

alföld

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

KÓRIZS IMRE
CSEHY ZOLTÁN
MIKLYA ZSOLT
VERSEI

CSOBÁNKA ZSUZSA EMESE
PETŐCZ ANDRÁS
REGÉNYRÉSZLETE

VÖRÖS ISTVÁN
NOVELLÁJA

ARANY ZSUZSANNA
„KOSZTOLÁNYI DEZSŐ ÉLETE”

FRIED ISTVÁN
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN
SEREGI TAMÁS
TANULMÁNYAI

KRITIKÁK
TÉREY JÁNOS
SZIJJ FERENC
MÁRAI SÁNDOR
KÖTETEIRŐL



HATVANHETEDIK ÉVFOLYAM

2016/2



James Joyce
2011

 alföld

HATVANHETEDIK ÉVFOLYAM — 2016. FEBRUÁR

- 3 KÓRIZS IMRE versei: Miféle Amerika?; Decemberi reggel; IMdB
- 6 CSOBÁNKA ZSUZSA EMESE: Megérinteni egy nőt (regényrészlet)
- 11 CSEHY ZOLTÁN versei: Lesúlyt a sok igeidő; Belle d'ee di questo core;
Zsebtükrében ott a tényszerű feljegyzés; Leírása
- 12 SZOLCSÁNYI ÁKOS versei: Tanul; Tanít
- 14 DERES KORNÉLIA versei: Barázda Hotel; A Kicsi
- 15 PETŐCZ ANDRÁS: Aysa (Harminc nappal a háború után – regényrészlet, 1. rész)
- 23 BECK TAMÁS versei: Adásszünet; Eseményhorizont; Városodás
- 24 NAGYPÁL ISTVÁN versei: Herbológus; Bányalovak teogóniája
- 26 VÖRÖS ISTVÁN: A kísértethajó (novella)
- 32 MIKLYA ZSOLT versei: Születésnap; Rétegek; Szálakon

tanulmány

- 34 FRIED ISTVÁN: Romantika, irodalomteremtés, műfaj történet (Prešeren költői pályájának antinómiái)
- 52 KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: Bahtyin és a költészet
- 67 ARANY ZSUZSANNA: Kosztolányi Dezső élete (Az első világháborútól az őszirózsás forradalomig – 5. rész)
- 76 SEREGI TAMÁS: A művészetek rendszere és a realizmus problémája (Lukács György esztétikájáról)

szemle

- 91 SZÉCHENYI ÁGNES: Hódolat az építészet érzékisége előtt (Térey János: Átkelés Budapesten)
- 96 BIHARY GÁBOR: Megszüntet, megőriz (Szijj Ferenc: Agyag és kátrány)
- 101 BOD PÉTER: Hetven életéven túl: overtime (Márai Sándor: A teljes napló 1970–1973)
- 105 SCHÄFFER ANETT: Egy mikrovilág fénykora (Muriel Spark: Jean Brodie kisasszony fénykora)

109 TÓTH ALEXANDRA: A kifeszített emlékezet megpendítése (Borbély
András: Szél)

képek

VINCZE LÁSZLÓ tusrajzai

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

G. ISTVÁN LÁSZLÓ, GÖMÖRI GYÖRGY, LANCZKOR GÁBOR versei
BEREMÉNYI GÉZA, EGRESSY ZOLTÁN, HALÁSZ MARGIT regényrészletei
KESZEG ANNA, MOLNÁR GÁBOR TAMÁS tanulmányai
Kerekasztal-beszélgetés az ars poeticáról és az írói imázsról

*Megjelenik Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata
és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával.*

*<http://www.alfoldfolyoirat.hu>
alfoldfolyoirat@gmail.com*

 **alföld**

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

SZIRÁK PÉTER főszerkesztő
ÁFRA JÁNOS
FODOR PÉTER
HERCZEG ÁKOS
LAPIS JÓZSEF szerkesztők
HERCZEG-SZÉP SZILVIA szerkesztőségi asszisztens

alföld

600 FORINT



nka
Nemzeti Kulturális Alap





KÓRIZS IMRE

Miféle Amerika?

*Van egy másik világ,
ahol nem egy testvérem van, hanem három.
Ahol a lányomnak
van egy féltestvére.*

*Ahol Magyarországon 1038-tól 1072-ig
I. Imre uralkodott,
ahol Amerikát ezért valahogy máshogy hívják,
mert a Vespucci szülők
nem – Szent István szentté nem avatott
örököse után – Amerigónak,
hanem valamilyen más névre
keresztelték a fiukat.*

*Ahol a Rákóczi-szabadságharcra nem került sor,
mert már a csak apróvadra lövő
Zrínyi megívta.*

*De létezhet-e három pechesen,
egymás után kihagyott gól?
Mind a három?
Hiszen ha az első bemegy,
akkor másképp alakul az egész meccs,
mert a játék nem kirúgással,
hanem középkeddéssel folytatódik.*

*A lehetetlenségek összegét
minden kihagyott helyzet meghatványozza.
Hiány a négyzetben:
ez már majdnem nem hiány.*

*Van, akinek mindene van:
fűszerek, teljes érmesor,
vagy éppen szerelmes.
Van, akinek nincs mindene,
az is minden.*

Decemberi reggel

*Egy ősszel kint felejtett gumiasztal
beszakadt vászna levegőért kapkod.
Nyárfák zarándokolnak ellenszélben
nyikorogva a decemberi naphoz.
A távolban a cementmű kimart
hegyoldala lazacvörösben lángol,
egy repülőcsík, beszakadt köröm,
áll ki az ég felfeslett paplanjából.*

*A karácsonyt, előre feldíszítve,
egy fa a szélből felborítva várja.
Képeket készít az ezüst üveggömb
memória nélküli kamerája:
a levegőtlen tájban nincs nyomás,
négy toronydaru áll, akár egy vázlat,
terméskövek mohatelepei
fagypont közeli boldogságban áznak.*

*A víz fölött varjútestet homorít.
Sirályszárny bumerángja, matt ezüst.
Gyárkémények vaskosariból
karmos kottákat ereget a füst.
Az elült szél alagútjaiban
láthatatlanul, minden pillanatban –
túlnyomásos, rozsdás vasbuborékok
hártyabőre – valami pengve pattan.*

IMdB

*A szerelmünk egy film volt. Mára már klasszikus,
mint mondjuk a Nagy Lebowski.
Igazi közönségsiker, de díjakat is nyert –
ahol meg nem nyert, ott harminc év múlva
próbálják majd életműdíjakkal kompenzálni.
Egyetemeken tanítják, mint olyan műalkotást,
amely nemcsak a filmnyelvet újította meg,
de a maga idejében nem sok másik kérdezett rá
élesebben a kulturális identitás problémáira.
(Amit mi észre se vettünk.) Egyszerűen nem lehet
szívnonalasan fanyalogni rajta, de a frizurákban,*

*a sminkdivatban vagy az autótípusok
formaterveiben bekövetkezett változások,
meg persze az újabb filmek miatt egyre
kevésbé érdekes: klasszikus, lassú és poros.
A fiatalok szemében: a szülei egyik kedvence,
nem az ő dolguk. Készült belőle (sokkal gyengébb)
remake, a női főszerepben az elviselhetetlen
Keira Knightleyval. Az eredetiben Nick Cave
zenélt, és egy fürdőkádban szerepelt
egy kert összes rózsaszirma
(amit aztán forgatás után a kellékesek
vibettek vissza a virágok alá,
mert így szólt a háztulajdonosokkal kötött szerződés),
voltak egy kollégium behavazott kertjében
eleve visszafelé tartó lábnyomok,
és volt benne pár olcsón felvett indiai jelenet is,
baseballütők helyett asztallábakkal hadonászó,
könnyen megijeszthető utcagyerekekkel.
A főszerepet alakító színészt utána
akciófilmekre is szerződtették, de aztán
visszacúszott a B-kategóriába, sőt a tévébe,
meghízott, homályos pénzügyekbe keveredett,
a neten volt már feladvány is: vajon ki ismeri meg
ezt az agyonbotoxozott, hajbeültetésen átesett pasast?*



Megérinteni egy nőt

Néztem a drótkerítés mögött egymásra pakolt cserepeket, és lassan tudatosult bennem az érzés. Még bő másfél hónap volt hátra a költözésig, úgy számoltam, cseresznyeérésre érek haza. Az út mellett a cseresznyefa virágai már leszáradtak, apró kis göbök jelezték, hogy nemsokára érik a gyümölcs, a szöszös száruk megadóan csüngtek lefelé. A törzs mellől nézve összeborultak a fák, sűrű hidat alkottak a fejem felett, a zsongó májusi délutánban álmos kutyák feküdtek az oldalukra dőlve. A kertekben busa fejú rózsák nyíltak, harsányan pötyözték tele a házak falát vagy a kertkaput. A fény néhol átszűrődött az ágak között, akkor hívtalak, Asha, hogy elmondjam, van egy út, amin szeretném, ha végigjönnél velem, bár tudom, addigra egészen másféle csönd lesz, sokkal érettebb és édesebb szagú, fülledt is talán, és bágyadtabban fekszenek majd az állatok, de most már nem bánom, hogy meg kell várnom ezt a csöndet, hátha elnémul addigra a város, és a halottakra is másképp emlékszem majd.

Féltem a háztól, és vártam is a találkozást, tudod, a régi falakról mindig azt hittem, elválasztanak, de már nem. Sokkal nehezebb egy sivatagot kettészelni, mint eljutni a legmagasabb csúcsokig. De ehhez a belátáshoz jó pár hegyet meg kell mászni.

David mesélt erről, hogy miután megszülettünk, úgy döntött, jobban vigyáz magára, legalábbis azt remélte, óvatosabb lesz, ha a sivatagnak és az Antarktisznak vág neki. Tudta, le nem zuhanhat, de hogy micsoda erővel kell megküzdenie, az őt is meglepte. Azokról az utakról hazaérkezve szokott le arról, hogy az időről meséljen, felesleges lett volna rákérdeznie a ráncokra, magáért beszélt az arca. Én akkor még úgy képzeltem, a homok miatt lehet, a dűnék buckáit elirigyli a bőre. Később a horizontra fogtam, mondván, az ember egyszerűen nem bírja el a végtelenséget, és inkább megrepszti saját felületeit, minthogy kimondja, megítéltetett oda-fent. Mert David Einsof egyre mélyebbre ásott magában, kereste azt a pontot, amit átléphet, és jó érzékkel mindig talált ilyet, egészen addig, amíg Manoklein elé nem állt. A testvérem ugyanis tizennégy éves születésnapunkra azt kérte, vigyen fel minket magával, a mesék helyett mutassa meg nekünk a Hóoroszlánt, ha valóban létezik, bizonyítsa be, hogy megszelídítette, őt már többé nem érdeklik a csodák.

Chilia épp a ruhákat teregette, az udvaron két fa közé keresztben kifeszítet spárgára aggatta a hófehér lepedőket, az ágyneműhuzatot, nekem fogalmam sem volt, a lakásban mi történik, ott guggoltam a csipeszekkel teli kosárral az ölemben, és azt figyeltem, hogyan mászik a fűszálon egy katicabogár, miközben feltámadt a szél, és megbillentette a bogarat. Én felsikoltottam, megijedtem, mi van, ha leesik, de nem történt semmi, anyám újabb ruháért nyúlt, az orromat megcsapta a széllel a friss mosószer szaga, erre kaptam fel a fejem, és néztem, ahogy tereget. Gyönyörű volt a szárnyak között, mintha minden ujjából tollak nőttek volna azért, hogy majd egyszer engem elröpítsenek.

Kérek csipeszt, sandított hátra anyám, én feltápázkodtam, hagytam a csudába a bogarat. Mennyivel szebb a himbálózás, mint a szárnyalás. A hinta, mint a repülés, jut most eszembe, de nincsen rá válaszom. És ugyanígy, Chilia Bhaaba karjánál mi lehet szebb a világon, a fehérnél ugyan mi színesebb, és ha anyámnak minden ujja egy-egy pihetoll, talán van esélyem nekem is arra, hogy egyszer madárrá váljak, és felrepüljek a hegyek közé, apám után, Manokleinnel a hátamon.

David azt mondta, mindig vissza kell jönni, a hazaérkezés, az emberekkel való együttélés jelenti a csúcok meghódítását. Ő valójában ezért vág neki az útnak. Ezzel annyit ért el, hogy bennem a feje tetejére állította a hegyeket, teljesen összezarodtam, a talpam alatt vagy a fejem fölött lakik-e az isten, és ugyan honnan hullanak rám éjszakánként a csillagok. Talán Manoklein is ezért akarta látni a Hóoroszlánt. Titkon abban bízott, kiderül, hogy apánk nem a hegyeket mássza meg, amikor eltűnik hónapokra. A hazaérkezés hátha csak egy ócska játék, van egy másik, titkos élete, ahova nem akar beengedni senkit. Manoklein titkokat akart és magaslatot, megrázó, katartikus hallgatást. Meséket. Zavarba akarta hozni apánkat, vagy legalább egy pillanatra kibillenteni mélységes mély nyugalomból, rendíthetlenségéből. A szemében ő volt az igazi hegy, meghódíthatatlan, felfoghatatlan, minden részletében és mozdulatában nyers erő.

Ezt láthatta akkor is, amikor Manoklein kimondta, hogy látni akarja a Hóoroszlánt. A szemöldöke sem rezdült, komoran nézett rá, és csak annyit mondott, jó. De mondd meg, hogy miért akarod látni. Tudni akarom, hogy milyen. Igazi-e. Hogy él-e, sorjázott a száján a néhány előre begyakorolt érv, mert az várható volt, hogy apánk legalább erre rá fog kérdezni. Ugyan miért. Aztán Manoklein beharapta az alsó ajkát, elfogytak a mondatai, vesztesre állt.

Amikor utólag mesélte, hozzákucorodva hallgattam, meg-megállítottam, rákérdezve, apa pontosan hogyan állt, elnézett-e közben, megvakarta-e a homlokát, tudni akartam minden részletet, mintha ott lettem volna én is, és közben átkoztam az összes csipeszt, de hiába, én akkor gyűlöltem meg először anyámat.

Most, hogy itthon vagyok, sokkal több idő jut mindenre, elbambultam, az asztal letört lemezét piszkálgatom a körmömmel, szóval ma sem értem, végül én miért maradtam otthon. Hiszen Manoklein rólam is beszélt, úgy képzelte, hárman vágunk neki a hegynek, és én emiatt legbelül hálás voltam, és büszke is a testvéremre. Emlékezhetnék arra, hogy szebbnek láttam a várakozást, mint a megérkezést, hogy kíváncsibb és lustább voltam annál, mintsem heteken át gyalogoljak a semmibe. Értelmetlennek is gondoltam talán, ugyan a Hóoroszlánt megnéztem volna, de annyira ő sem érdekelt, és ha már Manoklein találkozik vele, gondoltam, az majdnem olyan, mintha én is látnám. De meg kell vallanom, meggonoszodtam. Takargathatom ezt a fájdalommal, sértettséggel, de attól még igaz. Látni akartam anyámat, hogy fáj-e neki, ha elmegy a fia és a férje, kíváncsi voltam, mit kezd velem, milyen, amikor egyedül van a házban, amikor nincs, aki a csipeszt nyújtja, hiszen a távoli férfiak miatt nekem is új feladataim lettek, nem bújhattam el többé a lepedő szárnyai között az intésére várva.

Fárasztó napok következtek mindannyiunknak. Apám és Manoklein a mindennapos edzések miatt volt törődött, éjjel az ágyba zuhantak, reggel már csak a hideg lepedő maradt az ágyban Manoklein helyén, elmaradtak a közös reggelik,

a lustálkodás és a bunkerépítés. Anyám és én egyre elviselhetetlenebbnek éreztük a hiányukat. Chilia Bhaaba hízni kezdett, mintha az edzések alatt a fiáról és a férjéről leszáradó hús az ő testére kúszott volna át. Lágyabbak lettek a vonásai, sokkal sebezhetőbbé vált. A szívem mélyén sajnáltam, igazságtalannak éreztem mindazt, ami történik, de legalább a gyűlöletben közösnek kellett vele lennem, nem gyűlölhettem apámat és Manokleint, mert akkor végképp elszakad minden kötél. Fent talán van egy égi mérleg, ami a családokat mázsálja, és nem nyomhat többet senki, mint azt előre kitervelték, ami itt sok, az a másik oldalon hiány. Ami Manoklein, az a másik részben te vagy, Titili, mondta apám, nincs különbség, de én sikítva löktem le magamról a karját, hogy hagyjál, hazudsz, aztán anyám próbált magához vonni, de kicsim, ez csak egy hegy, a papa mindig hazajön hozzád. Fogalma sem volt, hogy miféle átkot mond magára.

Akkoriban láttam először, hogy a nők boszorkányosan bármire képesek, különösen, ha az élet múlik rajta. Nem a saját életük, az alig volt fontos, vagy megforgatták, és úgy tettek, mintha kevésbé lenne fontos, holott az volt. Gyűlöltem az álságosságot, az elhallgatott és visszafojtott dühöt, mert az ébredéstől a napnyugtáig minden hazudni tanított, míg előtte soha.

David és Manoklein titkos szövetségre léptek. Olyan hely teremtődött, ahova számomra nem volt bebocsátás. Anyámnak még csak-csak, de azt nem értettem, forrongó szívvel leskelődtem a szüleim után, undorodva és riadtan, akarva-akaratlan kutakodtam, nyögéseket és zajokat akartam hallani. Kulcslyukon leskelődtem vasárnap reggel és szombat délután, azt akartam, valami maradjon meg nekem, legyen saját titkom, ha már az életükből kizártak. Ebből a nyugodt délutánból viszszanézve milyen fájdalmasan nevetséges az egész. Titok volt anyám testén apám, de arra én sem számítottam, hogy ilyen történhet, hogy a gyermeki mohóság végül önmagát falja fel. Az ajtó elé görnyedve és lélegzetvisszafojtva próbáltam valamit összerakni a darabokra tört valóság képkockái közül, vártam, hogy hova fog átköltözni belőlem a düh, kit lehet gyűlölni, mit lehet összetörni, de minden másképpen alakult.

Nem láttam semmit. A korábban kiismerhetetlenül egymásba gabalyodó testek, az anyám és az apám eltűntek, mindent beborítottak a fehér és sötét, villódzó túlvilági fények, előbb a fülem kezdett zúgni, aztán szédülni kezdtem, a világ megpördült velem, és megállíthatatlanul tartott valahova, abban a térben és időben nem volt semmi megbocsátás. Ház volt, bár a fedett és összeérő falakat otthonnak nem lehetett nevezni. Az óriás lépcsőn nem tudtam végigmenni, a szárnyas ajtók tárva-nyitva álltak, mozdulatlan óriás víztömeg nézett velem farkasszemet. Éreztem valami megkönnyebbülésfélét is, hogy akkor végre vége, hazaértem, és nincs hova menni tovább, de egyszerűen nem akartam felfogni, minden sejtem és porcikám tiltakozott az ellen, amit az ajtók mutattak. Legalább a kilincsig ért a víz, a felszínen lebegtek a macskák etetőtálkái, a könnyű műanyag élettelenül ringott, odébb egy-egy növényt láttam megemelkedni, mintha fulladás után lökte volna ki őket a víz magából. A csónak, amiben ültem, magától haladt, körülöttem mindenhol a néma semmi, se madárdal, se békák. Megtanult befelé szólni a víz, megtanultak nem venni levegőt az élők, hol voltál akkor Manoklein, amikor olyan nagy szükségem volt rád, hol voltál, amikor az ajtókon túl, elhagyva a házat anyai zöld közérül-

tem, áthatolhatatlan, buja ártéri erdőbe, és nyers növénysszag helyett, amit vártam, csak a semmi szaga csapott meg, tudod, Manoklein, hogy a semminek van szaga? Tudod, milyen szagú a réműlet? A tökéletes felszámolódás, amiben már dűh sincs, fájdalom se, bénán lóg a lélek, bénán és ostobán, akkor ezt éreztem, de fogalmam sem volt róla, alig voltam tizennégy éves, csak buta sodródás, a vízre tett test, ennyi voltam, míg te a saját hegyeden kaptattál a gyermekkor Hóoroszlánja után.

Micsoda csönd van, Manoklein. Szinte hallom, ahogy mordul a föld a hegy gyomrában.

Addigra már számtalan hegyet bejártunk, pár évvel a születésünk után Chilia Bhaaba és David vittek magukkal a közeli erdőkre. Sokkal ismerősebb tudott lenni a természet, mint a város rutinszerűen ismétlődő zajai, pedig együtt tanultuk meg a villamosnak, az autók túlkölésének és a vasárnapi ebédek alatti villakoccnásnak a hangjával. Apám fontosnak tartotta, hogy mindenhol otthon érezzük magunkat, de így csak ő fogalmazott, anyánk a félelem felől közelített. Abban egyetértettek, hogy a gyereket szabadnak kell nevelni, bármilyen lehetetlen is a vállalkozás. Amit a nyolcezresen átéltem, Chilia, azt muszáj neki is megtapasztalnia. Ha egyszer az életben meglátja azokat a magaslatokat, nem éltünk hiába.

Apám volt a szikárabb és a nyersebb, mégis anyám volt a józanabb. David az utakat tervezte el mértani pontossággal, hogy aztán a megfelelő pillanatban sutba dobja, és rugalmasan másmerre menjen, Chilia kitartott a végsőkéig, ő szorongott éjszakánként, rettegett az árnyaktól és a fényektől, meg attól, hogy a hegy egyszer úgy dönt, magának akarja a szeretteit. Anyám a csöndet kereste, de végül csak a halálos ágyán találta meg. Addig gyakran tűzte kontyba a haját, ha nők közé ment, lassabban szedte a lépteit, ha a piacon haladt át, fontos volt neki, hogy mit mondanak mások, és ezen nem tudott David sem változtatni. Apám előbb szerette meg anyám görcseit, mint ő maga, mert tudta, mit rejt ez a mélység, tudta, hogy anyám keménysége csupán látszat.

Szóval tizennégy évesek lettünk, amikor Manoklein külön utakra indult apámmal, én pedig otthon maradtam a lepedők közé szorult szívvel, anyámmal, elveszve az imbolygó falak között, amelyek minden alkalommal azt az első pillanatot juttatták eszembe a katicabogárral. Arra gondoltam, talán lehetséges, hogy a vörös foltokat álmodtam, hogy igazából az a katicabogár volt, nem az én vérem. De anyám keze aznap máshogy nyúlt a lepedő után, amikor én a himbálózást figyeltem, lábaim között az első betéttel. Vastag volt, és zavart, kényelmetlenül feszengtem, akkor jött a bogár, szóval lehet ilyen könnyedén is élni, ilyen lebegősen, mint a katica, ilyen szállósan, mint a kiterített ruhák.

Nincs mitől félned, nyugtatott anyám, de nem emlékszem félelemre, hiszen David azt akarta, hogy ne tanuljunk meg félni, anyám pedig csak mások ítéleteitől rettegett, de mégis, volt valami, amitől tartottam, mert egyáltalán nem ismertem. Hiába mondtam volna, hogy most már semmi sem lesz ugyanúgy, idegen lett a testem, idegen és vérzik, pedig azt mondom, mama, hogy minden rendben van. De aki vérzik, az legalább fél. Vagy én nem érzek semmit.

Meredtem magam elé a bugyira, a bugyimban a betétre, idegen volt a régi alsónemű, idegenek a combjaim és Chilia Bhaaba tekintete is. Nem ismertem az elengedést, mindenhez kötődtem, a Hóoroszlánhoz és Davidhoz, a jégszívű Hóki-

rálýnőhöz, minden egyes meséhez, amit az ágyon összebújva hallottunk. Nem tudtam, milyen, ha valami nincs, hiszen megvolt minden, szüleink nevetve csipkedtek össze, amikor sírásra görbült a szánk, hogy ugyan mi fáj, amikor ilyen gyönyörű az ég. És Manokleinnel együtt én elhittem.

A nevetés feloldozott, Manoklein kis ökleivel visszagyömöszt, aztán egymásra kacsintottunk, és egyszerre indultunk meg feléjük. Hatalmas sikoltozások és kacagások közepette vetettük rájuk magunkat, az ágyon elterült az óriás, és lankás völgy lett anyámból, aki felsegített, átemelt, hogy mielőbb apánkhoz érjek. Nagy zubogással gurult le róla Manoklein, aztán én követtem, gyomroztuk, hempereg-tünk, míg a végén kifulladásra, lihegve hevertünk egymáson, egymás mellett, összegabalyodva, elterülve.

Néztem anyám és apám kezét, és arra gondoltam, hogy ezek vajon mikor kulcsolták össze, hiszen míg mi hancúroztunk, ők egymásba kapaszkodtak, úgy tartották nekünk a világot – a lanka és a hegy magas ér abban a két kézben – össze, és egy pillanatra levegőt is elfelejtettem venni, úgy néztem, mert eszembe jutott, hogy nekem nem fogja így a kezem apám, és a gyönyörű anyám keze apámét fogja, tehát az sem szabad, Manokleiné pedig egészen messze van, akkor már értem, miért folyik belőlem a vér.

Titili, te megsebesültél, szolt oda Manoklein, én meg folytattam a játékot, hogy igen, Manoklein, erősebb volt a Hóoroszlán, de majd legközelebb én fogok győzni, ő viszont közbevágott, hogy nem, nem, nem arra gondolok, hanem a bugyidra, nézd, ott sebesültél meg. Vérzel. Erre már anyám is megmerevedett, a lankás vidékből kavicsok lettek, de kevesen ahhoz és kemények, hogy felitassák a szivárgást.



CSEHY ZOLTÁN

Lesújt a sok igeidő

*Lesújt a sok igeidő,
az egyre lombosabb történet
sárgul, csonkul, hullat.
A közepe is kérdéses.
A kilesett pár múltja
múlhatatlan grammatika.
Aktus után az ágyék
hosszan kitartott ásitása.
A csigabúsznak kiutalt ház
tornyos stílisztikája.
A szex fölött fogyatkozik
a lomb, az ág,
egyre jobban behatol a fény,
aztán sárga levél hull a védtelen húusra.*

Belle d'èe di questo core

*Hogy van az, hogy mindenkivel körülötte,
csak vele nem. Hogy van ez a serteperte,
összeszorult zsigerekkel, szinte a laposságig
lapított szívvel. Ahogy a bőséges tányéron, ha
a végére hagyjuk a legjobb falatot.
(Van a jövőtlen, aki azzal kezd. De ő
nem ismeri az élvezet barokk dramaturgiáját.)*

*Akarjuk, hogy közünk legyen. De mint
a múzeumi szobrok: a végén nem tudni, ki él,
hogy ki élt legalább. Ebédelni vele, vagy gondolni rá. Hányini
a ragacsos romantikától. És mégis, olyan
szép, olyan szívfájdítóan szép, hogy rá,
a legjobb falatra, amiért ez az egész van,
nem kerülhet sor, nem kerül sor. Vagy ha mégis:
egészen más lesz az íze.*

Zsebtükrében ott a tényszerű feljegyzés

*A ruhák még bátorsággal tűrnek,
simulnak, gyűrődnek,
szorgalmasan szennyeződnek.
Zsebtükrében ott a tényszerű feljegyzés
saját arcáról, ahogy
a még humanoid üvegre rajzolódik.
Enyhe káprázat, fül és szem
alatt egy egész város.
Komótosan bújnak elő a címerállatok.
A balkon izmokat tart, csontokat,
rajtuk viszkető pulóver. Vesztésre áll,
mint a városlakók általában.
Minek várni egy másik felújításig?
De hát olyan nagy szégyen az,
ha minden gyöngy kagylót akar,
ha minden ház emeletre vágyik?*

Leírása

*A lakk, a gyanta, a mézga!
Leírása a tárgynak, melyet nem írok le.
Rendeltetésszerűen használni, a leírás szerint.
De a leírásban nincs benne, mitől
ilyen ellenállhatatlanul szép, hogy mitől
ilyen ellenállhatatlanul primitív, hogy mitől az, ami.*

SZOLCSÁNYI ÁKOS

Tanul

*Minden magyarázat nélkül
csak ragyog, de semmi túlzás,
tizenhat fok októberben.
Talán a gyepe túl zöld, mint egy
basszameg kislányhangon, bűnt
nem tudó, szelíd hősködés,
csak házunk árnyéka éles,*

*testetlen pengéje mentén
félkarút, tükröt játszani
nem lehet, anyám halála
nem lesz munkaszüneti nap,
kedd marad, rajz-angol-nyelvtan,
nem az övök, hisz enyém se,
enyém csak a lecke, és mint
mindent, ezt is ott kell hagyni,
szinte csicseregve marad
hátra, forró és közömbös.*

Tanít

*Várják, hogy megnőjön. Addig
simogatják, régi és új
idomárok egyaránt, a
rutinnak nincs köze ehhez.
Semminek nincs, a ketrecbe
is fenekét paskolgatva
tessékelik, hogy fér bele.
Mikor a ketrec még épp nem
pattan szét, bezárják, farka,
ormánya egy-egy rácsközön
át gyűrűkre kötve. Bottal,
vascsővel, kötéllel ütik,
bármilyen részegen: percek
alatt monoton ritmusra
áll be az ütések hangja,
akkor kezdik szidni, akkor
szólítják Sátánnak, ami
akarat, düh, fájdalom vagy
megbékélés benne, bármit,
ami látszik rajta. Nehéz
megmondani, mikor vége,
felismerni testtartásán,
evésén, szemén a semmit,
ösztön kell hozzá, megérzés,
Művésznek hívják az egyet,
mindig egy van köztük, aki
mondhatja: kész. Majd a gazda
elnevezi és elviszi;
ők a műhelyben maradnak
egymással, bérükkel. Inni*

*nem fáradtak, kedvük is van,
hajnalig beszélnek, ki lesz
Művész, mikor a mostani
meghal, mert innen senki nem
megy nyugdíjba vagy máshova.*

DERES KORNÉLIA

Barázda Hotel

*Az agyak dióin áram fut át: akaratlan rándulások
az ötszillagos Barázda Hotelben. A nyugtatók fehér
hada visszavonulót fúj, az emlékek keletről újra be-
törnek. A szobákban pácolt ágyak, vetetlen világok.
A portás egy tarajos sügér, fontoskodva korhol.
Kopolyús istenek gyűlnek reggelibe, zabkásába
lóg a bajszuk. Méregerős feketét nyelnek,
de már nem velünk teletnek.*

A Kicsi

*A hátsó agyi régiókban mindig poshad egy kis
idegvíz: zavaros színű, tisztátalan, maradék.
Régi gondolat ázik puhává benne, egykori
rágós darab. Morcossá pácolja őt az időleves.
Így könnyebb szabadulni a darabos múlttól,
az elárult gyerektől, aki kopogós éjszakákon
néha még felsír, követelve az övét.
A hátsó agyban puhává főzik a kicsit.*



Aysa

HARMINC NAPPAL A HÁBORÚ UTÁN

1. RÉSZ

– *Nem, fiam – mondta, és a kezét a vállamra tapasztotta.*
– *Én veled vagyok, nem velük. De te ezt nem tudhatod,*
mivel elvakult a szíved. Imádkozni fogok érted. (Camus)

JÖN RIZPA, MERT MA EGYÜTT MEGYÜNK egy külső raktárba.

A külső raktár, ahova megyünk, abban a városban van, amelyiknek a szélén jelenleg a fogolytáborunk található.

Már hatodik éve itt vagyunk.

Hat éve nem költözködtünk.

Mindketten fogolynak számítunk még, de a külső raktárból egy ideje mi hozzuk át az élelmiszert. Van velünk egy katona, ő vezeti a kisbuszt, amivel szállítani fogunk.

Tehát nem is igazán fegyveres, hanem inkább csak sofőr.

Tőle nem kell félnünk.

Van ebben valami jó. Hogy majdhogynem szabadon közlekedhetünk.

Most már ennyire megbíznak bennünk. Ennyire hozzátartozunk már mi is az őrséghez.

Beszállunk a kisbuszba, megyünk be a városba, nézzük az embereket.

Rizpa mondja:

– *Majdnem* olyan, mintha szabadok lennénk, *majdnem* azt csináljuk, amit akarunk, nézhetjük azokat, akik *majdnem* normális életet élnek, intézzük a tábor ügyeit, nincs is rossz dolgunk.

– Igen – mondom, és nézek ki a kisbusz ablakán. – Annyi a különbség, talán, hogy mi ott, a táborban, bármikor meghalhatunk, ha valamelyik fegyveres úgy gondolja, mert csak hitetlen foglyok vagyunk, semmi más.

– Én már nem vagyok hitetlen – mondja Rizpa. – Valamikor az voltam, amikor fogoly lettem, akkor még nem az ő vallásukban hittem, de aztán megtértem. És ezt tudják a fegyveresek is. Bahana is tudja.

– Bahana egészen elviselhető – mondom Rizpának. – Én sokat köszönhetek neki.

– Ragaszkodik hozzád. Most már hosszú-hosszú évek óta. Ez meglepő. Én is ismerem jól, korábban megismertem, mint te. Soha nem ragaszkodott senkihez. Hogy csinálod?

– Nem tudom – válaszolom. – Nem csinálom sehogy. Elfogadom őt olyannak, amilyen. Lehet, hogy csak ez kellett neki.

– Pedig már öregszel is. Ne haragudj, hogy ezt mondom. Én is öregszem. A szeánszokon fiatal foglyokat avat fel, újból és újból. És néha meg is öli némelyiket. Ahogyan azt Barbarával is tette.

– Tudom – mondom neki. – És ezt nem is bocsátom meg neki soha. De nem tudok mit tenni. Fogoly vagyok, ahogy te is. Hogy öregszem? Persze. És soha nem voltam igazán egészséges sem. Én is érzem, hogy öregszem. A testem sem a régi.

– Még mindig hetente egyszer elmész hozzá?

– Igen. Hetente egyszer. És azt mondta, hogy ezért hálás. És hogy nem fog megölni.

– És?

– Nincs és. Amikor ott vagyok nála, akkor bánt. Megüt. Ez jólesik neki. Néha sír. Ha sír, az a rosszabb. Mert akkor utána megint nagyon elver. Semmi sem változott az évek alatt.

– És a testedet akarja?

– Nem, a testemet nem akarja. A hagyományos módon. Így aztán az, hogy öregszem, nem is érdekli. Legalábbis azt hiszem.

Rizpa néz maga elé. Hallgat.

Én is hallgatok.

Megérkeztünk a raktárhoz. Bepakoljuk a kisbuszba, amit kell.

Ennyi a dolgunk.

Aztán elindulunk vissza. A táborba.

Visszafelé már nem beszélgetünk. Csak az út végén kérdezi még meg:

– Már nagyon régóta tart ez a kapcsolatotok. Talán már több mint húsz éve. Nem számolom az éveket, de annyi eltelt. Vagy több is.

– Igen – válaszolom. – Nagyon régóta tart. Ezért vagyok még mindig életben.

– És ha egyszer azt mondja, hogy ne gyere többet? Ha végképp nem akar már tőled semmit? Akkor mi lesz? Akkor mi lesz veled?

– Nem tudom. De Bahana azt mondta, nem öl meg. Azt mondta, ha már nem akarja, hogy menjek hozzá, akkor majd megmondja. De akkor sem öl meg. Azt mondja, hogy hálás nekem.

Rizpa hallgat kicsit, aztán megkérdezi:

– Tulajdonképpen miért hálás? Ezt tudod?

– Nem – mondom Rizpának. – Fogalmam sincs, hogy miért kellene, hogy hálás legyen nekem. De azt mondja, hálás.

KOPOGTATOK BAHANA IRODÁJÁNAK AJTAJÁN.

Az ajtó kinyílik, mintegy magától. Belépek az irodába.

Az iroda üres.

Leülök a díványra. Fekete ruhában vagyok, ahogy szoktam, fejemen fekete kendő és fátyol.

Csak a szemem látszik ki.

Lebajtom a fejem. Nem mozdulok.

Még pontosan ugyanebben a pőzban vagyok, amikor egy másik ajtón, egy olyan ajtón, ami egy másik szobába vezet, és nem a folyosóra nyílik, Bahana is belép az irodába.

Kezében korbács van.

Felsötteste meztelen.

Nem nézek Bahanára. Meg sem moccanok. Úgy teszek, mintha nem is érzékelném, hogy ott van, egészen közel hozzám.

Bahana hirtelen ragadja meg a fejemen a kendőt, és rángatni kezdi. Próbálja letépni rólam. Nem egyszerű, mert a kendő nagyon szigorú szabály szerint, szorosan van rákötve a fejemre.

A rángatástól a földre esem.

Bahana eldobja a korbácsot, két kézzel esik neki a kendőmnek. A kendő hirtelen elszakad, alóla kibomlik a hosszú, már ősz hajszálakkal tarkított vörös hajam.

Bahana megragadja a hajamat, és eszelősen rángatni kezdi.

Aztán elengedi, megragadja a korbácsot, és ütni kezd, ahol ér.

Ösztönösen összekuporodom, védem az arcomat, a hasamat, a mellemet.

A hátamat, a nyakamat, a fejemet üti a korbáccsal, olyan erővel, hogy a fekete ruha szétszakad, és láthatóvá válik a vállam, a csípőm.

Sok helyen kék és lila és sárga elszíneződések vannak rajtam. A korábbi korbácsütések nyomai. És ezek helyén most kiserked a vér, újból.

Nem sírok, nem kiabálok.

Bahana egyre erősebben ver, majd hirtelen a nyakamra üt a korbáccsal, hátulról.

Elájulok.

Amikor kissé magamhoz térek, látom, hogy Bahana előttem térdel, fejét az ölembe fúrja.

Sír.

Aztán tépni kezdi rólam a ruhát. Kiszabadítja a combomat, a hasamat, a hátamra fektet, és a vörös szőröm fölé, az ölemre hajol.

Szinte beletemeti az arcát a vörös szőrömbe, az ölembe.

És nyalni kezd. És közben érzem, ahogy a nyála, a könnye rám folyik.

A vállát közben rázza a zokogás.

Hosszú percek telnek el így.

Amikor Bahana felemeli a fejét, még mindig mozdulatlan vagyok.

A szemem csukva tartom.

Bahana feláll, megtörli az arcát, felvesz egy inget és egy fekete zubbonyt.

Aztán az íróasztalához lép.

Az asztalon telefon van, laptop, valamint valamilyen egyéb célt szolgáló elektronikus készülék, gombokkal.

Bahana lenyomja az egyik gombot. Látom, ahogy lenyomja.

Kisvártatva belép egy fekete ruhás, fegyveres űr.

Bahana azt mondja, miközben rám mutat:

– Elszállítatod az egészségügyi személyzethez. Nem ölitek meg. Azt akarom, hogy éljen! Értetted?

A fegyveres bólint.

AZ UTOLSÓ, BAHANÁNÁL TETT LÁTOGATÁSOM UTÁN SOKÁIG VOLTAM BETEG.

És engedték, hogy beteg legyek.

Nem tudtam dolgozni sem.

Ennek ellenére életben hagytak.

Bahanától kaptam egy olyan üzenetet, hogy addig ne menjek hozzá, amíg nem hív.
Ezt tudomásul vettem.

És mégis, egy héten egyszer kaptam extra ételt, legtöbbször valamilyen csokoládét. Ezt mindig Rizpa hozta nekem, és mindig azt mondta, hogy Bahana küldi.

Éhezniem tehát nem kellett.

Három hétig nagyon beteg voltam.

Aztán szépen rendbe jöttem, és újra mentem Rizpával a konyhára, valamint a külső raktárba is kijártunk megint.

És Bahanával is találkoztam, találkoznom kellett, hiszen a parancsnokom volt, de sose mondott semmit, én meg nem mertem szólítani.

A fogoly nem szólíthatja meg a fogvatartóját. Az lehetetlen.

Rizpa egyszer mesélt arról, hogy miféle szeánszokat tart Bahana, és kikkel. Azt mondta, szerencsés vagyok, hogy kimaradok ezekből.

Valóban szerencsésnek éreztem magam. De nem értettem az okát.

Egyébként már Rizpa sem vett részt ezeken a szeánszokon, neki is csak annyi volt a dolga, hogy megszervezze a viszonylag csinos lányokat a foglyok közül.

Ha jól tudom, végül is ő tett arra javaslatot, hogy a foglyok közül kit vigyenek el egy-egy ilyen rendezvényre.

És a berendezésről, valamint az esetlegesen ott maradt holttestek eltakarításáról is neki kellett gondoskodnia.

De magán a rendezvényen nem volt ott.

Már ő is kiöregedett.

Szerencséjére.

AZTÁN ELJÖTT AZ A NAP, AMIKOR úgy éreztem, hogy olyan régóta vagyok a fogolytábor lakója, hogy már nem érhet meglepetés.

Mert mindent láttam.

És akkor arra gondoltam, hogy csak egyetlen egy dologra vágyom, de arra nagyon. Hogy végre ismét megláthassam az anyám sírját, ott, abban a temetőben, ahol a merénylet áldozatait temették el régen, nagyon régen.

Arra gondoltam, hogy ami itt, ebben a táborban engem érhet, az már nem izgat egyáltalán. Ha meg kell halnom, akkor meghalok, és kész.

És akkor kevesebb gondom van.

Mert, ha meghalok, akkor már nincsen semmi gondom.

Ez, persze, így elég ostobán hangzik. Nem vagyok ennyire ostoba, azt hiszem.

Csak már elegendem van.

Valamiért egyre többet gondoltam ekkoriban a gyerekkoromra, sőt, álmodtam is a gyerekkorommal.

Az egyik éjjel is azt álmodtam, hogy ott állok az anyám sírjánál.

És, hogy fogom a fakeresztet, amit az anyám sírjába tűztek.

És egyedül vagyok, és nem akarom elhinni, hogy nincsen már anyám.

És gyűlölök mindent és mindenkit, aki elvette tőlem az anyámat.

Ezt álmodtam.

És hogy öregasszonyként visszatérek az anyám sírjához.

Ezt is álmodtam.

És néha ezért imádkoztam. Hogy ez valóban megtörténjen.

Azért, hogy tényleg visszatérhessek egy nap az anyám sírjához, és el tudjak végre rendesen búcsúzni tőle.

És aztán újból és újból álmodtam, megint és újra, az álmomban mindig gyerek voltam, egészen kicsi gyerek.

És egy alkalommal azt is álmodtam még, hogy azt mondta valaki, menjek ki végre a temetőbe, mert ott vár rám az anyám.

És akkor elindultam a temetőbe, és késő este volt, és hideg volt, és féltem.

És akkor alig láttam valamit, mert nagyon gyenge volt a közvilágítás, csak a félelemre emlékszem, igazából csak arra, hogy nagyon szorongok és nagyon egyedül vagyok.

És akkor megérkeztem álmomban a sötét temetőbe, jött egy öregember, és azt mondta, hogy *nagyon megöregedtél, Anna*, és én nem értettem, miért is mondja ezt.

És nem tudtam, hogy most mit is kell mondani, vagy mit is kell csinálni. És akkor az öregember azt mondta, menjek egyenesen tovább, és aztán forduljak balra az úton, és rögtön ott lesz az anyám, aki nagyon vár.

És akkor én elindultam, de nem találtam, hogy hol kell balra fordulni, mert nagyon sötét volt, alig láttam valamit.

És akkor egyszerre megláttam egy nagy, fekete gödröt, és abban feküdt az anyám, és integetett nekem, de szólni nem szólt semmit.

De nem is integetett, hanem inkább csak intett, hogy menjek innen, hogy ne jöjjen közelebb, mert ez így nem lesz jó, azt intette, menjek el, ne menjek oda hozzá.

És akkor nem értettem, közelebb léptem, erre az anyám hirtelen felült a gödörben, és nagyon dühösen csak annyit kiabált, hogy „*Menj innen!*”, de ezt többször is mondta, kiabálta nekem, annyira haragosan, hogy megijedtem.

És akkor hirtelen még sötétebb lett, nem láttam az anyámat.

És akkor felébredtem.

AZTÁN AZ EGYIK NAPON RIZPA AZT MONDJA, hogy tudja, hamarosan vége lesz mindennek, a fekete ruhás fegyvereseket mind meg fogják ölni.

Jönnek olyan katonák, akik kiszabadítják a foglyokat, és ezt az egész világot, amit a fekete ruhás fegyveresek létrehoztak, *amiben mindenkit meg akartak gyilkolni, akik nem az ő bitük szerint tisztelik az Istent*, így mondja Rizpa, ezt az egész világot ezek az új katonák elpusztítják, *és visszaállítják azt a világot, ezek Rizpa szavai, amelyik régen volt.*

Nem teljesen értem, mire is gondol Rizpa.

Annyira régen volt, amikor még szabad voltam, hogy már nem is tudom, mi az a szabadság.

Most, itt, a fogolytáborban mindenem megvan. És már nem is bánt senki.

Bahana sem hív már magához. Nem kell elviselnem azt, hogy megver.

Rizpa viselkedése viszont ellentmondásos. Nem igazán értem, hogy mitől van annyira furán felajzva.

Ő ráadásul sokkal inkább tartozik az örökhöz, mint én.

Sokkal inkább velük volt mindig is.

Most pedig mintha várná ezeket az ismeretlen katonákat.

Amikor kérdezem tőle, tulajdonképpen honnan is tudja, hogy jönnek az ismeretlen katonák, akkor csak hallgat.

Egyszer mondott olyasmit, hogy hozzáfér az internetes számítógéphez.

Egyszer valami ilyesmit mondott.

Emlékszem, kérdezte is tőlem egy alkalommal Bahana, hogy szerintem Rizpa hozzáfér-e az internethez.

Én akkor azt mondtam neki, mármint Bahanának, hogy szerintem igen.

Igen, hozzáfér.

Emlékszem, Bahana kicsit csodálkozott, amikor ezt mondtam.

Még a homlokát is összeráncolta.

Aztán valami olyasmit mondott, hogy nem baj, Rizpa megbízható.

És én erre azt mondtam akkor, hogy persze. Rizpa megbízható.

VOLT IDŐ, HOGY ÁLLANDÓAN AZ ÖREGEMBER kéziratát olvastam.

Különösen akkor, amikor Bahana annyira megvert, hogy hetekig beteg voltam.

Akkoriban mindig arra készültem lélekben, hogy hamarosan kivégeznek.

Hiszzen rengeteg olyan esetet láttam itt a táborban, hogy azt, aki alkalmatlan a munkára, *likvidálják*.

Ezt a szót Barbara mondta egyszer. Amikor Steve-et, a korábbi kispfőnököt kivégezték. Akkor mondta azt, hogy Steve megbízhatatlan lett az itteniek számára, ezért *likvidálták*.

Nekem nem tetszett akkor ez a szó. Most sem tetszik.

De ugyanakkor valahogy mégis pontosan kifejezi azt, hogy miről is beszélünk.

Attól féltém tehát, hogy megölnék, *likvidálnak*, ahogy Barbara mondaná. De nem tették. Valószínűleg Bahana utasítására.

Akkoriban tehát, amikor utoljára megvert Bahana, és beteg voltam, sokat olvastam az öregember, Gersom feljegyzéseit.

Hogy kissé jobban megismerjem őt.

És talán magamat.

Ha kapnék valamilyen lehetőséget, hogy pénzt keressék végre, mintha minden rendben lenne, mintha nem lenne háború, akkor visszatérnék abba az országba, ahol felnőttem, és ahol a családom van, ahol a gyerekeim vannak, írja.

Érdekes, hogy minden mondata, minden gondolata a gyerekei körül forog, mégsem kapok arra választ, hogy miért is kellett *valóban* elhagynia őket, vagy talán ez a „meneküléskényszer” olyan erős volt, hogy nem maradt más választása?

Mert akkor nem érezném azt, hogy bárkinek is a terbére vagyok, nem kellene, hogy eltartsanak, nem kellene senkinek gondoskodnia rólam, hanem végre én gondoskodhatnék mindenkiről.

Mert akkor nem félnék.

Nem félnék attól, hogy képtelen, vagy nevetséges helyzetbe kerülök, érezhetném azt, hogy magabiztos lehetek, hogy van elég pénzem, és ez biztonságot ad, nyugalmat biztosít nekem is, a családomnak is, és néha örülhetek annak, hogy sikeres vagyok, ennyi kell csak, azt hiszem, csak ennyi kell ahhoz, hogy emelt fővel tudjon járni az ember az utcán.

Olvasás közben sokszor éreztem azt, hogy az én szavaimat mondja ki az öregember, az én gondolataim szólalnak meg általa. Mégsem hiszem azt, hogy mindenben egyetértenék vele, és meggyőződése az is, abban ő is vétkes, hogy ilyen furán alakult az élete, ahogy alakult, hogy annyira nyomorult, beteg emberként halt meg, ahogy meghalt.

A lakásból, ahol jelenleg lakom, ki kell költöznöm. Katonák jöttek, ők mondták, hogy 24 óra múlva már nem lehetek itt, mert ők költöznek be.

Nincs hova mennem.

Az utcán fogom tölteni az éjszakát, pénzem sincs, semmim, fizetni nem tudok a szállásomért. A katonák már mindenütt az urak, ők mondják meg, mit lehet, mit nem.

Ma éjszaka egy kapualjban alszom, vagy valahol, egy padon, egy parkban, nem tudom, hogyan lesz. Van bennem szorongás, mint mindig, ha az ismeretlennel találkozom, de magamban azt mondom, majd lesz valahogy, ezt is túl kell élni. Hány és hány hajléktalan embert láttam már eddig az utcán, most én is közéjük kerülök, én is elvegyülök közöttük. Nyilván vannak törvényeik, amik szerint élnek, és gondolom, ezekhez majd alkalmazkodnom kell.

Nem baj, nem először alkalmazkodom az életben.

Mondják, hogy mindig, minden körülmények között ez a legfontosabb, az alkalmazkodás.

Akkor mostantól hajléktalan vagyok.

Én már így találkoztam vele. M.-ben, ahol én is többször hajléktalan voltam.

