”³⁹ Az ötvenes évek végétől kezdve Márai Sartre-ot említve egyre kevésbé írt irodalmi témájú bejegyzéseket, sokkal inkább a francia szerző bolsevistákkal szimpatizáló, részrehajló politikai tevékenységét bírálta: „Sartre, Camus és mind a többiek nem voltak ilyen érzékenyek az elmúlt negyven évben, amikor a bolsevisták elindították, egyének, osztályok, nemzetek ellen a »sértések« és kínzások intézményesített eseménysorozatát. Csak amikor a bolsevisták zsidókat és bolsevistákat is kezdtek kínozni, akkor hördültek fel. Egy pillanattal sem előbb.”⁴⁰ 1963-ban arról írt Márai, hogy Sartre irodalmi hatása szertefoszlott,⁴¹ egy évvel később le is vette a keresztvizet a francia íróról:

„Sartre nem meri elfogadni az – irodalmi vonatkozásban csakugyan hitelét veszített – Nobel-díjat, mert kommunista, és a kommunisták kiközösí-

³⁸ TN, 1955, 316.

³⁹ TN, 1958, 137.

⁴⁰ TN, 1958, 150. A Cél érdekében elkövetett emberiségellenes bűnökkel kapcsolatos cinkos hallgatásról Sartre vonatkozásában lásd még TN, 1966, 366; TN, 1974, 131.

⁴¹ TN, 1963, 325.

tenék, ha elfogadja. Szerencsés író, aki kommunista Nyugaton, tehát módja van el nem fogadni a Nobel-díjat és a becsületrendet, mellyel a nem kommunista Nyugat kitünteti. Ha a vasfüggöny mögött élne, nem lenne módja visszautasítani a Sztálin-díjat, sem a »Szovjetunió hőse« című érdemrendet. De erről nem beszél a kisöreg.”⁴²

A francia szerző politikai hitvallása módosította Márai megítélését, és még a korábbi dicsérő szavait is megcáfolta:

„Sartre »egzisztencialista« filozófiájának értelme. Isten nincs, az élet oktalan események láncreakciója, az ember teljesen egyedül, segítség nélkül ődöng a világban, senkire nem számíthat, senki nem segít, s csak annyira van, amennyire csinál magából valamit vagy valakit – tehát »nem az, akinek születik, hanem az, aki lesz«. Luther (aztán Goethe és néhány, aki nem volt egzisztencialista) ezen túl hitt abban, hogy az embernek »módja van meglátni a köznapiban az istenit«. Sartre híg író, színdarabjai olcsó politikai népszínművek, melodramák, szépirodalmi írásai fahangúak, célzatos pamfletek.”⁴³

Bár Márai a következő években is olvasott Sartre-ot,⁴⁴ pozitív véleményt nem írt a polgári

⁴² TN, 1964, 136.

⁴³ TN, 1964, 137–138. Sartre körüli csalódottságról és ellenszenvről lásd még TN, 1965, 278, 283; TN, 1966, 290; TN, 1978, 43.

⁴⁴ TN, 1968, 159.

műveltség ellen agitáló „marxista irodalmár”-ról azon kívül, hogy a számos ponyva közül őszinteségével mégis kiemelkedőnek vélte a *Les mots* (1963) című önéletírását.⁴⁵ A francia író szélesebb ívű filozófiai munkássága, *A lét és a semmi* (1943) említésre sem került Márai jegyzeteiben, és talán ezért ragadtak meg a magyar író semmiről írt magyarázatai a századelő filozófiai álláspontjainál.

Sartre, bár egyetértett Bergsonnal abban, hogy a semmi elgondolhatatlan,⁴⁶ talán önkéntelenül mégis adott a semmi mibenlétére egy érzékletesebb jellemzést akkor, amikor az „önmagáért-való”-ról írt. Ennek a kifejtése mintha közelebb állna egy valóban semminek nevezhető nem létezőhöz: „teremtetlen, létokkal nem rendelkezik, minden viszonyt nélkülöz más lét-fajtákkal, [...] felesleges az örökkévalóságig.”⁴⁷ Tehát ez nem az alaktalan *anyag*, amiről Heidegger is szólt az antik metafizika értelmezéseit ismertetve,⁴⁸ hanem az *abszolút nem létező*. Sartre – bár feltette a kérdést, hogy a semmi az-e, ami által a világ szert tesz saját körvonalaira⁴⁹ – arra intett, „hogy a semmit soha ne tekintsük valami olyan eredendő mélységnek, amiből a lét előlép. A semmi fogalma abban a köznapi formájában, ahogy ma használjuk, mindig feltételezi a

⁴⁵ TN, 1966, 330–331; TN, 1971, 175, 183, 184, 186–187, 189, 206–207; TN, 1972, 276–277, 315–316; TN, 1977, 438.

⁴⁶ SARTRE, *A lét és a semmi...*, i. m., 46.

⁴⁷ *Uo.*, 32.

⁴⁸ HEIDEGGER, *Mi a metafizika?...*, i. m., 29–30.

⁴⁹ SARTRE, *A lét és a semmi...*, i. m., 53, 57.

lét előzetes kirajzolódását.”⁵⁰ „Márpedig a Semmi nincs.” – írta, és így folytatta: „a Semmiről csupán azért tudunk beszélni, mert a lét valamilyen látszatával rendelkezik.”⁵¹ Sartre-nak ez a fogalomtisztázási törekvése jelentős támpontot jelent. Felhívja a figyelmet (nem csak) Márai fogalomhasználatának kétértelműségére és egyben hiányosságaira. Sartre kihangsúlyozta, „hogyan a lét van, a semmi pedig nincs.”⁵² A köznyelv által a megnevezhetetlenre, a titokzatosra alkalmazott *semmi* tehát úgy funkcionál, mint a megmagyarázhatatlan történésekre, jelenségekre alkalmazott (isteni) *csoda* szóhasználat. A köznyelvi *semmi* szó egy egyszerűsítő, gyors kommunikációs eszköz a nehezen megmagyarázhatóra vagy a még megmagyarázhatatlanra. A közlő nem sorolja fel a csillagközi térben előforduló részecskéket, mint ahogy a földi viszonyok között egyértelműen létező levegőt, vagy annak általános összetételét sem nevezi meg egy üres szoba esetén. Ehelyett egyszerűen és megtévesztően azt mondja, hogy semmi sincs ezekben a terekben.⁵³ És amikor Márai azt írta, hogy a ha-

⁵⁰ *Uo.*, 50; Vö. „a nemlétezőből nem is keletkezhet semmi létező..., a létezőből meg éppoly kevéssé, mert akkor az nem volna származás, hanem egyszerűen létezés. Ennélfogva a létező nem keletkezik, hanem örökkévaló. De nem is fog elenyészi a létező, mert nem lehet, hogy a létező nemlétezővé változzék [...] ámde az idők végtelenje óta semmi a létezőn kívül nem volt [...] Mert szüntelenül semmi más nem létezhet, csak a mindenség. [...] És üres se lehet semmi; mert az űr semmi; ennélfogva az, amit mi semminek nevezünk, nincsen.”: *Melisszosz = Görög gondolkodók 1...*, i. m., 93–95.

⁵¹ SARTRE, *A lét és a semmi...*, i. m., 58.

⁵² *Uo.*, 50.

⁵³ Vö. „Minden létező van valamiben; ami pedig valamiben van, az a térben is van, tehát a tér a térben van, ez [újabb térben] és így a végtelenig. Tehát nincs tér.”: *Zénón = Görög gondolkodók 1...*, i. m., 99.

lála után egyesül a semmivel, ami ugyanakkor a mindenség, bizonyára erre a problémára próbált saját eszközeivel reflektálni. Nem érezte kielégítőnek a démokritoszi-köznyelvi formát,⁵⁴ annak pontatlanságából származó értelemzavaró volta miatt. A világ teremtésének bibliai képei szintén e kettős fogalomhasználat felé terelték Márait, aki sokat gondolkodott a Genézis könyvein. Heidegger szintén kitért arra, hogy ha Isten a (köznyelvi) semmiből teremtett, akkor valamilyen viszonyban van a semmivel, amire Márai válasza az volt, hogy a földi lét, az élet logikusan csak a mindenségből jöhetett létre:

„Bizonyos »részecskék« találkozásából származik a neutrínó, ami már majdnem Semmi, de mégis van. Magyarul: az univerzum végtelenül összetett, és az egymást kiegészítő, alkotó és feltételező »részecskék« mögött van a tér nélküli és időtlen Semmiben egy matematikai Eszme, ami már nem energia, nem is elektromagnetizmus és gravitáció [...]. A Semmiben van valamilyen matematikai struktúra. [...] Tudat? [...] A »cogito ergo sum« a kvantummechanika szemléletében: ha én, az univerzum semminek tekinthető része, tudok arról, hogy vagyok, feltehető, hogy a Mindenség, aminek része vagyok, ugyancsak tud arról, hogy van. De mindez csak játék a szavakkal a Semmiben.”⁵⁵

⁵⁴ *Démokritosz = Görög gondolkodók 2, Empedoklésztől Démokritoszig*, ford. BODOR András et al., Debrecen, Kossuth, 1992, 104.

⁵⁵ TN, 1985, 280–281; Vö. Kieth WARD, *Isten, véletlen és szükségse-*

Márai gondolkodásmódja részben ellentmond mind a keresztény (Karl Jaspers- és Gabriel Marcel-féle) mind az ateista (Heidegger- és Sartre-féle) egzisztencializmus állításainak. Összességében megfigyelhető kritikai attitűdje mindkét táborral szemben: bár a semmi Márai számára is létező, az leginkább a nemléttel függ össze. Az emberi nemlét olyan tudatmentes, létéről már nem tudó, halott testként vagy porként egzisztáló dolog, ami az életvitel/életvezetés gyakorlásának lehetősége szempontjából semmi. Az író egyetértett Démokritosszal és Epikurosszal abban, hogy a halál beálltával az elme – Márai szóhasználatában a tudat – és a lélek megszűnik,⁵⁶ a test leállása után egyesülnek a *Minden*séggel. Azok az energiák, amik az emberi testet működtetik, nem vesznek el a halál után, hanem átalakulnak, és visszatérnek a *Semmibe*.

Érdemes figyelemmel kísérni azt, hogy milyen gondolkodási folyamatok során jutott erre a végső felismerésre az író. Az áttekintéshez elengedhetetlen volt Márai vallásokhoz fűződő viszonyának dogmákon és mítoszokon keresztül történő filológiai vizsgálata, tehát elsősorban a naplóiban bejegyzett halálról és halottkultuszról írt gondolatainak összegyűjtése. A téma első jelentős állomását Erwin Rohde *Psyche* című, ókori görög szellemkultusszal foglalkozó könyve jelen-

rűség, ford. DR. BOTH Előd, Bp., Ecclesia, Kairosz, 1998, 42, 45–46, 49–51, 63–65, 68, 80–81, 147; „Mert ugyanaz a gondolkodás és a létezés”: *Parmenidész = Görög gondolkodók 1...*, i. m., 85.

⁵⁶ *Démokritosz = Görög gondolkodók 2, ..., i. m.*, 112.

tette a számára. Álláspontja akár az alábbi tömör megfogalmazásával is összegezhető lenne, mert kifejezi minden halál utáni lét ígéretével kecsegtető tanítás ellen szóló további, olykor vallási érzékenységet sértőnek ható véleményét: „A halál nem jó, nincs mit dicsérni rajta, savanyú bölcsesség az ilyesmi.”⁵⁷ – írta 1949-ben. „A szibillák általában »ezer évig« éltek, a valóságban tehát idős nők voltak.”⁵⁸ – írta még Rohde könyve kapcsán. A Bibliát is hasonlóképpen értelmezte; a kitalált történetek (mítoszok) háttérében a vélt realitást keresve próbált választ találni a homályos történelmi részletekre. Az előbbi 49-es tömör állítás néhány, a hetvenes évekből származó idézettel bővíthető, színesíthető. Tehát egy húsz évig tartó egészen részletesen dokumentált, változatos ontológiai útkeresést és véleményingadozást követően az alábbiak olvashatók a naplókban: „Én abban hiszek, hogy nincs ítélet, csak tények vannak, szándék nélkül. És a halál után nincsen semmi – kárpótlás sincs, büntetés sincsen.”⁵⁹ 1977-ben egy nagyobb lélegzetvételi kritikával és meglepő csattanóval tért vissza a túlvilági ígéret témájára:

„Amikor a vallások azt ígérik, hogy a földi láрма és szenvedés múltával az igazak számára elkövetkezik a földöntúli üdvözülés időtlen boldogsága, ahol és amikor az üdvözültek az idők végéig, tehát

⁵⁷ TN, 1949, 193.

⁵⁸ TN, 1949, 227.

⁵⁹ TN, 1970, 15.

örökké a szférák zenéjét hallgatják; olyasmit ígérnek, ami félelmes fenyegetés. Ha bezárnak egy szobába és ott három napon át Beethoven gyönyörűséges V. szimfóniáját kell hallgatnom, szünet nélkül, már a második napon ideges leszek és a harmadik napon üvöltve követelem, hogy hallgasson el a zene, mert kibírhatatlan. [...] a Pokol nem a legrosszabb, inkább az a Mennysorság.”⁶⁰

Egy 1961-ből származó bejegyzése bizonyítja, hogy az ilyen jellegű paradicsomi lét a szerző képzeletében Dante poklának köreihez hasonlít, „ahol már nem a Tűz, nem is a Jég, hanem az Unalom reménytelen büntetésében szenvednek az emberek.”⁶¹ Júdas a *Harminc ezüstpénz* (1983) című regény oldalain túlvilági belépőjegyként⁶² értelmezi saját vallását; képzeletében a halál *unalmas valami*,⁶³ amit *Ábrahám szőrös kebelén* kellene a sok zsidóval együtt megosztania.⁶⁴ E túlvilágértelmezés a fent idézett Márai-naplókon messze túlmutató forrásokra vezethetők vissza; a regény első része is segít a forráskutatásban, mert Akhilleuszt említi, aki elsők között panasz-

⁶⁰ TN, 1977, 459; Lásd még TN, 1982, 138. A téma irodalmi feldolgozása a *Nászút* című hangjáték. MÁRAI Sándor, *Nászút* = M. S., *Jób ...és a könyve*, München, Újváry „Griff”, 1982, 13–14; Vö. TN, 1943, 114.

⁶¹ TN, 1961, 110; Lásd még TN, 1973, 366, 378–379; TN, 1976, 334–335.

⁶² Vö. TN, 1949, 224.

⁶³ TN, 1949, 211.

⁶⁴ MÁRAI Sándor, *Harminc ezüstpénz*, Bp., Helikon, 2011, 195; lásd még *Uo.*, 81–82; A Jézus korabeli zsidóság különböző vallási-politikai csoportjai között nem volt megegyezés a túlvilágképről: VERMES Géza, *Jézus változó arcai*, ford. SÁRKÓZI Máttyás, Bp., Osiris, 2001, 95.

kodott a halál utáni lét miatt, aminél a földműves élete is irigylésreméltóbb.⁶⁵ A keresztény kultúrkör irodalmából kimagaslanak John Milton *Elveszett paradicsom* című epikus költeménye *Második könyvének* 246–249. sorai,⁶⁶ továbbá Montesquieu 1721-ben írt *Perzsa levelek* című művének 126. levele,⁶⁷ valamint Schopenhauer unalom- és monotóniaelmélete is.⁶⁸ Márai másik lényeges kérdése volt az, hogy egy tartós példa-

⁶⁵ MÁRAI, *Harminc ezüstpénz*, 54; HOMÉROSZ, *Odüsszeia*, XI. ének, 488–491. sor: „μὴ δὴ μοι θάνατόν γε παραύδα, φαίδιμ’ Ὀδυσσεῦ. / βουλοίμην κ’ ἐπάουρος ἐὼν θετευέμεν ἄλλω, / ἀνδρὶ παρ’ ἀκλήρῳ, ὃ μὴ βίωτος πολὺς εἶη, / ἢ πᾶσιν νεκόμεσσι καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν.” Omero, *Odissea*, szerk. Vincenzo Di BENEDETTO, ford. Vincenzo Di BENEDETTO, Pierangelo FABRINI, Milano, BUR Rizzoli, 2016, 637; Magyar fordítását lásd: „Csak ne dicsérd a halált nékem soha, fényes Odüsszeusz. / Napszámban szivesebben túrnám másnak a földjét, / egy nyomorultét is, kire nem szállt gazdag örökség, / mint hogy az összes erőtlen holt fejedelme maradjak.”: DEVECSERI Gábor, *Homérosz: Íliász, Odüsszeia, Homéroszi költemények*, szerk. KATONA Tamás, Bp., Magvető, 1974, 608.

⁶⁶ „This must be our task / In Heav’n, this our delight; how wearisom / Eternity so spent in worship paid / To whom we hate!” John MILTON, *Paradise lost*, London, Samuel Simmons, 1668; Magyar fordítását lásd: „Ez legyen / tisztünk az Égben, gyönyörünk? Unalmas / öröklét ez annak imádatával / fecséllve, kit utálunk!”: MILTON John, *Elveszett Paradicsom = Milton Elveszett Paradicsomának magyar kritikai kiadása: Szakmai zárójelentés: Függelék 2*, (241–244. sor), kézirat, szerk. FABINYI Tibor, ITTÉZS Gábor, PÉTI Miklós, ford. JÁNOSY István, Bp., Károli Gáspár Református Egyetem, 2016, 44; Márai Miltonról írt gondolatait lásd TN, 1944, 214–215; TN, 1949, 114; TN, 1957, 31, 57, 62; TN, 1960, 268; TN, 1962, 222, 257; TN, 1976, 383; TN, 1981, 333.

⁶⁷ MONTESQUIEU, *Perzsa levelek*, ford. ORBÓK Attila, Bp., Káldor György Könyvkiadóvállalat, 1948, (CXXVI. levél), 209; A Montesquieu műveiről írt naplóbejegyzésekben nem található kapcsolódó utalást. MÁRAI, *Európa elrablása* = M. S., *Európa elrablása: Röpirat a nemzetnevelés ügyében*, Bp., Helikon, 2008, 118; TN, 1958, 187; TN, 1963, 392; TN, 1965, 277–278.

⁶⁸ TN, 1957, 92; Arthur SCHOPENHAUER, *Életbölcsség: Aforizmák*, ford. KELEN Ferenc, Bp., Pantheon Irodalmi Intézet, 1925, 34.

képnek tartott személyiség képes-e hosszú távú morális változást hozni a gazdasági és politikai érdekek szolgálatába állított média világában is. A korszakváltás jellege e vonatkozásban aggasztotta leginkább, de a hírközlő eszközök és a szórakoztatóipar befolyása már az író számára is a megrendítő váltást jelentő New York-i évek tapasztalatait vetítik előre: „A középkor emberét még feltétlenül jellemezte a kereszt vagy a kard. Bennünket nem jellemez az öngyújtó, a töltőtoll, sem a sarló és kalapács. Nem hiszünk semmiben, ezért életünk kellékei sem döntően jellegzetesek. Inkább változóbb, mint minden, ami konfekció.”⁶⁹

Márai Amerikában azt figyelte meg, hogy a vallás üzleti jellegű terjesztésével szinte párhuzamosan folyik a versenybe ágyazott úrkutatás, amelynek egyre egzaktabb eredményei erősen kezdték foglalkoztatni az ötvenes évek végén – leginkább a vallás tekintetében, amiről így írt: „Az új asztronómiai világképben – sokkal inkább, mint a kopernikusiban – a Föld provincialitása megsemmisítő tudat az Ember számára. Ezt a megsemmisülést túlkiabálni – vallással, szereppel – nem tudja többé az ember.”⁷⁰ Az író próbálta megérteni az új világképet; kísérletezett magyarázattal szolgálni a kezdet és a vég, a világegyetem tágulása, vagyis az ősrobbanás elméletével kapcsolatos, a harmincas évektől egyre gyakoribb tudományos kérdésekre: „A világnak nincs más »centruma«, mint az Isten.

⁶⁹ TN, 1952, 124.

⁷⁰ TN, 1958, 201.

De az Isten nem lehet térfogat alkatrésze. Tehát a világnak nincs centruma. A világ csak »van«.⁷¹ E feltételezés lejegyzésekor Stephen Hawking csak tizenhat éves volt – és eltelt még három évtized az alábbi kérdésfelvetésének publikálásig: „Ha azonban a világmindenség tényleg önmagába zártan létezik, nincs se határa, se pereme, akkor kezdete és vége se lehet: egyszerűen csak van. Hol van benne a Teremtő helye?”⁷² Einstein szavaival „a világ térben (és időben) végtelen. Mindenfelé van csillag úgy, hogy az anyag sűrűsége, ha részleteként nagyon különböző is, nagy átlagban mégis mindenütt ugyanakkora. Másszóval: bármilyen messze utaznánk is a világtérben, mindenfelé az állócsillagoknak egyforma fajtájú és egyforma sűrűségű laza sokaságát találnánk.”⁷³ Ez az új világkép újfajta alázatérzést is jelentett Márai számára: „Egymilliárd galaxison belül az egyik galaxis egymilliárd naprendszerének egyik naprendszerén belül az egyik bolygón egy ember... Mindig erre is gondolni.”⁷⁴ Erre a létértelmezésre az 1959-es év első hónapjaiban, amerikai körutazása során a

⁷¹ TN, 1958, 220; Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Klasszikus modernség – kartézianus értéktávtatban: Márai-értelmezések*, Új Írás, 1990/5, 105.

⁷² Stephen HAWKING, *Az idő rövid története*, ford. MOLNÁR István, Bp., Akkord, 2003, 165.

⁷³ Albert EINSTEIN, *A speciális és általános relativitás elmélete*, szerk. MARÓTI Lajos, ford. VAMOS Ferenc, Bp., Gondolat, 1967, 103–104. Vö. *Anaximandrosz = Görög gondolkodók 1...*, i. m., 20; *Xenophanész = Görög gondolkodók 1...*, i. m., 72; *Démokritosz = Görög gondolkodók 2...*, i. m., 60–62, 105; WARD, i. m., 56.

⁷⁴ TN, 1958, 220; Lásd még TN, 1979, 100.

gyakorlati tapasztalatok következtében még visszatért. Goethe *Faust* című művével a kezében járta végig a kaliforniai egyetemek tudományos laboratóriumainak történelmi helyszíneit, amelyek visszavonhatatlanul megváltoztatták világlátását. „Életem egyik legkülönlegesebb órája volt ez.”⁷⁵ – írta miután alkalma nyílt a végtelenbe tekinteni a Palomar-obszervatóriumban tett látogatása során. „Ennek a különös templomnak és vallási világképnek papjai a tudósok, akik itt fenn a hegytetőn, mint a lámák Tibetben, teljes magányban egyféle pogány szerzetesi életet élnek a »kolostorban«.”⁷⁶ A heliocentrikus „világkép megsemmisült a pillanatban, amikor ezen a hegyen, ebből a kupolából s aztán még néhány ilyen megfigyelőhely magasságából néhány ember és néhány műszer megállapította, hogy nincs más »centrum«, csak az Isten. A teocentrikus világkép katedrálisa ez az obszervatórium.”⁷⁷ A tudományos világképen alapuló evolucionista keletkezéstörténettel ellentétben Márai – José Ortega y Gasset tudósokról írt ítéletével egyező véleményében – nem vetette el a teremtésben az isteni, a természetfeletti jelenlétét: „az emberek az Isten helyett beérik azzal, hogy vallási képzeteket alkotnak empirikus tapasztalatokból... A kor elhülyülésének ez a szakszerű kinyomata

⁷⁵ TN, 1959, 79; Vö. Oswald SPENGLER, *A számok értelméről* = O. S., *A Nyugat alkonya*, ford. JUHÁSZ Anikó, CSEJTEI Dezső, Bp., Noran Libro, 2011, I, 117, 132–133.

⁷⁶ TN, 1959, 79; A szerzőt egy rádiójáték elkészítésére is ihlette ez a felejthetetlen élmény: MÁRAI Ilona, *Betűbe zárva – Napló*, Bp., Helikon, 2022, I, 639.

⁷⁷ TN, 1959, 74.

ma világtűnet. A János evangélium [sic!] szűkszavú meghatározása – »Kezdetben volt az Ige« – már eszébe sem jut a szakembernek.”⁷⁸

A század talán legnagyobb tudományos eredménye a Holdra szállás, amit a hatvanas évek elejétől rendszeres űrutazások előztek meg. Ebben az évtizedben Márai kísérlete a tudomány és a vallás kérdéseinek összhangba hozására Pierre Teilhard de Chardin műveinek rendszeres olvasásával párhuzamosan és befolyása alatt formálódott. 1961 nyarán így fogalmazott: „A racionalista XIX. század nagy csatakiáltása ez volt: »Az Isten meghalt, éljen az Ember!« A XX. század jelszava: »Az ember meghalt, éljen a Tömeg!« Pierre de Teilhard azt mondta, »az ember még csak most születik«. Az űrhajós, aki elhagyja a Földet és kilép az űrbe, talán ilyen most-született-ember...”⁷⁹ „Kolumbusz érezhette ezt az izgalmat, amikor elindult »valami« felé, amit nem ismert, mégis, az ismeretlen mint bizonyosság hívta, húzta...”⁸⁰ A fenti korszakolás rokonítható az 1970 telén írttal: „A XVIII. század felszámolta a Vallást. A XIX. század felszámolta az Istent. A XX. század felszámolta az Embert.”⁸¹ Az ember jelentése ez esetben a már említett „nyugati ember” és műveltsége; arról az utilitárius nihilizmusról pedig, ami ezt felváltotta a társada-

⁷⁸ TN, 1959, 254; Vö. JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *A tömegek lázadása*, ford. SCHOLZ László, Bp., Helikon, 2022, 161.

