alföld

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

KISS ANNA
ORAVECZ IMRE
TANDORI DEZSŐ
VERSEI

TAKÁCS ZSUZSA
TÓTH KRISZTINA
VÁMOS MIKLÓS
NOVELLÁI

JUHÁSZ FERENC
„A KORTÁRS LEVELEI”

„A TÁRGYI VILÁG
POÉTIKÁJA”
EGY TANÁCSKOZÁS
SZERKESZTETT SZÖVEGEI

TANULMÁNYOK
GOTTFRIED BENNRŐL
SYLVIA PLATHRÓL

IMRE LÁSZLÓ
TARJÁN TAMÁS
KRITIKÁI

HATVANNEGYEDIK ÉVFOLYAM 2013/7

alföld

HATVANNEGYEDIK ÉVFOLYAM — 2013. JÚLIUS

3 ORAVECZ IMRE versei: Változatok; Kerítés
6 TAKÁCS ZSUZSA: Sághy Anna (novella)
9 TÓTH KRISZTINA: Ahogy eddig (novella)
11 KISS ANNA versei: A levendulaszálat; Változások; Vigasztaló; Szélben a lenti úton
13 VÁMOS MIKLÓS: Fekvés (novella)
17 TANDORI DEZSŐ versei: Cirkálások, firkálások
22 JUHÁSZ FERENC: A kortárs levelei (Weöres-varázs)

fórum

23 KAPPANYOS ANDRÁS: Lefordíthatatlan reáliák
29 SZÉCHENYI ÁGNES: A városi tapasztalat a Nyugat első nemzedékének írásaiban (Különös tekintettel Babits Mihály A csengettyűs fiú című versére)
34 ANGYALOSI GERGELY: „Az én szívemben boldogok a tárgyak” (Nemes Nagy Ágnes tárgyias költészete)
39 SZÉNÁSI ZOLTÁN: A könnyek tárgya (Tárgyiasság és poétika Takács Zsuzsa három kötetében)
46 DECZKI SAROLTA: „Csak ami kell” (Kántor Péter: Köztünk maradjon)
52 FÖLDES GYÖRGYI: A test, a tér és a tárgyak (Korponális narratológiai elemzés Tóth Krisztina Pixel című kötetéről)

műhely

59 ARANY ZSUZSANNA: Kosztolányi Dezső élete (Ősök csarnoka – 1. rész)

tanulmány

72 KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: A történelem gondolkodott: Gottfried Benn
96 MAGYARI ANDREA: Az aposztrofikus beszédmód hatásai (Sylvia Plath Daddy és Lady Lazarus című versei)

szemle

112 TARJÁN TAMÁS: Megsokszorozás (Markó Béla: Festékfoltok az éjszakán)
119 LOVAS ANETT CSILLA: Fiktív országimázs (Szálinger Balázs: Köztársaság)
122 IMRE LÁSZLÓ: Elit és populáris műfajok mozgásterében (Kálai Sándor: Fejezetek a francia bűnügyi irodalom történetéből)

képek

LUGOSI LUGÓ LÁSZLÓ fotói

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

TÉREY JÁNOS, TORNAI JÓZSEF, ZALÁN TIBOR versei
HÁY JÁNOS: „Rák Jóska, dán királyfi" (dráma)
KUKORELLY ENDRE regényrészlete
ARANY ZSUZSANNA: Kosztolányi Dezső élete
Színházművészeti tanulmányok

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

---

http://www.alfoldfolyoirat.hu
alfold@mail.debrecen.com

alföld
IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

ACZÉL GÉZA főszerkesztő
FODOR PÉTER
SZIRÁK PÉTER szerkesztők
ANGYALOSI GERGELY főmunkatárs

alföld

500 FORINT

Nemzeti
Kulturális
Alap

9 770401 317007 1300

ORAVECZ IMRE

Változatok

Karambolozom a 21-esen,
rosszul mérem fel a távolságot,
nem tudok visszatérni előzésből,
belerohanok a szemben jövő kamionba,
és szörnyet halok,

a téli erdőn sétálok,
hirtelen elveszítem az emlékezetem,
és nem lelem a haza vivő utat,
összevissza bolyongok,
végül kimerülten leroskadok,
elalszom és megfagyok,

kiújul kamaszkori tébécém,
kiveszik a fél tüdőmet,
de a másik felét is megtámadja a kór,
nem segítenek a gyógyszerek,
nem kapok levegőt és megfulladok,

infarktusom lesz,
összeesek a házamban,
és azonnal végez velem,
csak hetekkel később találnak meg,
a szomszédok arra figyelnek fel,
hogy folyton vonítanak a kutyáim,
értesítik a rendőrséget,
és az betöri a kaput, az ajtót,

érszűkület zárja el a lábaimban az ereket,
mindkettőt levágják,
először bokáig, aztán térdig, végül combtőig,
szeretetotthonba kerülök,
mert magatehetetlenné válok,
egy idő után megelégelem,
hogy a tolókocsiba sem tudok segítség nélkül beülni,
és végleg az ágyban maradok,
éjjel-nappal fekszem,
mígnem kétoldali tüdőgyulladást kapok,
és az elintéz,

elesem az udvaromon,
mikor füvet nyírok,
eltörik a combnyakcsontom,
kórházba szállítanak,
protézist ültetnek be,
sikerül a műtét,
de nem használ a véralvadásgátló,
egy vérrög a szívembe jut és megállítja,

agyvérzést kapok,
mikor vendégeim vannak,
hívják a mentőket,
lebénul a jobb felem,
megsérül a beszédközpontom is,
értem, mit mondanak,
de válaszképpen csak pislogok,
és a bal kezem emelgetem,
pár napra rá a következő sztrók elvisz,

rákos daganat nő a vastagbelemben,
ahonnan egyszer kimetszettek egy karcinómás polipot,
eltávolítják,
stómát alkalmaznak,
borzasztó az oldalamon a műanyagtasak,
melybe a béltartalom ürül,
a chemoterápiától kihull a hajam,
ijesztően lesoványodom,
az orvos biztat,
de áttét keletkezik,
nem várom meg a véget,
beveszem az erre a célra titkon összegyűjtött altatókat,
és öngyilkos leszek,

nem ér baleset,
nem tör rám halálos betegség,
sokáig élek,
fokozatosan leépülök,
testileg, szellemileg,
reszketeg leszek, foltos bőrű, szenilis,
de a megszokott környezetemben maradok,
a fiaim ápolót fogadnak mellém,
aki gondomat viseli,
és végelgyengülésben halok meg, ülve, egy karosszékben.

Kerítés

Hosszú, sárgásfehér fal a tetején tetőcseréppel,
az utcai fronton húzódik, lépcsőzetesen, a lejtéshez igazodva,
én emeltettem az orgonasövény helyén,
melyet már nem bírtam nyesni,
a rossz nyelvek szerint elbarikádoztam magam,

30x15-ös zsalukőből épült 30x30-as pillérelemekkel,
annyi vasat raktak bele,
hogy azt hittem,
örökké tart,

még abban az évben függőleges repedések jelentek meg a pillérek mentén,
feltehetően talajsüllyedés következtében,
télen kissé összehúzódtak,
de nyáron tovább tágultak,

elképzelem,
milyen lesz tíz, húsz év múlva,
vagy még előbb,
mikor már nem élek,
és nem tudom karban tartani,
az új tulajdonost meg nem érdekli,
ha lesz új tulajdonos,

a beverő eső is szélesíti a repedéseket,
de az igazi rombolást a faggyal szövetkezve a felülről befolyó víz végzi majd,
miután a kődobálók összetörték a védő cserepeket,
aztán lemállik a vakolat,
majd megdőlnek a szelvények,
és a repedésekből akkora rések lesznek,
hogy át lehet bújni rajtuk,
vagy ha a behatoló még nem fér be,
kifejt pár zsalukövet,

negyven, ötven év múlva a földön fekszik az egész,
esetleg csak a pillérek állnak a gazban,
mert azokat tartják még a vasbetonkoszorúk…

már mindenről ugyanaz jut eszembe.

TAKÁCS ZSUZSA

Sághy Anna

A napközben morózus, de az este közeledtével egyre szentimentálisabb író keresett egy kéziratot, amit tiszteletdíj fejében a kardiológusának ígért, de hiába. Fiatalkorának mestere, a rég halott P. J. kézzel írott verseit néhány évvel azelőtt biztos helyre tette, egy nagyalakú borítékba. Napok óta kutatott az iratrendezőben, de csak saját naplójegyzetei bukkantak elő, az egykor fontosnak tartott levelek – kiadóktól, nőktől és barátoktól. Délidő volt. Rosszkedve csaknem a zenitre ért. Elhatározta, hogy visszarak minden levelet és naplótöredéket a rekeszekbe, bemegy a belvárosba, boldog és boldogtalan gyerekkora színhelyére. Megpróbálja megtalálni a Szervita térnek azt a pontját, ahol egy percre legalább elfogja az otthonosságérzet. 1964-ben szétverték a négyemeletes barokk épületet, ahol a szüleivel lakott, a széles vörös márvány lépcsősort, a lakásuk előtti csupa üveg verandát, Zsolnay-kandallójukat, a lichthofra nyíló sötét és penészes cselédszobát. Eltűnt a színről, a belváros szívéből a polgári ízlés és úri vircsaft fényes és leprafoltos tanúja, helyén egy csúf, kredencszerű épület posztolt. Ő Budán vett ki albérletet, szülei pedig lakótelepre költöztek, egy parkra néző, szoba plusz két félszobás összkomfortos lakásba. A lakáshoz erkély is tartozott, de a túl magasra tervezett, szürke erkélyfal megakadályozta, hogy aki kiül, ki is lásson. A derengésből lehetett ugyan következtetni arra, hol kel fel és nyugszik a nap, de önfeledten kémlelni az égboltot nem lehetett. Ha meglátogatta őket, meghitt beszélgetésbe merülve egyvonalban ültek a doboz alján, vagy az erkélynek hívott furcsa kiszögellésben. Két cél vezethette a tervezőt, gondolta magában. Az első, hogy a huszonöt év múlva bekövetkező napfogyatkozáskor se vakuljon meg, aki védőszemüveg nélkül az eget kémleli. A másik, hogy lakótelepi depresszió idején megóvja a benne élőket a kézenfekvő megoldástól, és erkélyükről mégse vessék a mélybe magukat. Ő a fiatalok mohóságával többet akart. A csőtörésektől, elhanyagolt villanyvezetékek miatti áram kimaradásoktól szenvedő szülei azonban örültek új otthonuknak.

Merengéséből csengőhang riasztotta. Munkaidőben! Méltatlankodott, de azért megnyomta mobilján a hívásfogadást jelző zöld gombocskát. *Ezt hallgasd meg, milyen e-mailt kaptam!* Színész barátja nyomban beolvasta a rövid levélkét. *Kedves Lulu, tudom, mennyit panaszkodtál, hogy* – és itt az író neve következett – *menynyire megváltozott, hogy végkép elromlott a kapcsolatotok. Úgy tudom azonban, hogy barátságotok az idő előre haladtával helyreállt. Most a színházban értesültem róla, hogy meghalt szegény. Kérlek, fogadd őszinte részvétemet.* Alighogy – gurgulázva, boldogan – elharsogta barátja a részvétnyilvánítást, *valaki hív,* közölte, *de azonnal visszahívlak.* Lulunak, a színésznek ugyanis megvolt az a rossz szokása, hogy tetszése szerint szakította meg a beszélgetéseit.

Megpróbálta elhitetni magával, hogy mindenben van valami jó, például, hogy akinek halálhírét költik, az sokáig él. Nem vigasztalta mégsem saját halála, sem a

továbbélés perspektívája. Hosszú téli álomra vágyott volna inkább, de hát koratavasz volt, havas esővel, északi széllel. Elhatározta azonban, hogy nem hagyja magát, bemegy a Szervita-térre, esetleg bent is ebédel valahol A metró felé igyekezve elkapta egy hóförgeteg, és kifordította esernyőjét. Ázott, kivert kutyának érezte magát. Sildes sapkáját szemébe húzva huppant egy ülésre és megpróbált eltűnni a tekintetek elől, mert annál, hogy nem ismerik fel, csak az érintette érzékenyebben, ha felismerik. A rángatódzó, rozsdás, szétesni kész kocsi tiltakozóan morgott. Sildes sapkája alól kilesve egy fiatal párt látott a szemközti ülésen. A lány kezében nemrég megjelent kötete, a hátsó borítón fotója. A fiatalok rámosolyogtak és felemelkedtek. A lány átnyújtotta a könyvet, kérte, hogy dedikálja. Megkérdezte, mi a nevük, de a lány azt mondta, hogy csak neki szóljon az ajánlás. Családneve leírásánál elakadt. Betűzöm, mondta a lány, G. H. Y. *Sághy Annának váratlan találkozásunk örömére,* írta szokásos ügyetlenségével a belső címlap helyett az első lapra. A következő megállóban egy iskolányi gyerek zúdult be az ajtókon. A fiatalok közel szorultak hozzá és függeszkedtek felette, mint az angyalok. Elkényeztetettek és vidámak voltak, arcuk kipirult, ragyogott a szemük, hófehér fogsoruk. Látszott rajtuk, hogy száraz lábbal kelnek át a sónedves utcákon. Meg kellett feszítenie a nyakát, hogy a lány bársonyos pillantású szemét lássa és ne hosszú, zebracsíkos sálját, kabátjának legfelső gombját. *Reggeli közben egymásnak olvastuk a novellákat* – mesélte a lány. Elképzelte, hogy frissen facsart gránátalmát isznak, ezüst kiskanállal narancsdzsemet kennek a mandulás croissantra, és közben könyve lapjait behavazzák a morzsák. Még fiatalkorából emlékezett arra, hogy milyen különös élvezet reggeli közben búskomor novellákat lapozgatni. Gyanakodva, de udvariasan rákérdezett, melyiket olvasták éppen. Alig hitt a fülének, a fiú mondott egy címet. – Hm, válaszolta, erre a fiatal pár elkérte ímél-elérhetőségét, megadta és sietve kiszállt a Deák téren.

Még aznap levél érkezett Sághy Annától. Örvendett véletlen találkozásuknak, írta, aztán beszámolt róla, hogy januártól Írországban folytatja egyetemi tanulmányait. A következő mondatban, mint fogalmazott, *a lényegre tért.* A sötét sejtelemtől az író beteg szíve, mint annyiszor, csalódottan dobbant. Elkészült verseskötete, írta a továbbiakban lány, és azt kéri, olvassa el. Gratulált az ösztöndíj híréhez, ígérte, hogy elolvas mindent, csak küldje el. Másnap reggel megérkezett a csatolmány, azzal a kéréssel, hogy siessen az olvasással, mert ösztöndíjas útja előtt még hazautazik, és csak néhány napig lesz Pesten. Röviden azt válaszolta, hogy csak nyomtatott kéziratot olvas el.

Váratlanul kitavaszodott. Jó egy hét múlva a városba menet ismét összeakadt a metrón a lánnyal. Csúcsforgalom volt. Szokásos sapkája alatt próbált láthatatlanná válni, de hiába, Sághy Anna kiszúrta magának. Szépsége kirítt szánalmas környezetéből, ahogy szőrmegalléros, puha, fekete hosszúkabátjában függeszkedett fölötte. Megfeszített nyakizmokkal nézte ismét hosszú pillájú, éjsötét szemét. – Sikerült időben hazajönnöm – újságolta a lány – és kinyomtatva leadom Magának valahol a kéziratot. – Hol járt? – kérdezte udvariasan. – Bicikliztem a szüleimmel Kolozsvárott. – Azt hittem, síelni megy. – Nekem nem szabad síelnem – válaszolta a lány, és ferdén vágott szeme vidáman csillogott – tizenkét éves korom óta csontrákom van, és a térdprotézisem egyre kevésbé bírja a megterhelést. A jobbik a rosz-

szabb – tréfálkozott –, és már rövidebb is – mutatta készségesen, melyik lábáról van szó. Kihívó volt és gyerekes, ahogyan a levegőbe emelte és megpaskolta a térdét. Az író szíve elfacsarodott. Megkérdezte, hol lakik. – Zuglóban, a Rákospatak utcában, válaszolta engedelmesen. – Épp arra járok egy felolvasóestjén egy romkocsmában a hétvégén. Hagyja ott a nevemre címzett borítékban, mondta, és kiszállt újra a Deák téren.

Egy hét múlva színész barátja felolvasásáról visszafelé egyedül utazott a trolin. Szűk utcákon át vágtatott vele a jármű, a lerobbant épületek, kanárisárga és püspöklila cégtáblák alatt. Kényelembe helyezte magát az első ülésen, térdére fektette a kéziratot. *Akárha azzal, hogy araszolva / járok az utcán, meghosszabbíthatnám / az életemet, hogy sosem érek el a sarokig, / amelyen túl új világ tárulhat száraz / szemeim elé; nem úgy mint itt / a Városmajor utca és az Istenhegyi út / közötti szakaszon, amelyen nem tudok / túljutni sehogy, mert szorgalmas / lábaimnak istenkísértés, lehetetlen.* Elképzelte szép utastársnőjét, ahogyan kijön a Rák-kórházból, vakítja a fény, bánja, hogy nincs még éjszaka, de mégis a nap felé igyekszik. *Próbáltam ellenállni* – olvasott tovább –, *de nem ment. / Végre hatni kezdett a soron kívül / bevett fél fájdalomcsillapító.* – Contramalt szed, állapította meg, és a kezébe vett tollal gépiesen, akárha az ő szövegéről volna szó, a lapszélre jegyezte fel a gyógyszer nevét, hátha használni tudja a továbbiakban. *Mint sakktáblán, lép fejbőrömön / a méreg sötét és világos gondolataim / között, s hajamat kiüti…* Lapozott a kéziratban: *Egyszer csak nem jött ki hang a számon. Egy utcai árus a nyomomba szegődött, / felelni akartam, hogy nem, nem kérek / törülközőt a fürdőszobámba, se abroszt / az asztalomra, de torkomból szánalmas / nyikorgás tört föl. Mit tudtam volna / mondani neked, ami ne hangzott már el?* Nem engedi, hogy elkísérjék a kezelésekre vagy egyedül megy haza? Vagy arról van-e szó, hogy a többes szám ilyen szövegekben már használhatatlan? A kezelésekről egyedül megy haza, állapította meg végül, hiszen költő. Nem volt azonban ideje töprengésre; az űzött vad ösztönével megérezte, hogy figyelik. Visszarázta a szétcsúszó lapokat a műanyag tokba, táskájába csúsztatta a kéziratot, és hátrafordult. A kerék fölötti ülésen sáros bakancsát a szemközti ülésre téve testes, kalapos férfi falatozott. Lekapta róla a tekintetét, de késő volt, hallotta, hogy egyre közeledik, beszél hozzá félig magyarul, félig románul, megpróbálja rávenni valamire alázatos, egyúttal fenyegető hangon. Az író észnél volt, és amikor a testes-kalapos égszínkék nejlontáskáját az ülésre dobva megállt volna felette, már az ajtónál állt és jelzett. Az árus vagy merénylő, ki tudja, hiába rángatta elő virágos lepedőit és műanyag törülközőit, az egész pompás kollekciót, hiába próbálta elállni az útját. Kinyílt az ajtó, az író korát meghazudtoló fürgeséggel leugrott. Az árus nem szállt le utána. A Hungária körútról viszont épp akkor kanyarodott be a taxiállomásra egy kocsi, intett hogy várja meg.

Későre járt, mire hazaért. Megengedte a forró vizet, közben a versek jártak az eszében. Azonnal akart volna írni a lánynak, de közeledett az éjfél, tudta, ha azonnal válaszol, elragadtatása nem ismer majd határt. Másnap reggel küldte csak el a meleg hangú levelet. Hetekig nem érkezett válasz. Talán utazgat, talán nem nyitja meg a postáját. Túl száraz volt a gratuláció, vádolta magát és ellenőrizte újra a szöveget, de nem. Belfastból jött nagy soká a képeslap. Különböző korok stílusát idéző – a világra zárt – ablakok sorakoznak a fotón egymás mellett, s a lap túloldalán szűkszavú üzenet: *nem adják ki mégsem a kötetemet. Elnézést a zavarásért.*

TÓTH KRISZTINA

Ahogy eddig

Judit éveken át havi harminc-negyvenezer forintot küldött az anyjának. Látogatóba csak ritkán utaztak le hozzá, mert a férje nem szívesen vezetett le a határ menti kisvárosba, a kamasz gyerekek pedig mindig csak unatkoztak a szűk lakásban.

A válása óta, vagyis fél éve ezek a havi utalások elmaradtak. Juditnak – életében először – munkát kellett vállalnia. Egy biztosítási cégnél ügynökösködött, és estére mindig úgy kimerült, hogy ruhástól dőlt végig a kanapén. Egyáltalán nem örült, amikor az anyja egyik délben felhívta telefonon, és arra kérte, hogy azonnal utazzon le hozzá. Éppen ügyfélnél volt, és félrevonult ugyan, de nagyon kellett kiabálnia a mobilba, mert az anyja az utóbbi években szinte teljesen megsüketült. Judit úgy érezte, hogy a titokzatos seb, amit a telefonban emlegetett, csak ürügy a figyelem és gondoskodás kicsikarása. Megígérte, hogy lemegy, majd ingerülten letette. Péntek kora reggel aztán vonatra szállt, a gyerekek úgyis erdei iskolába mentek a hét végére.

– Na, mutasd – mondta az anyjának, miközben igyekezett nem körbenézni a nappaliban és nem tenni megjegyzést a vécében az állott szagú vödörre, amelyben az anyja a használt felmosóvizet tárolta, hogy spóroljon az öblítéssel.

A seb iszonyú volt. Tenyérnyi, szederjes folt, a közepén vérző, duzzadt csomókkal. Judit tehetetlenségében egy zsebkendőt borított rá, amit körben ragtapasszal rögzített. Nem maradt fent, úgyhogy mondta az anyjának, hogy ne bajlódjon a melltartóval, ne is próbálja visszavenni, nem nézi azt senki, hogy van-e rajta.

A városi egészségház ügyeletéről rögtön a sebészetre mentek, ahol két óra várakozás után épp csak rápillantottak a foltra, és már tovább is küldték őket a helyi kórházába egy beutalóval. Judit azt mondta az anyjának, hogy lehet, hogy majd be kell feküdni, de ezen ne aggodalmaskodjon, rá kell szánni az időt a gyógyulásra.

Judit a hét közepén ismét leutazott, és fogadták őket a bőrgyógyászati rendelésen. Nem kellett befeküdni, a doktornő csak megnézte a foltot, és megkérdezte, hány éves is a néni, aztán odahúzott egy csillagvizsgáló-szerű gépet, és azon keresztül is szemügyre vette a sebet. Mintát is kapart a széléből egy üveglapra. Ezután újabb két hetet vártak, majd Judit harmadszorra is leutazott, és újra elkísérte az anyját a bőrgyógyászatra. Az orvosnő azt mondta, felesleges volna kórházba menni. Egy kemoterápiával meg lehetne próbálkozni, bár a néni elég öreg és súlyosan cukros is, a ráknak ennél a fajtájánál pedig sajnos nemigen szoktak eredményeket elérni. Korábban kellett volna jönni.

A doktornő elég halkan beszélt, alig artikulált, ezért Judit anyja nem tudta leolvasni a szájáról, hogy mit magyaráz. Kérdőn nézett a lányára, aki csak annyit mondott, hogy várja meg kint, még egyeztetnie kell néhány dolgot. Amikor kettesben maradtak a helyiségben, hirtelen ötlettel lehúzta a briliánsgyűrűt az ujjáról, és átnyújtotta a doktornőnek. Szép, nagy kő volt, a férje vette neki a huszadik házassági évfordulójukra, néhány hónappal azelőtt, hogy elhagyta őt és elköltözött a szeretőjéhez.

A doktornő a gyűrűre pillantott. Elvörösödött, szabadkozva motyogott valamit, aztán a köpenyzsebébe süllyesztette. A vizsgálóból kilépve mindhárman az alagsorba mentek, ahol a doktornő erélyesen bekopogott a röntgenbe, és hosszan tárgyalt odabent az üvegfülkében ülő kolleganőjével.

Kijöttek, és elmagyarázták, ezúttal már jó hangosan és artikulálva, hogy a néninek az elkövetkező két hónapban minden második nap be kell majd ide jönni, jó korán, reggel hétre. Hogy itt majd szépen megsugarazzák neki a hátát, különben meg csak pihengessen otthon, és gyógyuljon.

Judit, miután megbizonyosodott róla, hogy az anyja mindent megértett, hazautazott. Hetente egyszer-kétszer érdeklődött telefonon, hogy minden rendben megy-e, javul-e a seb. Az anyja mindig azt válaszolta, hogy javul.

Az esedékes napokon már hatkor kiment a buszmegállóba, hogy időben érkezzen. Ha a röntgenben még nem volt senki, akkor ölébe tett kézzel elüldögélt a folyosón. Általában a kis asszisztens érkezett meg először, egy húsz év körüli, szőke lófarkas lány. Felgyújtogatta a villanyokat, beakasztotta a kabátját a szekrénybe és belebújt a benti papucsba. Később, általában hét körül, befutott a doktornő is. Eleinte mindig megvárták őt, de ahogy teltek a hetek, a kislány egyre gyakrabban beszólította a várakozó nénit és beállította a gép elé. Az öregasszony félmeztelenül, elszánt arccal állt az ablak felé fordulva, és várta, hogy a kislány megérintse a vállát és szóljon, hogy kész vannak.

Egyik reggel szakadt az eső és dörgött az ég. Judit anyja már fél hatkor kiállt a buszmegállóba, nehogy késsen a busz és ne érjen be időben a kórházba. Kifordította a szél az esernyőjét, összetapasztotta ritkás, ősz haját.

A folyosón üldögélve azon tűnődött, hogy legalább egy kendőt a fejére kellett volna kötni, mégse illendő így mutatkozni, mint egy ázott kutya. A megrongálódott esernyőt piszkálgatta, de nem tudta visszahúzni a leszakadt véget a fémküllőre.

Közben befutott az asszisztens kislány, köszönt neki, aztán beszaladt letenni a vizes kabátot. Utána kijött a folyosóra és odatelepedett a néni mellé. Úgy fordult felé, hogy a szájáról is jól le lehessen olvasni, amit beszél.

Kicsit feszengve kezdett bele, azt mondta, ő úgy szégyellni magát. És hogy sajnálja a nénit, hogy ilyen ítéletidőben is idebolondítják, amikor semmi értelme. Hogy ő eddig ezt nem akarta mondani, de ma elhatározta, hogy igenis szól, mert a nénivel igazából nem is csinálnak semmit. Odaállítják a gép elé, de nincs is bekapcsolva, csak azért találták ki ezt az egészet, hogy a néni jobban gyógyuljon. De ő meg úgy érzi, hogy nem szabad ilyet csinálni, és szörnyű lehetett ma is idebuszozni ebben a szakadó esőben. És ha a néni akarja, akkor meg is mutatja neki odabent, hogy milyen hangosan zúg a gép, amikor tényleg be van kapcsolva: akkor majd a néni is elhiszi, hogy eddig sose volt.

Judit anyja figyelmesen követte a mondatokat, aztán ismét az esernyőt kezdte babrálni, mintha meg akarná javítani. Lassan, tűnődve válaszolt:

– Nem kell nekem megmutatni, angyalom. Tudja, én már teljesen süket vagyok. Ebből is alig értettem valamit, amit az elébb elmondott. Ne akarja énnekem elmagyarázni, hogy mit csinálnak maguk, csak csinálják szépen, ahogy eddig.

Azzal felállt, elköszönt. Kint az épület előtt kinyitotta a lefittyedt esernyőt és hazaindult. Csütörtökön kora reggel már újra ott ült a padon, mire a kis asszisztens megérkezett.

KISS ANNA

A levendulaszálat

Nyilassy Judit emlékének

A levendula-
szálat,

mielőtt
holtra válna,

hadd ejtem el
emlékül,

hol érezd tán
a szélből

a levendula-
szálat,

ha ilyen kék
a bánat,

ha érzed
még a szélből,

mielőtt
holtra válna.

Változások

Fáink lengő
selyemben,

bomlik a
végtelenben,

bomlik a
pille szárnya,

miután már
a lárva,

s mielőtt
még az éhség –

Vigasztaló

Ahogy a rózsa,
rózsa

az oltókés
sebén,

a szivárvány
hét ágán

vérzik így a
remény,

ahogy a rózsa,
rózsa.

Szélben a lenti úton

Virág suhintja
lépted,

szélben a
lenti úton,

virág suhintja,
mégis

gyolcsban jár
a bánat,

szélben a
lenti úton,

hová hív a
madárnyom?,

hová a
lenti úton?,

ne vedd le
gyolcs ruhádat.

VÁMOS MIKLÓS

Fekvés

Odisz, egy görög származású férfi, humoros hangulatban készült a műtétre. Jó kedvvel, bőséggel, gondolta. Remélhetőleg így fog pisilni a jövőben, és persze sokkal ritkábban. Rendellenessége végleges megoldását ígérte neki Menderesz professzor, a sebész, akinek a neve úgy járt szájról szájra a városban a segítségre szoruló férfiak közt, mint a népdalok. Menderesz is görög származék volt. Az óhaza nyelvét egyikük sem beszélte, amin az előzetes vizsgálatkor kisajnálkozták magukat.

Odisz egy csúnya napon bevonult a külvárosi kórházba, nemzeti alapon protekciós lévén, csak délután. Reggel őt műtötték először. Vadakat álmodott a negyvennyolc perc alatt, míg a testébe juttatott szerek kikapcsolták a tudatát. Menderesz később azt mondta, csak az ébredezés fázisában álmodhatott, a mélyaltatásban aligha. Az utolsó fölidézett jelenetben női kezek takarták be egy csiklandósan szőrös, vajszínű lepellel, mely összeomlott sátorként viselkedett. Ő mindenesetre szolgálatkészen fölvette az embriópózt, amelybe alváshoz szokott összekuporodni.

A „fekvőbeteg" szó idáig Odisz számára olyan szakkifejezésnek hangzott, mint a mérlegkönyvi főösszeg, amelyhez nincs semmi köze. De most itt hevert, karjába műanyag cső vitte az áttetsző folyadékot, alul hasonló csőbe, s abból egy négyzet alakú zacskóba folyik valami, amit a vizeletének hinne, ha nem volna májszínű. Remélte, hogy nem a mája olvadt föl s ömlött valahogyan a húgyhólyagjába. Majd Mendereszt érdeklődik.

Az ötszemélyes kórteremben hozzá hasonló embertárgyak feküdtek az aránylag korszerű ágyakon, melyeknek fej- és lábrésze gombnyomásra emelkedik vagy süllyed. Ezt leszámítva a szoba és az egész kórház őrizte elhanyagolt horthysta laktanya jellegét. A plafonról éles háromszögekbe meredezett a pattogzó festék, vélhetőleg a betegek szájába hullhat, ha pechük van. Azt, hogy pechesek vagy mázlisták, Odisz nem tudta megítélni, mindenesetre valamennyiüket hozzá hasonlóan becsövezték, némelyiket még alaposabban. Az ápolónő sorozatban cserélte a folyadéktartalmukat vesztett fönti nejlonzacskókat, s ürítette a szinte robbanásig puffadó alsókat. Perpetum mobile.

Volt, aki már a műtét délutánján kiülhetett az ágya szélére, Odisz csak másnap. Különös jelentőséget tulajdonított annak, hogy a meghatározhatatlan színű (piszkosfehértől krokodilzöldig), lenge kórházi hálóinget végre levehesse, úgy képzelte, addig fekvőbeteg, amíg ebben van. Magára ügyeskedte a saját királykék pizsamáját, nehezen birkózott meg a csövek okozta gabalyodással. A figyelmes szemlélő – ilyen nem akadt a kórteremben – észrevehette a visszafogott anyagmintát, a vízszintesen körbekörbéző meandereket. Odisz ezzel a származását fitogtatta. Ahogyan a fitogtatások általában, ez se jutott el semminemű címzetthez.

Amikor megengedték, hogy föl is keljen, kapott egy kerekes állványt, ráakaszthatta az infúziót. Az alsó zacseknak nem gyártottak rá helyet, így azt zsebrevágta, de az ápolónő ráripakodott: Térdmagasság!!! Különben visszafolyik, a közlekedő edények elve, hármaska, gimnázium! Odisz vállat vont, az ápolónő adta cukorspárgát a zacskó lyukába dugta, s annál fogva vitte a baljában, míg jobbal tolta a nyikorgó állványt. Indult a folyosóra. Hova, hova? – egy másik ápolónő. Közlekedem, mint edény! – így Odisz. Igyekezett gyors léptekkel kitűnni a zord személyzet látóköréből. Szédelgett, de nem törődött vele. Elhaladt a többi kórterem előtt, minden ajtó nyitva. Ezek odabenn tényleg betegek lehetnek, gondolta. Én viszont… járok, tehát vagyok.

Kereste a büfét. Valaha régen, amikor az anyja és az apja két különböző kórházban zárta földi pályafutását, Odisz mindig a büfékben szedte össze magát. Emlékezete szerint az akkori idők kínálatához képest azokban az üvegpultokban mindig talált valami ínycsiklandót. Legtöbbször úgynevezett bécsis zsemlét vett. Ámbár az a bécsi sertéshúsból készült, nem borjúból, ahogyan kell. A szocializmusban szinte semmi nem abból készült, és nem is úgy. Spongyát rá. Egy fehérköpenyes asszony jött szembe, kezében üvegballonnal, úgy ölelte, mintha strandlabda volna. Odisz kérdezte, merre, az asszony – akit elsőre csúnyának látott, bibircsók, csomókba ugrott, bordóra festett haj – elmosolyodott, és igen barátságosan: Lemegy a kedves beteg azon a liften, fordul a porta felé, aztán megint balra, máris megérkezett a beugróba', és fogyaszt a kedves beteg, jó étvágyat, váljék egészségére! – e mondat alatt megszépült.

Odisz köszönte szépen. Megtartotta magának, hogy nem enni indult, ahhoz túlzottan émelyeg, csak kalandtúrára, mint afféle egészséges ember, aki már nincs ágyhoz kötve. Na jó, lábadozó. Odalenn elvétette a kanyart, intenzív osztályfélességbe jutott, plafonról lógó, áttetsző műanyagfüggönyök vették körül az ágyakat, néhol páros oxigénpalackok álltak, és surrogtak is. Amennyire kivehette, az itteni ápoltak nem voltak öntudatuknál. Sajnálta őket. Furcsállta, hogy senki nem állította meg, félúton visszafordult, kimenekült. Hiába, recehártyáján vitte magával azokat a moccanatlan embereket. Rátalált a büfére, de már annyira szédült, hogy okosabbnak vélte visszabotorkálni az ágyához. Ezúttal a belgyógyászatot keresztezte. Mi lehet a különbség? Belesett a kórtermekbe. Érdekes, ebben a kórházban egyöntetűen a hátukon fekszenek a kedves betegek. Vagy másutt is? Ez a jó testhelyzet a gyógyuláshoz? Netán a kiszenvedésre? Vagy orvosi utasítás?

Eszébe jutott az apja, aki bármilyen pózban kezdte az éjszakát, előbb-utóbb a hátára hengeredett, és horkolt, mint aki utolsó kétségbeesett lélegzeteit veszi. Odisz félt attól a fuldoklást idéző hrrrrrr!-től. Virrasztott rá eleget a hallban, ahol felnőtt, a lágyan ringó sezlonon, melyben pattogtak a törött epedarugók. Már a kardiológián tolta át szánalmasan zörömbölő állványát. Ez zsúfoltabbnak látszott a többi osztálynál, még a folyosón is feküdtek. Nem jó a magyarok szíve, gondolta Odisz. A görögöknek mijük nem jó? A nehéziparuk. A humorérzékük sem az igazi.

Itt is a többség: háton. Hátra, magyar! – azt nem tudta, mi a helyzet a görögökkel. Agyába ötlött egy régen látott dokumentumfilm, valamelyik afrikai törzs rászokott, hogy oldalra fordulva és könyökölve aludjon, a fejet a tenyérre támasztva, egy arrafelé honos fülbemászó rovar támadásai ellen védekezve. Tűnődött, képes

volna-e aludni e kényelmetlen tartásban, nem omolna-e össze a karja, amikor a gazdája álomba merült. Nincs válasz. Ahhoz ki kéne próbálnia.

Talán azért hátfekvés a jellemző a kórházban, mert érzi az ember, hogy leterítette a betegség, okosabb fölvenni a pózt, amelybe a halottat igazítják a kórboncnokok a temetéshez? Odisz szívesen kiszállt volna önnön gondolatai sajkájából, de nem bírt. A kórházi lét bizonyára óhatatlanul előhívja bennünk a halál árnyát, márpedig szebb a hulla, ha háton merevedik meg. Békésebb. Tulajdonképp hogyan lehet eltemetni azokat, akik – mondjuk – embriópózban kövülnek holttá, bármely okból. Ha nem cselekednek idejében a hullamosók, mit lehet tenni a kinyújtás érdekében? Hát… hamvasztani.

A nagyvizit kellős közepén lépett be a saját kórtermébe. Na, itt a szökevény, dörmögött Menderesz professzor, a sleppje kivárt, még nem tudták biztosan, haragszik vagy viccelődik. Az adjunktus a beteg dossziéjában lapozgatott, aztán: Maga talán rokona annak az Odüsszeusznak? Mielőtt Odisz kifundálhatta volna a választ, Menderesz rábrummogta: Egyenes ági! – erre a féltucatnyi orvos és a három medika szervilisen fölkacagott, unisono. Még jó, hogy nem tapsolnak, gondolta Odisz, aki tudta, hogy a prof az orvosok rock zenekarának frontembere, elektromos orgonázik és énekel, Presser Gábort utánozva. Hangfekvése adott, más nem.

Mikor mehetek én már haza? – kérdezte Odisz. Majd ha fagy! – Menderesz. Vállat vont: Gondos ápolás esetén három nap, kettő, ha békén hagyunk… talán kegyeskednél végre levetkőzni, és hanyatt feküdni, hogy megvizsgálhassalak!

A négy szobatárs irigyen pislogott, persze, a protekciósokkal foglalkoznak, a normál betegek le vannak szarva, pedig a mi esetünk sokkal súlyosabb, mint ezé a hármaskáé. Odisz, sóhajtott a prof kérésére. Sajnálom, az élet igazságtalan, várjatok a sorotokra, kivételesen én vagyok, aki jól fekszik! Kac, kac.

Amikor a prof a többiekkel is végzett – villámgyorsan –, a slepp elvonult. Nyitva hagyták az ajtót. Ezt a szélső ágy gazdája nehezményezte, már többször szóvá tette a huzatot. Becsöngette az ápolónőt, s kérte, legyen olyan drága, csukja be. Ez a nővér már ment volna haza, lejárt a munkaideje, csak a vizitet várta ki. Úgy bevágta, hogy mind az öten összerezzentek. Odisz bámulta a kert platánjainak még kopasz koronáját az ablakon át. Hm, most én is a hátamon fekszem. Nyilván csak azért, mert elöl vizsgált a doki. Vagy nem?

Behunyta szemét. Próbálta számba venni mindazokat, akiket aludni látott, apró gyerekkora óta. Mi volt az óvodában? A kínkeserves csendes pihenőkre emlékezett (melyeket ő mindig ébren töltött, csukott szemmel), a pózokra nem. A papa, ő ugye feküdt mindig hanyatt. A mamának valószínűleg az volt a lényeg, hogy minél távolabb legyen a horkoló férjtől, neki háttal, így az ágy szélére húzódott, az oldalára. A húga? – nem tudta fölidézni. Odiszt még óvodáskorában kipaterolták a szülők a gyerekszobából a hallba. De mér? – kérdezte nyafogva. Csak mert a nővéred már nagylány! Jó, de akkor mér nem őt külditek a hallba? – erre a szülők sosem adtak választ. Odisz gyerekként félt a sötétben, a hall örökös homálya riasztotta. Az is, hogy átjáró ház, nincs más út az előszobába, a konyhába, s onnan be.

Osztálykirándulások, táborok, menedékházak, emeletes ágyak. Szalatnai V-be terpesztett lábbal, félig háton. Ruzicska hason. Később a gimiben Gróf Kati a Vadása tónál, S-alakban. Totya Aggteleken, mint a kiskutyák.

Az első feleségének az volt az agylövése, hogy csak úgy tud aludni, ha az egyik lábszárát Odisz combján pihenteti. Nehezen szokott hozzá. Eleinte megvárta, míg az asszony álomba merül, aztán óvatosan letolta magáról a percről percre súlyosodó, merev testrészt. Hiába, a felesége ösztönösen visszatornázta, anélkül, hogy fölébredt volna.

A második felesége rendíthetetlen hátonfekvőnek bizonyult, s horkolt, ahogyan a gőzmozdony pöfög. Ő semmijét nem akarta rátenni a férjére. Legalábbis éjnek évadján. Nappal a lelki terheit. Azokat nem tudta úgy lelökni, mint az első asszony lábát.

Most, szinte végszóra, az egyik szobatárs hatalmasat röffentett. Mi a frász, elaludt? Délelőtt? Idáig folyton beszélt! – mire e mondat összeállt Odisz fejében, törölte is gyorsan. Az az ötöske, a nagydumás, hajnali négy tájt kilehelte a lelkét. Ez itt már az utódja, akkor hurcolkodhatott be, amikor Odisz kalandtúrára ment. A régi ötöske hanyatt zárta földi pályafutását. Van kapcsolat e póz és a végjáték között? Talán az utolsó pillanatban föl akarunk nézni a magasba? Ha jő a semmivé válás, mindannyian hívők leszünk, már csak a biztonság kedvéért is?

– Szia.

Az ismerős hangra riadt föl. Elnyomta a buzgóság? Igen. Bejött hozzá a drága nő, akit csak három hete ismert meg. Odisz nem számított rá, kérte szeretteit és barátait, ne fáradjanak a látogatásával, ő olyan, mint a farkas, félrehúzódik a bajával. Ez az édes kis nő mégis itt termett. Odisz – várakozásával ellentétben – örült neki.

– Szép a pizsamád! – a nő.

Több szóra nem volt szükségük. Odisz megnyomta a gombot, az ágy támlája zümmögve fölemelkedett. A drága nő odacsüccsent a foltos egészségügyi lepedőre. Fogták egymás kezét. Ezt a pizsamát a kórházba vette magának, s a görög minta, a meander kedvéért választotta. Odahaza pólóban és alsógatyában töltötte éjszakáit.

A drága nő egyébként hason alszik, lábát maga alá húzva, medvemód, annyira összehúzva magát, mintha csak a lehető legkisebb helyet akarná elfoglalni a világból. Ráadásul következetesen a feje búbjáig húzza a paplant. Csoda, hogy kap elég levegőt. Ez van olyan kényelmetlen, mint a könyökölve alvás.

A görög származású férfi elérkezettnek látta az időt, hogy megkérdezze, mi szüksége a nőnek arra, hogy takaró fedje az arcát éjjelenként. A nő szabódott, nem akart válaszolni. Végül csak kibökte, néhány zavart félmondatban. A szülei borzalmas házasságban éltek, még este későn is marakodtak, ordítozva, csapkodva. Ezt nem akarta hallani. Aztán így maradt.

Istenem… – Odisz mindenre számított, csak erre nem. Átölelte, s ringatta picit, ahogyan kicsi gyereket szoktak. Vagy ahogyan a hajókat hintáztatják könnyű hullámok.

Odisznak a hullámzásról eszébe jutott a meander. Ami a görögök számára az örök élet jelképe. A nő ezt valószínűleg nem tudja, egyszer majd büszkén elmagyarázhatja neki. Mint férfi, úgyis szereti tanítani a… gyöngébbet. (Kisebbet? Butábbat?) A szögletes minta egy folyó ilyesféle kanyarulatáról kapta a nevét. A Maiandrosz poétikus fekvésű tájat szel át, s Milétosznál ömlik a tengerbe.

TANDORI DEZSŐ

Cirkálások, firkálások

(u.a. befejezéssel 2 helyen)

Minden nap ideiglenes nap
arra, mi volt előtte.
És minden nap ideiglenes
az elékövetkezőre.
Minden nap ideiglenes, időleges,
és a kettő közt valahol
ott lesz, oda lesz
a vége.
Nincs többé kettőződése.

*

A puszta létezés nemlétezés?
Az egzisztencialitás a tematizálatlan.
Nem bírom nem tematizálni magam
semmilyen alakban.
Csak az alaktalanban?
Az ajtó tematizálja magát
az ablaktalanban.
Kidobják egyiken,
másikon visszakattan,
visszadobban,
szabadabban,
vadabban,
sehogyabban.

*

Az egzisztencialitás = a tematizálatlan?
Elég rémes, értem-nem-értem:
de én a tematizáltakra már nem bírok figyelni.

*

Nem, hogy vadabban,
Nem szabadabban.
Egyáltalán.

Nem azé, aki fut,
nem azé, aki tud,
nem azé, aki nem tud,
nem azé, aki stb.,
nem a könyörületes ég méri.
Hanem egyáltalán.

Vulgárisan: a Miss Marple,
ha háztartásvezető nőnek áll,
ő akár a Mary.

Nem mondhatja, hogy a Jane Austen,
mert az egy műveltnép ottan.

*

Mindent meg tudok csinálni,
mert csak azt csinálom,
amit meg tudok. De hát Ottliknál
a „Minden megvan”? Kicsit mindig kétlettem,
nem tudom mi az, plusz-konzervatívban.

*

Hiperaktív,
hiperpasszív.
Hiperhiper,
passzívpasszív,
más sorrendben:
aktívaktív.
Így a minden megvan
megvív
Budáért.

*

Teljesen magányos vagyok,
olyan,
hogy mindegy, kivel érintkezem,
teljes magánya van.

*

Az eszményi zene lenne:
ha hallok valamit és mégse hallok.

Ha nem hallok semmit, mégis hallok.
Nem is zene, nem is eszmény,
nem is tudom, mi,
nem is tudom, hogy nem tudom.
Így van meg minden,
plusz nélkülem.

*

Én már csak arról tudok beszélgetni,
hogy miről tudok és miről nem tudok
beszélgetni.
Magukról a dolgokról nem tudok,
semmiféle dolgokról nem tudok,
vagy elfelejtettem
e dolgokat,
vagy hogy nem is tudom.
Ha az van, hogy nem is tudom,
mit lenne, hogy mit tudok,
nem tudok. E.

*

Minden napnak nagyon kellene
örülnöm, mert az utolsó lehet.
De így meg hogy örülhetek?

*

Azért nem beszélek közdolgokról,
mert amiket egyáltalán mondhatnék,
például magamról,
azok a dolgok
jobb, ha csak a velem
kapcs. dolgok. Jobban járok.
Meg akkor nem is kapcsolódok.

*

Az egészség
legfőbb jó lehetne,
helyette
a legfőbb rossz,
mert fenyegetés.
Az elvesztése.

Mint egy köv. nap.
Még nem holnap,
már nem tegnap.

*

Fej vagy írás?
Fejfájás,
írásfájás.
De ne mondj soha vadakat,
ne mondj soha szelídeket,
mindig mondj csak valamit,
mindig sose mondj semmit.

*

A szellem a lélek profizmusa.
Ne menjek túl messzire.
A szomszéd faluba már át se érek, mondja Kafka.
Ahol út sincs, odaérés még lehet.
Ha semmi el nem akasztja
semmidet.
Ha valami elakasztja
valamidet.
Mint vizelés folyását a prosztatyja.

*

És íme: visszatérés a steini
kőrózsához, Gertrude Stein rózsája,
a nagy törvényzilált Cy Twombly „végül”
rózsákat festett. És meghalt. Ah, Rilke, de
hagyjuk, tematizált. Stein rózsája
a tematizálatlanság elemi képe.
A rose is: a rose = a rose. Is a rose.
De ezt már tudjuk. A rózsa az, hogy egy rózsa
tényleg egy rózsa. És semmi más, semmi
mellérózsállás. A tematizálatlan itt
a rózsa ellenére *van: a benső reláció*
a kijelentésben. Leheletnyi, rózsaillatnyi
tematizáltság van csak, maximum. S ennyit ki
ne engedhetne meg. Magának; a rózsa-dolognak;
az egzisztencialitásnak. Igen ám, de…
akkor az egzisztencialitás… Hagyjuk, illetve
higgyük, el tudunk gondolni ily érzetté válást.

A rózsa dolgának gondolata érzetté válik,
és semmi illat és semmi rózsa.
A rózsáról képzelhető összes kijelentés = a semmi rózsa.
Csak semmi rózsát nekünk, csak semmi rózsát, Eliot!
Rilke történetét pedig nem ismerem.
Bízom, valami egzisztencialitás.
Alítom. Régi magyar szó. Sejtem etc.
A tematizáltság összessége = az összes etc.
Na, tetsz? Íme, *egy úr az Egzisztencialitásról.*
(És bármi reláció csak reflexió!)

IDE AZ ÚGYNEVEZETT MŰBEN…

…már nem jönne semmi. Egyáltalán semmi nem jönne sehol. De olyan nincs, ilyen nincs. Ide jön hát, ami nincs, nem is lesz, mégis van. Hogy két írás két különféle helyen (*Alföld, Palócföld* épp) ugyanúgy végződik. De akkor: tényleg ugyanaz az írás? Ez erős esszenciállogikai és nem formai kérdés.

Miért firkálok tollal, cerkával füzetekbe, melyeket magammal hordozok, a lakás különféle pontjain tartok, miért ébredek éjnek éjén arra, hogy valamit fel kell jegyeznem. Mert írnom kell. Bár nem akarok, nem szeretek már közölni senkivel semmit, ülök pl. egy teraszon, ld. *Hamlet,* pörgetem v. nem pörgetem poharam, nem szórakozottan, v. mégis, és azt gondolom, jönne valaki, nem hívnám asztalomhoz, a piacok egyikén valaki természetesként kér, tolakszik, hogy néznénk ketten át valami irodalmi, zenei akármit, persze, az ő javára, s én azt gondolom: ismer ez engem? Hát nem tudja, hogy az írás is az nekem, hogy kész nevetség vagyok, J. A.-t lazán idézve, hogy a lehető legjobban akarok, kényszeresen, megcsinálni valamit, amit nem akarnék, de ha már… akkor örökké magam betegítően stb., a legjobbat, megfeszített erővel. Miért? De annyi ilyen példa van. A nagyszerű amerikai író Delmore Schwartz például, jellemző módon a *Már álmunkban szólítanak* című novellájában, 1969-70 táján eléggé pontos címet fordítottam neki… miért gyötrődteti srác-figuráját, hogy a lehető leghívebben… az életet… az összetartozást… adja. Átok írás! Akkor hát! De az írás sem átok, csak ha ilyen alapon írunk – jó, ezren megírták, amikor ír az ember, pont akkor: nem írni volna jó, és Wittgenstein, és ezrek, mondom –, ha már írunk, ott az írás átka is. A lélektől lélekig: nem átok. Verébként, kutyánk: lélek… tesszük értük, amit szívünk ad. De nagyon. Ám hogy az írás… mint „akkor már", s ennyi?

Ne. Ó, ne.

Weöres-varázs

Száz éves lenne ez a kisfiútestű fiatal férfi, akivel 1946-ban személyesen is megismerkedtem, a budapesti Üllői-úton a Móricz Zsigmond könyvesboltban. Az *Elysium* címen akkor megjelent verseskötetét vettem meg, kérdezve a könyvesbolti eladót, hol találhatnám meg a költőt. A könyvesboltnak csengős ajtaja volt, akár falumban, Bián a Fő utcai kiskereskedő üzletének ajtaján, hogy meghallja, ha belép valaki, mert a boltos Holczer bácsi az udvaron volt, valószínűleg jószágait etette. Persze akkor már olvastam ennek a zseniális elődnek (aki kortársam volt a költészetben és annak környezetében) valamennyi művét. Később haza is vittem Biára őket, abból a lakásból, ahol Sándor jóvoltából lakhattam Pesten, Vele és egy fiatal prózaíróval. Mikor a könyvesbolti eladónál fizetni akartam, megcsendült az ajtó csengője és Weöres Sándor lépett az üzletbe. Dedikálta is nekem a verseskönyvet, aztán azt mondta, menjünk el barátjához, Pán Imréhez, persze gyalog. Az egész úton vitatkoztunk: Petőfi Sándoron. Én azt mondtam, nagy költő volt Petőfi, Weöres az ellenkezőjét. Így érkeztünk az Amerikai útra, ahol egy romos villában Pán Imre és felesége, Márta lakott. Amikor beléptünk a villa ajtón, Sándor elrikkantotta magát, mondva, hogy hozott egy nagy költőt, bár egy soromat se olvasta. Pánéknál ismerkedtem meg sok emberrel: a házaspárral, Mezei Árpáddal és Hamvas Bélával, az Európai Iskola tagjaival. Meleg kora ősz volt, ott álltak az ebédlőben fürdőruhában, és egy veidlingból mákos tésztát ettek, tenyérrel markolva ki a mákkal sűrűn beszórt főtt szalagokat. Mezei evés után felvitt a teraszra, és beszélni kezdett nekem a misztikáról és a rózsaszín angyalokról. Weöressel már kamasz koromban leveleztem. Sándor azonnal válaszolt, a levélborítékban mindig volt egy új verse tintával leírva, nagy gyermeki betűivel sorakozva. Azt nem tudom, hogy az én leveleimmel mi történt. De ha a családom halálom után felnyitja ládáimat vagy dossziéimat, sok Weöres-levelet talál majd. Ahogy mondtam, 1946-ban ismerkedtünk meg, lettünk barátok, ivócimborák haláláig. Most kimegyek a temetőbe, és sírjára teszek egy sárga rózsát.

JUHÁSZ FERENC

fórum

KAPPANYOS ANDRÁS

Lefordíthatatlan reáliák

Ha valakit megkérdezünk, miről szól egy adott, narratív jellegű irodalmi alkotás, rendszerint emberekkel történt eseményekről, embereket érintő helyzetekről, viszonylatokról fog beszámolni. Meglehetősen ritka az olyan irodalmi mű, ahol az ilyen beszámolókban óhatatlanul említésre kerül valamilyen tárgy, mint mondjuk *A gyűrűk ura* esetében maga a gyűrű. A tárgyak és a környezet más reáliái csak néha kapnak szerepet a denotatív jelentésben. Ugyanakkor az olvasás során igen gyakran hangsúlyt kap egy szereplő öltözete, egy helyiség berendezése, vagy éppen egy étkezés során elfogyasztott ételek jellege. Ezek az információk a történésekben nem játszanak meghatározó szerepet, de nagyon értékes információkat hordozhatnak az adott szereplő anyagi és társadalmi státuszára, műveltségére, ízlésére vonatkozóan. Könnyű belátni tehát, hogy a tárgyak – ritka esetektől eltekintve – elsősorban konnotatív jelentéseket hordoznak az elbeszélő művekben.