Emlékszem a találkozásra.

Ahogy az utcán feküdt az az öregember. Pontosabb, persze, ha úgy mondom, hogy nem az utcán, az úttesten, hanem a járdán feküdt, egészen pontosan egy egykori buszmegálló volt az otthona.

Nem csodálkoztak, akik arra mentek: a háború idején sokan, sokféle módon kerestek menedéket az utcán M. városában.

Gersom, az öregember – a piszkosan vörös hajával – hozzátartozott a városképhez.

Loboncos, ritkás, hosszú vörös haja a szemébe lógott, ahogy üldögélt a rongyai között.

Szinte világított az a haj.

Már messziről jelezte a világító vörös haja az őt ismerőknek a *jelenlétét*. Hogy *otthon van* éppen.

Bár ő szinte mindig *otthon volt*.

Rongyaiba burkoltan, *otthon*, az egykori buszmegállóban.

A járdán.

Csak nagy ritkán vonszolta el magát a béna lábaival, egy rongyszőnyegen ülve. Csak néha-néha vonszolta odébb magát.

Olyankor, amikor menni akart valahova, *csúsztotta* a rongyszőnyeget. Ült a szőnyegén a béna lábaival, és lökte előre magát.

Így közlekedett.

Amióta megműtötték a lábamat, azóta rossz igazán hajléktalannak lenni. Hogy nincs senkim. Aki gondoskodna rólam.

Akivel beszélni tudnék.

Nem is a gondoskodás hiányzik. Sokkal inkább az, hogy legyen valaki, akivel szót válthatok. Aki néha megkérdezi, hogyan is vagyok.

Ez hiányzik.

Az egyedülletben nem az a rossz, hogy néha magad vagy. Az nem olyan rossz. Egyedül lenni. Néha. Az a rossz, hogy adott esetben nem tudsz senkihez sem fordulni. Ha szükséged van valamire.

Hogy nincs, akivel megbeszélöd a dolgokat.

Aki igazán hozzád tartozik. Hogy nincs ilyen senki sem.

Hogy körülötted mindenki idegen.

Az idegenség olyan állapot, amiből csak akkor tudsz kijönni, ha magadat nem tartod többé idegennek saját magaddal szemben.

Az idegenség nem jó, nem is rossz. Önmagában.

De az idegenség önmagaddal szemben, az majdnem tragédia.

Néha nagyon is nehéz volt értelmeznem az öregember szavait, néha pedig méltatlankodtam magamban, miért is ír olyasmit, ami valahogy hamisan cseng a szájából.

De örültem ott, a táborban, hogy velem maradt az öregember kézírata.

Valahogy mindig megnyugodtam az olvasása közben.

És magamban hálás voltam a fogvatartóimnak, hogy a hosszú évek alatt nem vették el.

Ők nem.

Akik elvették, azok a tábor „felszabadítói” voltak.

De az egy másik történet, amiről csak később mondok néhány szót.

EMLÉKSZEM EGY BIZONYOS NAPRA, AMIKOR Rizpával és két másik rabnővel dolgozunk a konyhán.

Készítjük elő épp az örök ebédjét.

Nyugalom van. Mindannyian kiegyensúlyozottak vagyunk, nincs bennünk semmi feszültség.

Váratlanul csapódik ki a konyha ajtaja.

Bahana áll az ajtóban. Mögötte két fekete ruhás fegyveres.

Bahana nem néz rám. Nem néz egyikünkre sem. Csak áll az ajtóban.

Egy pillanatra megfagy a levegő.

Ilyenkor, ha férfiak jelennek meg, nem szabad rájuk nézni. Mi is lehajtjuk a fejünket. Amikor beléptek, akkor persze, rájuk néztünk, és nekem megmaradt az a szokásom, hogy kicsit hosszabban is nézek a férfiakra, mint az illendő.

De most már lehajtott fejjel várok én is.

Bahana félreáll. Utat enged a másik két fegyveresnek.

A fegyveresek odajönnek hozzánk. Mi, négy fekete ruhás nő, mindannyian a konyhapultnál állunk.

Megállnak mellettem.

Az egyik megragadja a karom.

Ekkor szólal meg Bahana:

– A másikat.

És Rizpára mutat.

BECK TAMÁS

Adásszünet

*A külvilág álmodba beszivárog:
kulcslyukon a cigaretta füstje.
Úgy volt, a történet végét kivárod.
Hánykolódsz az ágyon, mint éjjeli kajütben.*

*A himnusz elhangzott. A szellemkép sziszeg csak.
Sértődött készülék. Rá senki sem figyel ma.
A Hold gazdátlan. A borkolás apádé.
S a történet végén az ébredés ajándék.*

Eseményhorizont

*Egy forgatókönyvíró képzeletében időzöm. Pontosabban
egy fekete lyuk felszínén, ahol a cselekményt folyton
lassítja a növekvő gravitáció. Pedig az igazság csak
időben érvényesülhet, akár egy dallam: mindkettő
hangok egymásutánja. Persze korántsem biztos,
hogy a történetnek vége is van. Meglehet, hasztalanul
járom be a várost, miközben keresem a tekinteted.*

Városodás

*Részemmé válsz, ahogyan egy város teszi önnön
peremkerületévé a környező településeket, azok
falusias vonásait megszüntetve: beszédedből
kivesznek a tájszólások, 'e' hangjaid zártabbá
lesznek, s otthonról hozott közvetlenséged is
lemállik rólad, mint lerombolt vályogfalak,
amikor munkagépek teremtenek helyet a
leendő lakótelepnek. Gyermekkorod eltűnő
zöldövezet, melynek helyén egy városrendezési
terv értelmében út épül a felnőtté válás felé.*

NAGYPÁL ISTVÁN

Herbológus

*Két gyerek szaladgál
a hamutenger végtelenjébe nyúló mólón.
Egy kisleány és egy kisleány.
A parton egy borostyánnal benőtt
téglabáz áll, égig érő kéménnyel a tetején.
A mennybolt a bombázóktól berozsdált;
nincsenek szárnyaik, lebegnek,
mint temetetlen csonthalmaink.*

Nincs másbol zöld a házon kívül.

*A gyerekek fogócskáznak,
de talpuk sose ér a hamuba, mert abban
nem halak, csigák és rákok úsznak,
hanem aranyfogak, hajhálók és gyűrűk,
tovább játszadoznak, egészen a móló végéig.
A parton a sárguló tankok mögül
idegenek, sisakkal fejükön, a testvérpár után
osonnak, s a fiút a móló végére csalják.*

Egy véletlen bombaféreg elszabadul, és a fiú odavész.

*Ilyenkor, nyár végén kilép a herbológus kertjéből.
Nincs virág, amit vázába tegyen,
nincs sövény, amit formára vágjon,
csupán egy térdre rogyott szobor áll az ajtaja előtt.
Szemüvegét leveszi és megtisztítja,
majd lefújja a szobor arcáról a hamut,
és mintha mi se történt volna,
maga mögött bezárja az ajtót.*

Bányalovak teogóniája

*A tölgyfából faragott korlátokra
már kikristályosodott a kőszó,
körbeveszik a föld mélyébe nyúló
tárnákat, melyek apró emberi*

*féregjáratok; egykori szilaj lovak
prüszkölése, szuszogása felhallatszik.*

*Nedves széna halom mögötti kis
kápolnákban, Szent Kinga karjai
alatt kőszótól roskadozó szekerek,
egy földalatti bárkába hívnak be,
faragatlan világi bálványok
és totemek a sókristálycsillárok alatt.*

*„Magyar kutyák” vonítanak fel
a pislákoló reflektor fénykorongjára,
sír a csille vontatáskor, amikor
a sókereszt alá ér, nagyokat nyög
a csákány a templomfal oldalán,
a bányász örömet leli fájdalmukban.*

*A kút mélyéről mást nem, csak
a lovak boldogtalanságát hallani.*



*Vince Csizsér
2012
XX. század*

A kísértethajó

Még sohasem hagytam el Líbiát. Nem érdekelt az idegen föld, nem érdekelt semmi más. Most sem érdekel. De mégis egy hajón ülök. Ha ülök, és nem kell állnom, mert épp leülni se lehet. Milyen nagyszerű dolog egy ilyen hajó. Milyen furcsa lény viszont a tenger. Még sose láttam korábban a tengert. Nagyon mesze laktunk tőle.

A hajó egy elhagyott tengeröbölben várakozott. Ki gondolta volna, hogy a tenger ilyen szép. A legjobban azt szeretném, ha már soha nem kéne elhagynom. Az az igazság, hogy nagyon jól érzem magam ezen a hajón. Hiába van tömeg. Mert az van. De az, hogy már napok óta nem kell semmit dolgoznom, mindenért kárpótol. 30 évemnek a felét feleségként töltöttem el, és hiába került mellém az első öt év után egy másik nő, ettől nem lett kevesebb a munkám, könnyebb az életem. A férjemet és azt a nőt megölték. Öt gyerekkel indultam útnak, az ő és az én gyerekeimmel. Egy meghalt a tengerig tartó hosszú menekülés során. Egyet elcseréltem a hajójegyre, ő most már nem tudom, kinél is lesz rabszolga, de biztos életben marad. Talán jobb dolga lesz, mint nekünk. Azt mondják, Európa szörnyű, istentelen hely. Nem is értem, mért oda tartok. A harmadik gyereket elvesztettem a behajózásnál. Beleestem a tengerbe, és mire kihúztak, már sehol se láttam a fedélzeten. Kettő még itt kóborol valahol a lábak között, kicsik is, nem is én szültem őket. Majd csak megleszünk valahogy.

Tizenöt év keserves munka után, amikor nem volt egy pillanat örömöm se, hihetetlen jól esik a semmittevés.

Azt mondták, pár óra alatt átérünk. Kivilágosodott, és nem volt sehol semmi más körülöttünk, csak az ezüstszürke víz. Aztán a nap átlibbent a fejünk fölött, lenyugodott, már egy napja voltunk a vízen. Akadtak, akik arra panaszkodtak, hogy éhesek, mások, hogy szomjasak. Azok nyilván nem a sivatag mellől származhattak. Mi hetekig kibírjuk víz nélkül, mint a teve. Aki nem tud képzelt forrásból is egy nagyot inni, az életképtelen.

Meg vagyok lepődve a világon. Véget ért egy korszak, és én most nem a földhöz, hanem a vízhez ragaszkodom. Mikor másodjára ért minket a hajnal a hajón, sokan zúgolódni kezdtek. Én inkább örültem. Nem akarok innen soha kiszállni. Félek. Félek attól, amit magam mögött hagytam, és félek attól, ami előttem áll. Itt meg olyan sokan vagyunk. És a tenger annyira más, mint a sivatag. Megnyugtatóan sima. Na jó, néha hullámszik, de nem hegyek, nem sziklák, nem homok, nem tevéutak. Nem, nem, nem.

Már senki se tudja, valójában hová tartunk.

Amikor mi a hajóra léptünk – én mondjuk csurom vizesen – még alig voltak a fedélzeten. De egy napon át csak jöttek és jöttek. Páran reklamáltak, hogy induljunk, már így is túl sokan vagyunk. De én akkor meg elindulni nem szerettem volna. Biztonságot keltő volt, hogy ez az ingadozó, nyekergő deszka- és fémalkot-

mány ki van kötve a part közelében. Kikönyökölttem a korláton, és bámultam a vízre. Órákon át. Néha a gyerekek odaszaladtak hozzám, hogy adjak nekik enni, meg adjak nekik inni. Adtam, de én magam nem ettem és nem is ittam semmit. Csak néztem, néztem le a vízbe, mely átlátszó volt, és a fenéken kavicsok, kövek tömege hevert, kisebb-nagyobb halak cikáztak, egy pisztolyt is láttam, meg egy levágott kézfejet, melyről az apró halak csipegették a húst. Minden tetszett. Minden olyan nagyon tetszett. Maradjunk itt! – súgtam oda az egyik gyereknek, amikor az utolsó lépényt falta épp. Nem értette, mit akarok. Akkor szedték fel a horgonyt, és a hajó, mint valami kísértetkastély a lassan ereszkedő sötétben, kihajózott.

Pánikszerű csend uralkodott el a fedélzeten. Pedig sokan voltunk, átkozottul sokan. Nyikorgott alattunk minden. A hajó eresztékei nyögtek, csavarok pattantak meg, fémlemezek hasadoztak, deszkák recsegték. Recsegett még maga a csillagos ég is. Mikor már alaposan benne jártunk a tengerben, egyszer a távolban felbukkant valami őrnaszád. Akkora volt, mint egy dzsinn, félelmetes, világító szemével mindenfelé pásztázott. Mi kikapcsoltuk a motort és csak sodródtunk. Egy kis sötét csomó a még nagyobb sötétben. Nem kaptak el.

A hajnal milyen is volt? Előbb a feketeség hígult, mint amikor a kávéba egy szem tej csöppen. Nem több. Aztán valami lila. Cukrozott ibolya. Az ég már datolyabarna. A hűvös egészen komolyra fordult, szél kezdett fújni, felhők jöttek, de a nap ennek ellenére felbukkant a látóhatáron, kikecmergett a víz alól pontosan a hajóorr irányában. Valaki meg is kérdezte: Miért keletnek megyünk?

Az egyik matróz rákiabált: Ne pofázz! De aztán láttuk, hogy a nehézkes alkotmány irányt vált és a naphoz képest balra fordul.

Addigra a vörös napkorong narancssárga lett, a hajónk meg is billent kicsit a kavarodástól, valami csobbant egyet, sikoltoztak, hogy egy ember a vízbe esett, de ugyanaz az állati arcú matróz csak röhögött: Vagytok ti még így is elegen!

Sokféle gazember láttam már életemben. Tevetolvajokat, haramiákat a homokviharban, gépfegyveres lázadókat, akik többször is megerőszakoltak, aztán meg is vertek, amiért erkölcstelenül viselkedtem. De ez az arc mindenén túltett. Mintha az ajkát levágták volna, képtelen volt úgy összecsukni a száját, hogy a fogai ki ne látsszanak. Persze minden férfi ronda, legalábbis én még alig láttam húsz évnél idősebbet, aki ne lett volna az, ám ez mindenkit lekörözött. Az orra nagy, tömpe, szétterült az arcán és tele volt szúrós fekete pöttyökkel. A szeme savós színű. Á, főleg leírni. Nem ezzel volt hiba. Az egész alak olyan volt, mint egy foszló hulla. Odamentem hozzá, és megkérdeztem, mióta van a tengeren, mire ő csak nevetett, és azt kérdezte, miből gondolom, hogy ez a tenger.

Feltámadt a hullámozás, egyre többen lettek tengeribetegek, így a korlátnak gyakran szinte egy pontja se volt szabad, mert annyian hánytak. Persze könnyű volt átlátni fölöttük, mert mélyen a tenger fölé hajoltak. Mások az éhségtől már csak feküdni tudtak, vagy olyan szomjasak voltak, hogy látni lehetett a lélegzetüket, ahogy por dől az orrukból és a szájukból.

Mi tart ilyen sokáig, kérdezte, akinek még volt ereje beszélni.

Ez már Európa, mondta egy okos arcú, szemüveges férfi. És mi úgy jártunk, mint Odüsszeusz. Ő tíz évig bolyongott a tengeren.

Nem tudtam ki az az alak, akit emleget, de irigyeltem. Tíz év a tengeren? Hiszen itt minden perc maga a boldogság. Nem értettem, miért egyre több a jajszó körülöttem, miért a nyögések, miért a sírás. Mert sírtak is. Meghalt egy kisfiú. A holttestét bedobták a tengerbe. Hogy irigyeltem!

Eltévedtünk, mondták ki egyre többen.

Ez egy kísértethajó, mondta egyvalaki.

A hullaarccú odaállt elénk, és ezt fröcsögte magából: Igen, meglehet, hogy az. De nem mi miattunk. Egy kísértet van a hajón. Ha megtaláljuk és a tengerbe dobjuk, szabad lesz az út.

Elhűltem. Kísértet? Ki lehet az? Melyikünk? Mindenki testből levőnek tűnt, még a foszlóhullaszerű matróz is.

Az emberek gyanakodva kezdték vizsgálgatni egymást. Egy öreg nő, aki eddig burnuszt viselt, de mikor azt hallotta, hogy már Európában járunk, rögtön levetette, odahajolt az én arcom elé, és szúrós szemmel vizsgálgatott: Honnan is vagy te olyan ismerős nekem?, kérdezte. Én is ismerősnek találtam őt, de hát a falunkban minden második nő így nézett ki, és a sötétben néha már én is kezdtem így kinézni. Nem tudom, feleltem.

De én tudom, vigyorodott el, majd fölegyenesedett, és minden előzetes figyelmeztetés nélkül kiabálni kezdett: Ó az! Itt a kísértet!

A hulla odajött és fölvihogott: Ugyan, nem kísértet ez! Tisztátalan kezével a lábam közé nyúlt, bebizonyítandó, hogy anyagból vagyok, hogy élek, én össze is rándultam a fájdalomtól, mert olyan erővel szorított. A homlokomat kiverte a víz.

Pedig az, erősködött tovább a banya. Emlékeztek? Ó az, aki a vízbe esett a behajózásnál.

De hiszen az vízbe fulladt!

Hiszen én tényleg nem tudok úszni, szaladt át rajtam a gondolat. Hogy élhettem túl a balesetet?

Mire kihúztuk, már nem élt. A két gyereke ott zokogott mellette, nem akarták hagyni, hogy a vízbe dobjuk annak rendje és módja szerint a hullát.

Még a partnál voltunk, ki lehetett volna menni, és tisztességesen eltemetni.

Arra nem lett volna idő. Jobb volt a tengerbe dobni.

De ahhoz meg beljebb kellett evezni egy csónakkal.

Igen, mégse lehet a sekély vízbe hajítani egy emberi testet. A végén még megzavarja a strandolókat.

Errefelé nincsenek is strandolók.

Még jó.

Jó? Ha lennének, talán menekülnünk se kéne.

Ki menekül? Én csak körül akarok ott nézni.

De akkor minek szállsz ilyen lélekvesztőre?

Úgy nézett ki, hogy a társalgás másfelé kanyarodik, és szépen el is feledkeznek rólam. De az öregasszony nem hagyta:

Nézzétek meg ennek az arcát!

A hulla odahajolt hozzám. Most ismertem föl, hogy ő itt a kapitány. Bomló állati és növényi szagokat árasztott. Tehát beteg lehetett, meg részeg is egyszerre. Nem tudom, morogta. Nem dobhatunk a tengerbe egy ártatlan embert, jelentette

ki. Ilyen kijelentésre egyáltalán nem számítottam tőle. Senkitől, de a hozzá hasonló külsővel vagy pozícióval bíró emberektől semmiképpen sem. Úgy éltem le eddigi harminc évemet, hogy azt kellett természetesnek vegyem, hogy bárkivel bármit meg lehet csinálni.

Hol vannak a gyerekei?, kérdezte az öregasszony. Lehet, hogy nem tőlem, de én azért megválaszoltam: Meghaltak. Elvesztek útközben.

Na ugye, hogy halott. És másra fogja. Ilyenek az ilyenek, csinálnak valamit, és azonnal ordítanak, hogy azt valaki más tette.

Mit csináltam én?

Meghaltál kisanyám, vigyorogott az öreg nő. Meghaltál. És ahogy nekihevült, láttam rajta, hogy nem is olyan öreg. Hogy ez egy fiatal nő, aki öregnek álcázza magát. Talán, hogy ne legyen gusztusa rá útközben semmilyen férfinak. Vagy azért, igen, nyilván azért, mert ő a kísértet. Hát persze!

Kapitány úr, kiabáltam, kapitány úr! Hiszen ez a nő a kísértet, nem én!

Nem megmondtam, röhögött föl a banya. Kísértet, hiszen rám mondja azt, hogy kísértet vagyok! Így van ez már.

A kapitány meglepően értelmesnek mutatkozott: Te meg rá mondod azt. Na, most akkor melyikötök lehet az igazi?

Olyan ravaszan, sőt mohó kegyetlenséggel nézett ez az élőhalott, hogy megijedtem, mi van, ha ő az? És már elébe is vágott a gondolatomnak: Nem tudjuk eldönteni, melyik a kísértet, tehát a legegyszerűbb, ha mind a kettőt vízbe dobjuk.

Erre az egyik utas is nekibátorodott. Érezte, hogy az ő életéről is szó van, az ő bőrére is megy a játék: Nem úgy van ez! Bedobjuk őket? Ki bánja. Ha legalább az egyik tényleg kísértet, akkor minden rendben. De ha egyik se az? Ha valaki más a kísértet, mi pedig megnyugszunk, hogy megmenekültünk, tovább romlik a helyzet, és akkor már késő lesz. Egy rossz válasz, egy hazugság a legnagyobb bajba taszíthat.

Nekem van egy ötletem, mondta az öregasszony.

Egyszerűen mindenkit meg kell vágni egy késsel, vágott a szavába egy haramiaképző férfi, és aki nem vérzik, az lesz az. Nem, dehogy!

Akinek meg véletlenül elvágjuk közben a torkát, annak nincs szerencséje, kajánkodott tovább a haramia. A kapitány ráförmedt: Maga mindent elhisz, amit az ilyen hajókról mesélnek? Hogy embercsempészek vagyunk, hogy bűnözők vagyunk. Még csak az kéne! Nekünk minden utas fontos.

Sokkal egyszerűbb a megoldás, hívja ide a gyerekeit, mondta a banya.

Az azért tényleg furcsa, hogy letagadja őket, vakarta meg a fejét elbizonytalannodva a kapitány. Hozzám fordult: Hát nem a szemem láttára siratták meg a gyerekei, amikor meghalt?

Húha, de buta ember!

Nem sirathattak meg, mert nem haltam meg, mint láthatja, kapitány úr. Ez egy. A gyerekeim elvesztek, az ő féltestvéreik vannak még velem. Ez kettő. Őket idehívhatnám...

De nem mered! Így a nő.

De itt ülnek.

A kapitány leguggolt az éhségtől és szomjúságtól kicsit kába két kisfiúhoz: Hol az anyukátok?

Meghalt.

A kapitány föl pattant, és már intett volna két hozzá hasonló társának, hogy késelem nélkül dobjanak a vízbe, amikor épp a banya állította meg: Várjunk!

Hiszen mondta, hogy ezek nem a gyerekei. Kisfiam, válaszolj, kivel jöttél a hajóra? Rám mutatott.

Köszönöm! És mi történt vele, mikor beszálltatok?

Beesett a vízbe.

És aztán?

Mire kihúzták, megfulladt.

És aztán?

Nem akartam hagyni, hogy a vízbe dobják. Olyan egyedül voltunk. Úgy féltünk.

És nem dobták be? Mi történt?

Nem tudom. Elvitték, sírtam, elaludtam. Mire fölbredtem, újra itt volt mellettem. Épp egy takarót terített rám, hogy ne fázzak. Köszönöm, hogy visszahozták nekem, kapitány úr!

Akkor bizonyított a tény, mondta a banya. Ó a kísértet.

Még nem, jelentette ki a kapitány. Két fogdmegéhez szólt: Mit csináltak azzal a hullával? Föltámadt talán? Visszahozták? Szólhattatok volna.

Dehogy. Beeveztünk elég messzire, aztán egy kővel a lábán bedobtuk a vízbe. Úgy elmerült, mint akinek mindig is az volt a vágya, hogy a tengerben nyugodjon. Más hullák egy darabig még a felszínen próbálnak maradni, kisodródni a part felé, de ez nem. Féltünk is tőle, ahogy elmerült.

És micsoda örvényt hagyott, vágott közbe a másik. Majdnem fölborult tőle a csónak.

Most már nem vitás, jelentette ki a kapitány. Ó a kísértet.

Meglepődtem, mert nem engedte rám azonnal a két szörnyetegét. Inkább tisztelettel nézett rám. Mintha kicsit félt is volna tőlem.

Hölgyem, mégis, hogy gondolta, hogy csak úgy visszajön kísértetni a hajóra?

Ez az egész egy légből kapott koholmány volt, a meglepett felháborodástól nem tudtam megszólalni. Végül annyit sikerült kinyögnöm: Rengeteg bajom van. Kérem, hagyjanak békén. Maguk szerint ilyen egy kísértet?

De akkor a két szolga parancs nélkül odaugrott hozzám, föl kaptak, és a levegőbe, magasan a fejük fölé emeltek.

Milyen könnyű!, jegyezte meg az egyik.

Nem igazán estem kétségbe, amikor a vízbe csobbantam. Nem akartam a felszínen úszni, nehogy utánam löjjenek, és akkor aztán tényleg nem tudok megmenekülni. Gyorsan a mélybe merültem. Különös, gondoltam, hogy ilyen jól tudok úszni. De hát nem olyan nehéz, sokkal könnyebb, mint repülni.

A tenger nem volt túlságosan mély errefelé. A fenék tíz méterre se volt alattunk, én a feléig merültem, és ott igyekeztem minél messzebb eljutni, amíg kitar a levegőm. Nem értem rá még azon se gondolkodni, hogy mi lesz most a gyerekekkel. Egyedül kell, folytassák az útjukat. És aztán odaát? Árvaházba kerülnek, mondjuk Németországban vagy Magyarországon, és a végén majd németet vagy magyart nevelnek belőlük. Megrabolnak minket. Elvész a hitük, a nyelvük, de legalább élni fognak.

Erről eszembe jutott, hogy nem erről van szó. Először is életben kéne maradnom. Gyorsan a felszínre emelkedtem, és úgy szívtam be a levegőt, mintha nem lenne már teljesen mindegy, hogy élek-e még egy kicsikét vagy sem. Mindegy volt, ezt világos fejjel átláttam. A hajó még fel-feltűnt a hullámok mögött, de már biztonságos távolban voltam, nem bánthattak.

Vigyázzon a gyerekeimre!, kiabáltam a hajó felé, nem tudom kinek szánva a szavaimat. A kapitánynak? Annak az értelmes arcú utasnak? Vagy talán a boszorkánynak? Az életben semmi kötelességemet nem tudtam valóra váltani. Se a férjemmel, se a gyerekeimmal, se a feleségtársammal, se a falummal szemben. De talán nem az én hibámból. Nem én akartam, ami történt. Nem az én választásom volt semmi.

Megnyugodtam. A tenger vett körül, új barátom, melyet még az imént annyira nem szerettem volna elhagyni. Lebuktam a víz alá, élveztem a látnivalókat. Csipkés sziklák, halak, kisebbek, fekete-fehérek, az egyikén egy sárga folt, odébb ezüstös halraj. Aztán tárgyak. Egy ágyú. Telefon, összetört tányérok. Bőrönd, amiből muréna kandikál ki. Kicsit odébb egy egész hajó.

Gyorsan föl, levegőért.

Körülbelül akkora, mint amiből kidobtak. Nem, talán valamivel nagyobb. Ütöttkopott, a fedélzeten itt sincs semmi, egy napernyő, egy zárt váróhelyiség se. A hajó oldala be van szakadva, a parti őrség lőhetette ki.

De akkor ezek szerint még mindig Líbia közelében vagyunk? Szegények, ott a hajón. Azt hiszik, már nem járnak messze. Pedig nagyon is. Lehetetlen oda átjutni. De mit is akarnánk ott? Miért segítenék én nekik?

Gyorsan föl, levegőért.

Körülvesz a kék víz. A halak társukként néznek rám. Boldog vagyok. Delfinek jönnek. Jó lenne velük úszni, de túl gyorsak.

Még egy búcsúpillantás a hajóroncsra. A neve? Pont látom a feliratot. És pont ezt láttam akkor is, amikor a vízbe estem.

Tehát az egész hajó elsüllyedt, csak én maradtam életben.

Úristen, de akkor meghalt a két kisfiú is, akik rám voltak bízva, és persze meghalt az összes többi utas is.

Több napot töltöttem egy kísértethajón? Most már nem csodálom a kapitány küllemét. És azt se, hogy szabadulni akartak tőlem.

Hálás lehetek, hogy legalább én túléltem, gondoltam, és fölemelkedtem a víz színére, hogy kitárt karral egy kicsit sodortassam magam.

MIKLYA ZSOLT

Születésnap

*Születésnap van, október burka,
szétpattan mindjárt, gesztenyetorta
ünnepi lángja fellobbanóban,
hogy került ide, nem tudja, hol van,
valami bántja, facsarja orrát,
valami lüktet, azt hiszi, jól lát,
eleven füstjel a régi házból,
anyja tüzet rak, csutka, fa lángol,
izzik a sparhelt, kicsit megszedül,
csak az illat, láng tudja, mi készül,
asztalon eszcálg, porcelán készlet,
lassan ment minden, éppen hogy kész lett,
jön a sok kartárs, rokona egy se,
feszülő burkát tárja az este,
holdat alig lát, elfogyott szinte,
tintapacás lett tegnap az inge,
áll a hipóban, másikat vett fel,
azt is kioldja rajta a vegyszer,
kigombol gallért, kardigánt, kertet,
nyelvet vonalzó szigorú elvet,
tanító voltát, órálló tisztjét,
amit épített, rontott az ittlét,
úgy feszül rajta, mint a szél, ingyen,
mint ki szelet szül, s az volna minden,
október burka meghasad mindjárt,
felpattan a ház, nincs még, ki ott járt,
nem lépett be még ajtaján senki,
kulcsát mindig is félt kézbe venni,
félelem kulcsa fordul a zárban,
vajszínű kosztüm ünnepi lázban,
gesztenyetorta szétrobbanóban,
hogy került ide, nem tudja, hol van.*

Rétegek

*A pára kép alatt tájkép szalad.
A vonatsínen apró gyerekekujjak.
A test határain túl merre bújjak?
Kipontozod és megadod magad.*

*Durcásan minden élet eltörölsz.
A talpfák ritmusára ringatózol.
Szürkén üt át a köd, víz lakta ózon.
Tört pára kép mögött holt színözön.
De hova lett az ujjak írta durca.
Hová párállott tőlünk a harag.
Mi marad meg a pára kép alatt,
ha elfut életünk mord talpfaburka.
A gyerekujjak búcsút intenek.
A pára kép fölött arcod lebeg.*

Szálakon

két Fecske-sorra

*a dombra futva megfeszül
és elszakad az út
a távol cérnaszálain
emel fel egy fiút
ki elszökött hazulról bá-
tor lepkekergető
hisz útba esik mindig egy-két
pipacsos mező
Szinyei Merse festhetett
csak ilyen kék eget
ami a cérnaszálakat
takarja úgy lehet
mert láthatatlan szálakon
függ itt a végtelen
képpé avanszált szelleme
akár a félelem
hogyan dombra futva egyszerű-
en egyszer elszakad
és nem feszül és nem szalad
tovább a pillanat
amit a kék úgy eltakar
a színtalpak fölött
pedig csak játszani akar
időt gyönyörködöt
a pára carpe diemét
felhő sugallatát
hogyan esni vágyik benne rég
a csöpp a cérnaság*

tanulmány

FRIED ISTVÁN

Romantika, irodalomteremtés, műfajtörténet

PREŠEREN KÖLTŐI PÁLYÁJÁNAK ANTINÓMIÁI

A szlovén vidékről származó, ám német költőként és a szlovén népköltészet fordítójaként jelentékeny pályát befutó Anastasius Grün megrendültségről, őszinte gyászról tanúskodó verset írt Prešeren elhunytá alkalmából.¹ Egykori nevelőjére emlékezik, akitől – ezt a szlovén poéta zaklatott életpályájának kutatóitól tudjuk – szabadelvűséget² tanult a Szent Szövetség (rém)uralmának periódusában; de megtanulta, s ezt már a vers árulja el, a(z antik) költészet tiszteletét is: élénk képekben tárul elénk az egymást váltó ókori hatalmak sorsa. Megkockáztatható, hogy a görög szabadságot a halottas ágyon láttató előadás felidézheti Prešeren elkötelezettségét, összhangban az 1820-as esztendők filhellén elképzeléseivel (akár Byronnal, akit Prešeren és kortársai sok haszonnal olvastak, Prešeren maga Byron-átültetésre is vállalkozott). Akad azonban ennek a sirató versnek olyan kitétele, amely mintha feloldaná a feszültséget a szlovén ügyet versbe foglaló prešereni ars poetica és a krajnai-karintiai német nyelvűek érdekeit, költői múltját képviselő Grün között: nevezetesen nem feltétlenül kell egymást kizáró tényezőnek elkönyvelnünk, hogy az osztrák költő *szlovén* költőről *német* nyelven versel, még akkor sem, ha a szlovén–német „nyelvharc” kezdetei, a szlovén–osztrák érdekellentéték föl-fölbukkanása Prešeren halálának évében, 1849-ben már szemrevételezhetők.³ A nyelvi helyzet nem azáltal lesz bonyolultabb, hogy Prešerenben jeles német nyelvű költőszemélyiségre ismerhetünk, levelezésének túlnyomó többsége német nyelvű,⁴ hanem azáltal, hogy a szlovén–német kétnyelvűség olyan megkülönböztető *kulturális* (azaz nemcsak irodalmi) jelensége a szlovén *irodalom- és művelődéstörténet*nek, melyhez (közel) hasonlóra nem lelhetünk a régió irodalmaiban (a német nyelvűség leküzdendő, visszaszorítandó tényezője például a magyar vagy a cseh nemzeti irodalmi és kulturális törekvéseknek). Ellenben még jó darabig a (kis)városi szlovén társadalom lingua francája a német nyelv, presztízsnyelv, amely a (hétköznapi) érintkezésben éppen úgy használatos, mint az ismeretközlésben. Grün verse két mozzanatban reagál erre a kétnyelvűségre.⁵ Versének paratextusában,⁶ valamint a versforma révén, beleértve az egyik versszak két zárósorát. Ezúttal (s ez korántsem meglepő) Prešeren ars poetica igényű versének (*Pevcu – A dalnokhoz*) első két versszaka adja a mottót, szlovénül és német műfordításban. A két versszak a mottó szerint összeolvasva a felvilágosodás fény-metaforikájára utal – negatív formában, a német szöveg emígy szól: „Wer kann / Erhellen die Nacht,

die den Geist umspannt?“ (Ki tudja földeríteni az éjt, amely a szellemet öleli, fonja körül), a másik versszakban a romantikus indulat felfakadása, a szív keselyűjének elűzése a tét („Wer jag’ / Den Geier vom Herzen, dass er’s nicht mag’ / Vom Morgen zum Abend, vom Abend zum Tag”) – visszautalva a fény felé törő akaratra. Grün emlékező gyászverse egy korán megvalósult költői magatartást idéz meg, melybe belefoglalható az elmondhatatlanná vált szlovén történet a napóleoni Illíriáról (1809–1813), melynek új életre kelését Valentin Vodnik, az előd, később Prešeren verse, ódai hangon ünnepelte⁷ (hogy aztán az impériumváltás palinódiára kényszerítse), de belefoglalható az a készülődés is, amely a későbbi jóbarát, irodalomteoretikus és irodalomtörténész, Matija Čop révén⁸ közvetítődött Prešerenhez, a francia meg az olasz, továbbá a lengyel és a német olvasmányok segítségével. A szlovén és német nyelvű mottó egy költő, egy irodalom státusát, „közöttiség”-ét hirdette, egyben univerzalitását, nyitottságát is, miszerint két irodalomból érkeznek az impulzusok, amelyek aztán visszaáramlanak, méghozzá kettétagolódva, a szlovénben a német, a németben a szlovén irodalmi-nyelvi tanulságokat feldolgozva. Grün versének másik beszédes utalása 1848/49 eseményeire látszik célozni, mikor Prešeren (magasabb rendű) elkötelezettségét emlegeti. Ez akár félreérthető is lehet. Hiszen nemcsak a kései utókor emelte be Prešerent nemzeti Pantheonjába (melyről többek között az emlékezet helyeként funkcionáló ljubljanoi köztéri szobor tanúskodik), hanem költőnk meglehetősen öntudattal szolt arról, hogy nemzeti költő, aki a szlovéneknek fonja az új poétai koszorút,⁹ és egy német nyelvű versében ostorozza azokat, akik szégyellnek szlovénnek lenni¹⁰ (más kérdés, hogy egy összehasonlító irodalomtudományi kutatás más, kelet- és közép-európai költőktől hasonló sorokat tud idézni, Petőfitől és Puskindól, többek között). Talán nem tévedek, ha Grün idézendő sorait úgy értelmezem, miszerint Prešeren távol tartotta magát azoktól a nem egyszer méltatlan nemzetiségi vitáktól, amelyek 1848/49-re, a Habsburg Monarchiában a népek tavaszától a népek csatájáig vezettek, és akár *Zdravljica* (Pohárköszöntő) című versét említve,¹¹ érvként hozható föl, hogy a szlovénység, a szlávság megidézését az emberiségé követi, mintegy a népek testvériségének schilleri gondolatát (*An die Freude*) visszahangozva. Grün verssorainak negativitása akár a pozitívításba is átfordítható volna: Prešeren szellemhajója egyetlen nemzeti trikolórt sem engedett kitűzni az árbocra, ezzel nincs ellentétben, hogy a megnevezett mindkét, jelképként értendő trikolór e hajón elfér békén egymás mellett: „Sein Geisterschiff trug keine Flagge am Ständer, / Nicht blau-roth-weiss, nicht schwarz-roth-goldne Bänder.” Kiegészítésül annyit, hogy Grün Prešeren kedves versformájában, az olasz irodalomból (Ariosto, Tasso) a szlovénbe átültetett stanzában, „endecasillabo”-ban írta meg gyászversét, és ezzel szintén adózott egykori tanítója-nevelője költői emlékének.

A kétnyelvűség,¹² sőt, a két irodalomban való otthonosság¹³ azonban Prešeren esetében nem teljesen mentes a kényszertől. Mert azt magam is úgy gondolom, hogy nem fölbukkanása váratlan a szlovén irodalomban, hanem sokirányú, fokozatosan kibontakozó tehetségének megannyi nyelvi megnyilatkozása, amelynek révén a szlovénből hiányzó versformákat, legfeljebb halvány előzményekkel rendelkező műfajokat, a tónusok megannyi változatát honosította meg, valóban korszerű irodalmat létesítvén. Csakhogy – és ez első publikációját¹⁴ szemlélve érzékelhető –

ahhoz, hogy elfogadtassa ezt a minden tekintetben újszerű, nyelvi-irodalmi elmélyedést igénylő lírát, egyfelől tudatosítania kellett a reménybeli olvasóknak (akik ahhoz a hangoltsághoz, amely Prešeren verseiben fölzengett, mint például a koraiak közül a *Slovo od mladostíban* – Búcsú az ifjúságtól –, nem voltak hozzászokva, így az említett versnek még esetleges schilleri utalásait sem érezték ki),¹⁵ hogy az is vers, sőt az az igazán vers, amit Prešeren közöl, (mint említettem) egy korai versének egyszerre közreadva szlovén és német változatát, a ljubljana-i olvasók kedvelt német lapjában,¹⁶ másfelől – a följebb említett szempontra visszatérve – szükséges lehetett annak demonstrálása, hogy nem pusztán gyér hazai előzményei akadnak Prešeren versszövegeinek, hanem német vagy olasz, esetleg spanyol is. Azaz: Prešeren átülteti a szlovén nyelvbe/irodalomba mindazt, ami másutt, esetleg jóval régebben már honos, de amely időszzerűségét nem veszítette el, hiszen a ljubljana-i (kis)polgár által használt nyelven (németül) írott elméleti traktátusokban föllelhetők a verstani, történeti, retorikai igazolásai. Prešerennek, a költőnek helyezte egyszerre volt kedvezőnek meg kedvezőtlennek mondható. Kedvező volt azért, mert szűkebb baráti köre, mindenekelőtt a káprázatos nyelvtudással és ismeretekkel rendelkező Matija Čop pontosan értette tehetségét, jól érzékelt e tehetség kibontakozásának irányait; s Čop még halála után sem veszítette el a költőre tett befolyását, az ő emlékének szentelt két Prešeren-vers közül főleg az első, német nyelvű tercínáival mintha „gyakorlati példája” volna August Wilhelm Schlegel fejtegetéseinek,¹⁷ persze annál jóval több, egy sokoldalú személyiség műveltségigényét éppen úgy fölvezolta, mint ennek a műveltségnek természetét, kisugárzását, amely egy filozófiai telítettségű romantikus gyászversben (egy költői gyászmunkában) leli meg adekvát alakzatát. Andrej Smole a világ üzenetét, a világjárás tapasztalatát hozta el Prešerennek, és nem mellékesen a szlovén népköltészet gyűjtésének tanulságait kínálta föl. Az emigráns lengyel, Emil Korytko részint Matija Čopot váltotta föl a lengyel irodalom közvetítésében, részint a népköltészet–műköltészet kérdéseit addig kissé eltérő módon értelmező Prešeren számára lengyelként figyelmeztetett ennek a népköltészetnek az értékeire. Dr. Chrobathot, a tekintélyes ljubljana-i ügyvédet és családi körét sem szabad kihagyni a felsorolásból, részint azért, mert az ingatag társadalmi pozíciójú költő értő társaságra lelt az ügyvéd otthonában,¹⁸ nem is szólva a kenyérkeresetről, viszont Prešeren 1840 és 1844 között történelmi leckéket adott az akkor 12-16 éves Louise-nek, az ügyvéd lányának, aki a szlovén irodalomnak, többek között France Prešerennek, a német fordítójává vált.

A kedvező körülményekre ennél sokkal több adatot nem tudnék előhozni, annál inkább a kedvezőtlenekre; aligha túlzás Prešerent halmozottan hátrányos helyzetű poétának nevezni, akinek sorsa kora ifjúságától kezdve, jóllehet tehetségével korán kitűnt iskolatársai közül, ugyancsak próbára tette állhatatosságát, türelmét. Azzal minden bizonnyal tisztában volt, hogy nehéz örökséget kapott elődeitől; a szlovén irodalom a XIX. század első két-három évtizedében differenciálatlan volt. Nem csupán az irodalmi intézményrendszer hiányzott, nem voltak meg a nyelvi előfeltételei az európaival azonos terminológiával rendelkező irodalom számára. Beszédes példa, hogy a sokoldalú Anton Linhart (1756–1795) csupán vígjátékot mert írni szlovénül, a *Figaro házasságát* sikeresen adaptálta, *belyezte* cselekmé-

nyét a szlovén falusi viszonyok közé, de amikor megérintette egy szomorújáték írásának lehetősége (és ennek „modern” története az angol irodalomban kezdődött George Lillo *The London Merchant or: The History of George Barnwell*-ével, 1731, A londoni kereskedő, avagy: G. B. története; németül 1755-ös G. E. Lessing *Miss Sara Sampson* című drámája), akkor Linhart *Miss Jenny Love* (1780) címmel kísérletezik drámával, részint a Sturm und Drang dramaturgiai elveit követve; ám mindezt német nyelven, mert sem a középajú színmű, sem a tragédia számára nem leli meg a szükséges és megfelelő nyelvet. Míg a falun játszódíjvígjátékok dialektális vonatkozásai, a lentebb stílnak megfelelő nyelvi játékok máig ható sikert biztosítottak a művek és szerzőjük számára, addig a tragédia és a középajú színmű igényelte volna a hajlékony irodalmi nyelvet, melynek megteremtése a következő nemzedékre várt. Mindezzel összefüggésben állítható, hogy Prešeren a kétnyelvűségnek egyszerre termékenyítő meg gátló közegében élt. Kétségtelenül előnyösnek bizonyult, hogy a korszerű német irodalomelmélet, valamint a klasszikaromantika német irodalmi korszaka kiemelkedő alkotásaihoz nyelvileg viszonylag könnyen hozzáfért (amiképpen az olasz, spanyol, portugál, lengyel irodalom jó részét Matija Čop közreműködésével ért el hozzá), a német irodalom poétikai-retorikai kérdéseire német nyelvű verseivel tudott hozzászólni, amelyek legfeljebb tárgyukban, célzásaikkal jelzik, hogy e hozzászólások szerzője más irodalmi/nyelvi hazában otthonos elsősorban. A kétnyelvűség nem pusztán a német és a szlovén nyelvű verselés (és részben levelezés, a ránk maradt latin nyelvű versek száma eléggé csekély) terén azonos értékű, egymásra olvasható tematikájú e költői életműben, hanem a nyelvi átjárhatóságnak, a már említett kettős otthonosságnak az igazolása: lényegében több műfajnak szinte egyszerre végzi próbáját mindkét nyelven, a nyelvi kísérletek mindkétféle megszólalásban jelen vannak. A nyelvi bravúrokra törekvés (mint amilyen az akrosztichon, a nyelv teherbírását figyelő/figyeltető szójáték, a képtelennek tetsző rímelés, amely a rímek jelentéshordozó potenciáját jelzi stb.) hasonlóképpen jellemzője Prešeren egy költői korszakának. Ugyanakkor hátránynak bizonyul, hogy egy természeténél fogva kevésbé tudatos, ám kétnyelvű közegben kell kifejtenie munkásságát, a (kis)városi szlovén olvasó szlovén nyelvre át van itatva germanizmusokkal, emellett olvasmányait (amennyiben vannak!) már csak azért sem veszi a szlovén irodalomból, mivel a német nyelvű irodalom kínálati nem részlegese, nem esetlegesek, és a könnyedebb szórakoztató, valamint a súlyosabb-„komolyabb” olvasmányok birtokában nemigen mutatkozik igény a szlovén változatra. Hiszen az olvasó mindent megkaphat németül, amit szeretne, s amely nyelvet több alkalommal, többféle szinten képes használni. Prešerennek tehát olvasókat is kellett (volna) fölnevelni, hogy valódi befogadói legyenek költői teljesítményének. Azonban éppen attól a didaktikus, népnevelő „irodalomtól”, hanghordozástól tartotta távol magát, amely valamelyes népszerűséget mondhatott a magáénak, miként egy mechanikusan felfogott „népiesség”-et is elutasított. Matija Čop és Jernej Kopitar vitája¹⁹ jelzi, hogy a tudományos szlavisztikai alapon felépülő, némileg rejtetten, de alapvetően a kormányzati politika érdekeit képviselő „nyelvszemlélet” szembekerült egy távlatosabb nyelv-és irodalompolitikával, Čop és Prešeren romantikus tájékozódása a „janzenistá”-nak bélyegzett Kopitar révén egy rigorózus világszemlélettel, miközben a kor-

mányközeli bécsi tudós pannón-karantániai teóriája megajándékozta a szlovéneket korai történetükkel, (túl)hangsúlyozta szerepüket az össz-szláv nyelvtörténetben és történelemben. Aligha tekinthetünk el attól, hogy Prešeren szlovén „őstörténeti” látomása, amely a *Krst pri Savici* (Keresztelés a Szavicán) verses elbeszélésben vázolódik föl, a Kopitar-elmélet tragikusan színezett alternatívája. Míg a tudományos szlavisztika képviselőjében a Bécsben élő, Bécsben helyére találó Kopitar hatalomtechnikai eszközökkel igyekezett visszaszorítani Prešerenék nyelvi-irodalmi szabadságigényét, addig a szlovén nyelv grammatikai rendszerének kidolgozásában múlhatatlan érdemeket szerzett, és részben Bécs szlavisztikai (oktatási) központtá válásával (utóda egyben követője, Franc Miklošič) lehetőséget biztosított egy diszciplína szélesebb körű elfogadtatására, presztízsének emelésére. Közvetlen beavatkozása azonban a szlovén irodalmi fejleményekbe csak azért nem törte meg a szlovén irodalom alakulástörténetét, mivel Prešeren következetesen vitte végig azt a programot, amelyet Matija Čoppal együtt az 1820-as esztendő végéig terveztek, amelynek jövőorientáltságát csak az 1840-es esztendőben bekövetkezett váltás módosította.

A szlovén romantika egyetértő, lelkesítő társadalmi háttér, „mozgalom” nélkül bontakozott ki, és ennek Prešeren társadalmi státusának bizonytalansága lett az eredménye. Arról természetesen nem lehetett szó, hogy a költészetből éljen, mivel teljesen hiányzott az a személyiség, aki mecénásként mögötte állt volna. Žiga Zois (1747–1819)²⁰ korábbi példája nem ismétlődött meg; nem akadt olyan gazdag vállalkozó, aki ily mértékben fölkarolta volna az ifjú szlovén tehetségek ügyét, mint Kopitar esetében Zois báró megtette. Már említettem a ljubljana-i városi (kis)polgárság kedvelt sajtóját, az *Illyrisches Blatt*ot, melyhez hasonló szlovén nyelvű orgánusra még jó darabig várni kellett. A szlovén területek német nyelvű lapjai rendelkeztek ugyan lokálpatrióta tudattal, s ez elsősorban a helyi témák (német nyelvű) irodalmi feldolgozásában nyilvánult meg,²¹ természetesen főleg a tartomány német nyelvű írástudóit foglalkoztatták, de a helyi szín iránt létező igényre reflektálva, nem zárkoztak el a szlovén irodalmi alkotások közvetítésétől sem. A két-nyelvűségre ugyan lehetne az eddig említettnél számosabb és újabb példákat hozni, csakhogy – őszintén szólva – az *Illyrisches Blatt* és a *Carniolia* megteremtette azt a helyi közönséget, amelynek társasági életét, kulturális érdeklődését képviselte, s ez nem mindig volt mentes a provincializmustól, hiszen azoknak a világot kívánta megjeleníteni, akiktől előfizetést remélhetett. A krajnai és karinthiai vagy stájerországi német nyelvű irodalom rendelkezett helyi színekkel, alapjában azonban „követő” jellegű volt, részben a bécsi modellhez, részben a németországihoz igazodott, és legfőleg időnkénti témaválasztásával, a szláv múltra emlékeztetéssel tűnt ki. Ennek az irodalomnak, újságírásnak kapcsolatai elsősorban a Habsburg Birodalom más országainak német nyelvű sajtójával, irodalmával voltak, híreket adtak, vettek egymástól, a XIX. század 1815–1848 közötti időszakának biedermeier életgyakorlatát jelenítették meg. Ennek értelmében Prešeren német nyelvű lírája nem felelt meg teljesen a lap elvárásainak, azokon messze túlment, s egy alakuló világirodalom-tudat reprezentánsává vált. Ám minthogy majd akkor (az 1860-as évektől) lel közvetítőre a német irodalmi világban, amikor a romantika jórészt átadja helyét a „költői realizmusnak”; befogadása a mai napig részlegesnek mondható.