⁷⁹ TN, 1961, 108–109; Lásd még TN, 1966, 396; TN, 1967, 25–26, 57; TN, 1969, 344. TN, 1983, 180.

⁸⁰ TN, 1962, 284.

⁸¹ TN, 1970, 99.

lomban, Márainak – Nietzsche után – már évekkel korábban sem volt jó véleménye.

Az ember felszámolása nem csak a földi lét tekintetében történt meg, hanem a halál vonatkozásában is, hiszen a túlvilágértelmezések elvetésével megszűnt a hit abban, hogy a halál után a (lét) tudat tovább létezik. Márai szerint is megszűnik, eggyé válik a semmivel, tehát túlvilági lét öntudatos átélésének képzelete felszámolódott. '61-ben ismét kifejtette, hogy a halálon túli személyes létezésben sem hisz, „de semmi nem pusztul el, az Anyag és a Szellem valahogy tovább él, átalakul, megmarad, személytelenül. Az élet nagy misztériuma az öntudat, az, hogy tudunk személyiségünk-ről. Ez a tudat sötétedik el a halál pillanatában.”⁸²

A további évtizedekben meghatározó „hiszem, mert képtelenség”, Tertullianusnak tulajdonított kinyilatkoztatás a Márai számára oly jelentős problémakör megoldásának – a tudományos, teológiai és filozófiai ismeretek szintézisbe hozásának – lehetőségét adta. E hitvallás első benyomásai érezhetők az író gondolkodásán 1967 végén: „agnosztikus vagyok, nem hiszek semmiben, de nem is tagadom semminek a lehetőségét.”⁸³ Egy évvel később a pápa és egy asztronauta televíziós beszélgetése kapcsán fejtette ki, hogy mire is utalt: „Bizonyos, aki beéri a hittel, lemond a tudásról. De aki beéri a tudással, a tapasztalással,

⁸² TN, 1961, 105; A témában lásd még TN, 1966, 302, 317; TN, 1969, 285; TN, 1972, 329; Vö. *Anaxagorasz = Görög gondolkodók I..., i. m.*, 118–119.

⁸³ TN, 1967, 143.

kénytelen megvallani, hogy ez a »tudás« – most, amikor az emberi ismeretek hihetetlen bőséggel és gyorsasággal sokasodnak – [...] félelmesen korlátozott, szűkös, ha odaértjük ahhoz, amit nem tudunk... [...] a fizikus vagy asztrofizikus számára elkövetkezik a pillanat, amikor kénytelen megvallani, hogy amit tud, semmiség ahhoz mérten, amit nem tud, de amiben nem hinni: bigottság.”⁸⁴ Az ember parányi és illanó létének ismételt tisztázása a természet mint ökológiai tér – ezzel együtt saját élőhelyének megóvása – miatt volt releváns: „a Tudás alázatra tanít. A bigott Hitben gőgös biztonság van.”⁸⁵ – írta pár gondolattal később. Talán egy hónappal ezután a leginkább Spinoza világértelmezésével szimpatizáló spanyol származású filozófus, George Santayana gondolatai között lelt rá arra a számára szimpatikus megállapításra, hogy a tudományos fejlődés csak olcsó és szomorú hedonizmushoz segíti az emberiséget, miközben megsemmisíti az egyéni lázadás lehetőségét.⁸⁶ A gondolat szabadságának és sokszínűségének egyház általi elfogadását egy krokiszerű bejegyzésben ironizálta '69 végén: „A pápa délelőtt nyilatkozott: félreértések elkerülése végett

⁸⁴ TN, 1969, 287.

⁸⁵ TN, 1969, 288.

⁸⁶ TN, 1969, 305. Márai gondolatait Santayanáról lásd még TN, 1952, 124, 137; TN, 1953, 193, 195, 199, 242, 265, 266, 283, 284–285, 290, 296; TN, 1954, 46, 51–52, 54, 55–56, 61–62, 64–65, 67, 69–70, 72; TN, 1956, 335–336, 337, 340, 343, 344, 349; TN, 1959, 210; TN, 1962, 204, 205, 207, 230; TN, 1963, 386–387, 388, 390, 391, 438; TN, 1966, 368; TN, 1967, 131, 132, 133, 134, 136; TN, 1968, 212, 214–215, 216, 236; TN, 1969, 323; TN, 1975, 190; TN, 1981, 262, 265; TN, 1983, 121, 125.

megállapította, hogy a pápai csallhatatlanság dogmája változatlanul érvényes. Ez a kijelentés önértékes és jogos: ő csak tudja.”⁸⁷

A gondviselés és a gyermekhalál kérdésében Márai kíváncsi volt a papság álláspontjára is. Ezeket a beszélgetéseket azonban előítélet nélkül nem volt képes lefolytatni: „Mindig rosszkedvű leszek mostanában, ha pappal találkozom az utcán [...] ha igazán pap, arra vállalkozott, hogy megfosztja az embereket az utolsó dignitás lehetőségétől: attól, hogy csalás és öncsalás, hitegetés és ámtás nélkül lépjenek át az értelmetlen életből a teljes semmibe, a halálba.”⁸⁸ Az életnek és a halálnak ez a fajta elgondolása a már értelmezett emberi tudatfejlődés-elmélet hatása Márainál. A problémakört viszont elmélyítette, és így egyúttal el is bizonytalanodott: „Az emberi tudat eljutott egy határvonalhoz, amikor már nemcsak a vallások jelbeszédét kénytelen elutasítani, hanem minden következménnyel kérdi, van-e Tudat a világmindenségben, és ha van ilyen Tudatosság a világban, az ember számára van-e a Tudaton belül személyes Gondviselés. [...] Én már nem is kételkedem, hogy van-e vagy nincsen, csak ezt mondhatom: nem tudom.”⁸⁹

⁸⁷ TN, 1969, 376.

⁸⁸ TN, 1968, 168; Vö. TN, 1962, 260; Paul WATZLAWICK, John H. WEAKLAND, Richard FISCH, *Változás: A problémák keletkezésének és megoldásának elvei*, ford. PAP Mária, Bp., Animula, 2008, 51.

⁸⁹ TN, 1968, 169–170; Lásd még TN, 1958, 168; TN, 1977, 462; Vö. Goethe 1825. október 25-i gondolatával: „hiábavaló igyekezet értelmet vinni a világmindenségbe.” Johann Peter ECKERMANN, *Beszélgetések Goethével*, ford. GYÖRFFY Miklós, h. n., Magyar Helikon, 1973, 175.

A hetvenes évek elején e bizonytalanság tovább foglalkoztatta: „Nem biztos, hogy Isten (ha van) közvetlenül szól az Emberhez, akár a Bibilián át, akár másképp. Lehet, hogy az Isten, (ha van), reá-bízta az emberre, találja meg egyedül, Felső segítség nélkül a választ.”⁹⁰ Az évtized közepén egy Simone Weil Istenről szóló megfogalmazásával párhuzamba állítható és tizenkét évvel korábban már firtatott kérdéskör értelmezése érdemel figyelmet a forráskutatás szempontjából: „»Isten nincs, csak van.« A fogalmazás, úgy tetszik, meg lehetõsen pontos.”⁹¹

Az 1970-es év Márai számára egy nagyon súlyos betegség leküzdésével telt. Az olaszországi közegészségügyi állapotok ráerősítettek arra a lehetőségre, hogy nem fogja túlélni a gyomorfekélyt. A vég ennyire tapintható közelsége miatt a szokottnál is többet foglalkozott a halált követõ ismeretlennel,⁹² illetve a saját gyászszertartásának körülményeivel. „Talán van Isten. De személyes gondviselés – számomra – nincs. Egy végtelen és időtlen folyamat egyik mérhetetlenül pici alkatrésze vagyok, ennyit értek az egészből. [...] Rossz lenne, ha minden időtlen lenne.”⁹³ „A csendes temetés mindenkinek jár, aki szeretné megõrizni legalább a halál pil-

⁹⁰ TN, 1970, 11.

⁹¹ TN, 1974, 69; Vö. TN, 1962, 298; „God exists. God does not.” Simone WEIL, *Atheism as a Purification = Gravity and Grace*, ford. WILLS, Arthur, New York, G. P. Putnam's Sons, 1952, 167; Márai bejegyzéseit Simone Weilről lásd még TN, 1954, 155–156.

⁹² TN, 1970, 35.

⁹³ TN, 1970, 37.

lanatában a dignitást, amire az életben nincs mód – csukott szemmel, csendben, hazugság, tehát papoló papok, ének és gyászbeszéd nélkül menni a teljes Sötétbe.”⁹⁴ „Amit a vallások mesélnek, nem ígéret, csak gyermekes fenyegetés, huhogás, rémisztgetés. A valóság derűsebb: a Semmi. (Ha ez igaz.)”⁹⁵ Márai fenntartotta a feltételes módot; ennek egyik legfőbb oka, hogy Maurice Maeterlinck és Goethe (aktuális olvasmányélményei) példáján haladt: a két szerző „mint minden épeszű ember” bevallotta, hogy nem tudunk semmit.⁹⁶ Goethe magyarázattal szolgált Márainak bizonyos titokzatos erőkről is, amik/akik „gáncsot vetnek, kárt okoznak”, Hermész Triszmegisztosz szerint velünk élnek – a magyar író véleményegyezése a démonokról saját maga számára is meglepő volt.⁹⁷ 1971-ben új terminust vezetett be ontológiai értelmezésébe: a *mágikus* fogalmán keresztül próbálta értelmezni az ember és a természetfeletti XX. századi kapcsolatát. „A Vallásból, a Művészetből, a Szerelemből elpárolgott a mágikus. A technika megteremti egy új mágia révületét – az Ūrhajósok már ebben a térfogatban repülnek. De az ember itt,

⁹⁴ TN, 1970, 92–93; A temetéséről szóló meghagyást lásd még TN, 1975, 201; TN, 1976, 336; TN, 1980, 196.

⁹⁵ TN, 1971, 122; Vö. TN, 1967, 56.

⁹⁶ TN, 1971, 125–126.

⁹⁷ TN, 1971, 171; TN, 1972, 240; TN, 1981, 280; Vö. TN, 1952, 32; ECKERMANN, *i. m.* (1828. március 11.), 330; (1828. október 23.), 361; (1831. március 2.), 521–522; (1831. március 8.), 524; *Asclepius = Hermész Triszmegisztosz bölcsessége*, szerk. KÁRPÁTI Gábor Csaba, ford. HAMVAS Endre Ádám, LÁSZLÓ Levente, TAR Ibolya, Bp., Helikon, 2022, 250.

a Földön már nem érez semmit, amikor az égre vagy a Holdra néz.”⁹⁸

A valóságról nem az irodalomból értesülhünk, hanem csak az asztronómus kutatásaiból – írta pár nappal később nosztalgiával gondolva vissza a Mount Palomar obszervatóriumában tett látogatására; majd így folytatta:

„Ugyanakkor az őskori genezis-elméletek nem halványodnak el: Mózes könyve a Teremtés történetét valószerűen meséli. Csak egy szó, amiben megbotlik az értelem: »Kezdetben Teremté Isten az eget és a földet.« Ez lehetséges, már amennyiben volt Isten és volt Teremtés – de miért és hogyan »kezdet«-ben? Mi volt a kezdet előtt? Isten, világ nélkül? Itt bicsaklik meg a keresztény-zsidó teremtésszemlélet. Az univerzumban nincs Idő és nincs Tér, nincs Kezdet és nincs Vég – ezt már kezdi tudni az újkori kozmogónia és kozmológia. Az ember a küszöbön áll, amikor az univerzumba kémlel műszereivel: lát valamit, ami van is, nincs is, de aminek emberi értelem számára nem lehet »Kezdet«. A halál közelsége ilyen primitív, kezdetleges gondolatokat sugalmaz, de ha nincs, mert nem lehet Kezdet, akkor nincs Vég sem. Csak a permanens Semmi van, ami ugyanakkor Mindenség.”⁹⁹

⁹⁸ TN, 1971, 119; Lásd még *Uo.*, 181.

⁹⁹ TN, 1977, 430–431; Lásd még TN, 1950, 153; TN, 1982, 8–9; Vö. TN, 1967, 25.

Márai az isten antropomorf jellemzőiben megbújó paradoxonra is feltett egy költőinek tetsző kérdést: „A nyugati civilizáció »keresztény körzeteiben« ez a fogalom, »Isten«, mindig a félelem attribútumával jelentkezik; »istenfélő« [...] mindig a nyelvi beismerése annak, hogy az Istentől félni kell. A kereszténység meghirdette, hogy a keresztény Isten a Szeretet Istene, a végtelen irgalom és a megbocsátás istene. De akkor miért kell [...] »félni« tőle?»¹⁰⁰ A vallás nem ad már kielégítő választ erre sem, ezért érzi magát az ember elveszettnek, elhagyottnak; a vallások illúziói „megbuktak ebben a században. Marad az industrializmus, a technológia és a katonaság.”¹⁰¹ – írta a szerző. Ugyanezt más szavakkal két évvel később, 1977-ben: „Már senki nem bízik senkiben, semmiben. Vallás, irodalom, aztán a Nagy Szavak, Humanizmus, ez mind kihűlt. Nincs más, csak a reménytelen tények: a tömeg és a bomba.”¹⁰² Márai saját hitvallásáról egy Jacques Monod idézetre reflektálva mondta ki a biztosat: „»Az ember végre tudja, hogy az univerzum közömbös végtelenjében egyedül van és véletlen következtében lépett elő abból a végtelenségből... Sem eredete, sem sorsa nem előreírt, meghatározott...« – így végezte könyvét. Ebben hiszek.”¹⁰³

¹⁰⁰ TN, 1977, 449; Vö. RICCEUR, *i. m.*, 60–61.

¹⁰¹ TN, 1975, 270; Lásd még TN, 1979, 168.

¹⁰² TN, 1977, 529.

¹⁰³ TN, 1976, 362; Vö. Vaszilij ROZANOV, *Dosztojevszkij – A nagy inkvizítor legendája: Egy kritikai kommentár kísérlete*, ford. PATKÓS Éva, Bp., Osiris, 2022, 208–209; Vö. „A véletlen létrejövés, majd

A kínai filozófia a hetvenes évek végén a korábbi évtizedekhez képest is jobban érdekelte Márait.¹⁰⁴ Ennek oka az ókori kínaiak törekvése a természettel összhangban lét megteremtésére, illetve az, hogy „[n]em »hittek« semmiben, amit az értelem nem tudott megközelíteni. Nem volt vallásuk, sem istenük.”¹⁰⁵ Az író nagyon gyakran olvasott asztronómiával foglalkozó tudományos cikkeket is. Bevallása szerint alig értett belőlük valamit, ezért úgy érezte, „mindez valóság és mítosz egyszerre: az Univerzum »eredete« a küszöb, ahol az emberi értelem megtorpan. Következik a vallás vagy az időtlen és tér nélküli tünemények méricksélése.”¹⁰⁶ „[A]hol a Tudomány nem tud felelni, az ember kénytelen megtérni Istenhez. Ezt ma szívesen hangoztatják a zsákutcába került hitélet mentőoszlopai, papok és hívő laikusok. Meghirdetik, hogy a tudomány »közeledik« a valláshoz, hiszen a végső kérdésre – Teremtés, Kezdet, Vég – nem tud racionálisan felelni. Nem tud, de nem is akar. [...] Az ember halandó, Kezdet és Vég nélkül nincs számára Univerzum.”¹⁰⁷

gyors vagy hosszabb távú pusztulás darwini gondolata a legnagyobb tényekre éppúgy érvényes, mint a legkisebbekre. [...] A természetnek nincs meghatározható célja, amely iránt rokonszenet érezhetnénk.” William JAMES, *A vallási élmény változatai*, ford. BABARCZY Eszter, Bp., Osiris, 2019, 363–364; *Empedoklész = Görög gondolkodók 2...*, i. m., 8–9; *Démokritosz = Görög gondolkodók 2...*, i. m., 74; WARD, i. m., 24–25.

¹⁰⁴ TN, 1978, 69–70; TN, 1979, 85, 88, 120, 121.

¹⁰⁵ TN, 1979, 114.

¹⁰⁶ TN, 1979, 95.

¹⁰⁷ TN, 1979, 129; lásd még TN, 1976, 333–334.

Életének utolsó öt évében egyre kevesebb az ontológiai kérdéseket fejtegető bejegyzése, és azok sem mondanak újat. 1984-ben megismételte az agnosztikus kételkedő mondatát, de már nem emlékezett, hogy e filozófia mentén próbált élni '67-ben. „Vén fejjel odáig jutottam, hogy nem hiszek semmiben, de nem is tagadom a lehetőségét semminek. Remélem, hogy a Mindenségben van tudatosság, de ez csak remény. Lehet, hogy nem is őszinte remény. Minden felekezeties, fundamentális vallásosság emlékeztet Gide szavára, aki azt írta: »Paul Claudel azt hiszi, hálókocsiban is lehet a mennyországba utazni.«”¹⁰⁸ „A semmiből jövünk, és eltűnünk a semmiben, minden más gyermekes képzelgés.”¹⁰⁹ „Nem tudok semmit. Számokban kifejezhetetlen sok milliárd égitest között egy parányi bolygón bekövetkezik a kémiai reakció, az élet. Tudat csak akkor jelentkezik, ha organikus szerkezetből sugárzik. Minden más papolás, mese. De van az »aura«, a sugárzás, a személyiség tartalma.”¹¹⁰

Az emberről alkotott véleményében gondolatai megrekedtek ott, hogy többségük aljas, bestiális, kapzsi, ostoba, élősd, ¹¹¹ vallásos állat. ¹¹² A papokkal és a vallásokkal szembeni utálata inkább nőtt, mint csökkent. ¹¹³ A modern tudományok papjai, az orvosok iránt szintén (évtizedek óta) ¹¹⁴

¹⁰⁸ TN, 1984, 220.

¹⁰⁹ TN, 1985, 310.

¹¹⁰ TN, 1985, 311.

¹¹¹ TN, 1985, 275.

¹¹² TN, 1986, 344.

¹¹³ TN, 1987, 360.

¹¹⁴ TN, 1948, 127.

hasonló érzelmeket táplált: „förtelmes lények, kereskedősegedek, akik gyomrot, szemet, szívet árulnak, ritka egy emberies élőlény közöttük”¹¹⁵ – írta felesége halála után pár nappal. „Az orvos búcsúlevele, mikor eltemették: rákja volt, »nem tehattunk semmit«. A pillanatok, amikor esztelen düh és harag rohan meg, az Istenre haragszom (ha van), mert irgalmatlan volt, tűrte, hogy szenvedjen. [...] Úgy halt meg, mint egy nemes növény, amely váratlan jeges szélcsapásra elfonnyad. Most elnyelte az óceán, és marad helyén a Semmi, ami inkább »van«, mint minden más, ami »van«.”¹¹⁶

Utolsó éveiben leginkább a magyar írók, költők olvasása tartotta Máraiban a lelket. Fél évvel halála előtt még megengedett magának egy írói pózt is a jövővel kapcsolatban: „»Halálfélelem.« Félek, hogy a halál unalmas.”¹¹⁷ Egyik utolsó Istenről írt, önismétlő bejegyzésében Berzsenyi Dániel *Fohászkodás* (1810) című versét felidézve utalt *Jób könyvének* 37. részében és a *Keresztkérdésben* (1965) viharént, természeti erőként, tehát egy archetipikus szimbólum által megjelenített – az utolsó szó jogán felszólaló – Isten kifürkészhetetlenségére. Ez a Schopenhauerrel is egyetértő apophatikus (tagadó) állásfoglalása volt a végső, ami a XIX. század pozitivizmusából eredeztetett relativizmus filozófiai elmélete mentén az „Abszolút megismerhetetlenségét hangoztatja”.¹¹⁸

¹¹⁵ TN, 1985, 320.

¹¹⁶ TN, 1985, 320–321.

¹¹⁷ TN, 1988, 375.

¹¹⁸ Umberto Eco, *Ellenséget alkotni*, ford. Sajó Tamás, Bp., Európa, 2011, 51.

„Isten, ha van, hallgat. Sokat gondolkodom Istenre. Milyen lehet, ha van? Semmi esetre sem olyan, mint a vallások mutatják. Berzsenyi pontosabb. »Szemünk bele nem tekinthet.«”¹¹⁹

Az elvégzett filológiai kutatás lényeges eredménye, hogy Márai comte-i értelemben nem nevezhető racionális pozitivistának. Kétkedéseivel együtt is megmaradt a teológiai stádiumot követő kollektív értelmi szinten: mindig a metafizikai lényeg, az Isten elképzeléséhez, leírásához szükséges fogalmakat és szavakat kereste, tehát a pozitív tudományértelmezéssel ellentétben az értelem számára alig hozzáférhetővel foglalkozott.¹²⁰ Az ő idejében, a csillagászat és az űrkutatás gyakorlata még nem jelentett a közösek számára látható hasznot, sőt az űrverseny inkább jelentős pénzösszeget vont el az államok költségvetéséből a szociális juttatások mértékének csökkenését eredményezve. Az űrkutatásnak ez a látszólag öncélú gyakorlata és az emberi mértékkel nagyon távoli, bizonytalan megtérülése is

¹¹⁹ TN, 1987, 366. Vö. *Corpus Hermeticum*, XIII.: Hermész Triszmegisztosz titkos tanítása a hegyen fiához, Tathoz: Az újjászületésről: A hallgatás parancsa = Hermész Triszmegisztosz bölcsessége..., i. m., 137; Schopenhauer, Spinoza és Leo Szestov „a maguk eltérő módján mind olyan Istenre utalnak, amely meghaladja az emberi felfogóképességet.”: John GRAY, *Az ateizmus hét formája és más esszék*, szerk. GYURGYÁK JÁNOS, ford. BABARCZY ESZTER, Bp., Osiris, 2019, 15. Lásd még Alexandriai Philón álomról írt könyvében: „ἀκαταλήπτου θεοῦ”, *Judaei Philonis, Argumentum libri i de eo quod a Deo mittantur somnia* = J. Ph., *Opera omnia*, Lipcse, Schwickert, III, 828, 218, 221, 228; „Az értelem nem ér föl hozzá” – mondta Goethe is. ECKERMANN, i. m., (1829. február 13.), 383. Lásd még (1827. április 11.), 257; Préd 3:10, 11:5; SPENGLER, i. m., I, 489i490.

¹²⁰ Vö. COMTE, i. m., 252.

oka lehetett annak, hogy Márai az obszervatóriumi tapasztalatait egy teológiai-metafizikai tárgykörben fogalmazta meg. Egyetértett a Nietzsche nihilről alkotott teóriájában foglalt jövőképpel, ami számára már a jelen volt; száz éve tartó átmenet két korszak között. Nietzsche kétszáz évben határozta meg a keresztény kultúrkör hanyatlását,¹²¹ aminek nyugati világbeli (első) fejezetét: a katolikus egyház kulturálisemlékezet-befolyásoló hatalmának, tehát a múlt – egyúttal a jövő – feletti uralmának elvesztésével járó szakaszát Márai naplói szubjektív módon írják le. Ebben a kontextusban nemcsak a vészkorszakban írt naplók kerülhetnek az irodalmi traumatológia vizsgálata alá, hanem a teljes emigrációban, a kapitalista gazdasági rendszerben töltött időszak folyamatos kulturális-művészeti küzdelmei az életben maradásért és az identitás megőrzéséért.

Márai legmélyebb benyomása túlmutat a német filozófus elképzelésén is. A naplókban nemcsak arra utalt, hogy a nyugati nihilizmusból hiányzik a lét értelmére kérdező *miértre* adható válasz,¹²² de mintha egyúttal azt is érzékeltette volna, hogy a tömegtársadalom tagjaiban, „a kik nem tudnak különbséget tenni jobb- és balkezük között”,¹²³ már a *miért* kérdése sem merül fel: „Senki nem várja többé az Igét az írótól – egyálta-

¹²¹ Friedrich NIETZSCHE, *A hatalom akarása: Minden érték átértékelésének kísérlete*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Bp., Cartaphilus, 2002, 9; Vö. OSWALD SPENGLER, *Bevezetés* = O. S., *A Nyugat alkonya...*, i. m., I, 68.

¹²² NIETZSCHE, i. m., 15.

¹²³ Jób. 4: 11.

lán, nem vár senki választ.”¹²⁴ Talán erre utal a zoológus módszerét alkalmazó Márai képe. A nihilizmus azonban nem jelenti azt, hogy az emberek nem hisznek semmiben. Lehet, hogy nem tudják megfogalmazni, félrebeszélnek, de alaptermészetükhöz tartozik a hit – és az is a hit egy fajtája, ha úgy vélik, hogy a halál után a mindenséggel/a semmivel egyesül a lelkük és/vagy a testük.

A célszerű és tudatos világegyetem problémája haláláig foglalkoztatta Márait, de leginkább miután végleg elvetette az (antropomorf) istenképzeteket.¹²⁵ További részletes kutatást igényel annak megválaszolási kísérlete, hogy emiatt foglalkoztatta-e különösen Jób története; John Gray szerint az „Ótestamentumban a végső valóság az esetlegesség – az önkényes tény, hogy éppen az történik. Isten teremtette a világot, és kedve szerint beleavatkozhat.”¹²⁶ Spinoza más fogalmakkal, de szintén nem osztotta azt a nézetet, hogy a szenvedélyeknek lenne valamilyen célra irányultsága a természet működését tekintve, minthogy a természetnek sincs célja; azt az emberek találták ki.¹²⁷ Charles Darwin a természet

¹²⁴ TN, 1971, 223; Vö. Martin HEIDEGGER, *Nietzsche mondása: „Isten halott”* = M. H., *Rejtektutak...*, i. m., szerk. PONGRÁCZ Tibor, ford. CZEGLÉDI András, Bp., Osiris, 2006, 190–195, 225–226, 231–232; „Ez a kor már most annyira szűkös, hogy Isten hiányát nem képes hiánynak érezni.” Martin HEIDEGGER, *Költők – Mi végre?* = M. H., *Rejtektutak*, i. m., 233.