A konnotatív jelentés definíció szerint olyan, kinyerhető értelem, amely nincs explicit módon kifejtve magában a szövegben, hanem előzetes ismereteket feltételez, egy adott kulturális kontextus jelenlétét követeli az aktivizálódáshoz. Ezeknek az előzetes ismereteknek egy része egyetemesnek tekinthető az írásbeliséggel rendelkező kultúrákban: az arany például mindenhol értékesnek számít, aranytárgyak birtoklása mindenhol gazdagságra utal, ez a konnotáció nem igényel külön magyarázatot. Más esetekben a tárgyi világ egy-egy eleme radikálisan megváltozott receptorok közé kerül a kulturális transzfer során, és a találkozás kiszámíthatatlan konnotációkhoz vezet. Ha például egy felkészületlen magyar olvasó egy angolból fordított szövegben azzal a kitétellel találkozik, hogy valaki „felmegy" aludni, az a téves előfeltevés fogalmazódhat meg benne, hogy itt igazán jómódú emberről van szó, hiszen emeletes lakásban lakik. Az eredeti kulturális környezetben a felső szint meglétének nincs ilyen konnotációja, hiszen alapértelmezésben a városi és vidéki dolgozó osztályok lakásai is többszintesek. A „house" szónak egyszerűen ez az alapértelmezése, olyannyira, hogy az ettől eltérő jellegű lakóépületeket külön szóval jelölik: a sok lakásos városi épület „block of flats", míg a magában álló földszintes lak – bármilyen fényűző legyen is – „bungalow". Hjelmslev éles szemmel látta meg, hogy a fordításban nem az eredeti konnotációk elvesztése a nagyobb

Az újvidéki Bölcsészettudományi Kar Magyar Tanszékének és az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének Újvidéken 2012. december 3–4-én *A tárgyi világ poétikája* címmel tartott konferenciája szerkesztett szövegei.

veszély, hanem a célnyelvben játékba lépő konnotációk ellenőrizhetetlen működése (Hjelmslev 1991, 179–181.). A következőkben ezt a jelenséget mutatom be néhány példán.

Első példáim tetten érhető (és végső soron javítható) fordítási hibákat érintenek, és azt demonstrálják, hogy a jelentésfolyamat jelentéktelennek tűnő megbicsaklása a konnotációk révén milyen messze ható következményekkel járhat. Néhány éve műfordítói szemináriumon megjelent egy osztrák nemzetiségű, magyarul kiválóan beszélő hallgató, aki Kosztolányi *Fürdés* című novelláját fordította németre. A szöveg által reprezentált tárgyi világ túlnyomó részét illetően az elvárhatónál is nagyobb gondossággal járt el, külön kutatást folytatott például a „nullásgép" fogalmának dekódolása érdekében. Egy ponton azonban az érzékeire hagyatkozott, és az érzékek téves választ súgtak. A novella elején Suhajdáné a kertben horgol. A fordító nem ismerte az igét, de ismerte az alapjául szolgáló névszót. Úgy vélte tehát, ez valamilyen horogszerű szerszámmal végzett kerti munka lehet, praktikusan valamiféle kapálás. Azonban ha Suhajdáné a kertben nem horgol, hanem kapál, akkor a konnotációk működése értelmében a Suhajda család társadalmi státusza jelentősen megváltozik: nyaraló kispolgárokból helyben lakó parasztokká válnak. Ez bizarr ellentmondásba kerül más konnotációkkal, például hogy az apa kompetensen kikérdezi fia latin leckéjét. Ezek az ellentmondások végképp összezavarják az olvasót, aki nem érti, végül is kik ezek, miféle becsvágyak hajtják és miféle frusztrációk gyötrik őket – Suhajdáék extrém csodabogárrá válnak, ami élesen szemben áll a prózaíró Kosztolányi szellemével. A novella hatásának épp a leglényegesebb eleme vész el: az a belátás, hogy minket magunkat, az „átlagembereket" milyen vékony hajszál választ el a tragédiától.

Hasonló eset a legprofesszionálisabb fordítókkal is előfordulhat. T. S. Eliot *Átokföldje* című költeményének második része egy enteriőr részletes és szisztematikus leírásával kezdődik. A magyar szöveg – Vas István fordítása – azonban egyáltalán nem szisztematikus, inkább kuszának tűnik.

Egy széken ült, mint fénylő trónuson,
Márványon izzó széken, oszlopok
Borága mögül arany Cupido
Lesett (szemét szárnyába dugta a másik),
S oszlopokon az üveg *kétszerezte*
Lángját hétágú kandelábereknek,
S az asztalra vetett fényt, mely a nő
Selyemtokokból bőven áradó
Ékszerszikrázásába ütközött;
(Eliot 1986, 49.)

The Chair she sat in, like a burnished throne,
Glowed on the marble, where the glass
Held up by standards wrought with fruited vines
From which a golden Cupidon peeped out
(Another hid his eyes behind his wing)
Doubled the flames of sevenbranched candelabra
Reflecting light upon the table as
The glitter of her jewels rose to meet it,
From satin cases poured in rich profusion;
(Eliot 1969, 64.)

Egyetlen szó félreértése zavarta meg az értelmezést: a „glass" ugyanis nem csak üveget jelent, hanem (főként a jelen szakasz által imitált emelkedett és archaizáló stílusregiszterben) *tükröt* is. Ha ezt a szót tükörnek olvassuk, akkor a „standard" sem oszlop lesz, hanem mondjuk tartórúd, a mennyiségbeli „kétszerezés" pedig (tükör általi) kettőzés. Az egész látvány léptéke lecsökken: mindössze egy díszes faragású, tükrös fésülködőasztalkát látunk, oszlopok sehol, és a hétágú kandelábererek helyén talán csak egyetlen gyertyatartó áll (hiszen a *candelabra* latinul többes

szám, de angolul nem). Ha mindezt így mutatná meg a magyar szöveg, az az utolsó részletig értelmes és a szó szoros értelmében megjelenítő erejű lenne. Pontosan követhető volna a fény útja a gyertyatartótól a tükörig, onnan pedig az asztalkáig, ahol az ékszerek saját fényével találkozik, és nem egy mitikus Kleopátra felfoghatatlanságig túlzó, nem evilági pompáját képzelnénk ide, hanem egy modern, nagypolgári nő budoárját.

Számos eset előfordul, amikor a tárgyak és konnotációik körülötti anomália nem orvosolható ilyen könnyedén; amikor hiába a nyelvileg pontos fordítás, a megértési nehézség nem a reáliákat megragadó nyelv szintjén, hanem maguknak a reáliáknak a szintjén keletkezik. Nyilvánvaló, hogy a különböző kultúrában szocializálódott embereknek nemcsak a nyelvi kompetenciái, hanem a tárgyi világról szerzett nyelv-előtti (és természetesen a nyelvben reprezentált) tapasztalatai is eltérnek egymástól. Ennek felvetésével semmiképp sem kívánok visszatérni a Sapir–Whorf hipotézishez, vagyis ahhoz az elgondoláshoz, hogy nyelvünk eleve behatárolja, milyen képzeteket alkothatunk a világról. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy egy Budapesten nevelkedő gyermeknek mindennapos tapasztalata a csuklós busz, míg egy Londonban nevelkedő nemcsak, hogy sohasem lát ilyet, hanem a lehetősége sem merül fel az elméjében, hiszen az ő kultúrája már szintén választ adott ugyanarra a kihívásra, de merőben más elgondolással: az emeletes busszal. Napjaink globalizált kultúrája természetesen mindinkább elmossa ezeket az eltéréseket, de nem minden területen és főként nem visszamenőleg: a globalizáció kora előtti kulturális hivatkozások nem globalizálódnak. Nézzünk erre néhány példát.

A Leopold Bloomot körülvevő, igen részletesen bemutatott tárgyi világban található egy a főszereplő szívéhez igen közel álló tárgy, egy „moustache cap", azaz *bajuszbögre* (Joyce 1986, 51; 553. [4, 283; 17, 300.] Szögletes zárójelben tüntetjük fel az *Ulysses* nemzetközi standard szerinti fejezet- és sorszámjelölését.). A fordítás nem okoz különösebb nehézséget: esetleg még bajuszcsésze lehetne, de ezt a fordító hamar elveti, hiszen a kontextusból egyértelműen kiderül, hogy ivóalkalmatosságról van szó, a *csésze* szó pedig összetételek utótagjaként gyakorta nem ivásra szolgáló tárgyakat jelöl: vécécsésze, köpőcsésze, csapágycsésze, ezek alapján az olvasó valamiféle bajuszformázó készségnek vélhetné a bajuszcsészét. A bajuszbögre ilyen veszélyt nem rejt, ráadásul az alliteráció is vonzó, mint Jakobson példájában, ahol a kísérleti alany öntudatlanul a „horrible Harry" szerkezetet részesítette előnyben a nem alliteráló szinonimákkal szemben (Jakobson 1987, 70.). Mindezekre a megfontolásokra azonban csak azért van szükségünk, mert nem tudjuk (vagyis olvasóinkkal közös kultúránk „nem tudja"), mi is pontosan az a bajuszbögre.

Ennek ellenőrzésére két évtizede még nem lett volna más módszerünk, mint egy reprezentatív csoportot megkérni, hogy rajzolják vagy írják le, mi jut eszükbe a *bajuszbögre* kifejezést hallván. Azóta azonban kezünkbe került egy remek eszköz: az internet. Ha beírunk egy szót a Google képkeresőbe, azonnal fogalmat alkothatunk róla, hogy ez milyen képi reprezentációkkal kapcsolódik össze az adott kultúrkörben, ráadásul jelentőség szerint rangsorolva. A *bajuszbögre* kifejezésre érkező képek rendszerint bajuszmintával ellátott bögréket mutatnak. Vajon valóban ezt kerestük? Írjuk be most az angol kifejezést: tömegével kerülnek elénk a

valódi *moustache cap* verziói: olyan ivóedények, amelyekbe (saját anyagukból) bajuszvédő betétet szerkesztettek. Vagyis a bajuszbögre nyelvileg fordítása az angol kifejezésnek, kulturálisan azonban nem. (A Google keresés másik tanulsága a gyakoriság: a *bajuszbögre* kifejezés 160 találatot ad, a *moustache cap* négy és félmilliót.) Ha a kifejezés egy szótárban vagy szójegyzékben állna, akkor a fordítása voltaképpen a magyar nyelvű definíció lenne: bajuszvédő betéttel ellátott porceláncsésze. Elbeszélő prózában ez természetesen tarthatatlan: maradunk a bajuszbögrénél, és bízunk az olvasó képzelőerejében, érdeklődésében és a nyelv rugalmasságában. A nyelvi bizonytalanságot jól mutatja, hogy a korábbi fordításokban *csücskös, csőrös* (Joyce 1947, I/47; II/208.), illetve *„bajuszos”* [idézőjellel] (75.) és *bunkófülű* (Joyce 1974, 75; 759.) áll. Az új fordításban természetesen *bajuszbögre* (Joyce 2012a, 64, 576.).

Másutt finom beavatkozásokkal enyhíteni lehet az ilyen anomáliákat. Egy helyen a következő áll az *Ulysses* angol szövegében: „In the grate is spread a screen of peacock feathers.” (Joyce 1986, 410. [15, 2047–2048.]) Szó szerint: „A kandallónyílás előtt kitárt, pávatollakból álló kályhaellenző.” Nyilvánvaló, hogy egy ilyen tárgy igen célszerűtlen lenne, és (gazdájával együtt) rövid életű is. Rövid kutatással természetesen kideríthető, hogy pávafarok *alakú*, összecsukható kályhaellenzőről van szó. Egy olyan kultúrában, ahol gyakorlatilag minden házba nyitott kandallót építenek, ez nyilvánvalóan mindennapos látvány, olyannyira, hogy ilyen pongyolának tűnő kifejezés is megnevezheti. A magyar olvasó itt megkaphatja a szükséges apró kiegészítést: pávafarok alakú kályhaellenző. Ezzel nem domesztikáltuk az idegen kultúra elemét, csupán felfoghatóvá tettük a célkultúra számára. Nem vettük el az olvasótól a lehetőséget, hogy valami újat tanuljon.

Előfordul azonban olyan eset is, amikor nehéz megállapítani, hogy tudatos domesztikáló gesztusról, vagy óvatlan félrefordításról van-e szó. A magyar *Micimackó*ban Malacka kukoricát eszik, ami angolul *corn* volna. Az eredetiben azonban nem corn a kedvenc eledele, hanem *acorn*, azaz makk. Lehetséges, hogy Karinthy elnézte a szót, de az ezáltal végbevitt (ezúttal szó szerint is értendő) domesztikáció beleillik a koncepciójába. Az eredetiben Malacka vadmalac, csíkjai ennek köszönhetők, nem holmi matróztrikónak. Karinthy azonban a posztviktoriánus, középosztálybeli falusi idillt a budapesti polgárlakás miliőjébe ülteti át, így Malackából is kukoricafogyasztó házi sertés válik.

Az ételek talán a kulturális *couleur locale* legjobb hordozói, a globalizációs folyamatok közepette máig is számos tájegység utolsó megmaradt identitásképzői. Ez jó alkalmat ad a fordítónak, hogy megmentsen valamit az eredeti kulturális „másságából”, azaz hogy gyakorolja az elidegenítő stratégiát, ugyanakkor az adott ételféleség szociális konnotációit is fontos volna átmentenie. Ez a dilemma olykor furcsa következményekkel jár. Az angol-ír *stew* például meglehetősen hasonlít a magyar pörkölthöz vagy gulyáshoz, de mégsem lehet pörköltnek fordítani, hiszen ezt a hazai köztudat valódi hungarikumnak, az egyik legfontosabb gasztronómiai identitásképzőnek tekinti. Ha egy ír család pörköltöt enne, az élesebb kulturális disszonanciát keltene, mint a párrímes felező tizenkettesben zengő Homérosz. A fordítónak tehát egyrészt meg kéne adnia az információt az ételféleség igencsak ismerős jellegéről, másrészt el is kéne idegenítenie ettől a jellegtől. Így azután az *Ifjúkori önarckép* régebbi kiadásaiban az ír család Írország kellős közepén „ír

gulyást" (Joyce 1977, 106.) kénytelen fogyasztani, amely kulturálisan igencsak valószínűtlen elnevezés: mi sem hívjuk „magyar pörköltnek" a pörköltünket, hacsak nem külföldön terjesztjük a hírnevét. Ez esetben valószínűleg az a helyes eljárás, amit az átdolgozáskor alkalmaztunk. Nem ilyen absztrakt tulajdonságot specifikáltunk, mint az étel nemzetisége, hanem reália-voltából indultunk ki, és – némi kézenfekvő explicitációt alkalmazva – megmondtuk, hogy birkagulyásról van szó (Joyce 2012b, 127.). Mivel a birkahús a magyar étkezési szokásokban háttérbe szorult, képviselheti az elidegenítő elemet, miközben az étel szociális státuszát (plebejus, de nem szegényes) is sikerült behatárolni.

Az ételek státuszjelző szerepét azonban sokszor ennél is nehezebb visszaadni. Az étkezés színvonalát szinte egyetemes társadalmi rangjelzőnek, „státuszszimbólumnak" tekinthetjük (amely természetesen egészen alacsony státuszokat is képes szimbolizálni), ugyanakkor maguk az ételek egyáltalán nem egyetemesek. Egy-egy ételfajtát, amely egyik helyen viszonylag magas társadalmi státuszra, vagy legalábbis igen kifinomult, ínyenc ízlésre utal – mint például Szindbád kedvelt pacalpörköltje –, más kultúrákban alkalmasint nem is tekintenek emberi fogyasztásra alkalmasnak. Ugyanez az inkompatibilitás ellenkező irányból: Kassák önéletírásában azt mondja, Brüsszelben „sárgára sült, nagybajszú cincérbogarakat" árultak az utcán (Kassák 1983, 402.), amin a magyar olvasó még ma is elszörnyülködik, ha nem jut eszébe, hogy nyilván garnélákról lehet szó. És amikor József Attila azt mondja, „nem dörgölőzik sült lapocka / számhoz", azzal igen kínos helyzetbe hozhatja egy olyan kultúra szülöttét, amelyben tilalmas és tisztátalan a disznóhús.

Természetesen a tárgyak által hordozott konnotációk gyakran sokkal specifikusabbak a gazdasági-szociális státuszra vonatkozó információnál. Az *Ulysses* kilencedik fejezetében Buck Mulligan azzal ugratja Stephent, hogy Synge (a drámaíró minden álca nélkül, saját nevén szerepel) meg akarja őt gyilkolni. „He's out in pampooties to murder you." (Joyce 1986, 164. [9, 569.]) A *pampooties* egy darab bőrből, házilag készült, vékony szíjjal vagy zsinórral összefűzött lábbeli, amely Írország legnyugatibb és legelmaradottabb részén, az Aran szigeteken volt használatban. J. M. Synge a századforduló tájékán több éven át a szigeteken töltötte a nyarait, W. B. Yeats tanácsát követve az ír nyelvet és néprajzot tanulmányozta. Mulligan megjegyzésében a *pampooties* erre a pózként viselt népiességre utal, olyasféle színezettel, hogy Synge mintegy „vadembernek" öltözött, s vadembermorállal készül a szörnyű tettre.

Gáspár Endre fordításában ebből *ír papucs* lett (Joyce 1947, I/159.; lásd az ír gulyás problémáját), Szentkuthy Miklós fordításában pedig *pomponpantufli* (Joyce 1974, 246.), aminek a konnotációja éppen a vadsággal ellentétes irányba, a túlfinomultság felé terjed. A *pampooties* szó etimológiailag nyilván valóban összefügg a papucsot jelentő *pantuflas*szal, de fizikai valóságában és kulturális pozíciójában ez nem más, mint fűzött bocskor, miként az az új fordításban is szerepel (Joyce 2012a, 196.). Természetesen az Aran szigetekre és Synge életrajzának konkrét tényére irányuló specifikus utalást nem tudjuk átmenteni, de a néprajzi, népművészeti konnotációkkal szintén rendelkező, például kanásznótákban szereplő fűzött bocskor elfogadható implicitációnak látszik: a kétséges őszinteségű, neofita népiesség képzetét jól felidézi.

E példák – melyek sorát hosszan folytathatnánk – két konklúzió felé mutatnak, az egyik a fordítónak, a másik az irodalomtudósnak érdekes. A fordító tanulsága abban áll, hogy a fordításra óhatatlanul jellemző kompromisszumok csak a célnyelvi szöveg megformálásának fázisában elfogadhatók: a forrásnyelvi szöveg megértésében nem lehet kompromisszumot kötni. A forrásszöveg kulturális objektumairól és mintázatairól minden tudhatót meg kell tudni, és ebből a készletből lehet válogatni a célnyelvi megformálás fázisában. A fordító nem tudhat kevesebbet a szöveg tárgyairól, mint az olvasója, feladatának alapvető része, hogy szakértője legyen annak, amiről beszél.

A másik konklúzió annak a megfigyelésnek a rögzítése, hogy számos irodalmi és kulturális jelenség működését élesebben lehet látni a fordítás művelete felől vizsgálva. A fordítás – amely alapértelmezésben csupán átkódolás, de a gyakorlatban sokrétű, és részben kiszámíthatatlan hatású kulturális transzfer – a kulturális működések vizsgálatának próbaköve és sajátos kísérleti laboratóriuma. Aki a fordításról gondolkodik, annak sok minden másra is módja lesz rácsodálkozni.

A tanulmány a TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0008 jelű projekt részeként – az Új Magyarország Fejlesztési Terv keretében – az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

KIADÁSOK

Eliot, T. S. (1969): *The Complete Poems and Plays*. Faber and Faber, London.

Eliot, T. S. (1986): *Versek, Drámák, Macskák könyve*. Európa, Budapest.

Joyce, James (1947): *Ulysses*. Ford. Gáspár Endre. Nova Irodalmi Intézet, Budapest.

Joyce, James (1974): *Ulysses*. Ford. Szentkuthy Miklós. Európa, Budapest.

Joyce, James (1977): *Ifjúkori önarckép*. Ford. Szobotka Tibor. Kriterion, Kolozsvár.

Joyce, James (1986): *Ulysses*. Szerk. Hans Walter Gabler. The Bodley Head, London.

Joyce, James (2012a): *Ulysses*. Ford. (Szentkuthy Miklós fordításának felhaszn.) Gula Marianna, Kappanyos András, Kiss Gábor Zoltán, Szolláth Dávid. Európa, Budapest.

Joyce, James (2012b): *Ifjúkori önarckép*. Ford. Szobotka Tibor, sorozatszerk. Kappanyos András, Cartaphilus, Budapest.

IRODALOM

Hjelmslev, Louis (1991): *Le langage*. Gallimard, Paris.

Jakobson, Roman (1987): *Linguistics and Poetics*. = R. J.: Language in Literature. Belknap Harvard, Cambridge Mass., 62–94.

SZÉCHENYI ÁGNES

A városi tapasztalat a Nyugat első nemzedékének írásaiban

KÜLÖNÖS TEKINTETTEL BABITS MIHÁLY *A CSENGETTYŰSFIÚ* CÍMŰ VERSÉRE

A 19. és a 20. század fordulóján a modernség kérdése tematikailag is megjelent. Mit dicsérsz, a falut vagy a várost: megmondom ki vagy – így állt a kérdés. Így is állt.

1897-ben Ignotus írt egy cikket *A falu s a város* címmel, amelyben Beöthy Zsoltnak egy fiatal költő kötetéhez írt előszavát bírálja. Beöthy ugyanis feldicsért egy tehetségtelen költőt pusztán annak fiatalos „falusiassága" miatt. Ignotus cikkében a város kulturális termékeinek esztétikumára hívja fel a figyelmet, meglehetős szarkazmussal, gyilkos iróniájának hegye ugyanis épp egy olyan emberre irányul, aki maga is lelkes fogyasztója ezeknek a termékeknek. Az írás emelkedetten zárul, a kultúrateremtő város képei felidézésével. Azt írja Ignotus, hogy a faluval szemben télen „a városban nem szunnyad az élet; az elektromos lámpa üldözött fényében, az aszfalt megátkozott talajából a hó alól, a jég alól egyszerre csak kisarjad a szentírás két magasztos fája: a tudásé s az örök életé". Ignotus riporterként bejárta Nyugat-Európát, Törökországot, és még jóval a *Nyugat* megalapítása előtt eljutott az Egyesült Államokba is. A vidék és város ellentéte kérdésében határozott álláspontot képviselő *urbánus* Ignotus – az egész könyv előtt álló mottója is sokatmondó: „mai ember már alig tud mezítláb járni, s alig gondolkozik máskép[p], mint könyvből" – elbizonytalanító megjegyzést fűzött a tengeren túli utazását felidéző emlékeihez. Hiába, hogy átjutott az óceánon, hiába, hogy „megismerő vágyammal s egyvérből valóságunk átlátásával átölelném az egész világegyetemet", mert „idegeimben még mindig nem értem meg eléggé ehhez a már mindenek számára hozzáférhető, testünkből kiinduló térmértékünk, élettartamunkhoz tapadó időmérésünk számára is hamar átfogható földgömbünkhöz, mert én még olyan napokban születtem…" A városos Ignotus tehát saját korlátaira, természetes konzervativizmusára, felismert determinációjára utal. A még eggyel nagyobb lépték előtti örömét nem feladva, de megáll.

1908-ban *A város* című esszéjével debütált Schöpflin Aladár a *Nyugat*ban. A félezer ember lakta felvidéki faluban született, az 50 ezres Pozsonyban tanuló, és húszéves korától szintén a 700 ezres Budapesten élő – de amúgy sokáig a konzervatívok környezetében és hatása alatt álló, a *Vasárnapi Ujság* szerkesztőjeként működő, s e székében még sokáig meg is maradó – Schöpflin ebben a visszafogott hangú írásban egyértelműen leteszi a voksát a *város* mellett. Hosszú történeti szálra fűzi fel a város fejlődését – példaképpen Róma és Bizánc egykori vonzerejét említve –, és a jelen egyidejűségében kiemeli a modern városi élethez kötődő tárgyakban (a gyári gépek kattogásában, a villamos vasút csörömpölések és az emberek vásári zajában) rejlő költőiséget és izgalmat. Összekötve a még nagyobb izgalommal: az Ibsennel és Wagnerrel való megismerkedéssel. A modern magyar

irodalom *társadalmi* hátterét tárja fel az esszében Schöpflin, szükségszerűnek rajzolva a folyamatot, ahogyan a város teret hódított. Nem ismerjük, Schöpflin írásának közvetlen mozgatórugóit, nem tudjuk, a témát maga ajánlotta első írásként a *Nyugat*nak, vagy a szerkesztők kérték meg a kifejtésére. Ide kell idéznünk azonban Ignotust, aki visszautal a *Nyugat* előtti írásai újdonságára, magának tartva fenn a jogot a városiasság jelentőségének első hangsúlyozására. „Én kezdtem rámutatni, hogy ez idők irodalmának megszabója az a városi, tehát ipari, kereskedelmi és pénzgazdasági új Magyarország volt, mely a tisztára agrárius régi Magyarországot felváltotta" – írta 1910-ben, kiemelve, hogy az új világ immár „elmebelibb", mint a régi. Tény, hogy Schöpflin évtizedek múltán megerősítette Ignotus elsőségének érdemét. „Irodalom és társadalom kapcsolatait ő vette először észre, benne tudatosodott először a városi polgár öntudata a népies-nemzeti irány falukultuszával szemben, ő mutatott rá először a városi élet irodalmi jelentőségére és jogosultságára" – írta Schöpflin.

1911-ben az ezer lelkes Érmindszentről induló, Debrecent és Nagyváradot – s addigra a milliós Párizst – is megjárt Ady himnikus publicisztikában híreli a „városos Magyarország"-ot. „…Magyarország s a magyarság voltaképpen a városok… A városos Magyarország, talán utolsó lehetősége és kerete egy lehető Magyarországnak"– írja Ady. Ugyanekkor Molnár Ferenc is megírta, milyen is a főváros. A tárca jelzős címe – *A magyar Pest* (érdekes a szóhasználat!, hogy csak Pestet említi, emeli ki, Budát elhallgatva, jelezve annak másfajta karakterét) – az író védelmező és polemikus gesztusát sugallja. Azt mondja, úgy beszélnek a fővárosról, mintha egy hatalmas országtérkép közepén „egy tanácstalan szegény zsidó állna". Nem ő akarja ilyennek látni Budapestet, „az ellenségei pingálják és formálják ilyenné. Azt mondják: amerikai, nemzetközi, hazafiatlan, magyartalan, szedett-vedett, széllelbélelt, semmi köze a magyarsághoz, nem érdemli meg az »ország szíve« nevet." Ám ha egy város, írja Molnár, „belép a fővárosok nemzetközi szövetségébe, akkor egy sehol meg nem írt, de a világ köztudatában meglévő ceremóniálé szerint tartozik élni, kénytelen fölvenni tízezer olyan szokást, amelyet minden főváros fölvesz, kénytelen börzét építeni, villamosvasutat járatni, satöbbi, satöbbi és ezzel kénytelen a külső képét fővárosszerűvé tenni, ami egyenesen ellentmond a falu és kisváros hangulatának, amit ezek az urak állandóan összetévesztenek a nemzeti és faji hangulattal". A vitatkozó sor, a pro-város és kontra-város sor nagyon hosszan folytatható lenne, de most nem a nemzeti–nem nemzeti vitavonalról, nem is a társadalomszemléletről akarunk beszélni – noha kritikusok-írók álláspontját idéztük –, hanem a (városi) tárgyak poétikájáról.

A kérdés az, vajon igazolható-e ez az egyértelmű, olykor hozsannázó öröm a korabeli szépirodalom, a versek alapján. Vajon a modern magyar költészet, az első kifejezetten Budapesten érvényesülő, a fővárosban otthonra és művészi szövetségesekre lelt nemzedék attitűdje a főváros iránt ugyanilyen elkötelezetten szenvedélyes volt-e? A művek, a versek nem feltétlenül ezt mutatják. Legelsősorban is az épp imént idézett Molnár Ferenc első, figyelmet keltő sikerét, *Az éhes város* című 1901-es regényt kell említenünk, amely kiábrándító képet fest a főváros moráljáról. A nyugatosok tükréből már a világvárossá lett Budapest arca villan elő, egyre élesebb és jellegzetesebb vonásokkal, de a kép inkább komor, fanyar színekben tar-

tott, el-elboruló, sőt, siváran visszatetsző, mintsem derűs és vidám. Nézzük Adyt. Az *Új versek*ben kérdezi a költő: „»Fény-emberem idekerültél? / Csúf Budapest a ravatalod?« […] »Itt Budapesten csúf az élet / S ezerszer csúfabb a halál«". Másutt ezt írja: „Óh, Város én imádlak, / Ha nem Budapest vagy, de más." A *Gálás, vasárnapi nép*ben a fővárost fájdalmasan csúfolódva láttatja: „E kerek dús világon / Nem láttam soha mását, / az Életnek ilyen magyaros / Zsidós, svábos és tótos / Kigúnyolását." S végül még egyet idézek, a mai szóval agglomeráció és a főváros viszonyát a szociális feszültségek és különbségek oldaláról néző, ismert dramatikusan felépített verset: „most valahol, tán Újpesten / … / álmodik a nyomor // … / valahol tán utolsót / Álmodik a nyomor." Ennyiből is látható, Ady volt talán az első, aki a megbélyegző szót kimondta a nagyon akart városra. Hogy is mondja Schöpflin *A város*ban? A kultúra egyik alapeleme „az önmagában való meghasonlás".

Első kötetében a Bécset járt, szabadkai Kosztolányi mindössze három versből kis csokrot köt össze, *A Budapest-ciklusból* címmel. A szülővárosa iránt nosztalgiát érző középső verset két rajongó Budapest-vers keretezi, „csordult szivem bálványa, Pest", „Zajnak, tudásnak városa" jellemzi Budapestet, ahol „fényes az éj, mint a nappal" – de azért ennek zárlata is ironikusan melankolikus: „Itthagytam lelkem, pénzemet: / elég ok, hogy szeresselek." A középső – a már magyarul beszélő német Ó-Budát megidéző – vers az idegenség, az elvágyódás verse. Otthonos érzéseket idéz: „A terítős asztalon / régi könyv, egész halom //… / Itt a gomb is szent ereklye, / itt a porszem is csuda. / A szobákba, szívekbe / biedermeyer stílusa". A keret másik oldalát, a finoman érzelmes, szívhez szóló chansont, a jól ismert *Üllői-úti fák*at most nem is idézem. Ám annyit azért megjegyzek, hogy a Kosztolányi versek is eszményi tárgyai lehetnének a tárgyak poétikája témájú elemzésnek, olyan gazdag, soktételes leltárját adják a városi élet kellékeinek és szokásainak. És azt is hozzáteszem, itt is megjelenik a város mocskának elfedésére szolgáló edény, ekképpen: „és a szemétládára pattan / két sápatag, korán okos / négyéves lányka s – bosztonoz". Kosztolányi *témát* lát a városban, maga a metropolisz – megkockáztatom – idegen számára. Végső megbékélése a fővárossal – *A bús férfi panaszai*ban – már majdnem közönyös és hideg: „Most járok itten tiszta téli estén, / prémes bundába és megváltozottan, / dús vacsora ízével, Budapesten…"

Babits Mihály is kisvárosias-vidéki környezetből érkezett (Szekszárd, Pécs, Zirc, Szeged), három évet tölt Fogarason, az elhagyatottság távoli fokán, majd a főváros peremére került, az 1887-ben újonnan épült józsefvárosi Tisztviselőtelepre, ahogy a korban emlegették, a „legintelligensebb falu" 1911-ben átadott Főgimnáziumába. Itt született *A csengettyűsfiú* című verse, amely a városiasság átpoetizálásának talán legmagasabb fokát képviseli. A *Recitatív* kötet azon verseinek keletkezéséről, ahol az érzelmi feszültségekkel teli személyes jelenlét a vers lényegi struktúrájává válik, Babits részletesen beszámolt Szabó Lőrincnek. Számos versről tudható, hogy a valódi látvány indította el Babits képzeletét, egészen vissza tudott emlékezni a versindító képre, hangulatra, sőt arra is, milyen változatai voltak az egyes verseknek.

Hogy miről szól a vers, világos, bár első pillanatra különös. A reggel érkező szemétszedő lovaskocsiról, ami előtt egy fiú ugrándozik, s a csengő hangjával hívja elő a cselédlányokat a környező földszintes, kertes házak mélyéről. A színhely

átmenet a falu és a kertváros között, ahogyan Pest külső körei is átmenetek a metropolisz jegyeit is egyre több helyütt felmutató belvárosi részek felé. Állnak a Klotild-paloták, áll a Ferenc József- és az Erzsébet-híd, a Sugár út alatt földalatti jár – a kontinensen az első –, mely megáll a város operaházánál, amelyet Gustav Mahler már el is hagyott… Egy kifejezetten városi tárgyról, eszközről szól a vers, nem is ritkaság ez Babitsnál, hiszen a *világítóudvar*t, az *automobil*t és a *mozi*t is megénekli. A szemeteskocsi városi tárgy. Vidéken a hulladékot nem szállítják el a háztól, minden felesleget „újrahasznosítanak". A krumplihajat, ételmaradékot feletetik az állatokkal, a hamuból mosószappant főznek. Ez a babitsi városi tematika, s mindaz, amit idéztünk, s mindaz, amiről most tér híján nem is szólhatunk (Kiss József, Reviczky Gyula, Kozma Andor, Heltai Jenő budapesti verseire gondolunk) a századfordulós modernség egyik jegye volt, egyfajta szembeszegülés a Petőfi- és Arany-epigonizmus kötelezően falusi témaválasztásával, amely szerint „a gémeskút költészetképes volt, a gázlámpa nem. A versnek rejtett, polemikus éle van, mondhatnám irodalompolitikai irányultsága" – írja az ezt a Babits-verset is elemző Nemes Nagy Ágnes.

A szemeteskocsi versbe foglalása szembeszegülés azokkal a nézetekkel is, amelyek a verstémákat szép és rút felosztásba gyömöszölik, s egyben a verstémák közül ki is iktatják a rútat, a csúnyát. Babits ugyanazt a rothadás és felmagasztalás témát választja, mint Baudelaire – akinek nem mellesleg korai fordítója és kiadója is volt Kosztolányi mellett –, de egészen más közelítéssel. Babits – a szükséges alkímiával, a szemétből aranyat és gyémántot csinál. A metamorfózis majd a vers közepén megy végbe, válik világossá.

A csengettyűsfiú cím a ministránsra is utalhat, számomra mindenképpen, s ez eleve sugall, előlegez valamiféle szakrális gondolatot. A felütés majdhogynem zavaros, látomásról beszél Babits, a szeme mögött erjedő dalról – nyílt hordóban érő aromás borról. Majd – sorközzel kiemelve – újraindítja a verset, átváltva egy tisztán impresszionista képsorra, melyben aranyba és ezüstbe öltözteti az utca képét és a felhangzó csengőszót, s a tömörítés tömény szinesztéziát varázsol. A kép üde, a reggel az újrakezdés szimbóluma, a lombok halovány zöldje lazúros, elnyomja a nemesfémek erős színeinek ismétlése. A kora reggel csillogása zavartalan, nem zavarja a tompa nyári hőség. A friss leányok – valójában ők persze mind cselédek – kiállnak a kapuba, „sorfalat állva mint királynak". Ezen a szón, a *királyon* fordul meg a vers. Babits szakralizálja a szemétszedés vulgáris (köznapi, közönséges, büdös), a tűzhely hamujából, krumpli- és tojáshéjból, lerágott állatcsontokból, levesben főtt hagymából, erjedő fehérjéből álló látványát és szagát. A versben megjelenő, anonim Édes Annák nem nyögve emelik fel undorító, belül bádogborítású edényeiket, hanem *adományt, drága ládát* nyújtanak fel „*mint antik urnát régi szobrok*". S ezzel egyfajta szertartás veszi kezdetét, függetlenül a látványtól. A lányok mint a Parthenon frízei jelennek meg. A szent áldozat pora és füstje a gyémánt. S ebben a pillanatban megakad a vers, a nyomtatási kép is mutatja: „versszakot" vált a költő. Az antik képsor átalakul, ahogy másfajta isten lép a versbe:

Ó mit nekem, hogy a szemétből!
Isten szemében nincs szemét…

De észrevenni sincs időnk a görög mitológia áttűnését a kereszténység világába, mert olyan erős gondolati-filozófiai tételhez érünk. A vers tetőpontja ez. „Az arisztotelészi harmóniaelméletet érinti itt a vers – s még annyi más hasonló bölcseleti feltételezést –, amelybe a tragédia, a pusztulás összetevőként van belekombinálva. A katartikus szemét – erről szól Babits Mihály verse" – mondja nemes Nagy Ágnes. S itt visszajutunk a versnyitó bor-hasonlathoz. A szőlőlevekből és szőlőfürtökből font koszorúval ábrázolt Dionüszosz (vagy római alakban Bacchus), és a katolikus úrfelmutatás (a bor konszekrálása után a pap Krisztus vérét emeli fel egy kehelyben, s ehhez a ministránsfiú hangosan csönget, ezzel szólítva fel a hívőket a letérdelésre) csúszik egymásba. A szőlőfürt képe visszatér a gondolati tetőponton és egy egészen különös tiszta rím születik az alkotás ihletett, kegyelmi állapotában. A szemét – az alanyesetben álló főnév – és a tárgyesetben álló (szőlő)szem azonos alakú szavak. A rohadt szemtől édesebb a bor, a rothadás az életet, az új táplálékot segíti. Mindkét hitvilág a természet körforgására emlékeztet. Babitstól nincs messze ez a tapasztalat, a vidéki – elsősorban persze a falusi – létben a természeti körforgás testi-lelki élménye mindvégig testközeli, meghatározó tapasztalat marad. Babits verseiben több helyütt megtaláljuk a körforgásnak, mint az élet törvényének szimbólumát. Száz év alatt – ennyire vagyunk Babits versétől – a civilizáció elszigetelő falat emelt az ember és az elemi természeti élmény közé, újabban önálló politikai filozófia alapul az emlékeztetés szükségszerűségére.

A verssel foglalkozó szakirodalom – az idézett Nemes Nagy Ágnes elemzés mellett jelentős Kálnoky Lászlónak a Babits-centenáriumra született tiszteletadása is – nem említi, hogy az idézett két nagy sorban a nyelvtani személyekkel is érdekes játékot játszik a költő. *Ó mit nekem* – szól az első sor, s jogunk van ezt úgy érteni, hogy a vers beszélője, a szemeteskocsi látványát átértelmező költő, azaz Babits mondja, lévén eddig csak néma szereplőkkel találkoztunk, közölni csak a beszélő közölt eddig, s használt egyes szám első személyű birtokos esetet. A két egyes szám első személy lehet ugyanaz. A verssor végén álló pont is azt mondja, ez egy önálló gondolat, felkiáltás, exclamatio. A következő sor szavait – *Isten szemében nincs szemét* – az Isten tudatával és szerepében fellépő ember mondja, mintegy az Isten nevében. Mindenestre van egy a világra ránéző, s azt minden folyamatával együtt értelmező külső tekintet, és van egy ezt a pillantást értő ember. Megítélésem szerint itt átvált a vers, s az eddig a görögség szemén át néző tekintet átvált a keresztény nézőpontba. A vers ekképpen értelmezhető a görögségtől való eltávolodás egyik pillanataként. A vers váltása azt jelzi, amit Babits munkássága is mutat. Az *Isteni színjáték* fordításának első része 1912-ben, két évvel a vers születése előtt már megjelent.

Babits verse kompozíciójában *A világosság udvara* új változata. „Ott a vakudvar rejtett szemete a lelki élet titkolt mélyét jelenti, itt ugyancsak a szemét motívuma idézi elő az eszményítést" – írja Babits monográfusa, Rába György. Talán sikerült bizonyítani, hogy Babits az, aki a nyugatosok közül legmesszebb megy a tárgy poétikájának kiterjesztésében, olyan mély tartalmakat bízva a profán világi lét cseppet sem esztétikus tárgyaira, mint kortársai közül senki. Ő húzza a legfeszesebbre a tárgy és a hangnem, a modalitás közt feszülő szalagot. Kifejtő, szemléltető rajz mellett nála a legelmélyültebb az üzenet, az utcai látvány képei filmszerűen

áttűnnek egy szinte nem evilági, azaz nem utcai szertartás mozdulataiba. De kössünk csak vissza az igazi városba, az emberi viszonyokba, a korai magyar kapitalizmus világába. Az elemzett vershez képest egy évtizeddel később megjelent *Kártyavár* hősét, Pártos Kálmánt zavarta a Kis-Amerikának nevezett, hirtelen felnőtt város zaja, színe, hangja, a „szagok zuhataga", a „szennyes forgatag", „a csúnyaságnak, a közönségességnek, az üzletiességnek […] a tanyája". A társadalmi regénynek induló mű hőse igazából a város lesz, a detektív-történet is városi műfaj!, utaltunk már a *Régi szálloda* sanzonritmusra hangolt ironikus rémhistóriájára, s aztán a regény végén megjelenik a Bábjátékos, aki elcsomagolja a bukott figurákat.

Honnan is indultunk?

Ady és Kosztolányi ambivalenciájától. S akkor tehát mit láttunk? Hogy a modern költők legjavának attitűdje Pesttel, Budapesttel szemben, ha más okból is, más alapon is, de néhol majdnem olyan idegenkedő, mint mondjuk Petőfié (*Est; Pest; A boldog pestiek*). Az új élethelyzet, életforma gyökeres változást hozó jelenségei a nemzedéket bizalmatlanná is tették, egyszerre védték és támadták új otthonukat, Budapestet, a világvárost.

ANGYALOSI GERGELY

„Az én szívemben boldogok a tárgyak"

NEMES NAGY ÁGNES TÁRGYIAS KÖLTÉSZETE

Nemes Nagy és az „objektív líra" viszonyáról már sokan, sokféleképpen írtak; maga a költőnő sem volt szűkszavú e tekintetben. Abban az értelemben szerette magát a tárgyias költészet képviselőjének látni, ahogy a fiatal Babitsot jellemezte *A hegyi költő* című nagy esszéjében. Példaképének esetében kiemelte azt „a bizonyos mást-látó szemet", s a költői kéznek azt a mozdulatát, „amely a lírai ént kiemelte a vers középpontjából, a romantika óta szokásos „én beszélek"-et „más énné, több énné, nem-énné tette, ilyen módon létrehozva a (majd leendő) objektív líra korai modelljét". S hogy ez mennyire tudatos törekvés volt Babitsnál, annak bizonyságául szívesen idézte a híres mondatot egy Juhász Gyulának írt fiatalkori levélből: „...eldobott objektivitás, jöjjön el a te országod. Eladnám elsőszülöttségi jogomat egy tál objektív lencséért." A tárgyias vagy objektív líraiság megjelölése persze nem arra vonatkozik elsősorban, hogy miképpen jelennek meg a tárgyak az ilyesfajta lírában. Bár ez a kérdés távolról sem tekinthető mellékesnek, nyilvánvalónak tűnik, hogy a tárgyiasság ebben az értelemben az én-képzet módosulására, én és nem-én jelentésének megváltozására vonatkozik a XX. századi költészet egy bizonyos vonulatában. Ha azt akarjuk szemügyre venni, hogy Nemes Nagy Ágnesnél milyen szerepet játszanak a tárgyak mint poétikai tényezők, mintegy meg kell fordítanunk a kérdésfelvetést. Nem az én és nem-én viszonya felől kellene indítanunk a vizsgálódást, hanem azt kellene feltárnunk, hogy a versekben megjelenő tárgyak létmódjai, e létmódok modalitásai miképpen utalnak a szubjek-

tum-funkció működésére, hogyan kényszerítik ki annak módosulását? Erre a kérdésre persze csak alapos kutatás és rendszerező áttekintés eredményeinek birtokában lehetne kielégítő választ adni. Az itt rendelkezésre álló rövid terjedelemben meg kell elégednünk a probléma körvonalazásával, valamint azoknak a szövegrészeknek az értelmezésével, amelyekben a költőnő közvetlenül utalt a tárgyakhoz való viszonyának sajátos, egyszerre esztétikai és filozófiai hátterére. De támaszkodhatunk arra is, amikor nyilvánvaló önirónia nyilatkozik saját „földhözragadtságáról", „fantáziahiányáról", amelyet inkább játékosan, mint komolyan kapcsol össze nő-mivoltával, a női látásmóddal.

Hosszú ideje foglalkoztat az *Ekhnáton*-ciklus egyik rövidebb darabjának rejtélyessége. Ezt a rejtélyt talán úgy fogalmazhatnám meg, hogy igen letisztult és egyszerű költői eszközökkel megteremtett *homályról* van szó, miközben magából a versből a szó szoros értelmében árad a fény. Nyilvánvaló, hogy ezt a kis részletet (meg egy másikat, amelyet szintén idézni fogok) a ciklus egészének kontextusában kell olvasnunk; a feladat azonban ekkor sem válik könnyebbé. Az első idézet mindössze két sorból áll. *„Fent, fent a tömbök. Déli fényben állnak. / Az én szívemben boldogok a tárgyak." (A tárgyak)* A másik is csak két sorral hosszabb: *„Mert fény van minden tárgy fölött. / A fák ragyognak, mint a sark-körök. / S jönnek sorban, derengő végtelen, / fény-sapkában a 92 elem, / mind homlokán hordozva mását – / hiszem a test feltámadását."* Mindkét esetben az utolsó kijelentés hordozza a megfejtendő talányt. Hogyan kell értenünk, hogy a tárgyak, amelyeknek tömbszerű magába zártságát hihetetlen erővel hozza tudomásunkra az első sor, hirtelen emberi tulajdonságra tesznek szert, méghozzá olyasfélére, amely csak viszonyfogalomként értelmezhető? Hogyan képzelhetnénk el „boldognak" a tárgyat, amelyről a vers éppen azt állítja közvetve, hogy a heideggeri kő-lét definíciójának felel meg, vagyis semmiféle viszonyulással nem rendelkezik sem önmagához, sem pedig a környezetéhez, vagyis „weltlos", világ-nélküli?

De hát nem is azt állítja a vers, hogy a tárgyak, az elképzelhető legnagyobb megvilágításban álló tömbök „érzik" saját boldogságukat, hanem inkább azt, hogy a beszélő szívében lakoznak úgy, *mintha* boldogok lennének. Tehát többszörös csavarról van szó, miközben a felületes olvasó talán csak annyit észlel e két sor jelentéséből, hogy valaki a tárgy-lét boldogságáról beszél minimalista eszközökkel, tulajdonképpen még a költői képig sem juttatva el a lírai diskurzust. Nincs szó költői képről, hiszen fogalmunk sincs, mit jelent ama „fent, fent", miféle tömbtárgyakról van szó, látja-e emberi szem ezeket a tárgyakat, és még sorolhatnám. Milyen boldogságról beszél hát a vers? Innen többféle út nyitható meg az értelmezés számára. Van először is egy tragikus létértelmezési lehetőségünk. Ekkor a tárgyak boldogságának metaforája (hiszen a teljesen önmagukra záródó tárgyakra vonatkoztatva a boldogság csak metafora lehet) szemben áll a *conditio humana* benső meghasonlottságával. Csak a tárgyak lehetnek teljesen és maradéktalanul azonosak önmagukkal, csak a tárgyaknak nincs *árnyoldaluk* (ez a folyamatosan és árnyék nélkül záporozó „déli fény" valódi jelentése). Délben semmi sem vet árnyékot, ugyanúgy, ahogy a tökéletes tárgyiság sem ismeri a megosztottságot (gondoljunk itt az árnykép romantikus toposzára, Chamissóra vagy később Hofmannsthalra). De ha a reális tárgyi világ szintjén maradunk, a tárgyak árnyéka akkor is csak

az őket kívülről szemlélő tekintet számára létezik, ha nem a kimerevített örök dél pillanatában képzeljük el őket. Az önmagáról tudó lény, az ember számára azonban ez a fajta teljesség hozzáférhetetlen, elképzelhetetlen; az ember sohasem az, ami, és mindig az, ami nem, mondta Sartre az *être-pour-soi* létmódjáról, de idézhetnénk hasonló tételeket az elmúlt két évszázad tucatnyi bölcselőjétől. Ha ezt az interpretációt választjuk, úgy tűnhet fel előttünk, mintha a vers az elérhetetlen boldogság romantikus toposzát variálná csupán. Nemes Nagy Ágnes azonban többet mond ennél az idézett sorban; a boldogság fogalmának sajátos belső ellentmondására világít rá. Hiszen „a tárgyak boldogsága" a tárgyak „szemszögéből" nézve nem értelmezhető (már ez a kifejezés is antropomorfizálás, hiszen a tárgyaknak ebben a felfogásban nincs tekintetük, nála ezúttal nem a „van a tárgyaknak könnyük" poétikai tradíciója a minta). De nem értelmezhető a tárgyak megfigyelője, az ember számára sem, hiszen az emberi létmód éppen a tárgyisággal szemben határozható meg, s mint láttuk, ennek a létmódnak az eredendő meghasonlottsága, a teljes önmaga-lét lehetetlensége egyben a boldogság lehetetlensége is. Erre születik a vers költői megoldása: a boldogság a tárgyi lét és az emberi lét között mintegy félúton, egy virtuális vagy inkább irreális helyen található, annak a szubjektumnak a *szívében,* aki így helyet biztosít a tárgyak *képtelen* boldogságának, s ezáltal létre is hozza azt. Mintha csak ezt mondaná: „azt hiszem, hogy a tárgyak boldogok lennének, ha képesek volnának érzelmekre – akkor viszont már nem lennének tárgyak; azt hiszem továbbá, hogy az ember akkor lenne képes a tökéletes boldogság megélésére, ha úgy tudna létezni, árnyék és belső megosztottság nélkül, mint a tárgyak: akkor viszont már nem lenne ember". A kétféle lehetetlenség találkozása mintegy az „enyészponton" jelöli meg a boldogság ellentmondásos fogalmának a helyét.

Ugyanezen az értelmezési vázon azonban elhelyezhető egy nem-tragikus magyarázat is, amely véleményem szerint jobban illik az egész Ekhnáton-ciklus költői intenciójához. A napkorong-istent „feltaláló" fáraó (ez a költő szava) alakja egyébként különösen közel állt Nemes Nagyhoz: „Ezt a fáraót kedvelem. Mondhatnám: gyöngéd szálak fűznek hozzá" – írta, sajátos módon éppen abban az esszében, amely a személyes *tárgyairól* szól. Az általunk elemzett verset megelőző rész az *Ekhnáton az égben* címet viseli; a táj egy sziklás hegyoldal, igazából bánya, kőfejtő, amely nyilván azonos azzal, ahol a fáraó az isten megfaragására alkalmas *kemény* (a fáraóval azonosuló költő szavával élve, a saját testénél keményebb) kőtömböket kiválasztja. Az időpont: „Mindig. Örökre. Dél." Így érthetővé válik a „tömbök" és a déli fény jelentése, összeolvad az isten-feltalálás mozzanatával: mint tudjuk, a napisten kultuszának emelt új városban (Aton „fényhegye" volt a neve) két kijelölt kőtömb között kelt fel a nap. Ha tehát mindennek figyelembe vételével próbáljuk értelmezni a boldogságról szóló sort, párhuzamba kell állítanunk Ekhnáton figurájával, s e sokféleképpen értelmezett figura Nemes Nagy-féle értelmezésével, ahogy az a versből magából kibomlik. Anélkül, hogy a részletekbe hatolnánk, jogosnak látszik az a feltételezés, hogy a magyar költőnő számára a napimádó uralkodó elképesztő és már-már megmagyarázhatatlan vakmerősége volt a legvonzóbb. Az az eltökélt merészség, amellyel a sok istenben hívő Egyiptomot monoteista birodalommá próbálta tenni, s ahogy ennek a szándékának kijelölte a he-

lyét és idejét, magyarul: megteremtett valamit, ami addig nem létezett, s ami nem lehetett életképes sem. De bukásával együtt is realitássá változtatta a nappal való azonosulás képtelen vágyát. A költői szubjektum, aki a szívében otthont ad a tárgyak képtelen boldogságának, valójában a boldogság időtlen és elpusztíthatatlan pillanatát teremti meg, egy paradox, de egyedül lehetséges boldogság tapasztalatot közvetít. És ez a tapasztalat paradox mivoltában sem tragikus és lemondó. Az árnyéktalan déli napsütés megállított pillanatával rokon a ciklusnak egy másik, szintén kurzivált négysorosa (a kurziválás a cikluson belül azokat a darabokat emeli ki, amelyekben a költő nem Ekhnátonként, hanem hangsúlyozottan a saját szerepében, tehát a huszadik századi magyar költő hangján szólal meg). „*Hogy a csak-jó se hal, se hús? / Én nem vagyok manicheus. / Az örök üdvösséget én / nem únnám.*" Az örök üdvösség szintén a megállított pillanat paradoxonán belül értelmezhető csak, hiszen a tiszta „jó" a rossz nélkül megfelel az árny nélküli fénynek éppúgy, mint a tárgyak öntudatlan boldogságának.

Nemes Nagy Ágnesnek 1980-ban angol nyelvű kötete jelent meg. Ehhez írott előszavának egyik belső címe ez volt: *Tárgyak.* Ebben a szövegrészben egyértelművé teszi, hogy az egyiptomi fáraó *mítoszára* volt költőileg szüksége, mégpedig azért, mivel a modern mítosz „életérzésünk egy modellje". Vagyis, ha sikerül körüljárnunk, hogy milyen életérzés-modellnek felel meg Ekhnáton alakja, akkor közelebb kerülhetünk a rejtélyesnek tűnő sorok értelmezési lehetőségeihez. Ezt olvashatjuk ebben az írásban: „Ha tehát az ember a világ egészéből fölvesz egy kavicsot, egy falevelet, egy eldobott T-dugót, környezete fontos vagy nem fontos részletét, megtörténhet, hogy ez a valami mikroadóvá válik a kezében, amely váratlan műsort sugároz. Sugározza a világot, amit ismerünk, és azt is belőle, amit nem ismerünk, ami az ismeret mögött van. Ez utóbbi sávot rosszul értjük, vagy nem értjük, nehezen is halljuk meg […] De a költészetben mégiscsak erről van szó, első- és utolsósorban erről […] A vers sugárzóképességét ismert anyagai nem indokolják." Majd így folytatja: „Hozzám főképpen a tárgyak közvetítik ezt az ismeretlent, azért igyekszem én a tárgyakat közvetíteni az olvasónak." „Könnyű volna tehát azt állítanom magamról, hogy úgynevezett objektív lírikus vagyok, olyan értelemben is, hogy a tárgyak vonzanak, és olyan értelemben is, hogy a lírai hang bizonyos tárgyilagossága vonz. […] az a szenvedélyes feszültség vonz, aminek ezek a tárgyak az erőművei". Tehát maga a költőnő is összekapcsolja az „objektív líra" fogalmát a tárgyiság kétféle jelentésével, amelyek önmagukban véve egyáltalán nem utalnának egymásra. Igen sok példát lehetne találni tárgyakban bővelkedő versekre, amelyek mindazonáltal egyáltalán nem a „tárgyias líra" eszménye nevében születtek. Nemes Nagy Ágnes lírafelfogása abban az értelemben is a Babitséra vezethető vissza, hogy a „hegyi költő" szintén hasonló rejtélynek tekintette a költőiség lényegét. Emlékezzünk csak arra, amit Adyval kapcsolatban jegyzett meg, nevezetesen, hogy Ady egyik versének „gyújtó hatása" egyáltalán nem következik a szavak és a mondatok tárgyi jelentéséből. A tárgyak Nemes Nagy szerint mintegy két világ határán helyezkednek el ontológiailag: a teljesen ismert és a teljesen ismeretlen világ határmezsgyéjén. Ha nem a költő vagy a művész pillantása vetül rájuk, akkor problémátlanul lefedik az előbbit, vagyis megfelelnek a jól ismert és ezért otthonos világnak. A költői pillantás hatására viszont elkezdik sugá-

rozni azt a bizonyos rádióadást, amelynek a jeleit hol értjük, hol nem, mivel egy olyan tartományról adnak hírt, amelyre jobbára még nincs szavunk, ahol a dolgok megszokott neve nem önmagukat jelenti. Ebben a szituációban a költőnek nincs előnye versének befogadójával, az „egyszerű" olvasóval szemben. Semmilyen biztosíték nincs arra, hogy „az ismert anyagon túli" sugárzás mibenlétét jobban érti olvasójánál. „ A tárgyak erőtere vigasztaló" – írja az idézett helyen Nemes Nagy, majd ezzel egészíti ki: „a névtelenek megtalálásában nekem főként a tárgyak segítenek".