Prešeren számára egy másik ajánlat a déli szláv világ felől érkezett. Kopitar azon ügyködött, hogy a szlovén irodalmi nyelv Vuk Karadžić nyelvteremtése módjában legyen esemény; és ezzel összefüggésben az irodalom eltervezése szintén eképpen történjék: nevezetesen a népköltészeti alapzatú, „népies” tónus általános-sá tételével.²² Kopitarnak valóban számottevő érdeme Vuk Karadžić nyelvi, nyelvészeti, bibliafordítói, etnográfiai törekvéseinek támogatása, népszerűsítése, még akkor is, ha (mint ismeretes) egy ausztro-szláv gondolat jegyében Kopitar ki akarta ragadni a szerb művelődést az orosz kontextusból, s ennek révén érdekeltté tenni a kultúrát az általa képviselt szláv-gondolat integrálásában, kiegészítve egy szorosabb „délszláv”-ausztriai kapcsolat elfogadtatásával. Čop és Prešeren számára nem azért volt járhatatlan a Kopitar ajánlotta út, mert élő kontaktusukat a német nyelvűséggel és kultúrával meg akarták volna szakítani, hanem azért, mert a saját maguk megtervezte nyelvi kultúrával kívánták volna megalkotni azt a szlovén nép-/nemzetegyeniséget, amely az általuk ismert és adaptált európai kultúrákkal, irodalommal azonos értéket képvisel, ezáltal méltó helyet foglal el az európai nyelvi-irodalmi kontextusban. Az esztétikai megfontolások mellett nyelvi-, nyelvészeti, hatalmi szempontok is szerepet játszottak, s a hatalomba be nem engedett ljubljanaiak (Čop és Prešeren) kerültek szembe a hatalom birtokosával, s ezt legfeljebb árnyalja, hogy Kopitar nyelvészetileg jóval képzetesebb volt. S bár a szlovén irodalom romantikát megelőző korszaka nemigen mondható rétegzettnak, sokirányúnak, Čop, Smole és Prešeren (ha valóban a szlovén irodalom jövőjét kívánták megtervezni) nem tagadhatták meg, amire hivatkozni lehetett, amiből jórészt kiléptek, hogy a magukkal hozott nyelvi/irodalmi emlékezetből azért merítsenek. A másik ajánlat az illírismus felől érkezett, s az elképzelt-tervezett déli szláv egység jegyében fogalmazódott meg. S itt, ezen a ponton újabb dilemmák fölmerülésének lehetünk tanúi. A több tartományra széttagolódott szlovénség számára csak úgy lehetett megalkotni az irodalmi nyelvet, hogy kiválasztja lehetőleg azt a (központi) dialektust, azt a nyelvi változatot, amely elfogadhatónak bizonyul, amely mellett érvelni lehet. Ennek azonban egyenes következménye, hogy más nyelvi változat költői, képviselői hátrányos helyzetbe szoríttatnak, az azokon beszélőknek, alkotóknak el kell sajátítaniuk az irodalmi nyelvvé előléptetett nyelvet.²³ Viszont, akiknek nyelve eleve innen szerveződött meg, előnybe kerülnek. A XIX. század harmincas éveire ilyen módon a nyelvválasztás megosztotta a szlovén írástudókat, a hatalmi „központok” eltérő ajánlatokat tettek. Kopitar mögött a bécsi Udvar támogatása állt, de nem kevésbé roppant tudása, ismertsége, kapcsolatrendszere, egy megosztó személyiség tekintélye. Čop és Prešeren a fiatalabb nemzedéket képviselte, amely nem a birodalmi központból intézte volna a nyelvújítás, nyelvi felzárkóztatás, nyelvalkotás ügyét, hanem a helyszínen, a tartományi székhelyen, amelynek környékén a beszélt nyelvet alkalmasnak vélte ez a nemzedék arra, hogy a differenciált, (majdnem) teljes műfaji rendszert létrehozó irodalom megingathatatlan alapja legyen.

A szlovén nyelv kiművelését Prešerenék a szlovén irodalom multhatatlan feladataként hirdették meg, s így nyelvi műalkotás és nyelvteremtés kölcsönösségét gondolták el; a nyelv kiművelése teszi lehetővé, hogy megszólaljanak a legbonyolultabbnak hitt irodalmi formák, alakzatok, viszont ezek igazolják a nyelv alkalmasságát, azt, hogy elérték az európai nyelvi standardot. Čop és Prešeren törek-

vései folyamán, kiváltképpen Čop éles elméjű, kiváló vitázó készségről tanúskodó érvelése segítségével, megteremtődött a feltétele Prešeren költészete befogadásának. Ebben lehetett ugyan kételkedni (megtette ezt Kopitar), lehetett nyelvét vitatni, de kiiktatni a szlovén irodalomtörténesek sorából már nem lehetett. Ez a fajta nyelvi/irodalmi tudat nyitottnak bizonyult a rokon vagy rokonított szláv törekvésekkel, ilyen módon (például) a cseh irodalomban bekövetkezett váltás a nemzetközi (szláv) háttérét adta Prešeren költészetének. A Kopitar–Dobrovský nemzedéket követő, Hanka, Čelakovský, Palacký nevével és munkásságával jelzett cseh irodalomban Prešeren támogatóra lett,²⁴ míg Kopitar tudós barátságot Dobrovskýval kötött, kettejük levelezése a korai szlavisztika jelentékeny teljesítménye, ám a romantika felé tájékozódó fiatalabbakkal kapcsolata nem volt jónak nevezhető. A délszláv egység, amelynek ausztro-szláv vonulata nem lett volna Kopitar ellenére, nem volt vonzó sem Čopnak, sem Prešerennek, mindkettőjük részéről önfeladásal járt volna. S bár a kajhorvát és a szlovén nyelv között a hasonlóság nemigen tagadható, a horvát nyelvújítási mozgalom ugyancsak nyelvválasztással járt, a három, fontos alkotásokkal rendelkező nyelvi kultúra közül csupán az egyik lehetett az irodalom általánosan elfogadott elve; Ljudevit Gaj választása arra a nyelvi változatra esett, amelyből a horvát-szerb, illetőleg a szerb-horvát nyelvet (elméletben és gyakorlatban) létre lehetett hozni. S ez magától értetődően oda vezetett, hogy a másik két horvát nyelv megmaradt dialektális változatában. Gajnak nemcsak nyelvpolitikai, hanem politikai megfontolásai és ambíciói is voltak; a szlovén esetleges bekebelezésével mind tárgyalási pozíciói erősödtek volna, mind a szláv, egyelőre csak irodalmi, kölcsönösség (Ján Kollár) terjesztéséhez és elfogadtatásához²⁵ szállított volna érveket. Gaj érvelése az elképzelt dicsőséges szláv jövő érdekében nem vagy nagyon kevésbé hatott Prešerenre, aki korántsem volt a szláv irodalmi kölcsönösség kárhóztatója, a nyelvrokonság alapú „testvériség”-eszmét igen hatásosan szólaltatta meg lírájában, lírikoepikájában is; de a szlovén irodalom és nyelv önállóságát tekintve nem hajlott kompromisszumra. S csak mellékesen jegyzem meg, hogy Vuk Karadžić nyelvújítását nem követte azonnal a szerb irodalom fellendülése, és nem azért, mivel az egyházi körök, valamint a szlaveno-szerb nyelven írók ragaszkodtak nyelvükhöz, nyelvi terminológiájukhoz, hanem éppen azért, mert önmagában a nyelvteremtés még nem eredményezi az irodalom átstrukturálódását, a szükséges újjászervezését az irodalmi nyelvi rendszernek. A szerb irodalom első alkotója, aki vitathatatlanra tette az új szerb irodalmi nyelv fölényét a régi változatokkal szemben, Branko Radičević (1824–1853) lett, akinek jelentkezésére azonban az 1840-es esztendőig várni kellett. A horvát irodalom ennél kedvezőbb helyzetben volt, hiszen ha rendszerezésre, nyelvtani reformra várva is, olyan irodalmi múltat tudott fölmutatni, amely egy hajdani irodalmi nyelvként funkcionáló változatban európai rangú költészetet eredményezett, Gundulić barokk eposzát, az *Osman* Mažuranić a XIX. század közepén képes volt folytatni.

Visszatérve a szlovén pozícióra, a csatlakozás a Gaj meghirdette illírizmushoz, a teljes kulturális, nyelvi/irodalmi újrakezdést kockáztatta volna, mely csatlakozás eredményességét senki és semmi nem szavatolhatta, s bizonyára a másodvonalban helyezte volna el a szlovén irodalmat, vagy a horvát nyelvi megszólalást kínálta volna föl. S ha Prešeren nem is, a tehetséges, sokat ígérő és sokoldalú Stanko Vraz

(1810–1851) ekképpen került válaszütra: dialektusával kiszorult a szlovén irodalmi nyelvből, egy nyelvi/irodalmi újragondolás még akkor sem jelenthetett nagyon egyszerű feladatot, ha esztétikailag, műfajelméletileg sok minden kötötte össze Prešerenrel. Viszont belépni a horvát irodalomba: ez új lehetőségekkel kecsegtette; ha már választani kellett, az egyelőre sikeresebbnek ható, szélesebb körben ismeretes irodalmat választotta. Noha szinte a mai napig is akad olyan vélemény, miszerint Vraz horvát nyelven is szlovén költő maradt.²⁶ Hogy Vraz feladott-e valamit megtervezett költői egyéniségéből, nyelvi alkalmazkodása révén gyarapodott-e lírikusi személyisége, megvalósította-e mindazt horvátul, amit eredetileg szlovénül szeretett volna, számomra kérdéses, mint ahogy az szintén vita tárgya lehet: hol, milyen területen, milyen nyelvi megoldásokkal gazdagodott a horvát irodalom Stanko Vraz nyelvi áttéréseivel. Ezeket a kérdéseket Prešerennek nem kellett föltennie, igaz, ő magányosságával fizetett irodalmi/nyelvi önállóságáért. Barátai fiatalon haltak meg, társasága ugyan akadt (volt róla szó), ám irodalomtervezési problémáival magára maradt, a cseh elismerés ösztönözhetette a további munkára, de 1846-os kötetének²⁷ megjelenése mélyen elgondolkodtatta: teljesítette-e mindazt, amit szeretett volna, megvalósította-e a szlovén irodalom átállítását egy másik, a jövőbe vezető vágányra, sikerült-e önmaga és a szlovén irodalom számára az oly szükséges korszakváltás? Megszülettek-e azok a művek, melyeket szeretett volna megírni? Tudjuk, hogy a prózai epikába éppen úgy kirándult (volna), mint ahogy érdeklődött egy szlovén tragédia megírásának lehetőségeiről. Az előbbiről vannak információk, miszerint a szaggatottság, a tépettség (Zerrissenheit) szlovén változatát formálta volna meg, csak éppen az elkészült(?) kézirat elveszett vagy lappang. A tragédiának neki sem kezdett, jó darabig nem készült el az a fajta szlovén tragédia, amelyet Prešeren szeretett volna írni. Magányosságát nem csupán magánéleti kudarcai okozták, ezekből a kudarcokból újszerű, nagy hatású líra született, amely többek között a szonett és a kései petrarkizmus egy újragondolt, európai változatként a romantika modernisége mellett tanúskodik. A magánéleti magányosság csupán egyik tényezője ennek a lírának, igaz, ez összefüggésbe hozható a személyiségre vonatkozó előfeltevések során jelentkező válsághangulattal. Az irodalmi magányosság nem kevésbé nehezíti napjait, irodalmi rokonságát maga a távol élő Mickiewiczben és a cseh romantikában fedezi föl, a múlthoz fordulás, az antikok, Tasso, Petrarca stb. beemelése költészetébe, a reneszánsz és a barokk nagyjainak megszólítása azt a világirodalmi kört vázolja föl, amelyről August Wilhelm és Friedrich Schlegel tanulmányaiban²⁸ olvasható (vagy hallott róluk, vagy német irodalmi példák erősítő megismerésével meggyőződhetett arról, mily gyümölcsöző a rájuk való hivatkozás, a reflexió mint az önértelmezés egyik változata), viszont éppen ezekben a törekvéseiben, főleg Matija Čop halálát követően, nem számíthatott értő kritikai visszhangra, az együttgondolkodás akarására.

A magánélet hányattatásaihoz tartozik Prešeren életpályájának kényszerű torzulása. Az első, számára fájdalmas leckét Bécsben kapta, a Klinkowström Intézetben elfoglalt posztjáról eléggé hamar távolították el. Rossz időben érkezett Bécsbe, még a forradalmi/liberális eszmékkel sosem gondoló, urának hű szolgáljaként ismert Franz Grillparzer is megszenvedte a cenzúrát, öncenzúrát; Bécs szellemi élete legfeljebb a zenei klasszicizmus végső fázisának komponistáival (Beetho-

ven, Schubert) büszkélkedhetett, irodalmi élete (Grillparzertől eltekintve) nem mondható igazán jelentősnek, a színházi élet inkább. Ellenben a katolikus restauráció diadalát ülte, az intézetvezető/alapító Friedrich August von Klinkowström (1775–1836) valláserkölcsi alapú, tanító jellegű elbeszélések szerzője, kitűnő kapcsolatokot ápolt egyházi körökkel, nézeteiben igen közel állt a bécsi kormányzathoz. Valószínűleg Prešeren intézeti közjátéka (1823/24)²⁹ alapozta meg „Freigeist” hírét, s ez nem bizonyult pályáján jó ajánlólevélnek. S noha megszerezte Bécsben a jogi diplomát, egy bécsi elhelyezkedés kivihető terve nem merült föl, Kopitar a számára eljuttatott versekről kedvezőtlenül nyilatkozott, később is bírálta Prešerent Bürger *Lenor*jának átültetéséért, de Čop levelezéséből ismeretes, hogy személyisége sem nyerte el a befolyással bíró szlavista tudós tetszését, annyi bizonyos, hogy mind a később kirobant úgynevezett Ábécé-háborúban, mind az ifjú nemzedék almanachkiadási törekvéseiben az utak keresztezték egymást, Prešeren vitriolos-szatirikus szlovén és német versei szegültek szembe a cenzori hatalommal rendelkező Kopitarral. Az megint más kérdés, hogy a Prešeren-kultusz jegyében szerveződött irodalomtörténeti kutatás ezt a vitát meglehetősen egyoldalúan szemlélte, és csupán Kopitar esztétikai fogékonyságának hiányai felől vizsgálódott. Jóllehet a szlovén irodalmi nyelv kialakulásához Kopitar hatásosan hozzájárult, mint ahogy a szlovén nemzeti mozgalom számára sugallt kulturális történet, a pannónkarantániai elmélet szintén számottevő tette volt a Prešeren által megverselt Kopitarnak. Az azonban megfontolandó, hogy a jól kiépített besúgórendszer vagy esetleg Kopitarnak és környezetének az ellenszenve okozta, hogy Prešeren megszerzett jogi diplomáját nem volt képes megfelelően felhasználni, és több ízben hiába fordult kérelemmel a hatóságokhoz, engedélyezzék számára az önálló ügyvédi gyakorlatot. 1832-es első kérvényét, egy 1834-es második, 1840-as harmadik, 1843-as negyedik követte; míg végre 1846-ban, azaz 46 éves korában(!) kapta meg. Kranjba költözött, ahol önállóságát sorsa szűk két esztendőre korlátozta. Bécsből a jogi doktorátus megszerzését követően tért vissza Ljubljánába, ahol 28 évesen gyakornok lesz dr. Baumgartnernél, ez a gyakornoki állás ugyanott az 1830-as esztendőben is még megvan. 1834 és 1846 között dr. Blaž Chrobath irodájában szolgál, noha e szolgálatot enyhítette, hogy főnöke otthonában említett barátaival együtt lehetett. Helyzetét még inkább megvilágítandó írom ide azt a jól ismert adatot, miszerint a szlovén publikációinak helyet biztosító és egy nemzedéki tudatot és összefogást sejtető vállalkozás, a *Krajnska čbelica* (Krajnai méh) 1830-ban, 1831-ben, 1832-ben, 1833-ban, 1834-ben jelent meg, Prešeren az almanach szorgalmas munkatársának bizonyult; s bár a Miha Kastelič szerkesztette kis kötetkéek egészében meglehetősen vegyes tartalmúak, Prešeren művészete jellegadóknak és meghatározónak bizonyult. Több tényező összejárása okozta, hogy a készenlétben álló 1835-ös kötet kiadására már nem került, talán pontosabb azt állítani: nem kerülhetett sor. S bármilyen elismeréssel illehetjük Kopitar szerepét és szervezőmunkáját a tudományos szlavisztika megalapozásában, a szláv (sőt: az areális) nyelvészet kezdeményezésében, cenzori ténykedését aligha lehet mentegetni. Világossá vált, hogy Čop és Prešeren közreműködése (ez utóbbié a leghatásosabb érvekkel: szépirodalmi munkásságával) beleütközik Kopitar nyelv- és irodalomtörténeti elképzeléseibe, de Prešeren romantikus individuumpéldája is gyanús lehetett annak, aki

ettől a személyiségfelfogástól szívesen óvta a szlovén gondolkodást. Prešeren újító lelkesültsége részint formai-műfaji jellegű volt: az új – a szlovén irodalomban szokatlan – műfajok meghonosításával egészen más irodalomrendszert tervezett meg, mint a morálizáló-hagyományos irodalmi megszólalást, a népies-tanító modort szorgalmazó Kopitar.

Prešeren szerelmi költészete olyan nyitott és nyílt költői beszédben hangzott fel, amely nem pusztán egy (kis)város nyugalmát zaklathatta föl (mindenki ismert mindenkit), hanem a személyiségnek, a személyiség, a világ és a nyelv konfliktusainak, konfliktuslehetőségeinek poentírozott – verses – megjelenítésével vitatta a biedermeier magatartásnak nemcsak hétköznapi gyakorlatát, hanem kétségbe vonta az életforma alapvető értékeit, az önmegtartóztató, rezignációba vonuló életvitel „ideológia”-ját. Kopitar cenzúrája azonban feltehetőleg nem Prešeren költészetének bölcséleti (például Hegel felé mutató) utalásaira, hanem arra a romantikára lett figyelmes, amely az irodalom területén egészen más szellemiséget képviselt (ezzel együtt másféle személyiség-elképzelést vitt színre), mint a hűséges-engedelmes alattvalókat látni kívánó kormányzat. Aligha tekinthetünk el attól, hogy az Ábécé-háború bővelkedett a személyes(kedő) mozzanatokban, Prešeren (mint említettem) nemcsak a kevesek által művelt-beszélt szlovén nyelven, hanem németül is megrajzolta Kopitar karikatúráját, valamint Matija Čop szintén határozottan vitázott. Így Kopitar személyes sértettsége csak fokozta elszántságát, hogy – ahol és amíg csak tudja (csak az 1830-as esztendőkből tudta) – akadályozza az almanach megjelenését, amelynek utolsó kötete 1848-ig várt a kiadásra, mikor is a politikai események felszabadították a cenzúra által gúzsba kötött szellemet. Illusztrálásul és szemléltetésül Prešeren egy német szonettciklusából, a *Des Sängers Klage* (Az énekes panasza)³⁰ címűből írom ide a harmadik darabot:

*A gonosz törpe hírét hallottátok,
Mint ez: a torzult vöröshajú rémség
Mohósággal halomba gyűjti pénzét,
S kit megkísértene: a szép leányok.*

*S hogy kudarcosak a próbálkozások,
Elszökteti a szűzet, s rejti szépét,
S hogy senki hozzá ne közeledhessék,
Őrzik a várat a szigorú zárak,*

*Tétlen kedélyek mit még kitaláltak,
Igazzá lett, magam nyomára bukva
Egy ilyen lányörzönök, ily galádnak,*

*„Hívják e gonoszt Barthelm Kopitárnak”,
„A szép?” „a krajnai literatúra”,
„A zár, mely fogva tartja?” „a cenzúra”.*

Nemcsak a literatúra és a cenzúra rímpárként (összeegyeztethetetlen entitásként) hívja föl magára a figyelmet, hanem a mesei-álnaiv utalás is, egy nemzetközi mese-

motívum előkészítő mozzanatként való megszólaltatása, hogy a vers végére lelepleződjék az addig még nem is sejtetett célzat, az énekes belépése versébe, egy párbeszéd, a gonosz törpe néven nevezése verses pamfletté fogalmazza át a szonettet, amelynek rímképlete korábbi Prešeren-verseket idéz meg.

Ideértve még Prešeren epigrammáit, polemikus verseit, állítható, hogy ezzel is új hang zendül meg a szlovén irodalomban; s egyáltalában nem jelentőségét csökkentjük, ha Goethe és Schiller xéniáira figyelmeztetünk, amelyek mintegy kritikai hadjáratként kísérelték meg, hogy az irodalmi ellenfelek gyengéit (bőven voltak) szóvá tegyék, kigúnyolják, avítt magatartásokat tegyenek nevetségessé, s egy korszerű klasszicizmus esztétikáját megalapozzák – versben. Hasonló törekvések a magyar irodalomból ismerősek, előbb Kazinczy Ferenc *Tövisek és virágok* (1811) versgyűjteménye jelent meg, ezt többen kötik össze a nyelv- és stílusújítási polémia megindulásával, utóbb 1828–1832 között Vörösmarty Mihály *Pályalombok* című gyűjteménye, amelynek epigrammái sorra veszik a magyar romantika irodalmának ellenzőit, szóvá teszik a poliglott megszólalást, nem egyszer önkritikusan emlegetik föl a pályatársak gyengéit. Másutt nemzedéki polémia zajlottak, Mickiewicz a varsói klasszicizmus ellen szállt harcra, Jozef Jungmann kivívta fordításával, szótárával, nyelvi-irodalmi elképzeléseivel egy új nemzedék jogát a maga irodalmának létrehozására. Egyszóval Prešeren és Čop Kopitar-ellenes küzdelme rendelkezik olyan kelet-közép-európai párhuzamokkal, analógiákkal, melyek nemcsak a polemizálók korszerű gondolkodásformáit helyezik szélesebb kontextusba, hanem a polémia szükségszerűségét is kétségtelenné teszik, részint egy nemzedéki újragondolás akarásába ütközünk, részint az autonóm irodalmiság elképzelése merül föl.³¹ Itt jegyzem meg, egy helyütt Prešeren utal arra, hogy irodalmi tréfáival August Wilhelm Schlegel nyomaiban jár (*Literárische Scherze in August Wilhelm v. Schlegels Manier*);³² s hogy még összetettebb legyen az irodalmi utalás, előbb egy latin disztichonban olvastatja össze a *Zois*-tanítvány Kopitar és *Zoilus* (görög akadémikus kritikussal)³³ között lehetséges megfelelést, utóbb egy szonettben választja el a szarát a tiszta kristálytól meg az aranytól. Ha mindezt megfontoljuk, nem állítható, hogy Kopitar ne lett volna oka sértettségre. Ide azonban még egy megjegyzés kívántatik. Kopitar ugyanis nemcsak ljubljanoi ellenfeleivel vitázott. Éppen elég baja akadt cseh és orosz szlavistákkal, nyelvészekkel, történészekkel. A nemzetközi elismerést arató königinhofi (királynéudvari) „kézirat” hitelességében éppen úgy kételkedett, mint majd fog a szlavisztika másik alapító atyja, Josef Dobrovský a grünbergi (zöldhegyi) „kézirat”-ban, noha az előbbi Goethe fantáziáját is megmozgatta, magyar utóélete nem jelentéktelen,³⁴ arról nem is szólva, hogy a cseh történetírás őstörténeti tézist fogalmazott meg a „töredékek”, versek „előkerülését” követve. Kopitar tudása és filológiai alapossága azonban felfedezte az árulkodó nyelvi jeleket, ezt szóvá téve nemigen nyerhette el a „létrehozó” Hanka (és társai) rokonszenvét. A cseh romantika szerzői viszont elismeréssel fogadták az ifjú szlovének almanachját, s a pozitív ismertetés erősítette Čopnak és főleg Prešerennek egyelőre inkább virtuális, mint valóságos pozícióját. Kopitar ausztrószlavizmus és a Habsburg Birodalomban utazgató orosz tudósok nézetrendszere, inkább sejtett, mint világosan kinyilvánított szlávizmusa nem volt közös nevezőre hozható. Nem részletezem tovább, inkább Kopitar szaporodó polémiai nehezítették ter-

veinek végrehajtását, még az is lehet, hogy több megértést várt a ljubljanaiktól. Viszont megfordult a helyzet Matija Čop váratlan halálakor. Čop ugyancsak nemzetközi tekintéllyel rendelkezett, igaz, részben Kopitar közvetítésével élénk levelezőkapcsolatba lépett Pavel Jozef Šafárikkal (a cseh helyesírás szerint: Šafaříkkal), akinek bibliográfiai adatokkal szolgált, a szlovén nyomtatott múlt emlékeinek gyűjtésével, ezek pontos leírásával, majd megírta számára a szlovén írásbeliség történetét. Ez azonban Čop nevének említése nélkül Šafárik posztumusz munkájában látott napvilágot.³⁵ Čop pályája során számottevő lengyel kapcsolatra tett szert; jó szemmel már első találkozásukkor fölfedezte Prešerenben azt a küzdőtársat, költő-személyiséget, akivel egy új korszak nyitását kezdeményezhetik a létrehozandó szlovén irodalmi nyelv és költészet ügyében. A *Krajnska čbelica* számára pótolhatatlan veszteségnek bizonyult Čop váratlan halála. Čop ugyanis rendelkezett a megfelelő szervezői és „diplomáciai” tehetséggel, amellyel a közepes tehetségű Kastelič jóval kevésbé, és talán a Kopitarral megszakadt személyes kapcsolat újravételét is megkísérelte volna. Mindez (persze) találgatás, de annyi bizonyos, hogy Prešeren nemcsak legjobb barátját veszítette el, hanem azt a személyt, akire költői kétségeiben támaszkodni tudott, aki felhívta figyelmét azokra az európai irányokra, amelyek végül is meghatározták a romantikus gondolkodásnak az egyik legfontosabb változatát. Čop és Prešeren 1828-as első találkozásakor már tisztázódott, merre tart majd ez a szövetség: Čop értelmezni tudta Prešeren korai kísérleteit (azt a néhányat, amit az önmagával túlságosan szigorú költő meghagyott), és Prešeren egyik első versében, a nemzetközi motívumrokonsággal rendelkező népregéből adaptált, újragondolt *Povodni možban* (A víziember)³⁶ fölfedezte azt a költészetet, amely alapjában tért el Kopitar felfogásától, a népköltészet–műköltészet népiesség felől való szemléletétől. Čop vitathatatlanná tette, hogy a szlovén költőnek nem szabad közvetlenül megszólaltatni a népköltészet alakjait, formáit, szemléletét, hanem létre kell hozni a sokrétű, romantikus irodalmat, amelyet a szlovén körülmények között a Schlegelek progressive Universalpoesie-je (az egyetemes progresszív költészet) mintájára képzelt el. Ehhez Prešeren úgy járult hozzá, hogy adaptálta azt a műfaji sokszólamúságot, amely a differenciált irodalmak sajátja, nem feltétlen a kortárs és nem bizonyosan az újszerű líra megfelelőit kell megteremteni, amely bizonyára divatosnak, ám követhetőnek semmiképpen nem nevezhető, hanem a szlovén irodalom teljes műfaji rendszerét kell megkonstruálni; onnan kell formát, verselési módot áthozni, adaptálni, szlovén tartalommal megtölteni, ahonnan érdemes; ezért a reneszánsz és a barokk háza táján éppen úgy szét kell nézni, mint az antikvitásban, viszont a szemléletnek, retorikának, a megformálás mikéntjének feltétlen újként kell hatnia. Ehhez kínált poétikai, esztétikatörténeti háttérret August Wilhelm Schlegel és Friedrich Schlegel több irodalomtörténeti/verstani áttekintése.³⁷

Ez a közös elgondolás lett az alapja Prešeren és Čop szövetségének, ez tört meg Čop halálakor, de ennek hatása még ott érzékelhető az egyik főműnek nevezhető verses elbeszélésben, a *Krst pri Savici* (Keresztelés a Szavicán) címűben.³⁸ Nemcsak azért, mert a műsákhöz való, ekkorra időszerűtlenné lett fohászokodás helyett szonettben idézi meg a költő az elhunyt jóbarátot, s a következő részek tercinái és ottava rimái a Čop (és a Schlegelek) közvetítette itáliai költészetre utalnak,

hanem azért, mert a költői–lírai én megosztottságát, megkettőzöttségét versbe írva a korszerű igénynek tesz eleget, a személyiség belső ellentmondásaival együtt történeteinek sokfelől láthatóságára figyelmeztet, melyek színre hozására a Gesamtkunstwerk (összművészeti alkotás) alkalmas, a műfajok szétagolódása helyébe a műfajok összegződése „hatványozódása” lép, így közvetetten megnyilatkozó bensőséges, elbeszélői személyesség hatja át az újszerű epikai formát. Čopnak a szintetizáló személyisége a *Matiju Čopu*-sír feliratból is kibukik (mint a német nyelvű tercinákból), nemcsak az emblematis helynek felfogott Fiume, Lvov, Ljubljana (az életút) válik a szubjektív emlékezet helyévé, hanem az általa beszélt nyelvek is az európai művelődés integrálásáról tanúskodnak, hogy a szláv/szlovén mitológia fölemlegetésével (Perun) az idők végtelenjében őrződjék meg a Szávába fulladt Čop (Slave – Save rímpárba tömörítve a távoli s a közeli egymásba érését). S éppen ez az utalás pozicionálja a sír feliratot a verses elbeszélés közelébe, mint ahogy a sír feliratba rögzíti a német tercinákban részletezett életrajzot.

Andrej Smole nagyvilágisága ellenére nem tudta teljesen betölteni azt az űrt, amely Čop halálával Prešeren előtt tátongott. Nem a barátság lett kevesebb, hanem a közös vállalkozással jelölhető művészeti elkötelezettség. Igaz, Prešeren Smolével együtt *Ilirske Novice* címen lapot tervezett, melynek az *Ilirski Merkur* lett volna a melléklete. Ha a terv megvalósul, nemcsak a szlovén sajtótörténet lépett volna új fázisba, Prešerennek nem kevés jóhíreműségre volt szüksége, ha azt feltételezte, hogy megkapják az engedélyt. Nem is szólva az anyagiakról (például a szerkesztői fizetésről), a napi munkáról, a szervezésről. Inkább a szándék fontos, hogy mint akarnak kitörni és a világ felé nyitni, bekapcsolódni a hírek továbbításának, cseréjének folyamatába. Smole halála újabb megpróbáltatás Prešeren számára, egy újabb szövetséges elvesztése.

Különleges, barátsággá fejlődő ismeretség fűzte Prešerent az ifjú lengyel emigránshoz, Emik Korytkohoz. Kölcsönösen tanították egymást a másik nyelvére, ennek közvetlen eredménye mindkét barát munkásságában gyümölcsözött. Korytko szlovén népdalgyűjteménye hozzájárult³⁹ a szlovén folklórisztikai gondolkodás kialakulásához, minthogy valóban gyűjteni járt, s a kétesnek bizonyult szövegek javításában Prešeren segítségére volt, viszont Prešeren még közelebb fért Mickiewicz szövegeihez, melyek megerősítették abban, hogy mind petrarkizmusa, mind lírikoepikus törekvése korszerűnek ismerhető el, emellett Mickiewicz költészetének alaposabb megismerése révén az emigráció megszállta lengyel irodalom majdnem töretlen működéséről hoztak hírt, így a szlovén irodalomteremtés ügye ezáltal is igazolódhatott. S ha Prešeren továbbra sem hitte, hogy feltétlenül népies-populáris irányba kellene irányítania az általa irodalomként elfogadtatni kívánt szövegiséget, mind Smole, mind Korytko tevékenysége meggyőzhette korábbi álláspontja továbbgondolásának szükségességéről: a műköltészetbe emelt népköltészeti hagyomány gazdagítja, rétegzí a kiteljesítésre váró szlovén irodalmat. A népköltészet fogalmi körülhatárolásának bizonytalanságai nem kedveztek a népiesség reflektálatlan irodalomba fogadásának, legfeljebb egy alsóbb szinten jelölték meg a népies szólás erejét és jogosultságát. Vuk Karadžić köteteinek európai sikere nemcsak a népköltészet felé fordulásban jelölhető meg, hanem annak a modornak, tematikának és tónusnak az elterjedésében is, amely részben imago

elképzeléseket váltott át irodalomra, részben a stilizáció révén hitette el valódiságát. A legjobb példa erre Mérimée ügyes misztifikációja, amelyet igazi déli szláv népköltészetként üdvözölt, fordításaival hitelesítve (például) Puskin.⁴⁰ Ennek megfelelően Prešeren váltása az 1840-es esztendőkre romantikus irodalomfelfogását nem veszélyeztette, a feltároló népköltészeti hagyományt csak az általa adaptált formában hitte irodalmi alkotásként recipiálhatónak, miközben a népköltési gyűjtés messze nem volt ellenére. Talán több figyelmet érdemelne, hogy Mickiewicz-fordításai közül az egyik *O! Volkslied* címmel inkább árulkodik a Prešeren–Mickiewicz viszonyról, mint mondana valami olyant a népköltészetéről, ami valamilyen formában már ne hangzott volna el. Prešeren a *Konrad Wallenrod*-ból ültette át ezt a részletet;⁴¹ a mű éppen úgy verses elbeszélés, mint a *Krst pri Savici*, éppen úgy vet föl nemzeti-morális kérdéseket, mint a szlovén verses elbeszélés, és éppen úgy különféle műfajok összegződése. Az elégikus tónusban felhangzó rövidebb, dalszerű vers a romantika rekvizitumaiból épül föl, és lényegében a régít meg a népit látja együtt (akár a népköltési gyűjtések kezdeti szakaszán), viszont a vallási terminológia bevonása (kerubhangok, kerubszárnyak, a kerub kardja) éppen nem utal vissza a népénekre, s a megjelölt, a dal születése számára kedvező körülmények inkább a távolodó énekről szólnak; fölbukkan az égő tetőről tovaszálló csalogány, amely az erdőből énekel a sír és a romok fölött egy gyászdal a vándornak.⁴² Korántsem ez és a másik Mickiewicztől való fordítás teszi fontossá a kapcsolatot és Korytko közvetítését. Az már nem tudható, miről és milyen lengyel eseményekről beszélgettek, mit közvetített a lengyel történelemből: erre vonatkozó (közvetlen) utalásokat nem találtam Prešeren költészetében. Az a tartás, következetes poétai elszántság, mely megalkuvás nélkül nyilatkozott meg Prešeren lírájában, feltehetőleg nem vezethető vissza a még oly alapos(?) Mickiewicz-ismeretre. A lengyel Korytko szlovén népköltési gyűjtése azonban a szlávizmus rokonszenves példajaként mutatkozott meg, Prešeren és Korytko együttműködése előre igazolta a *Zdravljica* (Pohárköszöntő) üzenetét. Korytko egy esztendővel előbb halt meg, mint Smole, s így fél évtized alatt Prešeren elvesztette legközvetlenebb értőit, barátait, munkatársait, s a szlovén irodalom iránt érzett felelősséggel magára maradt. Amikorra élete első verseskötete 1846-ban megjelent, már csak a közölt versekben tudatta olvasóival, milyen búcsúkra kényszerült. Korytko német nyelvű, epigrammatikus sírverse az emberiséget emlegeti, mint amelynek átadja őrzésre az elhunyt jó barát emlékét.⁴³ Az emberiség, majd közelebbről Európa feltűnik az Andrej Smolét sirató versben (*V Spomin Andreja Smoleta* – Andrej Smole emlékére): a szenvedélyeit a világba, az emberiségre (človeštva) kivetítő személyiség bejárja Európa tereit (ez a bejárás Prešerennek csak verseiben, versei által sikerült), de hazai élményei elkísérték útjain, s ha a szerencsétlenség szonettjeit Prešeren el is írta Smole elől, a jóbarát emlékére felújítja mindkettejük szerelmi hányattatásait.

Videl si Nemsko, Francosko, Britansko,

Videl si Švajca visoké goré,

Videl si jasno nebo ital'jansko;

Sreče ni ranjeno našlo srcé.⁴⁴

*Francia, német, a távoli angol
Hont beutazva, az Alpokon és
Kedves Itália-szerte barangol
Árva szíved, de: sehol feledés.
(Tandori Dezső ford.)*

Matija Čop a szlovén disztichonokban úgy kél életre, hogy az antikvitás és a „modern” – romantikus – költői/nyelvi világ egyként megidéződik, miközben a jóbarát sírjára Szlávia-anya hullajtja könnyeit (grôbu na tvojem oči máteri Slávi rosé), míg a már emlegetett német tercinnak a világszellem cselekvésének, teremtő akaratának tulajdonítják Čop földi megjelenését:

*Nicht abntest Du, dass Deine Bahn beschlossen;
Der Weltgeist sandte aus der lichten Halle,
Dich abzurufen zu des Lichts Genossen,*

*Den Genius ab; im bellesten Kristalle
Der reinsten Woge löscht' er aus dem Funken,
Auf dass er rein zurück zum Urlicht walle.*

*S hogy mindent, nem is sejtetted! Itthagysz;
A Világszellem, fényes csarnokából
– Hogy egyike légy fönti társaidnak –*

*Külde érted Géniusz; s ő a lángból,
Ki voltál, hűnytot lobbant, térne vissza
Az Ős-Fénybez kristály foglalatából.
(Tandori Dezső ford.)*

Ama kis körnek, mely Prešeren körül, ugyan nem a semmiből, de az igen kevésből, egy új, egy más világot teremtett, akképpen jutott részéül a korai halál, hogy tevékenységük hatalmasabb, „ősebb” folyamatba tagolódott, s az új korszak kulturális hőszainak egyikévé lettek. Ilyen módon kapcsolódott be kurta földi létük a Prešerenébe, és lettek egy majdan bizonynyal megörökítendő történet reprezentánsaivá. Ez a történet szűkebb értelemben a szlovén önmeghatározásra törekvése, ennél tágabb összefüggések között a szláv tudat formálóié és az európai, a goethei felfogás szerint leírható, néven nevezendő világirodalom aspektusából a romantika személyiségéé, a „regényes” élet, „regényes” (romantikus?) sors főszereplőié. Eképpen a byroni „héroszokkal” éppen úgy rokonságra lépnek, miként azokkal, akiknek létezése a szlovén irodalom kibontakozásában kapja meg méltó elismerését. S beteljük, amit a *Szonettkoszorú* (Sonetni venec) vágyként zeng ki:

*Da b' od sladkote njega poezije
Potihnil ves prepír, bilé vesele
Viharjev jeznih mrzle domačije!*

*Hogy véget vessen ez az édes ének,
Minden viszálynak, s ne legyenek itt se
Házak, kivette a vihar dübénének.*

(Lator László ford.)

Az utókor igazságot szolgáltatott a küzdő feleknek, Kopitar méltányos megítélése is elkövetkezett, ám Prešeren pályája szinte úgy végződött, mint kortársaié: Puskin ostoba párbajban lelte halálát. Életének huszonhatodik évében támadt Máchá ellen a gyilkos kór, Mickiewicz reményei szétfoszlottak az európai forradalmi hullám elültén, a hátralévő éveire az emigrációs sorsba kényszerült továbbra is, Vörösmarty elkomorult költészete nemcsak a magyar szabadságharc bukását siratta, hanem a jobb idők reményét is csupán kikényszerített önvigasztalással volt képes talán csak a maga számára éltetni. S ha Prešeren pályakezdése a találgatások ködébe vész, hiszen a kezdet kezdetéről nincsenek információink, az elsőként számon tartott versek szinte teljes poétai vértetben mutatják költőnkét, a kései (egyetlen) verseskötetet követő időszakot is a homály borítja: ha volt is Prešerennek kranji lírája, legfeljebb találgathatjuk minéműségét. A magára maradt költő „végrendelete” önmagának készített, nagyon személyes gnómája. Valójában kötetének mottója a nosztalgia halvány árnyalatával szól, egykori reményeit várná vissza, egykori félelmeivel, szorongásaival (strah) együtt. Kötetére bízta a feleletet, mely másként üzent jelen-, másként utókorának.

A kötet mottója⁴⁵ szűk szókincsből építkezik, mégis átfogja a poétai létezés lehetőségeit, melyek a néha fölcillanó remény ellenére sosem bizonyultak kedvezőknek. A nagyváros, Bécs semmivel sem látszott kecsegtetni a tudásvágyó, tudászsomjas ifjút, nem kínálta föl a „poétai lakozás” esélyét, a kisváros meg a még kisebb város ugyan teret engedett (úgy ahogy) a tehetség kibontakozásának, jóval kevésbé kiáradásának, az életmű befogadásának.⁴⁶ A nemzetébresztés/nevelés feladata egyik-másik német versben határozottabban és nyíltabban szólal meg, mint a szlovén nyelvűekben, hiszen – bármily paradoxul hangzik – németül valószínűsíthetőbben ért el a címzettekhez, mint az anyanyelven. A szorongás (strah) áthatja az életet és a művet, nem komplementer a reményhez képest, hanem azzal együtt, de a versekből kiolvasva, érzékelhetőbben fogalmazódik meg. S bár Prešeren minden bizonnyal Goethe-nek és Schiller-nek is szorgos olvasója volt, nem azért panasolja az ideálok szétfoslását, amiért a *Görögország istenei* költője. Elveszett nemzedékről volna szó, amely a század betegségeit, rossz érzését kénytelen elviselni? A napóleoni háborúk túntével a bezáruló cselekvési körök jobb sorsra érdemes ágenseinek pályáját járná be? Nem hiszem, hogy Prešeren művét az Alfred Musset-é mellé kellene helyezni. Az ő kilépési kísérlete eleve kockázatosabb volt, egy felkészületlen (olykor önelégült) társadalomból nemigen érkezhettek visszajelzések. Egy még jó darabig formálódó irodalom nem visszhangozta a költőnek a messzi távlatokba mutató kezdeményezéseit. S miközben ráértett a kor „uralkodó” eszméire, föllelvén a műfaji-tónusbeli differenciálás, teremtés módjait, az 1840-es években már azok a társak sem követhették, akikkel az 1830-as években együtt gondolkodhatott. A remény nem derenghetett újra, s nem az a szorongás nyomaszthatta, mint annak előtte (legfeljebb a cenzúra maradt hű önmagához). A

nagy polémiák kora is lejárt, viszont az összegzés, a kiteljesítés nem történhetett meg. A verseskötet létrehozása heroikus teljesítménynek bizonyult, a költészettervezés oly értelemben lett sikeres, ahogy az elődöt, Valentin Vodnikot megidézõ vers hirdeti: „Tak pevec se trudi, / samoten živi, / se u slavi, ko zgrudi / ga smrt, preradi. („Küzd földi magányán, / költõ szíve így; / diccsel, ha halálán, / újjászületik!” – Tandori Dezsõ ford.)

JEGYZETEK

1. *Anastasius Grün's gesammelte Werke I.*, szerk. Ludwig August Frankl, Berlin, 1877, 170. (Nachruf an Preschern, 1849.)

2. Matija Gollmayr (Gollmayer) Matija Čophoz intézett levelét idézi Marija Vera Claricini, *Cankars Wien – ein Ausschnitt der Stadt = Wien als Magnet? Schriftsteller aus Ost-, Ostmittel- und Südosteuropa*, szerk. Gertraud Marinelli-König – Nina Popova, Wien, 1996, 397. Eszerint Prešeren az antik auktorokon kívül többek közt Boccacciót is olvastatta, nem járt naponta misére, sosem gyónt, túl kevészer forgatta az imakönyvet.

3. Késõbbi esemény: Grün Auersperg grófként a krajnai tartományi gyûlésen fellépett a szlovén oktatási nyelvként való bevezetése ellen. 1850-ben megjelentette *Volkslieder aus Krain* címmel fordításgyûjteményét. Ifjúkorában még így verselt *Illyria* címû ódájában: „Sei mir gegrüsst, Land meiner schönsten Träume, / Land, das mir Leben, Lied und Liebe gab, / Das liebend nährte meines Lenzes Keime, / Wie meine Wiege, sei du auch mein Grab.” – „Légy üdvöz, legszebb álmaim hazája, / Te, ki éltet, dalt s szerelmet adál, / Tavaszbimbaim szerelmed táplálta, / Te légy sirom is, mint bölcsõm valál.” *Az Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képbén*, Karinthia és Krajna, Budapest, 1891. (Hasonmás-kiadás, Budapest, 2012.)

4. France Prešeren, *Poezije in pisma, uredil Anton Slodnjak*. Ljubljana, 1964.

5. Több írásomban kíséreltem meg fölvázolni a két-/többnyelvûség tipológiáját. Összefoglalólag: *Kétnyelvûség, többkultúráltság Kelet-Közép-Európa irodalmaiban = „Gagyog s ragyog”*. *Magyar irodalom kelet-közép-európai kontextusban*, fõszerk. Kelemen Zoltán, szerk. Kollár Árpád, Kovács Flóra, Szeged, 2012, 21–34, *Mehrsprachigkeit und Kulturbeziehungen in Ostmitteleuropa des 18. und 19. Jahrhunderts*, Ungarn-Jahrbuch, 1996, 97–108.

6. Poezije doktorja Franceta Prešerna in dodatek njegovih drugih pesnitev ter prevodov in prirediteljev ljudskih pesmi, zbral in uredil Anton Slodnjak. Ljubljana 1996, 20. („Kdo zna / noč temno razjasnit' ki tare duha // Kdo ve / kragulja odgnati, ki kljuje srce / od zore do mraka, od mraka do dna!”)

7. 1809-es keltezésû az *Ilirija õzüljena* címû vers, mely a szláv irodalmakban lelhető „ébredés” toposzt bontja ki. Vodnik verseivel késõbb Andrej Smole foglalkozott.

8. A legtöbb információ M. Čop hiányosan ránk maradt levelezésébõl olvasható ki. *Pisma Matija Čopa*. 1. knj. Uredil Anton Slodnjak, uvod in opombe napisal Janko Kos. 2. knj. Uredil Anton Slodnjak. Ljubljana, 1986.

9. *Poet tvoj nov Slovincem venec vije* (Sonetni venec, 1. szonett), a 6. sz. jegyzetben, *i. m.*, 72, 79.

10. „Dass fremd das Vaterland ist seinen Söhnen, / Dass sie sich scheu'n Slowenen sich zu nennen.” *Dem Andenken des Matthias Čop*, *Uo.*, 160.

11. *Uo.*, 13–14.

12. *Literarische Polyphonie. Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur*, szerk. Johann Strutz – Peter V. Zima, Tübingen, 1996. Brigitte Busch, *Mehrsprachigkeit*, Wien, 2013.

13. A szlovák irodalomtudomány terminusai: dvoj/viacdomovost'. Dionýz Ďurišin, *Čo je svetová literatúra*, Bratislava, 1992, 124.

14. *Dekelzam – An die Mädchen* (két hasámban, párhuzamosan tördelve), *Illyrisches Blatt zum Nutzen und Vergnügen* 1827, 7. sz, január 12.

15. A Prešeren-elégiát Petõfi Sándor *Itt benn vagyok a férfikor nyarában* címû versével veti egybe Jože Pogačnik, *France Prešeren és Petõfi Sándor = Délszláv-magyar kapcsolatok*, szerk. Szeli István, Újvidék, 1982, I, 136–151.

16. Vö. a 14. sz. jegyzetben, *i. m.*

17. August Wilhelm Schlegel, *Blumensträusse italienischer, spanischer und portugiesischer Poesie*, szerk. Karl Georg Wendriner, Berlin, 1917. Uő., *Geschichte der romantischer Literatur*, szerk. Edgar Löhrer, Stuttgart, 1965.

18. Prešeren életrajzi adatait jórészt az alábbi könyvekből vettem át: Niko Košir, *France Prešeren*, Ljubljana, 1977. Anton Slodnjak, *Prešernovo življenje*, Ljubljana, 1964.

19. Jože Toporišič, *Kopitar – Prešeren – Čop = Obdobje romantike v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. Zbornik Obdobja 2*, szerk. Boris Paternu, Ljubljana, 1981, 389–408. Uő.: *Prešernov pesniški jezik in knjižna norma v Kerstu per Savici = Romantična pesnitev. Ob 200. obletnici rojstva Franceta Prešerna. Mednarodnij simpozij Obdobja – Metoda in surst*, szerk. Marko Juvan, Ljubljana, 2000, 223–239. Jože Pogačnik, *Jernej Kopitar*, Ljubljana, 1977. (Znameniti Slovenci)

20. Zois sokirányú érdeklődése, mecénáskodása kiolvasható levelezéséből. *Zoisova korespondanca 1808-1809*, szerk. France Kidrič, Ljubljana, 1839.

21. Jó példa Leopold Kordešé (Kordeš, 1808–1879): 1838-tól szerkeszti a *Carniolian*, 1845–1849 közt a *Laibacher Zeitungot*, melynek melléklapja az *Illyrisches Blatt*. Egyként nyitott az osztrák biedermeier költők és a szlovén néprajz meg művelődéstörténet felé. A Habsburg Birodalom népei történeti mondáinak ad teret a Joseph von Hormayr és Alois von Mednyánszky szerkesztette *Taschenbuch für die vaterländische Geschichte*. I. M. Schuditz *Emona's Gründung* című kéténekes, hexameteres kiseposza (1826, 21–227) elbeszéli Iasón útját a Pontustól az Isteren át a Száváig, innen jut el a mai Ljubljana térségéig, hogy megalapítsa a várost.