¹²⁵ TN, 1945, 109–110; A tudatos természetről lásd még MÁRAI Sándor, *A Rendről és a Gondviselésről* = M. S., *Füves könyv*, Gyula, Helikon, 2004, 37; Uő., *Az életveszélyről* = Uo., 81; Vö. RICCEUR, i. m., 72.

¹²⁶ GRAY, i. m., 33; lásd még Uo. 38.

¹²⁷ Baruch / Benedictus de SPINOZA, *Etika*, ford. SZEMERE Samu, BOROS Gábor, Bp., L'Harmattan, 2022, 74; Vö. TN, 1967, 121; TN, 1981, 303–304.

állandó jellemzőjének tartotta – ami értelmezhető a céljának is –, a tökéletesedést,¹²⁸ mint az egyedek egyre alkalmazkodóképesebbé válását. A túlélésért folytatott harcban az élőlények a természetes szelekciót, a megszámlálhatatlan életáldozatot (Márai szavaival pazarlást) követően egyre rezisztensebbekké válnak a lassan, de folyamatosan módosuló, kiszámíthatatlan éghajlati-földrajzi tényezők változásaival szemben.¹²⁹ Az író tehát e darwini gondolatban talált végső állásfoglalásra, de az okokra kielégítő választ mégsem tudott adni, ezért végül maradt a skolasztikus abszurdból felébredt gondolkodó emberről írt véleménye mellett: „az újkori asztronómia tapogattja az univerzumot, aminek ontológiai titkait nem lehet racionálisan felbontani, az antropomorf monoteisztikus istenfogalom megsemmisül, és a korunkbeli deizmus, rekedten, hörögni kezd: »credo«, és hozzányögi: »quia absurdum«”.¹³⁰ – Márainak egy több évezredes tanulási úttal a háta mögött ez maradt a végső állásfoglalása is: „A co-

¹²⁸ Charles DARWIN, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of favoured races in the struggle for life*, London, John Murray, Albemarle Street, 1859, 489; Vö. Darwin valláshoz kapcsolódó gondolataival: „There seems to be no more design in the variability of organic beings, and in the action of natural selection, than in the course which the wind blows.”: Francis DARWIN, *The Life and Letters of Charles Darwin*, London, John Murray, Albemarle Street, 1888, I, 309. (Úgy tűnik, hogy nincs nagyobb tervszerűség a szerves lények változékonyságában és a természetes kiválasztódásban, mint abban, ahogy fúj a szél. – ford. F. J. P.); Márai naplóbejegyzéseit Darwinról lásd TN, 1958, 158–159; TN, 1968, 233–234; TN, 1984, 248.

¹²⁹ Vö. WARD, *i. m.*, 70.

¹³⁰ TN, 1986, 337.

gito, ergo sum descartes-i meghatározás helyes, itt kezdődik az ember. De gondolkodással nem jut a végére. A credo, quia absurdumot nem tudja gondolattal, fogalomalkotással megkerülni.”¹³¹

¹³¹ TN, 1988, 376.

K. HORVÁTH ZSOLT

Reptér: kijárat a semmibe

Kivonulás mint tiltakozás

Molnár Gergely műveiben

Szabó Eszter Ágnes (1966–2024) emlékének

„Sose felejttem azt a nyári éjszakát, mikor a nagy hőségben váratlanul feltódult a lakásomra egy csomó, számomra nagyrészt ismeretlen ember: Bíró Yvette, Haraszti, Veres Juli, Ráday Misi, Pécsi Vera, Drozdik Orsolya és még sokan. A fele másnap hajnalban készült elhagyni Magyarországot. [...] Bíró Yvette [...] biztos, hogy másnap hajnalban hagyta el az országot. [...] Újabban sokat hallottam magáról is, de mindegy. Kicsit meg vagyok könnyebbülve, hogy veled már nem kell megismerkednem. Itt a lux, itt a lux, itt a luxusvonat...
– Euforikusan szomorú volt.”

(Kornis Mihály: *Civilségem a pályán, 1973–1978*)¹

„Go West!”: Searching for the Exit

A neves német-amerikai közgazdász, Albert O. Hirschman (1915–2012) nem kevésbé nevezetes, 1970-ben megjelent könyvében azt tárgyalja, hogyan reagálnak az érintett személyek vállalatok, szervezetek, illetve államok hanyatlására. A magyarul *Kivonulás, tiltakozás, hűség* címen megjelent könyv e három magatartástípust vázolja fel, s mu-

¹ KORNIS Mihály, *Civilségem a pályán, 1973–1978*, Beszélő, 1998/10, 125.

tatja be példákon keresztül nagy erudícióval. A kötet utolsó előtti fejezetében a Németországból elmenekült Hirschman azzal foglalkozik, hogy mit jelent az Egyesült Államok életében és ideológiájában a kivonulás fogalma. „A kivonulás (*exit*) eleganciájának előnyben részesítése a tiltakozás (*voice*) rendetlenségével és szívfájdalmával szemben »nemzeti történelmünk során mindvégig fennmaradt«. Az Európából való kivonulást azonban az Egyesült Államokon belül a határvidék (*frontier*) fokozatos benépesítésével újra ellehetett játszani, ezt nevezte Frederick Jackson Turner a »múlt rabságából való menekülés kapujának«. Noha az ország keleti részén élő nagy népességcsoportok számára a »go West« lehetősége inkább mítosz mint valóság volt, a mítosz maga mégis a legnagyobb jelentőséggel bírt, amennyiben mindenkinek a problémamegoldás paradigmáját nyújtotta”.²

Jóllehet már a könyv korai recepciója során is kiderült, hogy a közgazdasági, illetve gazdaság-szociológiai elemzések értelmezési tartománya jóval tágabb kontextusban is alkalmazható, sőt egyfajta általános cselekvésemelétté bővíthető, ennek azonban legismertebb példáját maga

² Albert O. HIRSCHMAN, *Exit, Voice, and Loyalty: Responses to Decline in Firms, Organizations, and States*, Cambridge, Harvard University Press, 1970, 107. Magyarul: *Kivonulás, tiltakozás, hűség: Hogyan reagálnak vállalatok, szervezetek és államok hanyatlására az érintettek?*, ford. CSONTOS László, Bp., Osiris, 1995, 115. (A fordítást módosítottam.) A határvidék politikai, szociológiai és kulturális jelentőségére lásd Richard SLOTKIN, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in 20th-Century America*, Norman, University of Oklahoma Press, 1998, főként a „The Significance of the Frontier Myth in American History” című fejezet, 1–29.

Hirschman adta, mégpedig a Német Demokratikus Köztársaság összeomlásakor. „Az 1970-es könyvem visszatérő témája volt az az állítás – írja Hirschman –, hogy a kivonulás és a tiltakozás között nincs előre kialakított harmónia, sőt éppen ellenkezőleg, gyakran egymás ellenében működnek, és hajlamosak aláásni egymást, különösen a kivonulás ássa alá a tiltakozást. Kiderült, hogy a kivonulás könnyen elérhető volta ártalmas a tiltakozásra nézve, mivel a kivonuláshoz képest idő és erőfeszítés szempontjából a tiltakozás költséges jóság. Ráadásul ahhoz, hogy hatékony legyen, a tiltakozás gyakran csoportos fellépést igényel, s így ki van téve a szervezés, a képviselő és az ingyenesség minden jól ismert nehézségének. Ezzel szemben a kivonulás, ha rendelkezésre áll, nem igényel semmiféle koordinációt másokkal. Ezért az egyik fő észrevételem az, hogy a »kivonulás alternatívája elszorvaszthatja a tiltakozás művészetének fejlődését.«”³

Hirschman eredetileg tehát úgy spekulált, hogy egy állammal szembeni elégedetlenségre, ha opcióként rendelkezésre áll, a kivonulás a legadekvátabb válasz, amennyiben alacsony a költségigénye, nem igényel hosszas egyeztetést másokkal, s a gyakorlati megvalósítása sem húzódik el túlzottan hosszú ideig. Ám ami elméletként jól működik a gazdaságszociológiában, nem biztos, hogy automatikusan magyarázóerővel bír az

³ Albert O. HIRSCHMAN, *Exit, Voice and the Fate of the German Democratic Republic: An Essay in Conceptual History*, World Politics, 1993/2, 176.

emigrációról szóló tanulmányokban. Hirschman megjegyzi, hogy jóllehet általában problémamentesen alkalmazható a fentebb idézett képlet, miszerint a kivonulás a tiltakozás ellentéte, vagyis előbbi léte kifogja a szelet utóbbi vitorlájából, ám vannak kivételek. A berlini Fal 1961-es felépítése ugyanis kevesebb, mint a tizedére szorította vissza a Nyugat-Németországba távozók számát, s 1989-ig szigorú ellenőrzés alatt tartotta a kivándorlást, ám ez – a számottevő belügyi kontrollnak köszönhetően – távolról sem vezetett nyílt tiltakozások kialakulásához és megszaporodásához az NDK-ban.⁴

Ám 1989-ben, a prágai és a budapesti nyugatnémet követségen menedékjogot kérő keletnémet állampolgárok kivonulása, s főképp eme tény megjelenése az akkori média globális terében tiltakozássá lényegült, s ez ősszel már az NDK területén is, kiváltképp Drezdában, helyi tiltakozásokhoz, tüntetésekhez vezetett. Ám utóbbiak célja sem valamiféle politikai reform sürgetése vagy radikális változás követelése volt, hanem a Csehszlovákiában és Magyarországon – szó szerint – *színre vitt kivonulás* nyomán, mely drámaian megemelte a Német Szövetségi Köztársaságba emigrálni szándékozók számát (1989 januárjától októberig: 4.627-ről 57.024-re), magát a *kivándorlás politikai*

⁴ Corey Ross, *East Germans and the Berlin Wall*, Journal of Contemporary History, 2004/1, 25–43. Illetve Joachim SCHLÖR, *“It has to go away, but at the same time it has to be kept”: The Berlin Wall and the Making of an Urban Icon*, Urban History, 2006/1, 85–105.

*opcióját követelték.*⁵ Az NDK utolsó évében tehát a kivonulás nem magányos, elszigetelt, elsősorban az egyéni boldogulást célzó tett volt, hanem tömeges mediális megjelenése révén elválaszthatatlanul összefonódott a nyilvános és kollektív tiltakozás fogalmával. Nehéz, úgyszólván lehetetlen visszamenőlegesen is megjósolni, mi történt volna, ha a keletnémet állampolgárok otthon maradnak, s nem kezdenek ilyen akciókba, de az biztosra vehető, hogy a Fal leomlásához vezető, drámai sebességgel lezajló eseménysorozat másképpen zajlott volna le. Számunkra ebből az tűnik lényegesnek, hogy Hirschman átértékelte korábbi, önmagában is nagyhatású teóriáját, s kimutatta, hogy bizonyos esetekben a kivonulás társadalomelméleti fogalma igenis politikai tölteget kaphat, amennyiben a sok láthatatlan, elszigetelt elégedetlenség térben és időben *koncentrálódik*.

A legális útlevéllal, illetve az ún. kivándorló útlevéllal történő kivonulás (*exit*) – ahogy a korszakban nevezték, „disszidálás”, ma azt mondanánk, emigráció – problémája természetesen Magyarországon is kulcskérdés volt. Ha valaki törvényes keretek között, turistaútlevéllal a zsebében távozott, de utazása végén nem tért vissza, azzal szemben a magyar hatóságok az 1961. évi V. tv., vagyis a büntetőtörvénykönyv 205. §-a értelmében, „hazatérés megtagadása” címén törvényes eljárást kezdeményeztek. Ennek követ-

⁵ HIRSCHMAN, *Exit, Voice and the Fate of the German Democratic Republic...*, i.m., 188.

keztében az illetőt 1-től 5 évig terjedő halmazati büntetéssel, valamint teljes vagyonek Kobzással sújthatták. Nyilvánvalóan egészen más eset volt a kivándorló útleveél, közismertebb nevén „útilapu”, melynek birtokosa hazája határát elhagyván voltaképpen elveszítette állampolgárságát, s erre hivatkozva a hatóságok a hazatérést nem engedélyezték.⁶ Jóllehet Magyarországon a kivonulás (*exit*) politikai választása nem öltött olyan látványos formát, mint amit fentebb érintettünk az NDK utolsó éve kapcsán, ám az is bizonyos, hogy ezek a semmibe íródó, láthatatlan cselekvések nem maradtak nyomtalanul a magyar társadalom akkori tudatában sem. Az 1956-os forradalom után távozó mintegy 200 ezer magyar állampolgár hiánya ugyanis egyfajta politikai interpretációra kényszerítette a politikai döntéshozókat, s a nyilvánvaló kriminalizálás mellett szükségszerűen alkalmazták a disszidálás kapcsán a megengedő, befogadó hangnemet is.⁷

Utóbbira jellegzetes példa az *Állambiztonsági Értelmező Kéziszótár* meghatározása, melynek értelmében a forradalom leverése után más megítélés alá esett az a fegyveres konfliktusban részt nem vevő személy, aki „az 1956-os ellenforradalom leverése után meggondolatlanul tiltott hatá-

⁶ Som Krisztián, *A magyar úti okmányok, 1848–2012*, Bp., Nemzetbiztonsági Szakszolgálat – SZBMRIT, 2014, 25. Lásd még BENCsik Péter, *A kivándorlás és a magyar állampolgárság, 1948–1978*, Századok, 2022/4, 811–834, különösen 828–830.

⁷ Vö. KSH-jelentés az 1956-os disszidálásról: *Az illegálisan külföldre távozott személyek főbb adatai, 1956. október 23–1957. április 30.*, Regio, 1991/4, 174–211.

rátlépést” követett el.⁸ Mivel a politikai vezetést különösen nyomasztotta az a tény, hogy a mintegy 200 ezer emigráns több mint a fele Budapestről távozott, ezért a megengedőbb hangnem illusztrálására négy városban (Budapest, Győr, Szombathely, Zalaegerszeg) Hazatelepítő Központokat állított fel, melyeknek célja a fentebb „meggondolatlanul tiltott határátlépést elkövetők” hazatérésének elősegítése, s ügyeinek felülvizsgálata volt. Az Ausztriából önként visszatértekkel kapcsolatosan a belügyminiszter öt pontban határozta meg a HK feladatait: 1. átmeneti gondozásba vétel; 2. személyazonosság megállapítása; 3. a határátlépés helyének, idejének és módjának tisztázása; 4. bűnügyi azonosításuk (priorálásuk) elvégzése; 5. a súlyos ellenforradalmi cselekményt elkövetők és a szökött elítéltek kivételével a hazatértek lakhelyre szállításának megszervezése. A rendelkezés 48 óraban maximálta a vizsgálat lefolytatását, s a miniszteri utasítás szándékából világosan kitűnik, hogy a Hazatelepítő Központot logisztikai szándékkal állították fel (a „nem büntetőintézet” és a „szigorúan tilos az ide kísért személyek bántalmazása” formulák kiemelik mindezt), amennyiben az akár politikai, akár köztörvényes rend elleni bűncselekmény gyanúja alá eső személyeket azonnal át kellett adniuk a területileg illetékes ügyészségnek.⁹

⁸ *Állambiztonsági Értelmező Kéziszótár*, szerk. GERGELY Attila, Bp., Belügyminisztériumi, 1980, 38.

⁹ Open Society Archives (OSA), 357-2-1-2-61: Belügyminisztériumi iratok, Hazatelepítő Központ.

Egy a forradalom utáni időszak komplex zűrzavarát áttekinteni óhajtó 1956. decemberi havi jelentés szintén az égetően fontos problémák közé sorolja a „disszidálás” kérdését. Az irat szerint a menekülési hullámot megállítandó a kormány háromlépcsős akciótervet foganatosít, melynek értelmében a határőrséget megerősíti, a határsávot lezárja és külön engedély nélkül megközelíthetetlené teszi, továbbá nyílt propagandát folytat az Ausztriában s általában a befogadó országokban lévő szörnyű, tarthatatlan állapotokról. Ehhez a szándékhoz sorolható tehát a *Népszabadság* december 21-i számának az a kitétele, miszerint a legtöbb menekült azért hagyta el a hazáját, mert „hisztériába esett”, vagy a Magyar Rádió december 25-i híre, mely arról ad számot, hogy a bécsi magyar követség szerint tőlük 7 ezer ember kész visszatérni Magyarországra.¹⁰

Az egyre eszkalálódó helyzet értelmezését megkönnyítendő a Magyar Rádió *Szülőföldünk* címmel rádióműsort indított 1957-ben, melynek célja az volt, hogy a honvágy, az idegen környezetből való félelem, az itthoni politikai, társadalmi környezet normalizálódásának és a büntetés-mentes hazatérés lehetőségének hangsúlyozásával ellensúlyozza a Szabad Európa Rádió antikommunista hangjait. Szamos

¹⁰ OSA, 357-2-1-15-45: Havi jelentés Magyarországról. Lásd: *Hazavárjuk őket*, Népszabadság, 1956. december 21., 8. Továbbá: *Ezernél több menekültet telepített haza a Vöröskereszt Győr-Sopron megyei szervezete*, Népszabadság, 1956. december 1., 5.

Rudolf válogatásában a műsor anyaga könyv alakban is megjelent *Kommentár nélkül* címmel, 1958-ban. Szerkezetére az a benyomáskeltési stratégia jellemző, melynek értelmében a kiválasztott levelek a hazáért sóvárgó, a nyugatban, a fogyasztásban csalódott retorikája önmagáért beszél – vagyis kimondatlanul is a manipulációmentes beszéd illúziójára épít. „Az elmúlt másfél esztendő során – írja a bevezetőben Szamos Rudolf – sok száz külföldre szökött vagy kivándorolt honfitársam levelét olvastam. Ezek a levelek nap nap után százával jönnek a világ minden tája felől Magyarországra. Repülőgépek, hajók és gyorsvonatok hozzák őket, s a vékony, zizegő papíron hol jajkiáltás, hol dacos hetvenkedés, hol szemérmes szépítés, hol a választott sorsba beletörődött megnyugvás betűi adnak hírt az idegenbe szakadt magyarok életéről, a reménykedésről vagy a reménytelenségről. Tízezrekben élt az agyonreklámozott, gazdag nyugati paradicsom iránti vágyakozás, s amikor 1956 végén, az ellenforradalmi idők zűrzavarában lehetőség nyílt rá, egy esztelen uszító propaganda hatására családostul, vagy asszonyt, gyermeket itt hagyva, megszedült emberek nagy tömegei rohantak eszelősen a nyugati határ felé. [...] 1957 elején, ha kérdeztem tőlük – miért akarnak odaát menni, még ezt kiáltották: »mert nyugodtan, szabadon akarok élni«! És ugyanezt mondták, csak fáradtan, elgyötörve 1957 végén a győri

Hazatelepítő Központban is arra a kérdésre, hogy miért jöttek vissza: »mert nyugodtan, szabadon akarok élni«! De akik nem jöttek vissza, azok sem felejtették el a hazát.”¹¹

Nem meglepő tehát azt a következtetést levonni, hogy Magyarországon a kivonulás opciója elsősorban, bár nem kizárólag 1956-hoz kötődik, ám Albert O. Hirschman fejtegetései nyomán megkockáztathatjuk azt a feltevést is, hogy az emigrálás, a disszidálás, a kivonulás politikailag veszélyes, merthogy a tiltakozás felhajtóerejét felidéző *emléke* átszötte a rendszer teljes életidejét. Ebben az értelemben a kivonulás a Kádár-korszakban sem pusztán egyéni célként folytatott, elszigetelt, láthatatlan, magányos cselekvés volt, hiszen a kulturális élet (sajtó, film, irodalom, populáris zene) pro vagy kontra folyamatosan napirenden tartotta a disszidensek problémáját. 1982-ben, amikor Gothár Péter *Megáll az idő* című jól ismert filmjének nyitószekvenciája végén az édesanya azt mondja két fiának, hogy „jó, akkor itt fogunk élni”, akkor pontosan a hirschmani „kivonulás vagy hűség” dilemmájában foglalt állást. *Örök hely és mindenhol idő* című, nemrég megjelent regényében Jánossy Lajos nemcsak hogy foglalkozik eme kérdéssel, de a „menni vagy maradni?” dilemmájában úgyszólván a Kádár-korszak egyik legfontosabb politikai, szociokulturális és etikai problémáját látja. A fikció világában a kivonulás

¹¹ *Kommentár nélkül: Disszidensek levelei*, szerk. SZAMOS Rudolf, Bp., Kossuth, 1958, 3–4.

és a hűség fogalmait módfelett izgalmasan variálja Jánossy az itt-élő-itt-élet és a nem-itt-élő-itt-élet kifejezésekkel.

Alapvetően mindkettő az 1956 után itthon maradottakra vonatkoztatható, ám míg jelentésében az első azokra érvényesíthető, akik *realitásként* fogadták el a Kádár-korszak hallgatólagos szabályait, addig utóbbi azokra, akik *kényszerként* élték meg ezt a politikai és társadalmi valóságot, s az elvágyódás társadalmi fantáziájában kerestek maguknak szimbolikus menedéket. „Vesztegelsz vagy maradsz? Arács vagy Füred? Továbbállsz vagy haladsz? A rendetlenségnek vannak-e szabályai, a szabálytalanságnak van-e rendje. Szabálytalan vagy rendetlen vagy? A szabályokkal szemben a rendetlenség lázadó ereje szegült-e szembe, vagy a szabálytalanság önálló, rendteremtő szándéka. A nem-itt-élő-itt-élet szabályait valósítottad meg, netán ellenkezőleg: a nem-itt-élő-itt-élet illúzió volt csupán. Itt-élő-itt-életet éltél, minden csak reakció volt, az itt-élő-itt-élet rendjét háborgató, ám annak keretein belül maradó, meddő, ahogy apád mondaná, ellenkezés. Nem akarom beléd fagyasztani a szót, de jelzem, ez a tét.”¹² A regény világában a felettes én szerepét játszó Mosodás Mihály nevű elbeszélő hang szerint a nem-itt-élő-itt-élet tehát pusztán dacos válasz arra, ha valaki nem óhajtja tudomásul venni az itt és most adott világ szabályait. Ennek ellen-

¹² JÁNOSSY Lajos, *Örök hely és mindenhol idő*, Bp., Jelenkor, 2023, 41.

szere tehát a szimbolikus elvágyódás: az elképzelt Nyugat úgyszólván gyerekes felértékelése, a hidegháború globális kultúratörténetét vizsgáló társadalomkutatók és történészek által sokszor vizsgát *occidentalizmus*.¹³

A néhány külföldet megjárta rokon vagy ismerős beszámolóiból nyert szubjektív információk, egy-egy angol, francia vagy amerikai, akaratlanul is a „nyugati életformát” megjelenítő játékfilm, az 1950-es évek második felében fel tűnő, hangzásában, színrevitelében, koreográfiájában is a „szabad életet” hirdető populáris zene (rock and roll, beat, pszichedelikus és progresszív rock és így tovább) itthoni lelkes fogadtatása, kulturális és politikai felhajtóereje szinte felbecsülhetetlen volt.¹⁴ A hidegháborús fogyasztói társadalom kultúrájának mai kutatói ezért is tekintenek egyre inkább *soft power* gyanánt a művelődés különböző formáira, mert azok nem pusztán a felhőtlen szórakozást jelentették, de akaratlanul is színre vitték a kapitalizmus és az államszocializmus közötti,

¹³ Bővebben lásd Alexei YURCHAK, *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton, Princeton University Press, 2005; és *Occidentalism. Images of the West*, ed. James G. CARRIER, Oxford, Clarendon Press, 2003. Magyarországi kontextusban: K. HORVÁTH Zsolt, *Tékozló aszkézis és sóvárgó hedonizmus: Művészszerepek és kulturális minták: Sarkadi Imre, Kondor Béla, Mácsai István, 1945–1961* = B. NAGY Anikó, RÉVÉSZ Emese, SZERDAHELYI Orsolya, KOCZKÁS Eszter, K. HORVÁTH Zsolt, *Elmozdul a Fal: Mácsai István Kiscellben*, Bp., Budapesti Történeti Múzeum, 2022, 158–225.

¹⁴ A korai kritikái szemléletre jó példa: Vance PACKARD, *Hedonizmust a tömegeknek!* = V. P., *Tékozlók*, ford. VÉRTES Gábor, Bp., Kossuth, 1966, 148–157.

a fogyasztás társadalmi legitimációjában fellelhető különbségeket.¹⁵ Nem tárgyalhatjuk itt részletesebben, de ennek szimbolikus nyitánya az „american way of life” életmódbeli primátusának meghirdetése volt a Nyikita Hruscsov és Richard Nixon között folyó ún. konyhavitában, 1959-ben, Moszkvában.¹⁶

Ez tehát az a szélesebb, az *életforma* fogalmát politikai, társadalompolitikai és ideológiai elemekkel sűrítő kontextus, melyben a kortársaknak élniük adatott, s melyet a maguk perspektívájából a fentebb érintett, úgyszólván mitikus elemekkel írtak le és értelmeztek. Ha az elképzelt, vágyott Nyugat, valamint a nem-itt-élő-itt-élet közötti szakadékot valakinek módjában állt áthidalni, vagyis szabályos turista/kivándorló útlevéllal, vagy ezek hiányában a zöld határon keresztül a kivonulás mellett optált, annak szemében a *határ* egészen különleges helyé, kilépési ponttá lényegült.¹⁷

¹⁵ Greg CASTILLO, *Domesticating the Cold War: Household Consumption as Propaganda in Marshall Plan Germany*, *Journal of Contemporary History*, 2005/2, 261–288., illetve Marilyn S. KUSHNER, *Exhibiting Art at the American National Exhibition in Moscow, 1959: Domestic Politics and Cultural Diplomacy*, *Cold War Studies*, 2002/1, 6–26.