A költészet végső – hangsúlyozom, csak a végső – funkciója ezek szerint a „névtelenek" fellelése, új megnevezések létesítése, s ebben a mágikus relációban talán a megnevezés hozza létre azt, amire vonatkozik, vagyis a *tárgyát*. Vagy talán inkább úgy lehetne fogalmazni, hogy ebben hétköznapi szemléletmódunkhoz képest megfordított viszonyban *úgy tűnik fel előttünk,* mintha a megnevezés bűvölné világra a tárgyat. De az *Ekhnáton*-ciklus költője nem így fogalmaz, ami egyáltalán nem véletlen. Ha azt sugallná, hogy a költői én mintegy „elővarázsolja" a tárgyakból a még név nélküli jelentéseket, visszatérne a romantikus én-központú líraisághoz, a költői szubjektum mindenhatóságát valló extatikus felfogáshoz. A még nem nevesítettet nála tárgyak kisugárzása teszi érzékelhetővé, ami természetesen nem jelenti a költői pillantás jelentőségének és specifikumának a tagadását, ugyanakkor megvon tőle minden misztikus teremtő erőt. Nagyjából arra utal, hogy a tárgyi világ jóval többet „tud", mint amit mi tudunk a tárgyi világról, s ez a nem-tudás kimeríthetetlen tartalékokkal szolgál az emberi megismerés és a költészet számára egyaránt.

Mindennek fényében talán közelebb férkőzhetünk *A tárgy fölött* című vers jelentéstartományához. „Mert fény van minden tárgy fölött" – hangzik az első sor kijelentése, és ezt már össze tudjuk kapcsolni azzal, amit az idézett előszóban a tárgyak kisugárzásáról mond. A 92 elemre való utalás nyilván a világ alapanyagát, vagyis a tárgyi lét legalapvetőbb és természeti állapotában tisztán és önmagában nem is létező formáját jelenti, azt a tárgyiságot, amelynek eleve nem is lehet emberi jelentése. Mégis mindegyik fölött ott van ama fénysapka. Így vonulnak az elemek „mind magán hordozva mását". A periódusos rendszer csoportosítási elvére, a visszatérő, ismétlődő tulajdonságokra is utalhat itt a vers, az elemek „homloka" pedig a külső atomhéj is lehet, hiszen tudjuk, hogy az elemek atomjaiban a legkülső héj sorszáma adja magának a periódusnak a számát. De mire vonatkozhat még az elemeknek ez a „mása", amelyet mintegy magukon hordoznak, s ami fény-sapka formájában is hírt ad magáról? Az utolsó, egyben a legrejtélyesebb sor felől kísérletet tehetünk egyfajta értelmezésre. „A hiszem a test feltámadását" kijelentés azért ér minket váratlanul, mert automatikusan a keresztény hiszekegyhez kapcsoljuk, holott meggyőződésem szerint Nemes Nagynál nem erről van szó. Inkább úgy mondhatnánk, hogy a szó szerinti egyezés a Hitvallással éppen a különbözőség érzékeltetését szolgálja. Tudjuk, Pál apostol a feltámadásról szólva különbséget tesz a földi, érzéki, anyagi test (*szarx*) és a lelki test (*szóma*) között, s csak ez utóbbinak a feltámadását állítja. Márpedig ez nem azonos az életünkben ismert, világi testünkkel. A költeményben az elemek „mása" annak a sugárzó, tehát emberitörténelmi tárgyi világnak a lehetősége, amely ezekből az elemekből összeáll; az

elemekre-hullás és a világgá-összeállás egymásba kapcsolódásának hitét mondja ki a vers. A jelentés és név nélküli önmaga-lét „fénysapkája" nem más, mint ez a sugárzó potencialitás. A test, amely a periódusos rendszer elemeinek szintjére hullik szét, a tárgyi világ részeként újra bekerül a jelentéshordozó körforgásba: feltámad, de nem a korábbi földi formájában, és nem is az isteni kegyelem által megőrzött lényegiségként, ahogy Pál gondolta. Hozzájárul a tárgyak sugárzó erejéhez, fény lesz a tárgyak fölött. Visszautalva a korábbi kétsorosra: ezért lehetnek „boldogok a tárgyak" – de csak a költő szívében.

SZÉNÁSI ZOLTÁN

A könnyek tárgya

TÁRGYIASSÁG ÉS POÉTIKA TAKÁCS ZSUZSA HÁROM KÖTETÉBEN

„– Melyik tárgy mér a szívemre ütést?"
(Takács Zsuzsa: *Ma meghalt anyám vagy talán tegnap*)

Bár a dolgozat címe Takács Zsuzsa 1994-ben megjelent kötetének értelmezését ígéri, a tárgyi világ poétikáját vizsgálva mégsem maradhatunk meg szigorúan a *Tárgyak könnye* kötet – témánk szempontjából egyébként már címadásával is rendkívül beszédes – szövegeinek elemzésénél. Ez a könyv ugyanis – Takács Zsuzsa monográfusának, Halmai Tamásnak a megállapítását idézve – a *Viszonyok könnyé*nek „ikerkötete",[1] de e két „könnyes kötethez"[2] írt epilógusként is olvasható az 1996-ban megjelent *Utószó*.[3] A három könyv részben tematikus, részben pedig poétikai egységet, azaz – a Takács Zsuzsa-recepcióban már reflektáltan – külön költői periódust alkot az életműben. Tematikusan az *elmúlás* (a szerelemé és az életé) kapcsolja össze a három kötetet, poétikailag pedig egy sajátos szubjektivitás, mely a *megszólítás* retorikai alakzatának dominanciája miatt lényegében valamennyi verset a megszólítás által fiktív létbe hívott másikhoz intézett beszédként enged értelmezni. De nem csak a megszólított, hanem a megszólító is a másikhoz szólás által teremtődik meg, ahogy Schein Gábor kritikájában megjegyzi: Takács Zsuzsa költészetének alaptétele, „hogy a szubjektum csak viszonyokban, interszubjektív kapcsolatokban létezhet".[4] A másik elsősorban tematikus, de poétikai konzekvenciákat is magában hordó jellegzetessége Takács Zsuzsa említett köteteinek – ha nem is mind a háromra egyformán érvényesen – az *álomszerűség,* mely (címben, alcímben, szövegben jelölten vagy jelöletlenül) a versek különféle beszédmódok és leírások révén sokféleképpen megjelenített világát meghatározza.

A tárgyak poétikai szerepét vizsgálva mégis indokolt lehet az 1994-es kötet középpontba állítása. A *Tárgyak könnye* – ahogy azt többen megállapították – már címadásával pontosan kijelöli saját irodalmi hagyományát: mindenekelőtt az objektív tárgyias líra tradícióját, Babits, Rilke és József Attila az *Újhold* költőinek, Nemes Nagy Ágnes és (még inkább) Pilinszky életművének hatástörténeti összefüggésében újraértelmezett költészetét. A kötetcím önmagában is rétegzett utalásrend-

szere Babits *Sunt lacrimae rerum* című versén keresztül egészen Vergilius *Aeneis*éig nyúlik vissza. Ez esetben nemcsak poétikai kapcsolódásról van szó, hanem tematikusról is: az eposz főszereplője, Aeneas ugyanis akkor mondja nevezetessé vált mondatát, amikor egy trójai háborút ábrázoló képet látva hősi halált halt barátaira és honfitársaira emlékezik: „sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt" („van a tárgyaknak könnyük: szánják a halandót" – Lakatos István fordítása). A kötetek egyik központi motívumát emeli ki tehát az 1994-es könyv címe is: a halállal mint a mások halálával való szembenézést. Ezzel együtt pedig Takács Zsuzsa költészetének egyik jellemzőjére is rávilágít: a költőnő nagy műveltséganyagot megmozgató „reflexív hajlamú, intellektualizált lírát"[5] alkot.

Amennyire rétegzett a címben jelölt és a versszövegekben intertextuálisan megidézett, Vergiliustól és az *Énekek énekét*ől Rilkén és Vajda Jánoson át Nemes Nagy Ágnesig és a korai Pilinszkyig tartó irodalomtörténeti hagyomány, annyira sokféle a tárgyak poétikai funkciója Takács Zsuzsa három vizsgált kötetében. A *Viszonyok könnye* első ciklusában még több olyan trópust találunk, amely valamilyen elvont fogalom, természeti jelenség szemléltetésére használ tárgyneveket. Például: „A feltámadás zászlói zúgnak" (*Várakozás*); „És megszólalnak a hajnal kürtjei" (*Az első ezekben a versekben*). A felsorolt idézetekben a tárgynevek nem a versvilág tárgyi elemeinek a jelölésére szolgálnak, hanem a költői nyelv dekorativitásának elemei. Hasonló poétikai megoldásnak tűnik a *Zenit* című vers egy részlete: „Sóhajtásom harangcsöppjei lefolynak az ablaküvegen." Itt azonban lényegében másról van szó: az idézett versmondat tropológiája révén roppant szemléletesen kapcsol össze egy érzelmi és egy fizikai jelenséget, tehát a szókép már nem pusztán, sőt nem is elsősorban nyelvi díszítőelemként funkcionál, hanem a versbeszélő érzelmeinek a tárgyiasulása felé mutat.

„A reggelizőasztal fényben úszik, / mivel most beszéltem veled. // A telefon membránja ujjongva dobogott." – olvashatjuk az *Egyetlen tiltás elég* című versben, s ez a részlet már megérthető a József Attila-i tárgyias líra, az *Újhold* „objektív tárgyias" költészete vagy T. S. Eliot „objektív korrelatív" fogalma felől is. Ha csak az idézett sorokat vizsgáljuk, azt látjuk, hogy a metonimikus érintkezés révén a versbeszélő környezetének tárgyi elemire tevődnek át olyan érzelmek, lelki tartalmak, melyek magát a beszélőt jellemzik. A megszemélyesített tárgyak ebben az esetben tehát oly módon lesznek közvetítői a szubjektum érzelmeinek, hogy a szemlélő/beszélő érzelmi-tudati állapotát tükrözik vissza. „Ez a költészet belülről vetül a világra – jegyzi meg a három általam is elemzett kötetről Mesterházi Mónika –, a tárgyakat gyakran szimbolikusan megszemélyesíti, a költő velük is viszonyban van, megszólítja őket is, vagy saját érzelmeit kölcsönzi nekik. A bútor, a szoba vagy a ház gyakran metonimikusan jelenti tulajdonosát, lakóját."[6] Ehhez azonban hozzá kell tenni azt is, hogy az idézett versben, vagy általában Takács Zsuzsa költészetében, a költői szubjektivitás közel sem számolódik fel, vagy korlátozódik oly módon, mint például Nemes Nagy Ágnes költészetében. Verseinek hangneme jellemzően mindig személyes marad, s amennyire igaz, hogy költészetének alaphelyzete a megszólítás,[7] úgy igaz az is, hogy a megszólítottal (legyen szó a szeretőről, az anyáról, egy lehulló falevélről [*A legszebb mozdulat*], vagy akár egy tárgyról, mint például a *Könyvek, kedveseim* című versben) a megszólító mindig

valamilyen közvetlen intim, érzelmi viszonyban van. Ha – mint a bevezetőben említettem – a három kötetet valamilyen poétikai egységben igyekszünk szemlélni, akkor mindenképpen ki kell emelni azt is, hogy az *Utószó* kötet *A szív túlkapásai* című verse éppen ennek a tárgyias költészetnek a poétikai érvényességét vonja kétségbe: „»Tollam hegyétől lángra lobban a papír« / írtam neked egy gyönge pillanatban, / s a legbárgyúbb dilettáns szájába illő / fordulat, mint próbaterheléskor a szeme / láttára szakadékba omló híd látványa / a porba sújtott tervezőt, hetekig gyötört." A költői szemléletmód önirónia azonban még ezen is fordít egyet, a vers zárása ugyanis a következő: „Ui. A tollam hegyétől lángra lobbanó papír? / A bárgyú fordulat? Lángolt kezemben / a lelketlen papírlap, vijjogó tűzoltóautó / szállította és azbeszt-kesztyűben nyújtotta át / a postás a csöngetésre előkecmergő férfinak, neked, / akinek jeges tekintetére a lángok hamvukba holtak. / S a várost pernye füstje fojtogatta aznap."

A versbeszélő világban-létének hangoltságát – különösen a *Viszonyok könnye* első ciklusában – mutatja a versek tere is: a lakás, a háborúk nyomait őrző bérház, az esős, mocskos, pusztuló város s – mint később is több jelentős Takács Zsuzsa-versben – a villamos. A költemények jelenetezése, a versvilág tárgyi elemei és a versben leírt természeti jelenségek tehát szintén a versszubjektum fiktív lelki tartalmainak a kifejezőiként is megérthetők. Estenként azonban többről is szó van ennél, „a háború és az orosz / invázió sebeit őrző ház" (*Elejtett tálca*) ugyanis a szubjektum történeti szituáltságának tudatát is kifejezi, a történelem okozta sebek lényegében hasonló értelemben szerepelnek Takács Zsuzsa költészetében, mint ahogy Pilinszky beszél auschwitzi emlékeiről: „Auschwitz ma múzeum. Mégis a vitrinekben fölhalmozott tárgyakon föllelhető ütések és kopások a század, az élet betűi."[8] A holokauszt emlékezete Takács Zsuzsa költészetében is tetten érhető, *Anima* című verse Pilinszkyt is megidéző soraiban például: „Álmában bosszút állok a testen, / megcsúfolom félbemaradt találkozásait, / erdői helyébe egy haláltábor megcsonkított / fáit ültetem, szeretteire farkas-álarcot / teszek, és fölgöngyölöm egét / mint egy könyvtekercset." Kérdés azonban, hogy Takács Zsuzsa verseiben az élet betűinek van-e olyan transzcendens referenciája, mint Pilinszkynél, akinek sokat idézett mondása szerint „Isten időről időre átvérzi a történelem szövetét".[9]

Még mielőtt erre a kérdésre válaszolnék, térjünk vissza az álom poétikai szerepére, Takács Zsuzsa számára ugyanis az álom egyfajta alkotói módszer. Egy vele készült interjúban nyilatkozta: „Ami pedig az álmaimat illeti, írói módszeremmé vált bakugrásaik logikájának követése nem egy versben vagy novellában; átlátszó igyekezetük pedig, hogy bűnbakká tegyék életem ártatlan mellékszereplőit, hogy nehogy szeretteim ellen lázítsanak, hallatlanul mulattató. Végtelen képességgel ruház fel az álom, párhuzamos világok nyílnak meg előttem, s ha hosszan vergődöm is csapdájában, íróként hasznot húzok belőlük. […] A *Viszonyok könnye* című 1992-es kötetem szerelmes verseit többnyire megálmodtam. Azért találtam ki a három sorból álló négyszakaszos áltercina formát, hogy gátat szabjak a szabadon hömpölygő áradatnak."[10] A versek álomleírásainak értelmezéséhez legkézenfekvőbb megközelítésnek kínálkozik a pszichoanalízis. Vitathatatlan, hogy az ide sorolható versek motívumaiból, tárgyias elemeiből mint „nyilvánvaló álomtartalmakból"[11] következtethetünk a álmodó/versíró tudattalan lelki tartalmaira. Az értel-

mezői módszer adott életműre vonatkozó érvényességét erősíti az is, hogy az álom és a látomás irodalmi művekben való megjelenítését elemezve Takács Zsuzsa is hivatkozik Freud és Jung álomelméleteire.[12] Az álomnak most mégis más szerepét emelem ki, azt, amit a költőnő a fentebb idézett beszélgetésben mint „a párhuzamos világok megnyílását" említ.

Az álom világa ugyanis érintkezik a való világgal, de jellemzően alogikus, megismerhetetlen, kiszámíthatatlan működésénél fogva el is válik attól. A határok tehát valóság és álom, valóságos és megálmodott létezők, események, dolgok között elmosódnak, a vers fiktív világa ezáltal homályossá s többértelművé, a versbeszélő világlátása pedig szürreálissá, esetenként groteszkké változik. Az álommechanizmus tehát eleve hasonló a műalkotást létrehozó fikcióképző aktusokhoz, Takács Zsuzsa álomleírásaiban ennek révén többszörös határátlépések történnek, melyek megtöbbszörözik s egyben el is bizonytalanítják valóság és álom, valóság és fikció korrelációit. Az álom révén felszabaduló érzelmek szabad áramlásának viszont a műalkotás, az általtercinák (szintén széles líratörténeti hagyományba ágyazódó) kötött formája szab határt, s ezáltal teszi közölhetővé azokat. Az álom és a valóság közötti határátlépés gyakran jelölten történik. A cím- és alcímadás, illetve a szövegek egyértelmű utalásai mellett találunk példát az álomértelmezés önelemző gesztusára is:

Megváltó álmok, elkerültök!
Legfeljebb egy ballonkabát, egy esernyő
hiányzik szekrényemből, hiába
forgatok fel mindent. És egy nyakék!
Költöztem álmomban és a csomagból
ezt a hármat kihagytam.
A ballon a ballonod. Két éve már,
hogy tévedésből abban indultam haza.
Az esernyő, mint jelkép, magáért beszél.
A földön hevert és én nem akartam
tudomást venni róla.
De reggelre minden megvan.
Tompa elégültség vesz rajtam erőt.
(*Megváltó álmok, elkerültök!*)

A *Tárgyak könnyé*ből idézett versben a tárgyak (az esernyő, a ballonkabát és a nyakék) megléte az álom nem valóságos, kvázi fiktív voltának az igazolására szolgálnak, s a nyomasztó álomtörténéssel szemben a megnyugvás, a megnyugtatás eszközei. S bár igaza van Mesterházi Mónikának, hogy a *Viszonyok könnyé*hez képest a *Tárgyak könnyé*t már nem uralják az álmok,[13] mégis az előbb említett költői látásmód nyomai, illetve poétikai következményei megmaradnak nem csak a *Tárgyak könnyé*ben (példa erre a fentebb idézett vers is), de még az *Utószó* verseinek egyébként valóban „reálisabb" világában is (ilyen látomásos, rémálomszerű versnek gondolom például a *Kutyák jajveszékelése* című darabot).

Az álom tehát azáltal, hogy a fikció határátlépő aktusainak önreflexív versbeli alakzataként is megérthető, fellazítja a versbeli és a verset megelőző realitás határait, a határsértés azonban nem csak a fantázia szabad, alogikus játéka, vagy a groteszk és az irónia irányába történik, hanem egy másfajta átlépés, a transzcendencia, a misztikus tapasztalat felé is. Itt nem elsősorban azokra a versekre gondolok (azokra is persze), melyek az imádság, a szentmise liturgiájának műfaji jellemzőit felhasználva, de a versbeszélő kételyeit, kétségeit is megfogalmazva fordulnak Istenhez. A misztikus tapasztalat számtalan motívuma (például a köd, a homály, a holdfogyatkozás mint a látás korlátozottsága, a jegyes misztika szerelmi frazeológiája) megtalálható a *Viszonyok könnyé*ben, melynek záró ciklusában (mindenekelőtt Vörösmarty *A vén cigány*ának pokolbéli malmát is versbeíró *Végtelen órán* című versében és annak környezetében) a versbeszélő már egy végidő utáni szituációban szólal meg. Az elemzett Takács Zsuzsa-kötetek misztikus hagyományhoz való kapcsolódását mutatja a misztikus irodalom alapvető forrásszövegének tekintett *Énekek éneké*nek szövegszerű jelenléte több versben is. Mindenekelőtt a *Viszonyok könnyé*ből az *Úgy fekszik előttem mint álomba* kezdetű verset említhetjük, mely az ószövetségi könyvet (Károli fordításában) szó szerint idézi, de ebben a szövegközi viszonyban indokolt a *Tárgyak könnye* kötet *Néger nő* című versét az *Énekek éneké*nek Sulamitra vonatkozó részlete felől olvasni: „Barna a bőröm, de azért szép vagyok". Ez az önjellemzés Northrop Frye szerint a menyasszony idegen származásának, s erkölcsi megbélyegzésének a kifejezésére is szolgált.[14] A misztika szöveghagyományának bevonása a kilencvenes évek lírájának intertextuális terébe Keresztes Szent János magyar fordítójától nem meglepő fejlemény, ez a három elemezett kötetben azonban nem annyira a költői tárgyiasság, mint inkább az Én-Te viszony kérdését érinti.

Takács Zsuzsa költészetének recepciójában már korábban megfogalmazódott, hogy az egyes lírai darabok egy nagyobb epikus keretbe rendeződnek. Az 1977-es *A búcsúzás részletei* kötetének *Utasítások a jelenthez* című ciklusát „a prózai művek linearitását mint formai elvet magába építő alkotás"-t jellemzi Baán Tibor,[15] Bárdos László pedig a *Viszonyok könnye* kapcsán jegyzi meg: „Ezek a darabok, de korábbi lírája is, egyfajta költői fejlődésregényt idéznek föl, melyekben személyes éltre valló helyzetek, motívumok felelnek egymásnak, vonatkoznak egymásra."[16] Abban nem vagyok biztos, hogy a szó eredeti műfaji értelmében beszélhetünk fejlődésregényről Takács Zsuzsa költészete, egy-egy kötete, vagy akár a három vizsgált kötet esetében. Valamifajta folytonosság, szövegek közötti (ön)reflexív viszonyokból építkező autopoetikus rendszerek megléte azonban egészen biztosan megfigyelhető. Ilyen a fentebb már említett (ön)ironikus visszavonása, majd ugyanazon versen belül megerősítése a megszemélyesítésre épülő tárgyias líranyelvnek. A folytonosság létrejöttének legalapvetőbb forrása a három kötetben az én-te viszonyok jellemzően vagy nő-férfi, vagy anya-gyermek viszonyként való azonosíthatósága. A másik folytonosságot létrehozó poétikai eszköz a Bárdos László által is említett motívumismétlés, melynek jellegzetes, a két „könnyes kötetet" motivikusan is összekapcsoló példája a nő által tévedésből felvett férfi ruhadarab (ballonkabát, kesztyű). A *Viszonyok könnyé*nek nyitó versében a véletlenül elhozott férfikesztyűről van szó, a *Vasárnapra, lehet, megjönnek a tankok* című vers a kötet-

nyitó darabra visszautaló részletében viszont a következőt olvashatjuk: „Először csak a kesztyűjét vittem / – véletlenül – magammal, később / már a ballonkabátjában indultam haza", míg az előbb idézett *Megváltó álmok, elkerültök!* című̋ben már csak a kesztyűt említi a versbeszélő, mely egyben az emlékezet, pontosabban a felejtés működésére is rávilágít. Ebben az összefüggésben mindhárom kötetre érvényes megállapítást tesz Halmai Tamás az *Utószó* értelmezése kapcsán: „a változás mélyén állandóság, mégpedig az emlékezet alkotta identitás és az elmúlásra reflektáló öntudat kettőségének szellemi-poétikai állandósága munkál".[17]

S ha olyasfajta személyiségfejlődés nem is olvasható ki a három kötet verseit értelmezve, mint amilyet a fejlődésregény műfaji konvenciója megkövetelne, Takács Zsuzsa költészete mégis tart valamerre: a viszonyok és a viszonyokat létrehozó személyek mulandóságának tapasztalata felé. A szerelem elmúlása és az anya haldoklása az *Utószó* halálverseiben kap lezárást. A *Tárgyak könnye* kötet címadó ciklusa ebben az összefüggésben a tárgyi világ poétikájának egy másik lehetőségét mutatja fel. A versek világának legtöbbször címben is jelölt tárgyi elemei nem a versbeszélőhöz kapcsolódnak, hanem a haldokló anyához, az ő hiányát (például a *Tollpihe* című vers), vagy a szenvedését jelölik. Ez utóbbi megrendítő darabja a *Margarin* című négysoros:

Villával összekarcoltad a margarint.
Visszahőköltem tőle, amikor a doboz
fedelét levettem. Fájdalmadban, mondtad.
Eszerint így kell élnem.

Az anya fájdalmának elbeszélhetetlenségében s a kommunikáció nehézségében Pilinszky *Apokrif*jének nyelvi-ontológiai tapasztalata fogalmazódik újra, Takács Zsuzsa versében a margarinba karcolt vonalak mint írásjelek, mint a szenvedés nyelvének a megértése formálja át a versbeszélő önmegértésének horizontját. A szenvedés, az elmúlás egzisztenciális tapasztalata szorosan összekapcsolódik ezekben a versekben a szeretett személy másságának és (más darabokban) a szubjektum önmagával szembeni idegenségének a tapasztalatával. Az anya haldoklását, halálát elbeszélő történetet lezáró darabja (s Kántor Péter *Levél anyámnak* című versének párja) az *Utószó*ban az *Egy lakás felszámolása* című vers. Nyitó sorai a *Margarin* motívumát ismétlik meg: „Bekentem kezemet a kamillás krémmel, / amit a te lakásodról hoztam, / ujjad lenyomata még látszik a dermedt, / tiltakozó felületen". Az idézett versrészletben a versbeszélő mintegy eltörli a halott anya kéznyomát, s a lakás, tárgyi emlékeinek felszámolása után nyílik lehetőség az anya halálának elbeszélésére: „Ágyadhoz kéretted az orvost és a nővéreket, / megköszönted a fáradozásukat, és kérted, / hagyjanak meghalni már, és hagytak." Az önmegértés – ennek a lírának lényeges, a költészet határain túlmutató igénye – ebben az esetben is máson, azaz a másik halálának a tapasztalatán megy végbe,[18] de ez a „más" az én költészet által idegenné transzformált saját viszonyainak, érzelmeinek koordinátarendszerében jelenik meg.[19]

Egyetértek tehát Szűcs Teri értelmezésével: „A sajátként idegen haláltapasztalat kettősségében az *én* […] mintegy *bevonódik* a halottak közösségébe, részesévé

lesz a halálnak; s mindeközben kívül marad, hiszen: túlélő. Mindig a Másik halandóságával szembesülve tesszük fel a magunk létével kapcsolatos kérdést: vajon halandóságunk alapvető és mindent megelőző tényéhez képest életünk nem csak valamiféle ráadás, utószó? Vajon élni nem azt jelenti: időszakosan túlélni?"[20] Abban azonban nem vagyok biztos, hogy ez a lírai szemléletmód ne feltételezne az immanens létezésen túli horizontot.[21] A *Viszonyok könnye* – mint arról korábban szó volt – véleményem szerint akár misztikus kötetként is olvasható lenne, a kötet záró verse a szentmise liturgiáját írja újra, s a létezés transzcendens távlatainak lehetőségét a későbbi kötetek sem vonják vissza, elég talán csak a Pilinszkyt és a krisztusi szenvedést címadásával egyszerre megidéző *Agonia christiana*ra hivatkozni. A 2010-ben megjelent *A test imádása* kötet utolsó, *India* című ciklusát Takács Zsuzsa Kalkuttai Teréznek ajánlja, akinek naplója és levelezése szövegszerűen is beíródnak a versekbe. A *lélek sötét éjszakája*nak a mai ember számára Keresztes Szent Jánosnál közelibb és megrendítőbb példáját adja Kalkuttai Teréznek a hitben való meghasonlásig vivő, s a másik ember szenvedéséből táplálkozó negatív misztikája. „Miért ne tekinthetném vers-inspirációnak példáját? – teszi fel a kérdést Takács Zsuzsa – A fehér lepedő, amit a haldokló alá tesz – hívő vagy hitetlen –, akár a vers, a végsőkig kiszolgáltatott test felmagasztalásának szakrális helye."[22] A másik ember szenvedésére nyitott költői szemléletmód – csakúgy, mint például Borbély Szilárd és Varga Mátyás esetében – Takács Zsuzsa költészetének is új, teopoétikai nézőpontból vizsgálva is érvényes olvasói tapasztalatokkal szolgáló megújulásához vezetett.

JEGYZETEK

1. Halmai Tamás, *Takács Zsuzsa,* Bp., Balassi, 2010, 77.
2. Bodor Béla, *„Fénylik nekik az elsötétített éjszaka…": Nyílt és belső terek Takács Zsuzsa képi világában,* Parnasszus, 2009/1, 18.
3. Vö.: Halmai Tamás, *Takács Zsuzsa,* i. m., 84.
4. Schein Gábor, *Takács Zsuzsa Tárgyak könnye című kötetéről,* Műhely, 1994/6, 65.
5. Bárdos László, *A találkozás lényegisége: Takács Zsuzsa verseiről,* Vigilia, 1993/5, 376.
6. Mesterházi Mónika, *Valaki néz egy ablakból,* Holmi, 1997/8, 1157.
7. Uo.
8. Pilinszky János, *A „teremtő képzelet" sorsa korunkban* = Pilinszky János *Összes versei*, szerk. Hafner Zoltán, Bp., Osiris, 2006, 86.
9. Uo.
10. *Nagy találkozások: Takács Zsuzsával Szőnyeg-Szegvári Eszter és Szénási Zoltán beszélget,* Új Forrás, 2012/3, 11.
11. Sigmund Freud, *Pszichoanalízis: Öt előadás 1909-ben a Worcesteri Clark Universityn,* ford. Ferenczi Sándor, http://www.mek.oszk.hu/01100/01160/html/
12. Takács Zsuzsa, *Szóra bírni az álmot: Álom és látomás az irodalomban* = T. Zs., *Jaj a győzteseknek!,* Bp., Vigilia, 2008, 53–95.
13. Mesterházi Mónika, *Valaki néz egy ablakból,* i. m., 1159.
14. Northrop Frye, *Az Ige hatalma,* ford. Pásztor Péter, Bp., Európa Könyvkiadó, 1997, 266.
15. Baán Tibor, *„A szenvedélyes arc a keretből kihajol": Takács Zsuzsa költészetéről,* Mozgó Világ, 1988/4, 125.
16. Bárdos László, *A találkozás lényegisége,* i. m., 375.

17. Halmai Tamás, *Takács Zsuzsa,* i. m., 85

18. „Az esztétikai tapasztalat is az önmegértés egyik módja. Azonban minden önmegértés valami máson megy végbe, amit megértünk, s magában foglalja ennek a másiknak az egységét és önmagával való azonosságát [Selbigkeit]." (Hans-Georg Gadamer, *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlata,* ford. Bonyhai Gábor, Bp., Osiris, 2003², 128.)

19. „Az alkotáshoz szükséges idegenség számomra azt jelenti, hogy elfogultság és félelem nélkül szemléljük önmagunkat (már amennyire ez lehet), viszonylatainkat, a küszöböt, amelyen átlépve sorsunknak átadjuk magunkat." (*Isten és művészet: Válaszok Szűcs Teri kérdéseire* = Takács Zsuzsa, *Jaj a győzteseknek!,* i. m., 238.

20. Szűcs Terézia, *Van későbbi idő?: Bevezetés Takács Zsuzsa költészetének olvasásába,* Műhely, 2002/5, 62.

21. I. m., 63.

22. *Nagy találkozások: Takács Zsuzsával Szőnyeg-Szegvári Eszter és Szénási Zoltán beszélget,* i. m., 15.

DECZKI SAROLTA

„Csak ami kell"

KÁNTOR PÉTER: *KÖZTÜNK MARADJON*

Mindennapi tárgytudatunk talán az olyan elhatárolásokon keresztül, mint a barkóbajáték jelenik meg a legszemléletesebben: ami nem fogalom és nem élőlény: az tárgy. Innentől kezdve pedig a bináris logika segítségével juthatunk el addig a konkrét tárgyig, amelyre a játékos gondolt. Az ilyenkor szokásos kérdések szerint egy tárgy lehet használati tárgy, dísztárgy, munkaeszköz, kis tárgy, nagy tárgy, anyaga, mérete, színe változatos, és így tovább. Ha végiggondoljuk ezeket az ilyenkor szokásos kérdéseket, akkor hamar szembetűnővé válik, hogy a tárgyak milyen sokféle minőségben és szerepben lakják be azt a világot, melyben élünk, mely a mi életvilágunk.

Nehéz lenne tipologizálni, milyen fajta viszonyban állhatunk a tárgyakkal. A tárgyi világ körülvesz minket, hasznunkra vagy kárunkra van, és nem egyszer kijelöli világunk vagy éppen cselekvési lehetőségeink határait. Ahogyan Heidegger írja, azok a tárgyak, melyek világunkat meg- és kitöltik nem puszta dolgok, hanem pragmatikus módon viszonyulunk hozzájuk. Egy tárgy akkor több puszta dolognál, ha „valamire való", ez pedig azt jelenti, hogy valamire utal. A tárgyak utalnak egymásra, a hozzájuk fűződő viszonyra és a világ többi részére – vagyis a barkóba logikája szerint az élőlényekre és a fogalmakra. Azt is mondhatjuk, hogy egy tárgy: nem tárgy, csak más tárgyak, más létezők összefüggésében értelmezhető. Ahogyan Heidegger írja a *Lét és idő* nevezetes elemzéseiben: „Az eszköz a maga eszközszerűségének megfelelően mindig a más eszközökhöz való hozzátartozás folytán eszköz: íróeszköz, toll, tinta, papír, alátét, asztal, lámpa, bútor, ablakok, ajtók, szoba." A körülöttünk levő, rendelkezésünkre álló tárgyakat pedig egy utalásegész összefüggésében tudjuk azonosítani, osztályozni, minősíteni. Például egy fakanál utal az ételre, mely a segítségével készíthető el, utal az anyagára, a fára, amelyből készült, utal az emberi kézre, melyhez idomul, és utalhat a klasszikus nemi szere-

pekre, vagy éppen ezek megkérdőjelezésére. Ha végiggondoljuk az utalások rendszerét, akkor éppen fordított utat követünk, mint a barkóba, mely az általánostól jut el az egyedi, konkrét dolgokig, mert itt a konkréttól jutunk el a lehető legtágabb kategóriákig.

A világ ily módon, a tárgyak utalás-összefüggése által lehet otthonos és valamelyest kiszámítható: amennyiben ugyanis rendelkezünk azokkal a tárgyakkal, melyekre életünk szokásos menete szempontjából szükségünk van. Ezekre a mindennapos használat során talán ügyet sem vetünk, mert magától értetődően „kézhez állnak" – ahogyan Heidegger mondja. Ha ezek közül bármi hiányzik, vagy rosszul működik, akkor megszakad a világ működésének egyenletessége. A tárgyak meghibásodása, eltűnése vagy – ahogyan Heidegger mondja – makrancoskodása akár katasztrofális következményekkel is járhat: gondoljunk csak egy közúti balesetre, egy beragadt liftajtóra, egy ki nem nyíló ejtőernyőre – vagy akár az amerikai katasztrófafilmekre. De kevésbé drasztikus zavarok is jelzik, hogy ki vagyunk szolgáltatva a tárgyi világnak, és a kisebb-nagyobb diszfunkciók a világ otthonosságának amúgy is törékeny illúzióját kérdőjelezik meg. Bizonyos esetekben akár egy éppen lemerült elem, kiszáradt golyóstoll vagy egy meghibásodott vincseszter is nagy gondokat tud okozni. Heidegger szerint az ilyen esetekben jelentkezik be maga a világ. Hiányt észlelünk, törést a világ zavartalan működésében, és – ami a legfontosabb – ezen a törésen keresztül feltárul a világ maga. Vagyis a tárgyak által mozgásban tartott egyenletes működés elveszíti magától értetődőségét, és a világ menetének újragondolására késztet.

Éppen ezért van a tárgyaknak nagy szerepük a személyes identitás kialakításában. A tárgyak történetén keresztül nem egyszer emberi életek, családok történetei tárulnak fel, a veszteségek pedig olykor nem csupán az identitás megkonstruálásában jelentenek törést, hanem akár magát az emberi életet is veszélyeztethetik. Különösen hektikussá és törékennyé teszik a tárgyakhoz és a segítségükkel is konstruálódó identitáshoz való viszonyt a mostoha történelmi-politikai körülmények. Márpedig sajnos nem túlzás azt állítani, hogy a Lajtán innen ezek a körülmények szinte soha nem szűntek meg mostohák lenni, de a XX. században kiváltképp hozzájárultak a világ otthonosságának a szétrombolásához. A folytonos fenyegetettségnek ez az állapota átformálja a tárgyakhoz való viszonyt is, illetve a tárgyak kiemelt szerepet kapnak az identitás konstruálásában, pontosan azért, mert a tárgyakhoz tartozó személyeknek nem csak a személyes szabadsága, biztonsága, de akár az élete is kockán forgott.

Kántor Péter *Köztünk maradjon* című kötetében első olvasásra is szembeötlő a tárgyak kiemelt szerepe. A tárgyak az életvilág otthonos darabjai, melyek a lírai én segítségére vannak a mindennapok során. Ezen kívül azonban afféle tanúságvető objektumok is, melyek a múltra, egy szeretett személyre emlékeztetnek, s a beszélő éppen ezeken az emlékeken és tárgyi viszonyulásokon keresztül keresi a választ arra az őt mindenkor foglalkoztató kérdésre: mit jelent megtanulni élni, hogyan lehet élni, és egyáltalán, mi az élet értelme. Nem kicsi a fajsúlyuk és a horderejük ezeknek a problémáknak, melyeket manapság már csak idézőjelben szoktak feltenni. Az irónia természetesen az ő kérdésfeltevésében is jelen van, de ezzel együtt is makacsul keresi a választ arra, hogy mégis mi ez az élet, a világminden-

ség meg minden. De ő maga is hasonló élményben részesül, mint a derék, a galaxisokon átcikázó stoppos, aki a Bölcs Elmétől azt a választ kapja erre a kérdésre, hogy 42. S talán még azt sem lehet mondani, hogy kevésbé abszurd helyzetek tanúja a kötet beszélője, hiszen a dolgok és a tárgyak meghökkentő konstellációja az ő életében is bőven adott alkalmat arra, hogy újragondolja saját életét és szereplehetőségeit.

Ennek az abszurditásnak az illusztrációjaképpen Dubravka Ugrešić horvát írónő *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma* című regényét tudnám idézni. A történet hősnőjét, mint honfitársai közül oly sokat, egy mesterségesen összetákolt államalakulat felrobbanása vetett ki otthonából, és tette számára életbe vágó kérdéssé az emlékezés különböző módjait. Regényében, az emlékezés lehetőségfeltételeit veszi sorra, és nem csupán a darabokká törött élettörténet szilánkjait próbálja meg újra összeilleszteni, és legalább egy olyan konstellációt létrehozni belőlük, mely értelemmel bír, hanem magának a rekonstrukciónak az aktusára is rákérdez. Miközben azonban újra meg újra számot vet, méghozzá kegyetlen őszinteséggel és iróniával, saját identitásával, szenvedélyesen rakosgatja egymás mellé a mozaikokat, és próbálgatja a különböző konstellációkat. Tudván tudja, hogy az identitás többé-kevésbé biztos alapjául szolgáló narratíva magával az országgal együtt szétrobbant, s inkább a darabkák egymás mellé helyezésében, ennek szeszélyességében mutatja fel magának a történeti létezésnek az esetlegességét.

Az ország katasztrófája radikális értelem- és emlékezetdeficit okozója lett. Eltűntek a múlt addig rögzült konstrukciói, vele együtt ezek létrehozásának módozatai, helyükre pedig a túlélés ügyefogyott és kétségbeesett stratégiái léptek. Az emlékezés túlélési stratégiává válik, mely szinte kényszeres gyűjtögetésben nyilvánul meg: megőrizni, összeszedni a múlt minden furcsa jelét, s belőlük rekonstruálni valami olyan képződményt, mely az elveszett identitás pótlékává válhat. Ezért nem csupán ironikus, hanem egyszersmind mélységesen megrendítő is a regény felütése, amikor Ugrešić leírja, mi minden található a Roland nevű berlini elefántfóka gyomrában. Vagyis most már nem a gyomrában, hanem egy vitrinben az azóta elpusztult jószág egykori medencéje mellett: rózsaszín öngyújtó, jégkrémes pálcika, karkötő, gumikarika, fémfésű, vaslánc, iránytű, autókulcs, cumi, kés, hajcsat stb. A tárgyak teljesen esetlegesen kerültek az állat hasába, s találkozásukból egy tökéletesen abszurd kiállítás született.

Hasonló helyzetet ír le a Kántor-kötet legelső, ciklusokon kívüli verse, mely a *Csak ami kell* címet viseli. A vers nyitóhelyzete az, hogy van egy zsák, melyben nem tudni pontosan, mi minden rejtezik. A metaforát viszonylag könnyű felfejteni: a „zsák" az élet terheire, a felhalmozódott tapasztalatokra, élményekre, személyekre utal, akik és amik ezért vagy azért fontosak a beszélő számára. A második sorban egy egyes szám második személyű mondat azt javasolja neki, hogy „Pakold ki, ami nem kell!" (5.). Vélhetően önmegszólításról van szó, ami máris arra utal, hogy a lírai én nem csupán biztatja saját magát az ésszerű szelektálásra, de meg is hasonul saját magával, hiszen a következő verssorban máris azt írja, hogy csak legyint erre a felvetésre, „megszokta már vinni a terhet". A megszokás pedig nem akármilyen nehézkedési erőt jelent ebben a költészetben, ahogyan erről éppen a *Megszokod* című vers beszámol. Már az első sorokból is világosan kitetszik, hogy a

megszokás nem a valamihez való hozzászokást jelenti, hanem a dolgok természetes létállapotát, egymással való szoros kapcsolatát. Ahogyan a kezdő sorokban olvashatjuk: „megszokod, mint a falu a harangot. / Összenősz vele, mint faág a törzzsel" (82.). A faluhoz szervesen hozzátartozik a harang, a faághoz a törzs, egymás nélkül elképzelhetetlenek – hasonlóképpen hozzátartozik a *Csak ami kell* című vers beszélőjéhez az a teher, amit megszokott vinni.

De mi minden is került bele ebbe a zsákba egyszer? „Kártyák, kulcsok, cigaretta, bicska, / s tárgyak, amik többek, mint tárgyak – / egy gesztenye, egy könyv, egy füzet, egy toll, / emlék-kavics, testetlen árnyak", továbbá az ötödik versszakból egy cipőfűző is szóba kerül, ami talán nem is cipőfűző, hanem egy vége-hosszsza nincs madzag, a következőből pedig egy bicska, minden eshetőségre, valamint egy telefon. Vagyis a tárgyak olyan fura együttállásával találkozhatunk itt, mint a berlini elefántfóka esetében. Nincs olyan logika, mely magyarázatot tudna adni arra, hogy miért éppen ezek a tárgyak kerültek bele abba a bizonyos zsákba, kivéve azt az esetlegességet, mely az életet szervezi. E szempontból is kétértelmű a cím: azt sugallja, hogy a beszélő valóban el fog kezdeni pakolni, szelektálni, és csak azt fogja megtartani, amire szüksége van. Az utolsó versszak azonban mindezt átteszi jövő időbe és feltételes módba – amiből mintha az derülne ki, hogy a beszélő csak játszik a gondolattal, de esze ágában sincs rendet rakni a dolgai között, elvégre megszokta már őket vinni, legyenek bármily feleslegesek a felületes szemlélő számára. S ehelyt ismét érdemes a horvát írónő reflexióihoz folyamodnunk: az állatkerti látogató nem „állhat ellent a költői gondolatnak, hogy a tárgyak idővel finomabb kapcsolatokba kerültek egymással. E gondolat csapdájába kerülve aztán megpróbál fölállítani bizonyos jelentéshordozó koordinátákat, megpróbálja rekonstruálni a történelmi keretet…".

Hasonló benyomásunk támadhat a vers olvastán is: a dolgok idővel ebben is finomabb kapcsolatokba kerülnek egymással, és segítségükkel – a kötetet tovább olvasva – kísérletet lehet tenni a történeti keret rekonstruálására. Ám – mint ahogyan a kötet többi, a történelmi-politikai szituációra utaló verse sejteti – a tárgyak összevisszasága maga egy általános közép-kelet-európai létmód metaforája. Hiszen ahogyan a tárgyak össze-vissza, rendszer és logika nélkül rejteznek a zsákban, éppúgy él az ember ezen a vidéken, ahol bármikor bármi megtörténhet, de akár az ellenkezője is. A tárgyakhoz való olykor ésszerűtlen ragaszkodás magához az élethez való ragaszkodás, vagy éppen ragaszkodás a ragaszkodáshoz: a vers alanya is azt mondja minden apró kacatról, hogy „amíg birtokolja, addig gazdag". Hiszen amikor bármi bármikor veszendőbe mehet, akkor a tárgyak birtoklásának megnő a jelentősége, és a gazdagságot az jelenti, amit nem vettek vagy nem pusztítottak el. A vers ráadásul kiemelt szerepet tölt be, mintegy értelmezési kulcsot szolgáltat a kötet egészének vonatkozásában: problematizálja a beszélőnek a tárgyakhoz és a saját múltjához való viszonyát.

A szelekció kényszerét s egyszersmind lehetetlenségét is jeleníti meg *A könyvespolc előtt* című vers is. A lírai én ismét válogatásra készül, de már rögtön az elején el is határolja magát ettől a művelettől azzal, hogy az egész ötletet valószínűleg az ördög vagy egy túlbuzgó angyal sugalmazta neki, jószántából eszébe sem jutna az, hogy könyveket dobjon ki. A vers alanya Toldi Miklós-i bátorságért fohászko-

dik, hogy ereje legyen a nagy feladathoz, de ez sem segít: erőlködik, de valósággal elkábul, megszédül, és rátör a gyengeség. Ami leveszi a lábáról, az nem is a könyvek minősége, hanem „az a sok fohász, sok akarás" (51.), amit a könyvek mögé lát, pontosabban, amit a könyvek egykori szerzőinek tulajdonít. Rájuk való tisztelettel nem képes mégsem leselejtezni a könyvállomány azon részét, mely nem is tetszik neki, mert ha nem is az adott könyv maga, de az utalás-összefüggés, melynek a könyv szerves része, vagy mondhatni a középpontja, szent számára. Így aztán ideológiát is gyárt ahhoz, hogy mért adja fel a selejtezés tervét: „nem muszáj folyton rendet tenni / kergetni folyton az igazságot" (52.). A rendrakás szándéka tehát itt is meghiúsul, a könyvek maradnak a maguk összevisszaságában és esetlegességében. S ezzel mintegy a könyvespolc is szent hellyé válik, a kultúra és irodalom szent helyévé.

Egészen máshogy megy végbe az édesanya lakásának kiürítése annak halála után, melyről a *Levél anyámnak* című vers számol be. A ruhákat ismerősök vitték el fekete plasztikzsákban. Nem volt nagy munka összepakolni őket, de a vers beszélőjét ez is megviseli fizikailag, kifáradt a végére. Aztán kidobált egy rakás ócskaságot, melyek között semmi érdekeset nem talált. Ez a szelektálás első fordulója. Ha valaki majd megveszi az örökölt lakást, akkor kerül sor a bútorok és a személyes holmik elszállítására: „akkor ki kell ürítenem az egész lakást, felszámolnom mindent, / az olyan lesz, mint egy második temetés, végleges búcsú." (93.). A véglegességet a háztartás felszámolása jelenti, az, hogy azokat a használati tárgyakat, melyek egy szeretett személy környezetét és életvilágát alkották valaha, melyek között élt, és melyek segítségével az életét komfortosabbá tette, majd elviszi valaki, akinek esetleg szüksége lesz rájuk. Kapunk egy listát is: könyvek, bútorok, tálaló, könyvszekrény, négy öreg karosszék, kések, villák, tányérok, a maradék növények. Ezek a tárgyak maradtak vissza az elhunyt után, plusz a személyes dolgok, kéziratok. A lakás tárgyaitól való megszabadulás egyszersmind kényszerű kioldódás abból az utalás-összefüggésből, melyben ezeknek a tárgyaknak funkciójuk s ezzel értelmük is volt. Pakolás közben emlékek merülnek fel a múltból és reflexiók a jelenre: „barbárok grasszálnak és egy barbárvilágról dalolnak, / ahol mindenki barbár, aki nem velük grasszál." (95.) A XX. század történelmi tapasztalatainak birtokában konstatálja, hogy egyrészt semmi sem tart örökké, másrészt nincs új a nap alatt.

A történelmi körülményekkel jár ezen a vidéken a tárgyak groteszk transzformációja is. A kötet egyik legerősebb darabja *A lópokróc* című vers. A szóban forgó pokrócot a beszélő apja vette, mégpedig a jegygyűrűk árából. Két, egymással szöges ellentétben álló narratíva idéződik itt meg a mindösszesen öt szóból álló verskezdő sorból. A jegygyűrű jelentésköréhez a boldogság, a hűség, a család, a szeretet tartozik, illetve a fogyasztói társadalom giccsromantikájában fehér galambok, rózsaszín szirmok, angyalkák stb. Ezt a képzetkört opponálja a lópokróc: a durva szövésű, az istállókban használatos, állatok számára készült melegítő textil. Az aktuális történelmi körülmények azonban mégis arra kényszerítették az apát, hogy a számára a boldogságot és a szeretett személyt szimbolizáló gyűrűt lópokrócra cserélje – hiszen behívták munkaszolgálatra, és a praktikus megfontolások felülírták az érzelmi szempontokat. A jegygyűrű eladásának kényszere azt is jelzi, hogy

jókora zavar állt be a világ működésében, felszámolódik otthonossága és ennek helyét valami hátborzongató idegenség, *unheimlich* veszi át. S nem csupán a tárgyak cserélődnek ki, hanem velük együtt az utalások összefüggése is, mely ezentúl szó szerint is veszélyezteti az emberi életet. Fölsejlik a versben még egy további transzformáció lehetősége is: az apa a lópokróc megvásárlása után azt gondolta, hogy „úgyis meghal, / meleg takarója a hó lesz" (11.). Ez a világ fenyegetővé válása után reális lehetőséget jelentett, de szerencsére megmaradt a lehetőség szintjén, hiszen az apa hazakerült a munkaszolgálatról, a lópokróccal együtt, mely immár „ott hever valahol a régi dolgok között" (11.). A fiú tehát nem a jegygyűrűt örökli a szüleitől, ahogyan jobb, biztonságosabb helyeken szokás, hanem a lópokrócot – s ennek még örülhet is. Ez azt jelzi, hogy a lópokróc betöltötte hivatását, eleget tett „valamire valóságának", és melegen tartotta gazdáját – aki olyan világban élt, mely praktikusan nem a jegygyűrű, hanem a lópokróc eszközszerűsége és utalásegésze felől értelmezhető.

A lírai én mintha az egész világot a dolgok kicsit zavaros és abszurd gyűjteményeként értelmezné. *A hetvenes évek* című versben egy régi étlaphoz hasonlítja a címben szereplő évtizedet, azt sugallva mintegy, hogy egy korszak és annak étkezési kultúrája között erős korreláció van. S a hasonlat találó: a régi étlapok nem bővelkedtek a változatosságban és a kreativitásban, akár fejből is el tudnánk mondani, milyen levesek, saláták, főételek és desszertek szerepeltek jellemzően egy 30-40 évvel ezelőtti étlap kínálatában. Ugyanez a kiszámíthatóság és egyhangúság jellemezte magát a szóban forgó évtizedet. A világ nem fordult ki magából: „nem volt vízágyú, nem volt maró füstgáz, / nem vágtak gumibottal az arcunkba" (13.), vagyis hiányoztak azok a „kellékek", melyek csak egy olyan világ utalásösszefüggésében értelmezhetők, ahol a társadalmi feszültségeknek egyáltalán lehetőségük van kitörni. Ebből a szempontból éppen a felsorolt tárgyak hiánya utal a világ otthontalanságára, valamint az a tárgy – metaforikus szinten – mely viszont nagyon is jelen van ebben a világban: a póráz („szomjaztuk a szót, rángattuk a pórázt"). A vers tele van lefojtott indulatokkal, feszültségekkel, melyek csak valami megfoghatatlan, álmos rosszérzésben és levertségben nyilvánultak meg.

Az ételmetafora a másik, a közelmúlt eseményeit felsoroló versben is jelentésszervező szerepet játszik. Az *Örüljek-e?* című vers az élet és vele együtt természetesen a közélet eseményeit egy ételhez hasonlítja – s ez a menü már minden bizonnyal változatosabb, mint a hetvenes éveké. Az étel elfogyasztási módja változatos, ám a lírai én nem nagy kanállal habzsol, hanem tányérból eszik, késsel-villával. Az evőeszközök használata a polgári élethez való ragaszkodást szimbolizálja, annak tárgyi világát és utalásegészét idézi föl, miközben megtudjuk, hogy az a korszak, melyet a lírai én szimbolikus és civilizált módon elfogyaszt, mennyire nem kedvezett ennek az éthosznak. Hiszen a „történelem cápafogairól" van szó, mészárszékekről, a rendszerváltásról, s az is kiderül, hogy másokat bizony megöltek, felzabáltak az elmúlt pár évtized eseményei. S ily módon a beszélő szerencsés helyzetben is érezheti magát, hiszen nem őt fogyasztják el, hanem ő van abban az adott körülmények között kedvező helyzetben, hogy késsel-villával, kulturáltan étkezhet – vagyis a maga módján szembeszegül a barbár zabálással.

A verseket olvasva szembetűnő a tárgyi világban tapasztalható rendetlenség. Ez a történelmi-politikai körülményeknek köszönhető, melyek egyáltalán nem kedveztek annak, hogy a tárgyak között, vagy a világban egyáltalán rendet lehessen tartani. A tárgyakhoz való makacs ragaszkodás szentimentalizmusa ebből a folytonos fenyegetettségből táplálkozik: bármikor bármit elvehetnek, bármi elveszhet, ezért mindent meg kell őrizni, amit lehet, és nem szabad semmit sem elvetni. Ez azonban azzal jár, hogy a külső rendetlenség állapota állandósul a magánszférában is, és akkor is képtelenség rendet tenni a dolgok között, amikor már a külső körülmények amúgy lehetővé tennék. A rendetlenség és a dolgok esetlegessége alapvető létállapot errefelé, amit a berlini elefántfóka étvágya is szimbolizál. S éppen ezen esetlegesség miatt a tárgyakhoz való viszony sohasem magától értetődő, hanem folytonos újraértelmezésre szorul, hiszen folytonosan változik az az utalásösszefüggés is, melyben a tárgyak értelmet nyernek. S éppen ezért folytonos újraértelmezésre szorul maga az identitás is.