22. Prešeren idevonatkozó epigrammái és „irodalmi” tréfái mellett Čop levelezésére hivatkozom, mint amely krónikáját adja a Kopitarral folytatott vitának. Pogačniknak német nyelvű monográfiája (*Bartholomaeus Kopitar*, München, 1978.) a rehabilitálás lendületében a tudós vitathatatlan érdemeit méltatja. Az én álláspontom kissé eltér ettől.

23. A nyelvvaltozatok közötti választás dilemmája mindenütt megosztotta a „nemzeti ébredés”, a „nyelvújítás” képviselőit. A régió nyelvújításának tipológiájáról: Richard Pražák, *Typologická charakteristika českého a slovenského neologického hnutí ve srovnání s vývojem u Maďarů a Rumunů = Československé přednášky pro VII. mezinárodní kongres slavistů* (Vasšava, 1973) Praha, 1973, 94–105. Uő., *Typologische Charakteristik der tschechischen und slowakischen neologischen Bewegung im Vergleich zu der Entwicklung bei den Magyaren und Rumänen*. Letopis Instytuta za serbski ludospit, Rjad B, c. 31/1. Budysin, 1984, 83–103.

24. Marijan Dović, „Český Prešeren”: *Slovinská recepcie Máchova kultu*. *Slavica litteraria*, X/17, 2014, 163–173. Marko Juvan, *Kritika a překlad jako prostor pro meziliterárnosti. Čop, Čelekovský a Prešeren*, Uo., 175–185.

25. Nikola Stančić, *Die Idee der Slawischen Wechselseitigkeit von Ján Kollár und ihre kroatische Rezeption = Ján Kollár a slovenská vzájemnost'. Genéza nacionalizmu v strednej Europe*, szerk. Tatiana Ivantýšinová, Bratislava, 2006, 174–185.

26. Branko Drechsel nyomán Marija Mitrović, *Geschichte der Slowenischen Literatur*, ford. Katja Sturm-Schnabel, Klagenfurt/Celovec – Ljubljana/Laibach – Wien/Dunaj, 2001, 168.

27. *Poezije Doktorja Franceta Preserna*, Ljubljana, 1847.

28. A 17. sz. jegyzetben, *i. m.*, Friedrich Schlegel, *Wissenschaft der europäischen Literatur. Vorlesungen, Aufsätze und Fragmente aus der Zeit von 1795–1804*, szerk. Ernst Behler, München – Paderborn – Wien, 1958, 145–146. (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, elfter Bd, zweite Abteilung, Schriften aus den Nachlass.)

29. Az intézetről, valamint az intézetvezetőről képet közöl, Gollmayer levelét kivonatolja Slodnjak: a 18. sz. jegyzetben, *i. m.*, 19–21.

30. A 36. sz. jegyzetben, *i. m.*, 146.

31. Itt jegyzem meg, hogy a modern epigramma teóriáját G. E. Lessing alapozta meg, ez vált – némi módosítással – a német klasszika műfaji gyakorlatává, hogy azzal jórészt párhuzamosan a koraromantika kialakítsa az irodalmi polémia verses műfajait. E téren is kezdeményező Prešeren.

32. A 6. sz. jegyzetben, *i. m.*, 148–150.

33. Zoilus amphipolisi nyelvész, makedóniai Fülöp korában élt, híressé lett túl éles kritikáiról, melyekkel Homéroszt és Platónt illette.

34. Vö. tőlem: *Die Rezeption der Königinbofer Handschrift im 19. Jahrhundert in Ungarn*, *Studia Slavica Ac. Sc. Hung.*, 1968, 141–156.

35. Paul Joseph Schaffarik, *Geschichte der südslawischen Literatur. Aus dem handschriftlichen Nachlasse*, szerk. Josef Jireček, 1. Slowenisches und glagolitisches Schrifttum, Prag, 1864.

36. Ennek népköltési eredetéről, fölbukkanásáról a Prešeren által forgatott barokk hon- és népismereti könyvben (Johann Weichard Valvasor, *Die Ehre des Herzogthums Krain*, 1689) olvasott, miként verses elbeszélésének tárgyára is itt lelt. Az *Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képben* a 3. sz. jegyzetben hivatkozva.

37. Elsősorban a 28. sz. jegyzetben, *i. m.*, részletezőbb elemzésre másutt keríttek sort.

38. A Matija Čop emlékének szentelt szonett műfaji „szinten” idézi meg a művelt barátot, de a verses elbeszélés szereplőire utalás révén a barátságban és a létfelfogásban megvalósuló közös irodalmiságra is utal.

39. Grün szlovén népköltészet-fordításai előszavában (1849 késő ősziére datálva) Korytkora és Stanko Vrazra hivatkozik: *Volkslieder aus Krain*. Az összegyűjtött műveknek ez az 5. kötete. Vö. az 1. sz. jegyzetben, *i. m.*

40. Prosper Mérimée, *La Guzla ou choix de poésies Illyriques*, 1827, „főhőse” Hyacinthe Maglanovich. A misztifikáció teljes sikerrel járt, beleillik az Osszián- és Chatterton-divattal kezdődő áramlatba. Mérimée 1840-ben leplezte le megtévesztő játékát. Pavle Sekeruš, *Les Slaves du Sud dans le miroir français (1800–1850)*, Beograd, 2002.

41. A 6. sz. jegyzetben, *i. m.*, 176. Prešeren szükségesnek érzi annak hangsúlyozását, hogy másik Mickiewicz-átültetésében az eredeti versmértékhez ragaszkodott, ezzel a becsült lengyel költő mellé lép.

42. A vándor a Mickiewicz- és a Prešeren-költészetnek egyként fontos szereplője, a romantika nyughatatlan hőséneke létélményét a „helyét-sehol-sem-lelés” élménye határozza meg.

43. *Grabschrift für Emil Korytko*, a 6. sz. jegyzetben, *i. m.*, 166.

44. Nemcsak a vizuális élmény versre fordítása látszik fontosnak, hanem a nagyvilági és a személyes ellentétének rímbe foglalása (Svájc magas hegyei s a szív), továbbá a fonikus megfeleltetések is (sreče–srcé). A 6. sz. jegyzetben, *i. m.*, 16.

45. Olvasható az 1847-es kötet címlapján. Vö. Slodnjak, a 18. sz. jegyzetben, *i. m.*, 283.

46. Prešeren gyászjelentése uo., 293., a ljubljanoi Slovensko društvo slavni pesnikként (hírneves költőként) említi Prešeren urat, jogi doktort, kranji ügyvédet.

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

Bahtyin és a költészet

Azzal, hogy kizárta a lírai műfajokat a dialogikus nyelv univerzumából, Mihail Bahtyin jó ideje komoly kihívások elé állítja azon értelmezőit, akik arra tesznek kísérletet, hogy az olyan bahtyini fogalmakat, mint a soknyelvűség vagy a polifónia a modern költészetéről nyújtott szövegelemzésekben is alkalmazzák. Ennek megfelelően a Bahtyin-irodalomban rendkívül tág az olyan, sokszor igencsak eltérő kiindulású javaslatoknak a köre, amelyek az elmélet eme feltételezett hiányosságát igyekeztek különféle összefüggésekben orvosolni. A leggyakrabban megfigyelhető stratégia arra vállalkozik, hogy kimutassa a dialogikus jegyek jelenlétét a klaszszikus vagy modern költészetben,¹ rávilágítva pl. a lírai én dialogikus konstitúciójára, a lírai hang és a hős egybeesésének lehetetlenségére, a lírai megnyilatkozások (legalábbis implicit értelemben) aposztrofikus struktúrájára és hasonlókra – vagyis, olyan érvek kidolgozására, amelyek egyfelől valóban visszakövethetők

Bahtyin költészettel kapcsolatos megállapításaiban, ahol azonban, másfelől, nemigen szolgálnak alapul a lírai hang alapvetően monologikus mivoltára vonatkozó előfeltevés felülvizsgálata számára. Nem igazán meglepő módon a legerőteljesebb érvek, amelyek a dialogikus princípium lírai műfajokra való kiterjeszhetőségét voltak hivatottak alátámasztani, azokból a teoretikus megfontolásokból származtak (Julia Kristeva, Tzvetan Todorov, Renate Lachmann és mások munkáiban), amelyek Bahtyin dialogicitás-konceptióját az intertextualitás fogalma mentén javasolták újraértelmezni, azaz egy olyan jelenségre hivatkoztak, melynek jelenlétét a költészet tartományaiiban nemigen lehetne megkérdőjelezni² – annak ellenére, hogy maga Bahtyin többé-kevésbé világos különbséget tett a szó prózai diskurzusokban megfigyelni vélt belső dialogikussága és az irodalmi idézés technikái között (ehhez a különbségtételhez később még szükséges lesz visszatérni).

Természetesen egy látszólag ellentétes irányban is lehetne érvelni, akár azt az expanzionista tendenciát kárhoztatva, amely Bahtyinnak a minden nyelvi megnyilatkozás eredendő többhangúságára irányuló feltevése mögött munkál: szóvá lehetne tenni pl., hogy Bahtyin nemigen tartja lehetségesnek a privát diszkurzív gyakorlatok bármifajta megvalósulását (több alkalommal is kifejezésre juttatta a lírai magány formáit érintő kétségeit³), mintha tehát nem látna menedéket, amely megóvhatná az egyén nyelvi birodalmát az idegen hangok beszivárgásától. Clare Cavanagh kissé bizarr hasonlatával kifejezve: „Bahtyin világképe általában véve kevés teret látszik juttatni a magánéletnek; a sűrűn benépesített nyelvről alkotott elképzelése olykor egyenesen egy szovjet stílusú társbérleti lakásba vezérel minket, amelynek vékony válaszfalai nem teszik lehetővé, hogy valaha is egészen kizárjuk a szomszédos társalgások interferenciáját”.⁴ Innen nézve Bahtyin lírikusa kizárólag defenzív magatartásra kényszerül, amennyiben el kell fordulnia az őt körülvevő szüntelen kommunikáció fehér zajától ahhoz, hogy megvalósíthassa saját privát viszonyulását a szavaihoz vagy azokhoz a dolgokhoz, ideértve a belső megnyilvánulásait és élményeit is, amelyeket ki akar fejezni, vagy legalábbis úgy tesz, mint ha ki akarna fejezni. Ez a konstelláció természetesen sokban emlékeztethet az olyan, közismert lírameghatározások romantícizmusa, mint amilyen pl. John Stuart Mill elképzelésében figyelhető meg, aki a költészetet „kihallgatott” megnyilatkozásként fogta fel,⁵ a közönségének hátat fordító beszélő megnyilatkozásként, sőt akár ahhoz a következtetéshez is eljuttathat, mely szerint Bahtyin valójában azoknak a romantikus költői hősöknek az ábrázolására alapozta a lírafogalmát, amelyek a 19. századi realista regényekből voltak ismerősek a számára.⁶ Kissé bonyolultabbá teszi a helyzetet ugyanakkor, hogy, mint az jól ismert az életrajzi kutatások eredményeiből, maga Bahtyin sohasem volt ellenséges a költészettel, még kora orosz költészetének legaktuálisabb fejleményeitől sem idegenkedett. Mint az (mások mellett) Michael Holquisttól tudható, rendszeresen tartott előadásokat a kortárs líráról, kedvelt foglalatosságai közé tartozott a versek kívülről való megtanulása és szavalása, e téren tanúsított képességeivel kapcsolatban az is megállapítást nyert, hogy „Bahtyin versmemóriája még orosz mércével mérve is bámulatos volt”.⁷ Bizonyíthatónak tűnik továbbá, hogy a kortárs orosz irodalom (a költészetet is beleértve) valamilyen szinten Bahtyin központi téziseinek alakulását is befolyásolta, noha Bahtyin láthatólag nem tartotta szükségesnek vagy legalábbis kevés

hangsúlyt helyezett arra, hogy a vonatkozó kontextusokat vagy forrásokat világosan jelezze (az ilyen téren tanúsított érdektelensége feltehetőleg nem teljesen független magától a dialogicitás koncepciójától – erre később még vissza kell térni).⁸ De mi lehet akkor Bahtyin voltaképpeni problémája a költészettel? Megeshet, hogy az olyan érvelés irányvételét kell felülvizsgálni, amely arra törekszik, hogy bizonyos értelemben kiigazítsa Bahtyin nézeteit a líráról, arra hivatkozva, hogy ezek voltaképpen elhelyezhetők a prózai dialogicitás tartományain belül is. Másként fogalmazva: talán nem is az az igazi kérdés, hogy mennyiben volt következetes megfosztani a költészetet a dialogicitás dimenzióitól, hanem inkább az, hogy miben rejlik a pozitív értelme annak, hogy Bahtyin ragaszkodott a líra monologikus mivoltához.

Bahtyin már *A szerző és a hős* című korai remekművében azon irodalmi műfajok (pl. a „számadó vallomás” vagy az önéletírás) körébe sorolja a lírát, amelyekben mintha nem vagy csak korlátozottan érvényesülne a szerzői én elidegenítésének vagy objektivációjának esztétikai törekvése, melynek egyik általában vett előfeltétele abban áll, hogy a szerző külső nézőpontot foglal el a hőshöz képest. Szemben azzal a tartománnyal, amelyet Bahtyin itt „életnek” nevez, „amikor a szerző mint ember esztétikai önobjektivációja során hőssé válik (vagyis miután egy másik külső tekintetével pillantott rá önmagára – K. Sz. Z.), nem szabad visszatérnie önmagába: A hős egésze végső egész kell hogy maradjon a szerző mint »másik« számára, a szerzőnek maradéktalanul el kell válnia a hőstől, azaz önmagától: tisztán a »másik« számára létező értékei alapján és a »másik« [?] révén kell önmagát meghatároznia, pontosabban, tökéletesen látnia kell önmagában a »másikat».”⁹ Az olyan műfajokban, mint a költészet, az ilyen szigorú önelidegenítés mindazonáltal mégsem mehet végbe, hiszen a lírai „önobjektiváció” esetében a hős körvonala-zatlan, meghatározatlan és befejezetlen vagy lezáratlan marad, másként fogalmazva: a hős karaktere nyitott lesz az általa objektivált „szerző” irányába.¹⁰ *A szerző és a hős* lírával kapcsolatos fejtegetései nyilvánvalóvá teszik, hogy Bahtyin fenntartásai a szerző önelidegenítésének vagy esztétikai objektivációnak ilyen típusú megvalósításaival szemben abból a feltételezésből erednek, hogy a szerző hőshöz való viszonyában a kívüllét vagy a külsődlegesség szerepe minimálisra korlátozódik.

Mindazonáltal még a költészetben is megmarad egy, bár igencsak elmosódott választóvonal, amely megakadályozza a szerző és a hős összeolvadását, legalábbis a mű tartományán belül (és, miként Bahtyin megállapítja, függetlenül „a hős és a szerző egybeesésétől a műalkotáson kívül”). *A szöveg problémája* című vázlatos írásában, ahol Bahtyin mintegy kései változatában tárgyalja újra az „önobjektiváció” fogalmát, amely rendre központi helyet foglal el az értekezéseiben, amellet hozz fel érveket, hogy „még a lírai költő is [...] minden szavát idegen szölamok között osztja szét”, ezek közé értve „a szerző saját képmását” is (ráadásul maga a szerző csakis egy „képmáson” keresztül jelenhet meg a művében, „sohasem látjuk úgy, ahogyan az általa ábrázolt alakokat”).¹¹ Az önkifejezés ennek megfelelően nem más jelent, mint a másikon keresztüli önobjektivációt, és éppen e folyamat kettős irányú mozgását nevezi Bahtyin itt dialógusnak: „Önobjektiváció (a lírában, a gyónásban stb.) mint önelidegenítés és ennek bizonyos fokú legyőzése. Ha objektiválok magam (vagyis kilépek magamból), ezáltal elnyerem azt a lehetőséget,

hogy valódi dialogikus viszonyba kerüljek önmagammal.”¹² *A szerző és a hős*ben Bahtyin számára természetesen még nem állt rendelkezésre a megnyilatkozás dia-
logicitásáról alkotott koncepció, ennek ellenére már itt is található olyan elkép-
zelések, amelyek a saját és a másik pozíciói közötti kvázi nyelvi kölcsönhatás pá-
lyáit hivatottak megragadni.

Azt az autoritást – „a szerző mérvadó voltát (avtoritet avtora)” –, amelynek álta-
lában vett feladata a lírai (ön)kifejezés megvalósulásának biztosítása, ekkor valójá-
ban a kórus alakzata kölcsönzi.¹³ Bahtyin itt, legalábbis implicit kapcsolatot létesít-
ve a 19. századi esztétikai gondolkodás egy jelentős, Schillertől Novalison és August
Wilhelm Schlegelen át Nietzscheig ívelő hagyományvonalával, amellel érvel, hogy
éppen a kórus képes arra, hogy megnyissa a lírai megnyilatkozás diszkurzív terét,
még hozzá kettős értelemben: a lírai szerző mindenekelőtt a kórustól kölcsönzi az
autoritását, ezzel ugyanakkor rávilágít a kórus általi lírai „megszállottságára” is. Ez
a megszállottság elkerülhetetlenül meghatározza a lírai hang feltételrendszerét
Bahtyin elemzésében, hiszen ez itt ahhoz a következtetéshez kerül közel, mely
szerint a kórus autoritása pontosan abból fakad, hogy az bizonyos értelemben
elnémítja a szerzőt. A kórus általi megszállottság ezen elképzelésének értelmében
a szerző le kell, hogy mondjon a saját hangjáról, az egyetlen lehetőség arra, hogy
önkifejezését (vagy inkább: önobjektívációját) megvalósítsa, a másik (vagy mások)
hangján keresztül adódik. A lírai önobjektíváció Bahtyin számára „azt jelenti, hogy
belülről látom és hallom magam a »másik« emocionális szemével és a »másik« emo-
cionális *hangján*: hallom magam a »másikban«, a »másikkal« és »mások« számára”.
(Vagyis, lehetne hozzáfűzni, a lírikus inkább hallja és látja magát, mintsem hogy
énekelne vagy beszélne, eltekintve persze „az idegen megéneklő hangtól”, amely-
lyé átlényegül!) Vagyis, másként fogalmazva, a hang a költészetben „ez a kívülről
hallható idegen hang, mely belső életemet megszervezi a lírában, voltaképp a le-
hetséges kórus, a kórossal egybecsengő hang, mely érzi a kórus lehetséges külső
támogatását”.

Annak ellenére, hogy ilyenformán mintegy kivonta a szerzőt a lírai események
középpontjából, Bahtyin nagy hangsúlyt fektet egy megszorításra, melynek értel-
mében a kórus vagy a külső hang viszonyulása az énhez kizárólag affirmatív ka-
rakterű lehet: „A lírát is mélységes bizalom hatja át, mely immanensen hozzátartoz-
zik a líra nagy hatású, mérvadó, szeretetteljes megerősítő formájához, e bizalom
immanens része a szerzőnek, a formai lezáró egység hordozójának.” Ahol a kórus
támogatása iránti bizalom megrendül, ott a líra a „felbomlás” veszélyének szolgál-
tatja ki magát (mint pl. a költői modorosságok, az ironia és hasonlók esetében).
Az, hogy Bahtyin kizárja a szerző iránt ellenséges vagy egyszerűen pusztán kö-
zömbös viszonyulási formákat, egyfajta bizonytalanságról tanúskodik annak tekin-
tetében, hogy milyen mértékben járul hozzá a másik megnyilatkozása a líra hang-
neméhez. A szerzőnek a kórus autoritása alá rendelését mintegy ellensúlyozni lát-
szik a külső támogatás „*meleg atmoszférája*”, márpedig ez az egyetlen olyan at-
moszféra, amely lehetővé teszi a lírai önobjektívációt, hiszen, mint Bahtyin figyel-
meztet, „az abszolút csend és magány atmoszférája” nem alkalmas a belső élmény
megszervezésére és kifejezésére. Ez azt is jelenti továbbá, hogy a kórus, amelynek
funkciója ebben a tekintetben bizonyos mértékig Schiller hangokból felépített „élő

falára¹⁴ emlékeztet (Bahtyin változata szerint a kórus „mindenfelől körülvesz”), voltaképpen kettős szereppel bír. Egyfelől megakadályozza azt, hogy a szerző szembesüljön „a lét egységes és egyedi eseményével” (miközben valójában ez volna a centrális eleme *A szerző és a hős* esztétikájának), másfelől viszont egyedül a kórus hordozza a líra mint olyan lehetőségét. Bahtyin lírai hősről vonatkozó elemzésének eme kétoldalúsága kétségtelenül utat nyit egy olyasfajta lírafogalom felé, amely lemond egy mindenható lírai szubjektum autoritásáról, ez azonban mégsem nevezhető igazán dialogikusnak. Tekintetbe véve, hogy meggátolja a lírai én közvetlen hozzáférését „saját” másságához (vagyis saját „léteseményéhez”), valamint a kórusba olvasztása által elnémítja annak „saját” hangját is, a lírai szituáció, legyen mégoly affirmatív, nem igazán nyit teret bármiféle kétszólamúságnak.

A lírai diskurzus eme szituáltsága igen hasonló formában tűnik fel *A szó az életben és a költészetben* című, feltehetően néhány évvel *A szerző és a hős* megírását követően Valentyin Volosinov neve alatt publikált esszéjében is. Itt, egy „szociológiai poétika” némiképp módosult és a Bahtyin-kör „nyelvi fordulatáról” tanúskodó¹⁵ keretei között, Bahtyin/Volosinov megintcsak a lírai megnyilatkozás azon, afirmatív környezetének elképzeléséből indul ki, amely *A szerző és a hős* esztétikai vizsgálódásaiban is központi szerepet kapott. A líra ezúttal az „intonáció” egy specifikus módozataként nyer meghatározást, amelyet „*a hallgatóság együttérzésébe vetett megingathatatlan bizalom*” tüntet ki.¹⁶ Mi több, amikor elővezeti az intonáció minden valóságos diszkurzív gyakorlatban megfigyelhető jelentős szerepére vonatkozó központi tézisé, a szöveg többször is utal a „kórus”, még pontosabban a kórus „támogatásának” fogalmára, amely itt a beszéd „szociális természetét” meghatározó intonációs beállítódás egyik aspektusát jelöli. Az intonációk, miként a gesztusok is, „a körülállók »kórusának« támogatására” és egy „azonos módon érző szociális közegre (v atmoszfere szocialnogo szocsuvsztvija)” tartanak igényt, amelyek nélkül nem valósíthatók meg, továbbá a beszélő és a megszólított közötti kommunikációs tengelyt megnyitják egy harmadik résztvevő felé is, akit Bahtyin/Volosinov „hősnek” nevez.¹⁷ Mivel a „szociológiai poétika” szemszögéből minden nyelvi megnyilatkozás olyan pragmatikai kontextusból nyeri a tartalmát, amely részben nem-nyelvi, „*a beszédhelyzet behatol magába a megnyilatkozásba, és jelentésállományának nélkülözhetetlen alkotórészévé válik*”.¹⁸ Vagy, ellentétes nézőpontból: „*az élő intonáció a szót mintegy átlendíti saját verbális határain*.”¹⁹ Ez azt jelenti, hogy a megnyilatkozás szükségszerűen egyfajta, a kimondott és a kimondatlan között húzódó határvonalon létezik, melyek közül előbbi mintegy implikálja az utóbbit (Bahtyin/Volosinov ezt a kettős meghatározottságot ragadja meg fogalmilag az „entiméma” retorikai kategóriájának segítségével). A két oldal közötti kapcsolatot az biztosítja, hogy, mint azt a nevezetes áldialógus példája hivatott illusztrálni („Ketten ülnek a szobában. Hallgatnak. Az egyik megszólal: »Hát igen!« A másik nem felel.”), az „életben” elhangzó megnyilatkozás esetén a résztvevők osztoznak egy közös, egyszerre verbális és nonverbális szituáció értékelésében, amelyre a megnyilatkozás maga utal. Bahtyin/Volosinov elemzése a jelenetről (mely, későbbi bahtyini terminusok felől közelítve, nem is áll annyira távol az olyan beszédhelyzettől, amelyet lírainak lehetne nevezni²⁰) egyrészt rávilágít a harmadik résztvevő jelenlétére (a megnyilatkozás által megszólított „hősére”, jelen

esetben a még májusban is télies orosz időjárására), valamint, Tom Cohen kifejezését kölcsönvéve, egy némiképp rejtélyes, hármas „körforgásra” a felléptetett szereplők között (a hőst a megszólítás megszemélyesíti, ami ennek következtében elnémitja a voltaképpen megszólítottat, aki így inkább „tanúként és szövetségesként” viszonyul a megnyilatkozáshoz stb.).²¹ Az intonáció kettős irányultsága (egyfelől a hallgató mint tanú/szövetséges, másfelől a hős, vagyis a megnyilatkozás tárgya felé²²) különféle formákat ölthet magára a számos beszédműfajban implikált eltérő kommunikatív keretek függvényében. A séma az irodalmi kommunikációra is érvényes, azon lehetséges ellenvetés dacára, hogy írásos szövegek esetében némiképp kockázatos volna közös verbális és nonverbális vonatkoztatási keretet feltételezni. Bahtyin/Volosinov, aki nem tesz következetesen különbséget a hallgató (vagyis a tanú/szövetséges) és az „olvasó” között, kitart amellett, hogy bár „tárgyipragmatikus szemszögből kifejezve, a költői műből semmi sem maradhat kimondatlanul”, az irodalom ugyanúgy „az élet kimondatlan kontextusából” veszi a szavait, mint a szobában lefolytatott „dialógus” beszélője.²³ Ez ugyanakkor nem jelenti azt, hogy a valóságos közönség („amely a művön mindig kívül marad”²⁴) azonosítható vagy felcserélhető volna a modellbéli hallgatóval/olvasóval, méghozzá azért nem, mert utóbbi egy olyan implicit pozícióra vonatkozik a megnyilatkozáson (vagy a szövegen) belül, amely az intonációs viszonyrendszer részét képezi és mint ilyen semmiképpen sem hiányozhat abból – szemben a valóságos olvasókkal vagy hallgatókkal.

Érdemes megfigyelni, hogy Bahtyin/Volosinov vonakodása attól, hogy a résztvevők egymás közötti felcserélhetőségét feltételezze, a tanulmány számos pontján kifejezésre jut. Nemcsak egy irodalmi mű valóságos közönsége nem helyettesítheti a hármas modell hallgatóját vagy olvasóját, ugyanez vonatkozik a szerző és az olvasó, illetve a szerző és a hős viszonyára is: „a hallgató soha nem egyenrangú a szerzővel. Neki a művészi alkotás eseményében megvan a maga *senki mással be nem tölthető helye*; különleges, két irányba ható pozíciót foglal el: hat egyrészt a szerzőre, másrészt a hősré, s éppen e sajátos pozíciója határozza meg a megnyilatkozás stílusát”.²⁵ Nem sokkal később Bahtyin/Volosinov hozzáfűzi, hogy ez a hármas struktúra (amely magában foglalja „a hős viszonyát a kórushoz” is) alkalmazható, még ha csak analógia révén is, a jogi interpretációra, méghozzá éppen azért, mert a résztvevők felcserélhetetlen pozíciókat foglalnak el.²⁶ Az, hogy a tanulmány – a hármas körforgás ellenére – végig következetesen kitart a szerző, hallgató és hős pozícióinak felcserélhetetlensége mellett, azt sugallja, hogy érdemes némi óvatossággal kezelni Paul de Man rövid Bahtyin-tanulmányának egyik központi állítását, amely arra céloz, hogy Bahtyin dialogicitásról alkotott felfogása valójában éppen azért nem hagy teret a radikális másság (felismerésének, mert, mint azt de Man a Rousseau-féle *Párbeszéd a regényről* egy részletéről nyújtott vázlatos olvasata révén demonstrálni véli, ragaszkodik a dialógusbéli pozíciók felcserélésének („hermeneutikus”) lehetőségéhez.²⁷ Ez a lehetőség Bahtyinnál sem magától értetődő.

Akárhogy is, Bahtyin/Volosinov éppen a líra esetében kerül közel e lehetőség tételezéséhez. A líra legjelentősebb sajátossága ebben a vonatkozásban is a hallgató bizalmára vagy együttérzésére irányuló igényben áll. Bahtyin/Volosinov feltételezése szerint az irodalmi műfajok rendszere visszavezethető a szerző, hős és hall-

gató közötti közelség különböző fokaira, és ezen a skálán kétségkívül a lírai műfajok állnak legelöl. Mégis, még a lírában is megmarad bizonyos távolság. A költészetben ugyanis a szerző és a hős közelsége, továbbá a szerző és a hallgató/olvasó közötti kóruszerű harmónia bizonyos szintű függetlenséget tesz lehetővé a valóságos olvasóközönségtől, azon okból kifolyólag, hogy a költőnek nem szükséges figyelemmel lennie az ilyen, külső meghatározottságokra. A költő diskurzusát „saját csoportja” formálja, amely, mivel ez szolgáltatja azt az együttérzést és bizalmat, melyre a lírai nyelvnek rá kell hagyatkoznia, „benne él a költő hangjában, hangvételésében, intonációiban, függetlenül attól, hogy ő akarja-e ezt vagy sem”.²⁸ Ez persze azt is jelenti, hogy a költő a „csoportjával” való permanens érintkezés során szerzi vagy tanulja meg a szavait és intonációit: még a „belső beszédét” is (ez a kategória volna Bahtyin/Volosinov egyik jelöltje a diskurzus extraverbális oldalának megjelenítésére) átjárja vagy alakítja egy olyan „külső beszéd”, amelyben egész környezete jelen van – „egy tekintélyes képviselője, a hallgató személyében”. Ez egy olyan tézis megelőlegezésének tekinthető, amely nem sokkal később jóval döntőbb funkcióban tűnik majd fel Volosinovnál, nevezetesen, hogy bizonyos értelemben még a lírai költő esetében sem létezhet eredendően vagy kizárólag belső beszéd.²⁹

Azon ritka alkalmak egyike, amikor Bahtyin közszemlére tette a lírai költemények elemzéséhez felhasznált analitikus eszközeit, Puskin *Razluka* című verséhez fűzött kommentárjaiban figyelhető meg. Ennek az elemzésnek az első változata *A tett filozófiája* című korai filozófiai munka vége felé található, ahol azt a tézist hivatott alátámasztani, mely szerint az esztétikai orientáció szükségszerűen a máságra, *a másikra* irányul.³⁰ Nem sokkal később Bahtyin *A szerző és a hős* töredékesen fennmaradt második fejezetét záró eszmefuttatásokban vázol fel egy némi képp tömörebb olvasatot ugyanerről a költeményről. Ennek az olvasatnak a vers különféle (értékelő) kontextusai közötti viszony alkotja a központi tárgyát, mindegyiket a „lírai hős” (aki a maga részéről nem más, mint a szerző, Puskin „objektívációja”) és a „hősnő” (Puskin egyik szerelme az 1920-as években) által előállított kontextusoké. Bahtyin arra hívja fel a figyelmet, hogy ez a viszony egyenlőtlen. Sokkal inkább kontextusok egész sorából kell kiindulni, amelyek mondhatni egy matrjoska baba mintájára fogják körbe egymást: a hős kontextusa (*affirmatív* formában) körülöleli a hősnőt, miközben mindkettőt átfogja egy eredendően esztétikainak nevezhető kontextus („a szerző és az olvasó *aktív* – értékelő, megerősítő – kontextusa”).³¹ Bahtyin mindenekelőtt a vers nyitósorait („Для берегов отчизны дальней / Ты покидала край чужой”³²) meghatározó perspektíaváltásra koncentrálnál, ahol a lírai hős, amikor megszólítja a hősnőt, aki Oroszországot elhagyva szülőhazájába, Olaszországba utazott, átsajátítja annak „tér- és időbeli kontextusát” azáltal, hogy saját országára mint „idegen tájra”, Olaszországra pedig mint „hazára” utal (az, hogy egy másik szövegváltozatban ez a perspektíaváltás nem következik be, még inkább felhívja a figyelmet arra, hogy milyen jelentőséggel bír ez a chiasztikus struktúra a végleges szöveg számára). Valójában Bahtyin egész olvasata (amelyet itt nincs mód rekapitulálni) ebből a megfigyelésből bontakozik ki, és arra vállalkozik, hogy demonstrálja az esztétikai szemlélet, illetve ahogyan Bahtyin nevezi, az esztétikai „alany” vagy „szubjektum” pozícióját (ez lehet szerzői és olvasói pozíció is) a költemény „architektonikájában”.³³ *A szerző és a hős* ezt a pozíciót is-

mételten a hősökkel való belső identifikáció (mellyel kapcsolatban Bahtyin Wilhelm Worringer *Einfühlung*-kategóriájára hivatkozik) és az esztétikai szubjektum „kívül-léte” (erre vonatkozik a *vnyenahogyimoszty* nevezetes fogalma) közötti kettős mozgásból kiindulva határozza meg, ahol ez utóbbi, vagyis a kívül-lét „nélkülözhetetlenül fontos ahhoz, hogy egységes formai-esztétikai értékkontextusba lehessen helyezni a többi hős körül kialakuló, egymástól eltérő kontextusokat”.

Mivel a lírai költészetben gyakran szinte lehetetlen különválasztani a szerzőt és a hőst, a szerző hajlamos feloldódni „a külső hangzó, valamint a belső festői-plasztikus és ritmikai formában”. Bahtyin mégis fontosnak tartja itt is kiemelni a két pozíció közötti különbséget azért, hogy rávilágít a költemény fájdalmas hangnemenek kettős vagy kétféle értékelésére. Amellett érvel, hogy bár ez a hangnem valóban meghatározó a vers nagy részében, mégis felszínre lépnek más tónusok is, melyek ráadásul valamiféle ünneplő modalitásban „megéneklük” az elsőt: ezek „korántsem fájdalmas tónusok”, hiszen a fájdalom megéneklése révén voltaképpen pontosan annak *leküzdését* hajtják végre, lényegében tehát azért, hogy előállítsanak egy olyan „esztétikailag könyörülő reakciót”, amely nem eshet egybe az elválast gyászoló szerelmesével.³⁴ Másként fogalmazva, Bahtyin az esztétikai kompenzációs funkciójára világít itt rá. Ez a funkció a „tisza líra” általánosabb szintjén, melyet itt valamiféle prototípusként a „dal” képvisel, egyfajta esztétikai önreferenciaként jelenik meg, amelyen keresztül azonban a szerző éppen hogy megerősíti a hőstől való távolságát: „A líra e tekintetben is közel áll a közvetlen dalhoz, melyben az élmény mintha önmagát énekelné meg: a bánat tárgyra irányulóan bánkódik (etikai módon), s egyidejűleg meg is énekli önmagát, sír, és eközben megéneklí sírását (esztétikai önvigasztalás).”³⁵ Ez a kettőség képviseli mindenfajta esztétikai attitűd alapját mind a szerző, mind az olvasó oldalán.

Eléggé meglepő módon pontosan ebben az összefüggésben vezeti be Bahtyin az intonáció kategóriáját, amely később aztán a fentebb tárgyalt, *A szó az életben és a költészetben* című írás érvrendszerének középpontjában köszön majd vissza. A Puskin-vers „intonációs szerkezetét” tárgyalva Bahtyin különbséget tesz a ritmus („az esemény *egészére* adott szerzői reakció”) és az intonáció között (ez utóbbi „a hős – intonációs jellegű – reakciója a tárgyra az egészen *belül*”).³⁶ Mindkettő részét képezi a szó „hangalakjának”, de eltérő szinteket képviselnek. A ritmus a megnyilatkozás formális (akár azt is hozzá lehetne tenni, esztétikai) összetevői közé tartozik és ekképp abban a reflexív aktusban jut szerephez, amelyet Bahtyin a költemény azon teljesítményében mutatott ki, hogy az képes „megénekelni” önmagát. A ritmus, amint azt Bahtyin az írás több pontján is megállapítja, ennek megfelelően nincs jelen „az élményt átélő lélek számára”, mi több: „A belső élet a maga benséjéből fakadóan nem ritmikus, tágabb értelemben azt mondhatjuk, nem lírai. A lírai forma kívülről származik”.³⁷ A másik oldalon az intonáció viszont belülről járja át a szót, és jóval sokrétűbbnek kell lennie, hiszen, a Puskin-vers esetében, minden szó három különböző, egymást átjáró kontextusba ütközik, vagyis intonációjuknak három eltérő irányban kell végbemennie. Nem sokkal azt követően, hogy rávilágított az intonáció és a ritmus között lehetséges konfliktusra, Bahtyin mindazonáltal arra is emlékeztet, hogy megkülönböztetésük nem feltétlenül kell, hogy egybeessen a szerző és a hős közötti különbségtétellel (hiszen mindkettő megje-

lenhet bármelyik oldalon), és egy jóval alapvetőbb mintázatot vázol fel, amely a „valós” intonáció és ritmus (a hős oldala), illetve ezek „formai” ellenpólusai (a szerző oldala) között húz határvonalat. E módosítástól függetlenül intonáció és ritmus megkülönböztetése egy különös dilemmára tesz figyelmissé Bahtyin lírával kapcsolatos elgondolásában. Mivel, mint állítja, a kettő közötti feszültség „a mű valóságos előadásakor” jön felszínre, Bahtyin általában véve kissé szkeptikusnak mutatkozik a versek hangzó előadásának lehetőségét, vagyis egy olyan gyakorlatot illetően, amelyben amúgy (mint az fentebb említésre került) egyáltalán nem volt járatlan. Első pillantásra a tárgyat és a szót átjáró különféle intonációk heterogenitása volna az, ami megakadályozná az előadás következetes megvalósítását (pontosan erre hivatkozva fog majd Volosinov, kissé nosztalgikus hangon, a modern irodalmi próza „elnémulásáról” értekezni³⁸), ám Bahtyin számára, mint azt Lachmann kimutatta³⁹, az intonációk sokfélesége éppen annak elkerülhetetlenségéről tanúskodik, hogy az írott szöveget át kell vezetni az emberi hang tartományaiba, hiszen ez a sokféleség csak ott jeleníthető meg. Ez nyilván különösen így van az olyan polifonikus vagy dialogikus műfajok, mint elsősorban a regény esetében, a költészetben viszont az intonáció kényszerűen a – formális vagy informális – ritmus egységesítő tendenciájával kerül szembe, éppen ezért, minden várakozással ellentétben, jóval kevésbé alkalmas a szóbeli előadásra! Másként fogalmazva: paradox módon a ritmus (a szerző tisztán formális és diktatórikus reakciója a megnyilatkozás egészére) lesz az, ami szembemegy a költészetnek a hangos olvasáson keresztül véghezvihető intonációs realizáció iránti implicit igényével. Később, *A szó a regényben* című tanulmányában Bahtyin egyértelműen a ritmust fogja majd felelőssé tenni a lírai költészetnek az élő nyelvek társadalmi valóságával szembeni ellenszegüléséért: „*A ritmus azáltal, hogy a nyelv minden mozzanatát közvetlenül a műegész hangsúlyrendszerének részévé avatja* (a legközelebbi ritmikai egységek révén), csírájában felszámolja a szóban potenciálisan benne rejlő szociális-nyelvi világokat és arculatokat: a ritmus mindenestre határozott korlátokat szab nekik, nem engedi őket kibontakozni és materializálódni. A ritmus még jobban megszilárdítja és szorosabbra vonja a költői stílus, valamint az általa posztulált egységes költői nyelv síkjának egységét és zártságát.”⁴⁰

Bár Bahtyin, mint az a fentiek során talán láthatóvá vált, az 1920-as években nem egy olyan elképzelést kidolgozott, amely lehetőséget teremtett volna arra, hogy legalábbis protodialogikus vonásokat fedezzen fel a lírában is, ráadásul az esztétikától a „szociológiai poétikáig” egészen eltérő módszertani keretek között egyaránt, ennek során arra is jó okokat talált, hogy óvakodjon a lírai műfajok beemelésétől a dialogicitás azon birodalmába, amelyet későbbi írásaiban alapozott meg az 1930-as évektől kezdve. A diszkurzív dialogicitás fogalmát kibontakoztató kulcsfontosságú tanulmányainak egyikében, *A szó a regényben* című írásban határozottan megtagadja a költészetből a szó ún. belső dialogikusságának bármelyik összetevőjéhez való hozzáférést:⁴¹ a költők nem ismerhetik fel sem az „idegen szó” jelenlétét a nyelvükben, sem azt, hogy valójában minden szó valamiféle „válaszszót” feltételez a másik részéről. A lírai műfajok eme hiányosságának többféle oka van. Elsőként arra a stilisztikai tételre lehetne hivatkozni, mely szerint a költészet olyan nyelvi absztrakciókat képvisel, mint pl. a nyelv és a beszéd feltételezett

„egysége” és „egyedisége”.⁴² A költői műfajok, amelyeket „az ideologikus szóval áthatott élet egységesítő, centralizáló és centripetális erővonalai” irányítanak, elzárkóznak a nyelvi megnyilatkozások igaz közegétől, vagyis a „dialogizált beszédmód-sokféleségtől”.⁴³ Ennek következtében Bahtyin költője a nyelv jelenlétét úgy szólván csupán *belülről* tapasztalja meg, abban az értelemben, hogy csakis azon az áron vállalhat felelősséget a beszédéért, hogy nem vesz tudomást ama nyelvi nézőpontok sokaságáról, amelyek saját nyelvének túloldalát népesítik be, vagyis, pontosabban fogalmazva, akkor sem tud távolságot tartani a saját nyelvétől, amikor idegen nyelvekkel vagy idegen dolgokkal találkozik. Ezekben az esetekben, véli Bahtyin, a költő a tárgyiasítás manőverén keresztül vesz tudomást a soknyelvűségről, az idegen diskurzust valamiféle *dologként* felfogva.⁴⁴ Ebben rejlik az oka annak, hogy miért csupán a regény tud önnön nyelvi természetére reflektálni, ugyanis – a költészettel ellentétben – a regény arra is képes, hogy reprezentáljon egy megnyilatkozást ahelyett, hogy pusztán egybeessen azzal.⁴⁵

A költő ilyen értelemben voltaképpen természetellenes nyelvi magatartásának egyik következményét Bahtyin abban a különbségben mutatja ki, amely a szónak az általa jelölt „dologra” való irányulása tekintetében észlelhető a költészet és a próza között. Az izolált szavak stilisztikai eszméjére is hivatkozva sajátos víziót bontakoztat ki a szó intencionális természetéről a lírai beszédmódban.⁴⁶ A prózai szóval ellentétben a lírai szó nem kényszerül arra, hogy keresztülhatoljon és így érintkezésbe lépjen mindazon idegen szavakkal, amelyek ugyanarra a tárgyra irányulnak. Mi több, a költő mindenekeelőtt éppen arra törekszik, hogy megtisztítsa nyelvét mások intencióitól annak érdekében, hogy „egységes intencionális egész-ből” indulhasson ki.⁴⁷ Az intenció, egy nem teljesen nyelvi fogalom, amely, mint azt némiképp elnagyoltan ugyan, de mégis kézenfekvő itt feltételezni, láthatóan az 1920-as évek írásaiban központi szerepet játszó „intonáció” kategóriáját igyekezik felváltani, Bahtyin számára a szerzői tudat egyfajta orientációját jelöli, amely a szót az általa megnevezendő tárgyra irányítja. A költői képben (amely, mint Bahtyin hangsúlyozza, szűken értve nem más, mint a trópus) a szó és a „szűzi” tárgy kölcsönhatása nem előfeltételez további kontextusokat: kizárólag a szó és a dolog között megy végbe. A szó mint trópus tulajdonképpen egyfajta referenciális meghatározatlanságból nyeri a szemantikai gazdagságát, vagyis, lehetne hozzáfűzni, azon tulajdonképpeni jelölés hiányából, amely átfoghatná a tárgy érzéki összetettségét. „A szó – írja Bahtyin – elmerül tárgyának kimeríthetetlen gazdagságában és ellentmondásos sokszínűségében, »szűzi«, »szavakba még nem öntött« természetében; ezért semmit sem feltételez saját kontextusán kívül (leszámítva természetesen magának a nyelvnek a kincseit). A szó megfélemez a tárgy ellentmondásos nyelvi tudatosításának történetéről, csakúgy, mint e tudatosítás ugyanolyan ellentmondásos, sokféle beszédmódú jelenéről is.”

Ez az érvelés csakúgy a trópus, bizonyos mértékig nem-nyelvi elgondolásáról tanúskodik, amelyet Paul de Man igencsak problematikusnak ítélt a Bahtyintanulmányhoz fűzött kommentárjában. A fény sugar vagy fénytörés központi metaforája Bahtyinnál („a trópus egyedüli trópusa”, jegyzi meg de Man) azon fenomenológiai előfeltevés jelenlétét tanúsítja, amely szerint „a trópus egy tárgyra irányított intencionális struktúra, és mint ilyen, tiszta *episztémé*, vagyis nem a nyelv

ténye”.⁴⁸ Ezen a ponton akár Bahtyin/Volosinovnak „*a metafora nyelven kívüli értelmére*” tett utalását is fel lehetne idézni *A szó az életben és a költészetben* végéről, amelyet az a kijelentés követ, miszerint „a költő azért használ metaforát, hogy értékeket csoportosítson át, nem pedig azért, hogy nyelvgyakorlatokat végezzen”.⁴⁹ A helyzetet ugyanakkor nyilvánvalóan némiképp bonyolítja a kitekintés a túlsó térfelre, a prózára, hiszen ott éppen „az idegen szavak, értékelések és hangsúlyok közege” okozza a tárgyra irányított szó fénytörését. Az ilyen szó azonban semmiképpen sem nevezhető trópusnak, hiszen ezt a kategóriát Bahtyin a szó lírai tapasztalata számára tartja fenn. Ez utóbbit voltaképpen a szó nem-nyelvi tapasztalatának tendenciája jellemzi, hiszen éppen az különbözteti meg a prózai diskurzus belső dialogicitásától, hogy kitörli a nyelvi momentumot a tárgyból.

Miért nem lehetséges, hangozhatna a kérdés, a trópus retorikai fogalmát Bahtyin belső dialogicitására alkalmazni? Bahtyin a tanulmány egy későbbi pontján tesz kísérletet ennek az elhatárolásnak a magyarázatára, ahol azt igyekszik megmutatni, hogy egy trópus pontosan azért nem lehet dialogikus, mert nem lehet felosztani (vagyis a benne foglalt jelentéseket megkülönböztetni) két különálló hanghoz való hozzárendelés útján. Csak a próza belsőleg dialogizált diskurzusa képes arra, hogy különálló hangok valódi dialógusát hozza létre, noha ez a dialogicitás természetesen nem merül ki a szűken értett dialogikus formákban.⁵⁰ Bahtyin nemegyszer kiemeli, hogy a szó és a tárgy közötti közvetlen viszony a költő egységesített nyelvében voltaképpen előfeltételét jelenti a szimbólumok vagy metaforák kibontakozásának. Mivel a trópusba bevont különböző jelentések közötti kapcsolat egyetlen egységes hang határain belül valósulhat csak meg, akkor sem rendelhető a dialógus kategóriájába alá, ha formálisan nézve egy dialogikus szerkezetben bukkan fel.⁵¹ Az idegen diskurzus behatolása a retorika tartományába a próza kezdetét jelzi. Némiképp meglepő módon Bahtyin éppen egy retorikai terminussal, az iróniával utal erre a momentumra, amint az a következő idézetből világosan kiderül: „Mihelyst idegen szólam, idegen hangsúly, egy másik lehetséges nézőpont tör be a szimbólum eme játékába, a költői sík máris romokban hever, s a szimbólum átvedd a próza síkjára. Ahhoz, hogy megértsük a költői kétértelműség és a prózai kétszólamúság közti különbséget, elég, ha bármely szimbólumot ironikusan fogunk fel és hangsúlyozunk (természetesen adekvát, lényegi kontextusban), azaz saját szólamunkkal oltjuk be, s így hallhatóvá tesszük benne a mi új intenciónk átszüremlését. Ezáltal a költői szimbólumot – miközben az természetesen megmarad szimbólumnak – a próza síkjára tereljük, és kétszólamú szóvá tesszük: a szó és a tárgy közé idegen szó, idegen akcentus tör be”.⁵² A folyamatot az *Anyegin* egy Lenszkijre vonatkozó strófájának példája illusztrálja,⁵³ ahol Bahtyin a Lenszkij által közvetített lírai perspektíva és Puskin „beszédének” szerzői síkja közötti különbségre helyezi a hangsúlyt: míg Lenszkij számára a versszak képei szimbólumként mutatkoznak meg, addig a szerző perspektívájában, aki a kor nyelvileg sokrétű irodalmi és stílárius környezetében lokalizálja azokat, kétszólamúvá (és így prózai-vá, sőt talán egyenesen ironikussá) válnak.

Az érv további kommentárt vagy észrevételeket igényel. 1. Bahtyin itt megint azt látszik nyomatékosítani, hogy a prózai diskurzus az, ami képes arra, hogy rávilágítson a voltaképpeni nyelvi mozzanatra egy szimbólumban vagy metaforában.