¹⁶ Shane HAMILTON, Sarah PHILLIPS, *The Kitchen Debate and the Cold War Consumer Politics: A Brief History with Documents*, Boston, New York, Bedford – St. Martin's, 2014. Vö. Anke STEINBORN, *Kitchen Debate: Aufschwung und Krise des „American Way of Life” im filmischen Dialog = Revisionen – Relektüren – Perspektiven. Dokumentation des 23. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*, Hrsg. Simon FRISCH, Tim RAUPACH, Marburg, Schüren, 2012, 263–281.

¹⁷ Vö. BÖRÖCZ József, *A határ: társadalmi tény*, Replika, 47–48 (2002), 133–142.

A repülőtér: híd vagy kapu?

1976. január 20-án, a Férihegyi repülőtér várótermében 30-40, többnyire orosz kucsmát, kalapot, hosszú szőrmekabátokat viselő hosszú szakállas férfi és szintén hosszú hajú, kabátját a karján tartó fiatal nő sétálgatott. A csoport mind létszámát, mind ruházatának különlegességét tekintve feltűnést keltett, Dobos Gábor fotográfiáinak tanúsága szerint a repülőtéren várakozók nem győzték a fejüket forgatni, hogy eme különös csapat látványát megszemlélhessék. A kisebb csoportosulás oka az volt, hogy kivándorló útlevéllal ekkor hagyta el a Magyar Népköztársaság területét Halász Péter, Koós Anna, gyermekük, Halász Galus, továbbá Breznyik Péter, a Kassák Ház Stúdió, utóbb a Dohány u. 20. szám alatt működő lakásszínház alapító tagjai. Dobos Gábor képe a távozást, és a népes s nem kevésbé excentrikus baráti kör búcsúját örökítette meg, mely azért is figyelmet érdemel, hiszen ez az útlevéltípus visszatérésre nem jogosította fel tulajdonosát, vagyis amikor az útlevel-ellenőrzés után beszálltak a repülőgépbe, a fentiek a jogszabály értelmében mind elveszítették magyar állampolgárságukat.¹⁸ Néhány hónappal később, a lakásszínház tagjai közül Bálint István, Kollár Marianne és gyermekük, Bálint Eszter, továbbá Buchmüller Éva és két lánya, Major Borbála és Rebecca turista útlevéllal

¹⁸ Koós Anna, *Színházi történetek – szobában, kirakatban*, Bp., Akadémiai, 2009, 140.

kövezték Halászákat, ám kivonulás mellett optáló döntésük ugyanígy fatális volt, amennyiben nem tértek vissza Magyarországra.

1978 áprilisában, a rövid ideig működő, de annál nagyobb hatást gyakorló Spions együttes tagjai, Molnár Gergely, Najmányi László, illetve – a Bécsig hajón utazó – Hegedűs Péter Párizsba, majd Kanadába távoztak. Ahogyan Halászék kivonulását Dobos Gábor fényképezőgépe, úgy Molnárék távozását a Spions gitárosa, a jól ismert fotóművész, Zátonyi Tibor kamerája rögzítette. A magyarországi neoavantgárd e két emblematisztikus csoportjának távozása az underground beszédrend és a szubkulturális folklór ereje révén egyrészt már a maga korában is mitikusvá vált, másrészt eme mítoszt merevítették az öröklétbe Dobos Gábor és Zátonyi Tibor ugyancsak szemléletes fotográfiái. Ezek nyomán még inkább nyilvánvalóvá vált, hogy a kivonulás opciója jóval több volt egyszerű elutazásnál. Ha tekintetünket a Spions együttes dalszövegeire, illetve Molnár Gergely időben korábbi forgatókönyveire, eszszéire, verseire vetjük, akkor látható, hogy a kivonulás politikája és esztétikája úgyszólván itthoni életművének egészét átjárja.¹⁹

Ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy az utazás és a helyváltoztatás különböző formái miatt (turizmus, migráció) a repülőtér a társadalomtudo-

¹⁹ HAVASRÉTI József, *Alternatív regiszterek: A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban*, Bp., Typotex, 2006; K. HORVÁTH Zsolt, *A gyűlölet múzeuma: Spions, 1977–1978*, Korall, 39(2010), 119–144.

mányok érdeklődésének középpontjába került. Funkciójukat tekintve manapság a repülőterek szinte semmiben sem különböznek a vasútállomásoktól vagy a buszpályaudvaroktól. Az utazni vágyó állampolgár megérkezik oda, okostelefonján felmutatja digitális jegyét, a forma kedvéért esetleg elkéri személyi igazolványát. A fapados gépek árai sem szöknek az égbe, vízum sem kell a legtöbb helyre, így a globális szempontból nézve még mindig a világ privilegizált helyei közé tartozó Magyarországról nem tűnik komplikálnak egy út; épp olyan, mintha vonatozna vagy bussozna az utas. Ezért talán különösnek tűnhet, hogy hidegháború idején a repülőtér vagy maga a repülés privilegizált utazási formának, illetve helyszínnek minősült, s komolyan megmozgatta a művészi képzelőerőt. A fentebb érintettekből fakadóan világos, hogy akkor utazás alatt egészen mást értettünk, mint manapság. A szovjet érdekszférába tartozó országok, így Magyarország állampolgárai is kettős hátrányt szenvedtek (ha nem ún. államszocialista országba utaztak): egyszerre sújtotta őket a magyar forint és a nyugati valuták közötti átváltási aránytalanság (gazdasági ok), s egyszerre a magyar hatóságok packázása, adnak-e útlevelet vagy sem (az utazási szabadság korlátozása politikai okokból).

Marc Augé francia antropológus nagyhatású esszét tett közzé 1992-ben. Abból az egyszerű megfigyelésből indult ki, ami valószínűleg a re-

pülővel sokat utazóknak is feltűnhetett, hogy szinte minden repülőtér egyforma. Ebben azonban nem az építési fantázia szűkkeblűségét kell látnunk, mert ennek a – főként az objektum belső tereit érintő – homogenitásnak funkcionális jelentősége van: mivel a benne tartózkodók csak ideig-óráig maradnak ott, hisz céljuk, hogy tovább- vagy elutazzanak, így a térképésznek és a kommunikatív felületeknek a hatékonyság érdekében nemzetközi sztenderdeket kell követniük. Márpedig egy globális sztenderd mindig homogenizál, mindegy, hogy Prágában vagy New Yorkban száll fel az utas, nagyjából ugyanazokkal a jelzésekkel, terekkel, sőt a globális kapitalizmusnak köszönhetően ugyanazokkal a fogyasztói javakkal találkozhat. A francia etnológus az érdekelte, hogy milyen *kapcsolat, viszony* van a repülőtérhez hasonló szabványokkal dolgozó nyilvános terek (olyanok, mint a benzinkút, az autópályák parkolójában lévő kereskedelmi egységek, szállodaláncok, plázák) és az azt használó utazók, vásárlók, fogyasztók, járókelők között.

Ám Augé összehasonlítási alapja speciális, amennyiben antropológusként kezdetben afrikai kultúrákat kutatott, s nagy hangsúlyt fektetett azokra a szimbolikus javakra, melyek egy-egy közösség önazonosságát jelentik: ezek között első helyen szerepelt: a hely. A francia *lieu* kifejezéssel azonban nem bármilyen helyet szeretne jelölni, hanem azt, ami „a latin *invenire* ige értelmé-

ben invenciónak tekinthető: azok fedezték fel, akik azt a sajátjuknak tekintik”.²⁰ Egyszóval a hely a közösségi identitás foglalatja: a hely, valamint a hozzá kapcsolódó kollektív hitek és gyakorlatok szavatolják a közösség kohézióját. Nem véletlen, hogy a globális kapitalizmus keretei között, egy komplex társadalomban másként működik az identitás, vagyis a tér és az egyén viszonya, ezért vezette a be Augé a nem-hely (*non-lieu*) fogalmát. Eszerint a repülőtér olyan nem-hely, amelyhez nem kötődik senki, nincs lakossága, mindenki csak ideig-óráig marad ott, s talán legtöbb időt az ott dolgozók töltik ott. Ám mielőtt univerzálisan érvényesnek tartanánk Augé megfigyelését, érdemes visszautalni arra, hogy a hidegháború idején az utazás mind politikai, mind gazdasági szempontból mást jelentett, mint napjainkban. A repülés pedig egészen különleges és drága utazási forma volt, amit a magyar lakosság jó része inkább a ma már klasszikus katasztrófafilmként ismert *Airport*-filmekből (*Airport*, 1970, George Seaton; *Airport 1975*, Jack Smight; *Airport '77*, Jerry Jameson; *The Concorde: Airport '79*, David Lowell Rich), mint a ferihegyi valóságból ismert.²¹

Azok, akik magánéleti vagy közéleti okokból felkeltették a Belügyminisztérium nem kívána-

²⁰ Marc AUGÉ, *Nem-helyek: Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*, ford. FÁBER Ágoston, Bp., Múcsarnok, 2012, 30. Lásd még Marc AUGÉ, *Une histoire du présent. Propos recueillis par Hélène Monsacré*, Magazine littéraire, 307(1993), 32.

²¹ Vö. Vanessa R. SCHWARTZ, *Jet Age Aesthetic: The Glamour of Media in Motion*, New Haven, London, Yale University Press, 2020.

tos figyelmét, azok ugyancsak nehezen kaptak kiutazási lehetőséget. 1975 augusztusában azonban az Európai Biztonsági és Együttműködési Értekezlet résztvevői aláírták a Helsinki Záróokmányt, mely rögzítette a demokratikus államközösség és a szovjet érdekszféra közti enyhülés alapelveit; sok egyéb mellett ennek egyik sarkalatos pontja volt, hogy a szocialista országok tudomásul veszik, hogy államuk polgárai szabadabban utazhatnak és könnyebben hozzáférhetnek a demokratikus világ eszméihez. Ezek után nem csoda, hogy egyik oldalt a művészeti underground tagjai kitüntetett szerepet és jelentőséget tulajdonítottak mind a repülőtérnek, mind az utazásnak, a másik oldalt pedig az sem hangzik már különösen, hogy az évtized elejétől növekvő számú kivándorló száma még inkább megszaporodott a Helsinki-folyamat nyomán.²²

Mindezzel együtt mennyiben egyetemes Marc Augé elemzése a repülőtérrel? Vajon nem-helyként működött-e a két fent említett csoport fejében a Ferihegyi terminál? Vajon a hidegháború speciális kulturális kontextusa megenged-e más megközelítést? Az egyértelmű, hogy Magyarországon az 1970-es évek folyamán a repülés a társadalom tagjainak túlnyomó többsége számára elérhetetlen luxus volt. Eme sokaság számára Ferihegy nem nem-hely volt, hanem inkább dalokban, filmekben, képekben élő vágy maradt. Akkoriban a repülőtér inkább a Georg

²² Kis János, *Emberi jogok egykor és most*, Beszélő, 2007/2, 24–37.

Simmel által pertraktált „híd” és „ajtó” funkciót töltötte be. A német filozófus számára a híd metaforájának alapja a kapcsolódás *vágya*, az elválasztott két oldal közötti különbség áthidalása. Ezzel szemben az ajtó „nyitott” vagy „zárt” állapota *döntés* kérdése, mely mondjuk egy határátkelő esetén az állami szabályozás hatáskörébe tartozik; az állam dönt arról, hogy valaki számára nyitva vagy zárva áll az ajtó. A kapcsolódás vágya és a bezárás realitása ellentétként feszíti tehát a híd és az ajtó metaforáját, ami ily módon mindig igazságtalanságokat termel.²³ Akiknek a kapu zárva maradt, azok irigykedve tekintettek mondjuk Korda György nagy sikerű, a repülést és a repülőteret egzotizáló dalában megénekelt „szakállas német”, „szőke kislány” vagy „portugál” alakjára (nyilván nem véletlen, hogy nem „szakállas román” és „lengyel” szerepel a dalszövegben), akiknek kijutott a *választás* kegyelme.

Nirvânia, futás, repülőtér

Molnár Gergely legnagyobb hatást keltő nyelvi-topográfiai leleménye kétségkívül a Nirvânia volt. „Nirvânia úgy született – írja 1995-ben Müller Péter Sziámi –, hogy a legnagyobb vagányok [...] végül mégsem merték nevén nevezni Albániát, ami eredetileg Magyarország, a mi hazánk metaforája lett volna a dalban. Nirvânia tehát, mint

²³ Georg SIMMEL, *Híd és ajtó*, ford. ÓZER Katalin, *Híd*, 2007/2, 30–35.

minden más Fantáziában, úgy született, hogy a valóság nem bírta ki, hogy nevén nevezzék. Nirvânia olyan eufemizmus, amely jobban sikerült a durva eredeténél”.²⁴

Az a költői világlátás, mely a nyolcvanas évek underground zenekarainak tevékenységében visszaköszönt, egyértelműen Molnár Gergely gondolati radikalizmusában gyökerezett. „A mindenki megdöglök vagy lelép”, a „vigyetek el innen, vigyetek el” (URH), a „régi arcok tűnnek el / Nirvânia ünnepel” (Európa Kiadó), az „európai egyesült állatok / jól fogom magam érezni nálatok” (Kontroll Csoport) és egyéb szövegfoszlányokon erősen érződik a Spions *Summer Songjának* „Menekülj végre, az álomnak vége” refrénjének programja. Hasonló hatás mutatható ki az *Emlékképek* című dalnak az emlékezet és az identitás feladására buzdító soraiban, továbbá a már Párizsban rögzített *Faji zavargások* – „Légy az új mutáció, hagyd el hazád, tagadd meg eredeted” – kapcsán is. Ebben az értelemben a Nirvânia nem más, mint a jelentéktelenség par excellence helye, melyet csak elhagyni, melytől csak elfutni, elmenekülni érdemes.

Zátonyi Tibor elbeszélésében ez az ethosz úgyszólván az első pillanattól meghatározta a Spions együttes működését, így a punkot a színházzal és a performansszal ötvöző művészi projektjük úgyszólván önfelszámoló programmal dolgozott. „Sokan ábrándoztak arról – mondja

²⁴ MÜLLER Péter Sziámi levele = KAMONDY Ágnes, *Dalok Közép-Nirvániából*, Bp., Bahia, 1995, CD-borító.

Zátonyi –, hogy menni kéne. Végül beadtuk az útlevélkérelmet. Még konspiráltunk is, hogy ne egyszerre kérvényezzük, hogy ne legyen gyanús. A többieknek meg is jött az útlevele, de én nem kaptam semmilyen értesítőt. Aztán először elment [Molnár] Gergely, később elment [Hege-dűs] Péter is, őt kevesebben kísértük ki, és nekem még mindig nem jött meg az útlevelem. Se a családom nem tudta, se a barátnőm, hogy mire készülünk, hogy ne hogy valami közbeszóljon. Azt gondoltam, hogy megjön az útlevél, másnap bejelentem és elmegyek.”²⁵ Molnár Gergelynél tehát a kivonulás nem más, mint a kulturális, morális, művészi túlélés záloga – vagyis *conditio humana*. Hannah Arendt nyomán Heller Ágnes ez utóbbi fogalom alatt a történetiség determinációja és az egyén öndeterminációja (választásai, döntései) közötti, az adott korban szükségszerűen képződő *feszültséget* érti.²⁶ Amikor Molnár Gergely a kivonulás lehetőségét vetíti előre, valójában épp ezt a művészi feszültséget jeleníti meg.

A *Nirvána mint a hármas egység része* című, 1976-ban keletkezett, máig kiadatlan film-konceptiójában így ír Molnár (vegyük észre, hogy még nem születik meg a Nirvânia önálló programja, a távolságteremtő, a jelentést kiéle-

²⁵ BALÁZS Kata, SZABÓ Eszter Ágnes, „*Nem útlevél volt, hanem azonnali katonai behívó*”: Beszélgetés Zátonyi Tiborral, Artportal, 2018. augusztus 8., hozzáférés: 2024.04.8, <https://artportal.hu/magazin/nem-utlevel-volt-hanem-azonnali-katonai-behivo-nyolcvanasevek/>

²⁶ HELLER Ágnes, *Általános etika*, Bp., Cserépfalvi, 1994, 21–43.

ző „i” betű még hiányzik a kifejezésből, viszont a szerző már leválasztja a nirvána buddhista jelentésköréről):

„A hármasegység, melynek a nirvána (az így jelölt egység) része, a következő:

nirvána (lásd: Álomleírás Nr. 10.)

futás (lásd: Run Run Run Nr. 4.)

repülőtér (lásd: Fly by Fly Nr. 2.)

A nirvána tehát korántsem a maga értelmében használt állapot-meghatározó, hanem – a fogalomnak tökéletesen ellentmondva – egy szituáció, mégpedig abból is olyan, amelyből valami kialakul. Nirvánának nevezzük tehát ezúttal a köztesség állapotát, melynek jellegzetességei a következők: esetlegesség, közömbösség a történések és a nem-történések (meg-nem-történések) iránt, nyugalom, a változások, változékonyságok egységessége, tehetetlenség és súlytalansági állapot, mozgás térben és helyben maradás időben, időn kívüliség, avult térképzetek, mindenfajta fizikai törvény kétségessé válása és ugyanakkor mindezen törvények megvalósulásának bármikori lehetősége, ill. e törvények felcserélhetősége stb. Végeredményben álmvilág, szürreális beütés nélkül. Olyan közeg, melyben lényegesen több a lehetőség, mint amennyit felhasználni kedvünk volna; a lehetőségben élünk, a lehetőség részei vagyunk, de nemigen teszünk semmit. Legfőljebb elmegyünk sétálni vagy ebédelni; ez sem akció azonban, hanem koncentrációs utazás. [...]

A szereplő egy idegen világba érkezett, a végtelen várakozásnak vége: itt a New Life. Futni kezd. A szereplő hozza a hírt, de találkozik is a megváltozottsággal: futása információ is, pánik is, de mindemellett: alkalmazkodás. [...] Ennél fogva mindenki követi őt. *Futása példa lesz, mert megtestesíti a kollektív vágyakat.* Mindenki futott volna már eddig is, titokban próbálkozott is vele. A szereplő megijed a felgyorsult formától, és ezért fut. Előre fut, de a tömeg követi őt: fut utána. A repülőtér ebben a világban sziget, a repülés liaison két futásgóc (két hang, két város) között. A repülőtér az artikulált hang formációja: a várakozás helye; állandó öntisztító folyamatban – az itt várakozók ugyanis elmennek”.²⁷

Ebben az írásban töményen megfogalmazódnak azok az élményproblémák, melyeket fentebb részben említettem. Ha e filmterv és a későbbi Spi-
ons-líra nyomvonalán indulunk el, akkor egy szé-
gényes, sőt feltűnően üres, ám kulturális utalásai-
ban szövevényes és a motivikus ismétlődésekben
radikalizálódó élményszerkezettel találjuk szembe
magunkat. A „teljes bénaság”, „az állandó várako-
zás”, a „teljes erkölcstelenség”, az „állandóan várni
valamire, ahelyett hogy megcsinálni” érzése egyre
ellentmondást nem tűrőbben fejeződik ki e szöve-
gekben. A filmtervben ez még köztesség: a nirvána
egy szituáció, melyből kialakulhat valami, de már

²⁷ Artpool Művészetkutató Központ archívuma: Molnár Gergely, XI. dosszié, Nirvána mint a hármas egység része. Film-koncepció, gépirat, 1976, 1–2, 7. (Kiemelés tőlem – K. H. Zs.)

eminens jellemzője az esetlegesség, a közöny, a tehetetlenség. Ha szemügyre vesszük a hármasséget, melynek a nirvána köztessége csak az első etapja, akkor láthatjuk: a második rész „futását” a „repülőtér” záró képzeete foglalja rendszerbe.

Vegyük szemügyre a nirvána és a repülőtér térbeli alakzatait. A nirvánából kifejlődő Nirvánia valójában durva disztópia, mellyel szemben áll a heterotópia lehetősége, vagyis a kivonulás elképzelt végpontjára kaput nyitó repülőtér. Az „ott” helyhatározószónak azonban nincs konkrét jelentéstartománya, jelentőségét csakis a tagadás viszonylatában nyeri el, vagyis az a lényege, hogy nem itt van. A Nirvánia sivárságával tehát nem egy klasszikus értelemben vett utópia áll szemben, hanem egy konkrét helyhez nem rögzíthető heterotópia, melynek egyetlen lényeges tulajdonsága, hogy *más helyen* van. Michel Foucault reflexióiban a heterotópia nem más, mint egy minden kultúrában létező ellenszerkezeti hely, mely az adott kultúra értékszerkezeti feszültségeit fejezi ki.²⁸ A heterotópia tehát annyit tesz, hogy vannak olyan színterek, ahol az uralkodó értékvilágtól eltérő kulturális logika működik. Molnár Gergelynél ez a repülőtér révén megnyíló heterotópia elképzelt világ, melynek referencialitása érdektelen. Nem azért, mert Párizs vagy New York, az emigránsok elsődleges célpontjai nem lennének valóságos helyek, inkább azért,

²⁸ Vö. Michel Foucault, *Eltérő helyek*, ford. Sutyák Tibor = M. F., *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, szerk. Sutyák Tibor, Debrecen, Latin Betűk, 1999, 147–155.

mert a róluk szóló tudás nem közvetlen tapasztalaton, hanem vágyott elképzeléseken alapult. Ezek szinte kizárólag olvasmányélmények, képek, zenék, egyes személyekhez kapcsolódó történetek, populáris mítoszok, a kultusz szűrőjén átszűrődő tartalmai voltak: a művészi képzelet halálosan komoly játéka.

Aki akár csak belehallgatott a Spions egy-egy art punk kompozíciójába, az nemcsak a zenei alap minimalizmusát érzékelheti (noha kevesen tudják, hogy ifj. Kurtág György és Hegedűs Péter személyében két zeneakadémista is megfordult az együttes születéséhez köthető előadássorozaton), de a Molnár Gergely által írt dalszövegek pengeéles szubverzióját, a mindent tagadás és megtagadás nihilizmusát is. Az olvasó fantáziájára bízom, vajon miképpen értelmezi a Spions képzeletvilágában a visszataszító üresség és a sárevő unalom székhelyeként leírt Nirvániát, ezt a különös disztópiát, annyi azonban bizonyos, hogy hosszas elidőzésre aligha ingerel a dal. Ha ehhez hozzátesszük a *Menekülj végre!* című ciklust is, valamint az imagináció átmeneti zónájaként jellemzett repülőteret, akkor érzékelhetjük a kivonulás metapolitikai üzenetét. Érdekes, hogy a Molnár poétikájából kiszűrődő képzeletvilág határa maga a repülőtér, ez maga az anticipáció, az „új élet” ígérete, melyből aztán nem lépünk át sehová sem. Úgy tűnik, hogy az elkeseredettség létállapotából még a semmi is több volt annál, mint amit Molnár Gergely költészete akkoriban érzékelt.

„isten képébe vágni... a semmiébe...”
Orbán Ottó verseinek istenviszonyáról

Minél tanárosabban pedáns a szóválasztás,
annál több vért és mocskot markolhat a vers –
isten képébe vágni... a semmiébe...
(Orbán Ottó: *Radnóti-emlékérem* [2.])¹

Orbán Ottó költészetének esetleges istenélményéről szólva még azok az elemzői sem tesznek említést valamiféle felfedezhető, konvencionális értelemben vett vallásos meggyőződés konzekvens megjelenéséről, akik egyáltalán (érintőleg) megemlítik a versek ezen lehetséges vonatkozását. (Példának okáért Dérczy Péter az orbáni világszemléletben sajátos deisztikus meggyőződést, Vajda Miklós szkeptikus bizonytalanságot, míg Juhász Erzsébet „bizonytalan, kételyekkel teli Isten-képzeteket”² fedez fel. Előbbi kettőhöz ld.: „Korai költészete [egyébként egész munkássága] arról tanúskodik, hogy alkotói attitűdjének meghatározó eleme a felismerés: a világ istentől elhagyott”.³ Vö. „Ő is erősen kételkedett sok mindenben, főleg a túlvilágban, meg persze hitte is, de nem hol

¹ ORBÁN OTTÓ, *A fényes cáfolat*, Bp., Magvető, 1987, 34.

² JUHÁSZ ERZSÉBET, *Ami túl van az ironikus ellentétezésen*, Hungarológiai Közlemények, 1997/1–2, 98.

³ DÉRCZY PÉTER, *Között: Esszé Orbán Ottó költészetéről*, Bp., Magvető, 2016, 57–58.

így képzelte, hol meg úgy, hanem egyszerre volt igazi intellektuelként szkeptikus hívő és hívő szkeptikus, egy gondolatmenetben, egy versben, egy sorban, egyazon metaforában is akár”.⁴⁾ Korántsem véletlenül: Orbán Ottó verseinek istenemlétséi ugyanis még pár izoláltan, leginkább csak az adott mű vonzáskörében érvényes kontextusban idézhető példa ellenére sem sugallnak olyan megszilárdult, átfogó szemléletet, melyet a szerző gondolkodása egészére érvényes módon hívő vagy vallásos attitűdként, meggyőződésnéként minősíthetünk. Orbán versbeszélője – mely a szerzői intenció alapján egyértelműen egyetlen önazonos karakterisztikával és identitással bíró személynéként tételéződik, s Orbán e vállalkozása, nem fenntartások nélkül kezelve, de nagyrészt sikerrel megvalósítottnak is tekinthető – legfeljebb agnosztikus bizonytalansággal, de legalább annyi-szor sajátos, ateista pesszimizmussal látszik nyilatkozni a világ működéséről.