FÖLDES GYÖRGYI

A test, a tér és a tárgyak

KORPORÁLIS NARRATOLÓGIAI ELEMZÉS TÓTH KRISZTINA *PIXEL* CÍMŰ KÖTETÉRŐL

Mindenki tudja, mi az a pixelgrafika vagy pixelfotó: eredetileg nem úgy készül, ahogy ebben a regényben, manuálisan, mozaikszerűen apró fényképekből összepakolva, hanem számítógépen: ez egy, a 70-es, 80-as évekre kialakult digitális formanyelv, amely a 2000-es évek elején ismét divatba jött. Ámde a mi művészünk, Tóth Krisztina könyvének Jean-Philippe-je hagyományosabb eszközökkel dolgozik. Műve, a Mű, élete főműve egy sok-sok apró fotóból összeállított nagy kép, mely egy hason fekvő férfiaktot ábrázol torzószerűen (a keze és a lába már túllógna a műterem falain). A pici képek egy teafiltert tartó férfikezet ábrázolnak, s a sötétebb változatokból nagyon messziről, egy, a műtermen kívül eső szemszögből – amely, mint mondja a narrátor, Isten szeme is lehetne akár – ez a felirat rajzolódik ki: Thirty years, harminc év. S valóban, nagyjából ennyi idő telik el Jean-Philippe életéből, pontosabban nagyjából ekkora szeletből villannak fel részletek (a többi szereplőnél más és más az egyes jelenetek között eltelt idő, s ha a könyv teljes időintervallumát nézzük, akkor inkább hatvanöt évről beszélhetünk). De Jean-Philippe főműve tényleg körülbelül ennyi ideig készült: nagy szerelmével, a szikh férfival való szakításának napján halászta ki először a teafiltert a szemétből, s ekkor kísérelt meg öngyilkosságot is. Vagy másképp megközelítve a dolgot: minthogy visszajött a halálból, számára innen új élet kezdődött, melyet úgy dokumentált, hogy sok ezerszer lefotózta saját, teafiltert fogó kezét. S ez a harminc bűvös szám itt, a könyv maga is harminc fejezetre oszlik, s az egyes szövegek tematikusan harminc testrész köré épülnek. Az olvasás folyamán eleinte különálló történeteknek tűnnek ezek, de az egyes szereplők egyrészt visszatérnek, életük más pil-

lanataiban is látjuk őket, másrészt szépen lassan kirajzolódik a szereplők közötti viszonyrendszer is. Az esetek többségében családi, legfőképpen pedig szerelmi és szexuális viszonyok ezek, esetleg más metonimikus, azaz érintkezésen alapuló kapcsolaton alapulnak: az első szexuális aktusán túleső pár kutyája ugrik rá arra a kövér kisfiúra, akit évekkel később – már mint biztonsági őrt – ver meg az a cigányfiú, akit egy másik fejezetben szintén bántalmaznak stb. Egy kivételével (ez a plasztikai sebész Dávid, aki – annyi kanyar után – megtalálja élete nőjét, gyermeke anyját) elfuserált kapcsolat mindahány, hogy az egyik kritikaszerző, Dömötör Ági jelzőjét idézzem.[1]

Szövegtest, ez a kötet „műfaji" megjelölése a szennycímlapon, s ez a paratextus kétfelé mutat. Egyrészt nem tesz mást, mint azt mondja, ami minden más testről is elmondható: hogy szövegtest egyszersmind. Minden szöveg testként létező ugyanis (belefonódik a testi tapasztalat), s minden test szöveg is egyúttal, csak a nyelv révén létezik. Ez a szöveg azonban kitüntetetten is szövegtestnek számít. Egyrészt tematikusan: minden történet valamely testrész történeteként jelenik meg, a kötet kulcselbeszélése a fentebb már említett pixeles férfiakt-torzó megalkotásáról szól, továbbá – mint látni fogjuk – a használati tárgyak is bizonyos szempontból mind egyfajta testi kinövésként értelmezhetők, vagy más szemszögből nézve a dolgot, metonimikusan – esetleg szinekdochikusan – helyettesítik a testet, jelölővé válnak. Mindazonáltal a szövegkezelés módozatai is kapcsolhatóak mindehhez, e jelenség vizsgálatához pedig minden bizonnyal a korporális narratológia eszközei segíthetnek a leginkább.

A vágy szövegszervező és mindent átjáró erejéről – igaz, ő inkább régebbi szövegek kapcsán – Brooks beszél kötetében: megközelítése legfőképpen a szexualitásában felfogott testet veszi célba, de úgy, hogy ezt a szexuális létezésként felfogott self fogalmára is kiterjeszti, melyen a fantáziáknak és szimbolizációknak az identitást nagyban meghatározó összességét érthetjük. A szerző ugyan nem használja még a korporális narratológia szót, de már megelőlegezi annak bizonyos eredményeit: *Body Work.Objects of Desire in Modern Narrative*[2] című könyvét voltaképpen annak némileg pszichoanalitikus megközelítésű egyik megalapozásának tekinthetjük. Brooks minket is érintő fő kérdésfelvetései: miféle jelentéseket lehet tulajdonítani a testnek egy adott művön belül, illetve hogy miért olyan fontosak a modern narratívában szereplő testreprezentációk a jelölés szempontjából: a test jelentések forrása és helye, a történetek nem elmondhatók anélkül, hogy a testet a narratív jelentések elsődleges vehikulumává ne tennénk. A másik alapvető mű Daniel Punday *Narrative Bodies: toward a Corporeal Narratology* [Narratív testek: egy korporális narratológia megalkotása felé] című könyve,[3] amely konkrét elemzési szempontokat is ad: a test szerepének kijelölése a történetben, szövegek elemzése és és kategorizálása; másrészt egy teljes „testi" atmoszférát vesz szemügyre, amelyen keresztül a művet megtapasztaljuk, s amely kapcsolatot jelent az olvasó, a szöveg és az író között. A könyv témái: miként befolyásolják az emberi test megértésének módozatai a művek képviselte fikcionális világok fogalmát; a második, hogy ezek hogyan érintik magát a szereplőalkotást, vagyis hogy miképpen épül bele az emberi test a narratívába, s miképpen válik egy test egy adott korban az

olvasó számára jelentéssel bíró tárggyá. Ezen a ponton ezt most nem részletezném, hiszen várhatóan ki fog bontakozni számunkra a teljes elemzésből. Most elég annyi, hogy Punday a testet nem csak szöveges konstrukcióknak tekinti, hanem azt is fontosnak tartja, hogy a narratív szövegek miképp beszélnek (akár a szereplőalkotáson keresztül is) a testi tapasztalatról, amelyet nagyjából fenomenológiai értelemben kezel.

Mivel a szerző többek között Merleau-Pontyra hivatkozik e tekintetben, kitérünk egy pillanatra a fenomenológiai szemléletre is, hogy utána visszakanyarodhassunk Punday korporális narratológiájához. Ami számunkra érdekes, hogy testünket a fenomenológia szerint elvileg egységnek éljük meg, habár nagyon sokféle érzéki tapasztalat és belső tér sajátos összefüggése. Ahogy Vermes Katalin fogalmaz Merleau-Ponty és általában a fenomenológia testkoncepcióját összefoglaló könyvében: a test „nem egyszerűen térbeli tapasztalat, hanem maga az egészlegesség dinamikus és eredeti tapasztalata. Változatos világunk, tárgyaink egységének élménye elválaszthatatlan testünk egységének élményétől. A testséma egysége – eme eleven rendszer semmihez sem hasonlítható összefüggéshálója belső tereinek rendje – feltétele minden további térélménynek, térszerű rendezettségnek”.[4] Noha természetesen a szereplőknek efféle testtapasztalattal is kell rendelkezniük, s nyilván rendelkeznek is, ám ez egyszersmind fel is robban a regényben, sokszorosan részeire esik a test. Igaz ez egyfelől a centrális metaforára, Jean-Philippe művére, a pixelesen összerakott s torzóként megjelenő férfiaktra, másfelől a fejezeteket szervező, a címekben is megjelölt egyes testrészekre, amelyek ekként mintegy kiemeltetnek a testből. Ezeket persze felfoghatjuk úgy is, hogy csupán hangsúlyosakká válnak az egész testen belül, pláne, hogy a testrészérzékelés nem áll szemben az egészleges testtapasztalattal: ha az egyik kezemmel megfogom a másikat, az egyiket mintegy külön, magában álló testrészként is érzékelem, míg persze ugyancsak én vagyok az érzékelő test is, gondoljunk itt a Leib und Körper/Leibkörper problémára. De a fragmentáltság persze evidens, az egyes szövegek testrészek köré szerveződése végső soron a teljes szöveg, a szövegtest feldarabolódását hozza létre, különösen, hogy e testrészek sok, olykor amúgy is nehezen azonosítható szereplő között vannak szétosztva. (Vagy hasonló tematikus értelemben például az a momentum, amikor az agydaganatos férfi régi szerelmét kifejezetten az anyajegyeiről ismeri fel, s azok általa adott nevét, mint egy memoritert, fel is mondja magában, de a nő neve nem jut az eszébe, agyának megfelelő pontján egy nagy vágott sebhely éktelenkedik.)

A harmadik szempont az időbeli elrendezésé: a narráció feladata a testek (és események) mint eredetileg jelentés nélküli fizikai tények időbeli elrendezése. Jelen esetben az idő teljes felforgatása zajlik, a különböző szereplőkhöz különböző, szétválasztott időpontok társulnak, sőt, ezek még az adott ember életére vonatkoztatva is egymástól elkülönülő (noha nyilván jellemző) momentumok, ráadásul olykor ide-oda lépegetünk is, szinte a szerző szeszélye szerint múltban és jövőben. A negyedik fejezetben az elbeszélői autoritásról esik szó, amely az elbeszélésben testi jellemzőik okán (is) kontrasztba emel szereplőket, vagy olyan fizikai attribútumokat kölcsönöz nekik, amelyek kirajzolják erkölcsi tulajdonságaikat is, illetve privilegizálhat egyes testi tulajdonságaik kiemelésével egyes szereplői csoportokat

másokkal szemben. S valóban: azon túl, hogy – mint látni fogjuk – szinte az összes „főszereplőre" érvényes lesz az az egzisztenciális magányérzés, amelyet számunkra testének, hangsúlyossá váló testrészének narratív beíródása, s az ahhoz kötődő erkölcsi probléma, érzelmi szituáció stb. hív elő, gondolhatunk olyasféle párhuzamokra is, mint amikor *A száj* című fejezetben a plasztikai sebészben a nyúlszájú prostituált és a gyönyörű ajkú lány – később felesége – épp eme testrészével hasonlóan intenzív vágyat kelt (s van még néhány ilyesfajta páros). Végezetül pedig a téri elrendezés szerepét emeli ki Punday, amely talán még az időbelinél is fontosabb szempontja lesz (ráadásul nem csupán konkrét helyváltoztatásokra utal, hanem az imaginatív és perceptuális „utazásokra" is). Jablonczay Tímea ekként foglalja össze – a legfőbb szempontokat igen invenciózus módon kiemelve – Punday térfelfogásának lényegét: „A narratívában a testnek legközvetlenebb kapcsolata a térbeli elhelyezéssel és a narratív térkonstrukcióval van. A térbeli elrendezés a narratív elemek szintjén helyezkedik el, a szereplő fizikai helye, de amelyet ha nem pusztán háttérként fogunk fel, akkor látjuk, hogy a test jelentést éppen a narratív elhelyezéshez képest vesz fel. (…) Egy narratíván belüli test jelentését nagyban meghatározza, hogy pozíciója a narratív reprezentációban össze van kapcsolva más tárgyakkal. Ezen az összekapcsoltságon keresztül vesz fel jelentést a narratívában. Mielőtt kijelölnénk a narratívában az ágenseket, vagy megkonstruálnánk a perspektívák azon rendszerét, amelyen keresztül egy történet elmesélődik, föl kell ismerni, mely tárgyak vesznek részt a rendszerben, azaz mely tárgyak számítanak testeknek."[5]

A könyvben kevés tárgy jelenik meg, vagyis ezek a térben önmagukban, magányosan állnak. Egy lakásban például csak bizonyos berendezési tárgyakra fókuszálunk rá, a ruházatból csak bizonyos ruhadarabokra, a többi nem látszik, homályos marad. S ezek az éles kontúrt nyerő tárgyak, melyek általában eredetileg is funkcionális darabok, mind jelentésessé válnak, azaz a szövegben mint nyelvi létezők is elnyerik megfelelő funkciójukat. Másfelől viszont az így határozott kontúrokat nyert, gyakran hideg iparművészeti darab az emberi testtel is mindig kapcsolatba kerül (metonimikus vagy éppen kifejezetten metaforikus módon). Ennek bemutatásához most egy rövidebb, rendszerező felsorolást kapcsolnék az emberi test és más testek (tárgyak, dolgok) kapcsolatát illetően.

1. A testrész tárgyiasul (vagyis visszafelé értelmezve, eredetileg az élő testhez tartozott, csak azóta elhalt, többnyire emlékként őrzött objektumról van szó): ilyen a feleség kefébe szorult hosszú barna haja, amely a szeretőben kelt ellenérzéseket, a szerető karácsonyra ajándékba adott, díszpapírba csomagolt hosszú szőke haja, amely a férfit rémiszti halálra, illetve ugyanezen férfi kisgyermekkori saját haja és tejfogai, melyek a vécében végzik.

2. Öltözet és kiegészítők, amelyek hordva felveszik a test formáját, rásimulnak: itt többek között egy erotikusnak gondolt női egyberuhát említhetünk, vagy gondolhatunk a bejglit sütő lányon a mellbimbóját kiemelő fehér felsőre (utóbb kiderült, érzéki csalódás volt, a push upos melltartó tréfálta meg a francia fiú szemét), egy nyakba kötött kendőre, továbbá egészségügyi eszközökre: lúdtalpbetétre, gipszcsizmára (mankóval). Hordozhatják is a test a nyomát, mint a szüzességét vesztett lány vérét a feneke alá tett póló. Illetve ékesíthetik is akár, mint a láncok, gyűrűk

vagy fülbevalók, melyek azonban valahogy soha nem illenek tökéletesen viselőjükre, (elgondolt) funkciójukat nem töltik be rendesen: ilyen a túlságosan, zavaróan nagynak érzékelt évfordulós jegygyűrű, s efféle az ajándékba adott indiai fülbevaló, melyhez a fülön nincs lyuk, amikor pedig lesz, az tovább gennyesedik, mint amennyi ideig az ajándékozó férfi jelen van a lány mellett; hasonló a lánc medálja is, amelyet a szerető – mert egy filmben így látta, és szexinek *véli* a mozdulatot – a szájába vesz szeretkezés közben, továbbá a karóra, melyet a vaknak gondolt nő nem hasznosíthatna funkciója szerint (bár utóbb kiderül, a narrátor „téved", az asszony valójában lát). Az ékszerek ezen kívül segíthetik az identifikációt is: kevés név szerepel a könyvben, így például az iparművész tervezte jegygyűrűk alapján lehet beazonosítani férfiakat és nőket – nem csupán egy házaspárt, többeket is; illetve az indiai fülbevalós lányt is így ismerhetjük fel, csak később derül ki róla, Áginak hívják. E tárgyaknak gyakran mnemonikus funkciójuk van, de kellemetlen emlékek társulnak hozzájuk: például a halott anya szekrényben lógó ruháihoz, melyet fia határozott kézzel kiszortíroz (bár ez esetben mintha inkább megszabadulni szeretne a beteg elbutultságában az egész családot terrorizáló öregasszony emlékétől is). Vagy a kendőnek, amely egy megcsalástörténetet idéz fel, de tényleges funkciójának megértése ezt az előhívott történetet teljesen más megvilágításba helyezi. Az idősödő doktornő ugyanis Németországban vásárolgatva rájön, hogy a próbafülkékben azért helyeznek el a nagy márkák esetében a jó szemű vásárlók számára könnyen be is azonosítható eredetű kendőket, hogy a felpróbált ruhákat megvédjék a sminkfoltoktól – innentől kezdve a sok évvel ezelőtti kalandjára főnökével is másképp emlékszik vissza: akkor ugyanis kiszívott nyakát egy ilyen, csinos piros ruhájához remekül illő kendővel leplezte, úgy szólalt fel a népes orvosi konferencián; csak hogy ő akkor azt hitte, egy vevő felejtette a bolt próbafülkéjében a ruhadarabot, s a ráirányuló figyelem erotikus kisugárzásának szólt, most pedig – a történetet ekként átírva – a lopás és a csalás miatti lelepleződést társítja kínzó szégyenérzetettel hozzá).

3. De lehet ilyen szerepe egyes bútoroknak is, a berendezési tárgyak többnyire efféle kontextusban kerülnek elő: ilyen a masszírozó ágy, közepén az arc számára vágott lyukkal, melyet a megcsalt, és öngyilkosságra tudat alatt már készülődő feleség sírólyuknak nevez, vagy a csergetakaró, ami bántja a rajta szeretkező doktornő meztelen bőrét. Egyes tárgyak magukon hordják a test lenyomatát: az a rengeteg párna is ilyen, amelyet a képzőművész évekig tartó kitartó munkával megalkotott művének létrehozása közben kitérdepel; vagy az ablaküveg, amelyen a szerető tenyere éppen ott hagy nyomot, ahová az asszony kiskamasz lánya mandalát akart festeni (de ezt felfedezve – vagyis azt, hogy a férfi náluk aludt – felháborodik, s alkotás és elmélyedés helyett hisztériás rohamot kap). Más dolgok illuzórikus módon idéznek fel emberi testeket, azok részleteit: a gömblámpa árnyéka a fehér falra vetül a kanapé felett, és a kimerült, csalódott, öngyilkosságra készülő asszony ezt úgy látja, mintha a folt a nemrégiben meghalt, de addig az életét tönkretevő anyós fejének beszürkült lenyomata lenne; a troli szakadt bőrtámlás ülésén a nagy és hevenyészett öltések a férfit hajdani nagy szerelmének azóta leamputált mellének hegére emlékeztetik. S vannak olyan berendezési tárgyak, amelyek metaforikus úton ruhadarabhoz, kiegészítőkhöz társulnak, azon keresztül

pedig akár explicit módon is – s ezúttal már metonimikus úton – a testhez is: az idős házasságközvetítőnél az ódivatú függöny „az ablak közepén rövidebb, mint a terhes nők szoknyája"; a napszemüveges nőt a metrón utazó nő vaknak látszik nem csak napszemüvege, hanem a kezében tartott vitrázsrúd miatt is (melyet a narrátor fehér botnak néz).

4. Végezetül pedig különös módon két olyan étel (nevezetesen sütemény) is előkerül a könyvben, amely a testtel – a(z elutasított) nemzéssel és termékenységgel – áll valamilyen viszonyban. A barátjától gyermeket óhajtó lány a bejglire kent tojásfehérjét gondolja a spermával hasonlatosnak, csakhogy nem tudja, a francia fiú éppen kihátrálni készül a kapcsolatból; a bordó hajú angoltanárnő pedig ferde mandulaszemű kis kerek mézeskalácsfejeket készít előbb (s közben egyetemista korában titokban megszült, majd gondozásba adott Down-kóros kislányának sorsán gondolkodik), majd a kör alakú tészták közepére már csak egyszerű kis díszgyöngyöket nyom, megszüntetve ezzel a babafejek előállítását (s közben azt válaszolja lakonikusan boldogtalan házasságukat gyermekkel megmenteni akaró férjének, „nem", vagyis hogy szó sem lehet utódról).

A kötetben a fragmentált testtel asszociálódó vagy illuzórikusan efféle testté váló tárgyak ugyanúgy hiányérzetet keltenek, mint a szöveg által hordozott töredékesség, ami csak az esztétikai szférában íródik talán jóvá: tudniillik a regényben szereplő képzőművészeti alkotáson és magában a regényben is mint esztétikai tárgyon, melyek viszont nyíltan, külsődlegesen is megvallják saját pixelvoltukat, illetve a fotómontázs a torzószerűséget is, s nemcsak az akt révén, hanem mert létrehozójának nem is szándéka, hogy valaki valaha is kiolvassa a kép feliratát.

A design, formatervezés, iparművészet azonban kudarcot vall itt, mintha kettős természete kudarcra ítélné: amennyiben a tárgyak esztétikusak (vagy legalábbis esztétikusnak szánják őket), képtelenek betölteni funkciójukat: nem kényelmesek, nem kerülnek harmóniába a testtel. Ezt állapítja meg a doktornő is a gondosan, nagyon tudatosan berendezett hétvégi házban, ahová szeretőjével elvonul: a csergetakaró bántja meztelen bőrét, s a mérnök iparművész alkotta gyűrűje fájdalmasan hozzányomódik szeretkezés közben. Ha meg funkcionálisak, akkor végképp az elidegenedettség hordozói, egyedüli, kíséret nélküli darabok, mint a kézben vitt vitrázsrúd és lámpa, vagy ha a helyükön vannak is, valamilyen módon jelölik ezt az idegenséget. Baudrillard írja *A tárgyak rendszeré*ben, hogy szemben a régi, polgári berendezéssel, amely egy egységes organizmust, ti. egy egységes szobabelsőt, alkot, aminek a külső vázát a hagyomány- és tekintélyelvű patriarchiális kapcsolat adja, „szívét pedig a család összes tagját egybevonó bonyolult érzelmi viszony, az, hogy személyessé tegye az emberi kapcsolatokat",[6] a modern, funkcionalista bútor az egyén családdal és társadalommal való megváltozott kapcsolatáról tudósít. „A stílushiány elsősorban helyhiány, a funkcionalitás pedig maximálissá teszi a kényszermegoldást, amelyben az otthon, a lakás, anélkül, hogy elvesztené zártságát, elveszíti belső szerveződését".[7] A tárgyak használatukat tekintve ugyan sokkal rugalmasabbak és mobilisabbak, de az egyénekhez fűződő viszonyuk kötetlenebb, ami arra utal, hogy az egyénnek már nem olyan szoros a kötődése a családjához, társadalmi csoportjaihoz, mint régen;[8] s míg a polgári környezet zárt struktúrát alkotó együttes volt, a funkcionális környezet nyitottabb, szabadabb, de már

dekonstruálódott, részeire bomlott különböző funkciókban.[9] S amit még ehhez az érveléshez hozzátesz, számunkra megvilágító erejű lehet az egész könyv tárgykezelésére nézve: „A tárgyak és bútorok szétszórt elemek, szintaxisuk megtalálása még hátravan: ha van is valamiféle elrendezés-számítás, ez a hiányból fakad, s a tárgyak szegényesnek tűnnek elvontságukban. Ez az elvontság mindazonáltal szükségszerű: ez hozza létre a modell szintjén a funkcionális játék szavainak egyneműségét." S bár első szinten (a gyakorlat első szintjén) mindez azt jelenti, hogy az ember ne keveredjék bele a dolgokba, ne ruházza fel őket a saját képével, ezen „önmegtartóztatás" épp azt az ezzel ellentétes eljárást vetíti előre, ami a regény terében e tárgyakkal történik: hogy végül az ember a tárgyak használatán túl „rájuk vetíthesse játékát, számítását, beszédét, s magát ezt a játékot egy másoknak és saját magának is szóló üzenetként fogja fel."[10]

JEGYZETEK

1.Dömötör Ági: *Puzzle elfuserált párkapcsolatokból – Tóth Krisztina új novelláiról,* Kötve-fűzve blog, 2011. jún. 4., http://www.origo.hu/kotvefuzve/blog/20110604-toth-krisztina-pixel-kritika-puzzle-elfuseralt-parkapcsolatokbol.html

2. Peter Brooks: *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative,* Harvard University Press, 1993.

3. Daniel Punday: *Narrative Bodies: toward a Corporeal Narratology,* York, Palgrave Macmillan, 2003.

4. Vermes Katalin: *A test éthosza,* Bp., L'Harmattan, 2006, 43.

5. Jablonczay Tímea: *A test narratológiája,* Helikon 2011/1–2., 97–116.

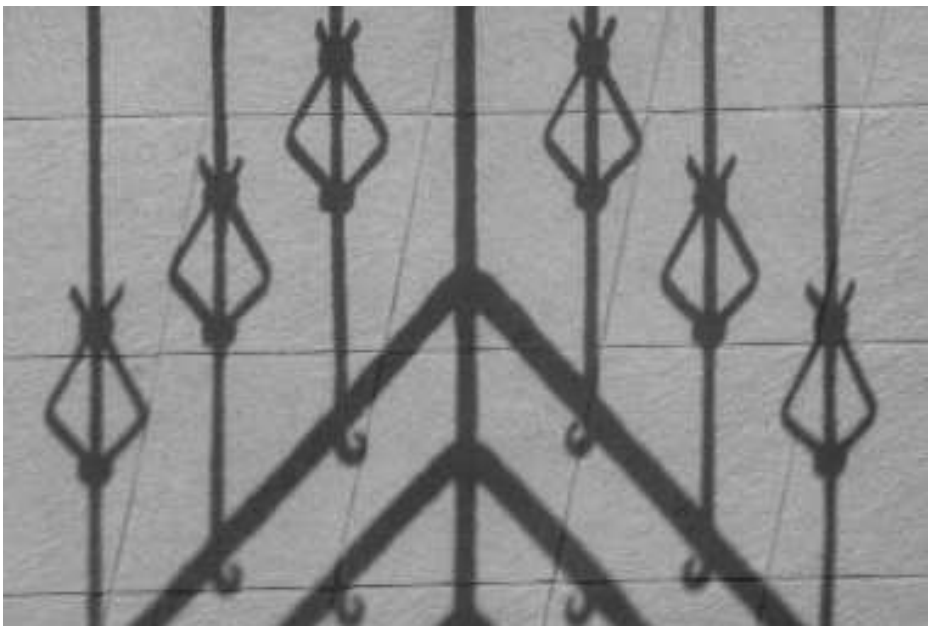
6. Jean Baudrillard: *A tárgyak rendszere,* ford. Ádám Péter, Bp., Gondolat, 1984, 17.

7. Baudrillard, 19.

8. Baudrillard, 20.

9. Baudrillard, 21.

10. Baudrillard, 29.



műhely

ARANY ZSUZSANNA

Kosztolányi Dezső élete

ŐSÖK CSARNOKA[1]

„a véreim, az őseim"

1. RÉSZ

„Igen tisztelt Uram,
nagyon megörvendeztetett bácskai családfám elküldése által. Én magam ezen a téren avatatlan műkedvelő vagyok. De bátyám, Kosztolányi Attila, aki a Zsigmond utcában lakik – pontosabb címét nem tudom, csak a házát ismerem –, kész örömest segítségére lehet a búvárkodásban, mert ő szenvedélyesen műveli ezt a műfajt, s ismer eleveneket és holtakat. Írjon hozzá egy levelet, én majd továbbítom neki" – olvashatóak Kosztolányinak Bajsai Vojnich Józsefhez írt sorai, 1928-ból.[2] A jakabszállási történész, numizmatikus és családfakutató – aki mindezek mellett lótenyésztő és agarász is volt – közgyűjteményben hozzáférhető hagyatékában azonban e levélnél többet nem találtunk. Így egyelőre nem tudjuk pontosan megmondani, milyen adatokat sikerült kiderítenie, pedig „külön gyűjteményt létesített a Bácska nemes családainak leszármazásaira vonatkozólag".[3] Kiss Ferenc, Kosztolányi egyik monográfusa, mikor 1985-ben a Szabadkai Történeti Levéltárban föltérképezte a Vojnich-hagyatékot, még több forrással is találkozott. Az *Üzenet* című folyóirat cikkében közölte kutatásának eredményeit. Ez alapján tudjuk, hogy akkor még hozzáférhetőek voltak a családfához készült jegyzetek: „[Bajsai Vojnich József] Levelezett a Kosztolányi család leszármazottjaival, s levéltárakban is dolgozott. Elkészítette a Kosztolányi család családfáját. Előmunkálatai során feljegyzéseit a Szabadkai Történeti Levéltár (SZTL) 14/2 jelzetű[4] irataiban találtam. A családfát elküldte a költőnek is".[5] Az idézett levélben említett Kosztolányi Attila kilétét szintén az ő tanulmánya alapján azonosítjuk, mivel további forrásokat eddig nem találtunk róla: „A Vojnich-jegyzetekből tudom, hogy Kosztolányi Attila m[agyar]. kir[ályi]. pénzügyi tanácsos (Budapest, XI. Lágymányosi út 14/b) 1934-ben írt Vojnichnak."[6] Azt, hogy a Vojnich-hagyaték eredetileg valóban bővebb lehetett, Magyar László szabadkai kutató írása is alátámasztja: „Egy nagyobb borítékban feljegyzések, újságcikkek, családfát szemléltető rajzok és levelek idézik a családot".[7] Szintén ő idézi Kosztolányi Attila Vojnich-hoz címzett levelét is: „Sajnálattal értesítem, hogy a három Kosztolányinak szüleire vonatkozó adatokkal nem szolgálhatok. A bácskaiakról – Kosztolányi Dezső szülein kívül – leszármazási adataim nincsenek. Nagyon lekötelezne, ha a nemzetségünkre vonatkozó s birtokában levő adatokat velem közölni szíves lenne".[8] Magyar László cikke alapján azt is tudjuk, hogy Vojnich föltehetően megpróbálta fölvenni a kapcsolatot a felvidéki Kosztolányiakkal is. Az akkor még teljesnek mondható levéltári anyagban szerepelt

Kosztolányi István levele is, aki Nemcsényben – egy Nemeskosztolánytól pár kilométerre lévő kisközségben – élő családtag lehetett. 1933-ban írja a családfakutatónak: „Mikor itt a megyék megszűntek, a Bars vármegyei levéltárt Nyitrára vitték, talán még ott van, de az is lehetséges, hogy az úgynevezett nagyzsupák megszűntével Pozsonyba vitték, ott-e van vagy az okmányok sajtcsomagolásra lett[ek]-e eladva, nem tudom. […] Hogy hol lehet András testimóniája, nem tudom, de nincsen kizárva, hogy az a Nemes-Kosztolányban levő családi levéltárunkban van…"[9]

A Bajsai Vojnich megbízására utaló Kosztolányi-levélen kívül fönnmaradtak a költő zöld tintával írt családi adatai is, melyeket saját címkéjű levélpapírjára jegyzett föl.[10] Későbbi családfa-összeírásról is tudunk, ami azonban már Kosztolányi halálát követően történt. Kosztolányi Árpád, a költő öccse 1941-ben állított össze egyet, mikor nem zsidó származását kellett igazolnia. Kiss Ferenc föltételezése szerint ez a változat a Vojnich-féle összeállításon alapult, s csak az akkor legújabbnak számító adatokkal egészítették ki a családtagok.[11] Nemrégiben azonban előkerültek magánkézen lévő dokumentumok is,[12] melyekből kiderül, hogy a Bajsai Vojnich-féle hagyaték egy része Kosztolányi Attilához került. Ezek közt olyan családfaágrajz is akad, melynek adatai egybevágnak Kosztolányi Dezső zöld tintás följegyzéseivel.

Mindenesetre annyi bizonyos, hogy Kosztolányit komolyabban is érdekelte leszármazási története. Mindezt igazolhatja az is, hogy több szépirodalmi munkájában előkerülnek az ősökkel kapcsolatos motívumok, sőt külön portrékat szentel emléküknek.[13] „Kétségkívül dr. Vojnichnak jelentős része volt abban, hogy költőnk később felkeresi Nemes-Kosztolányt."[14] 1933-ban *Nemes-Kosztolány* címen tárcát is közöl *A Pesti Hírlap Vasárnapjá*ban,[15] melyben ősei emlékét eleveníti föl.[16]

„Földedben elpihenni, Kosztolány"

„Hosszú, fárasztó vonatozás után, nagy vargabetűkkel érkezem Bars megyének ebbe az északi csücskébe, ahonnan a XVII. században egyik ükapám elindult, kezében vándorbottal, az Alföldre. Feketén néznek rám a trencséni hegyek. Fenyveserdők zöld legyezője legyez. A levegőben keserű mákillat lebeg. Úgy rémlik, hogy mindent ismerek itten s hunyt szemmel, alvajáró ösztönnel is megtalálnám az utat, mely emlékeimhez vezet. […] Minden sírkövön olyan név, mint az enyém. Bemegyek a barokktemplomba, aztán a családi sírboltba, sok rokoni csont közé. Koporsókat látok, az időtől meghalványodva és szétrepesztve, egy kis koporsót is, melyben egy tizennégyéves fiúcska fekszik, aki költőnek készült s hirtelen halt meg. Egyetlen halál-sejtő versét ma is gyöngéden őrzi az anyai kegyelet. Ima helyett elmondom magamban ennek a versnek egyik sorát: »Földedben elpihenni, Kosztolány«" – olvashatóak Kosztolányi Dezső sorai ősei szülőföldjéről.[17]

Családjában nagy hagyománya volt tehát a nemesi rokonok tiszteletének, a Nemeskosztolányból[18] való származás hangsúlyozásának. Ahogyan erről Kosztolányi Dezsőné ír életrajzi könyvében, mely férje halála után két évvel látott napvilágot: „legszívesebben vállalta az álmatag-szláv és a hősi-magyar – a nemző, a névadó, a szépen hangzó Kosztolányi családfát. […] Maga a név latinul castellanust, várnagyot jelent, de jelent templomos vitézt is, a szlovákok pedig a sekres-

tyést, a templomszolgát hívják *kostolnik*nak. Az ősi lakhely Nemeskosztolány, – Nyitra- és Bars-vármegyék szögén terül el. […] Ma is öt, különböző korban épült Kosztolányi-kastély van itt. Legrégibb a *Vár,* a XIV. századból maradt s még lakható. […] Még a század elején éltek ott Kosztolányiak, akik hatlovas hintón hajtattak végig Aranyosmarót utcáin. A család Mária Terézia-renddel bárósított ága pedig ma is főúri házat visz. […] A Kosztolányi-család a Divék-nemzetségből eredt. Honszerző őseiknek még Ázsiából származó medvés címerű nemességét 1435-ben megerősítette Zsigmond király. »Zöld mezőben áll egy medve és hazudik« – ismételgette őmaga, nevetve a csúfondáros szólást, de a tréfálkozással talán csak leplezte, hogy mennyire büszke nemzetségére."[19] Ám ha megnézzük a nemesi családok jegyzékeit, a bácskai ágat nem találjuk bennük. A rokonság természetesen nem kizárt, csak távolibb lehet annál, mint ami szájhagyományként, illetve a kortárs visszaemlékezésekben fönnmaradt. Kosztolányiné közlésével egyeznek a család eredetéről hírt adó azon adatok, amelyeket Kempelen Béla fölsorol: „Ősrégi barsmegyei család, melynek birtoka a Divék-nemzetség családainak birtokaival volt határos. Régen elpusztult sziklaváruk nyomai az alsókameneczi hegyek oldalán még ma is láthatók. […] 1435. Zsigmond király új adománylevelével az akkor élt családok Báthory István országbíró által Al- és Fel-Kosztolányi és Kéth Uj Lehotai birtokaikba bevezettetnek. […] A Mária Terézia által felállított nemes testőrségben szolgált a Mihály ágbeli fentebb említett Zsigmond unokája Péter (sz. 1745. † 1809.). […] Czímer: a Divék (Devek) nemzetségből leszármazott családok czímerével azonos. Kékben, zöld alapból emelkedő zöldlombos fa előtt jobbra haladó medve, a jobb felső szögletben csillag, a baloldaliban befelé fordult ezüst félhold; sisakdísz: a koronából növekvő jobbra fordult medve; takarók: kék-arany, kék-ezüst."[20] A bárói rangra emelkedett ágról és a címerről Nagy Iván szintén említést tesz *Magyarország családai czímerekkel és nemzedékrendi táblákkal* című munkájában: „A családból 1790-ben Kosztolányi László báróságra emeltetett, de ágazata kihalt. Ennek a báróságkor nyert czímere egy négyfelé osztott paizs, egy közép kisebb paizzsal, melynek vörös udvarát jobbról balra három rézsútos fehér vonal futja át. A nagyobb paizs 1-ső kék udvarában egy arany koronából kiemelkedő arany medve; a 2-ik ezüst mezőben egy vörösbe öltözött, sárga csizmás, kalpagos magyar vitéz kivont kardja hegyén levágott török fejet tart; a 3-ik ezüst udvarban egy vörös oroszlán ágaskodik első jobb lábával kivont kardot, a másikkal levágott török fejet üstökénél fogva tart; a 4-ik kék udvarban egy zöldellő fa alatt arany medve lépeget, a fa fölött jobbról arany csillag, balról ezüst félhold ragyog. A paizst bárói korona födi, és azon három koronás sisak nyugszik. A jobboldali sisak koronájából az arany medve, a középsőből a magyar vitéz, a baloldaliból a vörös oroszlán (a paizsbeliekhez mindenben hasonlólag) emelkedik ki. Foszladék jobbról arany-kék, balról ezüst-vörös."[21] Szluha Márton Bács–Bodrog vármegyei összeírása szintén tartalmazza a címer bemutatását, valamint a bárói ágat is említi.[22] Míg Kempelen szerint a család birtokai a Divék-nemzetség földjeivel csak határosak voltak, Nagy Iván pedig nem tér ki a kérdésre, ifj. Hellebronth Kálmán fölveti annak lehetőségét is, hogy a család mégis a Divék-nemzetségből ered. Ahogyan írja: „Nem lehetetlen, hogy a Divék-nemzetségből származik, tekintve az ősi birtokviszonyokat és főleg a czímer azonosságát. De ezen feltevés még jelenleg adatok

hiányában el nem dönthető."[23] Szintén Hellebronth tér ki részletesebben is a bárói ágra: „A család rövid életű bárói ágát László alapította. 1739-ben született N[eme]s.–Kosztolányban és mint 15 éves ifjú belépett a 2. sz. gyalogezredbe, amellyel végigküzdötte a hétéves háború első három hadjáratát. 1759-ben főhadnagy, majd mint százados a toscánai herczeg szolgálatába lépett. 1787-ben a török háborúkban mint alezredes vett részt és 1788-ban külön hadosztályt vezényelt. 1789-ben mint ezredes Clerfayt tábornok hadtestében Mehádiánál 25.000 főnyi török csapatot szalasztott meg huszárjai élén, mely hadi tettéért a M.–Terézia-rend lovagkeresztjét nyerte és Bécsben, 1790 november 27-én II. Lipóttól bárói rangra emeltetett. […] Fiában kihalt a bárói ág."[24]

A nemeskosztolányi ágban több neves személyt is találunk, akikről Kosztolányi tudott, s akikre büszkén hivatkozott, őseiként számontartva őket. A feleség könyve e szereplőkre szintén kitér: „A nemzetség legkiválóbb tagjai a múltban: *Kosztolányi György* (Georgicus Polycarpus de Kostolan) Mátyás király diplomatája és kancellárja, Kosztolányi Sándor, ferences szerzetes, író a XVIII. században és Kosztolányi Móric, aki utolsóul maradt az ostromlott komáromi várban. Görgey Artúr anyja is Kosztolányi-lány volt: Mária."[25] Az említett nemesi adattárak ezekről az elődökről is szolgálnak információval. A Mátyás király idején élő Györgyről Kempelennél az alábbiakat olvashatjuk: „A közélet terén szerepelt 1458–1489-ig a Paska ágból származó Pálnak 1430. táján született fia György (Georgius Polycarpus de Kostolan), akit Fraknói a renaissance kor egy kiváló diplomatájának mond; – Mátyás király a legkényesebb diplomácziai megbízásokkal tüntette ki."[26] A Nagy Iván-féle kiadvány azonban azt is kiemeli, hogy Kosztolányi György 1479-ben „Mátyás király által makacsságon marasztaltatott el".[27] Reiszig Ede, a Borovszky Samu szerkesztette, *Magyarország vármegyéi és városai* című sorozat vonatkozó kötetében így ír: „Paska ágából Pál fia György (Policarp) Mátyás király tudós diplomatája. 1458-ban Mátyás király magántitkára, 1460-ban követségben járt a pápánál, 1472-ben veszprémi kanonok, majd Rómában a pápai széknél követ".[28] Ifj. Hellebronth Kálmán 1912-es, *Családtörténeti jegyzetek* című könyvében szintén érdekes leírást találunk a Mátyás idején szolgáló Györgyről. Megtudjuk, hogy Ferrarában tanult, ahol Janus Pannonius-szal is megismerkedett, s csak ezt követően került Mátyás udvarába. A történet e változata szerint a király elégedett volt György szolgálataival, s teljhatalmú ügyvivőjévé nevezte ki a pápai udvarnál. Később a Kosztolányi-ős tehát papi pályára lépett, kanonok lett. A pápai udvar követévé választották, s élete végéig Rómában tartózkodott.[29] Kosztolányi Dezső olyan büszke volt rá, hogy egy tárcában is megemlékezett róla: „Néha találkozom a rokonaimmal. […] Írni is csak kettő írt közülük, nagyon régen. Az egyik Kosztolányi György latinul írt, Georgius Polycarpus néven, elegáns verseket és jó prózát, Mátyás király diplomatája volt".[30] Tolnai Vilmosnak írt egyik levelében szintén említette, amikor a „magyarságáról és a magyarságról való véleményéről" fejtette ki gondolatait: „Aki tökéletesen, művészien beszéli Arany nyelvét, közelebb van szívemhez, noha német vagy tót származású, mint a zsíros fajmagyar, ki hatszáz lóval él és nincs semmi öntudata. Nyugodtan hirdethetem ezt én, ki fajmagyar vagyok, vér szerint való rokona annak a Kosztolányi Györgynek, ki Mátyás király idejében beírta nevét latin versével a magyar irodalom történetébe".[31] Naplójából kiderül, hogy kutat-

ta is a témát, illetve a *Századok* című folyóiratot is föllapozta: „Kosztolányi. Fraknói. György. Mátyás diplomatái. Polycarpus. Századok, 1898. I. Ábel J. Phil. közlemény. György kalocsai érsek. 1880 (32. old.)".[32] Egy korai – 1906 februári – leveléből pedig azt is megtudjuk, hogy először Mérey Ágost, Kosztolányi Dezső történelem–földrajz szakos, gimnáziumi tanára[33] juttatta adatokhoz nemesi származásával kapcsolatban: „Egyébképen ott volt Mérey is, ki egy engem nagyon érdeklő kérdést tisztázott. Fáradságos történelmi kutatás után *kideritette*, hogy családunk, *a lehotai Kosztolányiak már Zsigmond előtt éltek, dúsgazdagok* voltak, a *legelőkelőbb állásokat viselték a KIRÁLY MELLETT* s ha nem *tős gyökeres magyarok is,* semmiesetre sem *tótok,* hanem bizonyára *csehek*".[34] A kritikai kiadás első levelezéskötete (1901–1907) családtörténeti fejezetének szerzője azt is megjegyzi, hogy „ezidőben kezdte használni a Lehotai írói álnevet, sőt néhány következő levelét is így írta alá".[35]

Kosztolányi Sándorról mindössze Nagy Iván könyve tud, és a következőket írja róla: „Tán e családhoz számítandó K[osztolányi]. Sándor 1784-ben Nagy-Károlyban a Ferenczes rend kolostori főnöke".[36] Ezenkívül maga Kosztolányi is említi, tévesen, a *Nyugat*ban közölt cikkében: „prédikátor 1820 körül, aki öt kötet szentbeszédet adott ki, ékes magyar nyelven, valami vérszegény és gyomorbajos szenvedő, Kosztolányi László, »keményebb rend tartású szerzetbéli, Idvezítőnk Provintziájából való szegény szerzetes«".[37]

Kosztolányi Móric neve azonban már több forrásban is szerepel, mint például Kempelennél: „A Mihály ágból Károly fia Móricz (sz. 1806. † 1884.) 1848–49-ben honvédezredes, a VIII. hadtest parancsnoka, komáromi hős, a katonai érdemrend II. és III. osztályával kitüntetve."[38] Hellebronth pedig a következőket tudja: „Az újabb időben kitűnt a családból K[osztolányi]. Mór, sz. 1806-ban. Fiatalkorában, a katonasághoz lévén kedve, belépett a 33-ik gyalogezredbe, hol 1824-től 1847-ig szolgált és mint őrnagy ment nyugalomba. A szabadságharcz kitörésekor, ezredesi ranggal Komáromban a 13. sz. hadosztály parancsnoka lett. Meghalt 1884-ben."[39] Önéletrajzának kézírásos töredéke megtalálható a Kolozsvári Egyetemi Könyvtár Kézirattárában. E dokumentumban részletesen bemutatja, hogy milyen csatákban vett részt, illetve adatokat közöl arról, hogy melyik ezred milyen felszereltséggel rendelkezett. A szöveg tartalmaz továbbá egy körlevelet is, amiben Kosztolányi Mór a hadseregben tapasztalt fegyelmezetlenségről számol be, s szorgalmazza a mozgó önkéntes nemzetőrök támogatását: „Éljenek hát a mozgó önkéntes nemzetőrök! tanuljunk Uraim! bennök bizni és megismerni, hogy eredményei[k] valamennyink várakozását az idei hadjáratokban felülmulták; hogy ezen eszmének életbeléptetése nélkül vajmi más menetele leende a muló év borus eseményeinek".[40] A rokonsági fokkal kapcsolatban Kiss Ferenc megjegyzi: „Az a Móric például, akire a költő olyan büszke volt, aki 1849-ben Komáromot védte, Kempelennél a tisztán kirajzolt IV. ág leszármazottja, de elődjei közt nincs János. A költő rokonsága vele csak nagyon távoli lehet".[41] Kosztolányi Dezső külön megemlékezik róla, *Rapszódia. Vallomás öt strófában* című cikkében: „a többi mind katona, ez a hétéves [!] háborúban, az »erős Komárom« védője, 1849-ben utolsó magyar rebellis, vagy amerikai emigráns, földönfutó".[42] Nemeskosztolányról írt tárcájában, 1933-ban pedig így fogalmaz: „Mutatják azt az öreg gesztenyefát, mely alatt Komárom

védője, *Kosztolányi Móric* borozgatott a szabadságharc után, csalódottan. Mutatják a temetőben a sírját, egy kőlap födi s rajta piros temetőbogarak mászkálnak".[43]

Nem említi azonban sem Kosztolányiné, sem az ismert adattárak szerzőinél nem szerepel Kosztolányi József neve, aki szintén Komáromban szolgált, bár pár évtizeddel korábban, még a napóleoni háborúk idején. Kosztolányi Dezső 1921-ben levelet kapott Kathreiner Gyula szentesi tanítótól, aki egy József nevű rokon 1809-es keltezésű írását küldi el neki. A tanító az alábbi sorok kíséretében juttatta el a dokumentumot a költőhöz: „Nagyságos Uram! / Birtokomban lévén egy levél, melyet a Kosztolányiak egyik őse, Kosztolányi József, 1809-ben [a] komáromi táborból, az utolsó nemesi insurectió idején irt haza nejének N. Becskerekre. / Érdeklődöm, vajon a nevezett levél irója Kosztolányi úr nemzetségéhez[,] ill. családjához tartozik-e? Mely esetben a levél Önnél méltóbb helyen lenne, mint nálam."[44] Kosztolányi a küldött dokumentumot saját címkéjű borítékjába rakta, s ráírta: „Kosztolányi Joseff rokonom levele feleségéhez, a Napoleon ellen hadrakelt insurrekciós táborból". Ezek alapján arra következtetünk, hogy ha nem is volt közvetlen kapcsolat Kosztolányi József és Dezső családja között, a költő mindenképpen rokonaként tartotta számon a napóleoni háborúkban résztvevő katonát. A kapott levelet Kosztolányi József feleségének, Madame Rosalia de Kosztolányi-nak írta, 1809 júliusában, a komáromi lágerből. Gönyűnél megszalasztotta az ellenség a seregüket, s úgy menekültek a táborba.[45] Nem sokkal előtte, 1809. június 14-én, Kismegyeren volt az ún. győri csata, mely a napóleoni háborúk egyetlen, a Magyar Királyság területén lezajlott ütközeteként maradt meg az emlékezetben. Ebben az összecsapásban – utoljára – még a magyar nemesi felkelés hadai vettek részt.

Kosztolányiné életrajzi könyvében említi a Görgey Artúrral való rokonságot is. Bánó Attila *Régi magyar családok, mai sorsok* című kiadványában, a Görgey-család adatait tartalmazó fejezetben fölsorolja a „Kosztolányi" családnevet is.[46] Nagy Iván szintén kiemeli a kapcsolatot, és le is vezeti a rokonsági fokot: „Kosztolányi Miklósnak neje Görgey Anna-Mária, kinek leánya Éva Kosztolányi Sándorné, kinek fia Kosztolányi László, kinek neje Szirmay Teréz 1813-ban".[47]

Kosztolányi Dezső legtávolabbi ismert egyenesági őse id. Kosztolányi János volt. Az öccse által följegyzett családfán mindössze a neve szerepel, illetve feleségeként van jelölve Szőlősi Éva.[48] János neve mellett Nyitra megye ugyan föl van tüntetve, azonban sem a pontos településnév, sem a születési évszám nem derül ki. Három gyermekük született: János, András és Anna. Ifj. Kosztolányi János volt tehát Dezső dédapja – dédanyja, azaz János felesége Filáczy Veronika volt –, aki a családfa alapján Topolyán látta meg a napvilágot, 1793-ban, s ott is halt meg, 1831-ben. Kosztolányi saját jegyzeteiből azonban kiderül, hogy: „*Dédapám*: Nemeskosztolányi *Kosztolányi* János (sz 1793 *Felsőlelócon* [kiem. A. Zs.], megh 1831 Topolyán (Szőllősi Éva az anyja)".[49] Felsőlelóc (Horné Lelovce) szintén Nyitra megyében található, s jelenleg Nyitranovák városrésze, Szlovákiában, mindössze 6.8 km-re Nemeskosztolánytól. Ugyan a nemesi adattárakban nem szerepel id. és ifj. Kosztolányi János neve a megadott születési dátummal – illetve a nevezett feleségekkel –, mégis nehezen zárhatjuk ki, hogy Kosztolányi Dezső fölmenőinek ne lenne köze a nemeskosztolányi famíliához. A nemesi származás igazolása nemcsak a költő számára, hanem az ősöknek is fontos volt, hiszen kérvényt is kértek ennek bi-

zonyítására. Ahogyan Kosztolányiné ír erről a *Család és hagyományok* fejezetben: „Hivatalos írások bizonyítják, hogy Kosztolányi Dezső dédanyja, *Filáczy* Veronika, férje, Kosztolányi János édes bátyjának, nemeskosztolányi és felsőlehotai[50] Kosztolányi Athanáznak, a topolyai plébánosnak hagyatékából örökrészét kéri az illetékes hatóságoktól; az aranyosmaróti 1841-i decemberi közgyűlés jegyzőkönyvében, 2298. szám alatt pedig ez van: Filáczy Veronika, *Kosztolányi János* özvegye, fia, *Kosztolányi Ágoston* [ti. KD apai nagyapja] részére nemesi bizonyságlevelet kér és kap. Ennek a kérvénynek mellékletében Kosztolányi Dezső dédanyjának, Filáczy Veronikának, fel kellett terjesztenie az egész családfát."[51] Kosztolányi családi jegyzeteiben szintén olvashatjuk az adatot: „K[osztolányi]. Attila bátyám szerint Aranyosmaróthon, Bars megye Levéltárában 1900 v[agy]. 1898 táján az alábbi leletet találta: Az 1841 decemberi közgyűlés jegyzőkönyvében 2298 szám alatt ez áll: »Filáczy Veronika, Kosztolányi János özvegye, fia Kosztolányi Ágoston részére nemesi bizonyságlevelet kér és kap.« E levél nyomának okvetlenül meg kell lennie a Bács[-]Bodrogh v[ár]megyei levéltárban, illetőleg a közgyűlési jegyzőkönyvben Zomborban."[52] Kiss Ferenc, az *Üzenet*ben közölt cikk írója föltételezi, hogy ezen epizódot követően bízhatták meg Bajsai Vojnich József történészt a kutatással. Kosztolányi Dezsőnek az édesapjához címzett egyik, 1926 májusában írt levelében szintén találkozhatunk az utalással: „Attila bácsi vasárnap fölkeresett, s nagy örömmel közölte velem, hogy családfánkra vonatkozólag döntő bizonyítékot szerzett. Amikor Aranyosmaróthon járt, 1898 táján, a következő adatot lelte: Az 1841. decemberi közgyűlés jegyzőkönyvében 2298. szám alatt ez áll: »*Filáczy Veronika, Kosztolányi János özvegye, fia, Kosztolányi Ágoston részére* nemesi bizonyságlevelet kér és kap.« Nézete szerint tehát e levél nyomának okvetlenül meg kell lennie a fönti iktatószám alatt Bács-Bodrog m[egyei]. levéltárában, *Zomborban,* és *Aranyosmaróthon* is, ahol dédanyámnak a kérvény mellékletében föl kellett terjesztenie egész családfánkat. Arra kérem tehát Árpi öcsémet, hogy keressen összeköttetést, talán valamilyen ismerős ügyvéd által, a zombori levéltárossal, aki most már kis fáradsággal előkeresheti nemesi levelünket, amelyről másolatot is készíttethetünk."[53] A levélben említett Kosztolányi Attila az a magyar királyi pénzügyi tanácsos, akihez a költő Bajsai Vojnich-ot irányította, 1928-ban. Kiss Ferenc további adatokat is közöl: „Átnéztem a topolyai plébánia anyakönyvének vonatkozó bejegyzéseit, s azokban arról is meggyőződtem, hogy Kosztolányi Jánost mindenütt »prenobilis«-nak titulálják. Tehát Kosztolányi Attila […] felfedezése […] hitelesnek tekinthető akkor is, ha nem láttuk ezt az igazolást".[54]

A Kosztolányi-levelezés kritikai kiadásának egyik sajtó alá rendezője, Sárközi Éva azonban tanulmányozta a nyitrai adattárakat, s a következő eredményre jutott, Reiszig Edét[55] is idézve: „»A nyitrai kerületből az 1723. évi nemesi vizsgálatok alkalmával következő armálista családok irattak össze: […] Kosztolányi 1714. […]. A bajmóczi kerületben 1732-ben tartott vizsgálat alkalmával, következő kétségtelen nemes családok irattak össze: […] Kosztolányi. (Nemes-Kosztolányi.) Barsvármegyéből származik. Első ismert őse K. György 1479-ben szerepelt. Rangemelés: K. László ezredes s a Mária Terézia-rend vitéze, bárói rangra emeltetik. Egy tagját a XVII. században Vág-Ujhelyen találjuk. A mult században Bori községben volt birtokos, ezen kívül Kis-Prónán bírt földesúri joggal.« Az 1754–55-ös nemesi össze-

íráskor Nyitra megyében Kosztolányi András, özvegy Kosztolányi Elekné és Kosztolányi Imre tudta igazolni nemességét. A *Levéltárosok Lapjá*ban bukkantunk rá a Felsőlelóci Kosztolányiakra: »[…] Kosztolányi Imre és Illés féltestvérek néhai György fiai Felső Szelőcén, kiknek elődei ős idők óta a nemesi előjogok használatában voltak és jelenleg is élvezik, köztudomású dolog, hogy ezen családnak a szomszéd Bars vármegyében fekvő Nemeskosztolányban valamint itt Felső Lelócon ősi nemes birtokaik vannak. Ezek alapján kétségtelen nemesek.« Romhányi sorozatának egy korábbi darabjában pedig azt is megtaláltuk, hogy a fent említett Kosztolányiak mikor éltek Felsőlelócon: Kosztolányi Imre 1753-ban nemességigazolási vallomást tett az alsólelóci Jelenffy András érdekében."[56] Szintén Sárközi Évának sikerült fölvenni a kapcsolatot Kosztolányi Attila egyik leszármazottjával,[57] akinél megtalálható Filáczy Veronika folyamodványának másolata az aranyosmaróti közgyűléshez,[58] valamint a válaszként kiadott nemességigazolás[59] és a Bars vármegye közgyűlése által kiadott bizonyságlevél másolatai.[60] Ha a nemeskosztolányi fölmenőkkel nem is találjuk a közvetlen kapcsolódási pontokat, a források alapján a család nemesi eredetének kérdését eldöntöttnek tekinthetjük.