Ezt azonban az a specifikus körülmény teszi lehetővé, hogy a trópus eltérő jelentései elkülöníthető hangokhoz rendelődnek hozzá. Vagyis Bahtyin megközelítésében a hang jelenléte az, ami észlelhetővé teszi az említett nyelvi momentumot. 2. Felmerül a kérdés, hogy az irónia vajon trópus-e vagy sem Bahtyin számára. Első pillantásra úgy tűnik legalábbis, hogy az iróniában lel arra az eszközre, amely képes jelezni a tropológiai mező határait, még akkor is, ha ezt az eszközt éppen egy retorikai terminus nevezi meg. Ebben a vonatkozásban Bahtyin tulajdonképpen nem is áll messze az irónia tropológiai természetét megkérdőjelező kései de Mantól.⁵⁴ Másfelől azzal, hogy tagadja a tropológiát, vagyis úgy tesz, hogy nem az lenne, ami, vagyis hogy nem trópus, az irónia pontosan úgy viselkedik, mint egy trópus, ami azt jeltené, hogy az irónia továbbra is trópus marad. Következésképpen akár azt a sejtést is meg lehetne fogalmazni, hogy amit Bahtyin kétszólamúságnak nevez, voltaképpen a retorika produktuma, hiszen az irónia révén vagy az irónia álrühájában vonul be a költői diskurzusba. 3. Bahtyin az ironikus akcentust a „saját szólamunk” bevezetésével azonosítja. Ez egyben azt jeltené, hogy a költészet viszont olyan műfajokat foglal magában, amelyek nem tartoznak sem ismerős, sem idegen hangokhoz, tehát voltaképpen azt is, hogy a sokszólamúság tagadása mögött a hang vagy hangok élő, együttes jelenlétével szembeni ellenkezésük rejlik. Innen nézve a költészet váratlanul valamiféle kritikai perspektívát látszik kibontakoztatni, amely a hang(ok) omniprezenciájának ideológiájára derít fényt Bahtyin dialogicitásról alkotott koncepciója mögött.

Aligha pusztán véletlen, hogy a Bahtyin-irodalomban nem egy olyan megállapítás található, amely valamiképpen az időtlenség karakterét észleli ebben a költészetfogalomban: a líra ebben az összefüggésben olyan műnemnek mutatkozik, amely lehántja a nyelvről „a jelenbeliség jegyeit”.⁵⁵ Amikor az olyan lírai beszélő intencionális egyedulalmát tárgyalja, aki kénytelen kitörölni az idegen intenciókat a nyelvből ahhoz, hogy saját diskurzusát megteremthesse, Bahtyin egy mitológiai utalással élve a Léthére, a felejtés folyójára hivatkozva valamiféle *ars oblivionalis* technikájaként írja le a költői nyelv működését: „*Mindannak, ami bekerül a műalkotásba, el kell merülnie a Léthé hullámai közt, el kell felednie korábbi, idegen kontextusokban töltött életét: a nyelv csakis a költői kontextusokon belüli életére emlékezhet (s itt konkrét reminiscenciák is lehetségesek)*.”⁵⁶ A költészetben nem lehetnek jelen idegen hangok, pontosabban csakis egy olyan kontextusban mutatkozhatnak meg, amely megfosztja őket sokszólamú környezetüktől. A reminiscenciák költői diskurzusokban való megjelenésére vonatkozó kiegészítés vagy pontosítás egy fontos különbségtételre világít rá Bahtyin elképzelésében, mely ugyanakkor gyakran figyelmen kívül maradt azokban a kísérletekben, amelyek a dialogicitás koncepcióját az intertextualitás fogalmával akarták összekapcsolni. Bahtyin itt láthatóan elismeri az intertextuális viszonylatok (legalábbis egyfajta, mint Lachmann fogalmaz, „hermetikus” intertextualitás) létjogosultságát a lírai műfajokban, ám ezek lehetőségét nem tekinti bizonyítéknak abban a tekintetben, hogy általuk dialogikus momentumok is jelen lennének bennük. Közben valóban lehetne amellett érvelni, hogy az így felfogott lírai hang azáltal alapozza meg magát, hogy idézőjelek közé zárja mindazon idegen hangokat, amelyek megjelennek a diskurzusban,⁵⁷ Bahtyin számára az esetek többségében mindazonáltal éppen az idézője-

lek tanúskodnak, még ha olykor valamiféle kétszólamú expresszivitás formájában is, a másik beszédének jelenlétéről a beszélő aktuális megnyilatkozásában.⁵⁸ *A szó a regényben* egy egészen megdöbbentő pontján Bahtyin egyenesen arra a következtetésre jut, hogy a lírában a szerző minden szavát „úgymond »idézőjelek nélkül«⁵⁹ használja, vagyis olyan diszkurzív gyakorlatot követ, amely nem tart igényt a saját nyelvét a másokétól elválasztó határvonalak kijelölésére (ez a gyakorlat, mint arra többen rávilágítottak már, magának Bahtyinnak az írásaiból sem teljesen ismeretlen – bár ennek más okai lehetnek⁶⁰). Ami persze a leginkább zavarbaejtő ebben a kijelentésben, az az, hogy Bahtyin az „idézőjelek nélkül” kifejezést – idézőjelbe tette! Idézőjelek nélkül – idézőjelekben.

Mit mutat ez a különös grafikus gesztus? Mindenekelőtt, úgy tűnik, további adalékot nyújt arra nézvést, hogy valójában még a költészetben sem lehetséges anélkül megszólalni, hogy ezenközben a megnyilatkozás ne idézzen más hangokat is. Mivel azonban, másfelől, a költői diskurzusról alkotott bahtyini modellben csak egyetlenegy hang lehetséges, amely az egész megnyilatkozás fölött uralkodik, az idézőjeleknek vélhetően egy további körülményt is jelölniük kell, méghozzá azt a fenyegetést, hogy valójában pontosan a saját diskurzus, a saját szavak, a saját hang az, ami nem lehet közvetlenül jelen, vagyis, másként fogalmazva: amelynek szükségszerűen el kell merülnie a Léthé hullámai között. Míg Bahtyinnak a dialogikus természetű prózai szóról alkotott modelljében (amely úgy mond „a »már elmondottak« atmoszférájában formálódik”⁶¹), úgy tűnik, nincs összeférhetetlenség a diskurzus idézőjeles vagy idézett mivolta és a különféle hangok párhuzamos vagy együttes jelenléte között, addig a költő nyelvét egyfajta önnön hangjába bevészt távollét határozza meg, vagyis, tulajdonképpen, „az alkotásfolyamat hulladécai”,⁶² amelyekben mintegy múltbeliként jegyzik fel magukat a szótól a tárgyig vezető út nyomai. Bahtyin költészetelmélete az idegen szóról alkotott elképzelésének egy másik aspektusát tárja fel: ami a prózai diskurzusban az idegen szavak jelenlenségének mutatkozik, az a költő perspektívájából arra a pusztán megelőzöttségre vagy múltbeliségre derít fényt, mely saját szavait járja át – egy olyan körülményre mellesleg, amelyet a volosinovi nyelvfilozófia jóval több figyelemben részesített, mint Bahtyin regényelmélete.⁶³ Miközben tehát Bahtyin prózai soknyelvűségről alkotott koncepciója azzal, hogy rávilágít az idegen szavak elkerülhetetlen jelenlétére, minden beszélő entitást a saját diskurzus létrehozásának korlátaival szembesít, a lírai költészetre vonatkozó elgondolásai ennek a koncepciónak a láthatatlan oldalát tárják fel, nevezetesen a vokális jelenlét ideológiáját, amelyen a dialogicitás elmélete alapul.

JEGYZETEK

1. Az ilyen érvelési stratégiák áttekintéséhez lásd többek között W. W. Batstone, *Catullus and Bakhtin* = *Bakhtin and the Classics*, szerk. R. Bracht Banham, Evanston, 2002; J. Blevins, *Introduction* = *Dialogism and Lyric Self-Fashioning*, szerk. Uő., Cranbury, 2008, 15.; M. Scanlon, *Introduction* = *Poetry and Dialogism*, szerk. Uő. – Ch. Engbers, New York, 2014.

2. Lásd többek között, T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine*, Párizs, 1981, 95–96.; R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, Frankfurt, 1990, 182–185. Még Jurij Lotman is az idézeteknek és a kulturális polifóniának a költői szövegekben betöltött fontos szerepére hivatkozva javasolta Bahtyin lírai monologizmus-

ról alkotott, korlátozott elképzelésének kiigazítását, lásd Lotman, *Analiz potyicseszkoogo tyekszta*, Leningrád, 1972, különösen: 110.

3. Például: „A lírai magány nem a magányos lény magánya.” (M. Bahtyin, *A szerző és a hős*, Budapest, 2004, 265.)

4. C. Cavanagh, *The Forms of the Ordinary*, Slavic & East European Journal, 1997/1, 49.

5. J. S. Mill, *What is Poetry?* = Uő., *Essays on Poetry*, Columbia, 1976, 12.

6. Cavanagh, *The Forms of the Ordinary*, 43, 54.

7. K. Clark – M. Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Cambridge/London 1984, 327, 338, ill. Uő., *Dialogism*, London/New York 2002, 182.

8. Lásd G. Tihanov, *Contextualising Bachtin*, Russian Literature 2001/2. Lachmann feltételezése szerint Bahtyin nem ismerte fel a kortárs orosz költészetben (és poetológiai gondolkodásban), például az akmeistáknál megfigyelhető dialogikus tendenciákat: Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, 182.

9. Bahtyin, *A szerző és a hős*, 55.

10. Lásd Uő., 27, 259–261, 267–268.

11. Uő., *A szöveg problémája a nyelvészetben, a filológiában és más humán tudományokban* = Uő., *A beszéd és a valóság*, Budapest, 1986, 489–490.

12. Uő., 505.

13. A továbbiakhoz lásd Uő., *A szerző és a hős*, 263–265. (Avtor i geroj v esztyetyicseszkoj gyejatyel-nosztyi = *Szobranyije szocsinyenyij* 1, Moszkva, 2003, 231–233.)

14. F. Schiller, *A kar felhasználása a tragédiában* = Uő., *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, Budapest, 2005, 375.

15. K. Hirschkop, *Mikhail Bakhtin*, Oxford, 1999, 197.

16. M. Bahtyin, *A szó az életben és a költészetben* = Uő., *A szó az életben és a költészetben*, Budapest, 1985, 47. (Az írás első magyar fordítása Volosinov neve alatt jelent meg a *Helikon* 1978/1-2-es számában). Az 1950-es évekre datált *A beszéd műfajai* című tanulmányvázlatában Bahtyin, kissé eltérő kontextusban, „intim műfajokról” fog beszélni: „Az intim műfajok és stílusok alapja a beszélőnek és a beszéd címzettjének a lehető legnagyobb mérvű belső közelsége (határesetben összeolvadása.) Az intim beszédet a címzett iránti mélységes bizalom hatja át, a beszélő számít a partner válaszoló megértésében kifejeződő rokon érzésekre, a másik fogékonyságára, jóindulatára. A beszélő ilyen bizalmas légkörben bepillantást enged a másiknak lelke legféltettebb zugaiba is.” (Bahtyin, *A beszéd műfajai* = Uő., *A beszéd és a valóság*, 412.)

17. Uő., *A szó az életben és a költészetben*, 26–28. (Volosinov, *Szlovo v zsziznyi i szlovo v poezii* = *Zvezda*, 1926/6, 254=255.). Meglehetősen érdekes, hogy Volosinov itt a legszűkebb intonációs hatókörrel rendelkező szavakat nevezi *prózaiknak!*

18. Bahtyin, *A szó az életben és a költészetben*, 20. Vö. még: 16–20.

19. Lásd Uő., 19–23.

20. *A beszéd műfajában* Bahtyin a „lírai formákat” azon műfajok közé sorolja, amelyek „a választ átmenetileg magába nyelő megértéssel” számolnak (371.).

21. Bahtyin, *A szó az életben és a költészetben*, 27. A példa részletes elemzéseit lásd, többek között, J. F. MacCannell, *The Temporality of Textuality* = MLN, 1985/5, különösen: 980–984.; Th. Cohen, „Well!”, *SubStance* 1992/2; valamint Uő., *Ideology and Inscription*, Cambridge, 1998, különösen: 84–85.

22. Bahtyin, *A szó az életben és a költészetben*, 29–30.

23. Uő., 33–34.

24. Uő., 40., 48–49.

25. Uő., 45.

26. Uő., 47–48.

27. Lásd P. de Man, *Dialogue and Dialogism* = Uő., *The Resistance to Theory*, Minneapolis/London, 1986, 112–114.

28. Bahtyin, *A szó az életben és a költészetben*, 49–50.

29. Részleteket ehhez lásd C. Emerson, *The Outer Word and Inner Speech* = *Critical Inquiry*, 1983/2, különösen: 249–250.

30. Vö. Bahtyin, *A tett filozófiája* = Uő., *A tett filozófiája / A szó a regényben*, Budapest, 2007, 93–105. Lásd ehhez G. S. Morson – Emerson, *Mikhail Bakhtin*, Stanford, 1990, 72–73.

31. Bahtyin, *A szerző és a hős*, 13–16.

32. *A szerző és a hős* magyar kiadásában olvasható nyersfordításban, ahol a vers egyébként – Szabó Lőrinc műfordításától (*Elhívta tőlünk, visszacsalta...*) eltérően – az *Elválás* címet viseli: „Messzi hazád partjaiért / elhagyni készültél az idegen tájat”.

33. Vö. Uő, *A tett filozófiája*, 97.

34. Uő., *A szerző és a hős*, 22–23.

35. Uő., 28.

36. Uő., 18. Lásd ehhez C. Ciepila, *Taking Monologism Seriously*, *Slavic Review*, 1994/4, 1012–1013.

37. Bahtyin, *A szerző és a hős*, 259–260. Bahtyin ezzel mondhatni megelőlegezi Volosinov valami-vel radikálisabb kijelentését, mely szerint „nem az élmény szervezi meg a kifejezést, hanem – éppen fordítva – a kifejezés szervezi meg az élményt, a kifejezés adja meg az élmény első formáját és az határozza meg irányát is”. (Volosinov, *Marxizmus és nyelvfilozófia* [részletek] = Bahtyin, *A beszéd és a valóság*, 243. Vö. még: 243–251.)

38. „Az esetek többségében azonban, mégpedig éppen ott, ahol a nem tulajdonképpeni egyenes beszéd tömegjelenséggé vált – vagyis a modern művészi prózában – , lehetetlen az értékinterferenciát előszóban visszaadni. Sőt, a nem tulajdonképpeni egyenes beszéd fejlődése maga is azzal függ össze, hogy a nagy prózai műfajok egyre inkább a néma regisztrálás funkcióját töltik be. Csak a prózának ez az elnémulása tette lehetővé, hogy létrejöjjen az intonációs struktúráknak az az előszóban visszaadhatatlan bonyolultsága és többrétegűsége, amely annyira jellemző a modern irodalomra.” (Uő., 335.)

39. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, 195.

40. Bahtyin, *A szó a regényben* = Uő., *A tett filozófiája / A szó a regényben*, 164.

41. Uő., 144–45.

42. Lásd például Uő., 117, 149, 162.

43. Uő., 128–129.

44. Uő., 147–148.

45. Vö. Todorov, *Mikhaíl Bakhtine*, 101.

46. Bahtyin, *A szó a regényben*, 134–136.

47. Uő., 162.

48. De Man, *Dialogue and Dialogism*, 111–112.

49. Bahtyin, *A szó az életben és a költészetben*, 54.

50. Uő., *A szó a regényben*, 212.

51. Uő., 163–164, 209–210. Lachmann felveti az olyan értelmezés lehetőségét, amely a jelentés tulajdonképpeni és nem-tulajdonképpeni szintjei között a trópuson belül megvalósuló kölcsönhatást dialógikus viszonyként fogná fel, ám arra következtet, hogy ez a retorikára mint olyan nyelvi szabályozó instanciára tartana igényt, amely maga határozná afelől, hogy a tropologikus struktúrák közül melyek lehetnének elfogadhatók és melyek nem. A retorika így a dialogicitás valamiféle korlátozását jelentené. A retorika innovatív vagy egyenesen destruktív szemantikai stratégiák iránti elkötelezettsége szintén távol áll a dialogicitás bahtyini dogmájától, hiszen ezek inkább egymást felváltó hangokat, mintsem különböző hangok együttes jelenlétét előfeltételeznék. Vö. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, 177–180.

52. Bahtyin, *A szó a regényben*, 210–211.

53. „Он пел любовь, любви послушный, / И песнь его была ясна, / Как мысли девы простодушной, / Как сон младенца, как луна” (II.10). Áprily Lajos fordításában: „Szerelemről dalolt, s az ének, / a hódoló vers tiszta volt, / Mint gyermek álma, lánykalélek / S felhőtlen ég-pusztán a hold”. Bahtyin egy korábbi tanulmányában részletesebb olvasatot nyújt erről a szakaszról: Uő., *A regénynyelv előtörténetéhez* = Uő., *A szó esztétikája*, Budapest, 1976, 220–224.

54. Annak ellenére, hogy bizonyos összefüggésben közel került ahhoz, hogy a „trópusok trópusát” testesítse meg (de Man, *Az irónia fogalma* = Uő., *Esztétikai ideológia*, Budapest, 2000, 177.), az irónia de Man számára végeredményben „nem trópus többé, hanem [...] a megértés szisztematikus szétbomlása.” (Uő., *Az olvasás allegóriái*, Szeged, 1999, 403–404.)

55. Morson – Emerson, *Mikhaíl Bakhtin*, 320, 322.

56. Bahtyin, *A szó a regényben*, 163.

57. C. Brandist, *The Bakhtin Circle*, London/Sterling, 2002, 117.

58. Lásd például Bahtyin, *A beszéd műfajai*, 406.

59. Uő., *A szó a regényben*, 146. Vö. *Szlovo v romanje* = Uő., *Szobranijje szocsinyenyij 3*, Moszkva, 2012, 38.

60. Lásd erről például Tihanov vélekedését: „Bahtyin részint azért nem törődött sokat azzal az elvárással, hogy rögzítse a kortársai iránti lekötöttségét, mert hite szerint eszméik nagy része általánosan hozzáférhető volt az irodalom kiaknázatlan forrásaiban is, ahol mindazok figyelmére számítanak, akik hajlandók észrevenni őket. Bahtyin munkásságát áttekintve valóban azt fogjuk látni, hogy legkevésbé az irodalmi forrásairól adott számot, ugyanis a művészetet, hagyományos humanista szelvényben, természetes közkinccnek tekintette, olyasvalaminek, mint a levegő, amelyet magától értetődően és minden további kötelezettség nélkül lélegzünk be.” (Tihanov, *Contextualising Bachtin*, 167.) Lásd még: Cieplá, *Taking Monologism Seriously*, 1024.

61. Bahtyin, *A szó a regényben*, 138.

62. *Uo.*, 214.

63. Részletekért lásd mindenképp S. Weber, *The Intersection*, Diacritics, 1985/4. Továbbá: Cohen, „Well!”, 68.

ARANY ZSUZSANNA

Kosztolányi Dezső élete

AZ ELSŐ VILÁGHÁBORÚTÓL AZ ŐSZIRÓZSÁS FORRADALOMIG

5. RÉSZ

Hogyan találkozott Kosztolányi a szabadkőművességgel, s mit tudunk páholyunkjáról? Berényi Zsuzsanna Ágnes állítása szerint: „[zsurnaliszta] munkája során került kapcsolatba” páholytagokkal.²²⁵ A kijelentés főleg a *Világ* szerkesztőségében ellátott teendőkre utal, ami azonban csak részben igaz. Ha ugyanis végignézzük, ki mindenki volt szabadkőműves ebben az időszakban, akkor nemcsak a *Világ*, de legalább annyira a *Budapesti Napló* szerkesztőségében végzett újságíró tevékenység is hozzásegíthette Kosztolányit ahhoz, hogy fölvegye a kapcsolatot a mozgalommal. Sőt, a *Nyugat* szerzői között (a Magyarországi Szimbolikus Nagypáholy három egymást követő nagymestere, Balassa József, Supka Géza és Benedek Marcell ugyancsak „nyugatos” volt, de páholytag volt Ignótus, Fenyő Miksa, Hatvány báró és köztudottan Ady is);²²⁶ A *Hét* szerkesztőségében (Kiss József például előadott a zombori szabad líceumban is) és más fórumokon – például Nagy Endre kabaréjában vagy épp a Baross Kávéház Balszélfogó asztalánál – bőven találkozott szabadkőművesekkel. Nemcsak ő került kapcsolatba a szervezettel, hanem például unokatestvére, Csáth Géza is. Nem árt azonban hangsúlyoznunk – amint arra Berényi Zsuzsanna Ágnes szintén utal –, hogy Kosztolányi (és Csáth) már budapesti társaságuknak/munkahelyüknek a látogatását *megelőzően* szülővárosukban, Szabadkán szintén kapcsolatba léphettek/léptek a szabadkőművességgel.

„Az 1899-től ott működő Kossuth Lajos szabadkőműves kör, később az Alkotás páholy körül pezsgett a szabadkőművesi élet. Kosztolányi Dezső közeli ismerősei, sőt családtagjai tevékenyen részt vettek ebben. Közéjük tartozott dr. Brenner József, unokatestvére édesapja. Csáth Géza is előbb lépett a szabadkőművesek közé. Már 1912-ben a budapesti Martinovics páholy tagja lett.”²²⁷ Utóbbi páholy tagjai között találjuk még Adyt – akivel föltehetően egy napon (1914. február 13.) avatták mesterré Csáthot²²⁸ –, Bölönit, Jászi Oszkárt, Nagy Endrét, Reinitz Bélát és Schöpflin Aladárt. Visszatérve Szabadkához: az első ottani szabadkőműves kör

ugyan 1902-ben már meg is szűnt, azonban 1900-ban még elhatározták – és sikeresen meg is valósították –, hogy létrehozzák a városi Szabad Lyceumot. Már korábban is tartottak előadásokat, ám a több városban jelenlévő szabad lyceumok működését semmiképpen sem választhatjuk el a magyarországi szabadkőműves tevékenységtől. „Szabadkőművesek kezdeményezték a Szabad Lyceum, a Társadalomtudományi Társaság Szabad Iskolája, a Széchenyi Társaság alapítását, fenntartásukban pedig kiemelkedő szerepet játszottak” – mutat rá L. Nagy Zsuzsa.²²⁹ Szabadkán olyan személyiségek adtak elő a Lyceumban, mint például Milkó Izidor – akit Kosztolányi is ismert, előadásaira szintén eljárt, valamint (többek között) portrét írt róla a *Nyugaton*²³⁰ –, Toncs Gusztáv – aki gimnáziumi tanára volt, – vagy később Jászi Oszkár, aki szintén egy ideig a *Világnál* dolgozott. Mint az életrajz első szakaszában jeleztem, Kosztolányi Dezső édesapja ugyancsak tartott előadást a Szabad Lyceumban, többek között még a Kossuth Lajos Szabadkai Szabadkőműves Kör megszűnése előtt, 1900. március 18-án, *A hangok világából* címmel. Ezenkívül – amint azt Káich Katalin kimutatja – tanácskozásokat is vezetett, küzdött a líceumi ügyekért, valamint igazgatósági választmányi tag volt.²³¹ „A szabadkai Alkotás páholy végleges megalakulására 1911. január 5-én került sor, amelynek jel-szava a szabadság, egyenlőség és testvériség lett. Ennek szellemében, a művelődés és a jótékonykodás mellett politikai kérdések megoldására is vállalkoztak.”²³² A páholy 1924-től a Jugoszláv Nagypáholy égisze alatt működött.

Kosztolányi Dezsőnek a budapesti Március páholyba szóló felvételi kérelmét 1915. december 20-án olvasták föl, amit a Magyarországi Szimbolikus Nagypáholy felé dr. Gonda Jenő titkár jelentett.²³³ A jelentésben Kosztolányi íróként, illetve „a »Világ« belmunkatársa”-ként szerepel. Azt, hogy Kosztolányi megfelel-e a szabadkőművesi követelményeknek, két „kutató” vizsgálta meg, személy szerint Bakonyi Miksa – a *Dél* című radikális, belső terjesztésű szabadkőműves lap szerkesztője – és Bálint Lajos. A két jelentés közül Bakonyiérol van tudomásunk, aki „karakteres, korrekt, igen talentumos és tartalmas ember”-ként aposztrofálta Kosztolányit.²³⁴ A főmester – aki a vizsgálatot kezdeményezhette – ekkor Ranschburg Viktor volt, az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Rt. igazgatója. „A szokásoktól eltérően nem ő, hanem dr. Bakonyi Kálmán, a Magyarországi Szimbolikus Nagypáholy helyettes nagymestere írta alá a kutatói megbízást”²³⁵ 1915. december 30-án.

Berényi Zsuzsanna Ágnes kutatásai alapján tudjuk, hogy a Március páholyt 1909-ben létesítették a Petőfi páholy azon tagjai, akik számára utóbbi túlzottan radikális irányúnak mutatkozott. „Az új páholy névválasztása mutatja, hogy ennek a tagjai sem voltak éppen maradiak, hiszen Március azonnal a 1848-as forradalom kitörésének napját, március 15-ét juttatja eszünkbe. Egyes korai iratokon a páholy nevét csakugyan Március 15-eként jelölték. Az 1848–49-es forradalomra és szabadságharcra történő emlékezést jelzi – tehát feltevéseinket megerősíti – a páholy jel-szava is: Gondolatszabadság, Sajtószabadság, Világszabadság!”²³⁶ Tudjuk, hogy Kosztolányi nem állt messze a 48-as hagyomány szellemiségétől, hiszen nagyapjának, az egykori honvéd Kosztolányi Ágostonnak köszönhetően nagy kultusza volt a családban. Kossuth szerepének fontosságáról szintén szót ejtettünk már: a nagyapával „közös” emigrációról; valamint nevének a kisdíák Kosztolányi naplójában való gyakori előfordulásáról. Arról szintén beszéltünk, hogy Kosztolányinak isko-

laskorában amiatt is adódtak magatartásbeli problémái, mert – nagyapja tanításait szem előtt tartva („ez a nap a legnagyobb ünnepek egyike”) – 1900. március 15-én nem ment iskolába.²³⁷ Ezenkívül a világháború kitörésekor tanúsított „harciasabb” magatartása (ekkori cikkeinek kijelentései stb.) – többek között az akkori Oroszország ellenségként való aposztrofálása – is összefüggésbe hozható a 48-as örökséggel. A későbbiek folyamán – a Monarchia összeomlásakor, illetve az őszirózsás forradalom idején – ugyancsak az 1848-as múltból táplálkozó, „függetlenségi” nézeteket vall. A Tanácsköztársaság alatt pedig többek között „nacionalizmusa” miatt kerül Lukácsék célkeresztjébe.²³⁸

A Március páholy kiállt a női egyenjogúság mellett, és az Országos Nővédő Egyesület ügyeivel is foglalkoztak. Sőt, ők javasolták, hogy nőket is vegyenek föl szabadkőművesnek. Minden bizonnyal ezzel az orientációval függ össze, hogy Kosztolányi Dezső az 1910-es években több írással szerepelt a Feministák Egyesületének egykori hivatalos közlönyében, *A Nő* című folyóiratban. A havonta megjelenő kiadvány a nők általános politikai, társadalmi, gazdasági és jogi érdekeit képviselte. Felelős szerkesztője Bély-Schwimmer Rózsa – nagy pacifista, a Feministák Egyesületének alapítója (Glücklich Vilmával közösen), valamint a Károlyi-kormány későbbi svájci nagykövete – és Z. Máday Margit volt. A szerkesztőség további tagjai között találjuk még gróf Teleki Sándornét és Pogány Paulát. Kosztolányi 1917-ben és 1918-ban több műfordítást közölt itt, 1915 második felében – tehát a felvételi kérelem fölolvastása előtti időszakban – pedig *Anyák* című versét,²³⁹ valamint *Az idegen csillag* című tárcáját. Utóbbiban egyértelműen a női egyenjogúság mellett foglal állást: „Nem akarjuk észrevenni – az emberiség e sorsfordító óráján sem –, hogy vannak mellettünk olyan lények, az emberiség egyik fele, akik úgy éltek eddig a földgolyón, mint idegen csillagon, hogy a kezük mindaddig nem ért el a föld dolgainak intézéséhez, [...] Ők távol voltak minden üléstől és tanácskozástól, az entente minden cselvetésétől, amely felidézte ezt a háborút. [...] Szinte kiabál a gondolat, hogy ennek a természetességnek, ennek a raison-nak, amit a nő képvisel, helyet kell adni a jövő politikájában.”²⁴⁰ A cikkben egyértelmű utalást találunk a szabadkőműves mozgalomra is. Kosztolányi mintha a nőket – mint „testvéreket” („nővéreket”) – elutasító/kizáró páholyok viselkedését bírálná: „Régen még a kultúra és a jólét, a férfi-uralom frázisainál ellökhették nőtestvéreiket s azt mondhatták, hogy a nők valami »kolosszális felfordulást« okozhatnának a világ sorsában.”²⁴¹ Kosztolányi egyik műfordításához mellékelte levele is mutatja, hogy kapcsolatban állt a Feministák Egyesületével. A levél pár évvel ezelőtt került elő a Magyar Országos Levéltár „Feminista levéltár/Belföldi levelezés” fondjai közül.²⁴²

A Március páholyról tudjuk még, hogy ők javasolták a *Kelet* című lap elindítását is (1909-ben), valamint több szervezetet támogattak, köztük például a Tanítók Szabad Egyesületét. Politikai párthoz ugyan nem csatlakoztak, de részt vettek az általános, egyenlő és titkos választójogért folytatott küzdelemben, illetve ők kezdeményezték – a páholyokon belül – május elseje megünneplését.²⁴³ Kosztolányi Dezsőt végül – ünnepélyes keretek között – 1916. február 7-én vették föl a Március páholyba. A *Dél* a következőképpen tudósított az eseményről: „A pláholy]. február 7-én felvételi díszmunkát tartott. A munka, melyet Ranschburg főm[ester]. t[est]v[ér]. vezetett, s melyen megjelent Balassa h[elyettes]. nagym[ester]. t[est]v[ér]. is, két

részből állott. Először öt keresőt avattak szertartásosan a t[est]véri láncba, azután pedig a szónok köszöntő szavaival kezdődött az ünnepi rész. Az ünneplés dr. Ságody Gyula t[est]vérenek szólt, a szövetségbe való belépésének 25-ik évfordulója alkalmából. Roboz Andor szónok t[est]v[ér]. mintaképpül állította Ságody t[est]v[ér].-t az újonnan felvett t[est]vérek elé, kinek tevékenysége példája az igazi, vérbeli sz[abad]k[ő]műve]s. munkásságának. Az első évben már munkára szólították s azóta állandóan valamely sok munkával járó tisztséget tölt be. Ő írta meg először az Eötvös páholy történetét s éveken át szerkesztette díjtalanul az Orient és a Galilei sz[abad]k[ő]műve]s. folyóiratokat. Ságody volt megalapítója s most is elnöke a Vagyontalanok Jogvédő Egyesületének, mint a Városi Jogvédő Egyesület ügyésze pedig profán pályáján is az elhagyottak egyik legmelegebb, legérzőbb szívű támogatója. [...] Ságody meghatott szavakkal válaszolt az elhangzott beszédekre. Mély hatással volt különösen az a kijelentése, hogy az akar maradni, ami eddig volt: dolgos, munkás sz[abad]k[ő]műve]s.”²⁴⁴

Mint az idézett cikkből kiderül, Kosztolányit a nevezett eseményen ötödmagával avatták szabadkőművessé. „Együtt nyert felvételt Cserna Andor, Engl Arthur, Herodek István és dr. Kertész Sámuel »keresővel«. A »díszmunka« ünnepélyességét fokozta, hogy ekkor ünnepelték meg a páholy tiszteletbeli főmesterének, dr. Ságody Gyulának huszonötödik éves szabadkőművesi tagságát.”²⁴⁵ Cserna szintén a *Világ*nak dolgozott – 1913-tól *Az Est* szerkesztőségi titkára (is) –, Engl bankár volt, Herodek részvénytársasági cégvezető, Kertész pedig pénztárigazgató. A páholy korábbi tagjai között találjuk még Pethő Sándort és Király Györgyöt. Kosztolányinak utóbbival való baráti viszonyát egy levél is tanúsítja,²⁴⁶ valamint a *Nyugat* köréhez való tartozásuk szintén összekötő kapocs lehetett. Nem tudjuk azonban pontosan megmondani, Kosztolányi miért éppen ezt a páholyt választotta. Való igaz, hogy Cserna Andor munkatársa volt akkoriban – mint ahogy arra Berényi utal –, ám a többi páholy tagjai között is akadtak barátai (közelebbiek is, mint Cserna), így ez még önmagában nem indokolja választását.

Kosztolányi levelezése viszonylag keveset árul el munkatársi kapcsolatairól,²⁴⁷ ám azt biztosan kijelenthetjük: sok időt töltött kollégáival, lévén, hogy rengeteget tartózkodott a *Világ* szerkesztőségében. A háborús pénzhiány, valamint a gyerekvállalással járó többletköltségek miatt sok feladatot vállalt. „Öt ember helyett dolgozom” – írta Csáthnak egy korábban már hivatkozott levélben, mikor a *Világ* közbenjárása kellett a katonaság alóli fölmentéshez.²⁴⁸ Ezenkívül maga a háborús helyzet is megkívánta a túlórázást, mint ahogy arról egy másik levelében beszámol: „A háborús újságírás rendkívüli feladatokat ró ránk. Éjjel-nappal talpon kell lennünk. Csak éppen aludni és enni tudunk a munkánkon kívül.”²⁴⁹ Akikkel több időt lehetett együtt, azok a már említett Cserna Andor zenekritikus, újságíró és műfordító; Sas László újságíró; Miklós Elemér író, újságíró; valamint Bölöni György író, újságíró és szerkesztő voltak.

Sas László ügyében például Tevan Andornál is közbenjárt, a következő szavakkal ajánlva őt a könyvkiadó figyelmébe: „Kedves jó uram, engedje meg, hogy figyelmébe és jóakarátába, a szeretetébe ajánljam Sas László barátomnak, a *Világ* kitűnő munkatársának a kérését. Eddig megírt és megírandó riportjaiból, amelyeket elbeszélésszerűen, eleven tollal és finom írói érzékkel vetett papírra, egy kis füze-

tet akar összeállítani. Hitem szerint a kis füzet igen kelendő lenne, s becsületet szerezne nemcsak az írójának, de az ön könyvtárának is.”²⁵⁰ A kötet nem jelent meg végül Tevannál, ám a levél bizonyítja: Kosztolányi baráti viszonyt ápolt Sassal. Egy másik levél már arról árulkodik, hogy össze is jártak. „Ma Sasékhoz megyek teára” – tudatja Tátraszéplakon tartózkodó feleségével Kosztolányi.²⁵¹ Miklós Elemér nevét is emlegeti párszor, akinél szintén vendégeskedett,²⁵² és akit – egy, ugyancsak a feleségéhez szóló levele alapján – szintén barátilag kedvelt: „Ma egész délelőtt a kedves Miklós Elemérrel voltam, aki igazán szeret téged.”²⁵³ Akárcsak Sassal, vele is akadtak közös irodalmi „ügyeik”: „Korán fel kellett kelnem, mert Miklós Elemérrel egy irodalmi ügyet kellett elintéznem.”²⁵⁴ Bölönivel szintén szorosabb kapcsolatot ápolt ekkortájt, amit az is bizonyít, hogy 1913-as párizsi nászútjáról olyan baráti levelet küldött neki, amiben kölcsönös szívességtételről esik szó.²⁵⁵ A *Világ* munkatársi-baráti köréből érdemes még megemlítenünk Purjesz Lajos nevét, aki szintén szabadkőműves volt (a *Kelet és az Orient* szerkesztője is), és – mint arról már szó esett – 1913-tól 1920-ig a napilap felelős szerkesztőjeként (később aztán főszerkesztőjeként) működött. 1907 és 1918 között ő volt az Újságírók Egyesületének főtitkára, valamint – a polgári radikalizmus egyik képviselőjeként – később az Őszirózsás forradalomban is részt vett. Kosztolányi vele való szoros kapcsolatát leginkább az bizonyítja, hogy még esküvői tanújának is Purjeszt kérte föl. Nemcsak e tényből, de Kosztolányi levelei alapján is sejthető, hogy a feleséggel ugyancsak baráti viszonyban lehetett: „alaposan meg kell gyógyulnod. Purjesz nagyon melegen érdeklődött irántad”;²⁵⁶ illetve: „Purjesz tegnap megkért, hogy vasárnapra írjak külön cikket [...]. Mindenütt nagyon szeretnek. Téged is, engem is.”²⁵⁷

A főmester Ranschburg Viktorral és egyáltalán az Athenaeummal talán Gömöri Jenőn keresztül ismerkedhetett össze, hiszen a *Modern könyvtár* kötetei – köztük nem egy Kosztolányi-könyvvel – ott jelentek meg a tízes években. Azt, hogy később is kapcsolatban álltak – mikor már Ranschburg a Pantheon Irodalmi Intézet Rt. vezetője lett –, bizonyítja egy 1926-os keltezésű levél, melyben a Kosztolányi által fordított *A szerelem sivatagja* című Mauriac-regény nyomdai előkészületeiről esik szó.²⁵⁸ Érdemes megjegyeznünk, hogy a tízes években Kosztolányi Tevan Andor kiadójával működik együtt – rendre oda viszi megjelenésre váró köteteit –, mely vállalkozás szerényebb volta ellenére is konkurensévé tudott válni az Athenaeumnak. Ranschburg Viktor meg is próbálta „lekenyerezni” a fiatal és tehetséges Tevant, aki azonban nem vállalt munkát az Athenaeumnál, mert időben fölismerette, hogy a fényes pozíció elfogadása saját családi kisvállalkozásuk vesztét okozhatta volna. Az, hogy e fölismerésben maga Kosztolányi is segítette, kiderül egyik visszaemlékezéséből: „Másnap felutaztam Budapestre s Ranschburg igazgatónál jelentkeztem. Ugyanazt elmondta más szóval, amit levélben írt s felajánlotta, hogy maga mellé kreál számomra egy olyan állást, amelyben éppúgy befolyhatok a könyvkiadó, mint a nyomda ügyeibe. [...] E csábító ajánlatra még nem mondtam igent, hanem abban maradtunk, hogy apámat is felküldöm hozzá. Közben elmondtam Ranschburg ajánlatát Kosztolányinak, Karinthynak és még több írónak. Bár mindezek az írók csak nyertek volna azzal, ha én, a jó barátjuk, e nagy és gazdag kiadóvállalatnál vezető pozícióba jutok, ennek ellenére egyhangúan lebeszéltek szándékomról. Egyik irodalmi barátom, egy könyvgyűjtő, ifj. Jacob Gusztáv

ebből az alkalomból 1912. május 25-iki levelében következőket írta nekem: »[...] Az istenért ne tegye meg! Egy tetterővel, tehetséggel, okos fejjel megáldott művész ember, mint maga, szerencsétlen lenne egy ilyen kasztrendszerű vállalatnál! Hiszen át kell látnia, hogy az Athenaeum egyedüli célja megbénítani a Tevan nyomdát – félnek maguktól. Maradjon meg otthon, ahol maga a vezető erő, ahol alkot és elismerésre talál. Bűnt, gyávaságot követ el, ha nem folytatja az oly rövid idő alatt fényes sikert elért működését!« Végül is, mikor apám visszajött Pestről, újból fontolóra vettük a fényes és kecsegtető ajánlatot, barátainak egyöntetű lebeszélését és amikor még a maradásom fejében kizsartoltam szegény apámtól azt az ígéretet, hogy a már régóta szőnyegen lévő füzetes vállalat megindításához hozzájárul, végül is megírtam Ranschburg igazgatónak a lemondó leveletem.²⁵⁹

Ami a két „kutatót” illeti, elmondhatjuk, hogy Bálint Lajossal – még a *Világ* szerkesztőségében való munkája előtt – több fórumon is találkozott Kosztolányi. Színházi körökből is ismerhették egymást, Bálint ugyanis a Thália Társaság alapítói közé tartozott – kiknek működését Kosztolányi figyelemmel kísérte –, dolgozott a Nemzeti Színházban, barátságban állt Hevesivel (bár utóbbi páholytagsága vitatott), valamint írt *A Héthe* is.²⁶⁰ Később a Genius Könyvkiadó irodalmi vezetője lett, ahol Kosztolányi Dezsőnek több kötete (köztük az *Édes Anna*, *Aranysárkány*, *Esti Kornél*) is megjelent az 1920–30-as években. Kettejük jó kapcsolatáról árulkodik továbbá az is, hogy Bálint recenzeálta Kosztolányi 1916-os *Bűbájosok* című kötetét, melyről kellő érzékenységgel írta meg véleményét, komolyan elismerve barátja művészetét.²⁶¹ A másik „kutatóval”, Bakonyi Miksával Kosztolányi az újságíró szakma berkeiben találkozhatott – ő volt ugyanis a Magyar Újságírók Egyesületének alelnöke, valamint a Kosztolányi által is sokat látogatott Otthon Kör főtítkára. Igaz ugyan, hogy mindkettejüknek jelentek meg cikkei az *Egyetértés* című lapban, ám Kosztolányi ottani szereplése – ami éppen Purjesz szerkesztői érájának idejére esett – inkább alkalminak mondható.²⁶² Bakonyi főként közgazdasági cikkekre szakosodott, de jelentek meg szépirodalmi munkái – köztük versek – is.

Kosztolányi föltehetően irodalmi munkássága révén fejtette ki szabadkőművesi tevékenységét, azonban megkockáztatom az állítást: politikai tartalmú vezércikkeit is méltányolhatták „testvérei”, különösen a pacifista szellemben írtakat, valamint a szociális problémákat és az általános választójog kérdését fölvetőket. Mindezt igazolja egy – ugyan későbbre keltezett – dokumentum is, mely már a Világ páhollyal hozható összefüggésbe. Kosztolányi később ennek a páholyoknak lett alapító tagja. A megfogalmazott „feladat” már a forradalmak korához igazodik, ám a világháborús évekre is vonatkoztatható, amikor a *világbéke* volt a szabadkőműveség egyik fő jelszava/célkitűzése: „A budapesti Világ páholy 1919. február 19-iki kelettel a következő tartalmú körlevelet küldte meg a páholyoknak: »Nem szükséges rámutatnunk arra, hogy minden eszmének legjobb érlelője, legjobb terjesztője a sajtó. A magyar forradalom soha el nem jutott volna idáig, ha a legkiválóbb tollak nem állanak szolgálatában. Nagy munka vár reánk! A forradalmi vívmányokat meg kell értenünk. Ez irányító munkát vállalta magára a Világ páholy a Forradalmi könyvtár szerkesztésével és kiadásával.« Finale: Pártoljátok ezt a nemes vállalkozást! (Eredetét l. 43/1919. ikt. Sz. a.)»²⁶³ [kiem. A. Zs.] Mindenesetre 1916. december 18-án – még a Március páholy kötelékében – Kosztolányi második fokba lépett,

azaz „legényfokba” avatták. A főmester és a titkár által szétküldött értesítésből az is kiderül, hogy ezen alkalommal „mesterértekezletet” is tartottak, illetve többeket (Dallos Rezsőt, Haas Mórt és Kondor Bernátot) harmadik fokba avattak.²⁶⁴ Kosztolányi föltehetően azért nem jutott tovább a szabadkőművesi fokokban, mert nem látogatta túl gyakran az összejöveteleket. „A Jelenléti könyvben megtalálható az aláírása [a felvétel és a második fokba avatás dátumain kívül] még 1916. február 28-án és 1916. április 10-én is. [...] Kosztolányi azonban többször nem írta alá a jelenléti könyvet.”²⁶⁵

1917. május 21-én a páholy anyakönyvből törölték nevét, mivel másnap, huszonhárom társával együtt kivált a Márciusból. Közülük többen – más páholyokból kiváló testvérekkel egyetemben – Világ címen (hivatalosan is) új páholyt alapítottak.²⁶⁶ Kosztolányi ekkor már nem a *Világ* szerkesztőségében dolgozott, hanem a *Pesti Naplónál*. Ennek ellenére nehezen cáfolható, hogy az új páholy neve összefüggésbe hozható korábbi munkahelyével és a napilap működésével. Az új páholy tagjai között ugyanis megtaláljuk a *Világ* más munkatársait is. Rajtuk kívül különböző hivatások képviselői szerepelnek a névsorban: főként kereskedők, ügyvédek, orvosok, gyógyszerészek és tanárok. Az irodalmi emberek és a sajtómunkások közül Jancsó Károlyt és Pilisi Lajost említhetjük (ők tartoztak ekkor a *Világ* kötelékéhez, utóbbi színész évei után a lap haditudósítója lett), Veres Mihályt, a *Pester Lloyd* munkatársát, valamint Vadász Henrik lapkiadót. Az új páholy ideiglenesen megválasztott vezetője a Március korábbi tiszteletbeli főmestere, dr. Ságody Gyula volt. Jelmondatuk: „Világ – Világbéke!” volt.

„A Világ páholy irataiból megállapítható, hogy a páholy szélsőbaloldali beállítottságú volt, antiklerikális akciót indított. Ebben az ügyben naponta tartott a páholy ügyeletet a Nagypáholyházban, a Podmaniczky utca 45. szám alatt [a Podmaniczky utca – Vörösmarty utca sarkán]. Hamarosan kiállt a választójog követelése mellett, a középosztály érdekeit érintő kérdésekben, a különböző népbetegségek [...] ellen szervezett mozgalmat indított.”²⁶⁷ Ezenkívül tudjuk még, hogy a Világ páholy 1918. október 19-én és 26-án tartott „munkáin” üdvözölte az őszirózsás forradalmat, valamint csatlakozott a Nemzeti Tanácshoz is.²⁶⁸

Milyen tevékenységet fejtett ki Kosztolányi Dezső a Világ páholyban? Berényi Zsuzsanna Ágnes vélekedése szerint irányító szerep juthatott neki, mivel évről évre tagja volt a Nagypáholy Irodalmi Bizottságának. Benedek Szabolcs pedig utal rá, hogy Kosztolányi ún. láncbeszédeket is tartott a páholy munkáin.²⁶⁹ Elgondolkodtató azonban, hogy – ha valóban aktív páholy munkát végzett – miért nem lépett mesterfokba, ha nem is a Március idején (melynek összejöveteleiről gyakran hiányzott is), de legalább a Világ páholyba való tartozása időszakában?

Ám milyen dokumentumokról/feladatvállalásokról tudunk még, amelyek alapján mégis aktivitást tulajdoníthatunk neki? Egy, a páholy iratanyagában lévő „nővér-munkára” szóló meghívót hozhatunk példaként, mely tartalmazza az ő nevét is: a nőrokonok számára rendezett esten (1918. március 17-én) Kosztolányi „láncbeszédet” – az összetartozást jelző szertartást kísérő beszédet – mondott. Mivel a műsorban szerepel még Pilisi Lajos *Március idusa* című szónoklata – valamint az összejövetel dátuma szintén jelzésértékű –, föltehető, hogy az ünneplésre éppen március 15-ike volt az apropó. Kosztolányiról pedig jól tudjuk, hogy az 1848-as

forradalom kultusza családi indíttatásból volt fontos számára. Szabadkőműves működésének terméke még a szabályos tercinákban íródott *Láncvers*, melynek kézírata az MTA Könyvtár Kézirattárában maradt fenn. A gépiraton kézzel írt javítások láthatók, valamint az alábbi, zöld tintás, zárójeles megjegyzés: „(Alkalmi vers: – a szabadkőműveseknek, Fölvastam FJ. halálakor.)”²⁷⁰ Mint arra Réz Pál rámutat, nemcsak e megjegyzés, hanem a vers kifejezései, illetve eleve a címe is a szabadkőművességre utal: „a szabadkőművesek temetésén a nyitott sír mellett [...] láncot alkotnak a páholy tagjai, és *láncbeszéddel*, ritkábban *láncverssel* búcsúztatják az elhunytat.”²⁷¹ Kosztolányi Dezső a verset föltehetően Forgách Jenőnek, a Világ páholy egyik alapítójának temetésén mondta el.²⁷² Mindezek fényében az aktív páholy munkáról szóló állításokat részben megkérdőjelezem: ha irányító szerepet töltött is be Kosztolányi, az csak páholytagságának egy rövidebb időszakát jellemezhet.