A következőkben e hol nyíltan tagadó, hol szkeptikusan kételkedő, hol gúnyos-élcélődő istenviszonyra hozok néhány szövegpéldát – egy-szersmind jelezve, hogy e felsorolást még számos további szöveghellyel is hosszasan lehetne bővíteni, azonban éppen mennyiségükre és negatív jelentéskörű egybecsengéseikre nézvést is rop-pant szemléletesnek tartom, hogy a következő idézetek mindegyike csupán egyetlen kötetből, Orbán egyik legismertebb és elismertebb da-

⁴ VAJDA Miklós, *A légtérben nem szállnak angyalok*, Holmi, 2002/10, 1260.

rabjából, az 1992-es *A keljföljancsi jegyeséből* lett kiválasztva: „Sőt Isten maga is csupa kétség és a fizika mögé bújik” (*Bemutatnám Apollinaire urat*); „Isten, ha van, mindent lát, és most int: elég! / S a fekete ég aljára a hajnal / kiteszi új napunk izzó mínuszjelét.” (*Egy éj a ködös dombon*); „rejtve marad a lényeg, // hogy mi ez az izzó ösztöke itt benn, / s ki néz a szemünkkel, mi vagy az Isten? / Akárki – a szőrhernyó a halálba ráng, / és föllobban belőle a lepke, a láng.” (*Az üres kincsesbánya*); „Segíthet-e rajtunk bármi? / Hol van most, mondd, az Isten, / akit, mint Kosztolányi, / nem lelünk ott sem, itt sem?” (*Vas István halálára*); „a Sorskovács is üthet mellé? Vagy Isten elbóbiskolt? / Vagy nincs jó és rossz? Vagy ébren álmodunk, / ha emberarcot képzelünk a kozmikus páróka alá, / hol csak a képlékeny fogalmak fullasztó örvénye kavargó?” (*A Wallenberg-jelentés*); „az a tollpamacs madár, amelyet / Boston fele hulltunkban hallottam egy ágon énekelni: / Isten, Isten, még ha nem is vagy, szép a világod, jó madárnak lenni / benne nyáron, olé!” (*Útkeresztződés Minneapoliban*).

Mindazonáltal ez korántsem jelenti azt, hogy ne beszélhetnénk Orbán Ottó költészetének esetleges transzcendens-metafizikai vonatkozásairól, még ha – szemben a vallásos költészet poétikai konvencióival, s inkább a romantika időszakából eredeztethető felfogáshoz közelítve – Orbán művészetének (világ)szemléletében, a versek megrajzolta világban, többnyire nem isten léte jelenti a határozottan jelen lévő metafizikai szférát.

Talán ez magyarázhatja, hogy miért látja Kis Pintér Imre (a konvencionális) transzcendenciától mentesnek az Orbán-lírárt: „Ami majdnem lehetetlen: Orbán Ottó minden transzcendens segítséget elhárítva vált költővé egy költészetellenes korban. Ettől különleges, mégha az »üres menny«-nyel, a transzcendencia-hiánnyal, az újabb magyar líra minden jelentős költője viaskodott, Orbán Ottó pedig úgyszólván kivétel nélkül mindenkitől tanult valamit”.⁵ Ennek belátása mentén egyrészt megvizsgálandó, hogy amennyiben (elsősorban, mint vélem) nem a vallásos áhítat módusában jelenik meg (nem elhanyagolható gyakorisággal) a verseiben „isten”, úgy emlegetése milyen funkciót tölt be Orbán Ottó költői világában; valamint, hogy amennyiben költészetének kvázi-metafizikai vonatkozásai elsősorban nem a vallásos hit által tételezett istennel kapcsolódnak össze, úgy Orbán mit helyez költészete szemléletében isten és a vallásos hit helyére.

Az első felvetéssel kapcsolatban úgy vélem: Orbán verseinek istene minden esetben csupán szimbolikus jelentéskörben fordul elő. Ezt a felfogást a legexplicitebben talán az *Élet* című versének pár sora reprezentálja: „isten az ember / metaforája a fölfoghatatlanra, / a valóságon túli valóság helyett egy kép, / emberformájú, emberméretű”.⁶ Szimbólumértékében

⁵ KIS PINTÉR Imre, „Eszme és légitámadás”: Orbán Ottó világlátásáról, Jelenkor, 1986/10, 938.

⁶ ORBÁN Ottó, *Szép nyári nap, a párkák szótlánul figyelnek*, Bp., Magvető, 1984, 52.

pedig vagy a kegyetlen (mert hogy: az emberi léptékkel mérhető szenvedés iránt szenvtelen) sors szinonimája, avagy a (gyakran: vak)hit tárgya. „Istenértékű” lehet tehát verseiben minden az emberinél nagyobb léptékű, sorsszerűen befolyásoló tényező és körülmény, ahogy minden hinni vágyott, csodálatos (a valóság csodátlan realitásával össze nem egyeztethető) dolog, vágykép vagy tapasztalat.

Ennek az „isteni” tartománynak a helyét foglalja el a versek eszmei hierarchiájában a *csoda* fogalma. A csoda pedig Orbán logikájában leginkább a reménnyel áll összefüggésben: mely remény azonban rendre csalókéának, beigazolatlanak, balga, naiv (mégis: emberi természetünkből fakadó) reflexcselekedetnek tűnik, és amely kiirthatatlan az autentikus létezőből (az orbáni versbeszélő én egyik legfőbb identitásreprezentációs motívuma rendre a reménykedésre való képessége felszámolhatatlanságának felmutatása – lásd Angyalosi Gergellyel folytatott, „kritikai-költészeti dialógusában” is).⁷

Orbán költészetének csoda- vagy metafizika-felfogásának középpontjában egyértelműen az emberi minőség⁸ kerül az isteni helyébe (példá-

⁷ „De akkor milyen törhetetlen makacsság él túl minden kivégzést?” ORBÁN Ottó, *Egyik oldaláról a másikra fordul; él*, Bp., Magvető, 1992, 40.

⁸ „Mi úszkál majd a fölszínen, ha elsüllyed e zaklatott korszak? / A csőd, hogy mi mindent ígért, amit nem teljesített? / Vagy a dacos fejfölvetés, a forradalmak? / A megrázó fölismerés, hogy Isten mi vagyunk?” ORBÁN Ottó, *A fényes cáfolat*, Bp., Magvető, 1987, 11. „Ha volna isten, akit fölfoghatnék, / két világ közt, ebben az értékeit váltogató korban, / olyan, mint én, makacs, ember alkotta lény” *Uo.*, 27.

ul: „én az istenséget / esendőnek képzelem azaz mélyen emberinek”⁹⁾,¹⁰ ahogy ilyesformán pedig az ember által elérhető és megtapasztalható csoda veszi magára a konvencionális felfogásban az isteni akaratnak tulajdonított, megváltó erejű és pusztán a realitás felől nézve felfoghatatlan, mindennapi életünknel magasabb szférához tartozó attribútumokat. Lényegében ezt foglalja össze Orbán *Koktél* című verse is, melynek már felütése is a klasszikus vallásos áhítattal szembemenő, azt provokáló, Orbán verseire nagyon is jellemző módon blaszfemikus, ironikus-gúnyos kijelentést fogalmaz meg: „Személyes Atya-Istent a zsidó törzsek képzeltek maguknak”.¹¹ A zsidó vallás istenfigurájának, valamint abból a teljes, nyugati, zsidó–keresztény hagyományozású kultúrára hatással lévő, zord, kegyetlen, haragvó apafigura alakjának kifigurázása a tizennégy soros versnek pontosan első felét teszi ki. A vers második felében kibomló, a fent bemutatottakkal szemben megfogalmazott, egyéni meggyőződés deklarációját „a szigorú családfő, a zordon apafigura, Freud ihletője”-hez¹² kapcsolható hit elutasításával, saját szemléletét ezzel ellentétben deklarálva láttató kijelentéssel vezeti be a versbeszélő. Úgy is mint: „Engem lázadásra ösztökél a merev rend,

⁹ ORBÁN Ottó, *Az alvó vulkán: Versek*, Bp., Magvető, 1981, 89–90.

¹⁰ Ld. Dérczy Péter hasonló, de nem teljesen megegyező logikájú gondolatmenetében is. DÉRCZY, *i. m.*, 57–59.

¹¹ ORBÁN Ottó, *Ostromgyűrűben*, Bp., Magvető, 2002, 28.

¹² *Uo.*

a túl nagy várakozás”.¹³ Míg a zsidó–keresztény vallásos eredetű kulturális hagyományt nem domináns identitásképző elemként, hanem pusztán az (Orbán verseiben szintén szimbolikusan hangsúlyos) „ép elme” (ez rendre a „mérték” orbáni fogalmával áll kapcsolatban) megőrzéséhez használható egyik eszközként láttatja: „hogya a zsidó–görög–keresztény koktél megóvjon a gyűlölettől, / és ép elmével éljek túl több betegséget és két diktatúrát”.¹⁴ A vers folytatása teljesen egyértelműsített hangsúllyal helyezi a „képzelt” isten helyére „az őrangyal” figuráját, melyet Orbán a vers, tehát a költészet, a művészi ihlet, a gondolkodás, a fantázia és az alkotás nyújtotta szabadság végtelenségének szimbólumaként mozgósítva állít be egyéni hite központi és elsődleges tárgyaként – elvégre a vers korábbi szakaszában kifigurázott (vallási) csodával¹⁵ szemben az ihlet, a költészet csodája (ez esetben egy közismert Berzsenyi-sor által reprezentálva) már affirmatív módon jelenik meg (még ha ironikus-groteszk scenírozásban is, de nem gúnyos tagadással) a *Koktél* zárlatában: „de említsük meg itt a versek szellemét is, az őrangyalomat – / fekete frakkjában egy kémény pódiumán feszített, / és azt skandálta rigóul: »Lollim barna szemöldöke«”.¹⁶

¹³ *Uo.*

¹⁴ *Uo.*

¹⁵ „levelet írtak neki, mire Ő, akinek a nevét tiltva van kimondani, / túlsúly-díjas kőtáblákat postázott válaszul, a Törvényt”. *Uo.*

¹⁶ *Uo.*

Ezen a ponton fontos emlékezetünkbe idéznünk, hogy Orbán Ottó verseiben (különösen, de nem kizárólagosan a részben vagy egészben ars poetikus darabokban) igen gyakran a sajátos orbáni fogalomként rendre így említett, és egyik válogatáskötetének címe gyanánt is kiemelt „a költészet hatalma” jelenti a csodatapasztalás gyakorlati megvalósulását, a versek szimbolikájában nem egyszer különböző szférák valószerűtlen átjárhatóságának megtapasztalása által. Orbán számos versében (igencsak konvencionális asszociációkkal és képalkotással) a repülés, az ég elérése és a „rögvalóság” „szilárd” talaja között képes a poétikai ihlet és tudás „szárnyalni”. Nem véletlen, hogy az orbáni gondolatkomplexumban isteni és emberi keverhető és kevert minőségek – nem pusztán „az istenség” *képzeltető* „mélyen emberinek”, hanem egy másik vershelyet idézve – Vörösmarty *Előszó*jára visszautalva¹⁷ – „A félig Isten, félig állat ember / nem tudja magáról, mikor melyik”.¹⁸

Egyszersmind úgy vélem, hogy ez a típusú (emberi) remény- és csodafelfogás ad megfelelő értelmezési kulcsot a „késői” Orbán betegséget és halált tematizáló verseinek istenszimbólumához (legyen szó akár a *Melyben Balassi módján fohászkodik* című vers fohászának címzettjéről [„Későn lett szavam rád, / levegős szabadság, /

¹⁷ Vö.: „Egyszerre őszült az meg, mint az isten, / Ki megteremtén a világot, embert, / E félig istent, félig állatot, / Elborzadott a zordon mű felett / És bánatában ősz lett és öreg”.

¹⁸ ORBÁN Ottó, *Hallod-e te sötét árnyék: Új versek 1995–96*, Bp., Magvető, 1996, 5.

[...] // Most hívlak hát téged, / szabd rám szem-
mértéked”]¹⁹ vagy a legutoljára megjelent, posz-
tumusztól kötetben közreadott, utolsó versek isten-
képzetéről [például: „A mítosz a két lábon járó
majomember álma. // A légtérben nem szállnak
angyalok. / Isten van vagy nincs.” vö.: „Látom hogy
a sár bugyborgó torka nyeli el az élő // Képzele-
tem mégis az égre les / Mert eszelős remény éltet
Halál hol a hatalmad // Ha holnap erre száll egy
angyal / Elejt egy verssort, én meg fölkapom”)].²⁰

Ezt az (elutasított-kifigurázott) isteni *helyetti*,
valósként beállított csodát nevezi meg tehát Or-
bán Ottó gyakran „a költészet hatalma” gyanánt.
Ehhez kapcsolódva idézem Büky László *A költé-
szet hatalma* kötet kapcsán írt recenziójából a
fogalom értelmezését: „Ugyanis a mindenségről
és a mesterségről verseket írni nyilván azt (is) je-
lenti, hogy ebben (vagy ebben is) van a költészet
hatalma: az írás olyan mesterség, mely készítmé-
nyébe, a versbe képes zárni, foglalni a mindensé-
get. Ami persze ellentmondás, akkor is, ha a vers
fogalmát és a mindenségét bármilyen tüzetessé-
ggel meg lehetne határozni. Ugyanakkor – és ez is
meglehetősen közhelyes gondolat – *a vers nem
csupán része a mindenségnek, hanem maga is
egy mindenség(rendszer)*”.²¹

Amennyiben az eddig belátottakból az látszik
kirajzolódni, hogy Orbánnál elsősorban (példá-

¹⁹ ORBÁN OTTÓ, *A keljőljancsi jegyese*, Bp., Századvég, 1992, 58–59.

²⁰ ORBÁN OTTÓ, *Az éjnek rémjáró szaka*, Bp., Magvető, 2002, 49.

²¹ BÜKY LÁSZLÓ, *Versek a mindenségről és a mesterségről*, Tiszatáj, 1995/2, 79. (Kiemelés tőlem – Ny. G. Á.)

ul versalkotásra való képessége által) az *ember* fogalma látszik az isteni konnotációval kapcsolatba kerülni, nem csupán a „semmitől világokat” teremteni képes, romantikus költő, hanem maga isten képzetének megalkotása által is; még inkább, mint amennyire az „emberarcú”, emberekkel rokonszenvező és őket a saját képmására megalkotó isten fogalomköre közelít a halandó, gyarló emberihez, ennek megértéshez *Az alvó vulkán* kötet egyik darabja is közelebb hozhatja az értelmezőt. Az *Ami a versben rejtőzködik* című vers felütése a „mindenhol ott levő”, de sosem megfogható, bizonyítható, pusztán *érezhető* és *sejthető* istenérzékelés tapasztalásának konvencionális retorikáját eleveníti föl: „A fűben, a földben, a vízben valami van, / és hangtalanul suhan”.²² A vers folytatása azonban (a címben is megelőlegezett tematizálással összhangban) már a harmadik sorában felszámolja a kétértelműség lehetőségeit: e *suhanó*, csodás valaminek előbb metafizikai, majd tudományos eredetét-vonatkozását zárja ki a gondolatmenet; utalva arra, hogy a költészet hatalmának csodája Orbán értelmezésében nem isteni, hanem emberi eredetű, viszont (lévén csoda), pusztán a tudás, ész eszközeivel, teljességében, nem megragadható: „Nem istenkép, nem megoldás, nem remény, / testtelen fény, / és hangtalanul suhan. // Nem a századok, nem a találmányok, nem a tudás, / fekete csillogás, / és hangtalanul suhan”.²³ A vers, némine-

²² ORBÁN Ottó, *Az alvó vulkán*, Bp., Magvető, 1981, 98.

²³ *Uo.*

mű didaxissal, ötödik strófájában e „receptet” is meghatározva, meg is fogalmazza, hogy az ilyen, emberi léptékű és eredetű csoda „rejtélyes egészenek”, mondhatni, megoldóképlete tudás és kreativitás ötvözete: „képzelettel fűtve az ész”.²⁴ Az utolsó előtti strófában a versbeszélő (szintén a vallási áhítat nyelvi-retorikai-poétikai konvencióira rájátszva) „legbensőbb lényege” gyanánt nevezi meg beszéde tárgyát, míg az utolsó (a verset az első szakaszra visszautalva keretező) versszakban újrahangsúlyozódik e csodaérezkelés teljeskörűen *emberi mivolta*, a retorikai konvenciókra való rájátszás által is előhívott olvasói elvárások (istent dicsérő, az isteni jelenlétet leíró szövegek) kijátszását újfent, a mű utolsó, igencsak hangsúlyos szava megválasztásának eszközével is újrahangsúlyozva: „S a nemben, amit a vers üvölt, rejtett igen suhan / fű és föld és víz és emberarcuan”.²⁵

Az Orbán-költészetnek e fentiekben taglalt, gondolati alapozottsága mellett (s gyakran azzal kapcsolatba is kerülő, már emlegetett) lényeges vonása egyszersmind a provokatívan tabusértő profanizálás, melyről Csányi Erzsébet, azt taglaló tanulmányának elején megállapította, hogy „mélyáramként bejárja egész versvilágát”.²⁶ Mint folytatja: „E versbeszéd indulatát ugyanis a bináris oppozícióként kirajzolódó ellentétek, köztük a szent

²⁴ Uo.

²⁵ Uo., 99.

²⁶ CSÁNYI ERZSÉBET, *A profanizálás szerepe Orbán Ottó költészetében*, Hungarológiai Közlemények, 1997/1–2, 101.

és a profán ütközései adják”.²⁷ Mint Csányi megállapítja számos érzékletes szövegpéldával is alátámasztva észlelését: „A költészet ilyképp csupán minduntalan visszavont, kétségbevont és kiharcolandó szakralitással rendelkezik, olyan szentséggel, melyet szakadatlanul meg kell mártani a profán vonatkozások közegeiben. A profanizálás mint megszenteltelenítés, meggyalázás, megcsúfolás két világ egybejátszása, ahol is a hitetlen, avatatlan világ az erősebb. A költészetet tematizáló gondolatkörön, önreferencián túl elsősorban a bibliai diskurzus esik itt áldozatul”.²⁸ Csatlakozva Csányi Erzsébet vizsgálatának gondolatmenetéhez, fontos észrevenni, hogy az Orbán-költészet szakrális utalásai, meghatározó, lényeges és e poétikán belül is felismert, valamint hangsúlyozott jelentőségűek. Ennek szemléltetésére a vonatkozó szöveghelyek sokasága mellett érdemes akár csak a bibliai allúziókra rájátszó – Csányi által is kiemelt – kötetcímek jelentőségét megemlíteni, hozzátéve, hogy az idézett könyvcímek Orbán Ottó második, harmadik és negyedik kötetéhez tartoznak, tehát egy időben meglehetősen jól behatárolható, koncentrált referencialitási törekvésre is engednek következtetni (*A teremtés napja*, *Búcsú Betlehemről*, *A föltámadás elmarad*). Mindazonáltal e szakrális utalások szinte minden esetben vulgáris-köznapi-profán és, nem egyszer, alantas és trágár minőségeivel összekapcsolva jelennek meg az

²⁷ Uo.

²⁸ Uo.

Orbán-versekben, nem annyira csupán az ellentétezés váratlanságának effektusát működtetve, hanem (mint arra Csányi is felhívja a figyelmet) e megoldások a pátosz módusával találkozgatva retorikai és szemantikai „ellentétet egybegyúrva kívánnak létrehozni egy új minőséget”.²⁹

Mint láthatjuk, a korábban kiemelt példaként hivatkozott *Ami a versben rejtőzködik* szövegében a konvencionális szakralitás emelkedett nyelvén eszmei-gondolati tabusértéssel találkozunk, isten *helyére*, az emberi kreativitás jelképe gyanánt, a verset helyezve; az isteni, a szent minőségek pedig rendre a konvencióktól nem csupán eltérő, hanem azokat radikálisan provokáló nyelvi és gondolati közegben jelennek meg Orbán Ottó legtöbb versében.

Ez utóbbinak egyik leginkább közismert szövegpéldája – igaz, első ránézésre, látszólag, könnyedebb, játékosabb, kevésbé *vaskos* ellentéteezést megvalósítva – Orbán *A világ teremtése* című „filozófiai operettje”, mely – a fenti példákkal ellentétben – nem az isteni szféra relativizálásában-tagadásában, nem is annak nyelvi-gondolati közegének tabusértő határátlépéseiben, sokkal inkább a bibliai szereplők, az úr, avagy az angyalok karának parodisztikus és – mint vonatkozó tanulmányomban részletesebben is érveltem mellette³⁰ – a hetvenes évek korabeli való-

²⁹ *Uo.*, 104.

³⁰ NYERGES Gábor Ádám, *Egy olyan apróság, mint az ég: Orbán Ottó A világ teremtése című műve és a hetvenes évek társadalmi valósága*, Kalligram, 2019/3, 83–88.

ságára rímelő, *kettős (görbe)tükör*-jellegében, gúnyos-parodisztikus ábrázolása által forgatja fel szent és profán bevett, klasszikus-hagyományos minőségértékelésének rendszerét.

Zárlat gyanánt ezúttal nem Orbán Ottó korai költészetének a háború pusztítása és az ember telenség tragikus tapasztalataival szemben, a maguk emelkedettségében felmutathatatlanul hivatkozott, *értelmetlenné vált* szakralitást megidéző szöveghelyeiről, semmint a kései Orbán apokaliptikus, kilátástalan végromlásvízióit az „üres ég” alá helyező verseiből, hanem *A világ teremtséből* idézem e filozófiai operettnek a semmivel határos relativitást értelmező *nyitányát*:

Ez az ősz, ez az ősz, ez az ősköd itt,
itt még csak az atom hősködik,
de az se, hajaj, bizony az se sokáig,
mert bokájától a homlokáig
úgy elfogja a kábulás,
hogyan megkezdődik a tágulás,
és ami régen elegynek egy volt,
kifut a fazékból a mennybolt,
s a továbbiakban minden részlet
csak töredéke az egésznek,
ami kényelmetlen az észnek,
de nincs mit tenni ellene,
mert így kívánja a szelleme,
ami a lényegét tekintve mi más,
mint általános relativitás,

mely relatív ugyan, de általános,
mert több pontján is a semmivel határos,
amiben, mint majdan az őstulok,
föl-alábolyongnak a kvantumok:
ez az ős, ez az ős, ez az ősgomoly,
és ez nem vicc, mert komoly.³¹

³¹ ORBÁN Ottó, *A világ teremtése és egyéb badarságok*, Bp., Magvető, 1977, 13–14.

A semmi, a valami és a bűn

Esterházy Péter – Szüts Miklós: *A bűnös*

Minden korszakolási kísérlet önkényes és kissé mesterkélt, de meglátásom szerint Szüts Miklós életművén belül két fordulópont jelölhető ki. Az egyik technikai, a másik tematikai természetű. A technikai fordulat viszonylag egyszerűen leírható: az olajképeket felváltják *A bűnös*ben is látható akvarellek – ez körülbelül 2008-ra tehető. Hogy a tematikai fordulat tétje láthatóvá váljon, időben kicsit visszább kell lépünk az életművön belül. A kilencvenes évek szobabelsőit, csendéleteit az ezredforduló környékén felváltják az urbánus terek és helyszínek, az utcaképek, épületbelsőik. Ikonikus képek születnek a kétezres évek első évtizedében, mint a *Margithíd, november* (2006) vagy a *Felszab tér* (2007) – ezek is még olajképek. Majd ezeket a színhelyeket az utazásképek váltják fel: út- és autópályaképek, kezdetben olajképek, aztán akvarellek. Lényegük az átmenetiségben és a mozgásban ragadható meg, a közöttiség állapotában, hiszen ezek a festmények egyértelműen kivezetik nézőjüket az urbánus terekből. A korszak tájképei még emberközpontúak: az emberi jelenlét szervezi őket, az utazó instabil perspektívája. A 2012 körül bekövetkező tematikus fordulatot abban látom, hogy a tájképek teljesen kiszorítják az emberi jelenlét-

re utaló műveket. Megítélésem szerint az életmű belső iránya annyira egyértelmű és határozott, hogy nem túlzás azt mondani, hogy a 2012-től datálható pályaszakasz az életmű végső konzekvenciáit hordozza.

A 2013-ban keletkezett *Történetek a tenger-ről* című sorozat képei ezt a belátást erősítik meg. A vásznat kettébontó horizontok és a színvilág Caspar David Friedrich jól ismert képét idézik, a *Szerzetes a tengerparton*t. Friedrich képe azért is különleges, mert nemcsak az életműből lóg ki, de saját korából is. (A festmény 1810 körül keletkezett.) Ahogy Radnóti Sándor fogalmaz: „Ennél többet is mondhatunk: mintegy következmény nélküli képről van szó. Miközben ma úgy tűnik, hogy szinte egy évszázaddal előzte meg korát, talán éppen ezért folytatás nélkül maradt, szerzői értelemezése banálisan üres, párdarabja ellaposítja, s Friedrich későbbi pályáján csak elvétve talál vissza hozzá.”¹ A leginkább a fenséges fogalmával leírható képen a szerzetes kiszolgáltatott és kicsiny alakja egyedül áll szemben a kifejezhetetlen természeti erőkkal a homokos-vizes síkon.² A szerzetesnek köszönhetően csábító lehet a kép teológiai értelmezése, de mint ismeretes, a képen látható alakot csak későbbi értelmezők, Heinrich von Kleist és Clemens Brentano azonosított-

¹ RADNÓTI Sándor, *A táj keletkezéstörténete*, Bp., Atlantisz, 2022, 27.