A topolyai káplán históriája

Ifjabb Kosztolányi János, a költő dédapja 1793-ban még Felsőlelócon látta meg a napvilágot, azonban már Topolyán nősült, 1821-ben, s tíz évvel később ott is hunyt el. Filáczy Veronikát vette el feleségül, kinek szülei Filáczy József és Fehérpataky Klára voltak. Kosztolányi kézírásos följegyzéseiben, a dédszülők adatai után, zárójelben, a következő információ olvasható: „Kosztolányi Lajos *Áthanáz* (sz 1774 Felsőlelóc ‹megh› 1804 [1805?] plébános Topolyán, 1830 kanonok Kalocsán.)."[61] Kosztolányi Lajos neve a történész Bajsai Vojnich jegyzeteiben is előfordul. Ahogyan Kiss Ferenc említett cikkében ír róla: „Vojnich jegyzeteiből egy érdekes adalék: »Kosztolányi Lajos 1811–15-ben Kalocsán deficienciában volt bezárva, mert lóháton bement a templomba. Barsy plébános (1934. 8. 27.) mondta el a történetet, aki elődeitől hallotta.« (Nekem a költő húga, Kosztolányi Mariska mondta el. K. F.)."[62] Kosztolányi Lajos 1774-ben született,[63] s Pécsett végzett filozófiai és jogi tanulmányokat. Ezt követően Kalocsán lett papnövendék, majd 1800-ban Topolyára került káplánnak, ahol július 16-án tartotta első miséjét. Kray Ferenc báró, Topolya földesura szintén említi őt egyik, feleségéhez szóló levelében.[64] Az igazán jelentős, fönnmaradt forrás a káplán életéről azonban André István kéziratos krónikája, a „topolyai históriás", amely 1808 és 1811 között történt eseményekről számol be.[65] Ahogyan olvassuk vonatkozó sorait: „Ezen T, Kosztolányi ur jött ide 1800 esztendőben, és a Primitzióját […] is itt mondta: / :ha jól emlékezem: / 16-iki Juliusban T. Cervus Urnak […] bőkezűségbül, és akkor káplánnak is itt maradot."[66] A história történetét kutató Virág Gábor annak lehetőségét is fölvetette, hogy Kosztolányi Lajos lenne az írásmű szerzője. Ezt azonban később kizárja, mivel a káplánt negatív színben föltüntető részleteket is olvashatunk a kéziratban. A verses epizód beszél a Kalocsára való rendelésről is. „A krónikának vannak olyan részei, amelyek kizárják ennek a lehetőségét: 1810 decemberében Kosztolányit viselt dolgai és betegsége miatt Kalocsára rendelik. Nem nagyon akaródzik neki elmenni, de

végül is kénytelen ezt megtenni. Elrendeli híveinek, úgy búcsúztassák, ahogyan fogadták, midőn Topolyára érkezett Adáról: harangszóval" – írja Virág Gábor.[67] 1803-ban ugyanis a plébános Adára került adminisztrátornak, s a história azzal magyarázza későbbi magatartását, hogy az ottani szabad légkör – ti. hogy senki feljebbvalója nem volt – „megrontotta", hozzásegítve „nagyzási" hóbortjai kiéléséhez. Ezt követően érkezett Topolyára – 1805-ben, özvegy Kray Borbála kérésére –, ahol már „nagyúrként" ünnepeltette magát a mezőváros népével. Kiss Lajos helytörténeti könyvében szintén olvashatunk a plébános botrányaira vonatkozó utalásokat. Kosztolányi Lajos itt „nemes kosztolányi"-ként szerepel: „Beck János jámbor életű plébános három évi működése után nemes kosztolányi Kosztolányi Lajos lett a plébános, aki hogy megmutassa a parasztoknak az ő nemességét és ennek előjogait, több ízben lóháton ment be a templomba. Az érseki hatóság azonban nem vette figyelembe az ő nemességét és négyévi penitenciára ítélte, melyet a kalocsai szemináriumban kellett letöltenie. Ezt a négy évet ő »Kalocsai zarándoklat«-nak jegyezte be az anyakönyvbe."[68] A családi emlékezetben is a botrányokat elhallgató változattal találkozunk: Kosztolányiné könyvében mindössze pár sor olvasható a plébános-ősről.[69] Kalocsai tartózkodását követően, Kosztolányi Lajos Athanáz 1815 szeptemberében visszatér Topolyára, s „az anyakönyvi bejegyzések tanúsága szerint 1826. december 10-ig"[70] ott él és működik. Kosztolányi Dezső följegyzései alapján 1830-ban ismét Kalocsára kerül, ezúttal kanonokként.[71] Az Érseki Levéltár adatai alapján azt is tudjuk, hogy 1835. március 1-jén halt meg.[72] Föltételezésem szerint Virág Gábornak van igaza, amikor a házassági és a születési anyakönyvek tüzetes átvizsgálása után megállapítja, hogy Kosztolányi Lajos nagybátyja lehetett ifj. Kosztolányi Jánosnak, azaz a költő dédapjának. Az a tizenegy esztendő, amit a kalocsai „zarándoklatot" követően Topolyán töltött „megnyugvást és anyagi biztonságot jelentett […] a támogatásra szoruló családtagoknak is. […] Kosztolányi Lajos és az ükapa Kosztolányi János, Szőllőssi [!] Éva férje voltak testvérek".[73] A nemeskosztolányi ősök eredetileg evangélikusok voltak.[74] A Bácskába került család azonban már katolikus. Föltételezzük, hogy a katolikus hitre való áttérésben vagy a topolyai plébánosnak lehetett nagy szerepe, vagy egy nem sokkal előtte született rokon térhetett át, s Kosztolányi Lajos pályaválasztását is ez inspirálhatta.

Az akkori Topolya a Kray-család birtokához tartozott. „II. Ferenc császár, hadi érdemeinek elismeréséül a falu és Emusic puszta hűbéri jogát báró Kray Pál táborszernagyra ruházta."[75] A mindennapok történéseit főleg a topolyai históriásból tudhatjuk meg, ám elsősorban a főúri udvar került középpontba. „A bárói udvartartás sok újat hozott Topolya életébe. Az 1805-ben szerencsétlenül járt báró Kray Ferenc özvegye, Gesell Borbála az év felét rendszerint topolyai birtokán töltötte."[76] Ünnepekkor „katonáikat a templom és a kastély előtti téren parádéztatták, az akkor már mezőváros lakosainak legnagyobb örömére".[77] A Kosztolányi-család ebben a virágzó időszakban jelent meg a mezővárosban. Később azonban – az 1848–49-es szabadságharcban – mostohább időket élt meg a lakosság. Ám előtte még – 1824. augusztus 21-én – megszületett, majd katonakorúvá cseperedett Kosztolányi Dezső „daliás nagyapja", Ágoston.

(folytatjuk)

JEGYZETEK

1. A szerzőt munkájában az MTA TKI támogatja, kutatásait az MTA–ELTE Hálózati Kritikai Szövegkiadás Kutatócsoport tagjaként végzi. A Kosztolányi-életrajz kezdő fejezetének első, folyóiratbeli megjelenésre szánt változatát közöljük.

2. Kosztolányi Dezső: *Levelek – Naplók,* s. a. r. Réz Pál, Budapest: Osiris, 1998, 717. A kézirat lelőhelye: Szabadkai Történeti Levéltár [a továbbiakban: SzTL], F1. kut. 44. omot 146. predmet 2. A levél keltezése a kézirat szerint: „Budapest 1928. XI. 6." A borítékon olvasható címzés: „Dr. Vojnich József földbirtokos úrnak". Életrajzi fejezetem elkészítésével párhuzamosan zajlottak Kosztolányi Dezső levelezésének kritikai kiadási munkálatai. A kézirat itt közölt változatának lezárásakor még nem állt rendelkezésemre az elkészült kötet (a levelezés első része), így hivatkozásaim hol autográfokra, hol a Réz Pál szerkesztette kiadványra vonatkoznak. A kritikai kiadás kötetének családtörténettel foglalkozó fejezeteit azonban Sárközi Éva kéziratban rendelkezésemre bocsátotta, így az ott közölt adatokra már támaszkodhattam. A megjelenő könyv adatai: *Kosztolányi Dezső levelezése 1. 1901–1907*, szerk. Buda Attila, s. a. r. Buda Attila, Józan Ildikó, Sárközi Éva, Pozsony: Kalligram, 2013.

3. Palóczi Edgár: *Bajsai Vojnits József,* Kalangya, XIII. évf. 1. sz., 1944. jan. 15., 20.

4. A fenti jelzet alatt mindössze Kosztolányi Dezső levele található – lásd a 2-es jegyzetet.

5. Kiss Ferenc: *Adalékok Kosztolányi életrajzához*, Üzenet, 1985/2–3, 218.

6. Kiss, 1985, i. m. A levél keltezése a kézirat szerint nem 1934, hanem: „Budapest 1928. XI. 6." Lásd még a 2-es jegyzetet is.

7. Magyar László: *Martinovicsok és Kosztolányiak nyomában. A szabadkai levéltár anyagából,* Magyar Szó, XXXVL. évf. 60. sz., 1979. márc. 3., 13.

8. Magyar, 1979, i. m.

9. Magyar, 1979, i. m.

10. A kézirat teljes szövege: „Adatok családunk történetéhez:

Dédapám: Nemeskosztolányi *Kosztolányi* János (sz 1793 Felsőlelócon, megh 1831 Topolyán (Szőllősi Éva az anyja)

Dédanyám: *Filáczy* Veronika (Filáczy József és Fehérpataky Klára leánya Felsőlelóc.)

[Kosztolányi Lajos *Áthanáz* (sz 1774 Felsőlelóc ‹megh› 1805 plébános Topolyán, 1830 kanonok Kalocsán.)] [KD jele itt a szögletes zárójel]

Kosztolányi Ágoston (öregapám) sz 1824 Csantavér, megh 1895 Szabadkán, honv százados, emigráns Kossuthtal Törökországban, Amerikába[n]. (Lásd Weress Ignác [helyesen: Veress Sándor] Emlékiratai-t.)

[Húga K. Mária férjezett Matasovits Józsefné, lápvidék, gyermekágyban meghal fiatalon] [KD jele itt a szögletes zárójel];

Kádár Rozália (öreganyám) Kádár József és Loósz Johanna leánya.

[verzó:] *Kosztolányi* Árpád (apám) sz 1859 Szabadka Anyám *Brenner* Eulália (anyja: Hofbauer Aurélia, apja: Brenner József gyógyszerész.)

Kosztolányi Dezső 1885 Szabadka, (neje Harmos Ilona), testvérei Árpád Mariska.

Árpád neje Kováts Teréz

K Ádám (Dezső fia) szül 1915. IV 18 Bpest

K Éva (Árpi lánya) 1921 VI. 3 Szabadka

K. Attila bátyám szerint Aranyosmaróthon, Bars megye Levéltárában 1900 v. 1898 táján az alábbi leletet találta: Az 1841 decemberi közgyűlés jegyzőkönyvében 2298 szám alatt ez áll:

»Filáczy Veronika, Kosztolányi János özvegye, fia Kosztolányi Ágoston részére nemesi bizonyságlevelet kér és kap.«

E levél nyomának okvetlenül meg kell lennie a Bács Bodrogh vmegyei levéltárban, illetőleg a közgyűlési jegyzőkönyvben Zomborban." (MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 4620/1.)

11. Ezt a családfát közli is Kiss Ferenc említett cikkében: Kiss, 1985, i. m., 219.

12. Kosztolányi Károly – a pénzügyi tanácsos Attila egyik testvérének leszármazottja – olyan forrásokat bocsátott a Kosztolányi kritikai kiadássorozat levelezéskötetén dolgozók rendelkezésére, melyek a családfával kapcsolatos eddigi tudásunkat egészíthetik ki. Az újonnan előkerült forrásokat Sárközi Éva közléséből ismerhetjük majd meg részletesebben.

13. Kosztolányi Dezső: Édesapám; Rövidlátó, kövér öreganyám; Daliás nagyapám; Bohó nagybátyám; Ezüsthajú, szikár nagyanyám, in *– –: Bölcsőtől a koporsóig*, Budapest: Nyugat kiadása, Viktória ny., [1933], 163–189. [A továbbiakban: Kosztolányi, 1933a, i. m.]

14. Magyar, 1979, i. m.

15. Kosztolányi Dezső: *Nemes-Kosztolány,* A Pesti Hírlap Vasárnapja, LV. évf. 41. sz., 1933. okt. 8., 8. [A továbbiakban: Kosztolányi, 1933b, i. m.]

16. Az utazás körülményeiről lásd bővebben: Sárközi Éva: *Családtörténet. Ősök*, in Kosztolányi, 2013, i. m. [megjelenés előtt] Sárközi Éva itt közli azt a levelet is, amit Kosztolányi Attila küldött Dezsőnek, 1933. július 24-én, s melyben ekként ír a felvidéki rokonokról: „A helyzet ott most ez: K. Józsiné, aki 1 ½ év óta özvegy, szállóvendégeivel többfelé kirándulgat, legközelebb Stubnyára. Nővére Anna bizton velünk tart. Gyula ezeknek testvéröccsük feleségével rokonok látogatására készül Túrócz megyébe. – Boldogult Károly testvérem özvegye szintén útra készül Rómába. – Ilka testvérem, aki a nyarat K-ban szokta élvezni, – jelenleg Miskolczon vagy a Mátrában van. Ezért, nehogy üres fészket találj, ajánlom írj Józsinénak s kérdezd meg mikor találod valamelyiküket otthon." – Kosztolányi Attila levele Kosztolányi Dezsőnek, Budapest, 1933. júl. 24., MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 4623/474.

17. Kosztolányi, 1933b, i. m.

18. Község Szlovákiában, a Trencséni kerületben, a Privigyei járásban. Szlovákul: Zemianske Kostoľany.

19. Kosztolányi Dezsőné: *Kosztolányi Dezső*, Budapest: Révai, 1938, 10–11.

20. Kempelen Béla: *Magyar nemes családok*, VI. köt. Khár–Lyukáts, Budapest: Grill Károly Könyvkiadóvállalata, 1913, 165–166.

21. Nagy Iván: *Magyarország családai czímerekkel és nemzedékrendi táblákkal*, VI. köt., Pest: Ráth Mór, 1860, 385–387. Az adattárat egyébként maga Kosztolányi is említi, *Pacsirta* című regényében, Vajkayról írván: „Egyetlen szenvedélye, mely a multból megmaradt, az volt, hogy beült az udvarra néző kicsiny, mindig nyirkos szobájába s elővette Nagy Iván valamelyik kötetét a magyar nemesi családokról, vagy Csergheő Géza élvezetes, becses művecskéjét, a címerek fejlődéséről és lapozgatta."; illetve: „Noha nem fázott, betakarta magát vastag, meleg teveszőrtakarójával. Nézte a mennyezet figuráit, majd elunva ezt, könyvespolcához nyúlt, melyet fektében is elért, kiemelve onnan a Főrangú Családok és a Góthai Almanach közül Nagy Iván tizenegyedik kötetét, Magyarország családairól. Szórakozottan lapozgatta. Semmi különöset sem lelt benne, hiszen ismerte már minden adatát, minden betűjét." – Kosztolányi Dezső: *Pacsirta.* Kritikai kiadás, s. a. r. Bucsics Katalin, Pozsony: Kalligram, 2013, 66–67, 152–153. A megjelenés előtt álló kritikai kiadás betördelt változatának adatait Bucsics Katalin bocsátotta rendelkezésemre. Az első szöveghelyre Sárközi Éva hívta föl a figyelmem.

22. „A kiterjedt családból K László (1739–1806) tábornok, a Mária Terézia rend vitéze 1790. november 27-én Bécsben bárói rangot kap (Liber Regius LV. 127), de ága benne kihal. […] Címer: Kékben zöld földön lombos fa alatt jobbra lépő medve felette jobbról ezüst félhold, balról hatágú arany csillag. Sisakdísz: növekvő pajzsbeli medve. Takarók: kék–arany mindkétfelől." – Szluha Márton: *Bács-Bodrog vármegye nemes családjai*, Budapest: Heraldika Kiadó, 2002, 169.

23. Ifj. Hellebronth Kálmán: *Családtörténeti jegyzetek*, Budapest: Pesti Könyvnyomda Rt., 1912, 63–66.

24. Ifj. Hellebronth, 1912, i. m.

25. Kosztolányiné, 1938, i. m., 11.

26. Kempelen, 1913, i. m.

27. „A családfa közlésére nem juthatván, csak annyit tudunk a családról közleni, hogy 1479-ben élt Kosztolányi György, ki azon évben Mátyás király által makacsságon marasztaltatott el." – Nagy, 1860, i. m.

28. Reiszignél a családról az alábbiakat is megtudhatjuk: „A legrégibb idők óta, ott a hol közelében a Divék nemzetségből leszármazott különféle nevű családok, mint a Rudnayak, Divékújfalussyak, Majthényiak stb. az egész vidéken el voltak terjedve, voltak a Kosztolányiak is birtokosok. Al- és Fel-Kosztolányban, hol régen elpusztult sziklaváruk nyomai még ma is láthatók." – Reiszig Ede: *Bars vármegye nemes családai*, in Borovszky Samu (szerk.): Bars vármegye, Budapest: Apollo, 1903, 539. [Magyarország vármegyéi és városai sorozat]

29. „Kiváló tagja volt a családnak György, aki 1430. kör. született. Mint 23 éves ifjú Ferrarában a humanista Gvarinó előadásait hallgatta, hol megismerkedett Janus Pannoniussal is. Innen visszajövve, Mátyás király udvarába került, hol 1458-ban udvari titkár, majd 1460-ban a pápai udvarnál követ. Megbízásának eleget téve, ismét a királyi udvarnál működött, majd 1468-ban a pápai udvarban tesz szolgálatot mint apostoli írnok. Fényes szolgálataiért Mátyás király a pápai udvarnál teljhatalmú ügyvivőjévé nevezte ki. Később lemondva a világ örömeiről, a papi pályára lépett és 1472-ben veszprémi és székesfehérvári kanonok, majd ismét követ a pápai udvarnál. Meghalt 1489 után Rómában." – Ifj. Hellebronth, 1912, i. m.

30. Kosztolányi Dezső: *Rapszódia. Vallomás több strófában,* Nyugat, VIII. évf. 15. sz., 1915. aug. 1., 844.

31. Kosztolányi Dezső levele Tolnai Vilmosnak [Budapest, 1922 eleje], in Kosztolányi, 1998, i. m., 470.

32. A naplókat közreadó Réz Pál jegyzete a címszavakhoz: „Kosztolányi a *Századok* című folyóiratban ősei után nyomozott. Ebben a folyóiratban 1898-ban Fraknói Vilmos *Mátyás király magyar diplomatái* címmel hat folytatásban tanulmányt közöl. Az első rész részletesen foglalkozik Kosztolányi Györggyel, aki »mind a saját, mind a mások irataiban következetesen a Georgius Polycarpus nevet viseli«. E tanulmányok jegyzetében utal Ábel Jenő *György kalocsai érsek* (*Egyetemes Philológiai Közlöny*, 1880) című cikkére." – Réz Pál: *Napló 1933–34* [Jegyzetek], in Kosztolányi, 1998, i. m., 1076. A fent idézett Kosztolányi-jegyzet: i. m., 846.

33. „Mérey Ágost, a 6. osztály főnöke, a földrajzi szertár őre. Született 1845. aug. 10-én, Baján. Képesítése történelem–földrajz. Működési ideje e tanintézetnél 28 év 9 hó […]." Az 1900/1901-es *Értesítő*ből az is kiderül, hogy a latin nyelv tanárát is helyettesítette: „Előadta ezenkívül a latin nyelvet a III. A) osztályban, a hiányzó tanerő helyett". Forrás: Szabadka Sz[abad]. K[irályi]. Város Községi Főgimnáziumának Értesítője az 1903/4. tanévről. Közli: Kosztolányi Árpád, Szabadka: Krausz és Fischer Könyvnyomdája, 1904, 94., és: Szabadka Sz[abad]. K[irályi]. Város Községi Főgimnáziumának Értesítője az 1900–1901. tanévről. Közli: Kosztolányi Árpád, Szabadka: Krausz és Fischer Könyvnyomdája, 1901, 96., A Szabadkai Városi Könyvtárban, illetve a Szabadkai Városi Múzeumban őrzött dokumentumok fényképfelvételeit Sárközi Éva bocsátotta rendelkezésemre.

34. Kosztolányi Dezső levele Csáth Gézának és ifj. Kosztolányi Árpádnak, [Szabadka, 1906. február 22. után], in Kosztolányi, 1998, i. m., 98. A levél szövegét a megjelenés előtt álló kritikai kiadás kéziratos anyagából idéztem, Józan Ildikó betűhű átiratában.

35. Sárközi, 2013, i. m. Az idézett szakaszhoz tartozó jegyzetből azt is megtudjuk, melyik volt Kosztolányi első, Lehotai név alatt közölt cikke: (Lehotai.) [=Kosztolányi Dezső]: *Vallomás*, Bácskai Hírlap, X. évf. 33. sz., 1906. febr. 11., 7. A cikk adatainak forrása: Arany Zsuzsanna (szerk.): *Kosztolányi Dezső napilapokban és folyóiratokban megjelent írásainak jegyzéke 2. Határon túli lapok 1. Bácskai sajtó anyaga,* Budapest: Ráció, 2009, 54. Miután a kritikai kiadás forrásgyűjtő munkálatai még nem fejeződtek be, így csak valószínűsíthetjük, hogy ez a szöveg az első, Lehotai néven jegyzett tárca.

36. Nagy, 1860, i. m.

37. Kosztolányi, 1915, i. m. A kritikai kiadás levelezéskötetének családtörténeti fejezete ezzel kapcsolatban megjegyzi: „Itt bizonyára Kosztolányi Sándor ferences rendi szerzetesre gondol KD, aki a nagykárolyi kolostor rendfőnöke volt a XVIII. század végén, XIX. század elején. Az ő két – 1803-ra és 1805-re keltezett – munkáját megtaláltuk az OSZK kézirattárában, de Kosztolányi Lászlónak semmilyen művére nem akadtunk rá, s a katolikus adattárak sem ismernek ilyen nevű szerzetest. A Kosztolányiak híres László nevű tagja az az ős volt – ezredes, a Mária Terézia-rend vitéze –, akinek a család a bárói rangra emelkedést köszönheti". – Sárközi, 2013, i. m.

38. Kempelen, 1913, i. m.

39. Ifj. Hellebronth, 1912, i. m.

40. Kosztolányi Mór (alsó és felsőkameneczi, nemes-kosztolányi) 1848/49-iki honvéd önéletrajzának töredéke. 1912, Kolozsvári Egyetemi Könyvtár Kézirattára, Ms 2155.

41. Kiss, 1985, i. m., 218.

42. Kosztolányi, 1915, i. m.

43. Kosztolányi, 1933b, i. m.

44. Kathreiner Gyula levele Kosztolányi Dezsőnek, Szentes, 1921. júl. 6., MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 4620/3. Közli: Kőhegyi Mihály: *Kosztolányi József levele feleségének az utolsó nemesi felkelés komáromi táborából*, Forrás, 1986/11, 59–64. A levél szövegét saját, betűhű átiratomban hozom.

45 Kosztolányi József levele feleségéhez, Komárom, 1a Julii 809 [1809. júl. 1.], MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 4620/2. Közli: Kőhegyi, 1986, i. m. A levél szövegét saját, betűhű átiratomban hozom.

46. Bánó Attila: *Régi magyar családok, mai sorsok*, Budapest: Gemini, 1996, 96.

47. Nagy, 1860, i. m.

48. Kiss, 1985, i. m., 219.

49. Lásd a 10-es jegyzetet.

50. Község Szlovákiában, a Zsolnai kerületben, az Alsókubini járásban. 122 km-re található Felsőlelóctól, 133 km-re Nemeskosztolánytól. Szlovákul: Horná Lehota.

51. Kosztolányiné, 1938, i. m., 11.

52. Lásd a 10-es jegyzetet.

53. Kosztolányi Dezső levele Kosztolányi Árpádnak, Budapest, 1926. május 10., in Kosztolányi, 1998, i. m., 539.

54. Kiss, 1985, i. m., 220.

55. Reiszig Ede: *Nyitra-vármegye nemes családai,* in Sziklay János – Borovszky Samu (szerk.): Nyitra vármegye, Budapest: Légrády testvérek, [é. n.].

56. A hivatkozásokkal együtt lásd: Sárközi, 2013, i. m.

57. Lásd a 12-es jegyzetet.

58. „Tekintetes karok és rendek alol írt néhai nemes Kosztolányi János özvegye miután nevezett férjem tettes Bács vármegyébe által tette lakását alázatosan tekintetes karok és rendekhez folyamodni bátorkodom." – Idézi: Sárközi, 2013, i. m.

59. „Nemes Kosztolányi Samu és Kosztolányi József Bars vármegye közgyűlése előtt elismerő nyilatkozatokat tettek arról, hogy »Nemes Kosztolányi János Kosztolányi-nemzetség Maszlák-ágából származik, azt osztályos Atyámfia légyen, ezennel elesmérem«, és »fenntnevezett Kosztolányi János Nemzetségünkből származik, ezennel elismerem." – Idézi: Sárközi, 2013, i. m.

60. „A kívánt Nemesi Bizonyság Levél kiadatni rendeltetvén, valamint a Bizonyságok során előfordul." – Idézi: Sárközi, 2013, i. m.

61. Lásd a 10-es jegyzetet.

62. Kiss, 1985, i. m., 218.

63. Katona István *A kalocsai érseki egyház története* című összeállításának második kötete alapján nem Felsőlelócon született a káplán, ahogyan azt Kosztolányi írta jegyzeteiben, hanem Novákon. „Kosztolányi Lajos: Novákon született 1774-ben. Pécsett elvégezte a filozófiát és a jogot, ezután papnövendék lett Kalocsán. Elvégezte a teológiát és 1800-tól káplán Topolyán. [Jegyzetben folytatódik a leírás:] Káplán Topolyán (–1803). Ezt követően káplán, majd plébánoshelyettes Adán (1804–1805), később plébános Topolyán (1806–1810). Ezután a lelkipásztori szolgálat alól felmentve (1811–1815), ezalatt karkáplán (1813–1815), majd újból plébános Topolyán (1816–1835), de időközben ismét felmentve (1828-tól; ezalatt Topolyán plébánoshelyettesek működtek). […] Meghalt 1835. március 1-[j]én Kalocsán. L. Lakatos Adél – Lakatos Andor – Szabó Attila: Érseki Levéltár 207." – Katona István: *A kalocsai érseki egyház története*, 2. köt., ford. Takács József, szerk. Romsics Imre – Thoroczkay Gábor, Kalocsa: Kalocsai Múzeumbarátok Köre, 2003, 289.

64. „[M]indennap kétszer – délelőtt és délután – az itteni káplántól leckét veszek magyar nyelvből, amit szorgalmasan tanulok, mert meg vagyok győződve a nyelvtanulás fontosságáról és szükségességéről, és már bizonyos előrehaladást mutattam fel az olvasásban és a fejből tanulásban. (180[0]. okt 16.)" – Idézi: Virág Gábor: *A Kosztolányiak Topolyán* 1., 7 Nap, XLVII. évf. 46. sz., 1992. nov. 13., 16. [A továbbiakban: Virág, 1992a, i. m.]

65. A topolyai verses históriáról bővebben lásd: Virág Gábor: *Előszó*, in Topolya mezőváros története 1808–1811, Újvidék: Forum, 1992, 5–34. [A továbbiakban: Virág, 1992b, i. m.]

66. Idézi: Virág, 1992a, i. m. – Virág Gábor két megjegyzése a szövegrészhez: „[Primitzió:] elsőmise"; „[Cervus úr:] Cervus Ádám, akkori topolyai plébános".

67. Virág, 1992b, i. m., 20.

68. Kiss Lajos: *Kiszakított lapok Topolya történelméből*, Topolya: Kiss Lajos bankigazgató kiadása, 1943, 31.

69. Lásd az 51-es jegyzetet.

70. Virág, 1992a, i. m.

71. Lásd a 10-es jegyzetet.

72. Lásd a 63-as jegyzetet.

73. Virág Gábor: *A Kosztolányiak Topolyán* 2., 7 Nap, XLVII. évf. 47. sz., 1992. nov. 20., 16. [A továbbiakban: Virág, 1992c, i. m.]

74. „A bars-nyitrai ág ugyanis protestáns, evangélikus." – Kosztolányiné, 1938, i. m., 11.

75. Virág Gábor: *A topolyai művelődés története*, in Harkai Imre (szerk.) *Topolya monográfiája* 1750–1945, Újvidék: Dániel Print, 2001, 157.

76. Virág, 2001, i. m.

77. Virág, 2001, i. m.

tanulmány

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

A történelem gondolkodott: Gottfried Benn

1933. április 24-én Gottfried Benn – aki immár hatodik éve él az új tömegmédium kínálta lehetőséggel[1] – rádión adja hírül az év elején hatalomra jutott Hitler-rezsim (pontosabban az „új állam") melletti elköteleződését. Beszédében mintegy „az értelmiséggel" (mint az a szövegből egyértelműen kiderül, a későweimari liberális szellemi elittel) szakítva ajánlja fel közreműködését az új állam felépítésében, az „ifjúság" munkára szólításában („Ne vesződj cáfolatokkal és szavakkal, ifjúság, engesztelhetetlen legyél! Zárd be a kapukat, építsd föl az államot!"[2]) összegződő fejtegetések tanúsága szerint alapvetően valamiféle generációkon átívelő szövetséget felajánlva a jövő alakítóinak. Noha nem volt teljesen előzmények nélküli, az 1920-as években, ha egyáltalán, akkor inkább baloldali-liberális értelmiségi környezetben szocializálódó, magát továbbra is az expresszionisták köréhez számító költő átmeneti elköteleződése a nemzetiszocializmus mellett meglehetősen váratlanul érte az irodalmi közvéleményt, és mind a mai napig próbára teszi a Benn-irodalmat. Annyiféle és olyannyira különböző magyarázat forog közkézen,[3] hogy voltaképpen nem is nagyon lehetne olyan indítékot (ki)találni, amely mellett ne sorakoztattak volna fel már érveket és ellenérveket egyaránt. Sokak (köztük lényegében saját maga[4]) szerint Benn tévedett, illetve – részint a kommunizmustól való rettegése által elvakítva – félreértette (nem ismerte fel) az új hatalom valódi programját, mások árulásról, opportunizmusról, az új karrierlehetőségek, sőt meggazdagodási esélyek feltérképezéséről beszélnek, ám nem lehetetlen bizonyos szintű kontinuitás kimutatása sem az 1933 előtti és utáni Benn gondolkodásmódjának egyes vonásai között. Akad példa Benn autoriter-arisztokratikus, egyszerre az irracionalizmus és az autoritás iránt vonzódó karakterjegyeire utaló pszichológiai, mint ahogy a lecsúszás rémétől fenyegetett, az irodalmi életben bizonyos értelemben „civilként" jelenlévő orvos-költő egzisztenciális félelmeire és/vagy a frusztráció feldolgozására hivatkozó szociálpszichológiai fejtegetésre, de akár az sem teljesen irreleváns magyarázat, amely szerint a kulturális nyilvánosságot sokáig kerülő és annak szerep- vagy pozíciókínálatát nem teljesen ismerő vagy nem elfogadó irodalmárt mintegy az ott szerzett sérelmek tolták a pálya jobb szélére.

Elég csupán egy felületes pillantást vetni Benn esszémunkásságának bármely gyűjteményére annak belátásához, hogy az 1920-as és '30-as évek fordulója nemcsak a rádiózás iránti érdeklődés értelmében, hanem jóval általánosabban tekintve

is a pálya azon időszaka, amikor Benn mintegy kilép a kulturális nyilvánosság arénáiba: esszéíróként, olykor akár publicistaként ezekben az években a legaktívabb. Az 1970-es évek végén, igaz, rövid ideig, bizonyos értelemben ígéretes kezdeményezésnek számított a Benn-irodalomban az olyan, szociálpszichológiainak mondott vizsgálódás, amely ezt a fordulatot kevésbé a költő alkatának, gondolkodásmódjának vagy egyéb diszpozícióinak radikális megváltozásaként vélte megragadhatónak, hanem inkább azon társadalmi fejlemények (pl. a középosztály fenyegetettségérzete) felől, amelyeket a költő úgymond saját konfliktusainak, cselekvési késztetéseinek és lehetőségeinek közegébe helyezett át, mintegy ennek eredményeképpen kilépve az irodalmi közélet addig jobbára majdhogynem programszerűen került színtereire. Noha ez a perspektíva sok mindent azért nem világít meg, sőt adott esetben nagyon leegyszerűsített sémákat léptet működésbe (pl. Benn reprezentativitás, valamiféle vezérszerep iránti vágyában lel magyarázatot a nácik iránti elköteleződésére[5]), bizonyos eredményei egy fontos ellentmondásra világítanak rá. Jürgen Schröder „reszocializációs" tézise pl. arra irányítja a figyelmet, hogy Benn, aki szerinte önkéntes kívülállóként mintegy esztétizálva, egy absztrakt, autonóm művilágba áthelyezve reprodukálta a művészi és polgári létezését meghatározó társadalmi viszonyokat, valójában éppen az ilyen esztétikai szimuláció okán ismerte félre ezeket[6] (és szolgáltatta ki magát egy olyan politikának, amelyben nem tudott érvényesülni) akkor, amikor úgy döntött, kiépíti vagy újrakalibrálja pozícióit a társadalmi-kulturális nyilvánosságban. Benn ugyanis, aki még az „új állammal" kötött rövid idejű szövetsége idején sem mondott teljesen le a művészet radikális autonómiájának eszméjéről és a hatalomtól való függetlenségéről,[7] az 1920-as évek végén éppen ennek képviseletében lépett fel az irodalom és kultúra gyakorlati, szociális és/vagy politikai funkciójáról folytatott eszmecserék által meghatározott kulturális nyilvánosságban. Kissé Bourdieu-i modorban akár úgy is lehetne fogalmazni, hogy miután észrevétette magát a „mezőn", amelyről hamar megállapítja, hogy a kulturális termelés heteronómiája jellemzi, vagyis éppen az ellenkezője annak, aminek (az autonómiának) mértéke szerint saját magát meghatározná, immár mintha a hatalom külső beavatkozásától remélné a mező (és/vagy a termelés) számára kedvező újraszabályozását.

Az az út mindenesetre, amelyet Benn az 1933. áprilisi rádióbeszédig bejár, olyan vitákon keresztül vezet, amelyek – olykor talán valóban szándéka ellenére – rendre inkább a „haladó"-baloldali kultúrafelfogás ellenzékében, mintsem a művészet autonóm világának szuverén képviselőjeként láttatják Bennt. 1929-ben egy Benn prózájának szentelt méltatás robbant ki egy – tágabb összefüggéseiben irodalom és politika, irodalom és zsurnalizmus, líra és próza, magas és tömegirodalom, „új tárgyiasság" és önelvű költőiség frontvonalait is kirajzoló – vitát a *Die neue Bücherschau*ban, ahol Egon Erwin Kisch és Johannes R. Becher támadnak Bennre, aki ezután ismételten az 1931-ben Németországban turnézó Szergej Tretyakov nagy visszhangot kiváltó előadásai feletti megütközésének hangot adva igyekszik tisztázni a pozícióját.[8] E tisztázás hatékonyságán persze nem sokat javítanak Benn sehol el nem hagyott utalásai a művészet és a gyakorlati világ, a művészet és a nyilvánosság, vagy éppen a művészet és a politika, sőt a művészet és a történelem teljes inkompatibilitásáról, legalábbis egy olyan közegben, amelyet a

művész társadalmi-politikai szerepének kérdése határoz meg. „Nem úgy van-e vajon – teszi fel pl. a kérdést Benn 1930-ban –, hogy a művész a priori hatástalan a történelemben, és merőben lelkileg fenomenális? Nem kell-e vajon eleve elválasztani a művészt az összes történelmi kategóriától, a hatalomtól és a hatalomgyakorlástól, a társadalmi nyilvánosságtól, a fejlődés és a haladás fogalmától mint merőben naturalisztikus képzetektől, a tisztán empirikus és dialektikátlan szférától, a pusztán egyedi esetekre érvényes kauzalitástól?”[9]

Amikor, az 1930-as években Benn aztán elkezd kidolgozni egy – a későbbiekben bővebben tárgyalandó – biologizáló, örökléstani hivatkozásokkal élő elképzelést (a „tenyésztését”, „Züchtung”-ét) a művészet empirikus világba való beavatkozásának módjáról, inkább csak elmélyíti az irracionalista reakciósnak kijáró gyanút. Így jár az ez idő tájt talán leginkább tisztelt kortársa, Heinrich Mann 60. születésnapjára írt köszöntővel, amely voltaképpen nem azt méltatja az ünnepeltben – hiszen a korai pályaszakasz esztéticizmusára, sőt „nihilizmusára” helyezi a hangsúlyt –, amit annak hívei s talán maga is igazán fontosnak tartott ekkor. Werner Hegemann elhíresült vitacikkében többek között az „aktivista politikust” hiányolta a Mann-portréból (Benn erre: „a művészetet sokkal radikálisabbnak tartom, mint a politikát”), Benn fentebb idézett kérdését pedig egyenesen Hitler „szellemével” hozta kapcsolatba.[10] Mindemellett Benn továbbra sem szakadt el a Mann-„tábortól”: maga Heinrich Mann siet tisztázni a vádak alól, 1932-ben pedig beválasztják a Porosz Művészeti Akadémia éppen Heinrich Mann vezette irodalmi szekciójának tagjai közé („rendkívüli megtiszteltetés volt akkoriban a tagság, a legnagyobb, amely német nyelvű írót érhetett”[11]), ahol nem sokkal később sajátos biológiai alapozású, a „valóság szétesésére”, az „állatiban” azonosított „transzcendenciára” és a „cerebrális progresszió” tézisére felépített művészetelméletét bemutató székfoglaló beszédével[12] kelthetett ismét némi megütközést.

1933. januárjának elején még Benn fogalmazza – az (itt persze faji értelmű) „tenyésztés” fogalmától is elhatárolódva[13] – a szakosztály első tiltakozó állásfoglalását Paul Fechter 1932-ben megjelent, többmilliós példányszámban „a németekhez” eljuttatni szánt „völkisch” szemléletű irodalomtörténetével szemben (*Dichtung der Deutschen*),[14] márciusban viszont (közben persze történt *valami*) már ő az, aki – komisszári megbízásban – vállalja a szekció újraszervezését, amelyre azért kerül sor, mert az egy a nemzetiszocialisták elleni, a fegyveres ellenállást sem kizáró politikai kiáltványt – amúgy még Hitler hatalomra jutását megelőzően – Käthe Kollwitzcal együtt aláíró Heinrich Mann lemondását-lemondatását követően az igazán prominens tagok kilépnek – annak ellenére, hogy a manifesztum aláírását a többség szerencsétlen lépésnek minősítette.[15] Benn marad (noha, mint Klaus Mann híres levelében fogalmaz, „Ön az EGYETLEN olyan német szerző, akitől a kilépést magától értetődő módon elvártuk volna”[16]), megfogalmazza azt a kérdőívet, amely „megváltozott történelmi helyzetre” hivatkozva a kormányellenes megnyilvánulásról való lemondáshoz köti a tagság feltételét (ha nem is feltétlenül emiatt, de Ernst Jünger pl. nem lép be[17]), marad, és végzi a feladatát még a májusi 10-i könyvégetést követően is. Az új hatalom – noha az elnökké megtett ex-expresszionista, Hanns Johst helyetteseként még szerephez juttatja a PEN-alternatívának szánt „Nemzeti Írók Szövetségének” felállításában – azonban hamarosan értésére adja,

hogy nem igazán bízik és számít a szolgálataira. Az év végén Börries Freiherr von Münchhausen éles támadása már arra a kísérletre készteti, hogy az expresszionizmus melletti „hitvallásában" egyszerre álljon ki a hatalom által „elfajzottként" megbélyegzett művészeti mozgalom és az új kultúrpolitikai irány mellett,[18] a szakirodalomban legelterjedtebb vélekedés 1934 közepére, a „hosszú kések éjszakájához" köti azt az időpontot, amikor Benn végleg leszámol az „új állam" iránt táplált illúzióival.[19] Az ezt követő évek utójátéka, amelyről a *Doppelleben* című önéletrajzi írás vonatkozó fejezete számol be – a hírhedt SS-lap, a *Das Schwarze Korps* meglehetősen prűd esztétikáról tanúskodó 1936-os támadása,[20] majd Wolfgang Willrich nem kevésbé hírhedt *Säuberung des Kunsttempels* című, Bennt sem kímélő könyve, a Johst közbenjárására beavatkozó Himmler rövid ideig tartó védelme, végül a megmaradt akadémiai tagságot felülíró és publikációtilalommal járó kizárás a „Birodalmi Írókamarából"[21] –, 1938-ra radikális véget vet Benn kalandozásának az irodalmi-kulturális közéletben. A szó szoros értelmében vett nyilvános bocsánatkérés vagy mentegetőzés, talán ezért is, később elmarad,[22] noha ehhez hozzá kell tenni azt, hogy a német „konzervatív forradalom" nagy és bonyolult négyesének tagjai (Benn, Heidegger, Jünger és Carl Schmitt) igencsak éberen figyelik egymás „reszocializációs" lépéseit a II. világháború utáni Németországban, és pl. a költő „comeback"-je előtt amúgy elismeréssel adózó, sőt később Musil Maiwald álnéven egy *Gottfried* című költeményparódiát is közreadó Schmitt – aki szerint Benn volt „az autentikus német az 1919 és 1938 közötti időszakban" – az 1940-es évek végén így is sokallja a protestáns („pietista") Benn, de Jünger, sőt még Heidegger ilyen irányú gesztusait is.[23]

Az események szikár sorához ragaszkodva egy sima – árulást, opportunizmust, „reszocializációt", kegyvesztettséget, kiábrándulást magába foglaló – karriertörténet körvonalai rajzolódnának ki (jelentőséget lehetne tulajdonítani pl. Benn abbéli csalódásának, hogy Johsttal ellentétben nem sikerült meggazdagodnia[24]), ha nem lennének ott – mint mindig – a szövegek, amelyek – mint mindig – bonyolítják a képet. Ahogyan Benn szállóigéje fogalmaz, „ami él, az valami más, mint az, ami gondolkodik".[25] A szövegek mindenesetre nagyon felületes pillantás számára is világossá teszik, hogy Benn egyfelől még 1933-ban és 1934-ben sem sajátította át a támogatni kívánt ideológia minden elemét, ugyanakkor azt is, hogy ezek egynémelyikével viszont nem pusztán stratégiai okokból és nem csak átmenetileg került sajátos közelségbe. Nem veszi viszont át, még az említett időszakban sem, a náci politika legfőbb identitásképző hívószavait (pl. a „völkisch"-kollektivista ideákat[26]), valamint annak ellenségképeit sem. Még ha igaz volna is, hogy „Gottfried Benn a német Ezra Pound"[27] (pl. a mindkettejükre jellemző „arisztokratikus" radikalizmusra lehetne hivatkozni[28]), amerikai kortársával ellentétben Benn költői művéből annak ellenére majdhogynem teljesen hiányoznak a politikai elköteleződés megnyilvánulásai, hogy líranyelvében amúgy fontos (és részint alighanem Stefan George „Reich"-mitológiájára visszamutató) lexikai réteget képez a (legtöbbször letűnt vagy képzeletbeli) birodalmak hatalmi emblematikája. Lényegében egyedül a *Dennoch die Schwerter halten* című 1933-as költeményt szokták időnként ilyen gyanúval illetni (egyikét azon Benn-verseknek, amelyeket Heidegger felolvasott a II. világháború utáni első, egyetemi hallgatók előtt tartott előadásán[29]), igaz, a náci

hatalommal való leszámolásnak ugyanilyen kevés jele található a lírai szövegekben (kivételként a *Monolog* című verset lehetne említeni 1941-ből). Szintén nem lényegtelen, hogy noha Benn esszémunkásságában meghatározó szerepet játszik egy sajátos örökléstani-genetikai, olykor „faji" érvrendszer, ez sosem kínál alapot antiszemita megnyilvánulásoknak. Vannak ilyen tekintetben kétes gesztusai Bennnek – az *Expresszionizmus*-esszé megfelelő módon hiányos névsorai azt hivatottak alátámasztani, hogy az irányzat képviselői „színtiszta németek", illetve európai kitekintésben is „mindenki árja"; az 1934-es, amúgy ritka bátorsággal a háború után írott *Kettős élet*be is átemelt „önéletrajzi töredék" nyitó, az öröklött tulajdonságoknak, genotípusnak (Erbmasse) szentelt fejezetében névtani-etimológiai szakvéleményekre is támaszkodva védekezik a Benn név esetleges zsidó eredetét is firtató támadásokkal szemben; a *Kettős élet*ben viszont majd zsidó ismeretségeiről állít össze egy kis listát[30] –, de ezek is inkább valamiféle önvédelmi alkalmazkodás kísérletei.

Mi az viszont, ami miatt az említett önéletrajz címében önmagát „értelmiséginek" (eines Intellektualisten) tituláló költő egy évvel korábban mégis érdemesnek látta az együttműködést az új és éppen az „értelmiségiek ellenében"[31] létrejött állammal? Legelsőként is maga az államiság (új) fogalma. Mint azt Benn, amúgy rendkívüli nyelvi erővel, a *Dór állam* című, később tárgyalandó 1934-es esszéjében kifejezésre juttatja, számára ekkor Spárta az állam antik modellje. Ennek az államformának bizonyos sajátosságai, pl. a fizikai erőre-erőszakra, a testi fegyelemre-fegyelmezésre vagy az állam izoláltságára („Zárd be a kapukat") helyezett hangsúly megjelennek az új (német) államot köszöntő rádióbeszédben, ám ezeknél talán fontosabb, hogy Benn mondhatni esztétikai indítékot vagy legitimációt is talál a számára, hiszen lényegében az egész említett esszé egyik kulcskérdése a művészet és a hatalom produktív kölcsönviszonyára irányul, mi több, a dór állam Benn azon felvetését hivatott illusztrálni, hogy a művészet egyik nélkülözhetetlen forrása nem más, mint a hatalom. Az esszé egyik fejezetének Nietzschét, *A tragédia születésé*t parafrazeáló címe („A művészet születése a hatalomból") azt sejteti, hogy a művészi és politikai tevékenység, a műalkotás és a politikai alkotás (az állam) között valamiféle párhuzamot feltételez, olyan párhuzamot, amely nem volt idegen a nemzetiszocialista ideológiától sem. Nem véletlen, hogy az *Expresszionizmus*-esszé sajátosan kétkulacsos argumentációja is erre a párhuzamra apellál, amikor az új Németország e tekintetben, úgy látszik, éppen az üldözött expresszionistákhoz hasonlatos vezetőit „művészileg teremtő alkatú embereknek" nevezi.[32] A közös elem a *forma*teremtés, ami – a formátlanság, vagyis valamiféle Semmi formát (ki)követelő erejére-hatalmára („formfordernde Gewalt des Nichts"[33]) visszavezetve – ezekben az években Benn számára nemcsak egyfajta művészetantropológia alaptényezője, hanem a művészet „imperatív" (és, lehetne hozzátenni, inkább plasztikus, mint pl. nyelvi vagy zenei) karakterének lényegi megnyilvánulása is. „Csakis a művészet létezik – írja, itt némiképp félrevezetően, a George halálára írt, nyilvánosan már nem elhangzott beszédében –, egyedül a művészet, így ér véget a kor: az imperatív művészet, amely meghódítja a teret, kijelöli a határokat, rendet teremt, világos rendbe tagolja a mértéktelent, az imperatív művészet, amelyben egyként önmagára ismer, és szövetségre lép az állam meg a géniusz."[34] Minthogy,

így Benn készen kapott diagnózisa, az új állam elsősorban a liberális állam, a liberális demokrácia alternatívájaként lépett fel (utóbbi „két hatalmas fantomját, a történelemtől független minőséget meg az értéksemleges szellemi szabadságot" látja Benn szertefoszlani „az európai demokrácia romjai fölött"[35]), törvényszerűnek nevezhető, hogy az a művészetfelfogás, amelyet megkísérel védelmébe venni még az új hatalommal szemben is (az expresszionizmusé), itt egyenesen „a szellem feltétlen, antiliberális funkciójának" neveztetik.[36]

Benn-nek nem okoz nehézséget ekkor az sem, hogy az ily módon esztétikai érvénnyel definiált dór államot kortárs államelméleti összefüggésben is elhelyezze. Olyan államnak ajánlja fel a szolgálatát, amelynek vezetője „egy és ugyanaz" a „mozgalommal", olyan vezető (nem „terrorelv"), akiben „összpontosul a felelősség, a veszély és a *döntés,* az eleve csakis általa láthatóvá váló történelmi akarat minden irracionalitása, továbbá az a roppant fenyegetés, amely nélkül el sem lehetne gondolni, hiszen nem mintaként, hanem *kivételként* jön el" (kiem. KSzZ), egyben olyan államnak, amely „dialektikus fecsegés" és „funkcionalizmus" helyett Spárta fizikai értelemben vett, testies és konkrét nyilvánosságának mintája („A mindenkori pillanathoz kötött beszéd, amely nem tűri a távolságot, nem tűr semmiféle közvetítést") szerint határoz a sorsa felől.[37] Ez az állam a „totális állam", amelynek koncepcióját Schmitt az 1920-as évek decizionista szuverenitáselméletét, a reprezentatív *formá*ra és az „akklamáció" közvetlen nyilvánosságára alapozott államfelfogását az új reálpolitikai adottságokhoz igazítva az 1930-as évek elején hirdette meg.[38] Benn, aki jóval később is levelezett, sőt hallgatta is Schmittet,[39] ha fogalmilag nem is szabatosan, de felfogja ennek az állam és a „társadalom" kétosztatúságát megszüntető, minden szociális cselekvés politikaivá válását feltételező dogmának a lényegét, a maga számára elsősorban ismét „a hatalom és a szellem teljes azonosságát" kiemelve. Mégis, 1934-ben már némiképp átértelmezi, sőt tulajdonképpen lefokozza, hiszen bizonyos értelemben éppen a totalitásától, vagyis mondhatni a lényegétől fosztja meg „ezt a nagyszerű és új fogalmat", amikor a művészethez való viszonyát tárgyalva „ama világtotalitás visszfényének" nevezi, amelyhez viszont egyedül a művészetnek van hozzáférése.[40]

A másik fontos pont, amelyben Benn megpillantja a hatalommal való együttműködés lehetőségét, nem más, mint – kissé paradox, sőt tautologikus módon – maga az együttműködés. Az ilyen – új Németország létrehozását célzó – együttműködés alól, fogalmi értelemben, a totális államban senki nem vonhatja ki magát (Benn 1950-ben arra is hivatkozik, hogy 1933-ban „legális kormány jutott hatalomra tehát, így aztán eleinte semmi okom nem volt arra, hogy visszautasítsam a közös munkálkodásra hívó fölszólítást"[41]), pontosabban csak azon az áron, hogy nem képezi részét többé ennek az államnak. Innen nézve mondhatni következetes, hogy Benn másik legismertebb 1933-as megnyilvánulását, a *Válasz az emigráns irodalmároknak* című nyílt levelét egy az emigráció fogalma körüli polémiában szituálja, egy olyan polémiában ráadásul, amely majd a háború utáni években is felizzik és amelyben ekkor elsősorban a fasiszta Németországból emigráló és a háború után sem visszatérő Thomas Mann (valamint, a fikció szintjén, akár Márai Sándor) tekinthető Benn voltaképpeni vitapartnerének.[42] A *Kettős élet*ben az szolgáltatja az egyik, persze vitatható magyarázatot a Németországban maradására –

amely döntését különben utólag is helyesnek tartotta és egy „Willkommen den literarischen Emigranten" címmel tervezett írásban készült megvédeni –, hogy 1933-ban Németországban még ismeretlen volt az emigráció fogalma (legalábbis mint az „ellenállás egyik formájáé").[43] Még utólag visszatekintve is „a belső emigráció arisztokratikus formájaként" írja le azt a döntését, hogy éppen a hadseregbe belépve mentette át „civil" életformáját a háborús években, sőt bizonyos értelemben az emigráció elutasításának gesztusát ismételte meg akkor is, amikor egy 1948-as (1949-ben publikált) levelében a blokád alá vont (Nyugat-)Berlin mellett tett hitvallást.[44]

1933. május 24-én mindenesetre Klaus Mann már idézett levelére, mintegy a vita sejthető nyilvánossá válásának elébe menve, megintcsak a rádióban válaszol (a válasz persze, akárcsak *Az új állam és az értelmiség*, másnap nyomtatásban is megjelenik, a szöveget Benn többek közt Schmittnek is elküldi[45]), már az elején leszögezve, hogy „csakis azokkal lehet beszélni a németországi eseményekről, akik Németországban élték meg őket." Még ha az ilyen megélés adott esetben csupán passzív elszenvedés is, Benn ennek hiányát egy hármas mulasztásban azonosítja: az emigránsok „elmulasztották azt a lehetőséget, hogy nem gondolatilag, hanem élményszerűen, nem elvontan, hanem a legvalóságosabb természet gyanánt növeljék fel magukban a nép számukra oly annyira idegen fogalmát", hasonlóképpen lemaradtak a nemzet fogalmának „megtapasztalásáról", végül pedig a történelem „alkalmasint tragikus, ámde mindenképpen sorsszerű munkálkodásáról".[46] Noha Benn a válaszban kétségtelenül felhasználja a „nép" fogalmára hivatkozó ideológia egyes elemeit, ez – ilyen összefüggésben – még ezekben az években is kivételes, valamint – ami fontosabb – nem független attól, hogy a fogalmak vagy a gondolkodás organikus, természeti vagy akár biológiai meghatározottságára helyezett hangsúly (ez itt a fogalmak „megtapasztalására", élményszerűségére, természetként való „felnövelésére" vonatkozó kitételekben nyilvánul meg) jócskán eltérő kontextusokban is kulcsfontosságú szerepet játszik Benn esszéisztikájában, sőt a költészetében is. Amikor azt írja Klaus Mann-nak, hogy „nagy dolog a nép" („Egyáltalán léteznek még népek?" – tette fel ellenben a kérdést még az I. világháború után), akkor ezt ugyan a „nagyváros, az indusztrializmus, az intellektualizmus" és a „nyájak", „a síkság, a tágasság, az évszakok, a föld, az egyszerű szavak" közötti szembeállítás értékelésében fejti ki, ám még itt is elsősorban valamiféle genetikai örökség vagy készlet értelmében konkretizálja a fogalmat („neki köszönhetem […] agyam összes gondolatát").[47] Benn, aki jónéhány esszéjét szenteli a művészi-intellektuális tevékenység biológiai vonatkozásainak a zsenifogalomtól az öregedés kérdésén át az örökletes tehetség törvényszerűségeiig (és aki a német kultúra genetikailag leginkább meghatározóbb forrását a vidéki „evangélikus lelkészházakban" jelöli ki – ő maga is innen származik), ekkoriban hajlamos ugyan idevonatkozó feltételezéseit egy politikai ideológia szolgálatába állítani,[48] az ezeket meghatározó antropológiai és esztétikai megfontolások ugyanakkor nem hozhatók minden tekintetben összhangba ezzel az ideológiával.

A *Válasz az emigráns irodalmároknak* esetében valójában inkább arról van szó, hogy Benn egyfajta egyéni vagy partikuláris megfontolásokat meghaladó vagy érvénytelenítő sorsközösséget helyez szembe az emigránsok kívülről érkező állás-

foglalásával, méghozzá abból a célból, hogy nyomatékosítsa annak elkerülhetetlenségét, törvényszerű és így alternatíva nélkülinek láttatott bekövetkezését, amit az Akadémia újraszervezésekor szerkesztett kérdőívben „megváltozott történelmi helyzetnek" nevezett.[49] Az otthonmaradás, az együttműködés az új állammal egyben egy olyan, Benn által ekkor mindenütt abszolút kezdetként leírt, „forradalmi", előzmények nélküli, éppen ezért a „minőség" régi kategóriái felől megítélhetetlen[50] fejlemény elfogadása és jóváhagyása (vagy akár pusztán: elszenvedése), amely fejleményt antropológiai, sőt biológiai fordulatok diszkontinuus mintázatai (pl. a „mutációé") hivatottak szemléletessé tenni. Az az autoritás, amely e fejlemény eredője és egyetlen lehetséges magyarázata is egyben, és amellyel az új állammal együttműködő lírikus valójában szövetséget köt – maga a történelem.