A szabadkőműves páholyok működését előbb a tanácskormány korlátozta, majd – már Horthy Miklós kormányzásának idején – Dömötör Mihály belügyminiszter 1920. május 18-án egy rendelettel be is tiltotta azt. Nem tudjuk, hogy Kosztolányi ekkor még aktív tag volt-e, de föltételezhető – a mesterfokba való lépés elmaradása okán –, hogy nem szerepelt sokat. Mindenesetre tagsága ezzel a dátummal szűnhetett meg.²⁷³ A testvériséget azonban nem feledhette el, hiszen később is számos szabadkőművessel tartotta a kapcsolatot, elsősorban az irodalmi élet és a sajtó berkeiből. Ezenkívül műveiben szintén találhatunk utalásokat a szabadkőműves szimbolikára, valamint olyan szabadkőműves szerzőktől fordít, mint Kipling vagy Rilke. Talán nem véletlen, hogy éppen a Világ páholy alapításának időszakában, 1917 nyarán jelenti meg Rilke *Imakönyvének* (*Das Stundenbuch*) azon részletét, melyben hangsúlyosan szerepelnek szabadkőműves jelképek.²⁷⁴ Ugyanakkor azt sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy Kosztolányi 1919 őszétől 1921 augusztusáig vezette az *Új Nemzedék* című napilap *Pardon* rovatát, melynek glosszái között több szabadkőműves-ellenes szöveget találunk. 1921 májusában azonban – pár hónappal a nemzeti radikális újságtól való eljövetele előtt – éppen a *Nyugat* hasábjain közli az említett Rilke-vers újrafordítását.²⁷⁵ Igaz, a megjelenés apropóját a *Modern költők* című műfordítás-antológia második kiadása adja,²⁷⁶ ám egy szabadkőműves szimbolikájú vers közlése akkor, amikor Kosztolányi számos ellenséget szerzett egykori páholytestvérei köréből (is), az újbóli közeledés gesztusaként értelmezhető.²⁷⁷

(folytatjuk)

JEGYZETEK

225. Berényi Zsuzsanna Ágnes, *A szabadkőműves Kosztolányi Dezső*, Irodalomtudományi Közlemények, 1998/5–6, 787.

226. Vö. Benedek Szabolcs, *Nyugatos szabadkőművesek – szabadkőműves nyugatosok*, Eső, 2008/3.

227. Berényi, *A szabadkőműves Kosztolányi Dezső*, 787.

228. Vö. Benedek, *Nyugatos szabadkőművesek – szabadkőműves nyugatosok*.

229. L. Nagy Zsuzsa, *Szabadkőművesség a XX. században*, Kossuth, Budapest, 1977, 28.

230. Kosztolányi Dezső, Milkó Izidor, *Nyugat*, 1925. márc., 349–350.

231. Káich Katalin, *A Szabadkai Szabad Lyceum Egyesület (1899–1918)*, Üzenet, 1979/6, 337–338.

232. Kiss Gusztáv, *Gondolatok a szabadkőművesség és a szabadkai polgárság kapcsolatáról*, Üzenet, 1999/9–12, 125.

233. KD fölvételével kapcsolatos adatokat, levéltári forrásokat lásd: Berényi, *A szabadkőműves Kosztolányi Dezső*. A továbbiakban e tanulmányra támaszkodom.
234. Vö. *Uo.*, 789.
235. *Uo.*, 788–789.
236. *Uo.*, 787–788.
237. Lásd bővebben az életrajz családtörténettel foglalkozó, első szakaszát (*I. szakasz [1885-ig]*).
238. Lásd bővebben a soron következő, *Forradalmak kora* című fejezetet.
239. Kosztolányi Dezső, *Anyák*, A Nő, 1915. dec. 18., 187. A műfordítások adatait lásd: Forrásjegyzék 3.
240. Kosztolányi Dezső, *Az idegen csillag*, A Nő, 1915. aug. 5., 122.
241. *Uo.*
242. Vö. Sárközi Éva, „*Kedves szerkesztő kisasszony*”. *Kísérlet egy ismeretlen Kosztolányi-levél megfejtésére*, Irodalomtörténet, 2006/2, 242–249.
243. Ezzel kapcsolatban dokumentumot is közöl az egyik híres szabadkőműves-ellenes kiadvány, 1921-ben, tehát már a páholyok betiltását – és irataik elkobzását – követően: „A Március páholy azt az indítványt terjesztette a szövetségtanács elé, határozza el, hogy május hónap első napját azon eszmei tartalmánál fogva, mely azt a nemzetközi szociáldemokrácia ünnepévé avatta és főként azon kapcsolatnál fogva, amellyel a mai viszonyok közt ez az ünnep a világbékére irányuló törekvésekhez fűződik, a maga részéről úgy ebben az esztendőben, mint a jövő esztendőben ünnepként megüli. A szövetségtanács által kiküldött 12-es bizottság foglalkozott ezzel a javaslattal és azzal terjeszti a szövetségtanács elé, hogy miután a szabadkőműves szövetségnek minden irányzat rokonszenves, amely a világbékére törekszik és mivel a szociáldemokrata irányzat jogkiterjesztő törekvése is csak rokonszenves lehet a szabadkőművesség előtt, melynek egyik elsőrangú feladata, hogy az emberi jogok kiterjesztéséért küzdjön, a szövetségtanács szívesen látja, hogy a páholyok május 1. [elsejét] megünnepelik.» (Eredetét l. 72/1917. ikt. Sz. a.)” – Barcsay Adorján, *A szabadkőművesség bűnei I.*, Egyesült Keresztény Nemzeti Liga, Budapest, 1921, 212.
244. [Szerző nélkül], *Március*, Dél, 1916. márc. 25., 10.
245. Berényi, *A szabadkőműves Kosztolányi Dezső*, 789.
246. Vö. KD levele Kner Imrénék, [Budapest], 1920. dec. 1. = *KDL-Réz*, 448.
247. Egyetlen példát idézhetünk ezen a ponton: „A redakcióban én harmadmagammal vagyok. Miklós még mindig kórházban fekszik, Sas riporton van, Cserna, Jancsó, Bölöni beteg.” – KD levele Kosztolányi Dezsőnének, [Budapest, 1915. okt. 7.] = *KDL-Réz*, 305.
248. KD levele Csáth Gézának, Budapest, 1916. jún. 16. = *KDL-Réz*, 376.
249. KD levele Oláh Gábornak, Budapest, 1915. ápr. 29. = *KDL-Réz*, 282.
250. KD levele Tevan Andornak, Budapest, 1915. jan. 17. = *KDL-Réz*, 278.
251. KD levele Kosztolányi Dezsőnének, Budapest, [1915.] okt. 13. = *KDL-Réz*, 311.
252. „Este Saséknál vagyok teán. Holnap megyek Miklós Elemérhez.” – KD levele Kosztolányi Dezsőnének, [Budapest, 1915.] okt. 13. = *KDL-Réz*, 311.
253. KD levele Kosztolányi Dezsőnének, [Budapest, 1915.] okt. 26. = *KDL-Réz*, 323.
254. KD levele Kosztolányi Dezsőnének, [Budapest, 1915.] okt. 27. = *KDL-Réz*, 324.
255. „Kedves Bölöni, önnek elküldtem Milánóból a két könyvet. Remélem, már meg is kapta. Amint azonban látja, én is sietek öntől szívességet kérni. Itt küldöm a villamosjegyemet, amely július 1. lejár, s kérem önt, legyen szíves az önével és a többivel együtt küldetni az igazgatóságához, hogy nyomban megújítsák.” – KD levele Bölöni Györgynek, Párizs, 1913. jún. = *KDL-Réz*, 249.
256. KD levele Kosztolányi Dezsőnének, [Budapest, 1915. okt. 8.] = *KDL-Réz*, 307.
257. KD levele Kosztolányi Dezsőnének, [Budapest, 1915.] okt. 13. = *KDL-Réz*, 311.
258. Vö. KD levele Ranschburg Viktornak, Budapest, 1926. febr. 10. = *KDL-Réz*, 535.
259. Tevan Andor, *Narancsliget az Északi-sarkon. A nyomda könyvkiadásának történetéből Petőcz Károly kiegészítésével*, Kner, Békéscsaba – Gyoma, 1989.
260. KD e fórumokon való működését, valamint Hevesivel való kapcsolatát lásd részletesen a *III. szakasz (1903–1913)*-ban.
261. Bálint Lajos, *Kosztolányi Dezső: Bűbájosok*, Világ, 1916. ápr. 9., 21.
262. 1906 és 1910 között mindössze hat munkája látott napvilágot a lapban, köztük egy műfordítás. Lásd: Forrásjegyzék 4.
263. Közli: Barcsay, *A szabadkőművesség bűnei I.*, 231.

264. Vö. Berényi, *A szabadkőműves Kosztolányi Dezső*, 791.

265. *Uo.*, 792.

266. Az említett, Barcsay Adorján által közreadott kiadvány második kötete a korabeli szabadkőművesek névsorát közli, benne KD adataival: „Kosztolányi Dezső író, a »Világ« belmunkatársa, B[uda]pest, Fehérvári út 15/a szül.: Szabadka 1885. III/29. Fv.: 1916. Világ p. Páholyalapító.” – Barcsay, *A szabadkőművesesség bűnei II.*, 175. (II. kötet: A Magyarországi Symbolikus Nagypáholy védelme alatt működött páholyok tagjainak névsora)

267. Berényi, *A szabadkőműves Kosztolányi Dezső*, 795.

268. Vö. Réz Pál, *Kosztolányi-mozaiok. A szabadkőműves Kosztolányi*, Kortárs, 1984/9, 1460.

269. Forrásmegjelölés nélkül hozza: Benedek, *Nyugatos szabadkőművesek – szabadkőműves nyugatosok*.

270. Kosztolányi Dezső, *Láncvers*, MTA KK Ms 4612/45. A gépirat és a zöld tintás megjegyzés külön papírlapon található, ám mindkettő föl van ragasztva egy harmadik (közös) papírlapra. Nem tudjuk, KD készült-e bárhol is megjelölni a verset.

271. Réz, *Kosztolányi-mozaiok*, 1460.

272. Vö. Berényi, *A szabadkőműves Kosztolányi Dezső*, 795. Berényi állításával ellentétben Réz Pál „F J.” helyett „F I.”-nek olvassa a kéziratban található monogramot. Tanulmányát Vargha Balázusra hivatkozva írta, aki 1972-ben tette közzé a verset, még „a költő hagyatékából”. Réz hipotézise alapján Farkas Imre hivatalnok temetésére írhatta KD a költeményt. Farkas azonban a Könyves Kálmán páholy tagja volt, így maga Réz Pál is kételkedik föltételezésében. Vö. Réz, *Kosztolányi-mozaiok*, 1460. A kézirat alapján úgy vélem, hogy mindkét variáció helyes lehet, azaz „F I.”-nek és „F J.”-nek egyaránt olvasható a monogram. Mivel KD a Berényi Zsuzsanna Ágnes által azonosított személy temetésére nagyobb valószínűséggel írhatta a verset, így a Berényi megoldása mellett voksolok.

273. Forrásmegjelölés nélkül hozza az adatot: Réz, *Kosztolányi-mozaiok*, 1460.

274. Rainer Maria Rilke, *Templomépítő*, ford. Kosztolányi Dezső, Bácsmezei Napló, 1917. jún. 8., 3.

275. Rainer Maria Rilke, *Az »imakönyv«-ből*, ford. Kosztolányi Dezső, Nyugat, 1921. máj. 1., 710–711. A két szövegváltozat közti eltérésekkel kapcsolatban lásd: László Erika, *Magyar »Rilkék«*, doktori disszertáció, kézirat, 36. <http://doktori.btk.elte.hu/lit/laszloerika/diss.pdf> (Utolsó letöltés: 2015. aug. 9.).

276. *Modern költők 1–3. Külföldi antológia. 1. Franciák, 2. Németek, 3. Angolok, olaszok, spanyolok stb.*, [szerk., ford. Kosztolányi Dezső], Révai, Budapest, 1921.

277. Bővebben lásd a „Pardon, Kosztolányi!” fejezetet.

SEREGI TAMÁS

A művészetek rendszere és a realizmus problémája

LUKÁCS GYÖRGY ESZTÉTIKÁJÁRÓL

Míntha minden ott lenne már elejétől fogva, egyfajta logosz szpermatikoszként, csíra alakjában, amely csak kisarjadásra, kibomlásra és szerves kiteljesedésre vár. Míntha minden meggyőződés készen lenne már a tízes évek legelején, csak a maga világát akarná megtalálni, az önállóságát, létérvényét és végső soron valóságát, vagyis konkrét totalitását. A nagy fordulat, a tízes évek végi megtérés, csak az életben (a politikában) hoz fordulatot, az esztétikában nem sokat. Csupán az el-lenség nevei szaporodnak az idő előrehaladtával: impresszionizmus, naturalizmus, avantgárdizmus, taylorizmus, expresszionizmus, dokumentarizmus, irracionalizmus, egzisztencializmus stb. – majd minden izmus, beleértve a realizmus inautentikusnak tartott formáit is. A totalitás nem létezhet kizárás nélkül. Lukács nem vall-

ja ezt a tételt, hanem demonstrálja, s éppen az általa annyira kedvelt paradoxon formájában: minél nagyobb a totalitás, annál több a kizárás. Nem mindegy persze, hogy a vallási utópiának vagy a kommunista utópiának térünk-e meg, a Paradicsom és a Földi Paradicsom abban a tulajdonságban azonban mindenképpen osztoznak egymással, hogy mindkettő zárt világ, egy immanens totalitás, amely valamit kizár, ha mást nem, hát legalább a jelent, ezt a világot itt, amelyet szükségszerűen visszatükröz.

Lukács 1910-ben előadást tart a Galilei-körben *Az utak elváltak* címmel. Az előadás a Nyolcak festészetét dicsőíti, legfontosabb tétele pedig az, hogy az impresszionista festészet egyedulalma véget ért, mivel egy újfajta festészeti irányzat jelentkezett, amely újra a dolgokról és a dolgok lényegéről szól. A szöveg néhány oldalban hatalmas metafizikai építményt emel, dichotómiákból természetesen. Érdemes röviden végignézni, mert – ahogy említettem – szinte minden benne van, amivel később találkozhatunk. 1. A kiindulópont a változás és az állandóság szembeállítása, és természetesen az állandóság képviseli majd a lényegét, a változás pedig a látszatot. A dichotómiáit Lukács még tovább erősít azzal, hogy a változást azonosítja a pillanatnyisággal, ezzel pedig kimondatlanul az idő egészétől megtagadja a változást, vagyis a múlt (és a jövő) dologivá és időtlenné válik. 2. Mindezt megerősítendő, az állandósághoz a szilárdság ontológiai minőségét kapcsolja, és ezzel – szintén kimondatlanul – minden más ontológiai minőségtől és általában a dinamikától megtagad mindenféle formát, vagyis ontológiája, Bergson kifejezésével élve, a mozdulatlan szilárd testek ontológiája lesz. („Nem volt benne semmi szilárd és semmi állandó.”¹¹) 3. Továbbá azt állítja, hogy a szilárd és csak a szilárd dolgoknak van mélységük, a változó és nem szilárd dolgoktól ezzel megtagadja a tömeget és a térbeli kiterjedést (volumen), így válnak az utóbbiak pusztán felületi jellegűvé, és ennek köszönhetően legalábbis potenciálisan önállótlanná, valami olyasmivé, ami hordozóra szorul. 4. Logikai szinten ezt még kiegészíti a szükségszerűség és a véletlenszerűség dichotómiájával, és természetesen, bár korántsem jogosan, az elsőt a szilárd és állandó, a másodikat az ezek szerint folyékony, légnemű (avagy „testetlen”) és változó „dolgokhoz” kapcsolja: „A felületek művészetévé lett így minden; a felületeké, amelyek [...] csak vannak valahogy, véletlenül, és hatnak valahogyan, véletlenül, akárhogyan – csak hassanak.”¹² 5. Ontológiáját végül az teszi teljessé, hogy a szilárdhoz a rend és a harmónia, a nem szilárdhoz pedig a rendetlenség fogalmait rendeli hozzá. Ami tehát igazán és tulajdonképpen van, az állandó (időtlen), szilárd, mély, szükségszerű és rendezett.

Az ontológia ismeretelméleti szinten teljesedik be. Beteljesedik, nem pedig igazolást nyer. Lukács ugyanis elindulhatna azon az úton, amely a szilárdság és állandóság ismeretelméleti-esztétikai igazolása, egyfajta rehabilitálása felé vezetne a tizenkilencedik század második felének szenzualista, pszichologista irányzatai ellenében vagy legalább azok kompenzálásaképpen. Leszögezhetné például azt, amit néhány évtizeddel később Michel Serres vagy manapság a spekulatív realisták bizonyos képviselői mondtak ki, hogy a XVIII. század vége után a filozófiai gondolkodás túlhajtotta a szilárd és állandó ellen indított tudományos kritikáját, vagyis hajlamosak lettünk minden szilárdat, állandót és dologit pusztán látszatnak nyilvánítani, ezért itt az ideje, hogy ezeket az ontológiai minőségeket újra elemezzük

vessük alá, pusztán önmagukért és önmagukban, itt az ideje, hogy újra végrehajtsuk Descartes viaszdarab-elemzését. Ez azt jelenti, hogy a szilárdság és az állandóság genealogikus elemzését kell elvégezni ismeretelméleti, ontológiai és esztétikai szinten egyaránt, amellyel többek között a dolog fogalma is rehabilitálhatóvá válna.³ Lukács azonban nem ebben az irányban indul el. Ő ugyanis a pillanatnyit ismeretelméleti szempontból azonosítja a szubjektívvel, az állandót pedig az objektívvel, ezzel pedig genealógia helyett konstruál: kettévágja a világot, s azután az egyik részéről, a szubjektívról kijelenti, hogy az tulajdonképpen nem valóságos, illetve megtagad tőle minden „belső” objektívizálódási képességet, amely például az időtudat, a habitualizálódás, a reflexió formájában működhetne. Ami szubjektív, az pusztán a hangulatok, érzések és asszociációk folyton változó és továtűnő áramának formájában létezik és létezhet. Így ami szubjektív, az felületi és formátlan, és soha nem egész. Mégis önmagába zárt.

Lukács már itt beleütközik abba a problémába, amely egész életművében ott kísért majd: ha egyszer a szubjektum feloldódik hangulatok és asszociációk áramává, akkor hogyan lehet elkülöníteni egymástól a szubjektívet és az objektívet, illetve az egyénit és a közöset? Hogyan állíthatjuk egyáltalán valamiről, hogy az az egyik vagy a másik lenne? A XIX. században, állítja a szövegben, minden hangulattá vált, az én apoteózisává, azután azonban így folytatja: „De ez a szuverén, mindent a maga hangulatainak képére formáló Én is felolvadt ebben a mindennek felolvadásában. Az Én kiáradt a világba, és – hangulatai segítségével – magába olvasztotta azt. De éppen ezért a világ is beleáramlott az Énbe, és nem volt semmi, ami határokat állíthatott volna közéjük.” Ismerős filozófiai kiindulópontja ez az említett korszaknak, ez a helyzet az, amely Henri Bergson, Ernst Machot, a fiatal Husserl, William James arra kényszerítette, hogy a szubjektum és az objektum, az Én és a világ előzetes tételezése helyett más utat és módot keressenek a világmagyarázat számára. Hogy *származzassák* az Ént és a világot. Lukács azonban nem így tesz. Néhány mondattal később ugyanis így folytatja gondolatmenetét: „Minden felfogás dolgává lett; minden csak nézet volt, csak egyéni vélemény. És minden egyéni véleménynek csak az adott jelentőséget, hogy egyéni volt, és nem lehetett különbség a nézetek jelentősége között.”⁴ Honnan az enyémvalóság, honnan a perspektíva, honnan a határ, amely a szubjektívból egyénit csinál? – ezek a kérdések, amelyekben a fent említett gondolkodók hosszasan rágódnak már évtizedekkel korábban, itt meg sem fogalmazódnak.

Könnyű persze ennyi évtized távolából bírálni egy alig huszonöt éves fiatalembert, ám itt nem erről van szó. Hanem azokról a filozófiai rögzülésekről, amelyeket Lukács később sem hajlandó soha felülbírálni, hiába olvassa és hivatkozza a fenti vagy más hasonló szerzőket. Ennek itt egyelőre csak az impresszionizmus-értelmezésre vonatkozóan van döntő hatása, egy olyan impresszionizmus-kép kialakulására, amelyet azután nemhogy átértékelne, sokkal inkább általánosít és más irányzatokra is kiterjeszt. Az impresszionizmus Lukácsnál azonosítódik a szubjektívizmussal, és ezzel a fajta szubjektívizmussal. Fel sem vetődik benne az a gondolat, hogy ha a dolgoknak nincs mélységük, akkor a szubjektumnak sincs mélysége, amely a szubjektív érzetet egyénivé tenné. Ha minden felület, ahogy ő fogalmaz, akkor a kép is csupán egy felület, függetlenül attól, hogy ezt a felületet a

képtárgyon tételezzük-e (dekorativitás, ornamentika) vagy a befogadó *retináján* – egy olyan felületen, amely szubjektívá teszi ugyan a képet, de semmilyen értelemben nem teszi egyénivé, a befogadók felcserélhetővé válnak egymással, és felcserélhetővé válnak az alkotóval is, amennyiben az alkotói élmény, amely rögzítésre került a képen, semmiben nem tér el a befogadói élménytől. Az impresszionizmus tehát éppen arról szólna ezek szerint, amit Lukács reklamál, hogy „igazán csak a közös közölhető”, s a kérdés csupán az, hogy ezt a pillanatban tudjuk-e leborgonyozni vagy valami egészen más területet és módot kellene hozzá találnunk.

Az igazi probléma tehát nem is annyira a szubjektivizmus vagy objektivizmus alternatívája, hanem az individuáció kérdése, az individuum genezise. Lukács azonban nem tárgyalja ezt a kérdést, hanem rögtön egy ugrást hajt végre: a belső és/vagy külső élményvalósággal szembeállítja a dolgot, vagyis a formát, „amely kifelé elhatárol, és befelé végtelenné tesz mindent”.⁵ S ráadásul a „kifelé” és a „befelé” a harmadik dimenziót jelenti számára, nem határokat, vonalak formájában, hanem mélységet. Ez is egy metafizikai tételezés, amely további metafizikai fogalmakat von majd maga után, szintén és ugyanennyire indokolatlanul. Az első lépés, amit már itt is láthatunk, hogy a festészet kiteljesedéseként jelenik meg a volumen, vagyis a szobrászat. Miközben individualitás vagy az ő szóhasználatában szilárdság, határ, sűrűség, ellenállás, zártság, egyensúly, állandóság éppúgy keletkezhetne a szobrászati nélkül is, tisztán festészeti formák révén, ahogy keletkezik a kubizmusban vagy a neoplaszticizmusban, de már Cézanne-nál is. Csak az nem keletkezhet így, amit a szobrászattól kölcsönzünk, a súly és a volumen. Nem egy művészetfilozófia, hanem egy ontológia kezd itt épülni, amely számára csak ürügyként szolgálnak az egyes művészeti ágak, sőt végső soron maga a művészet is, és minden ennek az ontológiának a függvényében értékelődik.

Még mindig a festészetnél maradva, ez azt jelenti, hogy festészeti problémák helyett a későbbiekben egyszerű műfaji problémák kerülnek előtérbe, Lukács olyan hagyományos műfajok alapján kezdi tárgyalni a festészet kérdését, amelyeket korábban is ontológiai alapon, vagyis a témák ontológiai státusza alapján hierarchizáltak. Jellemző, hogy itt, vagyis az *Előadás a festészetéről* című szövegben, a kiindulópont már egyértelműen a „tárgyelmélet”, bár tulajdonképpen nem is a tárgyelmélet, mint inkább annak ontológiai megfelelője, a dologelmélet. Ez alapján kerül eleve leértékelésre a „tisza láthatóság” fiedleri koncepciója, a festészet pedig egyértelműen „a világ megformálásának feladata előtt áll”.⁶ S ráadásul ezt a világot már konstituált individuumokból, vagyis dolgokból formáljuk, ezért az első és legalacsonyabb rendű műfaj a *csendélet* lesz: ahol a kedély kiáradhat a dolgok felszínére. Itt vagyunk legközelebb „a tiszta festőiséghez”.⁷ A világ prózájának területe ez, az (élmény)valóság elidőzése a dolog felszínén, a kedély állapota, amit azután a mélység megjelenése követ, a *portré* formájában. A dolog megnyílik befelé, tükörré változva, a kedély pedig szintén elmélyül, és lélekké változik. A két műfaj természetesen ellentétben áll egymással, a második az első tagadása, és a dialektikus triász harmadik tagja is megjelenik azonnal, a *tájkép* műfajában. A tájkép, vagyis „a dolog a valóságban” azonban még nem a beteljesedett forma, mivel a tájkép eleve egy hiányt foglal magában, ezt a hiányt pedig az ember tölti be – így keletkezik az, amit Lukács „*nagy kompozíciónak*” nevez. Két metafizikai tételezés is

lezajlik a festészet ezen kiteljesedési folyamata során: a lélek (az elkülönült és elmélyült élet) és a világ ontológiai fogalmainak bevezetése. A dialektikus logikai út pedig a következő: a „belső” először „külsővé” válik, *kedély* formájában kivetülve a dolgok felszínére, hogy azután *lélekként* belsővé váljon, de immár a külsőben, s végül újra külsővé változzon egy végső belsőben, a világban, amely immár *szellemi* egységként van tételezve. S közben lezajlik a művészeti ágak fejlődése is: túl-lépünk a festészetben, és meghaladjuk a szobrászatot is, de nem a festészethez való visszatérés formájában, a végtelen tér, az újra kizárólag láthatóvá és sík felületté váló végtelen horizont felé, hanem egy újabb metafizikai és művészetfilozófiai ugrással a szó művészetévé változással – a világ végtelen szellemi valóságát csak a szó képes totalizálni.

A hogyan kérdése azonban továbbra sincs megoldva. Konkrétabban – és még mindig a festészetnél maradva – a probléma a következő: a kiteljesedésnek ezzel a folyamatával a tagoltság, vagy logikai-ontológiai szinten a konkretizáltság foka, tagadhatatlanul növekszik, de miért járna ez együtt azzal, amit Lukács állít, a rend fokozódásával és az egységesüléssel. Ha megnézzük a Lukács fő hivatkozásának számító Kernstok Károly egyik képét, például a *Lovasok a vízparton* (1910) címűt, a kérdést konkrétabban is megfogalmazhatjuk: rendezettebbnek és egységesebbnek mondhatjuk-e Kernstok képét bármelyik tetszőlegesen kiválasztott impresszionista képnél? A válasz egyértelmű: nem. Sőt, *festészeti* értelemben, vagyis a felületkezelés jellegét tekintve az impresszionista képek általában egységesebbek, nem véletlenül nevezi őket Clement Greenberg az „all-over” festészet egyik első változatának. De ne kucacoskodjunk itt holmi festészeti kérdésekkel, hiszen festészetről van szó, maradjunk azon az ontológiai szinten, ahova Lukács vezet minket, és nézzük a festményt pusztán képként, valami ábrázolásaként.

A probléma ekkor három összetevőre bontható: a keretre, a képi térre és a struktúrára. A keret szempontjából Kernstok festménye egységesebbnek hat, mint egy impresszionista kép, mivel nem vág el semmit, a cselekvések és a tekintetek nem irányulnak különösebben a kereten túlra, egyszóval a kivágás nem hat véletlenszerűnek. Mégis kivágás marad, vagyis nem képes konstruktív módon hozzájárulni a képhez, és ennek legfőbb oka a képi tér jellegéből adódik: az impresszionizmus feltölti a teret, anyagivá teszi, ezzel teljesen közelre hozza a néző szeméhez, s ennek következtében szinte belevonja a nézőt a kép terébe, Kernstok viszont eltávolítja az első ábrázolt képsíkot és tágassá teszi a teret, aminek hatására a néző tulajdonképpen kívül kerül a képen, csupán belepillant abba. Az első esetben a kép részlet-jellege az ábrázolás helyéhez közeledve, vagyis a kép terén belül a néző felé haladva, érezhető egyre fokozottabb mértékben. Ezt a Kernstok-féle kép ki tudja ugyan védeni, cserébe azonban a részlet-jelleg nála az egyre távolabbi térben kezd felerősödni. Az egész-jelleg, amit Lukács követelne a képtől, sehogyan sem teremthető meg ezen a módon, mivel maga a térábrázolás itt a probléma. Márpedig magára a kép (hagyományos) fogalmára láthatóan szüksége van Lukácsnak, ez tudná ugyanis biztosítani a zártság és az egységes jelleg követelményeit. Ezért nem beszél soha az építészet művészetelméleti problémájáról, és ezért nem a szobrászattal, hanem a festészetrel és a színházzal⁸ kezdi vizsgálódásait, hogy már eleve egy képet, egy belsőt tételezhessen, amely azután a belső tagoltság fokozó-

dása révén veheti fel újra magába a szobrászatot és esetleg az építészetet is. A kép az első, és minden annak belsejében zajlik.

A megoldásnak tehát valahonnan a kép belsejéből kell megszületnie. Az ehhez használt segédfogalom a Popper Leó gondolataiból kibontott „egynemű közeg”. Lukács a késői esztétikájában idézi is Popper *Peter Brueghel der Ältere* című rövid szövegét, annak is az elejét, amelyben Popper gyönyörű leírást ad Brueghel képi világának „egyetemes pépjéről”.⁹ Popper elemzéséből azonban szinte az ellenkezője kerekedik ki, mint Lukácséból, aki Popperrel ellentétben a festészetnek ettől az egynemű közegtől azt várja, hogy vezessen tovább a zárt térbeli dolgokhoz, amelyeknek belseje van, és a zárt „nagy kompozícióhoz”, amelyet ezek a dolgok benépesíthetnek. Popper viszont ezt írja: „És újra szilárd körvonalat akar adni a testeknek és a csoportoknak térbeli mélységet. Az alakok azonban továbbra is szabadon lebegnek, és a fény olyan lapossá teszi őket, hogy bármilyen szoborra formálásuk eleve lehetetlen. És egy különös, kurta perspektíva, amely a háttérbeli alakokat ugyanolyan nagynak és ugyanolyan tisztán láttatja, s így mindent szinte egyetlen síkba hoz.”¹⁰ Nagy különbség van tehát Popper és Lukács felfogása között: az első a *tiszta festészeti ábrázolás* lehetőségéről beszél, valami olyasmiről, ami felé Picasso, Léger és Ozenfant indult el a tízes évek második felében,¹¹ az utóbbi pedig a műalkotás saját *világának* születési pillanatát véli itt felfedezni, amely felé a festészet csak elindítani képes minket, a láttatás lehetőségfeltételének megteremtésével.¹²

Talán világosabbá válhat a probléma, ha áttérünk a festészet beteljesüléseként említett „nagy kompozíció” példájára. Az *Előadás a festészetéről* című szövegben Lukács nem említ példát a nagy kompozícióra, ezért önállóan kell példa után néznünk. És mi más juthatna eszünkbe, mint a realizmus történetének már a kezdeti fázisában felbukkanó problémája, ami magának Lukácsnak is az: minden konkrét ábrázolás részleges a valósághoz mint totalitáshoz képest, és ezt a problémát a kiterjesztés soha nem oldja meg. Komponálni és absztrahálni kell tehát, a kérdés csak az, hogyan tegyük ezt meg. A nagy kompozíció ennek a komponálásnak és absztrahálásnak az első igazi megvalósulási formája a realizmusban, első példája Courbet *Műterem* című képe (1855), de a műfaj Lukács korában és ideológiai körében is népszerű volt, elsősorban a mexikói falfestészet képviselőin keresztül (Siqueiros, Rivera, Orozco). Lukács élesen elutasította ezt a műformát, szemben a szocialista realizmus jó néhány ideológusával, s nem is nehéz felfedezni ennek az okát. Egynemű közeg van ugyan ezeken a képeken, és dolgok, sőt emberek is vannak, akik ráadásul – a mexikóiaknál – konkrét tevékenységeket folytatnak, az emberek azonban nem konkrét emberek, csupán a tevékenységek konkrét tevékenységek, és az egynemű közeg is csupán egynemű közeg, nem konkrét helyszín, vagyis nem egy világ. Lukács követelése szerint viszont a nagy kompozíciónak a világ és az ember harmóniáját kellene megmutatnia. Azt a bizonyos paradicsomi állapotot, amely a forrása volt mindennek: „A világ tágas és mégis otthonos, mert a lélekben lobogó tűz egylényegű a csillagokkal; élesen elválík egymástól a világ és az én, a fény meg a tűz, és mégsem válnak soha egymástól idegenekké; mert a tűz lelke minden fénynek, és fénybe öltözik minden tűz.”¹³ A cél az analógia lenne, a nagy kompozíciók azonban allegóriák – még ha „reális alle-

góriák” is –, amelyek Lukács szerint éppen azt a két összetevőt nem képesek megragadni és visszatükrözni, amelyeknek a művészet egységét biztosítaniuk kellene: az embert és a világot. Ezek a képek – a lukácsi perspektívából – sem a belső, sem a struktúra, sem a külső problémáját nem oldják meg: csak úgy képesek megmaradni a tisztán látható területén, ha lélektelenné válnak (laposak), csak úgy tudnak mindent magukba foglalni, ha rend nélkülivé válnak (allegorikusak), és csak úgy képesek megoldani a külsőhöz való viszonyt, hogy maguk is külsővé válnak, kilépnek a fal síkjába és szabadon bővíthetők lesznek (zárt világ helyett végtelen univerzumok). Hiába tehát az egynemű közeg, bármit jelentsen is, az egységesség és a totalitás eléréséhez túl kell lépni a festészeten. A kérdés az, mennyiben tudja a problémát megoldani az irodalom.

Az irodalom látszólag megváltást hoz, minden problémát megoldhatóvá tesz. Ám ez csak látszat, az ellenség nevei itt is csak egyre szaporodnak, az esztétikai érvek pedig ugyanúgy metafizikai érvekkel keverednek. Az elméleti kiteljesedés a gyakorlat szintjén, a kánon tekintetében hihetetlen beszűküléshez vezet. Lukácsot nemcsak ízlésének korlátai akadályozzák abban, hogy korának regényirodalmát befogadja és értékelje, ennél sokkal fontosabb tényezőt jelentenek filozófiai axiómái, amelyekből természetesen esztétikai ideológia válik: humanizmusa, konzervativizmusa, utópizmusa.

Az irodalom, pontosabban a regény egy problémát bizonyosan meg tud oldani: a keret problémáját, amely már a médium szintjén is korlátozottá teszi a képzőművészeteket. Ebben a tekintetben a regény még a drámával szemben is előnyösebb helyzetben van, még ha ez elsőre nem is tűnik feltétlenül előnynek. A dráma az irodalmon belül nem szintézis Lukács esztétikájában, mint Hegelnél, ennek pedig okai és következményei egyaránt vannak. Az irodalom szintetizál, a képzőművészetek (tisztá külső) és a zene (tisztá belső) szintézisét valósítja meg, a közvetítés legteljesebb – értsd: legkonkrétabb – formáját, az irodalom önmagán belüli kiteljesedése azonban már nem az epika és a líra, hanem a líra és a dráma közötti közvetítésként határozódik meg. Ennek egyik legfontosabb oka véleményem szerint éppen a keret szükségszerű jelenléte a színházi előadásban. A keret a színházban túl konkrét, és paradoxnak tűnő módon éppen ez gátolja meg a drámát abban, hogy konkrét teljességgé bontakozzon ki, amely minden tulajdonságát önmagán belülről képes meghatározni – legfőképpen saját *léptékét*. Tér- és időbeli léptékként egyaránt. A színpad térbeli léptéke, a történések időléptéke és a szereplők testi léptéke egyaránt akadályozza annak, hogy az eljátszott dráma ne a nézők világának egy részlete legyen csupán. Ezért kell a keretnek még inkább elvágnia, kizárnia és – Lukács szerint – bemélyítenie a dráma, mint a festészet esetében. Ki kell zárnia magából az életet, mert túl közel van hozzá. Absztrahálnia kell, hogy tisztán belsővé válhasson (szemben a lírával, amely a rendszeren belül a hangulatra, vagyis a festészethez hasonlóan a tiszta külsődlegesre redukálódik), a lényegre kell koncentrálnia, ez pedig a szituáció absztrahálásával valósul meg, vagyis a világ kizárásával. „Nagyepika létezik, a drámának viszont soha sincs szüksége erre a jelzőre, és mindig el kell hártania magától. Mert a dráma önmagánál fogva szubsztanciális, és e szubsztancialitásból eredően kerek kozmosza nem ismeri az egész és a részlet ellentétét, az eset és a tünet szembeállítását: a létezés a dráma számá-

ra kozmosz szerű létezését jelent, a lényeg megragadását, teljessége birtoklását.¹⁴ A kozmosz azonban nem világ, hanem lényeggé összesűrűsödött létezés, amely plurális ugyan, de szereplői nem az életben, csupán a magány tragédiájában osztoznak. A drámában *csak* emberek vannak, a szubjektum és az objektum nem különül el, és az emberek csak az emberi sorsban, emberségük közös tragédiájában osztoznak a másikkal. A dráma tulajdonképpen az individualitás területe Lukácsnál, még ha ez az individualitás a drámán belül plurális is. Itt sem a lírával, hanem a drámával, ahogy a képzőművészetek esetében sem a festészettel, hanem a szobrászattal születik meg az individuum, a külső és a belső határának, azaz a test és a lélek különbségének megjelenésével, bármit is állított erről maga Lukács. A pluralitás pedig *logikai* szükségszerűség, a tagolatlan létnek (minőség) a számszerű egyediségbe (mennyiség) való átcsapása, amellyel az egy és a sok egyszerre bukkan fel. Az egy és a sok itt még ugyanannak a két aspektusa csupán, amelyből csak később, a tételezés révén válik *határolt* mennyiség.¹⁵ A drámában a színpad szolgál ennek a határoeltságnak a megteremtésére, keretbe foglalva az események egészét. És hiába képes a drámai szereplő mint egyediség cselekedni és elszenvadni, mindig a dráma örök jelenében marad. Nincs története, csak kötelessége: a lényeg megőrzése vagy megtalálása. Ahogy a *Elbeszélés vagy leírás?* című – nem sokára részletesebben is szóba kerülő – tanulmányában mondja: „Goethe azt kívánja az epikus költészettől, hogy minden eseményt teljesen elmúltnak kezeljen, ellentétben a drámai cselekmény teljes jelenbeliségével. Ebben a helyes szembeállításban Goethe felismeri az epika és a drámaírás stilizálási különbségét. A dráma eleve sokkal magasabb fokán áll az elvontságnak az epikánál. A dráma mindig mindent *egy* konfliktus köré összpontosít¹⁶ (kiemelés az eredetiben).

A drámával tehát az a legnagyobb baj Lukács szerint, hogy még mindig túl elvont, ez pedig az idézet alapján azt jelenti, hogy egyrészt individualizál, másrészt a jelenben ragad, és ezeknek köszönhetően absztrahálni kénytelen. Hiába vezetjük tehát be a művészetbe a nyelvet, sőt visszük színre az embert, az eleven, beszélő, cselekvő embert. A dráma a legmagasabb szinten képes megvalósítani az élet formává alakítását, ám hiába az ember mint a forma hordozója vagy megtestesítője, ez még mindig az eldologiasítás egy változatát képviseli, ha nem vagyunk képesek azt visszavezetni az életbe. És ez a visszavezetés természetesen csak befelé történhet. A drámával magával van tehát baj: a dráma képes arra, hogy az embert állítsa a középpontba, de mivel nincs igazi világa, ezért tulajdonképpen csak dolog formájában. A húszas évek eldologiasodás-elméletének hatása egészen a műfajelmélet szintjéig hatol tehát, a dráma egész műfaját képes az eldologiasítás vádjával illetni.

Az azonban teljesen egyértelműnek látszik, hogy Lukács számára a regény nem más, mint kiterjesztett dráma. És ez a meggyőződése a harmincas évekre csak még tovább erősödik. Arra az időszakra, amikor pedig a regényirodalom éppen azoknak a dolgoknak a történetét próbálja a középpontba állítani, amelyek nem képesek cselekvő módon részt venni egy történetben, mégis tagadhatatlanul történetük van. Ami a korabeli, elsősorban a Neue Sachlichkeit irányzatához kapcsolódó írók számára a regény műfajának megújítási lehetőségével kecsegtet – megírni egy hely (Platzroman), egy nap (Tagesroman) vagy egy dolog (Dingroman) történetét –, az

Lukács számára magától értetődően csak az eldologiasítás egy formáját képviselheti.¹⁷ Az *Elbeszélés vagy leírás?* című tanulmányában szinte elszólja magát a dráma és a regény kapcsolatát illetően, amikor így fogalmaz: „Közönségévé válunk olyan eseményeknek, amelyekben a regény szereplői *cselekvő* részt vesznek”¹⁸ (kiemelés az eredetiben). Az azonosítást tovább fokozza a következő mondatoknak az a tétele, miszerint a leíró jellegű regény pusztán képet fest az eseményekről, amelyek az olvasó csupán nézője, szemben az elbeszélő regénnyel, ahol az olvasó közönséggé válik. Ne tévesszen meg azonban senkit Lukács fogalmazása. Ha a képelemélet fogalmi segítségével pontosítani próbáljuk mindazt, amit mond, a következőt kapjuk: a festmény és a dráma is egy kép, a kettő között csupán az a különbség, hogy a drámának nincs képtárgya, azaz olyan médiuma, amely külsőlegesen hordozná a képet, de mindkét dolog (legalábbis ahogy Lukács érti) kép abban az értelemben, hogy egy keret és egy távolság választja el a nézőt a látványtól.

A regény tehát emberi cselekvésekből és elszenvedésekből felépülő történet, amelyet csupán az különböztet meg a drámától, hogy tágabb időbeli és térbeli horizontja van, ettől eltekintve azonban tökéletesen drámai módon működik. Még az elbeszélő is csak azért van jelen, hogy ezt a térbeli és időbeli horizontot az olvasási folyamat jelenére koncentrálja, értsd, tájékoztatja az olvasót azokról a dolgokról, amelyek az éppen zajló cselekvések és események megértéséhez szükségesek, illetve a történet szempontjából lényeges dolgokra tereli a figyelmét. Az ideális elbeszélő *tiszta közvetítő*, nincs személyisége, de mindenről tud (térben és időben egyaránt), mert mindenhol és mindenkor ott volt, ahol az elbeszélte események zajlottak, az elbeszélés során pedig mintegy Vergiliusként vezeti végig az olvasót a történeten, biztonságot nyújt neki, és otthonossá teszi számára a regény világát. „Az olvasó természetesen még nem ismeri ezt a véget. Egész csomó részletet kap, melyeknek rangsora, jelentősége nem mindig és nem rögtön világosodhat meg előtte. Bizonyos várakozások támadnak benne, amelyeket az elbeszélés későbbi folyama fokozni vagy megdönteni fog. De az olvasót a sokrétűen összefonódó motívumoknak ebben a gazdag szövedékében a *mindentudó szerző* vezeti, aki pontosan ismeri minden önmagában jelentéktelennek látszó részlet fontosságát a végső kibontakozás, a jellemek végső megnyilatkozása szempontjából, és csak olyan részletekkel dolgozik, amelyeknek az egész cselekmény szempontjából ilyen funkciójuk van.”¹⁹ Csak egyetlen módon lehet ontologizálni, vagyis a világba lehorgonyozni egy ilyen transzcendentális szubjektumot, és Lukács meg is teszi ezt a lehorgonyozást: a történet egészét a múltba kell helyezni, ezzel az elbeszélő belül kerül az elbeszélte világon annyiban, de csak annyiban, hogy a történet *után* „létezik”. Ez azonban csak egy absztrakt „után” lesz, Lukács semmi egyéb követelményt nem állít fel, sőt valószínűleg ő maga egyenesen gátló tényezőnek látta volna a „mindentudásra” nézve, ha az elbeszélőt tovább konkretizáljuk (akár időbeli, akár térbeli helyét, akár személyiségét illetően). A probléma csupán annyi, hogy – még ha esetleg az utóbbira vonatkozóan igaza is lenne Lukácsnak – a két dolognak, a mindentudásnak és az időbeli helyzetnek semmi köze nincs egymáshoz. A mindentudásnak per definítonem nincs időindexe, hacsak azt nem mondjuk, hogy tudni kizárólag azt lehet, ami már megtörtént – ez azonban még Lukács szemében is nagyon vulgarizált ismeretelméletnek számított volna. A visszatekintő nézőpont

viszont *önmagában* semmilyen módon nem garantálja a több tudást. Egy dolgot garantál csupán, azt a látszatot, hogy a regény történetének ontologizálásával párhuzamosan elszámoltunk az elbeszélő ontológiai státuszának kérdésével is.

Ha azonban egy kicsit közelebről megnézzük a problémát, jól láthatóvá válik, hogy az nem a mindentudó elbeszélő ontológiai státuszának tisztázásáról szól, hanem egy műfajelméleti problémáról: hogyan lehet a drámából levezetni a regényt. Vagyis a konkrét kérdésre vonatkozóan: hogyan konvertálható a drámai néző a legegyszerűbb módon regényolvasóvá. Lukács lépten-nyomon drámáról beszél az *Elbeszélés vagy leírás?* első két részében, sőt mindennek „drámát” tulajdonít (intézményeknek, dolgoknak, színhelyeknek stb.),²⁰ és a modern regény legfontosabb vívmányaként említi „a drámaiság bevonását a regény kompozíciójába”.²¹ Mivel azonban a nyelvet átlátszó médiumnak tartja, narratológiai kérdéseket nem különösebben tárgyal, a regény kommunikatív helyzetéről pedig egyáltalán nem tesz említést, nem marad más eszköz számára a két műnem elkülönítésére, mint a regény egész műfajának a múltba száműzése az elbeszélő időbeli lehorgonyzása révén. Nagy ár ez, valljuk be, mivel így minden kitalált vagy a jövőben játszódó történetet valamilyen módon nem autentikus történetnek kell tartania. És hangsúlyozzuk újra, itt nem ismeretelméleti, hanem ontológiai kérdésről van szó, hiszen: „A lényeg kiválasztását az ember szubjektív és objektív világában az élet maga hajtotta végre. Az epikus, aki egy emberi sorsot vagy különböző embersorsok szövedékét a végpontról visszatekintve beszéli el, a lényegesnek ezt az élettől magától végrehajtott kiválasztását teszi világossá és érthetővé az olvasó előtt [...]. Az epika múltbelisége tehát alapvető, a valóságtól magától megszabott eszköze a művészi tagolásnak.”²² Nem arról van tehát szó, hogy a történeteket valamilyen szinten egészként kell látnunk ahhoz, hogy elbeszélhetővé váljanak és egyáltalán elbeszélésre érdemesnek tekinthessük őket, vagyis az elbeszélőnek valóban szüksége van valamilyen külső nézőpontra a történetmondás aktusához, hanem arról, hogy a történet a dráma mint puszta lényeg újbóli feltöltése, pontosabban feltöltődése étellel, arról, hogy a dráma önmagától alakul át történetté, amely ott várakozik azután egészen addig, míg nem jön valaki, aki elbeszéli.

Az élet új szinten jelenik itt meg az élményvalóság formátlan életéhez képest: a külső, felszíni és a belső, lényegi megosztottságának szintetizálásaként egy újfajta forma, a történet révén. A drámának tulajdonképpen nincs története, mert nem történetként beszéljük el, amikor azonban történet lesz belőle, már nem történik. *A történet a dráma konzerválódása, de egy sajátos konzerválódás, amely étellel telíti azt.* Csak az élet képes ugyanis eltávolítani azt a keretet, amely a dráma számára szükségszerű volt, és amely azt a jelenbe zárta. Az eltávolítás ára azonban a múlttá válás, egy másik fajta eltávolodás. Így képes a dráma lényegévé és *valóság-gá* kiteljesedni a múltban, de csak a múltban. Abban a múltban, amelyhez még a jövő is közelebb van, mint a jelen, mivel még a jövő is több egységet és szükségszerűséget foglalhat magába, mint a pillanatként felfogott jelen. Sőt, ennek a bizonyos múltnak és jövőnek a valóságát nem kizárólag az eltávolítottsága adja. Lukácsnak hallgatólagosan fel kell tennie azt a kérdést, amelyik már Hegel logikájának is fontos összetevője volt, jelesül hogy a valóság kérdése pusztán az egész és a rész(let) problémája-e, vagy hogy a belső és a külső, a lényeg és az existencia

megfelelő szintű közvetítésével elintézhető-e, nem kell-e az ontológiai modalitás – értsd: a modalitások ontológiájának – szempontját is bevonni. Ez egy nagyon fontos probléma lesz a realizmuselméletekben a későbbi évtizedekben is, függetlenül attól, hogy az egészet tételezi-e valaki valóságként (Sartre) vagy a részletet (Barthes). Barthes az egyedi, a jelentéktelen részlet esetlegességének, Sartre viszont a totalitás, az egész világ és lét esetlegességének élményén keresztül tudott közelebb jutni a valósághoz. De mindketten esetlegesnek élték meg azt. Lukács itt is egyértelmű: a valóságnak valami szükségszerűnek kell lennie, a valóság ontológiai modalitása a szükségszerűség. Persze ezt soha nem mondja ki ennyire tételszerűen, mindig a véletlenszerű és a szükségszerű megfelelő közvetítésének szükségéről beszél, végül azonban mindig a szükségszerűségé lesz a döntő szerep. A leírás vs. elbeszélés problémájának talán legfőbb érve is ezt a dichotómiát fogalmazza meg.²³

A valóság mint szükségszerűség e fogalmának esztétikai megfelelője a szerveség. A szerveség fogalma *esztétikai*, és nem ontológiai fogalom Lukácsnál, s bár jelentése véleményem szerint meglehetősen homályos, annyi mégis világos belőle, hogy nem feleltethető meg egyértelműen a szerveség ontológiai fogalmának. Lukács szervetlenséggel vádolja Zolát, s a harmincas években már egyenesen a világ eldologiasításával. Ez a vád azonban csak félig igaz, ha egyáltalán az. Ugyanis ha valakinek, akkor éppen Zolának volt nagyon is erősen a szerveség fogalmára épített ontológiája. Ezt azonban Lukács csak metaforák halmának látta Zolánál, s így elbeszélési technikájában, vagyis a leírás zolai módjában is csak a tudományos vizsgálat mikroszkópjának vagy makroszkópjának eldologiasító teljesítményét volt hajlandó észrevenni, nem pedig az orvos vagy a társadalomorvos tekintetét, aki nem egy holttestet boncol, hanem egy élő testet vizsgál, azokat a pontokat keresve, ahol a tünetek a felszínre jönnek, vagy ahol a „gyógyító beavatkozást” meg kellene tenni. Mindeközben Lukácsnak önmagára vonatkozóan is csak félig van igaza, vagyis neki magának sem szerves ontológiája van, pontosabban annál jóval szűkebb: humanista. Lukácsnál az élet ugyan fontos esztétikai kategória, de először a formával szemben válik alárendeltté, azután pedig, a marxista fordulattól kezdődően az emberrel szemben. Viszont ebben az emberben nincs semmi állati, semmi természeti, semmi testi, a természettel való legfontosabb kapcsolata a munka, maga a természet pedig megművelt természet, egy kert (a természetnek csak a munkához való viszonyában van története). Mindennek a középpontja az ember: „Az ember számára azonban mindennek gyökere az ember maga” – idézi Marxot az *Elbeszélés vagy leírás?* mottójaként. Ez a beállítódás az, amely Lukács számára soha nem teszi lehetővé a zolai módszer egyik legfőbb erényének felismerését: hogy az képes léptékeket és ezzel ontológiai területeket váltani. Lukács úgy értelmezi Zolát, hogy az a leíráson keresztül mindent felszínre tesz, ez pedig egyben azt is jelenti, hogy mindent ugyanabból a távolságból és ugyanazzal a távolságtartással szemlél. Az első azonban semmiképpen nem igaz, és ez a momentum a zolai regényírás lényegéhez tartozik: a leírásnak éppen az a nagy előnye az elbeszéléssel szemben, hogy képes szabadon közelíteni vagy eltávolodni választott témájától, illetve igazán nem is a témától, hanem a világtól, s ezen keresztül látni meg a témát különböző léptékeken és ontológiai szférákban: képes belülről és ki-

vülről, felülről és alulról, közlelről és távolról látni. A *Párizs gyomra* című regény nyitójeleneténél világosabban nem is demonstrálhatná ezt Zola: Florent, a regény főhőse, zöldséges kocsikra felkérérdzckedve „*jut be*”²⁴ a városba, s mikor felébred, kába fejfel tekintget körbe, de leginkább felfelé, a magas épületekre, mint akit valóban lenyelt Párizs, ez az azonosíthatatlan, de mindenképpen élő organizmus. Ennek a nézőpontnak mintegy ellenképét adja a *Párizs* című késői Zola-regény, amelynek kezdő jelenetében a korszakban oly divatosnak számító áttekintő látkép tárul elénk a város egészéről: „Ezen a reggelen – január vége felé – Pierre Froment abbé, akinek a Montmartre-on emelkedő Szent Szív templomban kellett misét mondania, már nyolc órakor ott volt a dombon, a bazilika előtt. És mielőtt belépett volna, egy pillanatra végignézett Párizson, amelynek óriási tengere a lábánál terült el.”²⁵ A leírásnak mint módszernek ez a léptékváltásra való képessége ontológiai és ismeretelméleti következményekkel is jár Zolánál, Lukács azonban – s ebben az említett humanizmusá gátolja – egyiket sem képes észlelni. Az ontológiai következmény azokban az ontológiai átváltozásokban határozható meg, amelyeknek köszönhetően Párizs vásárcsarnoka gyomorrá, vagy – mint a fenti idézetben – Párizs városa tengerré, vagy egy még nagyobb léptékben egész Franciaország, mint egyetlen organizmus része, fejjé változhat. Az *Állat az emberben* egy pontján a következőképpen írja le Zola az ország vasúti hálózatát: „Olyan az egész, mintha egy iszonyú nagy óriás heverne végig a földön, feje Párizsban, gerinccsigolyái a pálya mentén, tagjai elterpeszckedve a szárnyvonalakon, keze-lába Le Havre-ban s a többi állomáson.”²⁶ Mindezt egyébként abban a regényben olvashatjuk, amelynek nézőpontja nem eltávolodni kíván az embertől, éppen ellenkezőleg, közelíteni hozzá, olyannyira, hogy a fókuszpontját az emberen belülre képes helyezni: az emberben működő vágyak területére. A magyar *Állat az emberben* cím talán még az eredetinel (*La bête humaine*) is jobban kifejezi a leírás ezen léptékváltásának zolai szándékát. S egyben azt is, hogy amire Zola rá akar találni, az mindig valami organikus, viszont egyáltalán nem szükségszerűen emberi dolog.