² Radnóti Sándor és Földényi F. László is megjegyzi: az infravörös technikák kimutatták, hogy Friedrich képén eredetileg hajók is szerepeltek, amelyeket Friedrich később átfestett, eltüntetett. A módosítás az ember/szerzetes egyedüllétének, kiszolgáltatottságának növekedését eredményezte.

ták szerzetesként, nagy valószínűséggel Friedrich önmagát festette a tengerpartra. A szerző képleírásában csupán egy fekete köntösben, komoran haladó emberről esik szó, szerzetesről nem. A kép metafizikai beállítottságát ez viszont nem érinti.

A Szüts-képek felosztása és a színvilág egyértelműen utalnak Friedrich képére, a fentebb elmondottak felől azonban legfontosabb az egyértelmű különbségre fókuszálni: az ember hiányára. Míg Friedrich képén ember és natúra aránytalan, de mégiscsak felvázolt dualitása figyelhető meg, Szüts Miklós parafrázisokként értelmezhető tengerpart-képei eltüntetik, felszámolják az emberi jelenlétet. Ennek legegyszerűbb gesztusa a *Történetek a tengerről Mönch am Meer* című darabján látható, hiszen nemcsak a cím jelzi az egyértelmű kapcsolatot, hanem a képi felosztás, a színek, az arányok is szinte megegyezők a Friedrich képén látottakkal. Szüts akvarellje szinte a Friedrich-kép utánzata, a szerzetes, az ember viszont hiányzik róla. Friedrich képén mondhatni, hogy az ember kicsiny, vereséget szenved, Szüts képein nincs már ember, aki a vereségben, a hatalmasabb erővel, a semmivel szemben feloldozást találhatna. A Friedrich-képpel való kapcsolat még erősebbé teszi Szüts Miklós életművének belső irányát, amely az emberi terektől, a tárgyak csendéletétől a köztes, ám még mindig emberinek nevezhető átmeneti világon keresztül vezet az ember nélküli tengerpartra. Egyszerűbben fogalmazva: a tárgytól, a va-

lamitól a semmi felé mutat ez az irány. Nézőpont kérdése, de véleményem szerint Szüts akvarelljei mind ezzel a jelentéssel állnak összefüggésben, még akkor is, ha az adott kép nem a Friedrich-képet is oly meghatározó horizontális felosztású.

A leginkább semmit sem, vagy éppen magát a semmit ábrázoló monokrómok *A bűnös*ben szintén ebből a szempontból töltődhetnek fel jelentéssel. A fehér oldalak, amelyeket üresnek mondanánk, ezért ugyanúgy teli vannak. A *Történetek a tengerről* darabjaihoz hasonló kétszattatú akvarellképek absztrahált tengerpartokként értelmezhetők. Friedrich festészetéről a magyar nyelven legjobb elemzéseket készítő Földényi F. László szerint a német festő alkotásai teoretikus képek – ez a meglátás Szüts akvarelljeire is alkalmazható, talán még érvényesebb módon. Habár az anyagság és a technika láthatóvá válik az akvarelleken, a képek jelentése mégsem csak az anyagságban keresendő. Szüts Miklós akvarelljei állandó kapcsolatban állnak Friedrich képével, tehát a szuggesztív szakralitással³ és azokkal a konzekvenciákkal, amelyeket a festő levont belőle saját világára vonatkozóan.

A 2015 végén megjelent *A bűnös* Szüts Miklós, 10x15-ös méretű, színnapló lapjaiként szolgáló akvarelljeinek és Esterházy Péter a képekhez kapcsolódó elbeszélésének koprodukciója. A szöveg készülésének folyamata végigkövethető a

³ Ezért idézhető Heinrich von Kleist képreakciója: „a képet nézve az ember úgy érzi, mintha lemetszették volna a szemhéjait”. FÖLDÉNYI F. László, *A festészet éjszakai oldala*, Pozsony, Kalligram, 2004, 42.

Hasnyálmirigynapló bejegyzéseiből. Első említésének dátuma 2015. július 6.,⁴ elkészültéről egy 2015. október 18-i bejegyzés szól.⁵ A kötetben a véletlenszerűség érzetét keltve váltják egymást az akvarellek és a szövegrészletek, a képek egymásutánja több esetben is hosszabb időre megakasztja, felfüggeszti az elbeszélői szöveg olvasását, ami már csak abból a szempontból is számos problémát felvet, hogy kép és szöveg viszonyát illetően milyen stratégiát alakít ki az együttes alkotás. Ennek kapcsán érdemes azt a tényt rögzíteni, hogy a Szüts-képek korábban keletkeztek, így az író kapcsolódott valamilyen módon a már előzetesen elkészült képi világhoz, nem fordítva.

A stratégiát illetően érdemes úgy feltenni a kérdést, hogy a narratív szöveg a Szüts-képek milyen lehetséges jelentésszintjeivel alakít ki viszonyt. A kérdés azért is indokolt, mert mint láthattuk, Szüts Miklós képei igen távol állnak a narrativitást kezdeményező figurális ábrázolás bármiféle tradíciójától, és így kép és szöveg ekphraszisz jellegű kapcsolati lehetőségei például nem állnak fenn. Esterházy szövege ráadásul minden enigmatikussága, jelentésszintje ellenére egyetlen egységes történetként tűnik fel, miközben a könyv több mint hatvan akvarellt tartalmaz,

⁴ „[K]eveset végeztem a két hét alatt, keveset olvastam, nem szereztem be a Typotex-optimális-bináris-könyveket, nem kezdtem el a Szüts-kiskönyvet. Tompábban múlik az időm, mint kéne. A koncentráció hiányossága.” ESTERHÁZY Péter, *Hasnyálmirigynapló*, Bp., Magvető, 2021, 36.

⁵ „Tegnap befejeztem a Szüts-szöveget. Jó érzés. Gépelés. Most küldtem el a Magvetőbe, hogy mondanák meg, merre hány centi.” *Uo.*, 199.

melyek között – leértékelő szándéktól mentesen mondható – radikális különbség nem figyelhető meg. Megkockáztatható, hogy Esterházy elbeszélői szövege nem az egyes darabokkal tart kapcsolatot, hanem a jellegzetes Szüts-festmények univerzumával. A jelentésmező tágítása szándékos az „univerzum” szó használatával, hiszen ahogyan én látom, az elbeszélő szöveg nem csak kifejezetten *A bűnösben* szereplő akvarellekhez kapcsolódik, az életmű korábbi eredői is bizonyára ott munkálnak a szövegben. Hiszen a Szüts-akvarellek sem függetleníthetők egymástól: mint említettem korábban, mind kapcsolatban állnak a *Történetek a tengerről*-sorozattal és annak konzekvenciáival. *A bűnös* nem is az első alkalom, amikor Esterházy Péter Szüts Miklós képéhez, képeihez készít elbeszélő szöveget. A 2008-ban Parti Nagy Lajos szerkesztette *Szüts & Vojnich* című albumban *Most jut eszembe, mégis van művészet* című Esti-szövege jelent meg Esterházynak, amelyben Esti megismételve *Az átváltozás* alapsémáját, festményként ébred fel álmából.⁶

A bűnös akvarelljeitől távol áll bármiféle figurális ábrázolás, és ami felismerhető, konkretizálható, az sem ad túl sok esélyt a verbális megfeleltethetőségnek. Legközelebb ehhez még a tájképeként felfogható akvarellek állnak, hi-

⁶ „Esti Kornél egy reggel nehéz álmából arra ébredt, hogy ágyában festménnyé változott, illetve egy másik fordítás szerint, amikor egy reggel Esti Kornél nyugtalan álmából felébredt, festménnyé változva találta magát ágyában.” ESTERHÁZY Péter, *Most jut eszembe, mégis van művészet* = *Szüts & Vojnich*, szerk. PARTI NAGY Lajos, Bp., Scolar, 2008, 9.

szen az életmű egész sor művészetfilozófiai és antropológiai konzekvenciáját látni ezeken a képeken. (Ezért is teoretikusak, hasonlóan a New York-i iskola képviselőinek alkotásaihoz, Malevics fekete négyzetéhez vagy akár Duchamp ready made-jeihez.) A verbális átfordítás a semmivel áll szemben, miközben Esti az említett elbeszélésben éppen arról értekezik, hogy a szó feloldja a képi jelentést: „»Ám a kép nem leírható. Ami leírható, az nem kép« – mondja Esti, aki képpé változott.”⁷ Tudható, hogy Szüts Miklós és Esterházy közös projektjének ötlete már régebben felmerült, ám a számos különféle történetből egy történet lett. A *bűnös* értelmezésének legfőbb tétje és kérdése, hogy miként vázolható fel az a viszonymód, amely Esterházy szövegét a semmihez közelítő Szüts-akvarellek világához köti, melyek a leírhatatlan és konkretizálhatatlan kép tárgy jellegű vonatkozásai, amelyekhez a narratív szöveg kapcsolódni képes. Ebben a kérdéskörben némi eligazítást nyújt Szüts Miklós és Esterházy közös interjúja,⁸ amelyben Esterházy a Szüts-képek kapcsán azok krimiszerűségét emeli ki, mint amelyek „ártatlan tájakat” ábrázolnak, de mégis erőteljes a bűn jelenléte. A bűnhöz logikai szükségszerűségből bűnös, elkövető társul, mondja Esterházy, érdekes módon felcserélve bűn és elkövető feltételrendszerét. Hiszen Esterházy elmondása szerint a Szüts-képekhez tartozó

⁷ *Uo.*, 10.

⁸ A videóinterjú online elérhetősége: el: http://index.indavideo.hu/video/esterhazy_peter-szuts_miklos

bűn benyomása elsődlegesebb, mint a bűn elkövetője, abban az értelemben, hogy a képi világ elsősorban a titokzatos bűnnel áll kapcsolatban, és nem magával az elkövetővel vagy magukkal az elkövetőkkel. (Természetesen az emberalakokra utaló lehetséges motívumok, jelek hiányoznak is a képekről.) Az idea vagy az érzület az elbeszélői forma katalizátora, amely a történetben nyeri el konkrét formáját, például az elkövető személyiség megformálásával, a bűn perszonifikálásával.

Fontos hangsúlyozni, hogy a Szüts-festmények bűnnel való összekapcsolását nem csak az akvarellek indokolhatják. A kilencvenes években és a kétezres évek elején keletkezett városi tereket ábrázoló olajfestményekre nézve szintén evidens módon vethető fel a bűn, a bűntény, a krimihangulat, sőt sokkal inkább elképzelhetőek egy tradicionális detektívtörténet konkrét helyszíneiként. (Például: *Majális utca 1., Gyalogút Kőbányán, Megálló vagy Aluljáró*) György Péter nemhiába él a *tetthely* fogalmával Szüts képeit elemezve,⁹ Radnóti Sándor pedig a *helyszín* és a *színhely* fogalomelemzéseivel utal a bűn, a bűntény potenciális jelenlétére: „A helyszín az a hely, amelyen most nem történik semmi, de őrizi egy történet, egy bűn, egy tett nyomait.”¹⁰ Míg az ember nélküli természeti képek kapcsán jegyzi meg, hogy azok „immár nem helyszínek, hanem színhelyek”.¹¹ Jóllehet Friedrich említett tenger-

⁹ GYÖRGY Péter, *A tetthely = Szüts & Vojnich...*, i. m., 130–180.

¹⁰ RADNÓTI Sándor, *A helyszín és a színhely = Szüts & Vojnich...*, i. m., 110.

¹¹ *Uo.*, 111.

partképéhez vagy a *Történetek a tengerparton* című sorozat festményeihez hasonlóan *A bűnös* akvarelljein sem látható cselekményszintű történet („villogó cselekmény”), ami úgymond a műfajból és az alkalmazott technikából következik is; a színvilág, a jellegzetes hangulatiság és az atmoszféra ugyanakkor megfelelő alapot biztosít olyan képértelmezéseknek, amelyek a bűnnel, a bünténnyel, a rejtéllyel állnak összefüggésben. Mindez viszont nem jelenti azt, hogy a képeken ne történne semmi. Mint ahogy *A bűnös* elbeszélője állítja: „Nem tudni, mi van a képeken. De valami történik. A képek tartanak valahová. Mint ha nem lehetne ragozni az igéket.”

A szöveg első szakasza tartalmazza a képi reflexiókat, amelyek némi eligazítást nyújtanak a tekintetben, hogy a narratív szöveg miként képes csatlakozni Szüts festményeihez. Ezek a reflexióik közösek abban, hogy a jelentésadás lehetőségét nem a leolvasás, az ekphraszisz művelete által látják lehetségesnek, hanem a képek „titkos és titokzatos” történetének elmondásával, ami konkrét, a potenciális narratívát orientálni képes képi elemek híján legfőképp az imaginárius tevékenységgel áll kapcsolatban. Ez egyszerre jelent korlátozottságot és szabadságot. Hiszen a „képek nem engednek [...] beszélni”, ugyanakkor a titkos és titokzatos történet, amely *A bűnös* esetében egy szerelmi és egy büntörténet együttesét jelenti, bármilyen irányt vehet, a konkretizálatlan és indeterminált büntörténetben bárki felveheti a bűnös szerepét, a bűnös bármilyen bűnt el-

követhet: „Kinek a története a fekete, maszatos csorgás, a szükségszerűvé lett véletlen fröccsenés? Kinek a története a gyilkosság? A halotté vagy a gyilkosé? Vagy a gyilkosságé?” Az indeterminizmus a történet szereplői működésében is hangsúlyos, hiszen a szöveg kezdeti szakaszában az elbeszélő családtörténetének fragmentuma olvasható, az apa és az anya megismerkedésének körülményei. Az elbeszélés viszont elhagyja a családnarratíva folytatásának lehetőségét, először „A.” és „A.” monogramok mögé bújtatva személyteleníti a két szereplőt, majd ugyanahhoz a két nyelvi jelhez, üres jelölőhöz két másik alakot, egy leszbikus nőt és egy férfi prostituáltat rendel. A nyelvi jelölők szemantikai vonatkozásai¹² egyszerre eredményeznek személyességet és személytelenséget: a „személytelen személyesség”¹³ fogalmával jellemzi az elbeszélés az akvarellek képi világát is, így efelől is kapcsolat létesíthető a festmények és az elbeszélői szöveg között. A két szereplő, tehát a leszbikus nő és a prostituált férfi megismerkedésének és szerelmének vázaltszerű¹⁴ története teszi ki *A bűnös* szöveges részének

¹² „A személytelenség jegyében fosszuk meg anyámat a személyragjától, tőlem, bújtassuk az A. rövidítés mögé. Légy máshol boldog, anyám, keress más képeket. Apámat pedig az A. jellel említjük eztán. Hiányozni fogsz.” ESTERHÁZY Péter, SZÜTS Miklós, *A bűnös*, Bp., Magvető, 2015.

¹³ „Azonosíthatatlan személyességük, a személytelen személyességük, a távolság által létrehozott váratlan közelségük tiltja, hogy azt mondjuk, Balassi Bálint, vagy azt, hogy apám, anyám.” *Uo.*

¹⁴ Az olvasottak nem nevezhetők egy egységes szerelmi narratíva elemeinek, a kihagyásos, fragmentált szerkezet, illetve a rövid terjedelm nem teszi ezt lehetővé.

döntő hányadát, a bűn, a bűnösség viszont csak áttételesen vonatkoztatható erre a történetre. Hiszen a szöveg mesei felütése egyértelművé teszi, hogy *A bűnös* szövege igazából betegségnarratíva: „Egyszer volt, hol nem volt, volt egyszer egy hasnyálmirigy. Pontosabban egy Hasnyálmirigy. Hát... valójában Hasnyálmirigyrák volt a neve az ebadtának, életvidám, link fickó, festményen úgy festene, mint a költő Balassi Bálint, lenne bajsza, korabeli főfödője és nem utolsósorban vitéz kardja.” Az idézet két szempontból is fontos: egyrészt példája a betegség személyként való megjelenítésének, amelynek különböző variációit a *Hasnyálmirigynapló* tartalmazza. Másrészt a perszonifikáció eszköze a képi reprezentáció – két távolabbi tradíciót, világnézetet viszont aligha lehetne említeni, mint a Szüts-féle akvarell és a történelmi portréfestészet.

A szerelmi történet és a félbemaradó, jóformán el sem kezdődő családnarratíva funkciójáról, illetve kapcsolatáról a szövegzárlat tudósít: „Amikor még apámról és anyámról volt szó, meg az ötvenes évekről, a kitelepítésről, hogy ez legyen a szerelmes történet díszlete, kértük, hogy az esküdtek ezt a vallomásos kitörést ne vegyék figyelembe. Figyelembe vették vagy nem, ki tudja. De fölállt a legidősebb esküdt, körbenézett, bírakon, hallgatókon, mondatokon, futó pillantást vetett Hasnyáلكára, így aztán nem is lehetett másképp, nekem mondta, szenvtelenül, már-már együttérző hangon: Bűnös.” A bűn, bűnösség, a krimi felől történő megközelítése Szüts akvarelljeinek

tehát a „titkos és titokzatos” történet szerkezetét úgy alakítja ki, hogy a bűnhöz vagy a bűnösséghez szorosan nem kapcsolódó szerelmi történet, illetve a családnarratíva fragmentuma mintegy csak mellékes szála *A bűnös* szöveges részének. Funkciója talán az adomához vagy az anekdotához tradicionálisan hozzárendelt értelem, azaz a lényegyet kerülő működéshez hasonló módon jelölhető ki. Mert a történet mögött igazi bűntény, egy gyilkosság története húzódik, amelynek ügyében az esküdtszék egyfajta kafei, azaz metafizikai hatalomként dönt. Ezáltal jelölhető ki az akvarellek „titkos és titokzatos” története, hiszen a kép hangulatiságából, atmoszférakusságából kiolvasható bűn a betegséggel lesz azonos. Mint említettem, *A bűnös* akvarelljei a *Történetek a tengerről* sorozat darabjaival is szoros kapcsolatban állnak. A színhely, a tetthely bűnügyi vonatkozású fogalmak a tengerpart-képek esetében is relevánsak lehetnek, így közvetett módon, de ezekhez a képekhez, akár Friedrich metafizikai beállítottságú festményéhez a bűn felől is közelíthetünk.

A bűn szerkezetéhez tartozik a bűnös/elkövető, az áldozat, az elkövetett bűn és a büntetés. Esterházy szövege a szomatikus betegség pszichológiai vonatkozásait verbalizálja, miszerint a szomatikus betegség története kérdéses, hogy kinek vagy minek a történeteként mondható el, vagy éppen a büntett, jelen esetben a daganatos betegség, kinek a bűne. A *Hasnyálmirigynapló*-ban is találni példát a betegségnarratívák gyakori

mozzanataira, miszerint a betegben a bűnösség tudata alakul ki betegsége miatt: „Mintha bűnös volnék. Ezt a nyomást érzem a szívemen és a gyomromban. És akkor ez volna itt az Ítélszék? Elég lapos érzet. A Kafka-áthallások se teszik jobbá. [...] Ülök a túlzsúfolt folyosón a többi elítélttel. Most meg inkább a tisztítótűz jut eszembe; gondolom, a várakozás miatt.”¹⁵ A bűnösség pedig szinte szükségszerű módon kapcsolódik össze az igazságszolgáltatással, az ítélelhozattal: „Több »törvény kapujában« is álltam, de szerencsére nem kitartón.”¹⁶ A betegben megképződő bűnösségtudat nehezen választható el a kiváltó októl, a betegségtől. Nemcsak a betegség, tágabb értelemben a test, hanem a saját testével ellentmondásos viszonyba kerülő személyiség is bűnössé válik, miközben áldozati szerepben is van. E szerepkettőséget jól demonstrálja *A bűnös* már idézett zárlata, hiszen a szövegrészlet nem egyértelműsíti, hogy a legidősebb esküdt kinek a bűnösségét nyilvánítja ki, Hasnyálkáét vagy az „én”-ét: „De fölállt a legidősebb esküdt, körbenézett, bírákon, hallgatókon, mondatokon, futó pillantást vetett Hasnyálkára, így aztán nem is lehetett másképp, nekem mondta szenvtelenül, már-már együttérző hangon: Bűnös.”

Betegség és bűnösség kapcsolata felől idézhető az *Utazás a koponyám körül* kifejtett metaforahálózata. Az autopatográfiában a bűnügyi

¹⁵ ESTERHÁZY, *Hasnyálmirigynapló...*, i. m., 10.

¹⁶ *Uo.*, 11.

vonatkozások és a medikusi rendszer elemei metaforizálódnak: a kórház börtönként, az orvosok ítéletalkotókként vagy bírókként tűnnek fel, a testi szimptómákat magyarázó betegség azonosítását célzó diagnosztikai kivizsgálások sorozata nyomozástörténetként, máshol perként tűnik fel.¹⁷ Habár *A bűnös*ben már csak terjedelmi okoknál fogva sem épül ki olyan rendszerszerű metaforahálózat, mint Karinthy művében, a fő kérdésfelvetés, miszerint ki vagy mi rendelhető a bűnhöz bűnösként/gyilkosként és áldozatként, ugyanúgy centrális részét képezi Esterházy szövegének. Ellenben *A bűnös* elbeszélői szövegének éppen van egy kiváltó oka, segédmediuma: Szüts Miklós látszólag a semmit a maga eszközeivel ábrázoló, igazából „titkos és titokzatos” sors-történeteket rejtő akvarellfestészete.

¹⁷ Erről bővebben lásd: BARTAL Mária, *A betegség reprezentációja Karinthy Frigyes Utazás a koponyám körül című regényében* = „Itt vagyok én köztetek”: *Tanulmányok Karinthy Frigyes életművéről*, szerk. FRÁTER Zoltán, REICHERT Gábor, Bp., Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2019, 113–126; illetve BASS Judit, „Recipe verbum”: *Az autopatográfia és a detektívregény összefonódó elbeszélésmódjai Karinthy Frigyes Utazás a koponyám körül című regényében*, It, 2021/4, 474–490.

Hiány- és (el)hallgatásalakzatok Tomba Andrea regényeiben*

A hiányok, az elhallgatás formái változó súlylyal, de minden Tomba Andrea-regényben jelen vannak, a semmi témája, tapasztalata pedig a legutóbb megjelent *Sokszor nem halunk meg* (2023) című regényben kap kiemelt szerepet mint a hiányalakzatok (a tagadás és a nemlét) maximuma. A regények más-más fokon és téttel, és különböző motívumok, formai megoldások által jelenítik meg egy-egy korszak, a társadalom működését vagy az egyén világát meghatározó hiányokat, sérüléseket, valamint a hallgatás, elhallgatás, titok mint a hiány elliptikus alakzata szintén jelentős szerepet tölt be a művekben.

A hiánynak vagy bizonyos megközelítésben szélsőséges kiterjesztésének, a semminek fogalmi értelmezése már első ránézésre is meglehetősen nagy és szerteágazó feladatnak bizonyul. E fogalmak esztétikai, metafizikai, ontológiai vagy a témám felől kínálkozó traumaelméleti aspektusai, meghatározásai meglátásom szerint írásom kiindulópontjaként kevés olyan eredménnyel szolgálnának, melyek előzetesen, a regények világába való belépés előtt nélkülözhetetlennek bizonyulnának és/vagy nem fognák túlságosan

* Részlet egy készülő Tomba Andrea-monográfiából.

szűkre az értelmezés kereteit. Az imént felvetett elméleti irányok, diszciplináris területek, egymással sokszor szoros összefüggésben a téma filozofikusabb, gondolati elmélyítésének, a mélyebb összefüggések feltárásának lehetőségeit kínálják, ugyanakkor a művek cselekményében, világában és a szereplők életében a hiányok olykor jóval hétköznapibb, kézzelfogható módokon, „tapinthatóan” vannak jelen. E kettősséget szem előtt tartva a regények (közös) vonásait figyelembe véve igyekszem vizsgálni a művekben található hiány- és elhallgatásalakzatokat.

Az eddigi életművet szemlélve, úgy tűnik, hogy Tompa Andrea műveiben a hiányok, a tagadás és az elhallgatás kérdései erősen összefüggenek a regények témaválasztásaival, az ábrázolt – leginkább átmeneti – történelmi korszakokkal, eseményekkel, társadalmi jelenségekkel, és az ezek kapcsán felvetett gondolati, morális kérdésekkel. A 20. századi történelem eseményei, a háborúk, forradalmak már eleve valamiféle hiányból, hiányállapotból fakadtak, a hozzájuk kapcsolódó pusztítás és agresszió erőszakos módon próbálta felszámolni saját hiányait, de szükségszerűen mindezek az események további, sokszor még súlyosabb hiányokat generáltak, vagy a „másik” oldalt fosztották meg konkrét és átvitt értelemben is.¹ A regények világa és szereplői nemcsak érintettek

¹ Hasonló gondolatot vet fel Széplaky Gerda tanulmánya is a *Saul fia* kapcsán: SZÉPLAKY Gerda, *Trauma: A radikális hiány megtapasztalása: A Saul fia parabolája = Trauma és válság a századfordulón: Irodalom, művészet, filozófia*, szerk. KUSPER, Judit, LOBOCZKY, János, Eger, EKF Líceum, 2015, 124–125.

a történelmi események, társadalmi folyamatok, illetve az elnyomó hatalom által létrejött vagy létrehozott hiányhelyzetekben, hiányállapotokban, történelmi paradoxonokban, hanem kifejezetten témájukká, a cselekmény és az ábrázolás elemeivé teszik azokat. Nem egy esetben több szereplő nézőpontján keresztül láttatják a konkrét vagy elvontabb (szellemi, érzelmi, ideológiai, társadalmi) természetű dolgok teljes hiányát vagy csonkaságát, sérültségét, illetve érzékeltetik e hiányok viszonylagosságát, de sok esetben a hiánytapasztalatok egyediségét, szubjektív mivoltát is. A szépirodalmi ábrázolásmódnak „megfelelően” a szerző a történelmi folyamatokat mindig egy regényvilág konstrukcióján, a szereplők sorsán, a regények cselekményén át mutatja meg, a kollektív és egyéni tapasztalatok szétválaszthatatlan egységében és összefüggéseiben, így a hiányalakzatok nemcsak a regények gondolatiságához, kérdésfelvetéseihez vagy a közösséget érintő eseményekhez, folyamatokhoz kapcsolódnak, hanem az egyének, szereplők szintjén is jelen vannak, (pontosabban a külső események jellemzően mindig az egyes emberen (sorsokon) átszűrve kapnak ábrázolást, reflexiót), illetve meghatározzák a szereplők életét, világtapasztalatait. Az egyénített, részletesen kidolgozott karakterek tehát saját(os) nézőpontból és társadalmi pozícióból látják és közvetítik az eseményeket, továbbá az is előfordul (*Fejtől s lábtól*), hogy a szereplők sorsa – végül – más irányba ível, mint a külső események.