A történelem az, amelynek „maradványaihoz" (és ezek a maradványok mindig letűnt birodalmak, egykori hatalmak maradványai: ez a művészet) Benn újra és újra odafordul a maga „tragikus kérdéseivel",[51] és amely 1933-ban válasz gyanánt mintegy „visszaveri" az új mozgalmat érő támadásokat, méghozzá elsősorban azáltal, hogy kifejezésre juttatja valódi természetét. A történelem – így Benn rádióhullámokon felerősített válasza – „a legkevésbé sem harmonikus és cseppet sem demokratikus", hanem „elementáris, lökésszerű, szükségszerű jelenség". Egyetlen „módszere" van: „útjára bocsátja az új biológiai típust" vagy – más megfogalmazásban – az „új emberi típust" (ennek hatására persze „eltolódnak bizonyos társadalmi viszonyok"), új stílust teremt, és maga szabja meg azokat a tartalmi „minőségeket", amelyek ténykedését megítélhetővé teszik. Művészettörténeti mintaként természetesen az expresszionizmus létrejötte kínálkozik (ezt nem lehet „az előző stílusirányzatok, a naturalizmus vagy az impresszionizmus elleni lázadásként magyarázni: ez egyszerűen egy új történelmi létezés. Létezés, mely mind formai, mind emberi oldaláról nézve kifejezetten forradalmi jellegű."), de a mintázat érvénye jóval általánosabb. „Alapjában véve mindig is maga a történelem gondolkodott, senki más. Gondolkodott a Sinai hegyen, amikor aláereszkedett a Dekalógus, fölharsantak a kürtök, és füstölgött a hegy; gondolkodtak a Róma és Bizánc felé mutató mérföldkövek; gondolkodott a mostani új évszázad, amikor megfogalmazta az újonnan érvénybe lépő törvényt: a totális államot."[52] Noha eléggé szembeötlő, mégis érdemes utalni a megfogalmazás retorikai kulcsműveletére: gondolkodik itt kő, hegy, Isten vagy maga az idő is, egyedül az ember hiányzik a listáról, magyarán a történelem antropomorfizációjára és/vagy perszonifikációjára épül Benn kijelentése. Ezt másfelől némiképp módosítják a történelemnek tulajdonított „módszerről"[53] elmondottak, amelyek ha nincsenek is híján emberi asszociációknak, ezeket mégis inkább egy szigorúbban biológiai-organikus összefüggésre korlátozzák: a történelem mintha azáltal gondolkodna, hogy mutál, hogy előreláthatatlan, megjósolhatatlan és visszafordíthatatlan változásokat visz véghez abban, ami él, de talán pontosabb lenne úgy fogalmazni, hogy ezekben a mutációkban fejeződik ki vagy ad hírt magáról. A már idézett szállóige itt nem (sem) teljesen igaz: az gondolkodik, aki vagy – hiszen az antropomorfizmus hatálya itt korlátozott – ami él. *Az* talán egyenesen annyiban gondolkodik, amennyiben él.

A szakirodalom idevonatkozó feltevéseiből az a különös képlet szűrhető le, mely szerint Benn alapvetően irracionalista karakterű (Jacob Burckhardtot és

Nietzschét Oswald Spenglerrel, később Julius Evolával elegyítő[54]) történelemfelfogása ezekben az években voltaképpen egyszerre megy át meghatározó módosulásokon és marad hű önmagához: a történelem mozgása irracionális marad, ám valamiképpen – az említett féloldalas perszonifikáció vagy éppen valamiféle naturalizáció[55] útján – mégis értelmet nyer, amennyiben létrehoz vagy magyarázhatóvá tesz valamit („1933-ban, abban a pillanatban, ahogy Benn *értelmet* ad a történelemnek, előugrik belőle a fasiszta" – írja ehhez Theweleit[56]). Bár valóban könnyűszerrel lehetne párhuzamokat felállítani a jóval 1933 előtti és jóval 1933 utáni esszék történeti „nihilizmusa", például *A modern Én* című írás montázsa és a *Kunst und Drittes Reich* vagy a *Zum Thema: Geschichte*, 1940-es évek elején készült, a nemzetiszocializmussal kíméletlenül leszámoló esszék között, melyek a világtörténelem nagy eseményeit bűncselekmények vagy kézikönyvek oldalain mechanikusan ismétlődő akciók minden értelmet nélkülöző sorozataként láttatják („az egész nem más, mint őrültek kórtörténete"), sőt a jövő politikáját egyenesen eltiltanák a szó használatától,[57] a történelem mozgásának „elementáris", mutációelvű mintázatától Benn a II. világháború utáni években sem válik meg. Ekkor még „egy nép regenerációját" is a „spontán elemek emanációjában" látja megvalósulni, sőt a történelem végleges értelemvesztését is egy újabb „mutáció" eredményeként írja le.[58]

1933-ban mindenesetre fontos elem Benn érvelésében, hogy a történelem így megragadni vélt imperatív természetét (és módszerét) minden további nélkül át tudja fordítani, sőt igazolódni látja az éppen végbemenő változásokban, hiszen kétségtelen, hogy mivel „a történelem nem bocsátja szavazásra a maga kérdéseit", az itt leírt mozgása vagy működésmódja aligha nevezhető „liberálisnak" vagy „demokratikusnak". Az új hatalmat – „másik erő (Macht) egyáltalán nem is volt jelen"[59] – maga a történelem támogatja meg, maga a történelem áll jót érte, illetve – megfordítva – az események mintegy maguk diszkreditálják Mannéknak a történelemről alkotott „novellisztikus koncepcióját". Innen nézve lelhet magyarázatra, hogy – ideologikus és tényleges aktuálpolitikai programokkal is érintkező diskurzusok esetében némiképp szokatlan módon – Benn történeti víziója – Reinhart Koselleck fogalmát kölcsönvéve – határozottan „nolanusi" perspektívából indul ki: nem a közeli vagy távoli jövő, a még megvívandó harcok vagy végrehajtandó tervek, nem felsejlő vagy kilátásba helyezett politikai vagy társadalmi utópiák határozzák meg a történelmi fordulópontról nyújtott leírását, hanem a feltartóztathatatlanul és félreismerhetetlenül már bekövetkezett fordulat maga. A történelem tanújának nézőpontja itt egyben egyfajta kollaboráció[60] nézőpontja is, az olyan együttműködőé, akit – kis túlzással szólva – mintegy utólag, bekövetkezése puszta tényénél fogva győz meg a forradalom a maga igazáról. Ez a forradalom, persze, abban az értelemben is *re*volúció, hogy – mint azt a tágabb összefüggéseit rendre tagoló hármas felosztás sugallja[61] – a Goethe korát leromboló modern „nihilizmus" (és, ami Benn számára előbbi másik arca csupán, a pozitivizmus) korának valamiféle visszafordítását ígéri. Amikor pedig Benn mégis előretekintésre, egyfajta prognózisra vállalkozik, akkor mintha magának a történelemnek (vagy legalábbis a nyugati „kultúrkör" történelmének) a befejeződését pillantaná meg a jövő szemhatárán: ez szab időbeli határt a fehér faj új „tenyésztésének" (1933: „Még egyszer a fehér faj; a legmélyebb álma: formavesztés és alaknyerés [Gestalt], még egyszer,

északon: a görögök diadala. Aztán Ázsia, az új Dzsingiszkán. Ez a perspektíva."), sőt magának a művészetnek is, amelyről Benn éppen az expresszionizmust menteni hivatott esszéjében jelenti ki, hogy ezzel az irányzattal, valamint a művészi és politikai formateremtés egymásra találásával „örökre vége a művészettel rendelkező korszaknak".[62] Noha az *Expresszionizmus* vagy akár a George-emlékbeszéd a művészet vége-alakzatot még valamiféle megszüntetve megőrzés keretei között alkalmazza, egy új, sejthetően immár utolsó világ megszületését megjósolva,[63] összességében mégis inkább arról tanúskodnak Benn ilyen típusú jövendöléseket kifejtő eszmefuttatásai, hogy ily módon mintha nemcsak a múlt, hanem a jövő felől is egy minden folytonosságot nélkülöző, zárt vagy üres értelemhorizonttal szigetelnék ki magát a végbemenő fordulatot a történelem folyamatszerűségének illúziójából. A történelem (vagy az, ami Bennt a történelemben rövid időre lenyűgözi) valójában inkább az elementáris, öntörvényű, erőszakos esemény, mint az, amit ez az esemény létrehoz.[64]

Íme a szarkasztikusan vitázó Benn, 1933-ban okosan és magabiztosan, oldalán (ezzel) a történelemmel: „vajon bizony hogyan képzeli el Ön a történelem mozgását? Talán bizony úgy véli, hogy különösen a franciaországi fürdőhelyeken tevékeny? Hogyan képzeli el Ön például a 12. századot, amikor a román életérzést felváltotta a gótikus? Csak nem úgy, hogy *megbeszélték* a dolgot? Vagy csakugyan úgy képzeli, hogy új építészeti stílust *gondolt ki* valaki annak az országnak az északi vidékén, amelynek déli szögletéből most az Ön levele érkezett? Hogy netalántán *szavazásra* bocsátották a kérdést: dongaboltozat, avagy csúcsíves boltozat? Hogy *megvitatták* az apszis formáját: félköríves legyen-e, vagy pedig sokszögletű?"[65] Benn visszatekintve, és elhatárolódva a (persze éppen Thomas Manntól kölcsönzött szóval megnevezett) egykori „sorsmámor"[66] megnyilvánulásaitól jó érzékkel ezekben a kérdésekben, a „történelem dilemmájában" jelöli ki 1933-as válaszának továbbra is időszerű megfontolásait. 1950-ben ez a dilemma egyrészt a formateremtés, másrészt az erőszak dilemmája. Benn úgy látja, hogy az emigráns irodalmárokhoz intézett válaszában egy nép új „életforma" választásához való jogát elemezte, azt a folyamatot, „hogyan is lép színre, hogyan is jut érvényre voltaképpen ez az új életforma bármiféle racionális és morális ellenvetéssel szemben"[67] – és a hangsúly itt talán kevésbé az önrendelkezés politikai-államjogi problematikáján, mint inkább a történelmi fordulat *forma*teremtésként való értelmezésén van. A történelem nem-demokratikus létmódjára vonatkozó tételét ezúttal az erőszak kategóriája segítségével fogalmazza újra („a történelem nem demokratikusan jár el, hanem erőszakosan"), vagyis egy olyan kategóriáéval, amelyről szintén elmondható – legalábbis Benn példái, amelyek az emberi lét biológiai és szociális alapfeltételeit sorakoztatják fel itt, ezt hangsúlyozzák –, hogy nem tisztázható megfelelően a racionális vagy morális megközelítés útján és amelynek végső értékelésére nem is vállalkozik: „Csakhogy ezzel máris újabb megoldhatatlan kérdésbe ütközünk: tudniillik abba, hogy mit is jelent voltaképpen az erőszak, hol kezdődik és miben áll a lényege? Hiszen erőszak a születés is, erőszak a jégkorszak is. Erőszak az állatok megölése is. Erőszak a gonosztevők kivégzése is. Erőszak minden egyes közlekedési rendőr. Erőszak mindenféle rend."[68]

A világ dolgainak biológiai, fizikai és szociális alapja az erőszak tehát, és ez az erőszak itt nem igazán nevezhető céltalannak vagy önkényesnek, igaz, teljességgel racionálisnak sem. Benn visszatekintése arról tanúskodik, hogy még ekkor is ez a tényező, az erőszak az, amely ha talán nem is definiálja, de mindenesetre meghatározza a „történelem" fogalmának használatát. Azt az önelvű, diszkontinuus, lökésszerű, mutációs mozgásformát, amivel Benn a történelmet újra és újra leírja, nem is igen lehetne nem összefüggésbe állítani az erőszakkal, méghozzá a fiziológiai-biológiai értelemben vett erőszakkal, amelynek a teljesítménye egészen egyszerűen abban áll, hogy változásokat eszközöl, módosulásokat kényszerít ki, vagy akár alkotói folyamatokat *stimulál*. Bár a fentebb idézett példatárban – 1950-ben, a „statikus versek" kései esztétikájának korszakában – nem fordulnak elő, az 1930-as években ez a művészeti folyamatokra is kiterjeszthető. Noha, mint az már említésre került, Benn korai művészetfelfogása a „költőiség" egyik meghatározó vonását a történelmi összefüggésektől való teljes függetlenségben azonosította, 1942-ben pedig a történelem „meghaladásaként" írta le a kifejezés világának (Ausdruckswelt) kitüntetett szféráját,[69] azokban az években, amikor a leginkább stimulálónak találta a „történelem" tényked̄ését, a művészet forrásvidékén is kitüntetett szerepet tulajdonított ennek: a nagy események mintegy izgatják vagy felizgatják a művészetet (Benn egy helyen[70] az „erregen" igével él, azzal a kifejezéssel tehát, amelyet később a *Das Schwarze Korps* bornírt „kritikusa" elrettentő példaként emelt ki a *Selbsterreger* című versre utalva). Bizonyos értelemben még ennél is fontosabb, hogy Benn szerint a történelem – a történelem mint erőszakos változás – szükségszerűen „antropológiai" átalakulásokat is generál, mi több, a történelmi változás nem más, mint antropológiai változás.[71]

1933-ban ez az antropológiai változás – amelynek egyik (itt közvetlenül Schmitt hatásáról tanúskodó) ismertetőjegye nem más, mint éppen az, hogy olyan politikai „döntés" (Entscheidung) eredménye, amely egyben antropológiai és egzisztenciális döntés is – az ember mint olyan addigi képének radikális ellentétbe fordításaként ragadható meg. „Nem is olyan régen az ember lényegét az értelem határozta meg, az agy volt minden dolgok atyja, ma viszont metafizikus lény az ember, nem független, az eredet és a természet fogja körül. Történelemértelmezése korábban a civilizációs értelemben vett fejlődés volt, ma pedig a visszafelé kötődés, a mitikus és faji kontinuitás. Nemrég még lényegét tekintve jó volt, nem volt szüksége a megváltásra, sem belső folyamatokra, csak némi társadalmi polírozásra, ma tragikus, eredendően bűnös, tisztításra (Reinigung) és támaszra szorul, és egy szigorú joggyakorlatra mind saját megtisztulása (Läuterung), mind a közösség védelme érdekében. Nem is olyan régen még jó volt és mindenhonnan individuális vagy éppen nacionalista jellegű pacifizmus vette körül, ma az ellenség fogalma teszi naggyá, csak az képezi magát, aki ellenségeket lát."[72] Az idézett szövegrész arról tanúskodik, hogy ez az antropológiai fordulat tulajdonképpen egyben az antropológia (méghozzá egy sajátosan politikai antropológia) *felé* tett fordulat is, hiszen az itt felrajzolt új ember legfontosabb vonásait megintcsak Schmitt, ezúttal *A politikai fogalma* terminológiája, valamint – ezen keresztül – Helmuth Plessner Schmitt ellenségfogalmát is felhasználó antropológiája (*Macht und menschliche Natur*) kölcsönzik. Benn „antropológiája" tehát itt, a '30-as évek ele-

jén, bizonyos értelemben up-to-date, ekkor azonban már, korábbi írásainak ismeretében, nincs semmi meglepő abban, hogy nem tartja lehetségesnek *az ember* olyan, érvényes meghatározását, amely a szellem, az ész vagy a tudat régióit függetleníthetőnek vagy szembeállíthatónak véli az ember testi létének biológiai meghatározottságaitól. Itt sem érvényes tehát egészen a már idézett kései mondás az élet és a gondolkodás különneműségéről. Az *Expresszionizmus* nyitó fejtegetése az egész „mozgalom" vezérelvét egy „hatalmas biológiai ösztönben" azonosítja: ez az ösztön bízza a művészetre Németország jövőjét, azonban ténykedésének ennél fontosabb vagy tágabb érvényű meghatározása a „faji tökéletesedés" szolgálata.[73] Ennek eredménye – ide fut ki az egyszerre történeti és antropológiai változás fentebb idézett leírása – egy új ember színrelépése lesz Európában: az új ember a „német ember", amely „félig mutáció, félig tenyésztés" révén jön létre. Ez utóbbi fogalmat (Züchtung), amelynek egy ideje újra aktuálissá vált[74] jelentésköre a nemesítés-tökéletesítés, de egyben a hangsúlyosan fegyelmező értelmű nevelés konnotációi mellett természetesen, s ez nem teljesen jelentéstelen, az állati létezés régióira mutat vissza, Benn – noha erre inkább csak egy későbbi és, mint rendre, bizonyos fogalomhasználatok bírálatának formájában előadott önkritikában helyez hangsúlyt[75] – Nietzschétől, az általa még egységes műként ismert *A hatalom akarásá*ból eredezteti, amelynek utolsó „könyve" a „Zucht und Züchtung" (a magyar fordításban: „Idomítás és tenyésztés") cím alatt fogja össze a filozófus idevonatkoz(tathat)ó feljegyzései(nek egy részé)t. Ennek van bizonyos jelentősége, mert az „erősebb faj kitenyésztésének" nietzschei programja – noha nem minden ponton nélkülözi az eugenikus felhangokat (pl.: „A nagyság azon hatalmas energiája birtokába jutni, hogy egyfelől tenyésztéssel, másfelől milliónyi félresikeredett lény megsemmisítésével kialakíthassa a jövő emberét") – alapvetően *nem* a faji-biológiai nemesítést vagy tisztítást, hanem mondhatni magának *az* embernek (az ember fogalmának?) a tenyésztését hirdeti meg („És mire/mivé kell az »embert« mint egészt – *már nem mint népet és fajt* – nevelni, milyen céllal tenyészteni?" Kiem. KSzZ).[76]

Benn fogalomhasználatának környezetét Nietzsche mellett az ember antropológiai-biológiai felépítésével s ennek esztétikai vonatkozásaival foglalkozó esszéi határozzák meg, amelyek sorozata évekkel az „új állam" megszületését megelőzően indul meg – többek közt az új, német embert előállító másik folyamat, a tenyésztéssel nyilván befolyásolhatatlansága, öntörvényűsége, kiszámíthatatlansága és elháríthatatlansága okán szembeállítható (és amúgy gyanúsan a „történelem" mozgásformájával megfeleltethető) mutáció is ezekben nyer megalapozást. Benn alapfeltevése tulajdonképpen a személyiség réteges, alapvetően a geno- és fenotípus megkülönböztetésén nyugvó felépítéséről alkotott koncepcióban azonosítható, melynek kifejtése során elsősorban a „szellem" testtől való elválaszthatatlanságára kerül a hangsúly. Az orvosi-természettudományos megközelítésmódra amúgy is hajlamos, itt azonban messze nem a *Morgue* költeményeinek holttesztétikája szerint eljáró Benn széleskörű és friss tudományos szakirodalmat is mozgósít fejtegetései számára a paleontológiától az örökléstanon át a néplélektanig, és bár forrásainak egy jelentős része utólag tudománytörténeti tévútnak bizonyult (feltehetőleg ezzel magyarázható, hogy a Benn-kutatás a legutóbbi időkig nem is tulajdo-

nított különösebb figyelmet az esszék ezen aspektusainak – újabban viszont annál inkább), mégis sokatmondó maga az a konstelláció, amely a vonatkozó írásokban a legnagyobb magátólértetődéssel kombinálja egy sokszor irracionálisnak mondott művészetmetafizika elemeit a kor élet- és lélektani diskurzusával (utóbbiból érdekes vagy jellemző módon kevésbé Freud, mint inkább Ernst Kretschmer *Orvosi pszichológia* című 1922-es munkája, az „ismeretlen danzigi orvos", a pálya elején és végén egyaránt a legfontosabb olvasmányok között emlegetett Semi Meyer,[77] illetve a görög-román származású osztrák agykutató, Constantin von Economo volt a legnagyobb hatással Benn felfogására). Itt nincs mód és szükség Benn tudományos forrásainak és érveinek áttekintésére, pusztán azt a tényt érdemes leszögezni, hogy a személyiség rétegmodellje azt hivatott alátámasztani, hogy nem a nagyagy, hanem az egész testi organizmus felelős a genetikus alapokért,[78] s ez az ugyanezekben az években megszületető filozófiai antropológia egyik fontos vitakérdésében is meghatározza Benn álláspontját: Max Schelerrel vitatkozva (és, lehetne hozzáfűzni, inkább Plessner oldalára helyezkedve) Benn tagadja azt a tételt, mely szerint a „szellem" princípiuma nem vezethető le az emberi lét biológiai tényezőiből.[79]

Az az antropológiai változás, amelyet Benn amúgy már az 1933 előtti években is mint éppen zajló folyamatot vélt észlelni,[80] talán éppen emiatt írható le „mutációként", a test (amely „nyilvánvalóan valami átmeneti képződmény [etwas Flüchtiges]", „nem más, mint belső princípium"[81]) és ezzel a szellem testhez való viszonyának sajátos átalakulásaként. A folyamat egyik sajátos vonása Benn diagnózisában az, hogy lényegében valamiféle befelé fordulásként, vagyis éppen a szellemiagyi (akár művészi) produktivitás más régiókra is kiterjedő előtérbe kerüléseként írható le, a másik pedig – ettől egyáltalán nem függetlenül – az, hogy mintegy cáfolatát adja a darwini sémának, legalábbis e séma közkeletű értelmezésének.

Az emberi agy, amelynek fejlődésében Benn szintén a mindenfelé alkalmazott önkényes vagy öntörvényű – „akauzális", „ugrásszerű" – mozgásmintát azonosítja, maga „a mutatív, vagyis *forradalmi* szerv par excellence" (kiem. KSzZ).[82] Az aktuális, a modern kort meghatározó mutáció ráadásul nem más, mint az ember egyfajta előrehaladott *elagyasodása*, „Verhirnung"-ja, aminek megfigyeléséhez Benn az ekkoriban minden ilyen tárgyú írásában felhasznált Economo „progresszív cerebrációs" tézisében[83] talál alátámasztást, de amit tulajdonképpen már jóval korábban is a modern kor egyik legfontosabb fiziológiai-antropológiai fejleményeként láttatott, pl. a már idézett *A modern Én* című korai írásának egyik emlékezetes, az „ént" befelé fordult érzékszervekkel ábrázoló képében („A szemek kioltva, a pupilla befelé áll, már sehol sem személyek, most már mindig csak: *Én,* a fülek benőve, hallgatnak a kagyló belseje felé"[84]). Ennek a fejleménynek az az egyik eredménye Benn szerint, hogy az így *elagyasult* ember számára a saját léte, a külvilág vagy a történelem egyaránt a „fogalom" és a „hallucináció" kategóriái alá rendelődnek, aminek a „valóság szétesése", azaz pontosan az a folyamat lesz a következménye, amelyet Benn korai, e tekintetben azonban érvényéből később sem vesztő poetológiai írásaiban rendre a költő szó (méginkább a szó „költői" tapasztalatának) nélkülözhetetlen összetevőjeként ragadott meg. Ez, vagyis bizonyos értelemben egy művészi jellegű késztetés a „progresszív cerebráció" egyik következ-

ménye, amely a modern ember számára az elvesztett vagy összefüggéseitől megfosztott realitástól olyan régiók és tapasztalatok felé nyitja meg az utat, melyeknek a „deperszonalizáció" (Benn Pierre Janet-től veszi ezt a fogalmat[85]), az ún. „primitív népek" kognitív sajátosságai, alternatív gondolkodásformái (a visszatérő hivatkozás Lucien Lévy-Bruhl *La mentalité primitive* című ekkoriban nagyhatású munkája[86]), illetve a történelem előtti emlékezet paleontológiai indíttatású koncepciója (Edgar Dacqué) kínálnak tudományos modelleket. Valamint, természetesen, idetartoznak a valóságösszefüggések áttörésének mesterségesen, drogok által stimulált (Benn szavával „provokált") lehetőségei is, hiszen – írja majd 1943-ban – „nem anyatejen, hanem alkaloidákon nevelkednek az igazán potens agyak".[87] Az ilyen folyamatokban – és különösen persze a művészetben – megmutatkozó „antropológiai törvény", fogalmaz Benn itt is teljességgel plessneriánusan, egy „antinaturalista természetet" juttat érvényre.[88] Ezek a tapasztalatok vagy régiók a befelé fordult agyak számára alapvetően a test felé nyitnak, méghozzá a legkevésbé sem természetes utat (a test felé tehát, amelytől függetlenül nem létezik „szellem", de amely azt erre, úgy látszik, éppen önnön mutációja révén döbbenti rá), az esztétikai következményeket Benn először az akadémiai székfoglaló beszédében fejtette ki. Itt is egy Thomas Mann-idézet érkezik a segítségére, amely a „Nietzsche utáni kor egyik klasszikus belátását" fogalmazza meg, azt, hogy „ha létezik még transzcendencia, az csak állati lehet, ha létezik még valamiféle kapcsolódás a személyen túlihoz, ez csakis az organikusban lehet. (…) Tehát, egyszerre csak, a test (Körper) lesz az alkotó, micsoda fordulat, a test (Leib) transzcendálja a lelket".[89] „Távoli álom lakozik (…) az Énben, valami állat"[90] – ez az álom, ez az állat található a cerebralizáció, az elagyasodás végpontján.

Aligha lehet meglepő, innen nézve, hogy Benn – aktuális ideológiai elkötelezettségétől függő mértékben ugyan, de – alapvetően antidarwinista. „Darwini szempontból tekintve – írja 1930-ban – a deszcendencia salakja az ember, a nemi érettség állapotába vergődött főemlős-foetus, megzavart kiválasztási rendszerrel bíró, infantilis majom, ma mégis úgy áll előttünk, mint a teremtés fokozatainak legmagasabbrendű potenciája. (…) Éppenséggel az evolúció ellentétéből jönnek létre mármost a fajok, nevezetesen a lehasadásból, az elsődleges jelleg visszafejlődéséből, abból, hogy letérnek a fő csapásról. Kiválás, és nem kiválasztódás; visszafejlődés és *nem tenyésztés*" (kiem. KSzZ).[91] Nietzsche – szerinte darwiniánus – tenyésztésfogalmát Benn ennek megfelelően egyetlen ponton, mégpedig arra hivatkozva bírálja felül, hogy a „szellem" fejlődését valójában olyan „*bionegatív* értékek" mozdítják előre (a szellemi-művészi zsenialitás ilyen, „bionegatív" meghatározottságairól számos írásában állít elő különböző példatárakat), amelyek „a faj szempontjából inkább ártalmasak és veszedelmesek".[92] Azt a fenyegetést, hogy a cerebralizáció magát az életet fenyegetheti, Benn a '30-as években visszatérő példával illusztrálja: az emberi agy, illetve a koponya térfogatának és tömegének különféle mérések során megállapított növekedése, mivel a medencecsont nem tart vele lépést, idővel születési akadályt jelenthet – „a koponyatörés a perspektíva".[93]

Kézenfekvőnek tűnhet a következtetés, hogy a „tenyésztés" fogalma éppen a szellem és az élet ily módon mégis megbomló harmóniájának helyreállításával kecsegtet. Amint a történelem gondolkodni kezd, Benn-nél előtérbe is kerül ez a

fogalom, amely a kritikus években nem is igazán vagy legalábbis nem tisztán határolható el a kortárs eugenika diskurzusától, sőt Benn – noha, és ez fontos, sohasem rasszista vagy antiszemita felhanggal – ez utóbbi aktuális politikai gyakorlatára vagy ötleteire is többször hivatkozik.[94] A „tenyésztés" fogalmának két meghatározó „iránya" közül, amelyeket Benn „kritikusnak", illetve „produktívnak" keresztel el („az első a nem kívánt életanyag kiiktatására, a második a kívánatos életanyag termékenységének növelésére törekszik"), egyértelműen a második játszik komolyabb szerepet a vonatkozó esszékben, amelyet határozottan szembeállít a természeti folyamatokkal: „A tenyésztés önmagában nem létezik, a degeneráció formái, a fajok kipusztulása is a természetből származik, a tenyésztés viszont szemben áll a természettel, a természet kijátszása (Überlisten), formába öntés (Prägung), politikai elszánás, világnézet, értékhirdetés, az akarat aktusa."[95] Benn itt, ekkor, láthatólag nem hisz vagy nem bízik a „bionegatív" teremtőerőkben, illetve a fentebb bemutatott ellentmondás (a szellem fejlődésének útja egyben az élet természetes pusztulásáé is) feloldását a természettel szembenálló erőkre bízza, ezek tényked ését ugyanakkor nem kizárólagosan valamiféle biotechnológiai (vagy inkább biopolitikai) beavatkozásban látja.

A „tenyésztésnek", s így a tehetség vagy a zsenialitás kiművelésének elsődleges értelme persze a „nép",[96] és Benn, mint ez fentebb már szóba is került, viszonylag határozott elképzelésekkel rendelkezik arról, hogy miben azonosítható az az „Erbmasse", genotípus vagy genetikai állomány, amelyhez ez az önmagát fegyelmező, idomító, kitenyésztő nép fordulhat. A fő kérdés itt maga a létrehozandó „német emberre" vonatkozik („A német ember – ki ez? Mi a lényege, melyek a vonásai? […] A német ember tehát, melyek az alkotóelemei, létezik-e egyáltalán?"), akinek „tenyésztési latenciája", „tenyésztési labilitása" abban mutatkozik meg (mondhatni egyfajta esélyként), hogy – ellentétben más nagy európai „fajokkal" – még nem létezik, még nincs kész, nincs befejezve.[97] Németország még befejezetlen, „Volk ohne Vollendung" – Nietzsche híres tézise visszhangzik itt *az emberről* (nem a német emberről) mint még nem megállapodott állatról[98] –, ám ismertek azok a „tenyésztésközpontok", amelyekben különösen koncentráltan fordul elő a szellemi kreativitás, a legfontosabb ezek közül az „evangélikus lelkészház".[99] Benn nem lát kivetnivalót, vagy legalábbis bőségesen referálja az olyan eugenikus intézkedéseket, amelyek „a nemzettest megtisztítását" célozzák,[100] sőt egészen az *Ószövetség*ig visszavezeti ezeket: ebben az összefüggésben hivatkozik Korach és társainak bibliai történetére (Szám 16,1-17,15; arra a helyre tehát, amelyet Walter Benjamin a „tiszta", isteni erőszak példájaként vonultatott fel az erőszak fogalmát elemző esszéjében[101]), ahol az isteni pusztítás azt tenné lehetővé, hogy Mózes, „minden idők legnagyobb népi (völkische) terroristája, és minden nemzetek legnagyszerűbb eugenikusa", csak „az ifjúságot, a jó anyagot vezesse Kánaán földjére".[102]

A „német tenyésztés" mindazonáltal egyszerre szellemi és testi kiművelést jelent (egyik sem képzelhető el a másik nélkül), és alapvetően formateremtésként valósul meg, vagyis a párhuzam a (bio)politikai és a művészi tényked és („a forma kitenyésztett abszolútuma") között ebben a tekintetben is fennáll.[103] Mint látható volt, ebben az ideologikus kontextusban a (biológiai) természet és a szellemi-kulturális alkotás (vagy beavatkozás) közötti feszültség tette szükségessé a tenyésztés

koncepcióját, az az instancia pedig, amelyen ez a feszültség megmutatkozik vagy amely akár felelős is ezért, az agy. Éppen ezért nem véletlen, hogy Benn *agyak tenyésztéséről* beszél: félelmetesnek leírt, harcias agyak ezek, valamiféle agyállatok, amelyek különös mitológiai lényekre emlékeztető fizikai megjelenése („agyakat kell tenyészteni, nagy agyakat, amelyek megvédik Németországot, agyakat szemfogakkal, agyakat a mennydörgésből", „agyakat szarvakkal"[104]) azt is elárulja, hogy alakjukat az ellenség antropológiai, vagy itt inkább zoológiai princípiuma szabja meg: ezek az agyak vívják meg tehát a gondolkodás háborúit. Így néz ki, legalábbis 1933-ban, a Thomas Mann-féle állati transzcendencia, ha formába öntik. Persze, Benn mámorittas víziója a dórok világáról („álmuk a tenyésztés"[105]) azt tanúsítja, hogy ennek a tenyésztésnek már egy alapvetően megváltozott testfelfogás szolgáltatja az alapokat[106]: nem juthat már szerephez a bionegatív tényező, a művészet és a kultúra felvirágoztatását az olyan „nyilvános intézmények" viszik véghez, „amelyek megformálják a tökéletes testet – márpedig Spártában jönnek létre ezek az intézmények". A tökéletes test – ez lesz a tenyésztés, sőt a képzés instanciája is, és bár a dór nevelés Benn nyújtotta leírásában[107] ez továbbra sem érvényteleníti ugyan a tenyésztés/művészet párhuzamot (bár alapvetően a plasztikus-mimetikus összetevőre korlátozza ezt), sőt a tökéletes test voltaképpen éppen (erről) a művészetről vesz mértéket, a szellem és/vagy (hiszen a kettő nem teljesen ugyanaz Benn-nél) az agy szerepét kiiktatja. A dór iskolában a képzés a testek és a szobrok összehasonlításán alapul (ha ez itt egy ún. „prezentáció" lenne, most ki lehetne vetíteni Riefenstahl *Olympia*-filmjének méltán híres nyitó képsorait), ezeken a szobrokon pedig „nem kapott még nagyobb hangsúlyt a fej" és „már-már kifejezéstelen az arc", „alig lelhető még föl bennük a szellemi elem".

Noha később, a sorsmámorból kijózanodva Benn már éles különbséget tesz a nevelés-képzés és a tenyésztés fogalmai között, sőt utóbbi lényegében el is tűnik a szótárából,[108] a mutációs mintázatról s vele együtt az agy (ön)stimulációjára épülő antropológiai alapokról – mint arról pl. a *Provokált élet* tanúskodhat – nem tud lemondani. Művészetfelfogása lényegében ekkor is a forma, illetve a mámor, „Rausch"[109] kategóriáin nyugvó, tehát sajátosan kettős bázisú, számos aspektusában metafizikus (rosszindulatúan fogalmazva azt is lehetne mondani, totalitárius) konstrukció, amely lényegében ugyanazon „antropológiában" lel igazolásra, melynek következetesen végiggondolt ellentmondásait egy ideig a tenyésztés fogalmában vélte feloldhatónak. Megjegyzendő, hogy a két említett kategória Benn-nél persze nem rendezhető feltétlenül két ellentétes pólus szimmetriájába, pl. Nietzsche apollóni/dionüszoszi oppozíciójának mintájára (vagy legalábbis ennek közkeletű értelmezése szerint). A forma vagy a formateremtés éppúgy valamiféle antropológiai vagy biológiai kényszerre, ösztönre vagy stimulusra mutat vissza, mint a valóságösszefüggések felszakításában („a valóság kapitalista fogalom volt"[110]), a tudatelőtti, a történelemelőtti, a test vagy a költői nyelv régióinak felnyílásában előálló mámor, mi több, ezeknek a régióknak is maga a forma a voltaképpen egyetlen törvénye. Ez az – itt részletesen nem tárgyalható – esztétika, ráadásul, még csak nem is valamiféle kompenzációesztétika. Nem (vagy csak bizonyos, korlátozott összefüggésekben) az a kiinduló feltételezése, hogy a művészet valamiféle kárpótlást nyújt az elveszett, átélhetetlenné vagy ellenségessé vált realitás helyett.

A forma egyik teljesítményét Benn egy helyen ugyan egyfajta „antropológia megváltásban" határozza meg, a művészet mégsem hiánykompenzációként, hanem bőség- vagy fölöslegprodukcióként fejti ki antropológiai hatásait, úgy ráadásul, hogy formáló (vagy éppen deformáló) ténykedése messze nem korlátozható a művészet tartományára.[111] Benn – Nietzsche „fiziológiai" esztétikájától aligha függetlenül – ebben az összefüggésben is a művészet testi eredetére helyezi a hangsúlyt, mintha tehát a fizikai vagy pszichikus impulzusok vagy aktivitások valamiféle kisüléséről volna szó („a biológiai feszültség művészetben végződik"[112]) – és alighanem ezen impulzusok közé kell sorolni a nyelvet is, amely – a „lírai ént" mintegy taktilis úton ingerlő szavak „izgalmi értékéről" alkotott „elmélet" értelmében[113] – a költészetben maga hajtja végre, kulturális vagy szótári referenciáiról leválva, a „valóságösszefüggések" szétszaggatását. Szemléltetésként tulajdonképpen akár maguknak az esszéknek a montázstechnikája és mellérendelő bővítései is kínálkozhatnak, amelyekben az értekező mintha saját és talált szavait újabb és újabb kontextusokba helyezve űzné-hergelné addig a pontig, ahol magával ragadja a „kifejezésvilág" ellenállhatatlan érzéki birodalma – vagy éppen valamelyik aktuális történelmi fordulat pátosza.

Mindemellett a művészet antropológiai teljesítménye nem ér véget a művészet határainál: mint az már szóba került, Benn 1933-ban *imperatív* karakterére helyezi hangsúlyt. Ugyanebben az évben azt jósolja, hogy a művészet „mint a metafizikai lét alapvető tényezője dönti el a jövőt", 1934-ben azt, hogy vallási, filozófiai és politikai funkciókat is magához fog vonni, 1952-ben pedig azt konstatálja, hogy „metafizikus fogalomból" egész Európa „kritikai fogalmává" vált.[114] Ennél is fontosabb azonban, hogy a művészet nemcsak önmagán túlmutató antropológiai jelentőséggel bír vagy antropológiai tényező, sőt nem is csupán antropológiai törvényszerűségek határozzák meg a működését: a művészet maga az antropológia. Benn éppen a „dór világ" már idézett, nagyszabású és ideológiailag ugyancsak terhelt víziójának zárófejezetében fejti ki ezt a tézisét, ahol a művészetet mint „progresszív antropológiát" teszi a vizsgálat tárgyává.[115] Itt a „kifejezés" kényszerében azonosít egy mélyreható – és bizonyos értelemben „természetellenes" – „antropológiai princípiumot", amely aztán az ember definíciójához juttatja el (olyasvalamihez tehát, aminek hiányát elvileg a tenyésztéseszme hivatott ekkoriban orvosolni): „nem más az ember, mint az a faj, amelynek stílusa van. Előbbre való a stílus, mint az igazság, hiszen önmagában hordja létezése igazolását; az igazság ellenben a haladás eszköze, és folytonos vizsgálatra szorul." Benn itt, Schillerre hivatkozva, a gondolat, vagyis a „célszerűségek" és az „ösztönkielégítés" világával állítja szembe a formát, amelyben „tágasság és tartósság rejtezik", és egy meglepő, majdhogynem végletesen paradox fordulattal felcseréli a természet és a természetellenesség pólusait. Míg ugyanis a „gondolatot", a célszerűség, az eszközök, a szükségletek és az racionális igazoláskényszer szféráját a „természet" oldalára rendezi, és így értelemszerűen a másik oldalra tolja a művészet önmagát igazoló világát, következtetés gyanánt éppen ez utóbbi, tehát a voltaképpeni „természetellenes" oldalhoz köti (és itt éppen nincs szó „tenyésztésről") az emberi „faj" biológiai létfeltételét: „egy-egy nép fajfenntartása, voltaképpeni biológiai öröksége tehát a művészet".

Itt is egy végletekig vitt antinaturalista naturalizmus, művi természetesség vagy természetszerű műviség írja le tehát, megintcsak a plessneri stílusú „filozófiai antropológia" közvetlen szomszédságában, az ember „természetét". Meglehetősen zavarbaejtő, hogy mindez egy olyan – jóval később is alapvető jelentőségűnek tartott[116] – eszmefuttatás végkövetkeztetését készíti elő, amely Spártát a „hatalomból született" művészet modelljeként vonultatja fel, egyebek mellett azon, már *Az új állam és az értelmiség*ben is kifejtett és itt Nietzsche egy korai értekezése által megtámogatott érvet igazolandó, mely szerint magas szintű kultúra mindig is elnyomó államokban jött létre, „a rabszolgák csontjain nyugodott".[117] Hogyan jut el Benn – saját állítása szerint Heinrich Kaminski *Dorische Musik* című zeneművétől inspirált, alapvetően Hippolyte Taine és Burckhardt görög kultúrtörténeti tárgyú munkáiból merítő, forrásainak eredeti összefüggéseit helyenként ugyanakkor igencsak eltorzító[118] – értekezése a dór iskolában felismert tenyésztésmodelltől az antinaturalista antropológiai princípiumig? Ezen a ponton kell visszafordulni a szobrokról mintázott „tökéletes test" eszményére alapozott képzés víziójához, az esszé ugyanis még csak félúton jár akkor, amikor a hellén kultúra felvirágzásának ezen összefüggésére irányítja a figyelmet. A közvetlenül ezt követő fejtegetések[119] egy olyan ívet rajzolnak ki, amely mondhatni az edzőteremtől az akadémiáig vezet, és amely a testi és szellemi nevelés (gimnasztika, zene és tánc) szoros egységével jellemzett spártai művelődést ugyan szembeállítja az „individualizmussal" és az „édesbús, érzéki művészettel" (itt Platón, „a dór szellem utolsó képviselője" siet Benn segítségére), végsősoron azonban mégis eljuttat a „szellemhez", még ha ez a szellem – a Benn egész dór világát alapjaiban meghatározó szélsőségesen maszkulin, katonás karakternek megfelelően – nem is más, mint „törvény". Ez a törvény ül ki ekkor már a szoboralakokra („Nem a szem működik immár, hanem a törvény, a szellem."), és ez a dór szellem, mint azt Benn ismételten hangsúlyozza, inkább Apollón, mint Dionüszosz szelleme. Ez a dór-apollóni princípium űzi vissza Dionüszoszt „a számára egészen 1871-ig (»A tragédia születése a zene szelleméből«) áthághatatlannak számító határok mögé", a Benn-nél meglehetősen férfias-katonás Apollón, e „roppant fegyelmező erő" az, akivel Sparta „a bódulat és a művészet közé lép". Apollón figurájában összegződik tehát a fegyelmező-tenyésztő képzés és a művészi formateremtés kettős követelménye, a hatalom és a művészet, egy meglehetősen nordikusra sikeredett, Evolán és alighanem Alfred Rosenbergen átszűrt[120] Hellász, amelynek képletével Benn azt a kötéltáncot is (ezen a ponton majdhogynem sikeresen) megvalósítja, amelyben a poetológiai esszék hierarchiájának csúcsára helyezett antik Dél és az új német mítosz csúcsán álló Észak között kell összeköttetést teremtenie.

Miután azonban Benn ezen a ponton mondhatni végzett, hiszen levezette és igazolta a művészet hatalomból való születésének tézisét, váratlanul kijelenti, hogy noha „az állam teszi képessé az egyént a művészetre", a kettő mégsem lehet ugyanaz, „a művészet megmarad annak, ami: megmarad magányos, magasrendű világnak. Öntörvényű marad, nem fejez ki semmit, csakis önmagát. Mert ha még közelebbről vesszük szemügyre a görög művészet leglényegét, akkor arra jutunk, hogy semmit nem fejez ki a dór templom, semmit, amit megérthetnénk, az oszlop pedig a legkevésbé sem természetes, nem hordoz magában semmiféle konkrét

politikai vagy kultikus akaratot, nem állítható párhuzamba semmivel: *stílus* az egész".[121] Az esszé legvégén újabb nekifutás következik tehát: Benn a stílus, a természetellenes ábrázolásmód és – itt meglehetősen előkészítetlenül – az ismét jogaiba visszahelyezett kifejezés számára igyekszik új keretet találni, először *A tragédia születése* elhíresült tételét felidézve a világ esztétikai igazolhatóságáról („fegyelmezett térbe került így a tiszta fajbiológiai utópia"), majd a már tárgyalt antropológiai princípium és a belőle következő emberdefiníció megfogalmazásával.

Még az esszét záró, majdhogynem esztéticista hangvételű Heinrich Mann-idézet[122] előtt, de már azt követően, hogy a Nap végleg leáldozott a dór oszlopok fölött, ismét előkerül egy plasztikusan megformált görög test, amely ismét a törvényt, itt egészen pontosan „a kontúr törvényét" hivatott illusztrálni, egy haldokló futó sztéléje az athéni Thészeionból. Ezt a törvényt Benn egy „*biológiailag merőben lehetetlen*, csakis paroszi márványból megfaragható, stilizált mozdulatból" (kiem. KSzZ) olvassa ki,[123] „életellenes törvény" ez, a hatalomból születő művészet leleplezi rákényszerített rendeltetését, bionegatívnak bizonyul, ez az a pont, ahol az esszé – és kis túlzással Benn maga – mondhatni dezideologizálja magát: radikálisan és a maga módján következetesen végiggondolva hatalom, tenyésztés és művészet lehetséges konstellációit el- vagy visszajut az öntörvényű, élet- vagy természetellenes, önmagán kívül semmit sem kifejező művészet gondolatához, ezen a ponton szellemi értelemben is véget ér a kaland, nincs együttműködés az új állammal. Benn megérkezett (vagy visszatért) a „kifejezésvilágba", *micsoda fordulat*: a hatalom mellé álló művész nem árulja el a hatalommal párba állított, de e hamis kötelékből kényszerűen kilépő művészetet, és bár a forma, a kifejezés, a stílus ezzel előálló abszolutizálásában vagy totalizálásában továbbra is marad valami nyugtalanító, Európa új kritikai fogalma itt valóban kiérdemelte e későbbi meghatározását.

JEGYZETEK

1. Vö. ehhez K. Theweleit, *Orpheus am Machtpol* (*Buch der Könige* 2x), Basel/Frankfurt 1994, 220–223.
2. G. Benn, „Az új állam és az értelmiség", in Uő, *Esszék, előadások (EE),* Bp. 2011, 98.
3. Egy lehetséges tipológiai áttekintést l. H. Lethen, *Der Sound der Väter,* Berlin 2006, 184–190.
4. „A pártprogram. Soha nem olvastam végig alaposan, soha nem vettem részt semmiféle nemzetiszocialista tömeggyűlésen, sem 1933 előtt, sem 1933 után nem fizettem elő semmiféle nemzetiszocialista újságra és folyóiratra. Ennek ellenére természetesen tudomással bírtam arról, hogy van a pártprogramnak egy durván antiszemita pontja is, de ugyan ki vette komolyan a politikai pártprogramokat? (…) Úgyhogy eleinte tényleg nem lehetett szó szerint venni ezeket a pártprogramokat – eleinte, mondom, mert amikor elkezdték a gyakorlatba átültetni a fajelméletüket, abba már a csontja velejéig beleborzongott az ember, csakhogy akkor már nem 1933-at írtunk." (Benn, „Kettős élet", in *EE,* 168–169.). Megjegyzendő ehhez egyrészt, hogy Goebbelset pl. olvasta (vö. Theweleit, 58.), másrészt, hogy 1933-ban, Hitler hatalomra kerülése után a zsidók részleges jogfosztottságáról aligha lehetett nem tudomást szerezni (l. erről pl. H. Arendt, *Eichmann Jeruzsálemben,* Bp. 2000, 50–52.). A pártprogramról Adolf Eichmann, a jeruzsálemi bíróság előtt: „A párt programja nem számított, az ember tudta, hogy kihez csatlakozik." (uo., 55.)

Vissza Bennhez: „ha csakugyan olyan bölcsek, ha csakugyan olyan távlatos gondolkodásúak voltak azok, akik később elhagyták Németországot, (…) akkor miért nem hárították el a vészt, miért nem védtek meg bennünket, miért nem védelmezték saját magukat? Az övék volt a nyilvánosság, hallgattak a szavukra, voltak kapcsolataik – Braunnal, Severinggel, Brüninggel –, rendelkezésükre álltak a legrangosabb sajtóorgánumok, hasonlóképpen a színház, bizonyos nagykövetségek is, és nemzetközi grémi-

umok; ennek ellenére Thomas Mann-nak a Berlini Filharmóniában tartott 1932-es, híres előadása az egyetlen tényleges akciójuk, amelyre emlékszem. Vajon miért nem hárították el a vészt, ha egyszer előre láttak mindent, miért nem védtek meg bennünket, miért nem védelmezték meg saját magukat, miért nem védelmezték meg Európát és az egész világot? Talán bizony ők sem számoltak ilyen roppant hatalommal (…)? Vagy pedig csakugyan elháríthatatlan, valamiféle geológia volt, mindaz, ami bekövetkezett?" (Benn, i. m., 182.)

5. Vö. O. Sahlberg, *Gottfried Benns Phantasiewelt „Wo Lust und Leiche winkt",* München 1977, 129–130.

6. Vö. J. Schröder, *Gottfried Benn,* Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1978, 79–92.

7. Erről, 1933-ban, a „német munka" ünnepén: „Ez a művészet tekintetében a szellemi-konstruktív egyfajta öntörvényűségét jelenti, azt jelenti, hogy nem feltétlenül artizmus minden, ami nem tesz programszerű hitvallást a népdalszerűség mellett, hogy nem feltétlenül intellektualizmus az, amit a nemzeti ünnepnapokon nem lehet plasztikusan felhasználni, hogy nem feltétlenül destruktív az, ami az aktuális politika számára nem bizonyul konstruktívnak, azt jelenti, hogy léteznek tartományok, amelyek megvonják magukat a megvalósulástól." (Benn, „Die Eigengesetzlichkeit der Kunst" (eredetileg: „Deutscher Arbeit zur Ehre"), in Uő, *Essays und Reden (ER),* Frankfurt 1989, 234.

8. M. Hermann-Neiße, „Gottfried Benns Prosa" és G. Pohl, „Über die Rolle des Schriftstellers in dieser Zeit" (részl.), in P. U. Hohendahl (szerk.), Benn – *Wirkung wider Willen,* Frankfurt 1971; Benn, „Über die Rolle des Schriftstellers in dieser Zeit", in Uő, *Prosa und Autobiographie (PA),* Frankfurt 1984; E. E. Kisch, „Antwort auf Gerhart Pohls Brief" (részl.), in Hohendahl (szerk.), i. m.. Vö. továbbá: Benn, „A költőiség problémájáról", in *EE;* „Die neue literarische Saison", in *ER.* A vitáról bővebben l. Schröder, 93–98.; D. Wellershoff, *Gottfried Benn – Phänotyp dieser Stunde,* Köln 1986², 183–195.; Theweleit, 273–284.; M. Uecker, „»Können Dichter die Welt ändern?«", in W. Delabar – U. Kocher (szerk.), *Gottfried Benn,* Bielefeld 2007. Mint a kor német Tretyakov-recepciójának talán legmaradandóbb darabját l. W. Benjamin, „Az alkotó mint termelő", in Uő, *Angelus novus,* Bp. 1980, kül. 762–765.

9. Benn, „A költőiség problémájáról", 43. Vö. még ehhez „Können Dichter die Welt ändern?", in *ER,* 99. („A műalkotások jelenségszerűek [phänomenal], történetileg hatástalanok, gyakorlati értelemben következmény nélküliek. Ebben áll a nagyságuk.")

10. Uő, „Rede auf Heinrich Mann", in *ER;* W. Hegemann, „Heinrich Mann? Hitler? Gottfried Benn? Oder Goethe?", in Hohendahl (szerk.), i. m. L. továbbá Benn, „Heinrich Mann zum sechzigsten Geburtstag", in *ER;* „Eine Geburtstagrede und die Folgen", in *PA* (a Benn-idézetet l. itt: 286.); H. Müller, „Gottfried Benns paradoxer Antihistorismus", in H. Eggert – U. Profitlich – K. R. Scherpe (szerk.), *Geschichte als Literatur,* Stuttgart 1990, 184.; W. Mittenzwei, *Der Untergang einer Akademie,* Berlin/Weimar 1992, 141–142.; Theweleit, 316–336.; H. Kiesel, *Geschichte der literarischen Moderne,* München 2004, 412–413,

11. Benn, „Kettős élet", in *EE,* 179.

12. Uő, „Akademie-Rede", in *ER.*

13. Uő, „Die Abteilung für Dichtung…", in *PA,* 294.

14. L. ehhez Theweleit, 425–430.

15. L. ehhez Mittenzwei, kül. 223–239.; I. Jens, *Dichter zwischen rechts und links,* Lipcse 1994, 222–284.

16. Benn, „Kettős élet", in *EE,* 171.

17. L. ehhez Kiesel, „Zwischen Kritik und Affirmation", in G. Rüther (szerk.), *Literatur in der Diktatur,* Paderborn/München/Bécs/Zürich 1997, 163–164.

18. B. von Münchhausen, „Die neue Dichtung", in: *Deutscher Almanach* 1933; Benn, „Expressszionizmus", in *EE.* Vö. még Mittenzwei, 362–366.

19. L. a talán leggyakrabban idézett megnyilvánulását ehhez: „Borzasztó tragédia! Az egész lassan olyasfajta ripacskodásra emlékeztet, amely folytonosan a »Faust«-ot hirdeti, de a társulat csak a »Husarenfieber«-hez elég. Milyen nagyszabásúan kezdődött, és milyen mocskosnak néz ki ma. És még messze nincs itt a vége." (Benn levele Ina Seidelhez, 1934. augusztus-27-én: Benn, *Lyrik und Prosa,* Wiesbaden 1962, 121.). Kicsit később „a modern Európa kivégzését" diagnosztizálja (Benn levele Friedrich Wilhelm Oelzéhez, 1934-11-24-én: Uő, *Briefe an F. W. Oelze 1932–1945 [Briefe I],* Wiesbaden 1977, 41.).

20. A névtelen szerző idézhetetlennek nevezi és nem is idézi a „dunkle süße Onanie" kifejezést a *Synthese* című versből („Der Selbsterreger", in Hohendahl [szerk.], 199.)!

21. Vö. Benn/E. Jünger, *Briefwechsel 1949–1956,* Stuttgart 2006, 136.; Mittenzwei, 367–369.; Theweleit, 758–560.; F. J. Raddatz, *Gottfried Benn,* Berlin/München 2001, 180.

22. Vö. ehhez Benn, „Ein Berliner Brief", in *PA,* 352.

23. L. C. Schmitt, *Glossarium,* Berlin 1991, 297., 99., 317. Schmitt verse: „Gleitend auf schwülen Daktylen / Mischt hier ein Kosmopolit / Hochpietistisches Fühlen / In sein exotisches Lied. / Grell mexikanische Gamben / Tätowieren die Haut, / Während in Blankversen-Jamben / Still ein Vergißnichtmein blaut."

24. Sahlberg, 144.

25. Benn, „Doppelleben", in *PA,* 442.

26. L. ehhez R. Alter, *Gottfried Benn,* Bern/Frankfurt/München 1976, 123–124.

27. Raddatz, 152.

28. Theweleit, 700. A *Neue Bücherschau* vitájából sem hiányoznak Benn a „viszolyogtató arisztokratizmusára" (Kisch) vonatkozó kitételek (Pohl, 134.). Fontos lehet innen nézve, hogy Benn azon írásai, amelyekben majd, az 1940-es évek elején, kérlelhetetlen bírálatot gyakorol a nemzetiszocializmus fölött, arról tanúskodnak, hogy ez a bírálat kevésbé az „új állam" politikai vagy ideológiai (Benn által ekkor már persze nem osztott) alapvetéseire, mint inkább a kivitelezés vagy megvalósulás nívótlanságára koncentrál.

29. L. Benn beszámolóját 1950-8-22-i levelében: Benn, *Briefe an F. W. Oelze 1950–1956 (Briefe II/2),* Wiesbaden/München 1980, 59.

30. Uő, „Expresszionizmus", 108-109.; „Lebensweg eines Intellektualisten", in *PA,* 305–309.; *Briefe an F. W. Oelze 1932–1945,* 33–35. („Az összes papíromat ellenőrizte a Fajügyi Hivatal, természetesen színtiszta árja vagyok." – uo, 35.); „Kettős élet", 169–170.