Van azonban egy ismeretelméleti probléma is, amelyet Lukács szintén nem lát. Ő azt írja, a leírás nivellál, az elbeszélés tagol, valamint hogy a leírás eldologiasít, az elbeszélés viszont az életet ragadja meg. Az utóbbiról láttuk, mennyire nem igaz; hogy Zola éppen az életet keresi, nemcsak az embert, hanem általában az organikus az emberben. Az organikus azonban test is, nem csak lélek, a test pedig hús is; nem dolog, sokkal inkább közeg, amelyen át kell hatolni, amely elrejt, amely formáját veszítve terjeszckedni kezd. A leírás nem nivellál, hanem kutat, mélyre hatol vagy távolságot teremt, az *optimumot* keresi, s mindig ki van téve annak, hogy ezt nem találja meg vagy elveszíti, sőt akár annak is, hogy várnia kell, míg a látvány kitisztul: amit a reggeli látkép mutat, az „egy titokzatos Párizs, köddel fátyolozva, mintegy eltemetve valami tűzvész hamuja alatt”.²⁷ A *Nana* Lukács által is emlegetett színházleírásának is éppen ez a lényege: a nézőtér kavalkádja, amely Párizs „kőkáosza” vagy a vásárcsarnok árukavalkádja megfelelőjének tekinthető az ember léptékén, fokozatosan tisztul ki, először csak a vakító fény, a színek, a zajok érzékelhetőek, azután válnak láthatóvá a felületek (és a pontosabb megfigyelés számára a felületek repedései, az aranyozás alól kilátszó gipsz), s a zsvajból csak ezután lesz zenei hang és emberi beszéd, majd ruhák és testrészek,

hogy a legvégén elérjünk az emberig is.²⁸ Lukács ebben a keresésben (ismeretelmélet) és spontán elrendeződésben (ontológia) csak a nivellálást, nem pedig a látás élesebbé válásának és a látvány kitisztulásának folyamatát érzékeli. Márpedig a dráma kitágításának, vagyis a világ bevezetésének a drámába éppen ezeket a problémákat kellene felvetnie: a természet (anyag, közeg, test) és az interszubjektivitás (az individuumtól a tömegig) problémáit.

A világot antropomorfizálni kell – ez Lukács esztétikai ideológiájának alapvető imperativusa, s a marxizmus, hite szerint, ehhez biztosítja is az eszközöket. A természetre vonatkozóan ezt az eszközt a munka fogalma adja. Már *A regény elmélete* utolsó lapjain felbukkan a természet annak egyfajta ígéretként, hogy a regény mint bomlástermék visszavezethetővé válhat az eposzeia totalitásába. Lukács szerint Tolsztoj „nagyformátumú, valóban epikus” irodalmi formát dolgozott ki, amelyik „a természettel bensőséges kapcsolatban álló emberek közösségén alapul, amely a természet nagy ritmusához igazodik, annak születés-elmúlás ritmusában mozog, és kizárja magából a nem természetes formák kisszerű és szétválasztó, bomlasztó és megmerevítő mozzanatát.”²⁹ A vágyott teljességet persze még Tolsztoj sem volt képes elérni, s ez érthető is, hiszen egy olyan *objektív idealista* filozófus számára, mint amilyen Lukács, ez a teljesség soha nem is érhető el, az csak céleszmeként funkcionálhat. Még ha ezt Lukács természetesen tagadni is kénytelen, nehogy megfossza az eszmét a valóság látszatától. Az imént előkerült *szükségesség mint ontológiai modalitás* éppen ennek a tagadásnak a paradox kifejeződése, a múlt jelleg pedig a mitikus mivolt elfedésére szolgáló ontologizáló aktus terméke. Tolsztoj és az eposzeia közötti különbség abban összegezhető Lukács számára, hogy „a Tolsztoj által eszményként kitűzött és létezőként átélt természet legbensőbb lényegében természetként van felfogva, és mint ilyen, szembe van állítva a kultúrával. A tolsztoji regény feloldhatatlan problematikája az, hogy ilyen szembeállítás egyáltalán szükséges.”³⁰ A szembeállítás feloldására szolgálna tehát a munka fogalma. Az a fogalom, amellyel Lukács a húszas évektől kezdve rengeteget foglalkozik, de ha a késői ontológia *Munka* fejezetét átolvassuk, azt kell mondanunk, hogy élete végére sem jut túl messzire a kidolgozásában.³¹ És tegyük hozzá, hogy az esztétika területén is túl könnyű ellenfeleket választ magának, amikor a munka esztétikai jelentőségét próbálja hangsúlyozni, s olvasata még ezen belül is nagyon egyoldalú. Az ellenfél az idealistának bélyegzett Konrad Fiedler, akinek a tiszta vizualitásra vonatkozó tézisét emeli csak ki Lukács, éppen azt a részét hanyagolva el ezzel Fiedler elméletének, amelyben a korabeli realista irányzatokat éppen az alapján kritizálja, hogy a valóságot pusztá adottságnak tekintik, s egy olyan valóság-fogalmat igyekszik szembeszegezni velük, amely szerint a valóság csak az érzéki adottságok fel- és megdolgozása által nyerhető el az ember számára, vagyis az alkotás fogalmát kívánja visszanyerni az esztétikaelmélet számára.³² Lukács nyomtatékosan hangsúlyozza, hogy már az ember legelemibb érzékeit is az anyag megmunkálásának folyamatai formálják, ám ennek esztétikai következményeivel mégsem hajlandó elszámolni.³³ Ha ezt igazán meg akarta volna tenni, nem(csak) Fiedler elméletével kellett volna foglalkoznia, hanem olyan kortárs törekvésekkel is, amelyek a művészet termelési viszonyainak korszerűsítésén munkálkodtak, vagyis ténylegesen nekiálltak az alkotómunka új formáinak kidol-

gozásához. Számtalan példát említhetnénk itt természetesen, legyen elég csak Walter Benjaminra,³⁴ vagy az orosz konstruktivistákra vagy a Bauhaus esztétikájára utalnunk. Lukács ezekből a törekvésekből csak annyit hajlandó elismerni, hogy valóban szükség van egyfajta elemző munkára a valóság megfelelő tükrözése érdekében, ám ez az elemzés egy „kettős munka” első fázisa csupán, mivel a művész feladata az, „hogya először is gondolatilag feltárja és művészi ábrázolásban megmutassa ezeket az összefüggéseket; másodsor pedig ettől elválaszthatatlanul, művészileg betakarja az absztrahálási munkát, mely az összefüggéseket felfedte – megszüntesse az absztrahálást.”³⁵ A művészet természeti mivoltának *látszata* „áll helyre” ezzel a betakarással, *a totalitás látszata*, s egy olyan *kép* keletkezik, amely túlságosan szükségszerű, hogy alakíthatónak tűnjön, és túlságosan távoli ahhoz, hogy a konkrét szabadság „adományát és igényét” nyújtsa számunkra. A művészet *ideológia* marad, „elvonat szellemi munka”³⁶ csupán, melyhez sem a poézis, sem a praxis nem képes hozzáférni.

JEGYZETEK

1. Lukács György, *Az utak elváltak* = Uő., *Ifjúkori művek*, Magvető, Budapest, 1977, 281.
2. *Uo.*, 282.
3. Michel Serres, *L'interférence. Hermès II.*, Minuit, Párizs, 1972.
4. Lukács György, *Az utak elváltak*, 281–282.
5. Lukács György, *Esztétikai kultúra* = Uő., *Ifjúkori művek*, Magvető, Budapest, 1977, 434.
6. Lukács György, *Előadás a festészetről* = Uő., *Ifjúkori művek*, Magvető, Budapest, 1977, 812.
7. *Uo.*
8. Lukács György, *A modern dráma fejlődésének története*, Kiszaludytársaság, Budapest, 1911.
9. Popper Leó, *Peter Brueghel der Ältere* = Uő., *Dialógus a művészetről*, MTA-Lukács Archívum – T-Twins Kiadó, 1993, 31–37. Lukács György, *Az esztétikum sajátossága*, I. kötet, ford. Eörsi István, Magvető, Budapest, 1965, 684.
10. Popper Leó, *Peter Brueghel der Ältere*, 35.
11. Vagy amiről Gilles Deleuze beszél Francis Bacon kapcsán. Vö. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Az érzet logikája*, ford. Seregi Tamás, Atlantisz, Budapest, 2014.
12. Ha valaki továbbra is kételkedne, olvassa el a néhány oldallal korábbi Rilke-idézetet és kommentárját. Vö. Lukács György, *Az esztétikum sajátossága*, 677–678.
13. Lukács György, *A regény elmélete* = Uő., *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete*, ford. Tandori Dezső, Magvető, Budapest, 1975, 493.
14. Lukács György, *A regény elmélete*, 509.
15. Hegel, *A logika. Enciklopédia I.*, ford. Szemere Samu, Akadémiai, Budapest, 1979, 100–102. §
16. Lukács György, *Elbeszélés vagy leírás?* = Uő., *A realizmus problémái*, ford. Gáspár Endre, Athenaeum, Budapest, 1948, 254.
17. Csak egy-egy példát említve a korszakból: Platzroman: Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz* (1929); Tagesroman: Nagy Lajos, *Kiskunhalom* (1934); Dingroman: Tersánszky Józsi Jenő, *Mesék a ke-rékpárról* (1933).
18. Lukács György, *Elbeszélés vagy leírás?*, 242.
19. Lukács György, *Elbeszélés vagy leírás?*, 255.
20. Vö. *Uo.*, 240.
21. *Uo.*, 244.
22. *Uo.*, 255.
23. Lukács György, *Elbeszélés vagy leírás?*, 238–240.
24. Émile Zola, *Párizs gyomra*, ford. Antal László, Európa, Budapest, 1980, 9–11.
25. Émile Zola, *Párizs*, ford. Benedek Marcell, Európa, Budapest, 1964, 5.
26. Émile Zola, *Állat az emberben*, ford. Antal László, Európa, Budapest, 1964, 44.

27. Émile Zola, *Párizs*, 5.
 28. Émile Zola, *Nana*, ford. Vajthó László, Európa, Budapest, 1982, 14–15.
 29. Lukács György, *A regény elmélete*, 587.
 30. *Uo.*, 588.
 31. Lukács György, *A társadalmi lét ontológiája*, II. kötet, ford. Eörsi István, Magvető, Budapest, 1976, 9–135.
 32. Konrad Fiedler, *Modern naturalizmus és művészeti igazság* = *Uő.*, *Művészeti írások*, ford. Kukla Krisztián, Kijárat, Budapest, 2005.
 33. Lukács György, *Az esztétikum sajátossága*, I. kötet, 228–235.
 34. Walter Benjamin, *Az alkotó mint termelő*, ford. Pór Péter = *Uő.*, *Angelus Novus*, Magyar Helikon, Budapest, 1980.
 35. Lukács György, *A realizmusról van szó* (1938) = *A realizmus problémái*, 297. Ennek a gondolatnak a kritikáját lásd Peter Bürger, *Az avantgárd elmélete*, ford. Seregi Tamás, Universitas Szeged, Szeged, 2010.
 36. Lukács György: *Az esztétikum sajátossága*, I. kötet, 228.



szemle

Hódolat az építészet érzékisége előtt

TÉREY JÁNOS: *ÁTKELÉS BUDAPESTEN*

Pro captu lectoris habent sua fata libelli – tehát az olvasótól függ, mi lesz a könyv, az írásmű sorsa, mondja a késő római grammatikus, Terentianus Maurus. Térey könyvének ez esetben a kritikus olvasatában különleges helye, értési összefüggéshálója van. Mondjuk annak a rövidre záró, gyors kapcsolatot létesítő személyességnek a jegyében is, amit Térey a *Drezda februárban* sztálingrádi metonimiájában – „*Február másodika Paulus / aláírja a papírokat, ma van / anyám kilencedik születésnapja*” – használ. Hozzáteszem, hogy ezt a könyvet, az *Átkelés Budapestent* vittem magammal váratlan utazásaim során Torontóba és Firenzébe, abból a félreértésből kiindulva, hogy majd lesznek szabad óráim újraolvasni, gondolkodni és akár már írni róla. Lelkiismeret-nyugtató, felesleges gesztus, de sokszor cipelünk ilyesféle nehezítő ballasztot magunkkal. A szakadatlan kötelességtudat olykor mégis véletlen összefüggések, sugallatok felbukkanására ad módot. Hadd szögezzem le először is a negációt, Térey Budapestje szótlán maradt Firenzében. A középkor és a reneszánsz turistaélménye elemi erővel mosta le a gondolkodás horizontjáról a könyvet, úgy általában véve is a létező Budapestet, az otthonot, az összes ismert emberi viszonyrendszert. Új, az otthoniakhoz hasonló relációk kialakítására pedig tíz nap kevés, a bédekkerpillantások szűrnek. Kanadában – magyar rokonoknál – viszont hangos volt Térey Budapestje. És minden átmenet nélkül megszólalt, sőt, felüvöltött Drezda is, amikor kiderült a soha nem tudott titok, a pap nagybácsi – nem melleleg a haldokló, kanadaivá lett magyar nagynéni fiának apja – ott volt Drezdában a bombázás után: követ hányt, embereket húzott ki a romok alól, sírokat szentelt meg. Mert hogy történetesen pap volt, katolikus pap, nem sokkal a drezdai hamvazószerda után fogant meg a fia – a fiatal, kibombázott, szüleit vesztett, kapaszkodót nála és benne kereső lánytól. Azt, hogy a magyar tábori pap és függelékeként a húsz éves lány hogyan került a városba, már nem tudtuk kideríteni, de megtaláltuk amatőr fényképsorozatát, amit a mára nyersanyag hiányában használhatatlanná lett, ám haláláig magával hordozott kis géppel készített, és „felesége” mégis kegyelettel őrzött. Jellemző adalék, hogy a nürnbergi amerikai fogságban született, magyarul soha meg nem tanult fia és nem magyar menyee nem is ismerték fel az eseményt és a várost. A némaságra kárhóztatott, agyvérzéses, halálra készülő nagynéni pedig nem volt kínozható már kérdésekkel, de hogyan, miért...? A kincses dokumentumok gazdag tára fölött a versbeli kilencéves anya és a képek feltalálásakor kilencvenéves nagynéni között is összefüggést láttam, értelmet tulajdonítottam a rímelő számoknak is, Térey Drezdája felbukkanásának, annak a tudottan fatális véletlennek, hogy nekünk, a mi családjunknak is

vannak drezdai emlékei. Motívumok egy nagyobb saját regényhez. És ott, Toronto egyik elővárosában egyre plasztikusabbá válva alakultak valóságossá az *Átkelés Budapesten* terei, épületei, szereplői. (És Téreynek is volt olyan hatalmas léptékű szerkezete – a debreceni *Kétmalom utca 17-től New Yorkig* –, mint olvasójának.)

Kérdés persze, mennyire méltányos az egyszemélyes ráhangolódást, rezonanciát a kritika alapjává tenni. Természetesen megengedett, hiszen a híres irodalmi alapviszony, az író–mű–olvasó viszonya valamennyi definíció szerint kölcsönhatásban áll, három eleme – ismét csak a matematikánál maradván – változó, azaz elvben a végtelenig húzhatjuk az egyik vagy másik változó értékét. Csakhogy ez játék a végtelennel. Minden irodalmi műhöz társul egy értelmezési tartomány, s abban benne rejlik az eszményi olvasat is. Optimálisnak azt a műértelmezést tekintem, amelynek szerzője figyelembe vesz, rekonstruál minden a műhöz és szerzőhöz tartozó vonatkozást, de saját élményeit, életre hívó gesztusait példaszerűen elnyomja, és a mű immanens elemeiből bontja ki és találja meg a mind rétegzettebb értelmezést.

Térey jelen esetben *térbe ágyazott történeteket* írt, *bősei* vannak, többnyire középosztálybeli emberek. Kiadója a könyv belső borítóira egy Budapest-térképet tett, a képen rézkarcyszerű szürke foltpontokká sűrűsödnek a háztömbök, a kanyargó Duna, a Csepel-sziget és néhány hosszú főút teszi felismerhetővé a várost. Bizonyosan tudatos tervezői gesztus ez a méretezés. Ebbe a repülőgéptávtalbatba zuhan, zoomol bele az író egy-egy történet erejéig. A borító nagytotálja hirtelen váltással a legerősebb nagytábla lett. A rézkarcos részletgazdagság jellemzi magukat az egyes epizódokat is. A novellák között nincs összefüggés, azok különálló alakzatok, számuk tetszőlegesen szaporítható lenne. Ahogyan Szabó Lőrinc *Tűcsökzenéjének* harmonikaszerűen bővülő volt a szerkezete. De itt *összetart* a kép. Nem epikus hosszú szál szövődik, nem egy életrajzról tekeredik le a fonál, hanem párhuzamos spulnik gurulnak szerte és vezetnek a térképeken. Az utcafonalakról „olvassa” Térey a történeteket, történetesen Budapestet járva, hol egy újlípótvárosi (Kádár utca) villamos sín pár kimetszette hurokba lát bele egy kisszerű, de pikáns történetet, hol a téglaborítású, pavilonrendszerben működő, „utcaszéles folyosókkal” kialakított belső terű, parkosított, lótuszos medencét is őrző János kórház ideggyógyászának rendelőjében csendül meg a telefon. Aztán figyelmesebb olvasással kiderül, a földrajzi helyszín, a topográfia, a biztosan valós és így létező lelakott épületek, a málló ablakkeretek, a peremvárosi társasházak, a Wekerle-telep, a Terézváros, a Benczúr utcai (egykori „Postás” [?] zeneiskola, megint egy saját emlék), az óbudai gáztelep, a barkács Magyarország szocialista sufnijai nem is annyira fontosak. Nem *ügy* fontosak. Csak a tartalomjegyzékben szerepelnek kifejezett útvonal-megnevezéssel, hol játszódik, honnan hová tart a történet. Olvasó, menj végig a magad útvonalán. Tudd, hol jönnek-mennek a szereplők, egészítsd ki tapasztalataiddal, látványfoszlányaiddal, építsd fel a világot – receptet adok hozzá. Nézz körül mindig, mindenütt, minden pillanatban, vedd észre a falak repedéseit, halld meg a fékező villamos csikordulását, a téglákba kapart betűket, emlékezz, milyen volt az abrosz, amire rátette a pincér az ebédedet – láss!

Az *Asztalízene* bizonyos értelemben ősforrás, ám ott a hősök kizárólag a XII. kerületben élő felső középosztály, a nagypofájú „szépek és átkozottak” köréből valók voltak. Itt inkább a csúnyák és átkozottak jelennek meg, összességében a

Térey életmű *antropológiai* képe is összeáll lassan. Az *(el)átkozottság* az egyik legkisebb közös többszörös. Hiába mondta valamikor Térey, hogy „[t]art[ok] a hegyi emberektől. / Szomorú, de Buda népe kimarad / a legendáriumból, sosem lesznek ők a »célcsoport[om]«.” Kitágult térben is „költészete”, szociológiailag is rétegzettebb, élményszerűen konkrétabb lett. A *Niebelung-lakópark* (2004) az érett korában lévő európai ipari társadalomról szól, a mérhetetlenül gazdagok felhőkarcólós világáról, mégis valami egyetemesebből, kilépve szűkebb világunkból. A germán, tehát európai mítoszból építkező allegória, „emberiségdráma” – 2001 szeptembere után – az elbizakodott, a háborút provokáló és béketeremtő szerepében tetszelgő, európai gyökerű Amerika mítosztépő jelképévé is nőtt. Katasztrófa*játék*ból indult, de a *terrortörpe* valódi életre kelt, „a világ” azóta is beteljesíti a víziót. A gazdagok visszataszító világával zárul az *Átkelés Budapestén*. Az utolsó novella – hangsúlyos helyen – a belvárosi Szent István térről Németvölgybe viszi a szereplőket. A XII. kerület így kitüntetetten visszatetsző tér lesz.

Térey *újából* „Budára” megy, a Svábhegy magasabb régióiba. Itt, az egyik epizód pompóz világában, magasan a város fölött – teszem hozzá – az időjárás is más, a Költő utca szintjét elhagyva nincs szmog sem, többnyire tiszta levegő és napsütés. A novellabeli házaspár lakást keres a titokzatos, csendes és elegáns negyedben. A lakását áruló véletlenül éppen belügyes mögött további rémek, terroremlékek *elevenednek ki* (Ady). Az egykori nyilasok és áldozataik is megjelennek. A „démonizált” helyen, a Karthauzi és a Melinda utcai régi házakban a szomszédok keltette ártalmatlan zajok és használaton kívüli liftaknák alakulnak át az 1944 telén megéltek baljóslatú, élő, hangos üzenetévé. Így a mindig jobbra szavazó kerületiek errefelé ma kilógatott nemzeti színű zászlói sem olyan ártatlanok. Persze Térey rafináltabban, mert esetlegesebben kapcsolja össze a régit és a kortársat, és *érzékenien*, nem pedig fogalmilag szereli össze a következtetést. A kvázi térképadatokkal megadott koordináták között drámai (film)jelenet zajlik három személy, a férj és a feleség között, kiegészítve az öreg rokonnal, aki a lakás rendbetételét, átalakítását lenne hivatott levelezni. Csakhogy az öregember ráismer a házra, itt kínozták meg. Az egész jelenet, úgy, ahogy van, egy kész kisfilm *forgatókönyve* és látványterve. A mostanában sokat emlegetett emlékezetpolitikához is van látomásos szava: a férfi is átveszi a feleség szorongását, nem mer a tükörbe nézni, attól tart, hogy a fürdőszoba tükreben egy borotvahabos rohamosztagos fog visszanézni rá. Főlényes nevetésével sem tudja most már saját, a feleségétől átvett félelmét visszatorozni a tudata alá. Már vizionálja is, amit a feleség, hogy a bennrekedt SS-tiszt nyugtalanítóan gargarizál. A feleség elutasítja a megoldást, „Befalazni az átkot nem elég. Ott fog nekünk borotválkozni ítéletnapig!” Repül a gyors és tulajdonképpen épeszű válasz: „Hess!” De marad a lappangó, megkapaszkodott félelem: „Téglánként átvizsgálni a házat: gót betű van-e még?” A nyom tartós deformációt hoz létre az épület szerkezetében, és elég egy érzékeny odaköltöző, kiütközik, taszít, rettegésben tart. Marad a menekülés a házból, kifelé. A *bádog*, bár alapvető építőanyag, ebben a világban a lepusztulást jelenti. Egy igen szép és sűrű – *költői* – képből az egykori impozáns „hotelek és panziók / – Lecserélve az aranykort bádogidőre – / Kislakásokra szakadtak, / Főző- és hálófülkékre, sunyi alkóvokra.” Az aranykor elvont és ugyanakkor tagadott nosztalgiája, a korszak romlását jelző bá-

dogidő után a *sunyi* szóba rejtett, az ablaktalan helyiséggel kombináltan a szűk-megoldásokra való utalás – telitalálat.

A novellavers (? – inkább próza vagy dráma ez a javából, akárhogyan is törde-li Térey, bár a kép igazi, eredeti értelmű „Dichtung”) valós házakat elevenít, szó-laltat meg, eljátszik a gondolattal, mi volna, ha ezek az épületek (bármely épület bárhol) valóban el tudnák mesélni a múltakat. Ehhez a részhez a történelmi tudat-ra süketeknek ajánlom Tabajdy Gábor és Ungváry Krisztián könyvét is elolvasni. A *Budapest a diktatúrák árnyékában* útikalauz, 1919-ben indul és a Kádár-korba érkezik, felidézi azokat a titkos és szimbolikus tereket és emlékhelyeket, amelyek az épületek, a város ártatlanságának lehetetlenségét dokumentálják.

A kötetzáró epizódban az ismétlés nyomatékot ad a helynek, visszatér a XII. kerületbe, igaz, most annak alacsonyabb régióiba. Binder, a külügyminisztériumi főosztályvezető, az (írott) *Protokoll* szereplője, hitetlen zsidó létére ott van a Ba-zilika vasárnapi miséjén. (A Térey-művek kellemesen és egymást értelmezve össze-folynak. A könyvszövegben ott a színpad vagy film után kiáltó teatralitás.) Az „aranyvasárnapi misén”. Aranyvasárnapi mise nincs a liturgiában. Azaz míg kint vásárolnak, tapossa egymást a harácsoló tömeg, ezért nevezi *advent utolsó vasár-napját* a kinti nyüzsgő világ terminológiájával, Binder a pap „kenetteljes halan-dzsáját” hallgatja. A kedvszegő *dichotómia* (több, árnyaltabb választást nem en-ged) azt üzeni, nincs alternatív világ, egyformán rossz ez is, az is. A hangsúly a nagyvárosi sznob klikk utálatán van, de egyéb identitások problematikusága is hangsúlyt kap. Ez a kötetzáró verses novella első sora a következő Térey-műnek, *A Legkisebb Jégkorszaknak*. A Térey-követő szoros és figyelmes olvasó tudhatja, hogy emez 2019-et nevezi az új korszakszámítás első őszének, de persze azt is tudja, ezek a földtörténeti nagy korszakok nem egyik napról a másikra érkeznek. Az utalás is csak előjelzés és figyelemfelhívás, a legutóbbi Térey-mű is a szerző összefüggő világát építi tovább. (Emlékezzünk: a *Paulus*ba rejtett Puskin-történet kapcsán több kritikusa emlegette Belinszkij mondását, mely szerint az *Anyegin* az orosz élet enciklopédiája, mert a 19. századi verses regény több szinten, még szo-ciográfiailag is ábrázolja kora társadalmát.) Persze a forrás Téreynél mindig hete-rogénebb, bár az *Anyegin*me építi a *Paulust*, ott bujkál benne Mészöly Miklós *Sa-ulusa*, nemcsak a két mély értelmű mottó formájában, de a súlyos, sűrű nyelvben is.

A *Paulusszal* könnyű dolga volt, van az olvasónak, az egyágú cselekményű tör-ténetet „csak” az *Anyegin*mel kell összevetni, mint tette ezt megjelenése után An-gyalosi Gergely a *Holm*ban. Azt, hogy ez nem kis feladat, ez a filológiaiilag és filo-zófiailag alaposan megalapozott kritika mutatja. Az irodalmi rájátszásokat, idézetek hosszú sorát, a ráismeréseket elejjük, nem soroljuk itt elő, megtették már a kriti-kusok, irodalomtörténészek, a recepció minőségi nagyobb része olvasható az *Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz* című gyűjtemény hossz- és keresztmetsze-tek ciklusbeosztású írásaiban.

Itt most a tér a szervező erő. Ez kimozdítja a közeget, más típusokat is beemel a már ismerős léha-komoly polgárvilága mellé. Mert a XIII. kerületi Kádár/Viseg-rádi utcában forduló egykori 55-ös, 12-es villamoson másfajta emberek jártak. *Er-kölcsi* értelemben nem lát különbséget a kistisztviselők, alkalmazottak világa és az elnagytoltan felső tízezernek nevezhető közönség között. Más, összetettebb kultu-

rális mintákat kapunk, mint annak idején a Debrecenhez köthető írásokban. De már erről szólva is észrevette az irodalomtörténész-költő Borbély Szilárd, hogy a tér az írónál „kibillentve a klasszikus minták szerinti várhatóságot [...] nem a nevelődés” tere. Állapotokat rögzít, párhuzamosan. Sokszor titkokat, láthatatlan belső monológokat, egymásról nem is feltételezeten sokat tudó, egymás életében láthatatlan szerepet játszó, kisstílű emberek ülnek-állnak szemben egymással. Lapítások, ki nem mondott, nem szembesített konfliktusok. A filmklub előadására érkező „első osztályú értelmiség” egyik tagjának (nem mellesleg megint Binder az, csak itt még főelőadó) belső monológja a törleszkedő, rajongó ifjú titánról, aki a műsor végeztével sem kopik le a klubvezető „Ahmadinezsád-mosolyú”, olykor nagyokat mondó esztétáról, a „vezető elmé”-ről. Már csak Dante hiányzik ebből a kollokvialis, társasági modorban megidézett világból, aki a purgatórium és a pokol közti különbséget írja le.

Másféle értelemben is lehetetlen a véltenség, a múlttalan tisztaság. A megromlott, megzápult emberi kapcsolatokat hordozzuk magunkkal. Itt fordított a helyzet, mint a Normafához közel eső, világháborús élményeket titkoló Karthauzi és Melinda úton. Van olyan, hogy a *tér* önmagában rendben van, mondjuk, nem koszlott, nem ócska, nem szégyellnivalóan hordozza a világháborús nyomokat, belövéseket (ilyen a diplomata negyed környéki Benczúr utca), és legalábbis nincs tudomásunk a teret terhelő történelmi tényekről. (Nem a csodát, innen nem messze, a Chorin-villában ütötte fel tanyáját a csepeli gyártulajdonosokkal üzletet kötő Kurt Becher.) Térey egy innen induló, eltörött kapcsolat nyomába ered, kíséri a külföldön dolgozó volt férjet, mellesleg épületfizikust, egy újabb középosztálybelit, aki „nem volt született kukkoló”. A konferenciára látogató férfi hátrál az időben keresve, meglátni akarva volt feleségét. A tönkrement házasság tucatveszteség ugyan – de ő egyedüli példány. Téreyt ugyan nem kíséri Kosztolányi részvéte, de fogadókészsége, receptorai vannak a kis tragédiák, az átmenetileg padlót fogó emberek lelki hullámvásárai, víziói iránt. És nem mellesleg, hiszen erősen a térbe írja a traumákat, történeteket, életeket – meg tudja rajzolni a hatvanas évek négyemeletes lakótelepeit is, ahol az egyik ház lépcsőházából nagyszerűen át lehet látni a szomszédba, ahol az utcalámpa és a mozgó lombok mint vetítő működnek, és a lakatlan szobába a belső félelmek projektálódnak. Az épített világ emblematikus erejével dolgozik, a valódi és a lelki terek (disz)harmóniája hánykolódik végig a kötetben.

Térey e könyvében balladisztikusan szaggatott, ugyanakkor erősen láttató, megjelenítő és drámai ütközésekről tudósító elemekből építkező világa most higgadtabb, mint korábban. Apokaliptikussága átmenetileg (?) csökkenőben. Mintha a szisztematikus téralapúság kisimította volna látásmódját is. Párhuzamosságokat „tereget ki” a térképe, lírai alteregója megsokszorozódik. Egyszer azt mondta, nézője és nem formálója kora eseményeinek. Ebben a kötetben nincsenek koresemények. Mindennapok vannak, erős kritikai potenciállal. Mintha a nagyregény felé haladna – bár egyelőre még „csak” a közép, a „polgári” világból veszi ki hőseit és tűzi gombostűjére. Körbeforgatja őket, szabad szemmel is computer tomográf részletességű képeket csinál róluk. A csontozati lényegük látszik át a történeteken, a többi lágy folt. Az ábrázatuk maga a diagnózis, „orvos” sincs a történetekben.

A diagnózis: beteg (fő)város. A város *per definitionem* a meg hasonlítás, a diszharmónia színtere. A szerepjátaszások színpada. A racionalitás és a szabadság helye, de a társadalmi és magánbűnök terepe. Az elátkozott város. Már nincs meg az összehasonlítás támadó-védekező párja, a vidék, a régi argumentumok már nem játszanak. Az antiurbánus környezet bekerül a városfalon belültre. A Melinda úti garzonlakásokból álló ház eredetileg nyári lak volt, az 1930-as években a Svábhegy a szökés, a nyaralás egy színtere. A négyemeletes lakótelep is az emberlépték megvalósítására tett kísérlet volt, mára a fák is felnőttek az épületek arányához. A budafoki öreghegy is effajta távolság a csupakő belső világtól, de ugyanolyan szigorú a belső rendje, viselkedéskultúrája, ugyanúgy hívatnak a közösség tagjai, mint a város szívében. S aztán mégsem a város a fontos, hanem az emberek, a sok ember közötti magány. Azaz mégis a város. Végig ezen az ember nélkül semmin, de mégis egy ponton billeg a könyv. Attól, hogy a *tér* ilyen eleven, pedáns módon egyértelmű és húzza magával az olvasó emlékeit – töménnyé válik az egész. A költő-mesélő régimódi, kívül áll, tud mindent. Felülnézete van, mint a térképrajzoló. Átlát a szomszéd térképre is, az atlasz másik képeivel összedolgozza a sajátját. Észreveszi Bindert itt is, ott is.

De hiszen ez már regény – a műfajmegjelölés nyelvén. Az készül. Végtelen türelemmel, tudatossággal. Csakhogy – ahogy Téreynél szokott lenni – jött az új „regény” (na jó, verses regény, ez a műfajközöttség a Térey-műfaj, a mondatok ereje így, ebben a zárt mederben érvényesül). Ugrás a jövőbe, mégpedig egy látványelemmel körbekerítve. A közeljövő *legkisebb jégkorszakában* a kiálló Svábhegy lesz a középpont, ez a több műből ismerős világ, erős világ, a legtöbb adót fizetők közössége. Látszólag a jövőben játszódik, 2019-ben, mintha átugrott volna Térey a jövőbe. Ne dőlj be, olvasó, nincs négy évre előre szóló antiutópia, rólunk szól. A hely mindig ártatlan. (*Libri*)

SZÉCHENYI ÁGNES

Megszüntet, megőriz

SZIJJ FERENC: *AGYAG ÉS KÁTRÁNY*

Az értekező prózai műfajok közös jellemzője, hogy tárgyukról logikusan, magyarázó módon beszélnek, és e megértési műveletről jól követhető formában adnak hírt. Amennyiben olvasat alatt többnyire lineárisan kibontott értelmezésre gondolunk, ennek létrehozása korántsem magától értetődő feladat, főleg akkor, ha írásunk tárgya olyan esztétikai fenomén, amely az elbeszélhetőség, azaz a szukceszszíven haladó kritikai diskurzus modelljének felülvizsgálatára késztet. Ez a belátás érvényesül Szijj Ferenc műveit olvasva, amelyek kevésbé felelnek meg a szegmentálhatóság és ezzel együtt a jól kezelhetőség kritériumának. Nincs ez másként a legutóbbi, *Agyag és kátrány* című kötetében sem, amelynek értelmezési nehézségeit kutatva Szilvay Máté rámutatott, hogy „[a]z olvasónak [...] sokszor lehet az a benyomása, hogy egyetlen versszöveg íródik.” (Harmath Artemisz – Szilvay Máté –

Z. Varga Zoltán, „Káposztáskő, hólyagos ég”, *Bozsoki Petra beszélgetése Szijj Ferenc Agyag és kátrány című kötetéről*, Jelenkor, 2015/2, 197. A beszélgetés során elhangzott interpretációk és ítéletek java része közel áll saját véleményemhez, sokszor a résztvevőkével egyező következtetésekre jutottam.) A kissé sarkos megfogalmazást már csak azért sem tekinthetjük célt tévesztőnek, mert a Szijj-recepció folyton visszatérő megállapítása rezonál mögötte; az új könyvvel kapcsolatban pedig azért válik lényegessé, mert ebben a tömörszerűen építkező kötetben a Szijj-életmű eddig megismert kérdéseit, problémáit láthatjuk újra, változást inkább a felvetésük módjában érzékelhetünk. Az új opus tehát nem elsősorban az oeuvre konkrét helyzetével való összevetés alapján kirajzolódó újítás, változtatás felől közelíthető meg. *A nereidák délutánja* című 2010-es, válogatott verseket tartalmazó kötet után az ezeket a szempontokat akaratlanul is kereső olvasó inkább az összetartozást, az ismétlődést megerősítő szövegnyomokra bukkan. Ha a lényeges aspektusokat kulcsszavak formájában szeretnénk összefoglalni, akkor az emlékezés, a látás, az utazás, a lét, a természet és a metafizika fogalmi képeznek egy olyan hálót, amelyen keresztül megszólíthatóvá és magyarázhatóvá tehető a versek. Szijj költészete az összetevőinek arányát, illetve rendszerben elfoglalt helyüket tekintve mutat differenciát könyvről könyvre, emiatt érezzük egyszerre idegennek és ismerősnek azokat.

A kulcsfogalmak részletesebb áttekintése előtt a kötet egyik fontos intenciójára térnék ki. A *Sötétség* című szöveg egyik sorában ez áll: „A valami pedig mint valakinek a valamije” (12.). A nagyfokú önreflexiót tartalmazó mondatot kiterjeszthetjük a teljes könyvre, amely így arra figyelmeztet, hogy semmi sem magától értetődő, semmi sem eleve adott a versek terében, hanem minden épp a keletkezés, a létrejövés fázisában mutatkozik meg. Ezt az eseményyszerűséget pedig csak egy részletező, szélesen hömpölygő nyelv tudja biztosítani, hiszen a megszólalónak újra és újra nyelvileg kell felépítenie, beszédbe foglalnia a látott tárgyakat és az emlékeket, érzéseket. Az *Agyag és kátrány* abban lép túl a megelőző köteteken, hogy már nem a jelenségre, hanem erre a „valamiképpeniségre” helyeződik a hangsúly, ebből fakad az, hogy a célba érkezés helyett az úton lenni állapota, a látott dolog helyett a látás folyamata, a kimondás ellenében a szüntelen beszédbe lépés értékelődik fel.

Meghatározó maradt tehát a Szijj szövegeire az indulástól jellemző lételméleti kapcsolódás, több vers létkérdéseket exponál, például *A kórház tetején* című szövegben ezt olvassuk: „A csillagos ég mindig ugyanaz, a halál is, / a nyomorúság is ugyanaz, a végén mindig / emberek jönnek egy papírral, és elvisznek mindent.” (56.) A karkai szorongás az olvasási tapasztalat megkerülhetetlen része, ebből a szempontból a már említett *Sötétség* tekinthető a mélypontnak, ilyen részletek találhatók benne: „Üreg a tapintható időben, guggolva épp beleférek, / romlást szülők fájdalom nélkül, észre sem veszem.” (14.) Alkalmas ez a vers annak bemutatására, hogyan keverednek Szijj költészetében a valós képek és az imaginatívak, melyek között épp az átjárás természetessége teremt feszültséget és követel koncentrációt az olvasótól. Az imaginatív alakzatok forrásai főleg a gyerek- és fiatalkori emlékek, valamint az álomból, illetve álom és ébrenlét határáról érkező képek. „Fekete kéz, fekete láb biciklizik / a környékünkön, munkába megy, vagy ha-

za, / vagy dolga van valahol, viszi magával mindenhová / a régi háborút, nem látom többé, elfelejtem.” (13.) Több idősík kerül egymás mellé, ami a hangok és diskurzuselemek sokféleségével párosul. A versekben nem egyetlen, jól körülhatárolható szubjektum tételeződik, hanem az folyamatosan elmozdul, elcsúszik, ami diffúz hatást kölcsönöz a szövegeknek. A szemiózis az eltérő perspektívákból ered, a bizonyosság elvesztése hozzájárul a félelem egyetemlegességéhez: „minden a helyén, minden / ugyanakkora, de én hiányoztam, ezeket mind / nem én láttam, mégis láttam, más szemével, / más fényben” (15.). Föltűnő, hogy az emlékezés gyakran a szocialista éra rekvizitumait, illetve egyéb referenciákat érint, melyek mégsem engedik referenciálisan olvasni a verseket. Mindennek van ugyanis egy mélyebb, egzisztencialista vonatkozása, minden visszaáramlik a létről való beszéd általánosabb kereteihez. Ezt jelzi az egzisztencialista filozófia kitüntetett mítoszi alakjaira, Tantaloszra és Sziszüphoszra való áthallások nagy száma.

A totalitásában megragadni próbált lét összekapcsolódik a metafizika horizontjával, ami Sziijtől szokatlan módon az apokaliptikus és az eszkatológia bibliai topozsaival és a néhol misztikus nyelvvel fonódik egybe. Nehéz ugyanis másként olvasni ezeket a passzusokat: „Két külön fa levele hajlik egymás felé / a változó szélben, megnyugvás, vagy pusztulás lesz, / ha egyszer összeérnek.” (*Fényzaj*, 35.); „Egyik kezemmel / a párna sarkát fogom, a másikkal lebegő folyadékban / evezek az oltár felé – ott minden ki fog derülni / rólam, kehely vagy könyv, melyik felé nyúlok, / bár megkapaszkodni egyikben sem tudnék, / a testvéreim haragja elsodor.” (*Vezeklés előre*, 42.) Utóbbi idézet a már említett álom és ébrenlét problematikára is példa, valamint az ettől a poétikai tértől nem elválasztható ironikus jelentésképzésre szintén. A megváltás és túlvilág témája párhuzamosan merül fel a szegények, kiszolgáltatottak helyzetével, megválthatatlan sorsuk válasz a végidő utáni szituációt firtató kérdésekre. A guberálók és közmunkások tevékenységének megfigyelése és leírása felkínálja a közköltészeti tendenciák felőli olvasatot, azonban épp arról győznek meg a szövegek, hogy kontextusuk nélkül vizsgálva, a pusztán tematikai egyezések latba vétele még nem elegendő érv e kapcsolat megvonásához. A szegények helyzetében inkább a közös emberi sors válik megközelíthetővé, mint az aktuálpolitikai olvasat. Feltűnő azonban, hogy a tekintet az *Agyag és kátrány*ban fordul ismét a nincstelenséghez, ezzel az eljárással találkozhattunk már Sziij Ferenc munkásságában, de nem a verses-, hanem a prózaköteteiben (*A futás napja* és főleg *A burok belseje* címűben).

Ez a költészet eddig sem nélkülözte a kontemplációt, a meditatív elmélyülést, az új könyvben viszont a beszélő világhoz fűződő megértési attitűdjének tárgya nem a látvány, hanem a létrejöttének feltételei. (Vö. Krusovszky Dénes, *Árva vigasság*, Műút, 2014/048, 82–84.) A fény útjának követése, az árnyék, valamint az árnyalatok regisztrálása a kötet struktúrájának metasztintjén is tetten érhető, hiszen az alcím (*fényleírás*) és a ciklusok címei is erre utalnak (*Sötétség*, *Fényzaj*, *Szürkeség*, *Agyagfény*, *Nappfény*). A kamera objektívjához hasonlóan működik a lírai én tekintete, minden felületen végigvonul, és felveszi a látottakat. A tartalmas fülszöveg összegzi, hogy mikkel szembesülünk az olvasás során: „Szolgáltatón kívüli vasúti épületek, üres vagonok, romos ipartelepek, sivár gyárudvarok, külvárosi utcák. Ember alig van ezekben a terekben. Pusztán a nyomai, ittlétének jelei tükröződ-

nek a fény és az árnyék felületein. Szijj Ferenc új verseskötete megfigyelések, leírások, állapotrögzítések motivikusan összeálló sorozata a minket körülvevő világ vizuális szerkezetéről, a létezés kontrasztjairól és a látás fenomenológiájáról.” Az utazás, az átmenet „nem-helyei” (Marc Augé *non-lieux* fogalmára utalva) válnak tehát fontossá, amelyek nem a szubjektum sajátjai, hanem csak keresztülhalad rajtuk, inkább használatba veszi őket, mint birtokba. (György Péter az utazás és az otthontalanság összefüggéseire mutatott rá tanulmányában, vö. *A tárgyilagos utazás, Anyagok és távolságok – Szijj Ferenc fotográfiáiról és legújabb kötetéről*, Jelenkor, 2015/2, 185–196.)

Az utazás a kötet egyik fókuszpontja, a kezdő szöveg is erre hívja fel a figyelmet (*Utazás*), több vers szituációja ehhez kapcsolódik, a középső ciklus lírai énjét pedig legtöbbször vonaton látjuk. Ez a szakasz nevezhető a leginkább homogénnek, az utazás narratívát is teremt, ezek a prózaköltevények rendelkeznek a legnagyobb fokú cselekményességgel, így könnyebben adják magukat az összefoglalás műveletének. A szövegek visszatérő tematikus eleme a képkészítés, a beszélő ugyanis különböző helyszíneken camera obscurával fotózik. A technomediális meghatározottságot érzékelteti, hogy *A tárgyak súlya* című szöveg a hosszú exponálási időt igénylő sötétkamera működési elvéről ad leírást. A lyukkamera a leg-egyszerűbb optikai médiumnak tekinthető, egy zárt doboz, amelybe egy apró lyukon át szűrődik a fény a benne lévő fényérzékeny papírra. A kezdetleges eszköz segítségével pici, homályos képeket lehet előállítani, Krusovszky Dénes és a kerekasztal-beszélgetés tagjai joggal nevezik az *Agyag és kátrány* lírai énjét pontosan leíró metaforának. *A szigorú semmi* című vers szintén a fotografálás tevékenységéről tudósít. A látvány leírása és a képkészítés procedúrája után az én táskájával együtt elhagyja a lyukkamerát, és miután visszakapta, megvizsgálja a szövegben nyelvileg leírt látványról készített fotót. Azonban a papír megfeketedett, nincs rajta semmi, mint olvassuk: „Aztán rájöttem, hogy nem ez történt, / hanem hogy a repülőtéren röntgennel átvilágították / a hátzszakomat, a dobozban levő papír sugárzást kapott, / már odafelé használhatatlanná vált, hiába eresztettem bele / utána nagy gonddal és aggodalommal a fényt, / a szigorú semmit őrizgette végig.” (79.) A képkészítésre alkalmatlan papír, mely nem képes megőrizni, rögzíteni a világ egy darabját, a kötetbeli léttapasztalat eszenciájának tekinthető, a semmi maga a fekete fénypapír. Ez pedig nem kevés iróniát hordoz, a szöveg ugyanis nyelvileg sem képes visszaadni a látványt. Arra mutat rá a vers, hogy bármi csak valamilyen médium, mint a nyelv, az írás vagy a kép közvetítésén keresztül hozzáférhető, de ezekkel szemben is szkeptikus pozíciót vesz fel a lírai én. A jelek permanens játéka nem kapcsolódik össze a megfejtésükkel, magyarázatukkal, a megértés kísérlet, ami nem jár együtt bizonyossággal és lezárással, a jelek újra és újra interpretációra szorulnak.

A tárgyak súlya című szövegben olyan szubjektum létesül, amely önmagát gépies és organikus jegyek összefüggéseként látatja. A lencse mint optikai médium ugyanúgy része a testnek, illetve a test hiányosságainak kiküszöbölésére alkotott protézisnek, hiszen az eszköz antropológiai mintára készült el: „Hogy minden nagyobb, ha nincs / rajtam szemüveg, ébredéskor, fürdéskor a kezem, / lábam, a közeleli dolgok, nagyon jó érzés az egész napos / kicsinységhez képest, de melyik

nagyságom az igazi? / Gondolhatnám, hogy amit lencse nélkül látok, de hát / a szemem is lencse, az is torzíthat, meg torzít az agyam is, / felnagyíthat valami kis elenyésző különbséget, // másrészt szemüveggel a többiek is látom, / a nap túlnyomó részében hozzájuk kell magamat / viszonyítanom.” (69–70.) A kötetbeli természetkép szintén magán viseli ezt a kettősséget. Organikusságában is idegennek tűnik, ami a lírai énnel szemben helyezkedik el, és ez hol fenyegetőnek (*Sötétség, A menekülés kezdete*), hol csak másnak hat, vigaszt a látványa nyújt, és nem a vele való feloldódás: „Árnyékok és madárhangok átlói reggel / a falusi kertben. Finom jelzések, / hogy nem tartozunk ide, csak vendégek vagyunk.” (*Átlók*, 137.)