A hiányalakzatokként megjelölhető elemek,

motívumok egy-egy regényen belül összefüggő, egymással érintkező motívumhálót, mintázatot alkotnak, sokszor szerteágazó, összetett jelentésrétegekkel, jelentésmezőkkel, ám látható, hogy a szerző minden regényében más tematikus-motívus-narratív formákkal dolgozik.

*A hóhér házá*nak egész közegét a Ceaușescu-rendszer hiányai határozzák meg: nincs elég élelem, az üzletek üresek, minden hiánycikk, rendszeresen elveszik a villanyt, a meleg vizet, nem szállítják el a szemetet, nem lehet szabadon beszélni, minden szó, gondolat és tett cenzúrájának, lehallgatásnak és besúgásnak van kitéve, a magyar nyelvű oktatás és egészében a kolozsvári magyarság és kultúra elnyomott, kiszolgáltatott helyzetben van. Mindez összességében a szabadság teljeskörű hiányát jelenti, ami a diktatúrák általános ismérve. A szereplőknek ebben a zsigerekig ható, mindenre rátelepedő hiányközegben kell létezniük, élniük, kerülőutak, mindennapi taktikázás és leleményesség által megszerezni az anyagi és a szellemi feltételeket, az élethez szükséges dolgokat; s ebben a helyzetben kell humorukat, józan eszüket, emberi érzéseiket megtartva túlélni, sőt, bízni a közeledő változásban, a diktátor megbuktatásában. E remény, vágy mint jövőbe vetett bizalom megmutatkozik a regény szerkezetében is, mely az 1989-es forradalmat mindössze két fejezetben, a nyitó- és zárórészben, keretszerűen jeleníti meg, ám a mű elején felvillantott pozitív végpont mint megelőlegezett bizalom mindvégig ott lebeg a diktatúra évtizedeit számtalan aspektusból ábrázoló fejeze-

tek háttérében, hogy a narráció végül valóban el-
érkezzen az 1989 decemberében még euforikusan
megélhető rendszerváltás pillanatához. A korszak
hiánytapasztalatait, a félbeszakadt, félbetört sorso-
kat a szerkezet szintjén az egy mondatból álló feje-
zetek fragmentált sorozata is érzékelteti, a regény
világát, közegét pedig a románosításnak, rombolás-
nak, átépítésnek alávetett város ábrázolása teszi ér-
zéketessé. A főszereplő viszont a kamaszkor min-
den lázadásával és lelkesedésével a jövő felé tart, a
forradalom évében válik nagykorúvá.

Másként, összetettebb módon mutatkoznak a
hiányok a *Fejtől s lábtól* és az *Omerta* című regé-
nyekben. Közös vonásuk, hogy e művek énelbe-
szélői (kettő és négy) saját társadalmi közegükből,
személyes életük zártságából élik meg a körülöt-
tük zajló eseményeket, egyedül kell megküzdenni-
ük a körülményekkel, a változásokkal, s egyedül
„kell” megélniük a magányt, a kiszolgáltatottságot
és az elveszettséget is. E regények szereplői „kis-
emberek”, származásukból, helyzetükből, isme-
reteikből vagy felvállalt identitásukból adódóan
alulról, perifériáról láttatják a világot, (ez különö-
sen az *Omertára* igaz), többnyire tehát maguk-
ra maradva küzdenek egy számukra ismeretlen,
kiismerhetetlen, változó világban,² s ezért – az

² „Úgy szeretném valakinek elmondani azt a temérdek irtózatossá minden történést s érzést, de nincs is kinek, s inkább csak magamban forgatom, szépen, elejitől, mintha egy gramophon hengert tennék fel a beszélő gépre, mindég előlről, s alatta táncra perdülök. De nem egyedül! Mostan előbbször, hogy nem egyedül.” TOMPA Andrea, *Fejtől s lábtól*, Pozsony, Kalligram, 2013, 297. (Továbbiakban: *Fejtől s lábtól*, oldalszám.)

átlagosnál jobban – kiszolgáltatottak a szűkebb-tágabb környezetüknek és a történelmi-társadalmi helyzetnek.

A *Fejtől és lábtól*ban két orvostanhallgató, majd orvos egzisztenciális küzdelmeit követhetjük nyomon, miként próbálják identitásukat, helyüket megtalálni egy számukra idegen környezetben, egy nagyvárosban, családjuktól önként vagy kényszerűen elszakadva. Az orvos-sá, értelmiségivé válás század eleji kulturális és emancipációs feladatai mellett a kolozsváriság, az erdélyi magyarság, a nacionalizmus, az orvos-lét különféle identitásformáival is szembe kell nézniük, majd a regény közepétől az első világháború és a trianoni békeszerződés határozza meg sorsukat. A regény szubjektív nézőpontjai-val arra is rámutat, hogy a történelmi események, töréspontok nemcsak elvont és a kollektívum egészét érintő általánosságban voltak meghatározóak, hanem, hogy miként befolyásolhatták és bizonytalaníthatták el az egyes ember életét, tapasztalásmódját, egyéni karrierjét, lehetőségeit.³ A bizonytalanság, elveszettség befogadói élményét nemcsak a két szereplő határozatlansága, tétovázása, belső dilemmáik hosszas fejtegetése eredményezi, mindezt tovább fokozzák a regény

³ A Trianon utáni bizonytalanságot érzékeltetik a fiatal orvos következő szavai: „Apámmal a visszatértem után, s később is, míg fent voltam Kolozsvárt, nem szólnak róla, hogy egyáltalában létezik ilyesmi a mi családunkba, hogy fürdő, s hogy most, mikor a jövődönnek vége, mit kellene kezdeni egyáltalán a mi nagy reményű gyógy helyünkkel, nem beszéljük. Inkább magunkba lett fojtva, s csak hallgatunk róla.” *Uo.*, 350.

narrációjának, poétikájának további elemei. Egyfelől nem dönthető el, hogy a két szereplő milyen pozícióból beszél (beszél vagy ír, a már megtörtént múltat mondja utólag vagy éppen jelen van az események közvetítésekor), továbbá a fejezetek elején sokszor az sem dönthető el, melyikük monológját követjük, s a bizonytalanságot fokozza a regisztereket, stílusokat ötvöző nyelvi konstrukció is. De a hiányok szempontjából ennél is fontosabbak a narrációban megképzett hiányok, rések. Miközben ugyanis a két szereplő sokszor mindenre kiterjedő részletességgel, aprólékosan számol be a korabeli élet jelenségeiről, bizonyos, saját életüket illető lényeges dolgokat elhallgatnak, például a női elbeszélő hallgat annak az éjszakának a légyottjáról, amelyen a két szereplő a sürgős helyzetből adódóan, közösen vezet le egy szülést, ezt követően pedig a két orvos, nem ismerve egymást, először szeretkezik egymással.⁴ A bekezdések közt, a résekben el nem mondott események rejtőznek, s az áradó elbeszélések közepette ezeket nem is feltétlenül érzékeljük, s csak a regény későbbi pontjain lepleződnek le. A

⁴ A kettős perjelek a bekezdések határait jelölik: „Nem áll itten, csak egy keskeny kiült kanapé, s ő egészen a falnak húzódik, szabadon mellé férek. Itten mint a kaszárnnyában, nem törődök vele, illik vagy sem, férfi mellé feküdni, csak egy orvos, s én is az vagyok, s mint a zsák, magam is ledülök. Fejtől s lábtól vagyunk egymás végiben, de nekem nyitva a szemem. // Főztem én már kávé, de ilyet nem. // Úgy érte, hogy rettentő erős is volt, cukrot kellett bele rakni, hogy az ember ihassa. Ritka süveges cukruk van itt a Karolinába. Látszik, hogy ez nagy gazdag országos kórház, nemzeti intézmény, nem afféle Veres Kereszt. // *Na s aztán mi minden volt még.* // Hidegen kapja be, mikor ébresztem, s szalad a kufferért...” *Uo.*, 301.

kávéfőzésről aprólékosan beszámoló női szereplő közbevetett mondata, „Na s aztán mi minden volt még”, csak utólag nyeri valódi értelmét. S bár az éjszaka eseményein és az épp aznap érkező román hadüzeneten, amely évekre elszakítja a szereplőket egymástól, meglehetősen sokat töpreng,⁵ az is csak a regény végén derül ki, hogy első együttlétüknek milyen következményei lettek.⁶

Az egyéni szinten is tetten érhető elhallgatás a regény utolsó harmadában kollektív formában jelenik meg, hiszen a mű legnagyobb tétje a Té-szindrómaként nevezett traumatikus történelmi helyzethez, a Trianonhoz való viszony ábrázolása. A jelenükben benne élő énelbeszélők részben saját tapasztalataikat, meglátásaikat, részben, közvetítve, környezetük legtöbbször érzelmi telítettségű Trianon-olvasatait ütköztetik. Tompa műve a kérdés bonyolultságát, az ezzel kapcsolatos diskurzusok lezáratlanságát, feldolgoz(hat)atlanságát, a Trianonhoz köthető impulzusok sokrétűségét közvetíti, amelyek lényegében a „tranzitórius trauma” jelenlétét érzékeltetik,⁷ s ennek egyik legjellegzetesebb tünete a hallgatás, a tabuizálás, a szó tiltása, kimondhatatlansága, a Té-szindróma.

⁵ Vö. *Uo.*, 307.

⁶ Vö. *Két ember közt a legrövidebb út a leghosszabb című* fejezet, *Uo.*, 465–467. Az abortuszról: „Gadó doktornő kaparta el szépen. Mert így mondja a nép. Kaparta. Mint a földbe a döglött kutyát. Menynyi idő s lehetett. Pontosan megmondom én azt. Kettő hónap. Kettő s fél.” *Uo.*, 467.

⁷ Vö. BANYAI ÉVA, *Háborús alakzatok, köztes viszonyterek, Tompa Andrea: Fejtől s lábtól* = B. É. *Fordulat-próza: Átmenetnarratívák a kortárs magyar irodalomban*, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2016, 137.

E traumához kapcsolódik a regény legfontosabb hiányalakzata, a csonkolás – ismert – képe, amely nem mellesleg a regény hangsúlyos test-metaforáinak a hálózataiba is illeszkedik. A csonkolás előzményeként értelmezhető az egyetemista lány családból való kitaszítása, önmaga leválasztása az elveivel ellentétben álló család testéről, ám ennél jóval fontosabb, hogy a Csonka-Magyarország ismert fordulata Tompa Andrea regényében visszavezettetik konkrét jelentéséhez, a sebészethez. A fiú tehetséges sebészként a háborúban megsebesült katonák amputálását, csonkolását végzi a kor sebészeti protokolljának megfelelően,⁸ a megcsömörlésig, s az orvosláson keresztül a megcsonkolt test és a sérülés (trauma angolul 'sérülés', 'seb') egyaránt jelenvalóvá, manifesztté válik. A sebészet konkrét képei és az ország sorsára vonatkoztatott elvont jelentéssík leginkább a fiatal férfi orvos kissé naiv-földhözragadt okoskodásában kap erős reflexiót.⁹ A triano-

⁸ „Mi is inkább csak csonkolunk, mint a frontkórházak, s úgy is csúfolják emeletünket: a mészárszék.” *Fejtől s lábtól*, 294.

⁹ „Mert itten minden le lett vágva, mondhatni. Amit csonkolni lehetett, az le lett amputálva, s helyére pótlás ugyan biza nem került. Fogták szépen a kést, egy hatalmas országnyi fejszét, s úgy kanyarintottak egy grandiózusan ezen a mi életünkön, s aztán máshová varrták, hová nem tartozik ez a testrész.” *Uo.*, 319. „De az már igaz, hogy nem csak végtagot, kezet s lábat lehet csonkolni, hanem bizony országot is. Aztán nézhetjük, hogy a maradék testrész vajjon kivérezik-e, vagy még erőre kap, ki tudja. Mert ha másnak a testéhez lessz varrva, akkor lehet-e azt használni. Mert nem igen hallottunk olyasmit, hogy egy kezet másra varrnak, s az fogni tudna vele. A legnagyobb megcsonkítás esett meg, mi csak a magyarság testén eshet, hogy le legyünk vágva az édesanyjáról, a mi hazánkról, s oda dobva egy másik országnak. Fog-e az a levágott kéz valaha fogni valamit, ütni s símogatni, kérdem. Mert a csoda kell, a természetnek a csodája, hogy az az

ni békeszerződés traumaként való megközelítése, értelmezése egyfelől azáltal elfogadható, mert az esemény közösségre, egyénre gyakorolt – váratlan – hatása súlyos elakadást, válságot eredményez, felfoghatatlan, feldolgozhatatlan tapasztalat, amely nyelvileg nem igazán közelíthető meg, mondható el. S a traumának ezek a jellegzetességei a regény számos vonásában, tünetegyüttesében, tehát szindrómájában megmutatkoznak: a fecsegéssel elfedett lényeg; az elhallgatások, hiányok, tabuk; az (egyéni és kollektív) identitás folyamatosan felszínre emelt kérdései, visszatérő futamai; a szándékosan rontott, hibás nyelvhasználat vagy a test problematikussága mind ezek közé sorolható. S miközben a trauma jelei a mindennapok problémái közepette és a túlélés érdekében vissza-visszahúzódnak, a sérülés megléte, otléte mégis nyilvánvaló, hiszen a traumatizáló esemény örökre bevésődik, maradandó nyomot hagy, az átmeneti sokk hosszútávú traumává szélesedik, amely évtizedeken, teljes évszázadon át kibeszélhetetlen, feldolgozhatatlan, leküzdhetetlen. S épp e trauma elhúzódó mivolta, megléte, kérdései ösztönözték a regény megírását is a 2010-es évek elején. A (közösséget érő) traumá-

idegen kéz oda legyen varrva egy másik testre, s akkor egyszer csak szépen kisarjadjon benne az élet. Ki látott már olyat, kérdem. Nem beszélve egy emberi szívről vagy agyról.” *Uo.*, 320. „De mi itten úgy hisszük, a szív itt maradt nálunk, az élő s dobogó szív mi volnánk, a többi odalett. Magyarországnak a dobogó szíve. Nem a feje, az lehet, másutt volna, mert mi nem gondolkozunk itt annyit, hogy mi volnánk a fej.” *Uo.*

hoz kapcsolódó tudattalan emlékek akkor is működnek, amikor személyes elszenvedői már nem élnek, csak az ő utódjaik.

A szereplők sorsát illetően a regény a történelmi helyzettel ellentétes utat jár be, a területeit elvesztő, megcsonkolt országgal szemben a két orvos a mű végén egymásra talál, közös életet kezdenek, s ez bizonyos értelemben együtt jár a múlt semmissé nyilvánításával,¹⁰ eltörlésével, „[e]l kell égni s semmi lenni”, az addigi szemlélet- és beszédmód – lényegében az egész (én)regény – felszámolásával: az addig használt *én* névmást a *mi* váltja fel,¹¹ az egymásra találás felszámolja a magányt, a hiányokat, és felszámolja a múltat: a Semmit.

Bár az első két regényben is tetten érhető, a hallgatás, elhallgatás, hallgatási kényszer az *Omertá*ban kerül a mű centrumába mint kiemelt hiányalakzat, erre már maga a cím és az alcím is ráirányítja a figyelmet. A korábban kevésbé ismert kifejezés, az *omertà* Tompa regényével vált közismertté az irodalomban, jelentése hallgatási fogadalom, a hallgatás tör-

¹⁰ „De nemigen kell semmit se elbeszélni egyik a másikának. Miért. Mert mind eddig semmi nem volt még. Semmi. Egyáltalában nem is éltünk semmit. Csak én éltem, mondom, s csak te éltél, mondog. S akkor ez mostan idebenn elég, s akkor kezdődik valamely más élet.” *Uo.*, 470.

¹¹ „el kell égni egynek is, másnak is, mi azt mondja csak, hogy: én. Én, a férfi. S hogy: én, a nő. *El kell égni s semmi lenni*, mert az olyasmi már nem kell, hogy én. Nem kell a napló, ha lett is volna, már bizonyosan nem kell. Mert az ember ott folyton csak úgy beszél, hogy én.” „S csak mondjuk aztán, hogy »megyünk«, s nem hogy »megyek«”. *Uo.* (Kiemelés tőlem – V. B.)

vénye.¹² Kötődhet a hatóságok tevékenységéhez, lehet becsületbeli vagy kikényszerített. Az omertà Dél-Olaszországból ered, és a banditizmus, a maffia tevékenységéhez kötődik, az omertà kódexe a Földközi-tenger más térségein, illetve az Egyesült Államok olasz-amerikai negyedeiben is létezik. S bár a regényben konkrétan csak a negyedik részben, *Eleonóra könyvében* tűnik fel, akinek szabadulásakor a börtönben történekről kell hallgatási nyilatkozatot tennie, ám a hallgatás belső vagy külső kényszere, fogadalma vagy vállalása a regény többi elbeszélőjére is kiterjeszthető, az első három könyvben is visszatérő motívum, ahogy ezt a mű alcíme is előlegezi: *Hallgatások könyve*. Bár a kifejezés használata napjainkban kiterjedt, például a politikában vagy éppen a sportvilágban is találkozni vele, mégis termékeny paradoxont eredményez és a diktatúrák működésmódjára is rámutat, hogy az omertà eredeti közegében épp a hatalommal szembeni lojalitás és szolidaritás szélsőséges formája: egyik alaptétele, hogy mélyen megalázó és szégyenletes dolog elárulni még a leghalálosabb ellenséget is a hatóságoknak, sőt a hatóságokra támaszkodás még abban az esetben is tilalom alá esett, ha valaki bűncselekmény áldozatává

¹² A szó eredete vitatott, de leginkább elfogadott etimológiája, hogy a ma már ritka spanyol *hombredad* szóból származhat, amely a szicíliai *omu* 'férfi' szó után a férfiaságot jelenti. A másik gyakori elgondolás, hogy a szicíliai *umiltà* 'alázat' 'alázatosság', csendesség' olaszosítása.

vált. Tompa regényében viszont épp a hatóság kényszeríti rá a testileg meggyötört apácát a hallgatási fogadalom aláírására.¹³

Ám Eleonóra az általa elsajátított kifejezést később a maga önkéntes hallgatására kezdi használni, a hit elmélyült, befelé forduló csendjével, a hallgatással szemben a külvilággal való kapcsolat, élettörténetének újabb és újabb elmesélése fárasztó teher számára.¹⁴ A hallgatás különböző formáinak kérdését, a beszéd – külső, hatalmi – tiltásától, az egyéni döntéseken és a felesleges mondáson át egészen a kontemplatív hallgatás belső csendjéig Eleonóra története összegzi. A hallgatás mögött, alatt mindig van *valami*, valami, amit nem lehet, nem kell ki- vagy elmondani, mert titok, bűn, szégyen, olyan *valami*, amiről a hallgató nem tud vagy nem akar beszélni, mert külső vagy belső tilalom alá esik, vagy mert nincs

¹³ „Aztán alá kell írjam a hallgatást. Omerta. Saját kezemmel kell írjak egy papírt, diktálják, magyarul.” „Aláírtam, mindenki alá kell írja, gondolom. Hogy semmit nem beszélünk, ami velünk esett itt a börtönbe. Semmit. Omerta. Hallgatási parancs. / – Ti-ai semnat omerta? – kérdi tőlem még fent a konyhán az a leány. Aláírtad a hallgatási parancsod?, kérdi, mert akkor hamarosan szabadulsz. / Omerta. Sose hallottam ezt a szót. Nem is tudom megjegyezni. Fel kell írjam.” Mindkét részlet: TOMPA Andrea, *Omerta: Hallgatások könyve*, Bp., Jelenkor, 2017, 516. (Továbbiakban: *Omerta*, oldalszám.)

¹⁴ „Még hányszor kell elmondjam a saját dolgomat Ábrahámtól kezdve? Mert oda is ha bemegyek, kell kezdem, hogy ki vagyok, ki voltam, annak előtte ki voltam, egész életrajzomat mind mondjam. Omerta, omerta, igen jó volna már elhallgatni.” *Uo.*, 570. Amikor Annus faggatja arról, mi történet vele: „Ennyit se kellett volna mondom neki, nem az omerta miatt, mert az világi törvény, s mi azt nem nézzük, hanem mert értse meg, egy szerzetes nem arra való, hogy magáról mind beszéljen, a maga személyéről. Csakis Isten dicsőségére nyílt meg egy szerzetes ajka, semmi más beszéde ne legyen neki. Ami az Ő dicsőségét nem szolgálja, arról hallgatni kell.” *Uo.*, 618.

rá megfelelő szó, nincs rá (meg)értő közeg. Vagy amikor a (ki)mondott szó csak hazugság, hitszegés, „mocskok” lehet.¹⁵ A hiányt az elhallgatott tartalom képezi meg, az (el)hallgató személy és a külvilág, a beszélő és a befogadó relációjában. A hallgatás tehát nem a semmit fedi, rendszerint nem a semmi artikulálhatatlanságának jele. Az *Omertá*ban semmiképp. Eleonóra történetéből leginkább az derül ki, hogy egy olyan világban, amelyben bizonyos dolgokról tilos beszélni, amelyben a kommunikáció régi – diktatúra előtti – formái megváltoztak, bizonyos kifejezések és szavak használata veszélyessé vált a beszélgetés minden résztvevője számára, ahol a hallgatás és a mondás egyaránt bűnt, árulást szül,¹⁶ vagy ahol az őszinte beszéd, a vallomás, gyónás, a tanúságtétel formái szintén ellehetetlenültek, maga a nyelv válik semmivé. Az emberi nyelv devalválódása, feleslegessége Eleonóra szemléletében a hit bizonyosságával, az ima belső zsongásával szemben kap reflexiót. „Nekem egy semmi a nyelv. Mindegy, melyik milyen. Egy semmi. Mert az csak az emberek közé való.”¹⁷

Ahogy erről már szó esett, a hallgatás a regény többi szereplőjét is jellemzi, bőbeszédűségük,

¹⁵ „Az ember szája mocskok.” „Minden bűnünk a szájunkból van.” – mindkét részlet: *Uo.*, 519.

¹⁶ „Butaságot beszéltem, nem kellett volna mondjam, mert elárulom Áron püpköt, akinek úgyis annyi az ellensége. Ha hallgatok, akkor a Krisztust árulom. Kegyelmes Istenem, világítsál meg engem, mit kell nekem felelni. *Ha beszélek bűn, ha csendbe vagyok, bűn.*” *Uo.*, 605. (Kiemelés tőlem – V. B.)

¹⁷ *Uo.*, 568.

fecsegésük, vallomásos monológjuk áradása sok esetben épp magányukat, bizonytalanságaikat, legbelsőbb gondolataikat, szégyenteljesnek vélt életeseményeiket, múltjukat fedi el.¹⁸ Tompa szereplői átmeneti korszakban, köztes térben élnek, az épülő Dej-diktatúra és az átépülő Kolozsvár terében. Az erőteljesen formálódó társadalmi, gazdasági, életmódbeli változások közepette ezek a perifériára szorult alakok nem értik a maguk és mások életét, a körülöttük zajló eseményeket, a beszéd tiltása, a valódi párbeszéd, kapcsolódás hiánya, a meg nem értés, az egymás mellett létezés jellemzi mindennapjaikat. Épp ezért a hallgatás, a kommunikáció hiánya összességében megnehezíti életüket, bár ennek nem mindegyikük van tudatában.¹⁹ Társadalmi szinten a diktatúra is hallgatásra kényszeríti a szereplőket, e tekin-

¹⁸ Kali bántalmazó férjéről és múltjáról hallgat, miközben folyton mesét mond. Abban a közegben, amelyben él, nincs is igény arra, hogy a múltról, önmagukról beszéljenek, Kali hallgatását Vilmos többször is pozitívan értékeli. A rózsatermesztő szintén hallgat legbelsőbb gondolatairól, valódi politikai vélekedéseiről, ő rendszerint a külvilágból érkező, megfelelő információkat hiányolja. A körülötte zajló, őt érintő politikai változásokat sokszor több forrásból, elejtett információkból rakja össze, a rádióban beolvasott hírekből, vagy a Szabad Európát hallgatva próbál tudás birtokába jutni. A hallgatás nála tehát nemcsak az elhallgatás jelentésében, hanem a fülelés, meghall(gat)ás jelentésben is értendő. Annus, az árván maradt hóstáti lány leginkább állataihoz intéz szózatokat, s mivel nincsenek körülötte olyan emberek, akik igazán meghallgatnák őt, több éve halott anyjához beszél, neki ír naplószerű feljegyzéseket. „Alig tudok csendbe maradni. Úgy szeretném elmondani valakinek. De kinek mondjam? Mondom Pujunak, az úgy tud hallgatni.” *Uo.*, 486.