31. Uő, „Az új állam és az értelmiség", 91.

32. Uő, „Expresszionizmus", 114.

33. Uő, „Akademie-Rede", 454.

34. Uő, „Stefan George emlékezete", in *EE,* 129-130. Vö. még uo., 128.

35. Uő, „Az új állam és az értelmiség", 96. Vö. még uo., 94. Megjegyzendő, hogy Benn a háború után sem rejti véka alá, hogy nem tartja igazán sokra a demokrácia fogalmát, ekkor azonban már különbséget tesz a politikai és az esztétikai kontextus között: „pl. a *demokrácia,* mint államelv a legjobb, de az alkotásra alkalmazva abszurd! A kifejezés nem plenáris határozatok, hanem a szavazási eredményektől való elhatárolódás révén jön létre, elszigeteltségben, erőszakos aktusok által keletkezik." („Ein Berliner Brief", 351.)

36. Uő, „Expresszionizmus", 111.

37. Az idézeteket l. sorban: Uő, „Válasz az emigráns irodalmároknak", in *EE,* 104.; „Züchtung I", in ER, 237.; „Expresszionizmus", 115.; „Dór állam", 134.

38. L. elsősorban Schmitt, „Fordulat a totális állam felé" (1931), ill. „A totális állam továbbfejlődése Németországban" (1933), in Uő, *A politikai fogalma,* Bp. 2002.

39. Vö. P. Tommissen, „A propos de deux lettres inédites de Gottfried Benn", in Benn, *Den Traum alleine tragen,* Wiesbaden 1966; Raddatz, 200. Schmitt jelenlétéről Benn 1933 körüli szóhasználatában l. Schröder, i. m., 156.

40. Benn, „»Die Dichtung braucht inneren Spielraum«", in *ER,* 277.

41. Uő, „Kettős élet", 168.

42. L. ehhez Schröder, „»Wer über Deutschland reden und richten will, muss hier geblieben sein«", in Rüther (szerk.), i. m. Thomas Mann 1945. szeptember 7-én írja híres, elutasító válaszlevelét a Németországba való visszatérését nyílt levélben sürgető Walter von Molonak. Itt egyebek mellett a német kulturális élet „általános sztrájkjának" elmaradását veti az otthon maradottak szemére (Th. Mann, *Válogatott levelek [Művei 12],* Bp. 1970, 589.): kérdés, hogy pl. a teljes publikációs tilalom alá eső „belső emigránsok" (mint 1937-től Benn) miként vehettek volna részt egy ilyesfajta sztrájkban. A vitához magyarul l. Márton László összeállítását: Márton L., „Befelé van-e a kifelé?", in: 2000 2011/4.

43. Benn, i. m., 167–168.; Briefe an F. W. Oelze 1932–1945, 388. A *Kettős élet*ben („Kettős élet", 181.) Benn azt is kijelenti, hogy az otthon maradók abban bíztak, megvédhetik majd az emigránsok számára azok hátrahagyott pozícióit.

44. Uő, „Zum Thema: Geschichte" (1942), in *ER,* 360.; „Doppelleben", in *PA,* 415. A „belső emigráció" lehetőségeinek spektrumáról a náci idők alatt l. E. Loewy, „Einleitung", in Uő (szerk.), *Literatur*

unterm Hakenkreuz, Frankfurt 1977[3], 27–30. Benn Berlinről: „De ez az a város, amelynek csillogását olyannyira szerettem, amelynek nyomorúságát most otthonosan viselem, ahol a második, a harmadik és immár a negyedik Birodalmat élem meg és ahonnan semmi nem fog tudni emigrációra kényszeríteni" (Benn, „Ein Berliner Brief", 353.).

45. Lethen, 252. A Benn szépirodalmi munkássága iránt továbbra is érdeklődő Klaus Mann reakciójához vö. K. Mann, „Gottfried Benn" (1933), in Hohendahl (szerk.), i. m.; „Gottfried Benn – egy eltévelyedés története" (1937), in Illés L. (szerk.), *Vita az expresszionizmusról.* Bp. 1994.

46. Benn, „Válasz az emigráns irodalmároknak", in *EE,* 99–100.

47. Uo., 104.; ill. Uő, „A modern Én" (1919), in *EE,* 22.

48. Pl. az „evangélikus lelkészház" világát a *Válasz az emigráns irodalmároknak* provinciális idilljével összekapcsolva: Uő, „Der deutsche Mensch", in *ER,* 245.

49. Thomas Mann ehhez, 1933. március 19-én: „Nem fogadom el erre a szörnyűségre a »történelem« megnevezést, ahogy például Schillings [a Benn szövegezte körkérdést az Akadémia elnöke, Max von Schillings jegyezte és véglegesítette – KSzZ] használja akadémiai körkérdésében; ez nem más, mint az immár tizennégy esztendeje tartó ellenforradalom tomboló tetőpontja és bevégződése" (Th. Mann, *Naplók I,* Bp. 1988, 170.).

50. Vö. Benn, „Az új állam és az értelmiség", 94–96.; „Die Eigengesetzlichkeit der Kunst", 233.

51. Uő, „Dór világ", 132.

52. Az idézeteket l. Uő, „Az új állam és az értelmiség", 94–95.; „Expresszionizmus", 109.; „Válasz az emigráns irodalmároknak", 100–101.

53. Ezt a „módszert" Benn 1941-ben, mintegy egykori önmagával beszélgetve, már egészen másként, „mikrokefálok alkalmazásaként" definiálja (Uő, „Kunst und Drittes Reich", in: *ER,* 351.).

54. Bennről és Evoláról l. Schröder, *Gottfried Benn,* 164–170.

55. Vö. pl. D. Hoffmann, „Totalität und totalitär", in Delabar – Kocher (szerk.), i. m.

56. Theweleit, 477.

57. Vö. Benn, „Kunst und Drittes Reich", in *ER,* 350–351.; „Zum Thema: Geschichte", in uo., 362–363.

58. Uő, „Ein Berliner Brief", 350., 352.

59. Uő, „Züchtung I", 238.

60. A fogalom itt is releváns vonatkozásaihoz, Sartre *Qu'est-ce qu'un collaborateur?* című 1945-ös írása nyomán, l. W. Hamacher, „Journals, Politics", in Uő – N. Hertz – Th. Keenan (szerk.), *Responses,* Lincoln/London 1989, 447–450.

61. Vö. ehhez Müller, 184–186.

62. Benn, „Züchtung I", 242.; „Expresszionizmus", 115. Még radikálisabb változatban: „Művészettel áldoznak le a történelmi korszakok, és művészettel végzi egykoron az emberiség is" („Dór világ", 153.).

63. Előbbi zárlata az expresszionistákat „a világok utolsó fordulója előtt" helyezi el („Expresszionizmus", 117.), amely forduló – egy kissé valóban hegeliánus ízű „Aufhebung" formájában – a művészet végével egy „új ember" megszületését hozza el („Ami politikailag megformálunk, az nem művészet lesz, hanem egy újfajta, már tisztán felismerhető új emberi nem." – uo.).

64. Ez azonban nem illeszkedik teljesen az új állam „hivatalos" történelemfogalmához. Vö.: „Mert a történelem szintén nem valamiféle fejlődés a semmiből valami felé vagy éppen a jelentéktelenségből a nagyság felé, nem is egy lényegiség (Wesen) átalakulása valami teljesen másba, az első, hősök, istenek és költők által kiváltott faji-népi ébredés ugyanis már eleve tetőpont, és örökre az marad. Ez az első nagy mitikus csúcsteljesítmény lényegét tekintve már nem »tökéletesedik« tovább, csupán más formákat ölt magára." (A. Rosenberg, *Der Mythus des 20. Jahrhunderts* [1930], München 1939, 678.)

65. Benn, „Válasz az emigráns irodalmároknak", 100.

66. Vö. Uő, „Kettős élet", 175–178.

67. Uo., 175.

68. Uo., 177. Hérakleitosz híres mondását a háborúról mint minden dolgok atyjáról, pontosabban annak közkeletű értelmezését azonban Benn elutasítja („Zum Thema: Geschichte", 365.).

69. Vö. 9. jegyz., ill. Uő, „Zum Thema: Geschichte", 366.

70. Uő, „Die Eigengesetzlichkeit der Kunst", 233.

71. Tézisszerűen l. Uő, „Züchtung I", 238.

72. Uo. A „jó ember" antropológiai eszméjének elutasításához l. még „Túl a nihilizmuson", in *EE,* 85–86.

73. Uő, „Expreszionizmus", 107.

74. A Peter Sloterdijk elhíresült – többek közt Nietzsche „Züchtung”-fogalmával operáló – esszéje (P. Sloterdijk, „Az emberpark szabályai”, in: Jelenkor 2000/10) nyomán kirobbant vitára éppúgy lehetne hivatkozni, mint Michel Houellebecq *La possibilité d'une île* című regényére.

75. Benn, „Züchtung II” (1940), in *ER.*

76. Az idézeteket l. sorban: F. Nietzsche, *A hatalom akarása,* Bp. 2002, 373., 406., 402.

77. Benn, „A modern Én”, 24., „Kettős élet”, 170.

78. Vö. Uő, „Der Aufbau der Persönlichkeit” (1930), in *ER,* 116–117.

79. Uo., 122. Plessner és Scheler vitájához ebben az összefüggésben l. Hahn, „Die Stellung des Gehirns im Leben”, in U. Bröckling – B. Bühler – M. H. – M. Schöning – M. Weinberg (szerk.), *Disziplinen des Lebens,* Tübingen 2004, 92–93. Benn „antropológiájának” viszonyáról Schelerhez, Plessnerhez, Arnold Gehlenhez l. részletesen R. Anacker, *Aspekte einer Anthropologie der Kunst in Gottfried Benns Werk,* Würzburg 2004.

80. Vö. pl. Benn, i. m., 111.

81. Uő, „Irrationalismus und moderne Medizin”, in *ER,* 168.

82. Uő, „Provokált élet”, 164–165.

83. Economo definíciója (vö. C. von Economo, „Probleme der Hirnforschung”, in L. von Economo, *Constantin Freiherr von Economo,* Bécs 1932, 77–78.) nemcsak az agytömeg fokozatos növekedését, hanem új agyi szervek vagy funkciók létrejöttét is feltételezi. A „cerebralizáció” fogalmáról Plessnernél l. Anacker, 106.

84. Benn, „A modern Én”, 28.

85. Vö. Anacker, 56.

86. Benn a német kiadást használja: L. Lévy-Bruhl, *Das Denken der Naturvölker,* Bécs 1921. Ez az összefüggés még a „tenyésztés” fogalmának környezetében is szerephez jut: Benn pl. a Klaus Mannnak írt válaszában idézi *A hatalom akarásá*nak egy passzusát, amely a történelem új kezdetét új „barbárok” fellépésétől reméli: „Uralkodó fajta csak félelmetes és erőszakos kezdetekből nőhet ki. Probléma: hol vannak a XX. század barbárai?” (Nietzsche, i. m., 373.; Benn, „Válasz az emigráns irodalmároknak”, 105.).

87. Uő, „Provokált élet”, 163. Benn egyébként, több alkalommal is eszmét cserélt ilyen irányú tapasztalatokról és kísérletekről az e tekintetben is nagyvilágibb Jüngerrel, l. Uő/Jünger, 25., 29–32.

88. Benn, „Vorwort zu *Ausdruckswelt*”, in Uő, *Szenen und Schriften (SS),* Frankfurt 1990, 247–248.

89. Benn, „Akademie-Rede”, 453. Az idézett hely: „Az állati lét transcendenssé tesz. Minden transcendencia állati jellegű. A természettel meghitt kapcsolatban levő érzéki ingerlékenység túllép az érzékek tulajdonképpeni határán, s az érzékfölöttibe, a természetmisztikába torkollik.” (Th. Mann, „Goethe és Tolsztoj”, in Uő, *Válogatott tanulmányok II [Művei 11],* Bp. 1970, 95.)

90. Benn, „A költőiség problémájáról”, 49.

91. Uo., 42. Benn itt egyébként kora filozófiai antropológiának nyomvonalán halad. „Morfológiailag ugyanis – olvasható pl. Gehlennél – az embert valamennyi magasabb rendű emlőssel szemben főként *fogyatékosságok* határozzák meg, amelyeket egzakt biológiai értelemben mindig az alkalmazkodás, a specializáció hiányaként, primitivizmusként, azaz fejletlenségként kell megjelölni: tehát lényegében negatívan.” (A. Gehlen, *Az ember,* Bp. 1976, 43.)

92. Benn, „Túl a nihilizmuson”, 88. Többek közt erre az összefüggésre hivatkozva jelenti ki majd, ráadásul éppen 1933-ban, hogy „a művészet ellenművészet” („Expresszionizmus”, 116.).

93. Uő, „Der Aufbau der Persönlichkeit”, 117.; „Akademie-Rede”, 452.; „Zucht und Zukunft”, in *ER,* 471.

94. Pl. Uő, „Geist und Seele künftiger Geschlechter”, in *ER,* 257–258.

95. Uo., 253.

96. Uő, „Zucht und Zukunft”, 475.

97. Uő, „Der deutsche Mensch”, 245.; „Geist und Seele künftiger Geschlechter”, 254.

98. Nietzsche, KSA 11, München/Berlin/New York 1999, 125. („das noch nicht festgestellte Thier”).

99. Benn, „Der deutsche Mensch”, 249–250. Az ilyen vizsgálódások élettani hátterét megintcsak Economo szolgáltathatta: C. Economo, *Wie sollen wir Elitegehirne verarbeiten?,* Berlin 1929.

100. Benn, „Geist und Seele künftiger Geschlechter”, 255.

101. Benjamin, „Az erőszak kritikájáról”, in Uő, i. m., 52–53.

102. Benn, „Züchtung I”, 240.

103. Vö. Uő, „Geist und Seele künftiger Geschlechter", 259–260.; „Zucht und Zukunft", 476.; „Túl a nihilizmuson", 89.; „Stefan George emlékezete", 127. Benn számára ekkor a művészet és a hatalom jelenti „azt a két princípiumot, amelyek láthatólag képesek elviselni a tenyésztésgondolat erejét (Gewalt)" („Der Krieger und die Statue", in *ER,* 282.).

104. Uő, „Züchtung I", 242.

105. Uő, „Dór világ", 141.

106. Vö. ehhez bővebben Hahn, 102–108.

107. „A görögség mindenesetre a következő tanulságokkal szolgál: ugyanabban a pillanatban indul virágzásnak a szobrászat, amikor a nyilvános intézmények, amelyek megformálják a tökéletes testet – márpedig Spártában jönnek létre ezek az intézmények. Abban a pillanatban még nem kapott nagyobb hangsúlyt a fej, mint a törzs meg a végtagok, nem volt még kimódolt, nem volt még kifinomult és kidolgozott az arc, más vonalak és síkok kiegészítésére szolgáltak csupán a vonásai és a felületei, nem elgondolkodó, hanem nyugodt volt az arckifejezés, összességében már-már kifejezéstelen az arc. Az általános tartás és a mozgás teljessége, *vagyis a természet* (kiem. KSzZ): ez az alakok értelme; tisztán a végtagokra, a gümnaszta, a harcos, a birkózó végtagjaira épülő szobrok ezek, alig lelhető még föl bennük a szellemi elem. Masszív az ilyen szobor, roppant súlya van a tagjainak meg a törzsének, körül lehet járni, hogy a szemlélő tudatára ébredjen anyagi arányainak; meztelen az alak, lám csak, amott egy fürdőzésből és futásból visszatérő, ugyancsak meztelen csapat, össze lehet hasonlítani: ez a képzés." (Benn, i. m., 145–146.). A természet és a („szellemi elemtől" megtisztított) műalkotás: nehezen dönthető el, melyik is képez itt modellt a másik számára.

108. Amikor Benn, az 1940-es évek elején, számot vet a nemzetiszocialista ideológiával, akkor a „Züchtung" fogalmát még az elitnevelésre is alkalmazhatatlannak tartja, tágabb értelemben pedig a „neveléssel" állítja szembe. Fontos, hogy ez a szembeállítás, úgy tűnik, egyben az ember és az állat fogalmát is a korábbiaknál világosabban határolja el egymástól: „Az olyan definíciók, amelyek az ember fogalmának meghatározásában az állatot léptetik fel, nem veszik észre ennek a létformának a sajátosságát és lényegét. Az ember olyan lény, amelyet magát és a fogalmait is szorosan szemmel kell tartani, de éppen azért, mert nem állat. Ez a felügyelet nem biológiai, hanem intellektuális princípiumok révén történik meg, csak ott lépnek elő a fenevadakra szabott módszerek, ahol a szociális és morális környezet szelleme erre nem képes, ahol nem éri el az antropológiai létezés lehetséges szintjét. Az ennek megfelelő törvényt nem tenyésztésnek, hanem nevelésnek kellene hívni." (Uő, „Zum Thema: Geschichte", 365. Vö. még „Kunst und Drittes Reich", 348.). Nem igazán bonyolítja a képet, de azért megjegyzendő, hogy „tenyésztés" és „nevelés", „züchten" és „erziehen" között van jelentéstörténeti kapcsolat (vö. J. és W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch* 32, Lipcse 1889, 257.).

109. Ez utóbbihoz újabban l. C. Kapraun, „»O gieb in Giftempfängnis das Ich, dem Ich vorbei«", in Delabar – Kocher (szerk.), i. m.

110. Benn, „Expresszionizmus", 110.

111. Benn, „Lebensweg eines Intellektualisten", 325. Noha a filozófiai antropológia diskurzusában ebben az összefüggésben a „tehermentesítés" (Entlastung) kompenzációs fogalmára kerül a hangsúly, Gehlennél pl. komoly szerepet kap az „impulzusok túltengésének" (Antriebüberschuss) törvénye is: ennek következménye a „formálódási kényszer" (Formierungszwang), sőt ez igazolja az ember „*kinevelés* alatt álló lényként" (majdhogynem, de mégsem egészen: *tenyészlény*ként, *Zuchtwesen*ként!) való meghatározását is: vö. Gehlen, i. m., 81–83., 523–524. (*Der Mensch* [*GA* 5], Frankfurt 1993, 62–64., 427–428.).

112. Benn, „Doppelleben", 443.

113. Uő, „Epilógus és Lírai Én"; „Líraproblémák", in *EE,* 35–36, ill. 208–209.

114. Uő, „Expresszionizmus", 107.; „»Die Dichtung braucht inneren Spielraum«", 278.; „Vortrag in Knokke", in *ER,* 557.

115. A következőkhöz vö. Uő, „Dór világ", 152–154.

116. Uő, „Vorbemerkung zu *Essays*" (1951), in: *SS,* 269.

117. Uő, „Dór világ", 137. Vö.: „Oszlopfő, tragédia, euklideszi geometria, történetírás, az Én önmagára eszmélése: Egyiptom, Hellász, Róma: a felső rétegen múlt minden, a nemegyszer igen csekély lélekszámú felső rétegen – velük szemben pedig ott álltak a többiek, a helóták." (Uő, „Az új állam és az értelmiség", 96.). A tézis forrását l. Nietzsche, „Der griechische Staat", in Uő, *KSA* 1, kül. 767. A *Dór világ* Nietzsche-„függőségéről" l. E. Buddeberg, *Gottfried Benn,* Stuttgart 1961, 119.

118. L. erről Lethen, 115.

119. Benn, „Dór világ", 147–149.

120. Vö. Rosenberg, 34–54. L. erről Schröder, i. m., 131–134.

121. Benn, i. m., 151–152.

122. A szövegrész Flaubert-re vonatkozik: „És emlékezzünk az egyik görögök utáni, idegen nép nagy költőjére, aki hitt a szépség normáiban: isteni parancsolatoknak tekintette őket, amelyek az öröklétet foglalják bele az alkotásba. Azt mondotta: az Akropolisz oszlopainak látványa sejtette meg vele, micsoda halhatatlan szépséget lehetne létrehozni a mondatok, a szavak, a hangok elrendezésével. Valójában ugyanis nem hitt abban, hogy létezhet a művészetben bármi külsődleges." (uo., 154. Vö. H. Mann, „Gustave Flaubert und George Sand", in Uő, *Geist und Tat,* Berlin/Weimar 1980, 81–82.).

123. Benn, uo.

MAGYARI ANDREA

Az aposztrofikus beszédmód hatásai

SYLVIA PLATH *DADDY* ÉS *LADY LAZARUS* CÍMŰ VERSEI

Az alábbiakban Sylvia Plath két olyan versében vizsgálom az aposztrofikus beszédmód hatását, amelyek talán a leghíresebbek és legtöbbet elemzettek az életműben: a *Daddy*ben és a *Lady Lazarus*ban. Mindkét versnek hatalmas szakirodalma van, kevés adalékot találunk azonban a fent említett megközelítéshez.

D. Rácz István könyvében kimerítően tárgyalja a drámai monológ műfaját, Ralph W. Raderre hivatkozva pedig szól a drámai monológ és a maszklíra közötti különbségről: „Az előbbiben sem a beszélő, sem a környezete nem szimbolikusak: minden tényszerű, imitált, mint a hagyományos színházban, de semmi sem valóságos. Az olvasó fokozatosan érti meg a beszélő célját, s a vers végén mindig más színben látja a szereplőt, mint az elején. […] A vers hőse sohasem közvetlenül az olvasóhoz szól, hanem egy fiktív másik személyhez. […] A műfaj úgy is értelmezhető, mint egy párbeszéd egyik fele." A maszklírában „az előzővel ellentétben semmi sem tényszerű, valóságot imitáló, hanem minden szimbolikussá válik. […] Nemcsak maga a beszélő, hanem a környezet is szimbolikus" (*Költők és maszkok*, 17–18.). A narratológiában használatos fogalmakhoz viszonyítva a drámai monológ a belső monológgal, míg a maszklíra a tudatfolyammal mutat rokonságot. A drámai monológ „tisztán artikulált gondolatokat közvetít", míg a maszkvers „a gondolatokat gyakran ugyanúgy születésük pillanatában ragadja meg, mint a tudatfolyam. Ez a verstípus nem egy eleve megalkotott karaktert tesz egyre megismerhetőbbé az olvasó számára, hanem a szemünk láttára alakítja a jellemet, vagyis magát a maszkot" (*Költők és maszkok,* 18–19.).

A maszklíra és drámai monológ ilyen módon való megkülönböztetése Plathnál meglehetősen nehéz feladat, elsősorban azért, mert a „valódi" és a „szimbolikus" világ a versekben nem választható szét, a versvilág nem bontható ilyen szempontból elemeire; a „valódinak" vélhető tulajdonképpen úgy kapcsolódik ahhoz, amit „szimbolikusnak" nevezhetnénk, hogy a kapcsolódás pontjai, pillanatai aligha tetten érhetők. Mindez egyrészt a Plath-versekben megjelenő freudi értelemben vett

„kísérteties" fogalmával függ össze; másrészt, többek között az aposztrophé trópusának sokrétű alkalmazásával Plath, akárcsak Freud szerint E.T.A. Hoffman, „nem hagyja, hogy kitaláljuk, vajon egy reális vagy egy fantasztikus világba vezet-e bennünket" (Freud, 69.).

Az, hogy Plathnál maszklíra és drámai monológ elemei szorosan összefonódnak, egyértelműen a versek performatív jellegére mutat. Plath korai költészetétől fokozatosan közelít egy olyan poétika felé, ahol, ahogy Broe fogalmaz „a vers nem csupán nyelvként funkcionál, amely összhangba kerül magával, de dramatizált, verbalizált kimondásként is, amely mind a kifejezés aktusát, mind a műtárgyat magában foglalja, ahol a költő egyszerre kimondó és gyártó" (165.). Plath maga 1962-ben a következőkképpen nyilatkozott abban az időben írt verseiről és a fent említett folyamatról: „El kell szavalnom őket, elmondom őket magamnak, és azt hiszem, ez meglehetősen nagy előrelépés az írásban, újdonság, és az érthetőség, ami jellemző rájuk, az abból fakad, hogy hangosan szavalom őket" (www.english.uiuc.edu/maps/poets/m_r/plath/orrinterview.htm). Ugyanakkor a drámai monológot idézi az, hogy Plath maszklíráiban az olvasó, mintha csak egy telefonbeszélgetés egyik résztvevője mellett állna, egy dialógus egyik felének kihallgatója lesz. A maszklíra Plath egyes darabjaiban olyannyira komplex, hogy a többszörösen tükröztetett, egymással vagy egy nem látható jelenlévővel beszélő egy vagy több szubjektum, Eliot versvilágát idézi (*Eavesdropper, The secret, The Elm*). „Vannak azonban olyan versek – írja Rosenthal –, amelyek morbid titokzatosságán nehéz áthatolni, vagy amelyek varázsigeszerű fekete mágiát idéznek meg, meghatározhatatlan személyek és helyzetek ellen" (88.). Valóban, gyakran éri Plath-t az a vád, hogy egyes versei túlságosan kriptikusak; az aposztrofikus beszédmód vizsgálata, úgy vélem, ezekhez a versekhez is közelebb engedhet.

Ha tehát, mint láttuk, Plath drámai monológjaiban, maszklírájában a beszélő egy fiktív személyhez, és nem az olvasóhoz beszél, valamint ha Plath mint „tapasztalati én" (vö. D. Rácz, 19.) tudatosan is egyre inkább törekszik a dramatizált forma felé, akkor nemcsak azt kell megvizsgálnunk, ki az, kik azok, akikhez a versben beszélők szólnak, hanem azt is, hogy megszólításuk módja hogyan építi a versvilágot.

A *Daddy*t, mint ahogy arról már szó esett, Bókay Antal József Attila *Kései siratójával* veti össze. Ennek kapcsán írja, hogy „az aposztrofikus jelleg valószínűleg fontos jellemzője a vallomásos költészetnek, és különösen az ödipális viszonyra épülő vallomásnak" (*A vallomás,* 86.). Britzolakis szintén kitér a főleg a kései versekben fellelhető aposztrofikusságra: „A kései versek gyakran egy megnevezett vagy meg nem nevezett résztvevőt szólítanak meg, egy »Te«-hez szólnak, akinek jelenléte formálja a vers narratíváját […] és akinek az »Én«-hez való viszonyát az antagonizmus, visszautasítás vagy megtagadás egyes módozatai határozzák meg. Ez a követelményregiszter a beszélő szubjektumot szerkezetileg nem-egészként, vagy pedig »féltékenyként« írja a szövegbe, s az így a szeretett/gyűlölt másikkal való viszonyának függvényévé válik; a másik a szerető, apa, anya, vagy az olvasó" (149.). (A fenti kijelentés egy része annyiban vitatható, hogy az olvasó besorolása a többi megszólított közé, véleményem szerint, eleve problematikus: nincs olyan verse Plathnak melyben közvetlenül az olvasót szólítaná meg.[1] Így viszont azzal a

kérdéssel találjuk szembe magunkat, létezik-e a vers olvasó nélkül. Ennek a kérdésnek a tárgyalása azonban elvezetne a mostani témától.)

A *Daddy* és a *Lady Lazarus* kapcsolódási, kapcsolhatósági pontjai közül elsőként a megszólítás alakzatait és a megszólított figurákat vizsgálom meg. A közös kiindulási pontot az jelentheti, hogy mindkét vers beszélője férfiakat szólít meg a versben, ezek a megszólítottak pedig olyan férfialakok, akik egyben egy ellenséges erőt is jelentenek. A *Daddy*ben ez a megszólítás sokkal direktebb, hiszen a beszélő többször tényleg a „daddy" szóval fordul ahhoz, akihez beszél. A vers során a következő szavak jelölik még a megszólítás aktusát: „Ach, du", „panzerman", „O You", majd még négyszer a „daddy", a legutolsó pedig „you bastard". A *Lady Lazarus*ban mindez így jelenik meg: „O my enemy", „Gentlemen, ladies", "Herr Doktor", „Herr Enemy", „Herr God", „Herr Lucifer". A *Lady Lazarus* megszólítottjai közt ugyan szerepel a „ladies" is, az első „enemy" pedig tulajdonképpen nemtelen, de a bevett „ladies and gentlemen" helyett a fülzavaró „gentlemen and ladies" variáció alkalmazása, valamint az, hogy később az „enemy" a német névelő használatával nemet nyer, csak még inkább megerősíti azt, hogy a versben beszélő performanszművésznő elsősorban a közönség férfitagjait szólítja meg, mintha keresne köztük valakit. Az utolsó megszólítás mindkét esetben valami sötét erőhöz szól: a *Daddy* beszélője szitokszóval illeti apját, a káromkodást teszi meg tehát az ördögűzés legfőbb eszközének (nem kell különösebben bizonygatnunk a freudi analízis jelenlétét), a *Lady Lazarus* viszont erre éppen magának az ördögnek megszólítását, nevesítését, férfinévvel való ellátását tartja megfelelőnek.

A két versben kimutatható folyamat tehát gyakorlatilag egymás tükörképének tekinthető. A *Daddy* beszélője intim megszólítással kezd, olyannal, amely csak apa és lánya között használható (pontosabban férj és feleség között is előfordulhat, amire a vers épít is), és addig jut, hogy apját „bastard"-nak szólítja. A szitokszót eredetileg „fattyú" értelemben használták, s így nézve a lány, akit apja elhagyott, mert meghalt, bosszút áll, hiszen ő maga, aki apátlan, apátlannak nevezi halott apját, ezzel pedig mintha saját sorsát apja vállára dobná vissza. (További fejtegetésre kínál alkalmat a „posztumusz" szó etimológiája; a versesemény az apa halála után történik, tehát posztumusz; Plath verse posztumusz jelent meg, a szó eredeti jelentése pedig „apa nélküli".) A *Lady Lazarus* beszélője viszont az „o my enemy" megszólítástól a „Herr Lucifer"-ig jut el; ő az ördögűzésnek azt a módját választja, hogy nevet keres ellenségének, hiszen akit nevesítünk, ahhoz már közelítünk, saját világunk részévé tesszük. A versben végig megfigyelhető ez a fokozás: a beszélő fel akarja ismerni ellenségét, akit legelőször szólított meg, és a közönségmasszától („gentlemen and ladies") eljut az ott ülő egyes figurákig („doctor, „enemy"), majd istenig („herr god"), végül az ördögig, akit viszont nem a „devil" vagy „evil" nevekkel ír le, hanem a Luciferrel, aki eredetileg nem volt rossz, de rosszá változott. Lucifer nevének jelentése – „fényhozó" – pedig morbid módon felel a vers elején megjelenő, emberi bőrből készült lámpaernyőre. A versben feltűnő megszólítottakat általában úgy jellemzik, mint „egy elnyomó maszkulin hatalom allegorikus emblémáit" (Britzolakis, 153.). A fentiekből azonban, véleményem szerint, inkább kiolvasható egyetlen figura, ezt támasztja alá a fókuszálás folyamata is,

mely tetten érhető a versben, s melynek során a beszélő mintegy rátalál, ráismer arra a figurára, akinek performanszát eljátszhatja, s akit különböző nevekkel illet.

Az aposztrophé vizsgálata tehát azt mutatta, hogy mindkét versben egy felismerés, ráismerés folyamatának fokozatait látjuk, s bár a két folyamat ellentétes irányú (hiszen a *Daddy*-ben a folyamat induktív, a *Lady Lazarus*-ban viszont deduktív), abszolút értékük ugyanaz, és ilyen értelemben a két vers úgy is párba állítható, mint amelyek egymást is erősítik, hiszen egyazon eredmény két úton való megközelítéséről, két irányból történő bizonyítással van dolgunk.

Az olvasás első szintjén túl, ahol az aposztrofikus beszédmód csupán érzelmi többletnek tűnhet, láttuk, kialakul egy én-te viszony, ahol a „te" szubjektum, így az „én"-t is formáló, sőt megformáló szubjektum lesz. Mindkét vers beszélő szubjektumára jellemző, hogy a szövegek első felében egyértelműen mint áldozatok konstruálódnak. A vers a személyesből a nyilvános, a politikai felé megy, és ez, mint ahogy fentebb láttuk, jól látszik a megszólítások formáján is. Az áldozatszerep mindkét versben erősen összekapcsolódik a testiséggel és *Az üvegbura*-ból már ismerős kínzás-motívumokkal. Itt érdemes megvizsgálnunk a két versben megjelenő, felépülő testképet; ezeket összevetve, itt ugyanúgy kimutatható a két, nem ellentétesként, inkább egymást kiegészítőként értelmezendő folyamat, mint amelyet a ráismerés folyamatában már megfigyelhettünk. A szövegekben lezajló folyamatot a *testinstalláció* szóval fogom jelölni, jelezvén ezzel a versekben erősen meglévő önreflexív performanciajelleget, melyre Broe utal, s amelyet Britzolakis megfigyelései is alátámasztanak éppen a *Lady Lazarus* kapcsán; ő azt írja, hogy a versben nem igazán én-revelációról, mint inkább „színházi *tour de force*-ről, varieté-számról" van szó (151.).

A *Daddy* beszélője a kollázskészítés technikáját felhasználva alkotja meg az apai alakot.[2] Az apa testéről beszélve a következő testrészek jelennek meg: lábujj, fej, láb, bajusz, szem, szív, áll. A beszélő saját magára vonatkoztatva ugyanakkor csak három testrész nevét írja le: nyelv, állkapocs és szív. A vers végén az apa alakjánk szívét karóval döfik át (ez az egyetlen mód, ahogy a vámpírokat meg lehet ölni). A vers beszélőjének valódi áldozatisága abban állt, hogy elnémított volt; a „breathe" és „achoo" kifejezések, amik mutatják, hogy lélegezni és tüsszenteni sem mert elnémítottságában. Arra, hogy korábban is tudott beszélni, két sor utal: „I used to pray to recover you", valamint az „And I said I do, I do". Az ima azonban némán is elhangozhat – hiszen a külvilág általában nem hallja az imádkozót. Amit a világ a lánytól hallott. A világ pedig a lánytól eddig csupán olyan szavakat hallott, melyekkel épp az engedelmességét fejezte ki; a lány igeként csak ezt tudta kimondani. Az angol „do" mint ige és segédige, valamint a német „du", a személyes névmás egybehangzására épülő szójátékok közül ez az egyik leglényegesebb: az „I do" hangzásilag ugyanaz, mint az „I du". Az angol anyanyelvű lány „én"-je így azonos lesz a német anyanyelvű apa „te"-jével. A hangsorban, mint egy olvasztótégelyben keveredik össze az eskü, az engedelmesség, az akarat és az akarattól való megfosztás jelentése. Az „I do" szerkezet ugyanis utalhat az erős akarásra ugyanúgy, mint a puszta bábulétből eredő korlátozott nyelvhasználatra, ahol a beszélő már csak a segédigét tudja ismételgetni, azaz pusztán igen-nem relációban képes válaszolni. A do-du közti hangzásbeli majdnem-azonosságot játssza ki az

„Ach, du" megszólítás is, amit „Ah, do"-ként is érthetünk, ez pedig mind a beleegyezést, az alávetettség elfogadását, mind pedig a versben megjelenő szexuális konnotációt tartalmazza.

Az állkapocsba akadt nyelven („The tongue stuck in my jaw"), ahol az „ich" névmást próbálja eldadogni, az engedelmesség szaván keresztül a lány végül eljut a megszólalásig, és képes arra, hogy apja sírja fölött furcsa temetési beszédet mondjon: „Daddy, you can lie back now". A lány egykori hallgató-létét tovább erősíti a fekete telefon képe: „The black telephone's off at the root, / The voices just can't worm through." A „worm" szó használata animalizálja a készüléken keresztülszűrődő hangokat, amelyek férgekként hatolnak a lány fülébe, és csak úgy pusztíthatók el, hogy gyökerestül tépi ki a készüléket a falból. (A kép Plath egy néhány hónappal korábban írott versében jelenik meg először, melynek címe *Words heard, by accident, over the phone,* és amelynek életrajzi háttere az volt, hogy Hughes szeretőjének telefonját egyszer véletlenül Plath vette fel – ezek után valóban kitépte a falból a telefont.) A készülék a *Daddy*-ben a holtak és élők világának összekötője is. Az elpusztított eszköz maga groteszk módon válik a civilizáció áldozati állatává – Hádésznek, aki a halottak birodalmának ura, általában fekete állatot áldoztak fel. Az apa alakjától való megszabadulás tehát szorosan összefonódik a megszólalás, a beszéd képességével. Érdemes azonban itt visszatérnünk az aposztrophé és a prozopopeia trópusaihoz. A halottnak való arcadás, amiről de Man beszél, furcsa módon jelenik itt meg: a lány azért szólítja meg halott apját, hogy el tudja temetni. Ugyanakkor kiderül, ahhoz, hogy el tudja temetni, előbb fel kell támasztani, majd újra megölni. De hasonló dolgokat mondhatunk el a *Lady Lazarus* beszélőjéről is, és idézhetjük magát Plath-t, aki a következő kommentárt fűzte a vershez: „A beszélő egy nő, aki azzal a nagyszerű, borzasztó képességgel bír, hogy képes újjászületni. Az egyetlen baj az, hogy ehhez először meg kell halnia" (Hughes: *Notes on Poems,* 294.). A *Daddy* megszólítottja és a *Lady Lazarus* megszólítója tehát ugyanazzal küzd: mindkettőnek fel kell támadni, majd újra meghalnia. Ugyanakkor a *Daddy* megszólítója, a lány is beszél saját feltámadásáról:

At twenty I tried to die
And get back, back to you.
I thought even the bones would do.

But they pulled me out of the sack,
And they stuck me together with glue.

Az „I used to pray to recover you" sor is többletjelentést nyer: a lány azért imádkozik, hogy apja feltámadjon, de azért, hogy meg tudja ölni majd. A lány „egészként" kezd beszélni, a fent idézett sorokban viszont, miután úgy tűnik, hiába akar, nem tud beszélni, szétesik, s megtudjuk, darabokból ragasztották újra össze. Így már ő maga is kollázsként jelenik meg, „foltozott", mint Esther Greenwood, de képes arra, hogy ő maga újabb kollázskészítésbe fogjon. A teremtménye viszont újra darabolni kezdi őt, ezt idézi a kínzókamra és hüvelykszorító képe – a „screw" szót talán egy groteszk szójátékkal, a „hüvelyszorító"-val kellene visszaadnunk, utalván

ezzel az angol szóban megjelenő szexuális konnotációra. Az ördögi körből, a végtelen tükörfolyamatból csak az apaalak megölése jelenthet kiutat.

Itt kell bevezetnünk Freud *unheimlich* fogalmát, amit magyarul „kísérteties"-ként fordítottak. Mint arra később még kitérek, a fogalom több értelemben is alkalmazható Plath műveinek interpretálásakor. A tárgyalt két vers esetében a halottidézés, a halottal való kapcsolatfelvétel adja a kísérteties alapját, de ide tartozik a test feldarabolásának motívuma is. A darabolás itt nem a népmesékből ismert, szorongást nem keltő esemény, ahol tudjuk, hogy a végén a szétdarabolt ember életre kel, s szebb lesz, mint „új korában". Ebben a szorongató világban az újra összerakott emberek éppen azért kísértetiesek, mert valahonnan ismerősek – az egykori ismerősség, a visszatérés-motívum pedig éppen az *unheimlich* alapja. „Egy kis régi, egy kis új", ahogy Esther Greenwood mondja *Az üvegburá*ban. Freud azt is megemlíti, hogy egyesek a legszorongatóbb dolognak azt tartják, ha valakit tetszhalottként temetnek el. A *Daddy* apafigurájával és Lady Lazarusszal is ez történik; Freud szerint az ilyen fantáziakép „csupán egy másik, nevezetesen az anyaméhen belüli élet fantáziaképének átváltoztatása, mely eredetileg sokkal inkább erotikusan érzéki és nem kísérteties volt" (76.).

Ha a prozopopeia olyan nyelvi alakzat, amely „arcot kölcsönöz az élettelennek" (Menke, 33.), akkor a *Daddy*ben több értelemben is különös folyamatról van szó. A lány megszólítja halott apját, akinek arcára valamelyest emlékezhet, hiszen mint megtudjuk, tíz éves, amikor apja meghal. A felnőtt nő mégis inkább a fényképarcra emlékszik, a fénykép arcát adja kölcsön feltámasztott apjának. Igaz, az sem biztos, hogy valódi fényképről van itt szó; a verssor így hangzik: „You stand at the blackboard, daddy, / In the picture I have of you." A kép tehát lehet az a kép is, amelyet a lány előzőleg a fent már említett montázstechnikával összerakott. A „cleft" szó ugyanebben a sorban elindítja az apa alakjának kettéhasadását: nemcsak az áll és a pata hasított, de innentől kezdve derül ki az is, hogy az apa képére egy másik férfi képe is rámásolódott, kettős expozícióval van tehát dolgunk. (Itt idézhetjük fel a tényt, hogy Plath harmadik regényének, melyben házasságában való csalódásának történetét kívánta megírni, éppen ezt a címet – *Double Exposure* – tervezte adni.) A vers további részében fellelhető elemek – a már említett telefon, a szexuális utalás, a hétéves házasság megjelenése – mind erre mutatnak. Ugyanakkor a megszólítás iránya is megváltozik, egyfajta elhajlás történik. A 14. szakasz „So daddy, I'm finally through" sorában a lány elfordul, és a férjhez szól. Ez a parabázis trópusa, ami a retorikában „egy diskurzus megszakítása a retorikai regiszter átváltásával"[3] (De Man, *Esztétikai ideológia*, 195.). Így minden eddigi megszólítás átértelmeződik, megkérdőjeleződik. Az olvasó hirtelen nem is tudja, ki kicsoda, senki sem az, akinek látszik: az apa halott, mégis él, élő, majd kiderül, hogy megölték, szívébe karót szúrtak, tehát újra halott; a férj apa, vámpír, aki azt hazudta, ő az apa, ha viszont a vámpír szívét szúrták át, akkor ő halt meg, ő is meghalt; a lány állítólag többször is meghalt már, de mégis él, hiszen beszél, ő hívja életre a halottakat, s végül ő az egyetlen túlélő.

A testinstallációt tekintve ciklikusság mutatható ki a *Lady Lazarus*ban is. Az ott fellelhető test a következőképpen installálódik: a bőr után a jobb láb jelenik meg, majd az arc, az 5. szakasztól pedig megkezdődik a furcsa sztriptíz. A halott nőt

kicsomagolják; először csak a csontvázat látjuk, aztán azt is, ahogy arra hús kerül: mintha fordítva és *visszafelé* vetítenének le előttünk egy lebomló testről készült filmet. A felépülés után újra a lebomlás képei következnek, hogy a végén csak hamu maradjon a testből, hamu, melyből feltámad újra a performansz-színésznő,[4] de mintha minden feltámadás egyre veszélyesebb, gyilkosabb testetöltésben valósulna meg. Az áldozatszerep és a szexualitás összekapcsolása parodisztikus módon már szinte a nekrofíliát idézi. A sztriptíz így két irányt vesz: egyrészt utal arra, hogy a beszélőről lehúzzák a halotti leplet, és ezzel egyidőben ő fokozatosan visszanyeri testét, másrészt már feltámadása pillanatában megkezdi a közönség előtt a vetkőzést, melynek végén előre láthatóan újra csak lebontja majd saját magát. A vers végén nem tudjuk már, hogy gyilkosság vagy öngyilkosság történik: a beszélő, mint a performansz előadója, maga veti alá magát a kínzásnak. Azonban akárcsak a *Daddy*ben, ebben a versben is máshol rejlik a valódi áldozat-lét:

So, so Herr Doktor.
So, Herr Enemy.

I am your opus,
I am your valuable,
The pure gold baby […]

A vers beszélője nem más, mint puszta műalkotás, kínzóinak (kínzójának), elnyomóinak (elnyomójának) terméke, „arany baba". (Érdekes párhuzam vonható ezen a ponton az aranyból készült baba és a *Daddy* fekete telefonja között: Hadész ugyanis a földalatti kincsek istene is egyben, a legenda szerint ő alkotta meg a föld érceit a halottat gyászolók fájdalomkönnyeiből és sóhajaiból.) A beszélőről tehát, aki az előadást eljátssza, kiderül, hogy nem ő a művész, ő pusztán a műalkotás, aki ugyanúgy nem bír saját nyelvvel, mint a *Daddy* beszélője. A versben háromszor történik utalás arra, hogy a performanszművésznő hangokat ad ki: egyszer a szívét lehet meghallgatni, valóban dobog-e, amiért fizetni kell, ugyanígy azért is, hogy megszólaljon:

For the eyeing of my scars, there is a charge
For the hearing of my heart –
It really goes.

And there is a charge, a very large charge
For a word or a touch
Or a bit of blood […]

A harmadik hang, amely megjelenik, egy kiáltás. Az, hogy a vers beszélője ugyanúgy saját nyelvét keresi, mint a *Daddy*ben megjelenő lány, akkor válik világossá, ha felfigyelünk arra, hogy a vers két utolsó szakasza Coleridge *Kubla Khan* című költeményének utolsó szakaszát idézi.[5] A vers végén a „Beware/Beware" figyelmeztetés megidézi a Coleridge-vers művészét, aki Kubla khán palotáját akarja újra-

alkotni – a vers azonban töredék marad, sose tudjuk meg, sikerült-e felidéznie a dalt, amely alkotásra ösztönözné. Plath versének utolsó sorában a feltámadt nő mintha a Coleridge-i versvilág jégpalotáinak olvadásával, felolvasztásával fenyegetne; a tűz győzelme ez a jég felett.

A prozopopeia alakzatát elemezve itt is komplex formációra találunk: az aposztrophé ugyan élő alakokat idéz, a beszélő maga azonban halott, vagy *volt már* halott. Amennyiben tehát az olvasóhoz és a versben megszólítottakhoz beszél, annyiban magához is beszél. A vers hetedik és nyolcadik szakasza így hangzik:

And I a smiling woman.
I am only thirty.
And like the cat I have nine times to die.

This is Number Three.
What a trash
To annihilate each decade. (kiemelés tőlem)

A vers beszédének pillanata tehát az előadás, a *halál* pillanata. Maga a beszélő állítja ezt, ebben az értelemben viszont itt egy halott drámai monológját halljuk, vagy valakiét, aki volt már halott, most él, de addig él, amíg el nem hallgat, vagyis addig él, amíg beszélni tud, hiszen a versben való beszélésen keresztül idézi meg, sőt, támasztja fel önmagát, ezen keresztül „ad arcot", testet magának. Mindez paradoxonnak tűnik, hiszen láttuk, hogy megszólalásában éppen hogy egy nyelvet keres, melyet nem birtokol, megszólalása csupán áru számára, melyért pénzt kap, ahogy ő maga is csak árucikk. Arról is szó lehet azonban, hogy a nyelv, melyet keres, a megszületés pillanatában van, éppen a megtalálásnak vagyunk tehát szemtanúi.

A fentiekből is kiviláglik, hogy mindkét versben megjelenik egy nő élettörténete, sőt, valószínűleg ugyanannak a nőnek az életéről olvasunk: kétségtelen, hogy egy narratíva szálai látszanak kibomlani. Ez lesz a versek kapcsolhatóságának másik fontos pontja. Itt érdemes újra felidéznünk Culler gondolatait, aki a versbeli narratív erővel szembeállítja az aposztrofikus erőt; a vers ezen keresztül „invokálhat tárgyakat, embereket, formákkal és erőkkel rendelkező időtlen teret, amelyeknek múltjuk és jövőjük van, de amelyek potenciális jelenként vannak megszólítva. Semminek sem kell történnie az aposztrofikus költeményben […] hiszen magának a versnek kell történéssé válnia" (383.).

Hogyan érthetjük itt Cullert? A két versben, mint fent utaltam rá, nagyon is történik valami, hiszen a mozaikokból kibontakozik egy élettörténet: egy korán apa nélkül maradt, majd valószínűleg más férfipartnerekben is csalódott fiatal nő története, aki többször is öngyilkosságot követett el. Nem sokra jutnánk azonban, ha pusztán e narratívát olvasnánk; az értelmezést az segítheti elő, ha felismerjük, a versek ereje éppen a narratíva és az aposztrophé ellentétének feszültségében rejlik.

Az aposztrophé internalizáló tulajdonságának kapcsán Culler azt írja, „ha az *én* impikál egy *te*-t […], *te*-nek nevezni valamit, ami a maga empirikus állapotában nem lehet az […], tulajdonképpen a *te* helyének a kiüresítése, ahová azt helyez-

zük, ami ezt a szerepet csupán »egy bennünk való láthatatlan újjászületés« által tölthetheti be. Az, hogy az objektum elfoglalja a megszólított helyét, csupán a költői beavatkozás eredménye" (381.; az idézőjelbe tett sor Rilke *Duinói elégiák*-jára utal). Paul de Man pedig Rilke versét értelmezve mondja, hogy „a megszólítás tárgya kizárólag azokon a cselekvéseken keresztül szólítódik meg, melyeket a megszólító szubjektum kivált: ha erdőként szólítjuk meg, akkor ez csakis a mi erdőhöz való viszonyunkra utal; a háló csakis a *mi* menekülésünk akadálya lehet, a dal pedig nyomban a *mi* dalunkkal (vagy hallgatásunkkal) azonosítódik. A metaforák tehát nem tárgyakat vagy érzéseket konnotálnak, s nem is tárgyak minőségeit […] hanem a beszélő szubjektum tevékenységére utalnak. Az uralkodó középpont, a vers »du«-ja, csupán azért van jelen a versben, hogy a potenciális tevékenységét úgymond követségbe küldje a beszélő hanghoz" (*Az olvasás allegóriái,* 47.). A *Daddy* beszélője végig csak egyetlen „du"-t, az apát szólítja meg, őt azonban összesen tízszer, és ebből öt megszólítás az utolsó három versszakaszban hangzik el. A megszólítások közül három esetben a trópus bevezet valamit („Daddy, I have had to kill you."; Daddy, you can lie back now."; „Daddy, daddy, you bastard, I'm through."), a többi pedig lezár (bár az utolsó sor mindkét módon interpretálható). A fentiek tükrében a megszólítások tehát nem dialógust hívnak elő apa és lánya között (annál is inkább, mert a megszólított úgyis csak „kölcsönhangon" beszélhetne, médium lehetne, aki legfeljebb a megszólított száján keresztül beszél), hanem a lány tudatában egymás mellé helyeződő, különböző apaképek egy térbe vonását, s ezáltal rendezését szolgálják. Ugyanez a szerepe a *Lady Lazarus*ban megjelenő megszólításoknak is. „Az a tény – idézhetjük itt Cullert –, hogy az aposztrophé inkább az »emberi értelem« módosulásainak a témáját vonja maga után, mint egy *én* és *te* közötti kapcsolatot, a legtisztábban a többszörös aposztrophét tartalmazó versekben mutatkozik meg". A beszélő valójában itt sem a különféle alakban jelentkező különféle ellenségképekkel kezdeményez párbeszédet, hanem, a *Daddy*ben látotthoz hasonló módon egy térbe rendezi a figurákat. A két vers annyiban is egymás tükörképeként olvasható, hogy míg a *Daddy*ben az apa alakja a vers végére kettéhasad, s „kiderül", hogy valójában két alakról volt szó, addig a *Lady Lazarus*ban a többféle figuráról derül ki, hogy valójában egy.

Mindezeket azért fontos látnunk, mert az ilyesfajta internalizáció „ellene dolgozik a narratívának" (Culler, 382.). A megszólítás által a versbe bekerült elemek ahelyett, hogy narratív struktúrába rendeződnének, „azonnal azzal asszociálódnak, amit időtlen jelennek nevezhetünk, de ami inkább érthető az írás temporalitásaként" (Culler, 383.). Így kerülhetjük el, hogy a verset „félreértve" a *Daddy*ben a náci apától és zsidó anyától származó apagyilkos lány élettörténetét lássuk, vagy hogy a *Lady Lazarus*ban a fogolytáborban halálra kínzott nő életének történetét olvassuk. Van azonban egy ennél lényegesebb aspektus is, hiszen ennyit a vers olvasója valószínűleg „maga" is tud. Mindkét versben annak vagyunk tanúi, amit Culler „az aposztrofikus diadalra jutásának példájaként" említ, nevezetesen, hogy az elemzett költemények „a temporális oppozíciót egy fikcionális, nontemporális oppozícióval cserélik fel, azaz a referenciális temporalitást a diszkurzus temporalitásával helyettesítik. Az ilyen lírában temporális probléma vetődik fel, valami egykor jelenlévő veszve vagy eltűnőben van; ez a veszteség elbeszélhető, de az idő-

beli szekvencialitás visszafordíthatatlan, akárcsak maga az idő. Az aposztrophé kimozdítja ezt az irreverzibilis struktúrát azzal, hogy kitörli a jelen- és távollét közötti oppozíciót az empirikus időből, és a diszkurzív időbe helyezi. Az A-tól B-ig való temporális mozgás az aposztrophé internalizációja által A és B közti visszafordítható váltakozássá válik: a jelenlét és a távollét játékát már nem az idő, hanem a költői hatalom irányítja" (383–384.).

A *Daddy*t végig ez a „visszafordítható váltakozás" hatja át, melynek érvényességét az aposztrophé biztosítja; hiszen egyébként jogos lenne az olvasónak az a kérdése: „miért beszél az apához, ha egyszer az már halott? Hát nem gyerek volt még, amikor apja meghalt? Akkor miért mondja, hogy ő ölte meg? És kit ölt meg egyáltalán?" De ez a működés fedezhető fel a *Lady Lazarus*ban is; a diszkurzív idő az, amiben az aposztrophé trópusa egymás mellé rendeli az ellenség, a náci doktor, az isten és az elbukott angyal képét, és amiben végül is összeáll az egyetlen, társból lett ellenség képe.