Az eddig megjelent kritikák szerint az egyébként is fontos kortárs lírikusnak tekintett Szijj Ferenc új kötete a korábbiaknál is magasabb esztétikai szintet képvisel. Ezzel csak részben tudok egyetérteni. A rendkívül konzekvensen felépülő lírai univerzum nivója felől már az első kötet sem hagyott kétséget, amin, véleményem szerint, nem lép túl az *Agyag és kátrány*. A sok nagy vers – többnyire a cikluscímekkel azonos szövegekre gondolok – köré néhány gyengébb is került, s néhol olyan trópusokat enged meg magának ez a költészet, amelyeket korábban talán nem, és ez nem válik előnyére. Főleg a halál megjelenítésére használ kissé elcsépelet képeket: „Kétségbeesve menekülök, várnak valahol. / Az alacsonyan lendező lombok halottak üres / lehelletét terelik felém” (*A menekülés kezdete*, 19.), vagy: „Magas háztető mögé bújt a hold.” (*Készülődés*, 17.), melyeket kevésbé lehet a gyermek nézőpontjának megfelelően vagy ironikusan olvasni. A korábban markánsabb ironia és abszurd humor összességében is visszaszorult. A kötet struktúrájáról, ciklusok egymásra épüléséről szólva említi meg Szijj egy interjúban, hogy „az öt fejezet egyrészt a változatosság elve alapján a fény alapformái szerint alakult ki, másrészt logikai alapon egymásra következő tartalmaz egy bújtatott történetet a sötétségtől a legnagyobb világosságig, illetve a születéstől a halálig.” (<http://www.barkaonline.hu/megkerdeztuek/4518-megkerdeztuk-szijj-ferencet>) A befogadás során inkább az állítás első fele lesz releváns, hiszen mindenképpen felfigyelünk a cikluscímek közötti kapcsolatokra, a felvázolt módosulást azonban nem igazolják vissza kellően a szövegek, az élet kezdetétől a lezárulásáig tartó meta-szint kimunkálása csak a prekoncepció kártékony mértékű betartásával érhető el. Bizonyos emlékek, motívumok törmelékszerűen felbukkannak korábbi kötetekből, a szülők elvesztése és az ehhez kapcsolódó gyász például a *Kéregtorony*ből, ám ezek akkor funkcionálnak igazán, ha az olvasó képes „intertextuális attitűd”-jét mozgósítani, önmagukban talán kevésbé állják meg a helyüket. De talán ez is csak arra példa, hogy a most megismert versek sem csak önmagukban vannak. Egyébként is hajlok arra, hogy az *Agyag és kátrány* vállalásai közé a teljes életműre vetett pillantást is odahelyezzük. Amit így új fénytörésben látunk, annak befogadása kivételes esztétikai tapasztalatban részesít. (*Magvető*)

BIHARY GÁBOR

Hetven életéven túl: overtime

MÁRAI SÁNDOR: *A TELJES NAPLÓ 1970–1973*

„Hiszek abban, hogy nincs miben hinni, és abban is hiszek, hogy az Ürességben, ami az Univerzum, az utolsó pillanatig érdemes alkotni” – írta le legutóbb kiadott naplójában, az 1970 és 1973 közötti időszakot felölelően Márai Sándor. Innen sokfelé vezetnek az értelmezés lehetőségei, hiszen az író katolikusága (ezt maga sem hangsúlyozta túl) igencsak relativizálódik egy ilyen kijelentés fényében, és világszemlélete egészen közeli rokonságba hozható a hajdani pályatárs Kosztolányival. A *Hajnali részegség* allúziójának is tekinthető az idézet. A *Számadás* költőjéhez képest léthelyzete és az alkotás feltételei azonban lényegi különbségeket mutatnak. Az emigráció akár külsődleges körülménynek is nevezhető, noha tudjuk, ez nem csupán életrajzi tény vagy marginália. Fontosabbnak látszik, hogy e sorok megírásakor Márai betöltötte a hetvenedik életévét, és naplófeljegyzéseiben többször számot vetett közelgő halálával. (Nem tudhatta, hogy addig még közel húsz év el fog telni, és szinte az utolsó pillanatig dolgozni fog.) Az amerikai évei (1952–1967) nyelvileg sem maradtak hatástalanok, anglicizmusok tucatja épült be – erről éppen naplói árulkodnak – nyelvébe. Nem véletlen, hogy a hetvenen túli éveit *overtime*-nak nevezte. A túlórák 1989-ig tartottak. A számkivettség évtizedei, az alkotómunka hosszú éveig tartó süket csöndje után fogalmazott úgy, hogy „az utolsó pillanatig érdemes alkotni”, ami lényegében az élet és a művészi alkotás közé tett egyenlőségjelnek fogható fel. Nem függetlenül a fentiekől az öregség illúziótlansága köszön vissza abból az 1973-as rövid naplóbejegyzésből, amelyben a vallásos hitet nem a viaskodás, hanem a gyávaság fogalmával kötötte össze.

Márai tizenötödik kötetnél tartó (!) *A teljes napló* sorozata eddig is a műhelygondok rendszerezett gyűjteménye volt (értelemszerűen nem kizárólagosan), és nincs ez másként az 1970–1973-as esetében sem. Negyedszázada hagyta el ekkor Magyarországot, és ezt a döntését továbbra is helyesnek tartotta, nyomatékkal jelentette ki, hogy nem érez honvágyat. Sajátos módon ezt erősíti annak a bécsi utazásnak egy apró részlete, amelyről hosszabban is írt. „A magyar határ itt kőhajításra, és a magyar emigránsok érzelmes, melodramatikus kirándulásokon gurulnak Bécsből a határszélre, ahol »látni lehet Magyarországot«. Nincs kedvem, nincs mehetnékem ilyen feltételek mellett »látni Magyarországot«. Egy Arany-versszakasz számomra inkább Magyarország, mint a határsáv, amit látok.” A naplóírás módot ad arra – és Márai él is ezzel a lehetőséggel –, hogy élete meghatározó döntéseit számba vegye és elemezze. Benne – ha lehet így mondani – erre az eljárásra különösen nagy az affinitás. Egy 1970-ből származó rövid bejegyzése élete egészének megértéséhez ad újfajta nézőpontot, amikor három, életét döntő módon befolyásoló elhatározását vette számba. Az egymástól közel két évtized távolságában elhelyezkedő történések sorát a Párizsból Budapestre való 1928-as hazatérés nyitotta, ezt követte az 1948-as emigrálásról hozott döntés, a sort az 1967-es év zárta, amikor New Yorkból visszaköltözött Olaszországba. „A többi csak »történet«; ezekből következett” – írja az olyan ismerős, márais hangszerelésben.

Erkölcsei okok mellett művészi magyarázatot is kapunk az új naplóból külföldre távozása okairól. Nem először, és bizonyára nem utoljára. A jól ismert politikai megfontolásokon kívül fontosnak tartotta leszögezni, hogy mindaz, amit az emigráció huszonöt évében idegenben megírt, egészen biztosan nem írta (írhatta) volna meg otthon. Józanul mérlegelve: ennél aligha akadhat fontosabb alkotói szempont. E napló írásának idejére esett az *Ítélet Canudosban* című regényének, valamint a *Föld, föld!*... című önéletrajzírásának papírra vetése és publikálása. Az utóbbi *Erősítő* címmel megjelent regényét is ezekben az években kezdte el írni, amely az inkvizíciót használta történelmi drapériaként, hogy a szabad véleménynyilvánítás, a lelkiismereti szabadság és a despotikus hatalom összeütközését szemléltesse. Az ábrázolás egyetemessége nem zárja ki, hogy a létező és létezett szocializmusok világi részét képezzék a mű értelmezési keretének. Noha a hetvenes évek Magyarországának cenzurális viszonyai sokat enyhültek az 1956-os forradalom előttiekhez képest, e három kötetnek, de különösen az utóbbi kettőnek, esélye sem lett volna a megjelenésre. Mindezt csak azért jegyzem meg, hogy a maga valóságosságában érzékelhessük a megírhatóság és a megjelentethetőség Márai említette szempontjait.

A kortárs magyar irodalmat a távolból is nyomon követte, annak rendszeres olvasója volt. Ez a fajta monitoringozás 1948-tól végigkísérte a naplók sorát, amelyet a természetes érdeklődésen kívül egyéb okok is magyaráztak. Amikor Illyés Gyulát, Déry Tibort, Németh Lászlót, Juhász Ferencet és Veres Pétert olvasta, akkor nem kizárólag az izgatta, mire képesek az említettek, hanem az is, hogy a szabad alkotás lehetőségétől megfosztva, művészi kompromisszumok sokaságát megkövetve mire jutnak a pályatársak. Az említettek könyveit olvasva folytonosan igazolva látta azt a korábbi véleményét, hogy a diktatúra nyújtotta alkotói létmód nem egyeztethető össze a művészet szabadságával. Ilyen módon ez már nem hipotetikus vélemény, hanem Márai olvasói/értelmezői tapasztalata. Illyés magatartását (válogatottan elmarasztaló jelzők és minősítések kíséretében) azért tartja különösen problematikusnak, mert Márai szerint megengedhetetlen módon kokettált az egymást váltó diktatúrák felső vezetésével. Szigorúan a tényekre szorítkozva, Illyés Gyula 1948-ban és 1953-ban kapott Kossuth-díja visszamenőlegesen is kirajzolja a hazai költőfejedelm helyét egy a Kádár-korszak előtti világ kultúrpolitikai terében, amelynek súlya mit sem csökkent (sőt!) a kurzusváltás után. Bécsben egy magyar könyveket kínáló bolt kirakatában sajátjai mellett Illyés és Németh László kötetét látta meg, ami – a reagálás regiszterei ismerősek – a „népi demokrácia üdvöskéi” megjegyzést hozta elő belőle.

Érdekes adalék, hogy 1970-ben Bécsből és Újvidékről szinte egy időben kapott ajánlatot régi könyveiből álló sorozat kiadására, amelyeket a szerző elutasított. „Mindkét ajánlat mögött a kommunisták vannak” – széljegyzetelte az eseményeket, amelyek kiadói háttéréről, azok esetleges politikamentes voltáról nem tudunk meg semmit, a kötethez tartozó jegyzetek ebben nem igazítanak el.

Irodalomtörténeti értelemben e napló egyik legizgalmasabb tematikáját a *Föld, föld!*... című memoárkötetének írása jelenti. (E kötet megírásának részleteiről és sajátosságairól lásd Bod Péter: *Európa nem vár, de oda kell menni*, Alföld, 2015/4, 103–108.) Több szempontból is. A huszadik századi magyar emlékezési irodalom egyik legfontosabb darabjának keletkezéstörténetéről morzsákat csipegethetünk fel a napló lapjairól. Egyebek mellett megtudhatjuk, hogy 1970. április elején

kezdte el írni, és 1972. április 26-án fejezte be. A nagy, alkotói értelemben is jelentősnek gondolt művek befejezése után ürességérzés kínozza Márait, miután lezárta önéletrajzi művének mai ismereteink szerinti utolsó darabját: „kényelmetlenül érzem magam: munkanélküli vagyok, *disoccupato*... És már nincs kedvem alkalmi, szezonmunkával tölteni az időmet.”

A munka körülményei nem nevezhetőek ideálisnak, ha figyelembe vesszük, hogy alig másfél hónappal a megírás kezdete után Márait kevés választotta el a haláltól, amikor vérzések gyomorfelekkel kórházba került. A négyhetes gyógykezelés és a hosszú lábadozás komolyan visszavetették az alkotásban.

Többször olvasható a naplóban az „ember mint lehetőség” megfogalmazás, amely alapmotívuma a *Föld, föld!*... című kötetnek. A mű egyik gondolati csúcspontján ezt olvashatjuk: „Az egzisztencialisták azt hiszik, az ember nem az, akinek születik, hanem az, aki lesz belőle. Homályosan és megszővegetlenül, de azt hittem, hogy az ember nem az, akinek megszületik, nem is az, aki aztán lesz belőle, hanem mindig, mindenén túl permanens lehetőség.” Ez a személyessé szublimált, magának megalkotott filozófiai tétel áthatja az emlékezéskötet egészét, és úgy vélem, alapvető magyarázatául szolgál az emigrációról hozott döntésének. (Kissé lekerekítve: a kötet annak az 1945 és 1948 közötti mentális és morális döntési időszaknak a nyomon követése, amely láttelejét adja a külföldre távozás okainak.) A történelemformáló diktatúrával szemben az ént, a személyiséget kell mentenie, amelyből nincs másik, és amelynek elvesztéséért nem kárpótolhat semmi – fűzte tovább a meditációját Márai. Mindebből logikusan következik, hogy az érvessztés nem kizárólag a személyiség elvesztését vonná maga után, hanem a személyiségben szunnyadó és variálódó lehetőségeket is. Ezért is, vagy legfőként ezért kell vállalni az emigrációt, és ez a szempont – művészi és egzisztenciális értelemben – megelőz minden mást. Értelmezői szempontból izgalmas e motívum felbukkanását észlelni és regisztrálni a párhuzamosan született szövegek között.

A naplófolyam elején (1943, 1944, 1945) szinte semmilyen bepillantást nem engedett magánéletébe, családjának mindennapjaiba, ám ez a helyzet, ha radikálisan nem is, mégis változott. Nevelt fiáról, az Egyesült Államokban dolgozó Jánosról minden szépítés nélkül leírta (nem először), hogy „teljesen műveletlen”, hogy könyvek helyett kizárólag telefonkönyvek találhatók házukban. E téma apropóját a Márai-házaspár 1971-es néhány hetes amerikai útja szolgáltatta, amikor fiukat és annak családját meglátogatták. Az útnak az író számára fontos következménye az lett, hogy visszaérkezésük után Olaszországban landolt a posta jóvoltából a Márai kéziratait és addig megjelent köteteit tartalmazó 105 kilós acéldoboz. Ez a szerző New York-i lakásának felszámolása után került ideiglenesen nevelt fiához. „Sokkal nyugodtabb vagyok” – fogalmazott a küldeményt birtokba vevő, rendezgető író, aki naplójegyzeteinek jelentős részét újraolvasta, ahogyan még idehaza megjelent köteteinek sok darabját is. Az önreflexió mindig is erős oldala volt az írónak, a személyiségnek ez a jellege (tulajdonsága?) ebben a helyzetben felerősödött. Bizonyos értelemben újraélte olvasás közben a közvetlenül a háború utáni évek atmoszféráját, köszönhetően az akkor készített naplófeljegyzéseknek. Az életmű ekkori számbavétele sok mindenre módot adott. Aligha szemlélteti valami jobban a politika durva beavatkozását egy írói életműbe annál az új naplóban található

megállapításnál, hogy a *Sértődöttek* című családregeényének harmadik darabját, a *Művészet és szerelem* címűt kizárólag kefelevonatban olvashatta Márai (!), miután a kötetet a kiadó raktárából elkobozták. A legendával ellentétben nem zúzták be, hanem valutáért Nyugat-Európában értékesítették, de ez mit sem változtat azon a tényen, hogy saját könyvét soha nem foghatta kezébe. Mindez felfogható a huszadik századi magyar írósors egyik szimbólumának is.

Az emigráció első éveinek nyomasztó pénzgondjai már legfeljebb emlékek a hetvenes évek elején. Ez kétszeresen is igaz lehet. Egyfelől a Szabad Európa Rádiónál végzett munkája után tisztos amerikai nyugdíjat kap, amelyből az olaszországi Salernóban fényűzés nélkül, polgári jólétben élhetnek, másfelől szerencse annyiban kedvezett a Márai-házaspárnak, hogy a Nápoly melletti városban egy négyszobás lakást örököltek. Az anyagi biztonság jele, hogy viszonylagos rendszerességgel utazhatnak Európa-szerte, de akár a tengeren túlra is. De erről árulkodik Márai újság-előfizetési listája is. „Ezeket a folyóiratokat évek óta járatom – a Time, a Foreign Affairs, U. S. News and World Report és a Times Library Supplement”. A (kül)politikai érdeklődése töretlen, amelyet az általa olvasott lapokon kívül naplóbeli kommentárjai tesznek teljessé. Az anyagi viszonyok értékelésének létezett egy másik jellegzetessége, amit kissé fellengzősen a művészlét empirikusságának is nevezhetünk. Bőséges személyes átéltségről árulkodik egyik naplóbejegyzése: „aki nem ismeri a pénztelenség gyötrelmeit, nem tud igazat az emberi létezésről.”

Márai nézőpontjából elsőrendűen nem politikai jellegű ügyek is politikai aspektust kapnak. Szoltsenyicintől a *Gulág-szigetcsoport* részletét, a *Pokol első körét*, valamint az *Iván Gyenyiszovics egy napját* olvasta (angolul), és nem hallgatta el, hogy egy antikommunista író nem volna képes olyan lesújtó képet festeni a szovjet valóságról, amilyen ezekből a prózai munkákból visszatükröződik. Ironikusan fogalmazott Gromiko szovjet külügyminiszter pápánál tett látogatásáról, szorosan nyomon követte és véleményezte a vietnámi háborút. Nem takarította meg ennek kapcsán azt a kijelentést, hogy kétszáz éves történelme során elszenvetde első és egyben komoly vereségét az Egyesült Államok. Elutasítással és viszolygással írt visszatérően a hippimozgalmakról és a woodstocki fesztiválról. Semmilyen rokonszenves vonást nem talált ebben az életmódmozgalomban. Teljes értetlenséggel szemlélte a szerinte a kultúrából és a civilizációból kivonuló fiatalok világszemléletét. A hippizmus mozgalma a szerző értelmezésében éppen a nyugati világ alapértékeit utasítják el, amelyek komolyan vételésben Márai tántoríthatatlan maradt. A kaszai polgár New Yorkban és Salernóban is polgár volt.

A szülőváros más vonatkozásban is szóba került. A Bécsből Firenzébe tartó Máraiék egy cseh házaspárral osztoznak a vonatfülkén. „Beszélgetés közben váratlanul ezt mondja [a cseh férfit]: »Die östliche Stadt unserer Republik, Kosice...« Lolával némán hallgatjuk. Mindketten tudunk valamit Kosicéről, például azt, hogy ott születünk... Hallgatunk, de émelygek. Milyen balek a kortárs, amikor azt hiszi, van »értelme« a történelemnek.” Másutt egy 1973 végén kapott, Kassáról szóló csehszlovák képeskönyvet lapozgatott fokozódó keserűséggel. A kötet lényegében mindent elhallgat a városról, ami benne magyar. Se Rákóczi dombeli sírjáról, se Kazinczy Ferencről, se egyetlen itt született és alkotó magyar művésztől szó nem esik a kötetben. „A történelemhamisításnak ez a gyalázatos, szemérmetlen, cinikus

példája ritka még a hamisításokkal bővelkedő világháború utáni cseh propaganda archívumában [...], ezzel a fényképgyűjteménnyel is igyekeznek világgá hazudni, mintha Kassa cseh alkotás lenne... ez a remekmű, amihez semmi közük nincs.”

Némileg meglepő Márai interpretációja az akkor kitört, és a nyugati világ sajtótörténetét alapvetően befolyásoló Watergate-ügyről. Ilyen botrányok mindig is voltak, ezt az ottani újságírómaffia fújta nagyra és tartja életben – értékelt Márai, bizonyára nem a tényeknek megfelelően. Életrajzilag fontos adalék, hogy eloszlatta azt a szóbeszédet, ami szerint közvetlenül emigrálása előtt, 1948-ban találkozott volna a nagyhatalmú Révai Józseffel. A pletykákkal szemben mindössze annyi történt – és ezért nehéz volna Márainak szemrehányást tenni –, hogy „Révai ismeretlenül felhívott telefonon, megkérdezte, utazom-e és – minden gúny nélkül – jó utat kívánt” – olvasható a frissen megjelent naplóban.

Mi is kívánkozhatna az írás végére? Talán az a Thoreau-ra tett utalás, hogy a waldeni „esztelen magányban nem írhatott mást, mint naplót”. Vagy annak a Rómában szolgálatot teljesítő litván katolikus papnak a megidézése, aki minden délután öt órakor egyedül, hívők nélkül misézett a Villa Lituania kápolnájában. „Ezt kell csinálni az utolsó pillanatig, de miért? Csak, mert ez a mestersége? Azt hiszem, igen.” Önportrészertű ábrázolásoknak gondolom a fentieket, és bizonyára a szerző is annak szánta.

E napló írásának idején lett öngyilkos a francia író, Henry de Montherlant, akit a századforduló környékén született gall szerzők egyik legkülönbjének tartott Márai. „[Ö]ngyilkos lett, főbe lőtte magát (a szájon át, azt mondják, az a legbiztonságosabb), mert beteg volt, félt, hogy megvakul, elhagyják az erők...” Márai pontosan így lett öngyilkos 1989. február 21-én, és a tett mögötti indítékok feltűnő hasonlóságot mutatnak Montherlant-éval. (*Helikon*)

BOD PÉTER

Egy mikrovilág fénykora

MURIEL SPARK: *JEAN BRODIE KISASSZONY FÉNYKORA*

Muriel Spark egyik leghíresebb regénye, a *The Prime of Miss Jean Brodie*, először 1961-ben jelent meg az USA-ban a *The New Yorker* magazinban, mely az egész októberi számot az írónő művének szentelte, illetve ugyanebben az évben Nagy-Britanniában a Macmillan Kiadó adta ki könyv formájában. Míg Spark más regényei, a *Memento Mori*, *A közönség bálványa*, a *Mr. Robinson* már a 1960-as, 1970-es években napvilágot láttak magyarul, Brodie kisasszony és a diákjaiból létrehozott Brodie-csoport történetének magyar fordítására több mint egy fél évszázadot kellett várni. Csupán 2015 elején jelent meg a L'Harmattan Kiadó Valahol Európában sorozatában, Váradi Péter fordításában. Az 1960-as években még közel-múltnak, a felnőtt olvasók gyerekkorának számított az 1930-as, 1940-es évek világa, melyben a regény játszódik, mára azonban a könyv aktualitását más adja: az a mindig fontos és releváns téma, hogy milyen nagy, akár pozitív, akár negatív hatást gyakorolhat egy tanár tanítványai életére. Ez pedig a 21. század Magyarországon

– ahol az oktatási rendszer közelmúltban történt változásai miatt még több figyelem irányul az iskolákra – épp olyan releváns, mint a 20. század Skóciájában.

A „*Jean Brodie kisasszony fénykora* egyike annak a néhány szövegnek, amiket klasszikusként tartanak számon, és nem veszik el a nagyon fiatal olvasók kedvét, épp az iskolások, leggyakrabban az iskolás lányok olvasnak a tanárnők legnagyobbikáról” – írja Candia McWilliam az újranyomott könyv (Muriel Spark, *The Prime of Miss Jean Brodie*, England, Penguin, 2000, saját fordítás) előszavában. Az iskolaregény műfaja érdekes lehet a fiataloknak és a felnőtteknek egyaránt: a diákoknak azért, mert mindennapjaik egyik legfontosabb közegét mutatja be, a felnőttek számára pedig talán a múlt visszaidézésének vágya és a régi történetek újraértékelése vonzó ezekben a művekben. Spark maga is saját múltját élhette újra a regény írása közben, hiszen Brodie kisasszony alakját bevallottan egyik tanáráról, Christina Kay-ról, a diákok alakját pedig diáktársairól mintázta. Sandy Stranger élete pedig sok tekintetben hasonlít az író nő életére, például mindkettejük édesanyja angol, és mindketten áttérnek a katolikus vallásra.

Épp ez a nosztalgia jelenik meg a magyar borítón, mely a brit kiadásokkal ellentétben nem ábrázolja a tanárnőt, csupán a diákokat. A fekete-fehér kép használata a múltra, a történet korára reflektál, a lányok sötét szoknya, fehér blúz öltözéke pedig a magyar iskolák ünnepségeinek látványát idézi, kevésbé a brit magániskolák egyenruháit. A diákok nyakában lévő kendő a szocializmus úttörőjéhez teszi őket hasonlatossá. A borító tehát már a múlthoz, és azon belül – akár nem tudatosan – a magyar múlthoz kapcsolja a regényt. Továbbá, a diákokat helyezi a középpontba, ahogyan a regényben sem az őket manipuláló tanárnő élete lesz hangsúlyos, sokkal inkább a diákjai életére gyakorolt hatása. A lányok többsége a kép nézőjére tekint, behúzza őt a kép, a regény világába, mintha maga Brodie kisasszony állna ott, aki a borítón csak egy idézettel van jelen, mely már a manipulációit vetíti előre: „Maguknak, lányok, elég, ha rám figyelnek, és maguk lesznek a crême de le crême.” Az, hogy a címszereplő Brodie kisasszony milyen, nem is pontosan meghatározható, hiszen a lányok is mindig másként látják őt, akár azért, mert ők változnak meg, akár azért, mert a tanárnő is változik. Hol Julius Caesarhoz, hol Britanniához vagy Jeanne d’Arc-hoz hasonlítják Miss Brodie-t a regény folyamán, akinek a mellkasa és a hasa formája is napról napra változni látszik, talán mert a diákok mindig az épp aktuális bálványukhoz teszik hasonlatossá.

A magyar iskolaregények közül a legközelebb Szabó Magda regényeihez áll a *Jean Brodie kisasszony fénykora*, ahogyan Kiss Judit Ágnes is megjegyzi a magyar fordítás utószavában. Az *Abigél* Spark művéhez hasonlóan egy lányiskola mindennapjait mutatja be, közel azonos korszakban: a második világháború eseményei mindkét műben megjelennek, bár történelmi okokból a skót regényben nem közvetlenül érintik a diákokat az események. Talán az egyik legnagyobb különbség épp ebben keresendő. Az *Abigél*ben az iskola úgy jelenik meg, mint a külvilág eseményeitől, hatásaitól megóvni igyekvő, egy saját, zárt mikrovilágot létrehozó intézmény; a béke és biztonság bástyájaként, mely a végsőkig óvja diákjait. Ezzel szemben a kor Edinburgh-je és a világtörténelmi események csupán díszletként szolgálnak Spark művében, a lányok egyszerűnek látszó, normakövető létét nem a külvilág téríti ki medréből, hanem az iskola egyik tanára kérdőjelezi meg az isko-

la igazgatónőjének és tanárainak nézeteit, a társadalom által elfogadott értékeket. Spark regényében nincsenek egyértelműen jó vagy rossz karakterek, helyes vagy helytelen döntések, mint Szabó Magda művében, hiszen a skót író épp az erkölcsi értékeket billenti ki a helyéből, helyezi más kontextusba, viszonylagossá téve a morális kategóriákat. De a két mű jelentőségének és kultuszának hasonlósága egyértelmű, melyet a regények alapján készült filmek és színpadi adaptációk mutatnak a leginkább.

Ez a több műfajhoz is kapcsolódó regény egyszerre hordozza magán az iskola-regény és a női fejlődésregény jegyeit. Az olvasót valószínűleg a regény narrációs technikája ragadja leginkább magával, hiszen a különböző idősíkokból vett jelenetek összeolvadnak, végig fenntartva a figyelmet a mértékkel adagolt információkkal. Az egész mű központjában egy detektívregénybe is illő kérdés áll: ki és miért árulta el Jean Brodie kisasszonyt, melyre azonban teljes választ nem kapunk a mű végén sem. Bár a könyv egyáltalán nem kronologikusan halad előre, a sok kicsi részlet fokozatosan áll össze egésszé az olvasó számára. A regény bravúrosan használja a modernista elemeket, a szabad asszociációs technikát és a különböző idősíkok keverését. A mű felépítése arra emlékeztet, mint amikor az emlékeink között kutakodunk, magyarázatot keresve egy jelenbéli eseményre, és a különböző évekből származó, valamilyen módon összekapcsolódó emlékek egymásutánja villan fel szemünk előtt. Egy-egy későbbi emlék pedig újraértelmezi a korábbiakat: a diáklányok gyermekkorának eseményei egy-egy későbbi idősíkból származó jelenet hatására átszíneződnek. Az 1930-as évektől az 1950-es évekig követhetjük végig Brodie kisasszony és diáklányai életét, azt, hogy miképpen teljesítik vagy kérdőjelezik meg a Brodie-féle csapat vagy Brodie-csoport (eredetiben: Brodie-set) tagjai iskolai hírnevüket, tanárnőjük jóslatait és tanításait.

A narrációban is megjelenő darabosság mindvégig több síkon is jellemző a műre, a múlt és jelen, a műfajok kirakószai úgy válnak egésszé, ahogyan a diáklányok és tanárnőjük életét, személyiségét is a személyes és kollektív történelem eseményei, a velük kapcsolatban lévő emberek, vágyaik és velük született tulajdonságaik alakítják. A Brodie kisasszony által maga és a kiválogatott diáklányok számára létrehozott, össze nem illő puzzle darabokból összeragasztott alternatív valóság egy olyan mikrovilág, melyben az egymásnak ellentmondó, össze nem kapcsolódó dolgok, mint a feminizmus és a fasizmus eszméi, vagy a különböző vallások tanításai kényelmesen megférnek egymás mellett. Ezt a világot Brodie kisasszony, az ő érdeklődése és érdekei irányítják, a külső világ etikai, morális és egyéb szabályai itt nem érvényesülnek. A regény folyamán fokozatosan összeomlik Brodie kisasszony kreálmánya, ahogyan diákjai felnőnek, és kialakul saját egyéniségük. A szöveg maga mégis egymásba záruló mikrovilágok láncolata, ilyen a Brodie-csoport világa, a Marcia Blaine lányiskola, a középosztály és a regény legvégén a zárda világa. Ám a konfliktusok nem bagatellizálhatóak el, valós erkölcsi, társadalmi és eszmei kérdéseket feszeget a mű, a gyermekkor és az iskola romantikus világának tévhitét elvetve.

Brodie kisasszony, bár a látszatot minden erejével fenntartja, valójában nem próbál beilleszkedni a társadalmi rendbe, feministaként egy magániskolában tanít, minden héten más templomba jár, elítéli a római katolikusokat, de Olaszországot imádja, egy kollégája és egyik diákja szeretői kapcsolatát tervezgeti, miközben ő a nő szerelme helyett egy nőtlen szeretőt választ. Eszméi, hite, gondolatai folyton

változnak, csak a felszín érdeklí, megbotránkoztató módon dicséri a fasizmust, ám csak a rendezett sorokban menetelő fekete- és barnaingeseket látja, az ideológiát nem. A Brodie-csoport vezetője erős személyiség, ám épp annyira ellentmondásos, mint elárulásának története, mely Júdás árulását idézi, hiszen épp legkedvesebb tanítványainak egyike segíti elő a tanárno eltávolítását az iskolából.

Miss Brodie személyében egy olyan embertípust ismerhetünk meg, aki individualista, a végletekig önző, akit kizárólag a saját céljai érdekelnek, aki nem szán időt a megismerésre, ezért félinformációkkal rendelkezik, és aki számára az, hogy milyen ruhát viselt, épp olyan fontos, mint a tény, hogy találkozott a pápával. A diáklányok számára mégis példakép lehet, hiszen ő az egyetlen nő a környezetükben, akinek „fénykora” van, és aki nem akar megfelelni a társadalom elvárásainak. A regény egészét meghatározza, hogy a tanárno egyedülálló – Miss Brodie diákjai úgy vélik, hogy a házasság nem is lehet fénykoruk –, melyet már a címében megjelenő „kisasszony” megnevezés is jelez. A tanárno szerelmi élete, mely a műben végig fontos szerepet játszik, nem problémamentes, és szexuális élete is a kor normáihoz viszonyítottan szabados. Bizonyos szempontból a későbbi szingli-regények előfutárának is tekinthető a mű, mely jelzi, hogy talán nem is annyira új ez a jelenség, mint ahogyan azt sokan eddig gondolták. Miss Brodie elégedett életformájával, és a diákjai számára is a hajadon, elhivatott nő képét teszi ideállá. Bármennyire is felületes a tudása, mégis olyan világokat nyit meg a lányok előtt, melyek addig ismeretlenek voltak a számukra, az európai kultúráról mesél nekik, mindenekelőtt Olaszországról, a nők hivatástudatának fontosságáról, a szépségápolásról, a szerelemről, és talán a legfontosabb, hogy erős, karrierjüket, hivatásukat fontosnak tartó nőket állít eléjük példaként, mint Sybil Thorndike vagy Anna Pavlova.

Egy teljes mértékben nők uralta világgal ismerkedhetünk meg a regényben, szinte alig vannak férfiak a szereplők között, és őket is a nők irányítják, manipulálják kényük-kedvük szerint. A nők egymás között játszanak hatalmi harcokat, ők maguk kérdőjelezik meg, hogy mennyire tágítható a kor nőképe, mik azok az értékek, amiket a jövő leányainak ismerniük kell. Míg Miss Mackay, az iskola igazgatója a tárgyi tudást, a csapatszellemet, a biztonságot tűzi zászlajára, az általa oly utált Miss Brodie saját képmásait próbálja létrehozni diákjaiból, alteregókat, melyek saját vágyait elégitik ki, saját céljait viszik véghez, ahogyan Mr. Lloyd képein is hozzá hasonlókként jelennek meg a Brodie-csoport tagjai. A legfontosabbnak pedig azt tartja, hogy hivatást válasszanak, mely a huszadik század első felének Skóciájában meglepően modern gondolat. A diáklányok azonban nem passzív szereplők, bár Brodie kisasszony alteregóiként jelennek meg, ők is aktívan alakítják a cselekményt, a tanárnojük által nekik elképzelt jövőt többen megkérdőjelezik, ellentmondanak annak. A regény fő kérdése épp az, hogy mi alakítja egy egyén életét, milyen szerepe van benne a társadalomnak, a családnak, a velünk született tulajdonságainknak és mindenekelőtt tanárainknak.

Világirodalmi mesterművet tartanak a kezükben, az olvasók mégsem örülhetnek felhőtlenül a régóta várt magyar kiadásnak, hiszen a kisebb-nagyobb fordítási hibák, a nevek felcserélése, félmondatok, megszólalások kihagyása, a magyartalan mondatok, a tipográfiai hibák újra és újra megakasztják, döcögőssé teszik az olvasást. De ennél talán mégis nagyobb probléma, hogy bizonyos félrefordítások –

melyek bár az eredeti mű ismerete nélkül nehezebben vagy egyáltalán nem észre-
vehetőek – az értelmezést jelentősen megváltoztatják. Ez utóbbira példa a regény
befejezése: míg az eredeti szövegben egy rácsokat markoló („clutched the bars of
her grille more desperately than ever”) Helena nővér jelenik meg, a magyar fordí-
tásban egy apáca, aki „minden korábbinál ingerültebben vágta be a beszélőnyílás
rácsait” (153.). Talán minden hiba közül ez a legsúlyosabb, hiszen épp a mű vég-
kicsengését változtatja meg. A fordítás Sandyje – „aki immár a Színeváltozás He-
lena nővére névre” (152.) hallgat – ezzel az aktussal elzárkózik a külvilágtól, ag-
resszív módon vágva el az őt odakötő szálakat. Az eredeti angol szövegben Sandy
Stranger az őt a külvilággal összekötő, de egyben attól elválasztó rácsokat markol-
ja, ezzel hangsúlyozva egyszerre saját maga választotta bezártságát és a szabadság
íránti vágyát, azt, hogy két világ között él, a zárda belső világában apácaként és a zár-
dán kívüli világban könyve, interjúi, levelei, beszélgetései által pszichológusként, volt
diákként. Ám nem képes tökéletesen megfelelni egyik világ elvárásainak sem, min-
denhol idegen („stranger”). Nem képes a külvilágban élni, de el sem tudja engedni
azt. (*L'Harmattan*)

SCHÄFFER ANETT

A kifeszített emlékezet megpendítése

BORBÉLY ANDRÁS: *SZÉL*

Borbély András *Szél* című kötetével nem kisebb dologra vállalkozott, mint rálépni
az odüsszeuszi útra, alámerülni önnön belső alvilágába az emlékezés eszközével.
A kötet célja – a szerző saját bevallása szerint – az archiválás. Az emlékezet absz-
trakciójának nyelvi megragadhatósága és szavakba ágyazása. Borbély a kötet vé-
gére illesztett (Molnár Illés költőtárs által készített) interjúban a következőképpen
fogalmaz: „[V]oltaképpen archiválok, amikor írok. Akkor is, ha családi történe-
tekről van szó, s akkor is, ha mondjuk egy baljóslatú alkonyi kertről. Egy estét egy
ilyen kertben csak úgy lehet megérinteni és elfogadni, vagy épp elviselni, ha le
tudom írni, ha meg tudok csinálni valami hasonlót nyelvileg, ha létrehozom és be-
fejezem, vagy legalábbis egy másik síkra helyezem át.” (90.)

A kötet első felén átívelő motívumszál az emlékezetalkotás, a talajvesztés, a kí-
vülállóság és az útkeresés. A múlt visszaidézésének problematikája rögtön a fel-
ütésnél realizálódik, a kötet nyitó versének beszédes címe által: *Emlékezés*. A vers-
ben sűrítve jelennek meg azok a kérdések, melyek a kötet egyes helyein elszórva
újra és újra felbukkannak, mint például az emlékezet időbeliségének vagy az
emlékezet tárgyához fűződő időbeli távolságnak a problémája. A nyitó vers egyik
versszakában a múlt tárgyi világa immár a jelen részeként egzisztál, ellentétben az
emlékező én, a kisfiú múltbeliségével. A gyerek egykori játékait szemléli, melyek
magukon őrzik az idő nyomát, mára már a földbe nőttek, város fejlődött ki
belőlük, a játék világa a felnőttek világává vált, miközben a kisfiú időn kívülisé-
gében őrzi fiatalságát. „A palaszürke tájban egy kisfiú / álldogál: játékaik földbe nőt-

tek, / lovacskák, kocsik, kövek és gombok / várossá nőnek körülötte” (7.). Az emlékezés, múltidézés nehézsége, fájdalmas mivolta mellé szinte szükségszerűen kívánkozik a felejtés fogalmának beillesztése. Borbély András kötete két, nagyjából egyenlő hosszúságú ciklusra oszlik: az első a *Bronzkor*, a második a *Név nélkül* címet viseli. Az első ciklus a *Neküia* című verssel nyit, és a *Léthe*vel zárul. A Léthe eredetileg a görög alvilág egyik folyója, melynek vize az örök felejtést garantálja a holtak számára. A felejtést, mely egyeseknek inkább jutalom, eszköz, mely hozzásegít az időtlen nyugalomhoz. A *Bronzkor* ciklus az emlékezés és felejtés dimenziójában mozog. A *Neküia* verscím megidézi az alvilágba szállást, ami jelen esetben az önmagunkba fordulás, emlékidézés gesztusával helyettesíthető. „Az alvilág belül lesz, / és fegyvered: csak a test” – áll a *Neküia* kezdősorában (11.). Az alvilág és a bennünk rejtőző közé tehát egyenlőségjel kerül. A test szimbolikus felboncolása, az annak mélyére hatolás nem rejt kevesebb veszélyt, mint a holtak világába történő belépés. A görög mitológia néhány kiváltságos szereplője, kiknek megadatott az alvilágba lépés, onnan visszatérve már nem voltak azonosak önmagukkal. A költő, aki hasonló útra vállalkozik, a valamivel való szembenézés útjára, ugyancsak nem kerülheti el ezt a fajta átlényegülést, legfeljebb a végleges és teljes felejtés árán. A kötet első része folyamatosan azon kettőség talaján mozog, melyet a múlt felidézése, az örökös visszatekintés és az ettől való elszakadás, továbblépés lehetősége teremt. A helyszín nem más, mint a *Léthe*ben megfogalmazott „emlék és / felejtés himlős partvidéke” (49.).

Az emlékezés mindig nyelvhez kötött, a kötetben megidézett múlt viszont „nyelvnélküli”, elhallgatott: „mert beszélni ezekről a dolgokról utána / nem lehetett, mikor meg már lehetett / volna, jelentéktelenné vált az egész, már / ők maguk is alig emlékeztek valamire, / vagy szándékosan eltemették magukban / az emlékeket, ezért olyan nyelvtelen ez / a kor, hiányoznak a történetek” (*A harmadik kép*más, 38.). A megjelenő családi emlékek – egy a 20. században kisebbségi sorban lévő család kollektív emlékei – nem függetleníthetők a kor társadalmi, politikai eseményeitől. A család viszont, mint az emlékezet hordozója, egyben reprezentálja a korszak embereinek problémáit, fájdalmait, veszteségeit, melyek gyakran hallgatást, csöndet s felejtést követeltek. S mikor ezeket újra szavakba kellene önteni, már nem egyértelmű a határ egyéni és kollektív emlékezet között. „Úgy temette / maga alá őket az államkapitalizmus, / meg a kollektivizálás, hogy arra sem / emlékeztek, ők ők voltak-e valójában, / vagy valaki mással történt az egész.” (*Antika*, 18.). Az egyes szövegek ehhez mérten hol személyesebbek, az egyes családtagok felelevenítésével, hol általánosabb érvényűek, mint például az *Eredet* című versben. Amit egyszer a csönd uralt, csak egy új, teremtett nyelv által idézhető meg a jelenben. A versek beszélőjének vállalkozása nem kevesebb, mint nyelv által újratemteni azon eseményeket, melyek már homályba merültek. Ezen szövegek azonban szükségképpen fragmentáltak lesznek. A lírai én emléktöredékekből, elbeszélésfoszlányokból építkezik. A kötet e csoportjába sorolható versek (a narratív, prózai jellegű szövegek) gyakran lélegzetvételnymi, reflexió nélküli áradások, sokszor egyetlen hosszú mondatba sűrítve (mint például az *Antika*, a *Gyermekbénulás* vagy a *Cserebomlás*). A részletek effajta ömlesztése, asszociatív jellege az

emlékezés pillanatnyiségát, spontaneitását, itt és most történését illuzionálja, megteremtve ezzel egyfajta élőbeszédjellegét, nagyon karakteres epikai lírát.

Ahol a nyelvet nélkülözni kénytelen az emlékezet, a múlt tárgyi világa vehetné át a megőrző szerepét. Ez azonban nem valósul meg, a tárgyak eme funkciójukat képtelenek betölteni a hozzájuk kapcsolódó történetek elvesztése után: „nagyanyám mosatlanul őrizte / a kopott inget sokáig, melyben először / verték véresre a húsát, kellett is őrizni” (*A harmadik képmás*, 38.). *A harmadik képmás* című versben tér tehát vissza a nyitó vers (*Emlékezés*) problematikájára, a tárgyakkal szembeni ambivalens viszony, miszerint az egyes objektumok olyan tartalommal töltődnek fel, melyek túlmutatnak eredeti funkcióikon. Azonban az időben előre haladva a távolság fokozatosan kiírja ezt a bizonyos többletet, ahogyan az *Emlékezés*ben a gyermek veszíti el a kapcsolatát a játékaival. Másutt a név tölti be a megőrző szerepét, amikor minden más „visszatér a névtelen semmibe” (*Cserebomlás*, 27.), a név az a „rész”, mely továbbra is fennmarad viselője halála után is. A különböző versek beszélőit tehát összekapcsolja a valami általi megőrzés lehetőségének a keresése. Nem kivétel ez alól a szerelem sem, mely a *Nincs bárány* című műben jelenik meg, s amely szerelemből ugyancsak nem maradnak egyebek, mint a tárgyi világhoz való kapcsolódási pontok: „de ami marad végül: tárgyak ragyogása, / mik nem felejtik, hogy érintették őket” (*Nincs bárány*, 58.). A *Nincs bárány* a kötet egyetlen szerelmi témájú verse. „Ez a vers most kettőnkről is szólhat” – áll a kezdősorban, azonban a személyes hang helyett a szerelem általános megfogalmazása, definiálása történik: a szerelmet egy „rossz mozdulat” elszöppörheti, de közben „óvatoskodni s hősködni” sem szabad, a szerelem tehát „idő és munka”, ahogy a költő fogalmaz.

A második ciklus versei már kevésbé személyesek, kilépünk az emlékezés szubjektivitásának hatóköréből, át a „név nélküiségbe”. A hang azonban egységesebbé válik, a szövegeket összekapcsolja Borbély markáns, asszociáló stílusa és a motívumok visszatérése. Az előző ciklusban már megszokott szabad líra itt is hangsúlyos marad, a szerző szabadon bánik a rímeléssel, a szótagszámokkal, rendre visszatér az enjambement eszközéhez. Megjelennek a tájversek, folyamatosan átszöve metafizikai kérdésfelvetésekkel. Visszatérő motívum az idő problematikája, a folytonosság, a változás mibenléte, az idő, mely lehetőséget biztosít a felejtésre (*Háború*), továbbá az emberi lét végességének a tapasztalatára (*Kölcsönidő*). „Meghalsz, meghaltál, / majd eztán fogsz meghalni. / Na és? Rettenetes egy hely ez, / hogy is mondta valaki: / »két nemlét között.«” – szól a *Kölcsönidő* egyik versszak a Szilágyi Domokostól kölcsönzött idézettel (74.), melyben megfogalmazódik a lét időhöz kötöttsége, melynek tapasztalata csupán az ittlétre korlátozódik, a kezdet és a vég ismerete nélkül: „Az elejét nem látod, a végét sem látod, / körülvesz mégis a végesség szorítása” (*Kölcsönidő*, 75.). A halállal való szembe-sülés, a halál tapasztalata csak a másik halálával történő találkozás során érzékelhető. A *Nyári dögök* szöveghelyei mintegy memento moriként tanúskodnak, az első három versszak halott állatai az elmúlásra figyelmeztetnek: „hisz mégiscsak: egy halott madár. / Lehattunk volna madarak mi is” (*Nyári dögök*, 77.). A tetemek eltemetése, eltüntetése azonban a feltámadás lehetőségét hordozza, mely gondolat szublimálja a halál tapasztalatát. S ez a gondolat ültethető át a negyedik versszak-

ba is, ami a nemzethalállal zárja a verset, ironikus utalással annak újjáéledésére, hiszen „aki meghalt, / csak az támadhat fel” (*Nyári dögök*, 78.).

A kötet két ciklusát két vers keretezi. A nyitó vers a már fentebb szóba hozott *Emlékezés*, a záró pedig a kötet címadója, a *Szél*. A két tájvers motivikája összecseng: „Egy reggel zenévé változik a táj, / fémhuzallá nyúlnak az ürességben / kifeszített árnyékok, sóhajok, / töredelmesen kiszáll a fagy” (*Emlékezés*, 7.); majd „mögötte szobor, neonfényes alkony, / érchuzal dúdol lent a Duna-parton / engedetlen / a sodró ár ellen” (*Szél*, 87.). A huzal, a kifeszített húr e megfeszített pendítésének hangja keretezi a szövegeket, mintegy drótot húz a kötet két végpontja közé, melyre ráakaszthatók a közöttük elhelyezett versek, dallamok. S ahogyan az egyes részek önállóan is zenére kelthetők, úgy a húr megpendítésének hangja szimbolizálja a kötet kohézióját, a szimbolikus drótra akasztottak összecsengését. Borbély András kötete műfajilag sokszínű, több hangon szólal meg, a tájversek mellett hangsúlyos szerepet kap a prózai hangvételű narratív líra, a szabad versek ugyanúgy megtalálhatóak benne, ahogy a formailag kötött szerkezetű szövegek. Az első pillantásra várt széttartás azonban elmarad. A különböző hangok mögött felvillanó alak változatlan lesz, köszönhetően a szerző nagyon markáns és a kötet felénél már ismerősnek tetsző stílusának. A versek témájukat tekintve nem kevésbé heterogén képet mutatnak. A múltidézés párhuzamosan zajlik az antikvitásban és a 20. századi családkronikákban. Az antik eszmény keresése, felelevenítése mellett megjelenik valamifajta írói hitvallás, az egyes szövegek születésének okadatolása, az írás mint olyan lehetőségének, megragadhatóságának a kérdése is: „S hogy mitől vers a vers, / azt sem tőlem tudjátok meg. / Mert ugyanolyan nehéz válaszolni a kérdésre, / hogy mi egy verssor, / mint arra, hogy miért épp rozsdabarna a fű töve” (*A vidéki költő*, 36.). Azaz Borbély András kötete több szempontból is heterogén műalkotásnak tekinthető – ahogyan a költő maga megfogalmazza, egyfajta kísérletezés eredménye. Játék a műfajokkal, a stílussal, a témával, s játékként értelmezhető ezen egyes darabok egymás mellé illesztgetése, a kakofónia mesteri elkerülésével, egy remekül elrendezett, összefogott kompozíció létrehozásával. (*Fiatalkorú Írók Szövetsége*)

TÓTH ALEXANDRA

Felelős kiadó: IMRE LÁSZLÓ

Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége

Tipográfia: Kass János

Szedés, tördelés: Alföld szerkesztősége.

Nyomás: PIREHAB Nonprofit Kft. Nyomdaüzeme, Debrecen

Felelős vezető: Becker Norbert vezérigazgató

Index: 25 901 ISSN: 0401—3174

Szerkesztőség és kiadóhivatal: 4024 Debrecen, Piac u. 68. Telefon és fax: (52) 412-626 — Postafiók száma: 4001 Debrecen 144. — Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza. — Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető közvetlen a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII. ker. Orczy tér 1. tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900). További információ: 06 80/444-444; hirlapelofizetes@posta.hu — Évi előfizetés 7200 Ft, félévi 3600 Ft. — Befizetéskor minden esetben kérjük feltüntetni az *Alföld* irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat nevét.