¹⁹ Kali már a története elején a beszédet jelöli ki alapműködésének szükségleteként: „De én nem tudok hallgatni. Én mindég kell beszélnem. Mert én ha hallgatok, olyan szomorú leszek, hogy jó, hogy ugorjak a kútba.” *Uo.*, 7.

tetben a nemi, életkori társadalmi különbségek sem számítanak. A szabad véleménynyilvánításnak, az elégedetlenségnek nincs tere, a magyar nyelv is egyre inkább tilalom alá esik, a románosítás mindenre kiterjed.

A hallgatás mellett a szereplőknek számos hiánnyal, veszteséggel kell együtt élniük, meg kell tapasztalniuk a hóstáti területek lerombolását, államosítását, s ezáltal egykori életformájuk, életvitelük megszűnését, erőszakos átalakítását, amely során identitásuknak meghatározó részei vesznek el. A társadalmi átalakulás és a városfejllesztés folyamatainak az identitásra gyakorolt hatása számos olyan hiányalakzatot hoz létre, amelyekre e tanulmány keretei közt nincs mód részletesen kitérni.

Mintha hiányokban sosem lenne hiány. Az eddigiekkel részben közös, részben „újabb” hiánytapasztalatokat ábrázol a szerző következő regényében, a *Hazában*. Az otthonnal, otthontalansággal, hazával, emigrációval, nyelvvel és nyelvváltással, valamint az identitással kapcsolatos dilemmák leginkább az átmenetiséggel, a köztes-léttel és az ezekből fakadó ontológiai, egzisztenciális és morális bizonytalanság tapasztalatával mutatnak összefüggéseket. A *Haza* olyan kortárs globális jelenségeket ábrázol, mint például az egyre gyorsuló migrációs folyamatok, a multikulturalizmus és az azon is túlhaladó nyelvi és etnikai diverzitás, melyek többségének közös vonása, hogy a vágyott, elért eredmények, az élhetőség szempontjából nyugvópontra jutó

élethelyzetek a másik oldalon veszteségeket, hiányokat generálnak. Valahonnan elmenni, eljönni, emigrálni, országot és/vagy nyelvet váltani mindig egyben hiánytermelés is, a hátrahagyott nyelv, hely, tér, emberi kapcsolatok szükségszerűen számolódnak fel vagy sérülnek. Egy hely, város, ország elhagyása, az *itt* és *most* felől megképződő *ott* és *akkor* oppozíciói még akkor is (leltári) veszteségként könyvelhetők el, ha az új helyzet jobbnak ígérkezik vagy tényleges az is. A Haza Írónő főszereplője és a hozzá kapcsolódó szereplők pontosan e hiányok és „nyereségek” dinamikájában szemlélik saját életüket. Legtöbbjük története beilleszthető az úgynevezett transznacionális jelenségek példatárába, a migráció, transzlokáció, deterritorializáció, globalizáció és hatásainak egymástól elválaszthatatlan halmazára kérdéseket, döntéshelyzeteket vet fel elvont és gyakorlati, illetve morális szinten is. Mindezek kapcsán, kompromisszumhelyzetek sokaságában kerülnek előtérbe a haza, hazaszeretet, otthon-otthontalanság és a nyelv, nyelvváltás fogalmai és kérdései. A cselekmény szintjén pedig az utazás alakzata és az utazáshoz, úton-lét-hez, sehol-léthez kapcsolódó jelentések jönnek működésbe. Az átmenet mint létállapot, a nyugvópontok hiánya, a rálátás (előre-, hátra nézés, felülnézet) kötelessége a mű mozgásformáiban ölt testet. A regény nemcsak az imént felsorolt transznacionális jelenségekre reagál rendkívül sokrétűen és érzékenyen, hanem mindezt kelet-közép-európai kontextusból szemléli, és min-

dig az egyén nézőpontjából, egyéni élettörténeteken, identitáskérdéseken keresztül ábrázolja ezeket. A szerteágazó élettörténetek alakjai mindig valamilyen módon hiányos életet élnek, csak veszteségek, kompromisszumok árán tudják folytatni életüket vagy karrierjüket kiteljesíteni.

A *Haza* sok szempontból kitérő Tompa Andrea életművében, bár a hiányalakzatok tekintében kifejezetten illeszkedik, párbeszédben áll az életmű többi darabjával. A szerző legutóbbi regénye, a *Sokszor nem halunk meg* viszont viszont a korábbi témaválasztások gyakorlatához: egy korábban nem ábrázolt fejezetet ír meg a romániai magyarság történelméből: ez alkalommal az erdélyi holokauszt témáját. A regény cselekménye 1944 májusában indul, amikor a német megszállás idején megkezdődik a zsidók gettóba gyűjtése. Ekkor bízzák a zsidó származású csecsemőt a Nagy-házaspárra, akik, mivel a szülők sosem térnek vissza, örökbe fogadják a kislányt, és felnevelik. Tehát ismét egy vészkorszak, egy történelmi kataklizma és fordulat; a mindehhez kapcsolódó félelem, talajvesztettség, átmenetiség, bizonytalanság határozza meg a regény világát és a szereplők mindennapjait, s mindezek az alapvető érzetek a történelmi, társadalmi folyamatok alakulásának köszönhetően a regény végéig, a kilencvenes évek elejéig kitartanak, bár némileg enyhülnek.

A külső elbeszélő kifejezetten a cselekményre, a látványra szorítkozik, objektív kameratekin-tete rendkívül pontosan rögzít minden részletet,

mindenféle kommentálás, magyarázat nélkül, s ezáltal az ábrázolt eseménysorok egyfajta drámai karaktert kapnak. Mindez azért sem lényegtelen, mert a mű elején megismert csecsemőből színésznő lesz, s a színpadnak, drámának, sőt a tragédiának nélkülözhetetlen szerepe van a mű kérdésfelvetéseinek, lényegének szempontjából, a regény mint bevilágított színpad mutatja meg a holokausztt élő áldozatainak sorsnélküliségét, a *túl-élők* túlélési lehetőségeit, identitásválságát, a háború utáni rezsimek és társadalom viszonyulását. A sorstalanság, az identitáshiány a regény legfőbb kérdése, amit a szerző számos módon és több aspektusból megjelenít,²⁰ ám ezek közül a regény második felében a színház, a szerepjátkozás válik a leghangsúlyosabbá.

Az elbeszélő tehát teljesen „felszívódik” az ábrázolt világ mögött, s ahogy a szereplő(k)nek maguknak sincs tudásuk a múltjukról, sorsukról, valamint az identitás teljes hiányával küzdenek, úgy a narrátor sem mászik bele tudatukba, tiszteltben tartva azt a terra incognitát, amik ők maguk. Az azonosulás, behelyezkedés, beleélés ez esetben – morálisan – képtelenség. Előrehaladva Matild élettörténetében, azonban megfigyelhető, hogy a fejezetek egyre részletesebbek, elmélyültebbek lesznek, s egyre többet tárnak fel a nő belső világából: a semmi, a sötétség és az üresség

²⁰ Ebből a szempontból párhuzamba állítható a *Hazával*, mely szintén több aspektusból, több példán át járja körbe a regényben felvetett problémát, fogalmat, az esszébetétek által is kiaknázva e műfaj körbejáró természetét, nyugvópontok nélküli kimenetelét.

tapasztalatáról, a színészethez való viszonyáról. Emellett az érzések, gondolatok ábrázolására különféle megnyilatkozási formákban, naplók, levelek, üzenetek, újságoknak adott színészinterjúk változataiban tűnnek fel a regény folyamán. A belső világok azonban a versekről, irodalmi művekről szóló beszélgetések, idézetek által, a színpadi munka közben zajló dráma- és szerepelemzésekből tárulnak fel leginkább, s ez utóbbiak nem csak azért fontosak, mert a mű második felében alapvetően vesznek részt az identitáskeresés, identitásépítés folyamataiban, hanem mert a megidézett versek, lágerregények és színművek eltávolítják Matild sorsát a személyestől, egyénitől, sajátságostól, s a holokauszot elszenvedő zsidóság sorsát beleágyazzák, belevonják az emberiség nagy metafizikai kérdéseibe, az emberi lét alapvetéseibe. Ezáltal a szerző úgy tud enyhíteni a holokausz-kérdés „kívül-kezeltségén”, elhárított mivoltán, hogy mindeközben magának a genocídiumnak, a holokausztnak és következményeinek súlyát is megtartja, sőt megemeli, tragizálja – azáltal, hogy az isteni és emberi világrend kérdéseit tárgyaló nagy emberiségdrámák, sorstragédiák – az *Antigoné* és az *Oidipusz király* – mellé helyezi. Az *Antigoné* több más vonása mellett azért is köthető szorosan a regény világához, mert a halottak, még pontosabban halott test eltemetésének elmaradhatatlansága mind az antik, mind a zsidó kultúrának, vallásnak lényeges eleme. A holokausz tömegpusztítása még a halál „bizonyosságát”, a holttestek méltóságát is eltörölte.

A népirtás botrányát annak felfoghatatlansága, a testek füstté illanása, „szublimálása” is fokozza, az ontológiai, metafizikai semminek ilyenfajta, ekkora áldozattal járó megsejtése tapasztalata valóban traumatikus. A regény épp a holttest hiányából fakadó semmire futtatja ki az *Antigoné* próbájáról szóló jelenetet, amelyben a deportálásból visszatérő román rendezőnek e traumatikus sorstapasztalata a traumatizált ember testi tünetei által is megmutatkozik: „Az a szerencsénk nekünk, hogy van egy hullánk. Van test. Ha van test, van halál. Ha nincs test, nincs halál sem. Se test, se halál. Semmi. Ha a semmi van, akkor Titi maga elé néz, ismétli. Ha a semmi van, akkor nincs semmi. A fekete semmi van. Semmi. Nimic. Nimic. Hosszú szünetet tart. Ez a semmi megfojt. Nem kapsz levegőt. Csak a semmi. Az üresség. Megáll, mély levegőt akar venni. Vörösödni kezd az arca, fullad. A szeme kimered.”²¹

Antigoné tragédiája az, hogy az isteni és emberi törvények összeütközésekor az előbbi képviselésében vállalja a halált, bukása előre látható, prognosztizálható, metafizikai léptékű, viszont a második világháború és a holokauszt a halálnak minden addigi – Antigoné által képviselt – méltóságát is eltörli: „Ezt, kérem szépen, mi találtuk fel. Am distrus ultimul lucru din valorile umane. Tönkretettük az utolsó emberi értéket. A halált. A semmit tettük a helyére. Un nimic. Egy semmit.

²¹ TOMPA Andrea, *Sokszor nem halunk meg*, Bp., Jelenkor, 2023, 335. (Továbbiakban: *Sokszor nem*, oldalszám.)

Cu asta am rămas. Ezzel maradtunk.” – hangzik el két nyelven a konklúzió.²²

De a semmi legalább ekkora mértékben tartozik a regény főszereplőjéhez, Matildhoz. A lány tehát árva, örökbefogadott, magyar és zsidó egy olyan országban, amely szintén amnéziára kárhoztatja a múltat, a világháború eseményeit, az erdélyi zsidóság holokausztját az új ideológia és nemzetiségpolitika érdekében, amelyben bizonyos dolgokról szintén csak hallgatni lehet, ahol a rasszizmus erős, az etnikai feszültségek meglehetősen élesek, és ahol Tilda csakis többszörösen kisebbségi lehetne, ha nem övezné teljes hallgatás a zsidó sorsot, ha lehetne bármi tudása a történekről, ha építhetne, egyáltalán, valamire, vagy választhatna, egyáltalán, bármilyen identitást. A *ki vagyok?* kérdés végigvonul a regény egészen, az identitás hiányának számos jele van a műben, ilyenek a főszereplő névváltozatai, névhasználati problémái (Matyi, Tilda, Matild), a hiányzó személyes okiratok, a fényképeken látható arc vagy a tükörben szemlélt alak idegensége, távolsága. A lány már gyerekkorában találkozik a hívogató, elveszejtő mélység tapasztalatával, a semmivel. Az angolul *Call of the Void*nak nevezett jelenség éveken át rettenetes, visszatérő élménye a kislánynak: „A lyuk szívja be, nem tudja levenni róla a szemét, szédülni kezd. A lyuk beszippantja.”²³ Pedig ekkor még mit sem tud zsi-

²² Uo.

²³ Uo., 219.

dó származásáról, bár adoptálásának tényéről három éves korától tudomása van.²⁴ A semmi, az önelveszejtés vonzása a földben tátongó fekete lyukak formájában manifesztálódik a kislány számára, Matyi évről-évre találkozik velük a kötelező osztálykirándulásokon, a lyuktól való rettegés és a hátborzongató vonzás kettőssége már gyermekkorban előlegezi a felnövekvő lány egyre inkább tudatosított identitáshiányát, jelzi a tudattalan szintjén meghúzódó transzgenerációs traumát. Matyi viszolygása, rettegése túlmutat a pszichológiából ismert gyerekkori félelmeken, annyiban mindenképp, hogy ez az érzés a semmi, a pusztulás formájában ölt alakot, s a gyerekek közül csak a kislány küzd évről-évre a fekete lyuk démonával.²⁵ A semmi tapasztalata, az önelveszejtés vágya a kamaszlány ájulási kísérleteiben is

²⁴ „Na, mindjárt itt a születésnapod, kezdi Feri. Matyi felpillant, a szülők mosolyogva néznek rá. Na, akkor azt akarjuk neked mondani, veszi át a szót Erzi, hogy most már véglegesen adaptáltunk. [sic!] Mi fogunk felnevelni. Édesanyád és én, mi vagyunk a szüleid, magyarázza Feri” *Uo.*, 194–195.

²⁵ „Matyi [...] visszamegy megnézni a lyukat. Ha a közelébe mész, becsúszhatsz, mondta még a legelső kiránduláson, első osztályban a tanítónő. Becsúszol, és sose tudunk kihúzni, eltűnsz a lyukban. Matyi elsőben lemarad, elengedi a padtársa kezét, megáll, nézi a lyukat, a lyuk nézi őt, szívja magába. Hallja, ahogy az osztály zsvajja távolodik. Aztán kiszakítja magát a feketeségből, és a többiek után szalad.” *Uo.*, 216. Másodikban „Matyi megint lemarad, áll közvetlenül a mélyedés előtt, a fűzős cipője orrával megérinti a feketét. Kicsit szédül. Egy rögtöt belerúg a lyukba. Csend van, semmit nem hall, csak a bogárzümögést. Az osztály már eltávolodott. Keres egy nagyobb követ, azt is beledobja. Semmi. Térdig belelógatja a lábát, vár. Leült a földre, a jobb lába a lyukban. Semmi. Kirántja a lábát, szaladni kezd.” *Uo.*, 217. Harmadikban: „Nem megy, szól Matyi. [...] Miért nem akarsz? Nem. Megesz a lyuk. Tessék? Mit mondasz? Matyit megeszi a lyuk.” *Uo.*

megmutatkozik,²⁶ az identitás hiányának, önma-
ga tagadásának, keresésének jelei különösen a
kamaszkor, egyébként is énválsággal, identitás-
kérdésekkel terhelt időszakában sokasodnak
meg.²⁷ Az önleértékelés gesztusa, illetve a „senki
vagyok”, „semmi vagyok” tételmondatai ugyan-
csak a kamaszkorban buknak ki először, de az
önmagáról tett hasonló keserű kijelentések vé-
gigkísérik Tilda egész életét.²⁸ Az önidegenséget
és az önazonosság hiányát mutatja az is, hogy a
szereplő sokszor egyes szám harmadik személy-
ben beszél magáról.²⁹

Az eltörölt zsidó sors tizenhat éves korától
része a lány életének. A legrosszabb pillanatban
szembesül a származásával, hiszen önmagát,
identitását egy színházi előadás hatására épp
Anne Frank utánzásával próbálja kifejezni, akit
viszont e fordulat után azonnal megtagad.³⁰ Ám

²⁶ Vö. *Uo.*, 260–261.

²⁷ Matild például felfedezi magának a Házsongárdi temetőben a hő-
sök kertjét, csupa Ismeretlen felirattal, a test nélküli sírok tehát már
kamaszkorában is több módon szóba kerülnek.

²⁸ „Semmi. Semmi vagyok.” *Uo.*, 240. „Semmi se igaz. Semmi se igazi,
ismétli Tilda.” *Uo.*, 341. „Fingom sincs, hogy ki vagyok.” *Uo.*, 249. „A
naplót becsukja. Aztán meggondolja magát, és leírja: » Nincs sem-
mi. Nem vagyok senki. Anne. Anne. Én senki.«” *Uo.*, 275. „Ne szó-
líts Matyikámnak. Jól van, édes, úgy szólítunk, ahogy akarod. Senki.
Szólítsatok senkinek.” *Uo.*, 281. „Nincs semmije, üres belül. Ezek a
holmik töltik be a semmit belül. Az ürességet. [...] Belül a sűrke,
üres, száraz valami van, csak te még nem ismerheted. Mikor semmi
vagy, csak egy burok, egy darab bőr. Tudom, feleli Tilda halkán.” *Uo.*,
306–307.

²⁹ „Matyika torz maszk.” – mondja a tízéves kislány, „Tildának a szülei
zsidók voltak, mondja Tilda”, a fiatal színésznő. *Uo.*, 234; 341.

³⁰ A tizenhatodik születésnapon történő bejelentés után: „Kinyitja a
naplót a fényképnél, amit a műsorfüzetből vágott ki és ragasztott be.

már ebben az esetben is megmutatkozik, hogy a lány szerepekbe bújva tud valamivé, valakivé válni. Szavalás vagy színészkedés közben talál valamiféle önazonosságot, jelenlétet a maga számára a világban, érzéseit csak a karaktereken, szövegeken keresztül tudja megélni. A színésznővé váló Matild csak a szerepeiben, szerepei által létezik, a maszk alatt tud, ideiglenesen, életre kelni, létezni. Számára csak a színpadon küzdhető le a semmi, senki érzete. A regény számos alkalommal reflektál erre a belső semmire, Tilda önidegenségére, az érzések nélkül élt mindennapokra, amellyel szemben a színház, a színpadi játék mindig valaminek a létrehozása, kitölti az ismeretlen valóságot, megformálja az ismeretlen embert, megszüli a hiányzó érzelmeket, ám mindig csak a színpadi produkció idejére. A színésszé válás akár identitásképző lehetőség is lehetne Tilda számára, ám összességében mégsem tud az önazonosság megnyugtató formája lenni, mivel színészként is a belső üresség és a szerepben megbúvó valaki ellentétét éli meg.

Tilda alakját, sorstalanságát, identitáshiányát több szempontból kiegészíti és árnyalja Tilda szerelmének, Titinek a sorsa. A román rendező, Titi Constantinescu szintén holokauszt-túlélő, valójában magyar származású. A haláltáborból

Elekes Emma Anna Frank szerepében a macskával. Előbb csak vastag szemöldököt rajzol neki, aztán keménykalapot és szakállt. S egy jó nagy orrot. A Macskának lógó nyelvet, fennakadt szemet, végül egy akasztófát is.” *Uo.*, 279; „A tizenhatodik születésnapja utáni reggel Tilda megáll a szobája ajtajában, és azt mondja, senki se zsidó.” *Uo.*, 280.

visszatérve Bukarestben kezd új életet román közegben, román nyelven, mivel rettenetes tapasztalatai után nem tudja vállalni többé a magyar és zsidó kettős kisebbségi létet és identitást, melyek majdnem elpusztították őt. Tilda és Titi szerelme és egy életen át tartó kapcsolata egymás komplementerei a zsidó sorsmintázatok tekintetében. A rendező műválasztásai és részletes darabelemzése nem véletlenül kapcsolódnak a görög sorstragédiákhoz vagy a halál kérdéséhez, s nem véletlen az sem, hogy a tragikus főszerepeket mind Tilda játssza el. S bár a belső ürességgel, identitáshiánnyal küzdő Matild alakját Titi tudatosan elvetett és újonnan választott identitása ellenpontozza, bizonyos helyzetekben, amikor múltjával szembesül, a férfin is rendre előtörnek a poszttraumás stressz tünetei.

A színháznak és a színészkedésnek Tilda esetében egzisztenciális tétje van, a regény belülről, szereplői felől formálja meg a színház világát és foglalkozásait: a rendezőket, a dramaturgot, de legfőképp Tildát, a színésznőt. A színházi alkotófolyamatok ábrázolása által a színésznövendék mindegyik nagyobb szerepe hozzátesz valamit az identitás témájához. A középiskolásként eljátszott Harpagon, vagy később a *Rómeó és Júlia* sorstalan Dadájának alakítása után Matild a vizsgadarabban az Első színésznőt játssza Pirandello *Hat szerep szerzőt keres* című drámájában, melynek kapcsán a látszatok mögötti ismeretlen valóság és az azt kipótoló, helyettesítő művészet határai, a kettő felcserélhetősége kap reflexiókat.

A *Cseresznyés kert*ben Sarlotta Ivanovná, a jelentéktelen bűvésznőt alakítva pedig e mondatok kapnak nyomatékot: „Nekem nincs útlevelem. Azt sem tudom, ki vagyok, kik a szüleim.”³¹

Ám a színház közegében mégiscsak a görög tragédiák mélyítik el a regény alapkérdéseit, amelyekben az emberi és isteni törvények feszültsége, a morális tett belső készítése, valamint a sors, sorsszerűség kérdése kerül középpontba. A regény megteremti a kapcsolatot Antigoné alakja és Tilda élete, valamint az antik világkép és a 20. századi zsidó sorstörténetek között. Antigoné szerepe kapcsán a családi veszteség és a halottakhoz kapcsolódó rítus jelentősége kerül előtérbe. Ahogy erről már szó esett, az antikvitás isteni törvényei szerint a temetetlen testnek meg kell adni a végtisztességet, a halottat túlvilági útjára kell bocsájtani, a szertartást a testtel el kell végezni, míg a 20. századi genocídiumok viszont magát a halált tüntetik el a végtisztesség, emlékezet nélkül, nyomtalanul elpusztított testek által. „Ha nincs test, nincs halál sem.”³² – s ha ezek nincsenek, akkor meghalni sem lehet, ami kapásból egy ajánlat a cím értelmezésére is. Az *Antigonétól* a huszadik századba vezető kérdés az, hogyan lehet a holokauszt után a halálnak visszaadni a méltóságot, testet és nevet adni az üres síroknak, lezárt életet, sorsot adni a sors nélkülieknek. Hasonló erővel veti fel a sors kérdéseit az *Oidipusz király* is, amelyben Tilda, kvázi nemtelenül, a csecsemő-

³¹ *Uo.*, 342.

³² *Uo.*, 335.

ként kitett és örökbefogadott Oidipusz szerepét alakítja, s ez esetben nem a sors elől elmenekülő, azaz a jóslattal szembeszálló király hübrisze kap hangsúlyt, hanem az a gondolat, hogy aki nem ismeri a saját történetét, önmagát, az nem tudja megmenteni a világot, de még magát sem. Ám Oidipusz felől nézve, aki sorsát megismerve vakon bolyong a világban, nem sok remény, kapaszkodó mutatkozik a 20. századi ember számára sem.

A hiány- és elhallgatásalakzatok feltárása, az identitás – sérülésének, elfojtásának, hiányának – kérdései és mindezek értelmezése rámutathat arra, hogy ezek különféle formában, különböző motívumok, poétikai eszközök, nyelvi elemek által, valamint explicitté tett gondolati, fogalmi szinten is a Tompa-regények lényeges jegyei. A művekben a hiányok nemcsak a történelmi korszakokból, aktuális társadalmi rendszerből fakadnak, és Tompa szereplői nemcsak a konkrét, megragadható, artikulálható – társadalmi, gazdasági, az egyén életét érintő anyagi, dologi, érzelmi, szellemi – hiányokat tapasztalják meg, hanem ezek formáiban vagy ezek „mögött” nemegyszer az ontológiai hiánnyal is szembesülnek. A semmi tapasztalatával azonban legerőteljesebben a legutóbbi mű, a *Sokszor nem halunk meg* foglalkozik, amely meggyőző erővel tudja megmutatni, hogy a második világháború és a holokauszt történései a semmit is egészen más dimenzióba helyezték.

A kötet szerzői

Angyalosi Gergely

Debreceni Egyetem, professor emeritus

Fodor József Péter

PIM Digitális Irodalmi Akadémia, filológus

Földes Györgyi

Bölcsészettudományi Kutatóközpont,
Irodalomtudományi Intézet, tudományos
főmunkatárs

K. Horváth Zsolt

Budapesti Metropolitan Egyetem, egyetemi
docens

Kosztolánczy Tibor

Eötvös Loránd Tudományegyetem, egyetemi
docens

Mizsur Dániel

Eötvös Loránd Tudományegyetem, egyetemi
tanársegéd

Murzsa Tímea

Eötvös Loránd Tudományegyetem, egyetemi
tanársegéd

Nyerges Gábor Ádám

Eötvös Loránd Tudományegyetem, doktorjelölt

Reichert Gábor

Eötvös Loránd Tudományegyetem, egyetemi
adjunktus

Szénási Zoltán

Bölcsészettudományi Kutatóközpont,
Irodalomtudományi Intézet, tudományos
munkatárs

Visy Beatrix

Bölcsészettudományi Kutatóközpont,
Irodalomtudományi Intézet, tudományos
munkatárs

A borító
Kazimir Malevics
Fekete négyzet fehér alapon (1913)
és *Fehér alapon fehér négyzet* (1918)
című képeinek felhasználásával készült.

ISSN 2732-2572
ISBN 978-615-81405-9-1

Kiadta a Tatabánya Alkotó Művészeiért
Közalapítvány

A Hely&Mérték sorozatszerkesztője
és felelős kiadó: Kakuk Tamás

Készült a Media Press '91 Kft. nyomdájában
2024-ben

www.media-press.hu