Ez pedig már elvezet a két versben megjelenített veszteséghez. Az aposztrophék megmutatják, mi az, ami „veszve vagy eltűnőben" van: a *Daddy*ben az apa alakja, amely, mint láttuk, több, mint maga az „empirikus" apa: a társ árulása bontakozik ki a versből, a veszteség nem egy emberre, hanem egy férfi-nő viszonyra vonatkozik; a beszélő nem csak – és nem elsősorban – apjának, mint inkább társának elvesztését, árulását igyekszik feldolgozni úgy, hogy a megszólításon keresztül a férfit, a kettejük együttlétét az írás idejére jelenné, jelenlétté teszi – máshogy nem is lenne lehetősége feldolgozni a veszteséget, hiszen a hiányt, a hiátust nem lehet megszemélyesíteni, megszólítani, aposztrofálni, annak nem lehet arcot adni. A beszélő az aposztrophét a hiány helyére írja be, megidézve így azt, akit megszólít. Az idézésről azonban – mint ahogy azt a szó etimológiája is mutatja – tudnia kell, hogy az csak időleges, átmeneti lehet; akárcsak a halottakkal, szellemekkel való találkozáskor, amikor az élő tudja, hogy a hozzá beszélő hang nemsokára elhallgat, s a szellem visszatér a „halottak birodalmába", neki pedig egyedül kell tovább élnie a kapott üzenettel. A beszélő azonban közel sincs a lezárás vagy megnyugvás állapotában. Árulkodó, hogy a vers első változatában az utolsó sor a következőképpen hangzott: „Daddy, you can lie easy now". Plath a javítások során jutott el a jelenlegi, a megszólítottat egy káromkodással elbocsátó sorig. Botcsinálta pszichológusként is megállapíthatjuk, hogy a káromkodással lezárt vers, amely ráadásul az „I'm through" záró félsort vezeti be, egyáltalán nem a megnyugvást idézi. Az utolsó versszak tartalmazza azonban a megölés körülményeit. A vallomástétel egy komplex módjával van itt dolgunk: a lány már a vers elején megvallja, hogy megölte apját, ezek után megindokolja tettét, majd bevallja, hogy megölt egy másik férfit is. Mindezt még értelmezhetnénk a pszichoanalízis diszkurzusán belül zajló beszédaktusként, az utolsó versszakban azonban a beszélő mintegy elfordul a pszichiátertől a bíró felé, hiszen a gyilkosság brutális körülményeinek megvallása – a szívenszúrás és utána a falusiakkal való ünneplés – már inkább a bíróságon tett vallomásra emlékeztet. Ugyanakkor észre kell vennünk, hogy az utolsó versszak jelen időben íródott, a beszélő tehát ebben a pillanatban is ott áll apja hullája felett, s kiderül, lényegében ennek a halottnak mondta el végig a beszédet, a halott apának, az áruló társnak, akit a hiány helyére beírt. A pillanat azonban még

mindig a megbékélés, a sírbatétel előtti pillanat, az „I'm through" zárlat így azonban nem igaz, vagy legalábbis nem szó szerint veendő. A vallomások sora tehát bizonyos értelemben egy hazugsággal zárul; nem ott keresendő az igazság, hogy Plath apja valóban náci volt-e, hanem ott, hogy a megszólítotthoz való beszédében a legfontosabbnak szánt mondata igaz-e, hiteles-e. A válasz pedig az lesz, hogy igen, hiteles; mintha Plath is ezt érezte volna meg, amikor a verset végül átírta, és a „dühös" változatot hagyta meg a kéziratban. A vers egy ideig egy nyugvópont felé tart – ha valami, ez lehetne a narratívája –, ez az ív azonban az első „I'm through" kijelentéssel megtörik. Innentől kezdve újra a beszélő elfojtott dühe uralja a szöveget; a már említett „worm" szó használata, az „if you want to know" sor, csakúgy mint a „can" segédige, arra szolgál, hogy érzelmi többletet adjon a sornak. A beszélő tehát bevallottan nem nyugodott meg; a „Daddy, you can lie back now" (ami eredetileg nemcsak az utolsó sora, hanem a címe is volt a versnek) sor még megfelelő sírbeszéd lenne, a megbékélés jegyében, hiszen a „nyugodj békében!" kifejezés sem más, mint egy prozopopeia, halotthoz való beszélés, s ennyiben a megszólító saját interiorizációja, nem lenne azonban hiteles, épp azért, mert az „if you want to know" sor előzi meg, a versnek így folytatódnia kell. A záró sor („Daddy, daddy, you bastard, I'm through.") inkább egyfajta jövő időként olvasható, így a diszkurzív időben való oda-vissza mozgás játéktere még inkább kiszélesedik.

A „visszafordítható váltakozás" folyamata a *Lady Lazarus*ban, mint abba már bepillantást nyerhettünk, talán még komplexebb. A hiány helyére az aposztrophéval beírt arc, mint kiderül, itt is végső soron egyetlen férfi arca, amely fokozatosan válik ki a tömegből. A szövegnek többféle diszkurzív ideje van, a beszélő ugyanis, miközben színpadon áll, és bemutatja számát, felváltva beszél közönségéhez illetve valakihez, aki szintén látja az előadást, mégis más szerepet tölt be, mint a közönség többi tagja. A vers előrehaladását itt sem a fikciós élettörténet adja, hanem az, hogy a beszélő egyre inkább fókuszál a közönség kivételezett tagjára, neki vallja meg saját, sőt kettőjük történetét.

Ezen a ponton újra érdemes rátérnünk a versek vallomásosságának kérdésére. „Az aposztrofikus jelleg valószínűleg fontos jellemzője a vallomásos költészetnek és különösen az ödipális viszonyra épülő vallomásnak" – írja Bókay Antal (86.). Plath a *Daddy*hez fűzött kommentárban a beszélőről szólva ezt mondja: „Ez egy Elektra-komplexussal küzdő lányról szól. Apja meghalt, még akkor, amikor a lány azt gondolta, hogy ő az isten. A helyzetet az is bonyolítja, hogy az apa náci, az anya pedig valószínűleg félig zsidó. A lányban ez a két feszültség kapcsolódik össze és bénítja meg egymást – ki kell játszania magából ezt a rémséges kis allegóriát, mielőtt megszabadul ettől az egésztől" (*Collected,* 293.). Plath, mint korábban már láttuk, maga is jártas volt a pszichológiában, apaversei egy felvállalt ödipus-komplexus kontextusában íródtak, ez már a *The Colossus*-kötetnél is világosan látható. A vallomás tehát egyrészt egy komplexus felvállalása, ez az aktus pedig már a naplóból is ismerős az olvasó számára. Másrészt, a versben a beszélő valódi tabukhoz nyúl: rögtön a felütésben egy apagyilkosságot vall be. Tudjuk azonban, hogy tévedés lenne valódi bűntettet gyanítani a szöveg mögött. A retorika oldaláról közelítve a dolgot azt mondhatjuk, hogy a *Daddy* egy, a „mentegetőzés

működésmódjában tett vallomás". Ezt a fogalmat de Man használja, szemben „a leplezett igazság működésmódjában tett vallomás"-sal, melynek referenciális bizonyítéka van, míg az előbbire kizárólag verbális bizonyítékunk lehet (*Az olvasás,* 326.). A verbális bizonyíték maga a vers, az elmondás, a meghallgatás aktusa, s természetesen nem fogunk „tárgyi bizonyítékokat" találni arra nézvést, hogy a vers beszélője (illetve Plath) valóban megölte apját. A bevallás aktusa, ahogy arra korábban is utaltam már, az áldozati lét felvállalásában keresendő, s ennyiben megint a pszichoanalízis megvallás-szituációjára kell gondolnunk, nem pedig a tízparancsolatban foglaltak tettekkel történő megsértésére. A beszélő azt beszéli ki, hogy vállalta az áldozatszerepet, hogy nem lázadt az elnyomás, az elhallgattatás ellen – ki tudja, miért. Talán ő maga sem látja még, de azt igen, hogy a bűne ebben rejlik. A bevallás maga az „I said, I do, I do" sorban történik; amit bevall, az egy múltbeli verbális aktus, az, hogy *mondott,* és nem az, hogy tett valamit. Igaz, az előtte lévő szakaszban arról mesél, hogyan készítette el apja mását, aki aztán feléje nő, akinek aztán igent mond. Az „I do" sor így visszafelé is hatása alá vonja a szöveget, úgy tűnik, itt már automatikusan betanult hangsorral van dolgunk, melyet a lány ugyanúgy ismételget az apa alakjából megkreált társnak, mint annak idején az apának. A kifejezés persze a házassági eskü szövegére, az „igen"-re is utal; az eskütétel pedig szintén verbális aktus, hiszen hiába is „teszünk" bármit a ceremónián, ha nem mondjuk ki az igent. Ennek a mondásnak, a beleegyezés aktusának következménye lett, hogy áldozat vált belőle, és az is, hogy az áldozat-szerepből csak az ölésen, valaminek (s nem szó szerint valakinek) a megölésén át tudott kikerülni. A versszöveg végig a mentegetőzésre épít, amely már az „I have had to kill you" sorral megkezdődik. A lány eleinte látszólag apjának mondja el, miért kellett elpuszítania őt, később a bíró apából vádlott lesz, a két szerep pedig összecsúszik, amikor a lány a második gyilkosságot vallja be, ugyanakkor apját vádolja azért, amiért el kellett követnie azt.

A *Lady Lazarus* szövegében a fentebb már elemzett „I am your opus, / I am your valuable, / The pure gold baby" soraiban lelhető fel a vallomás. A beszélő, akárcsak a *Daddy*ben, itt is azzal néz szembe, hogy beáldozta magát: „opus", műalkotás, puszta termék lett, neki magának pedig nincs artikulálható nyelve, s végül a testét is (sejthetően) saját maga pusztítja el újra és újra. Mindazonáltal a *Lady Lazarus* beszélője valamiképpen mégis megszabadította magát. Minthogy bűne az volt, hogy áruvá, eszközzé vált, azzal, hogy performanszot csinál ennek bevallásából, ügyes trükkel egyben ki is bújik a hurokból, mint egy szabadulóművész; hiszen az előadás, az előadás *elő-adása* már alkotás, ha pedig alkot, akkor ő maga már alkotó, s nem tárgy, nem műtárgy többé. A *Daddy* beszélője talán nincs még a szabadulásnak ilyen fokán; bár mindkét vers zárlata „dühösnek" nevezhető, a *Lady Lazarus* önpusztítóbbnak tűnő dühe – hiszen ne felejtsük el, az önpusztítás narratívája is az előadás része „csupán" – már közel sem zsigeri, kontroll nélkül feltörő, hanem megformált, megalkotott. A *Daddy* beszélője ennek a folyamatnak még az elején tart, de a két verset együtt olvasva abban is kidomborodik az önreflexív, performatív jelleg.

A két tárgyalt vers abból a szempontból is összekapcsolható, hogy Plath verseinek azon csoportját képezik, amelyek a személyest és a politikait, konkrétan egy házassági krízist megélő nőt és a holokausztot emelik egy térbe. Plath-t gyakran

érte támadás ezért az egyes kritikusok által „aránytalannak" nevezett műveletért. „Van valami irtóztató, kifejezetten aránytalan abban, amikor valaki az apjához fűződő zavaros viszonyát az európai zsidók történelmi sorsával veti össze. A *Daddy* mint ellenpélda újra csak arra bizonyíték, milyen pontosan fejezte ki magát T.S. Eliot, amikor ezt mondta: »minél tökéletesebben művész valaki, annál tökéletesebben válik kétfelé benne az élményeket átélő ember és az agy, mely alkot«"[6] – írja Irwing Howe (233.). Seamus Heaney elhíresült sorai a *Daddy*ről az önsajnálat kérdését helyezik fókuszba: „Egy olyan költemény, mint a *Daddy,* bármennyire brilliáns *tour de force*ként ismerhetjük is el, és bármennyire megérthető és megbocsátható is a benne lévő erőszak és bosszúszomj a költő szülőhöz és házastársához való viszonyában, annyira belegabalyodik az életrajzi körülményekbe és olyan megengedően dühöng más emberek bánatának történetében, hogy egyszerűen nincs már joga az együttérzésünkre" (165.). Blessing véleménye szerint ha a költeményt vallomásos költeménynek olvassuk, akkor Plath náci-motívumát metaforának kell tartanunk. De „Otto Plath és Ted Hughes nem Himmler és Hitler; Plath élete nem egy koncentrációs tábor felé zötyögő vonat. Az ember az őrület hangját hallja egy ilyen fajta vallomásban, ugyanazt az önsajnáló túlreagálást, amit a leveleiben is megtalálunk arról, milyen nehéz a kémia, vagy az öngyilkossági kísérletében, amit az idéz elő, hogy elutasítják a jelentkezését egy írói kurzusra" (67.). A metaforikus túlkapás ismerős vádja itt etikai dimenziót kap: egy ilyen jelentőségű történelmi eseménynek a szubjektív krízis kifejezésére alkalmazott metaforába való fordításával Plath állítólag erőszakosan kicsavarja, sőt eltorzítja a metaforikus hasonlóság alapját" – írja Britzolakis (187.). Mindezek a kritikák abban a szemléletben gyökereznek, mely szerint a holokauszt kulturálisan ábrázolhatatlan. Az ellenállást nem a reprezentációra irányuló kísérlet váltja ki, hanem az, hogy Plathnál a nácizmus úgy válik metaforává, hogy ő maga még csak nem is túlélő, meséje egyfajta hamisított, másoktól „elhallott" oral historynak tetszhet, amit saját szenvedésének ábrázolására használ ki. Amikor Plath a „panzermann" vagy a „Herr Doktor", „Herr Enemy" megszólításokat használja, és versébe beemeli a náci népirtás kelléktárát, kétségtelenül megszeg egy fontos kulturális tabut, ami a maga idejében még talán erősebb volt, mint ma. (Valószínűleg ma is erős tabudöntésnek számítana például a szeptember 11-i események ehhez hasonló „felhasználása". Érdekes módon épp Elisabeth Wurtzel tette ki magát néhányszor erős támadásnak ezzel kapcsolatban – igaz, nem írásaiban foglalkozott szeptember 11-el, hanem egy-két interjúban fogalmazott kritikusai szerint „meggondolatlanul".[7])

Érdemes felfigyelnünk viszont arra, hogy Plath más versei, melyben „névtelen" áldozatok szenvedtek meg nem nevezett helyen és időben, soha nem kerültek ilyen megmérettetés alá. Legjobb példa itt a *The Jailer* című vers, melyben a metafora trópusa arra épül, hogy a fogvatartott nőt fogvatartója brutálisan megkínozza; ezt a metaforát nem tartották eltúlzottnak, annak ellenére sem, hogy a vers konkrétan felidézi a kínvallatás motívumát, valamint hogy a „He has been burning me with cigarettes, / Pretending I am a megress with pink paws" sor esetleg ugyanúgy kiválthatná a kritikus rosszallását, mint a náci tematikájú versek. Mindez még jobban rávilágít arra, hogy a kritikákat valójában nem a személyes és politikai, hanem a személyes és *egy* bizonyos politikai összekapcsolása ihlette.

A „metaforikus túlkapás" viszont eszünkbe idézheti a katakrézis trópusát. Plathnak a náci tematikát feldolgozó versei ugyanis épp a katakrézis és metafora kapcsolatát érintik. Plath-t az a vád éri, hogy *kihasználja,* kicsavarja, rossz módon használja a metaforát, amikor saját szenvedéseit a zsidóság üldözésével azonosítja. De Man a katakrézist tárgyalva egy helyütt Locke-ot idézi: „Locke mélyen elítéli a katakrézist: »és akinek olyan szubsztanciái-ideái vannak, amelyek a dolgok valóságos létével nem egyeznek meg, annak ennyiben hiányzik értelméből az igazi tudás anyaga, és helyette *agyrémei* vannak… Aki azt képzeli, hogy a *kentaur* név valami valóságos lényt jelent, az szavakat kényszerít magára, melyeket dolgoknak vél" (*Esztétikai ideológia,* 17.). „E kárhoztatással – teszi hozzá de Man – Locke érvelésével megbélyegeztetik minden nyelv, hiszen nincs a vizsgálódásnak olyan pontja, ahol az empirikus létező az átvitt értelmű kifejezések torzításától tökéletes védettséget élvezne" (17.). Plath „agyrémei" persze pont attól tűnhetnek agyrémnek, hogy azok, akik eltúlzottnak és aránytalanak érzik a nácizmus beemelését a versvilágba, katakrézisként, és nem metaforaként értik a trópust. Másrészt, Parker épp azt mutatja ki a tanulmányában, hogy az a hagyomány, mely a katakrézist a műveletlennel, tudatlannal, gyermekivel társítja, míg a metaforát a művelttel, a tudatossal köti össze, nagyon is megingatható. Ennek a hagyománynak az értelmében a kritikusok viszont mégiscsak metaforaként értik a náci motívumot, hiszen különben nem vádolnák Plath-t hisztérikussággal és túlzott személyeskedéssel, ez ugyanis azt feltételezi, hogy Plath-t nagyon is tudatos alkotóként ismerik fel. Ellentmondásba ütköztünk tehát, hiszen egyrészt azt láttuk, a „rossz metafora", a „túl erős metafora" maga a katakrézis: Plath náci tematikájú versei felfoghatók úgy, mint olyanok, amelyek épp a katakrézis alkalmazása által jönnek létre, azaz a beszélő egy meg nem nevezhető, névvel még (vagy már) nem rendelkező fogalmat egy hozzá legközelebb álló fogalommal nevez meg. A katakrézist leggyakrabban alkalmazók éppen a gyerekek, akik nem ismernek még elég nyelvi elemet a világból ahhoz, hogy mindent meg tudjanak nevezni. A *Daddy* beszélője regresszív pozícióból beszél; felnőtt ugyan, az apához való relációban azonban gyerekként áll, így azt is mondhatnánk, úgy boldogul, ahogy tud, azokat a jeleket ragadja meg, amelyeket közelinek érez ahhoz, amit meg akar fogalmazni. Bizonyos szempontból Plath többi náci tematikájú versének beszélője ilyen helyzetben van, hiszen a krízist túlélni próbáló szubjektum keres itt nyelvet, s ezáltal, ebben a nyelvépítési folyamatban reméli felépíteni, megkonstruálni új világát. Másrészt, a katakrézis használata azt az asszociációt implikálja, hogy a beszélő „nem tudja, mit beszél", „össze-vissza" beszél, „nem beszéli jól a nyelvet". A fő kérdés itt fogalmazódik meg: Parker tanulmánya éppen a „proper" szó jelentéseinek felhasználásával (kihasználásával?) mutatja meg a „helyes nyelv", „helyes beszéd" fogalmának kérdésességét. A „proper" szó jelentésénél a szótárban rengeteg jelentést találunk, ezek közül talán a következők a leglényegesebbek itt: helyes, valódi, sajátságos, a szó szoros értelmében vett, célravezető, alkalmas, valódi, ildomos, finomkodó. A kérdés tehát az, „proper" vagy „nem proper" Plath nyelvhasználata az említett versek esetében. Látjuk azonban, mennyi mindenre utalhat a kérdés: helyes vagy nem? Ildomos vagy nem? Célravezető, vagy nem? És itt tanúja lehetünk annak is, hogy dől meg a metafora-katakrézis oppozíció.[8] Derrida szerint a katakrézis éppen

a nem figuratív-figuratív oppozíciót fenyegeti, amelyre maga a metafora épül (*Fehér mitológia,* 76.), s ide vehetjük azt is, hogy egy katakrézis, ha túl sokat használják, tulajdonképpen nem különböztethető már meg a metaforától. (Az „asztal lába" vagy a „hegygerinc" kifejezések például egykor katakrézisnek számítottak.) Mindez mintha azt rejtené magában, hogy a kifejezés ismerőssé válása az, ami feloldja rossz érzésünket, s a katakrézis katakrézis voltát mintha az *unheimlich*-ban kéne keresnünk.

Mindez persze nem biztos, hogy válaszul szolgálna a fent idézett kritikusoknak, akik a náci tematika ilyen jellegű behozatalát bírálták, s arra sem lenne jó jutni, hogy a nyelvet használó teljes mértékben felmenthető az általa megkonstruált nyelv hatásainak felelőssége alól. A nyelvi túlkapások, „rossz mondások" léte nem kérdéses, legfeljebb az, kinek hol húzódik a határ, kit, hogyan ér el egy nyelvi forma. (Fouquelin például figyelmeztet arra, hogy a katakrézisek sokszor sértik a hallgatók – különösen a hölgyek – fülét. – Szabó, 75.). Ennek megítélésében csak saját „szubjektumunkra", hagyatkozhatunk, ugyanakkor érdemes azokat a lehetőségeket felismerni, amelyek alkalmat adnak gondolkodni azon, mennyi szabadsága van egyáltalán a költőnek (vagy nem költőnek) a nyelvben, amit használ, s ezzel persze elérkezünk a már untig ismert problémához, hogy a beszélő beszéli-e a nyelvet, vagy a nyelv beszéli őt, továbbá, hogy mennyire köthető egyáltalán egy nyelv egy beszélőhöz, s mennyiben válik le róla. A morális terhet nem kell leráznunk, de dolgozhatunk azon, hogy ne essünk át moralizálásba – hiszen akkor épp azt követjük el, ami ellen kiszálltunk, azaz túlkapással élünk.

A *Daddy*ben megszólaló lány gyermekként, a *Lady Lazarus* művésznője viszont művészként keresi az új nyelvet, ami megalkothat számára egy új világot. A lány mondókákra alapuló, dadogást imitáló nyelvéhez képest a művésznő nyelve nagyon is kiművelt. Itt nem a vers „stílusára" kell persze gondolnunk, amit egyébként szintén több kritikus bírált (vö. Britzolakis, 152.). Sokkal inkább arról van szó, hogy a lány még szinte öntudatlanul, míg a művésznő nagyon is tudatosan követi el a katakrézist.

„A nő, aki az *Ariel*en keresztül beszél, gyűlöl minden embert, csakúgy, mint saját magát" – írja Marjorie Perloff Plath kései verseiről (idézi Marinovich, 57.). Egyetérthetünk Marinovich-csal abban, hogy „a legtöbb olvasó nem értene egyet ezzel a kemény ítélettel, inkább azt a nőt akarja látni, aki az árulás miatt dühtől fűtve Médeia módjára beszél" (57.). A fent elemzett két verset a dühös versek közt a „legdühödtebb" darabok között tartják számon. Mindazonáltal, mint láttuk, a düh nem egyetlen és nem mindent uraló érzés a szövegekben, az áldozatszerep pedig éppen nem marad meg a passzivitás állapotában. Másrészt, az aposztrofikus beszédmód vizsgálata olyan interpretációs lehetőségekhez nyithat utat, ahol végre feloldhatók azok a már említett dilemmák, melyek az elemzőt állandóan az etikus–nem etikus oppozíció hatókörébe lökik. A megszólítások vizsgálata még nyilvánvalóbban feltárja, hogy félrevivő Plath verseinek vallomásos jellegét a referencialitásban keresni – legyen ez akár a szerző életében megtörtént eseményekre, akár a társadalomban valóban megtörtént eseményekre való utalás, akár a kettőnek egy „egyszerű" metaforában megszületető kapcsolata. Ugyanakkor nem lehet, és nem is kell hatástalanítanunk vagy kitörölnünk a szerzőt, hiszen a versek éppenhogy

emberi tapasztalatokat írnak le, minthogy mást nem is tehetnek. Az aposztrophé vizsgálata azt a bonyolult folyamatot segíthet feltárni, ahogyan ez megtörténik, ahogyan a tapasztalatból *több* lesz, mint elmondás, és ahogyan a vallomásos költészetből több lesz, mint vallomás. A vallomásosság aktusa éppen a felelősségvállalás nehézségével függ össze; ez az, amit a versben beszélőknek – s a vers írójának magának is – az olvasó, hallgató elé kell tárnia, ezért hagyja, sőt, akarja, hogy „kihallgassuk" a másokkal, másokhoz való beszédét.

JEGYZETEK

1. Baudelaire-nek, akinek költészete az aposztrophé tárgyalásánál nagyon fontos szerepet játszik, például van; ezt elemzi Culler tanulmánya, s érdekes módon Britzolakis maga is megemlíti (vö. Culler, Britzolakis, 149.). Másrészt, Britzolakis az *Eavesdropper* utolsó sorát úgy interpretálja, mint Baudelaire-parafrázist, ilyen értelemben jogos a felvetése (vö. Britzolakis, 149.).

2. Érdekes adalék, hogy Britzolakis említést tesz egy fotókollázsról, melyet Plath 1960-ban készített, és amely ma a Smith College könyvtárának Plath-gyűjteményében található. A kollázs többek között Nison, Eisenhower és egy fürdőköpenyes nő fotóját használja fel, és Britzolakis szerint egyfajta pastiche-nak tekinthető (124.).

3. A parabázis fogalma Schellingnél és de Mannál mint az irónia alapvető alkotóeleme kerül elő: Schelling az iróniát „permanens parabázis"-ként, de Man „a trópusok allegóriájának permanens parabázisaként" írja le (de Man, *Esztétikai ideológia,* 196.). A parabázis működtetése és ezzel összefüggésben a Plath költészetében megjelenő irónia szintén izgalmas, feltárásra váró terület.

4. A performanszot előadó nő, csakúgy, mint a prostituált illetve a gépiesített „robotnő", visszatérő képek Plath késői verseiben. (Lásd ehhez Britzolakis, 140–141.)

5. A damsel with a dulcimer / In a vision once I saw: / It was an Abyssinian maid, / And on her dulcimer she played, / Singing of Mount Abora. / Could I revive within me / Her symphony and song, / To such a deep delight 'twould win me / That with music loud and long / I would build that dome in air, / That sunny dome! those caves of ice! / And all who heard should see them there, / *And all should cry, Beware! Beware! / His flashing eyes, his floating hair!* / Weave a circle round him thrice, / And close your eyes with holy dread, / For he on honey-dew hath fed / And drunk the milk of Paradise (kiemelés tőlem).

6. Szenkuthy Miklós fordítása.

7. A legnagyobb felháborodást kiváltó interjúban Wurtzel, aki egyébként maga is szinte testközelből élte át a tragédiát, a gépek becsapódásának esztétikájáról beszél egy kanadai lapban – külön hangsúlyozva, hogy otthon ezt nem mondhatná el.

8. Parker egyébként éppen Quintilianus katakrézisről szóló szövegében is kimutatja az ellentmondást: Quintilianus ugyanis, miután abúzióként definiálja a katakrézist, rámutat, hogy a költők akkor is visszaélnek szavakkal, ha létezik saját kifejezés.

szemle

Megsokszorozás

MARKÓ BÉLA: FESTÉKFOLTOK AZ ÉJSZAKÁN

Van-e mondandója napjainkban a kritikának a szonett alakzatáról, és tud-e újat mondani Markó Béla szonettjeiről? Hiszen egyfelől manapság nincs kiélezett „szonett-helyzet", mint volt például az ezerkilencszázhetvenes évek közepe táján, amikor Tandori Dezső *Még így sem* (1978) című kötetében alápörkölt a tizennégy soros versforma gyújtózsinórjának. Mennyiséget és minőséget robbantott a verscímek *1976717/a, 1976717/b, 1976717/c* stb. dátumozása-„sorszámozása" (1976. július 17., 1. szonett stb.). Egy-egy napon akár a *t, u, v, z* betűkig is felkapaszkodhatott a szonettszéria. Másfelől Markó fellépése óta szonettek sokaságát írja, teljes köteteket bíz a műfajra, olvasói elsősorban ezt az arcát ismerik. Az erdélyi magyar költő első magyarországi kiadású (összességében nyolcadik) kötete a *Mindenki autóbusza* volt 1989-ben: száz szonett. A JAK Füzetek 43. kiadványának fülszövege azzal bocsátotta útjára a narancssárga kis könyvet, hogy a szonett „Markó kezében a veszélyeztetett egyéni és közösségi lét műfaja, az önvédelem metaforája is".

Két-három évtizede irodalmunk szonettzenitje kitüntetett szakmai figyelmet kapott, Tandoritól az ugyancsak kulcsszerepű terepfölverőn, Bertók Lászlón át Markóig és másokig. Egyebek mellett Szigeti Csaba *A hímfarkas bőre* (1993) – lapjain frappáns utalással épp tizennégy írást tartalmazó – kötetére emlékeztethetünk, mely alaposan szemügyre vette a Tandori-féle szonettprogram elvi és technikai szisztémáját, a Somlyó György nevével fémjelzett „mesterséges szonettet", Weöres Sándor munkássága kapcsán a kérdőjeles „első magyar sestinát" és további problémákat. Markó szonettjeiről, az egyes kötetekről és a kötetek láncolatáról tucatszor tucatnyi recenzió keletkezett az idők során. A kiskönyvtárnyi irodalom néha azt sejteti: talán már nincs is új a tizennégy ágú nap alatt.

Persze mindig világlik új. Az első mondatban feltett kettős kérdésre adható feleletet főként az szabja meg: magának Markónak van-e újszerű mondandója a szonettel, teremt-e legfrissebb szonettgyűjteménye, a *Festékfoltok az éjszakán* új viszonyt a formához és a formán belül. E kérdés megválaszolása előtt rögzítenünk kell, hogy Markó Béla, aki régebben is írt különféle formájú más költeményeket, a közelmúltban két nagyobb eltérő verscsoporttal övezte szonettjeit. Az egyik versalak a haiku, melynek a szonettel való bizonyos alkati összefüggéseire részben már fény derült az 1980 utáni magyar líraelemző irodalomban. (E sorok írója is kísérletezett az összevetéssel *Két köntös* és *A széthasított köntös* című ikertanulmányaiban – T. T.: *Tres faciunt collegium,* 1997.) Markó haikui *Út a hegyek közt* (2010), majd *Boldog Sziszüphosz* (2012) címmel hagyták el a nyomdát. A haiku-felfogások hazai változatait Fodor Ákos, Babics Imre, Utassy József, Csontos János és

mások nevéhez kötő befogadói tudat egy újabb (a keleti gyökerekbe, képvilágba szervesebben visszanövő, egyben modernül ható) haikutípust regisztrálhatott.

A még fontosabb innovációt a nagy terjedelmű, félrímes számvető versek megjelenése képezte Markó pályáján. A felelős gondolat történelmi és etikai alapozású közeget találva, némi ellenpontozó dalszerűségre is hangszerelve szólalt meg műhelyében. A tónust a 2012. január 7-i keltezésű *Csatolmány* jelezheti (mely a címül választott szónak – gyökeinek, akusztikus hatásának – tartalmait, inspirációit aknázza ki a hivatali nyelvezettől az e-mail szótáráig), e felütéssel: „Nagyanyám fiatal volt, / amikor elcsatolták, / akkor lett nagyanyátlan / és nagyon kicsi az ország. // Illetve: nagyanyátlan? / Talán inkább apátlan, / mert apám ott lubickolt / a nagyanyám hasában. // Hát őt is elcsatolták, / a húgát meg az öccsét, / hogy később kiegészült / az elcsatolt örökség. // A tehenet tejestől, / a tyúkot kakasostól, / elcsatolt háton csattant / szintúgy elcsatolt ostor". A huszonöt szakaszt, száz sort számláló költemény történelmi jelentésbe, a huszadikszázadiság tragikumába, a múltat jelenként megöröklő versalany keserű tudatröntgenébe vetíti át mindazt, amit a vezérszó köré gyűjtött három-négy generáció sorsának tanúsága. Az e verstípusba sorolódó művek még nem álltak össze kötetté, de belőlük egy harmadik jelentékeny tartalmi-formai egység érik Markónál.

A *Tulajdonképpen minden*t (2010 – Szonettek, 2009. július – 2010. február) és a *Visszabontás*t (2011 – Szonettek [2010. február 15. – 2010. december 12.]) követően a *Festékfoltok…* még kerekebben érvényesíti lineáris időbeliségét, folytatva az előzményeket. 2010. december 25. és 2011. december 15. közé fogva még abroncsosabbnak tűnik az évhatárt ugyan átlépő, de ünneppel kezdődő és logikusan, önkiteljesítőn lezáruló versesztendő. A művek tényleges keletkezési sorrendje által megszabott keret, a szonettek naptári egymásutánja – kilencvennégy darab – a tágabb folyamatosságnak köszönhetően immár semmiképp sem esetleges vagy külsőleges. Az új vers-diárium temporális és strukturális indokoltságát erősíti, hogy a *Hatvanadik születésnapomra* felizzítja az egész periódust, az így kitüntetett 2011-es évet. A szeptember 8-i szonett indító kert- és magnólia-motívumára (is) nyomatékkal visszajátszik a *Még egyszer az őszi magnóliáról.*

A keletkezés (napja) és a költemény közötti összefüggés lehet majdhogynem nyilvánvaló, s ugyanennyire természetszerű, ha nem az. A 2011. november 2. dátum fölött halottak napi versként mormoljuk a *Vallomás egy őszi kertben*-t, hiszen a kert önmaga sírkertje. „Hideg gyökércsomók a nyár fonákján, / minden virág tövén ott legalul / egy-egy szétroncsolt hópehely lapul, / ha lent halottfehér, mi fent szivárvány…" – már az első négy sor *él* a halál ellentétezésekből előhívott látványtárával. Találomra választva kontrasztpéldát: a 2011. június 25-i *Kerti Madonna* egy valószínűsíthető vihar emléke, s a vers alighanem napi aktualitás nélkül szövődik a mind a kilencvennégy szonettre ráboruló, még említendő motívumháló Madonna-szálába: „Tör-zúz a szél a holtra rémült kertben, / rúgja a meggyfa gömbölyű hasát, / hogy hátha végre megadja magát, / s egy-két szem meggy valóban a földre cseppen…"

Ugyanaz a kert, ugyanaz a motívumkör nyílik meg a könyvben, mint amelyet az adaptáló értelmezés szintjén az említett legutóbbi Markó-kötetekből kissé magáénak is tud már az olvasó. S ugyanaz a szonett-típus, mely az egyetlen évet

majdnem fél évszázadra, a lírikusi jelenlét egészére feszíti. Közel száz szonett – mind 4/4/3/3 osztásban – az állandóság, sőt szükségképp az „egyformaság" képzetét ébreszti. A költő azonban igen sok variációval él. Az octett *a b b a* vagy *a b a b* rímképletű felröptetése természetesen szabályosan száll tovább a második négy sor ölelkező vagy keresztrímeinek szárnyain, de az *a* és *b* kicsengésű sorok szigorú ismétlése helyett mutatkozhat a *c d c d* vagy a *c d d c* perdítő ritmikája is. Markó Béla a tiszta szonettforma, a tradicionális szabályosság, a hagyományozódó jambikus minta híve, mégsem idegenkedik attól, hogy néha megbolondítsa a rímelést. Példaként a születésnapi szonettet véve, ki-ki eldöntheti, hogy az első strófa *bimbót* és *[-szín]folt* szavakra kihegyezett soraihoz rímelő sorokként rendeli-e hozzá a második strófa [vissza]*fojtott* és *boldog* sorvégeit, vagy sem. Azaz a más lüktetést adó *a b b a / c d d c* rímelésnek, vagy az *a b b a / c b b c* rímhívásnak enged. A mindössze egy rímszótag az előbbi képletet igazolja, a maga *i, í* hangzóival elkülönítve a *b* rímeket a *d* rímektől, de az *o, ó* magánhangzójú négy sorvégi szótag öntörvényűen-összebongóan mégis motoszkál bennünk. A kötet szomszédos verse – a címe, mely e bekezdés egyik állítását is alátámaszthatja: *Ugyanaz a kert* – egy szakaszon, az elsőn belül a *rések, szemek, remeg, megérett* sorkifutásokkal iktatja az *a b b a* rímelést, ugyanakkor mai rímfelfogásunk, halványabban bár, *a a a a* bokorrímet is érzékel.

Még nagyobb a rímelési színesség a két sorral szűkebb, viszont általában az octettnél nagyobb változatosságot engedélyező sextettekben. Részletező példatár helyett csupán egy argumentum, a legelső szonettből *(Csak holmi)*: az *a b b a / c d d c* után itt a megszokott, voltaképp *e e f / g g f* rímképlet *e e f / d d f* alakban sem helytelen, hiszen a tizenkettedik és tizenharmadik sor *anyajegyet – ismerhetett* ríme „áthozza" az octettből a hatodik és hetedik sor *testedet – rejtheted* rímét. Aki az alaki sokszínűség ilyesfajta (olykor talán véletlenszerű) versgazdagító virágzásában örömét leli, a „várható" rímelésű háromsorosok sokaságán kívül unikumokat is lelhet. Mint a *Rózsaszín,* melynek nyolcadik *(hibáznak)*, kilencedik *(sodornak)*, tizenkettedik és tizenharmadik *(kacagnak, elragadnak)* sori ríme három különböző szonettegységbe tartozik (a második, harmadik és negyedik szakaszba), és három különböző betűjelet kérne rímpárját nézve *(d, e, f)*. Csakhogy a ragrím megengedi, hogy mindhármat a *d* rím körébe olvassuk. Aki nem *hallja,* járjon utána. Hasonlóképp a *Mind közelebb* – ha akarjuk – hat összemosódással bokorrímes *e e e / e e e* szextettjének: *ömlenek – ölte meg – szörnyeteg – szerkezet – életet –* [haza]*érkezett.* (Azzal már elő sem merünk hozakodni, a rímszálhasogatás bocsánatos bűnétől félve, hogy ez esetben az octettből a hetedik sor *lépnek* végszava a jobbára több okból is problematikus és szürke toldalékrímet kifényesítve, különlegessé téve érkezhet a szextett játékterére, s ha érkezik, írhatjuk át újra a rímelés formalizált betűsorát.)

A rímképlet közvetíti, méri a szonett vérnyomását. Más rímképlet – más pulzus, s az egészség jele a rím aritmiája, extraszisztoléja is. A költői finomhangolás a szonettalakzat egészére kiterjed (legkevésbé tán a címadásra), és a rímelésben a legcizelláltabb (sosem mesterkedő). Egyszerűségében is jelentős többlet példának okáért, hogy *A szörnyű test* sorokon belüli összecsengéssel is ráerősít a rímre. Előbb az első szakaszban: „…majdnem összeolvad / az átizzadt és meggyűrt lepe-

dővel, / de hogyha kell, egy felhővel, egy kővel…" A folytatásban az első szakasz utolsó és a második szakasz első szavát „rímelteti" az azonos igekötő; az ötödik sor első és utolsó szava ugyanezen a módon, továbbá a feltételes móddal válik „keretező sorrímmé"; s a hatodik sor sem válik le a láncról: „…mert körbefolyhat, // körbeölelhet mindent, körbeéghet / és körbesistereghet földön-égen…" Valós rímhelyzet nélküli négyszeres igekötő-ismétlésként (*ötbetűs alliterációként)* önmagával csendül össze: körbefut a *körbe-*. Vagyis rímet ne csak ott keressünk, ahol szoktunk, s ne csak azt keressük rímként, amit szoktunk. (Az octett második egységében a [körbe]*éghet* – [földön-]*égen* – [ki]*tépjen* – törme*léket* ezúttal is két rímpár, *c d d c*, de megint jelenti magát a bokorrím is: *c c c c.*)

A nagy biztonságú míves kimunkáltság egyetemi szonett-szeminárium témája lehetne. Egy további formai vonatkozás e helyt sem hagyható szó nélkül. Markó majdnem valamennyi szonettje egy mondat. Egy mondat a szonettségről. A szonettség egy mondata; a kert egy mondata; a kertet bíró ember, emberpár egy mondata; Istenhez/Istenről szóló egy mondat. Alig bukkanunk olyanra, amely kivétel. Az *Egy érzelem története* két mondat, az *Egy mentalevél Annának* három mondat, a *Mondattan* – a fókuszált komponáló, grammatikai, stiláris tudatosság, gondosság és elegancia jegyében – hét mondat, hiszen így *inkább*, láttatóan nyilvánulhat meg tana. (A *Feldolgoznak* áthág a tízen, tüntet a sokmondatossággal: tizenhárom mondat. Nem mellékes: ebből három egyszavas mondat, egy kétszavas, kettő négyszavas.) Az egymondatosság alakításbeli kemény leckéket ró az alakítóra, az első sor első szavának A (vagy alfa) pontjától a tizennegyedik sor utolsó szavának B (vagy ómega) pontjáig – érzéklet és gondolat egy lendületével – eljutni kívánó versbeli beszélőre. Markót ritkán kapjuk rajta azon, hogy saját dolgát „túlnehezíti", indokolatlan, mellékes fogalmazási kalandozásokba téved, tíz-tizenegy sort pumpál tizennégyre, vagy töltelékszavakkal, motívumismétlésekkel apasztja szonettkertje klorofilját.

Isten és ember is a kertre szegezi pillantását, s ezzel mindketten egymásra. Kert a fára, fa az ágra, ág a gyümölcsre, és megfordítva. A tapasztalati és hipotetikus bipolaritások ugyanakkor fogalmi és szimbólumpárokként bontakoznak ki. Tények/toposzok gyűjtőhelye a kert. Nem Pilinszky János *Apokrif*jának „Valamikor a paradicsom állt itt" keserű elszalasztottságával, hanem a boldog, ünnepi, szertartásos, köszönetet mondó birtoklás profán örömével, amely másfelől szinte minden pillanatban tudja-sejteti a kérdés aggodalmát: meddig áll itt a kert? Meddig forogh körbe a nagy természeti univerzum-rend éppen azokkal a szereplőkkel, akiknek nevében a lírai én szonettet ír, dúdol, fohászkodik? És rend-e a rend, vagy a rendtelent, rendezetlent, rendezhetetlent *csonkolja* vágyunk szava rend-egésszé?

A kötet dichotómiái, a kettős érzületek a *Festékfoltok az éjszakán* kötet- és verscím színességet és feketeséget ütköztető konszonáns diszharmóniájában is kifejeződnek. Amiként a *Test* mondja: „Mert színek vannak a feketeségben, / meggyűlnek, duzzadnak ott legbelül, / s ha egy horog időnként elmerül, / tán felbukkan a pillanatnyi résben // a rejtett kék vagy zöld, s már kint ragyog, / míg lent a hegy gyomrában meg-megrezzen / sok drágakő, mint sötét fellegekben / az apró, szálkás, fényes csillagok…" A kötet címadó szonettjében fordul elő az *Isten – nincsen* rímpár, mely a hangzáskapcsot a jelentéssel, a ténybelinek tételezett kapcsolatta-

lansággal, hiánnyal töri szét. E szonett egy mondata egészében idézendő, mert Isten entitását és a versbe idézett festő figuráját az octett és a szextett váltásakor mintegy felcseréli a „leltározó" kilencedik sor révén: „Középre is fest egy kék áramot, / bár tudja jól, hogy elvetélt kísérlet, / és legfennebb a széleken ígérhet, / s inkább kívülről, némi távlatot, // amint a ködből gyúr friss margarétát, / könnyű füvet, virágzó bokrokat, / de csak a festő lesz így boldogabb, / s mind hangosabban zúgva, egyre némább // a föld, a víz, a kő, az ég, az Isten, / mert semmiféle mondandója nincsen / számunkra már, és hogyha volt is, rég volt, // s csak úgy rohan tovább most dübörögve, / hogy mégis itt marad velünk örökre, / és fúj nekünk egy színes buborékot". Színtobzódás és színhiány örök párbeszédével az évszakkövető kert éppen úgy megragadható (nem először az újabb Markó-költészetben), mint az emberi lét nagyobb és kisebb tagoló dekádjai, szakai. Szín és színfosztás mellett Markó Béla számos kitűnően beváló eszközt alkalmaz. Az iménti versben az azonosítás (vagy a látszata) miatt újfent kiemelendő sor, „a föld, a víz, a kő, az ég, az Isten" a rímszóig csupa egy szótagos terhe és az utolsó szóként három szótagban lebegő „buborék" pillesége például súly és könnyűség szembefordításával (is) hat.

A *Festékfoltok*-vers megelevenített festője: Csontváry Kosztka Tivadar. „Csontváry*: A Nagy Tarpatak a Tátrában*, 1904–1905, olaj, vászon, 236x400 cm, Pécs" – olvasható eligazításként a szonett felett az elsődleges élményforrásról. A költői „tárlatvezetés" igen sok szonettet érint. Különleges „saját" múzeum az, amelyben az itáliai reneszánsz remekei, a Csontváry-képek néhánya, s modern mesterek alkotásai egyként függnek. Rembrandt és Degas (egy-egy műve-műcíme) oldalpáron őrzi a verset, egymást érik a *Madonnák*, *Ecce Homo és Pietà* késztet képzettársításokra, ám az aktok, illetve Schielétől az *Ölelés*, Matisse-tól az *Életöröm*, s Picassótól a *Guernica* sem szorul a falakon kívülre. A festmények bizonyára a kertmotívum statikusságát ellentétező mozgalmas – és inkább építészeti élményemlékeket ajándékozó – utazásmotívum valóságos visszfényei nemegyszer (vö.: *Annával a pisai ferde toronynál; Séta Eszter lányommal Bolognában; Vendégségben az Égei-tengeren; Potidiából látszik az Olümposz* stb.). Mégis erősebb a virtuális album, mint a tényleges képtár(ak) benyomása. Festmény-„mottó" és költemény között nem mindig evidens az összefüggés. Megesik, hogy a nagy hagyományú verstípus (a piktúra halhatatlan műveinek transzponálása a líra nyelvén) eredendő illusztrativitását, a „fényképező" irodalmi reprodukálás veszélyét Markó sem kerüli el. A már idézett – s mindjárt újra lényegi funkcióhoz jutó – *A szörnyű test* kezdése iskolás: „A legszebb az…" (Schiele képén). A vers(írás) ritka önreflexiója, az alkotásfolyamat tematizálása lehet bizonytalan („Azt kérdi Anna, hogy vers lesz talán / ebből is majd, s tényleg, miért ne lenne…" – *Protézis*).

A képek mindenesetre kínálnak a versek sugalmazásával egy felé törő, illetve különutas értelmezési irányokat. Ismét összetett, elmélyült képzőművészeti/irodalmi/társművészeti stúdium fedhetné csak fel a vélhető irányok célra tartását és benső komplexitását. Nem kétséges azonban, hogy a felmerülő festmények olyan térképzések dokumentumai, amelyekben az élő vagy a halott emberi test dominál. Két érintkező, ám elválasztott régióban. A halott test szentsége főként Krisztus kereszthalálának ábrázolásaiban összegződik, az élő test képi szimfóniái pedig a sze-

relem- és szeretkezés-megörökítések. A legsikerültebb versek nem a képek nyomában járnak, kalauzuk a puszta adat. (Markónál a könyv jellege, a versek karaktere miatt nemigen merülhet fel, hogy a képek reprodukcióit is közreadja, mint azt nem egy költőtársa – például Gyurkovics Tibor – tette.)

Sem a hatszáz évet átívelő művészettörténeti kor(szak)ok, festő géniuszok nevei, sem a tematikus besorolások nem uralhatják, nem sematizálhatják Markó szonettkönyvét. Boschtól a *Gyönyörök kertje* a kötetbeli kertre is rányílik, Gauguin *Anyaság*a a Madonna-alakokkal együtt létezik, Dalítól *Az emlékezet állandósága* az egész szonettgyűjteményre, szonettéletműre rávall, a kivételes szépségű, finomságú *Megnyílsz neki* tizennégy sorának *Mona Lisá*ja egyszerre mosoly – és nyárfa: „…hiába bontja / a képzelet, ha nem leli testét // sehol, és szenvedését sem mutatja, / hiszen csupán azáltal létezik, hogy / megnyílsz neki, és nincs előtte titkod, // s a holt ecsetvonások közt kutatva, / várod, hogy benned is mosolyt fakasszon / egy nyárfa, amely olyan, mint egy asszony" – olvassuk. A megszemélyesülés és elvonatkoztatás tárgyi hordozója a nyárfából hasított fatábla, mely Leonardónak szolgált. Markó halk iróniája a hasonló megállapításokban sokszor bújik meg.

A test – a *Test, A szörnyű test* – szonettjeihez a tartalomjegyzék címei közt tallózva nem könnyű azonnal elérkezni. Kevés a testutalás, jóllehet indirekt módon informál róla a *Vetkőzés*, a *Próteusz*, vagy a szépségesen szép kötetzáró *A feltámadás alkatrészei* is. (Summázatok az utóbbiból: „Végül a saját csontvázadat viszed, / vagy mindenképpen valamit belülről, / s a szemek csak az így teremtett űrről / szólnak, a semmiről a senkinek…"; „…kezed / kezedbe kulcsolod, hogy összeérjen // a hús a hússal és a test a testtel, / s mit sem számít, hogy csupán önmaga / ez is, az is, nem hozott anyaga, // vagy éppen azért bánik a kereszttel / olyan vigyázva, mintha ott belül / lett volna tényleg, s most kívül kerül"). Az ember embertestének ábrázolását, felfestését a *Festékfoltok…* a nem mellékesként leszámlált hétköznapok és a kitüntetett különféle ünnepnapok epikus töltésű lírai naplózásában oldja meg (az ünnepek ünnepévé a kiteljesítő testtalálkozásokat, az egybeforrásokat: a szeretkezéseket téve meg. Függöny mögötti intimitásukban is szókimondóan). Az isteni, krisztusi test ábrázolása tökéletes versízléssel, az emberi test melletti antropomorf szakralitással történik. Isten egyszülött fia, Jézus a megidézett festményeken, illetve a versekben kisdedként, az *Ecce!* Homójaként, a kereszt áldozataként, a keresztről való levétel holt korpuszaként, a *Mennybemenetel*ben – a misztériumot egy szóval sem említve – feltámadottként is jelen van. Az alaksokasítás olyan csúcssorokat eredményez, mint a Krisztust a kert természeti teljébe visszahelyező szonettindítás: „Megérett Jézus, mint a meggy a kertben…" A sor felel a *Kerti Madonna* citált meggy-elvetélés képére. Ilyen toposz/motívum-diskurzus folyik az egész kötetben, melyről merőben új, 21. századi, antropológiai-ontológiai értelemben állítható, hogy a szonett a költő kezén „a veszélyeztetett egyéni és közösségi lét új műfaja, az önvédelem metaforája is". Új benne (a megőrzött elemek gyűrűjében) a képzettársítások merészsége, az Isten–ember viszonylat nem szokásos perspektívájú (egyszerre hódoló és lázadó, imádó és reményvesztett, azonosuló és kritikai) beállítása, az Úr, a fennvaló (e szinonimák és továbbiak is előfordulnak) *földi, testi* aspektusú körvonalazása az *égi, spirituális* megképzés és a kertcentrikus világmagyarázat érdekében. Isten és Isten fia is a kert lakója.

Meggy-Jézus és meggyfa-Atya: Markó Béla talán épp a kétezres évek elején támadt versszünetében metszette meg a költészetének addig uralkodó szonettformáját, hogy a csöndjében is gyarapodó törzs új lombozatot növeszthessen.

Újdonság és folytatás: Markó hűséges régi és frissiben szegődő új olvasói is gond nélkül számba vehetik a motívumkincset, mely új hatványokra emeli magát. A gyümölcs- (cseresznye-, szilva-, dió- stb.) motívum, a virág- (oleander- stb.) motívum, a csillagmotívum, vagy a más jellegűek közül a sokjelentésű résmotívum újfent nem marad el, de rendszerbe szerveződéséhez már-már regényszerűen bővülő lírai előzményeket, struktúrákat kamatoztathat önmaga összességén kívül. A megsokszorozás gondolata nem elvont, nem szimbolikus jelentéseiben is áthatja a könyvet (közel azonos tárgyú festmények sorjáztatásával, a „még egyszer" verseivel, az *Újrakezdődik minden* felismerésével, motívumrepetíciókkal, a zeneiség és humor körjáró jeleivel). A sokszorozás, a válaszlehetőségek sokasága (vagy a válaszhiányok sokasága) nem teszi feleslegessé az *egy* kérdéseket, az *Egy* kérdéseit. Pilinszky János nevének kissé véletlenszerű, a kertmotívum (Paradicsom) párhuzama kedvéért történt meghívását indokolhatja jelen bírálatban, hogy Markó szintén *Egy titok margójára* és *Egy szenvedély margójára* írja verseit. A szonett kompaktsága, szerkezeti szilárdsága, szintézis felé tartó építettsége nem oldja ki az enigmatikus versjelleget, a titokkert szüntelen titoktermését. A *Festékfoltok az éjszakán* – a *Tulajdonképp minden*nel és a *Visszabontás*sal együtt – a Markó-szonett értékállandósításának, értékkiterjesztésének kötete.

A *Megsokszorozza* című vers a költő pillanatnyi ars poetica-önarcképe is lehet: Csontváry *Önarckép*ére íródott (az 1896 és 1902 között készültre). Az Isten képmására teremtett Isten-önarcképe-ember, aki alig tud mit kezdeni képmás-méltóságával, kivételességével, a *gazda* (a kert gazdája) isteni atya szerepében indítja, és a fiú „feltámadok" szerepében zárja 2011. július 23-i szonettkrónikáját. Megint egy pompás költői fogás: az Atyával és a Fiúval történő azonosítást (annak látszatát) csupán egy birtokos személyjel bimbónyi varázslata bontja ki. A kerttel-egy-lét személytelenebb és közösségibb önvédelme, ámulata a termő, önsokszorozó egyént kicsinységében is megfelelteti az isteni világegésszel: „Látszólag persze én vagyok a gazda, / mert tőlem függ csak, hogy amit szeretnék, / meg is tegyem, s ha például cseresznyét / vagy meggyet ültetek, az én szavamra // lesz mind sűrűbb a kert, és egyre tőlem / vár jó időt, míg minden porcikámat / megsokszorozza, egy apró virágnak / s tücsöknek is már része lesz belőlem, // és rá kell jönnöm, hogy megint belül / nyüzsög, mi kint volt, s ismét egyedül / nyújtózom, nyílok, ringok, cirpelek, // elalszom, aztán csak feltámadok, / s ha reggel kinyitom az ablakot, / látom, hogy sok-sok ágam integet". *(Jelenkor Kiadó)*

TARJÁN TAMÁS

Fiktív országimázs

SZÁLINGER BALÁZS: KÖZTÁRSASÁG

„Bármikor a köztársaság a kérdés, / Ha válasz kell: hát a köztársaság az, / Oly egyszerű, nézd, milyen egyszerű." (*Bibó István,* 16.) Az idézett vers énje az egyszerűség mibenlétét próbálja tisztázni, s gondolatkísérlete során eljut a köztársaság fogalmához is. Ám mondatai iróniával átitatottak, s a kötet elolvasása után mi, olvasók is egyetérthetünk a vers beszélőjével: lám, a köztársaság mégsem olyan egyszerű. A szerző egy interjúban a szó összetettségére utal: „A köztársaság szót a kifejezés lényegi értelmében használom, ahogy azt egy nyelvész is tudná magyarázni. A köz, a társ, a társas tagokra osztva már elgondolkodtatóbb és összetettebb a jelentése. Egy gyűjtőcím, amelybe belefér a közéleti is, de érhető alatta sok minden más is." (Varga Melinda: „*A lírának a legnagyobb felvonulási területe a színház*", http://www.irodalmijelen.hu/node/14083) Szálinger Balázs *Köztársaság* című kötete olyan műnemek, műfajok, témák, megszólalásmódok gyűjteményeként is olvasható, melyeket a címbeli államforma fog össze.

A kötet mégis e mottóval indul: „Oh hadd feledjem, hogy polgár vagyok!" Petőfi Sándor *Miért kísérsz…* című verséből származik az idézet, melynek beszélője a hazaszeretet érzését üldözné el maga mellől, sikertelenül. Szálinger verseit nem is annyira a hazaszeretet, mint inkább a hazához fűződő ambivalens viszony problematizálása kíséri végig. Ezt a témát szintén a felejtés lehetetlensége jellemzi, s ezért újra és újra felbukkan a közéletiség kérdésköre a kötetben. Lapis József az *Édes hazám* című válogatással kapcsolatban a következőket jegyzi meg: „A közéleti költészet újrafelfedezése és vitapozícióba helyezése esélyt kínál arra, hogy mindennapi valóságunk szóművészet általi másként értésének fontossága egy fokkal szélesebb közönség számára is megmutatkozhasson. Hogy mekkora pontosan ez a némiképp szélesebb közönség, nehezen volna megbecsülhető, de bármely mértékű nyitás üdvözlendő" (Lapis József: *Egy kötet a demokráciáról*, Műút, 2012/34, 60.). Szálinger korábban is fogékony volt az ilyen jellegű nyitásra: többek közt *M1/M7* című kötetében is számos olyan vers jelent meg, amelyekre könnyen ráilleszthető a „közéletiség" címkéje, ám nehéz lenne definiálni, mi tartozik e kategória alá. A *Köztársaság* fülszövegének találó megfogalmazása szerint „magánélet és közélet egységellentéte" jellemzi a verseket, s a kötet egyik recenzense e két dimenzió mellé több évezredes történeti távlatot is rendel. Szilvay Máté szerint Szálinger közéletfelfogása abban nyújt újat a hasonló témájú szövegekhez képest, hogy visszanyúl az antikvitáshoz. Nála a politika a férfi természetes közege, a magánélet pedig a nőhöz kötődik. A politika fogalmához az erény kapcsolódik, így a harc nem az egyén és a politika között, hanem férfi és nő között zajlik, hiszen utóbbi a „házi tűzhely" boldogságát ígéri a férfinak a „férfierény" gyakorlása helyett (Szilvay Máté: *Férfierény,* Műút, 2012/35, 93–95.).

A címnélküli nyitó versben már megjelennek a könyv legfontosabb hívószavai: demokrácia, köztársaság, város, történelem, sors, férfi és női kapcsolatok. A sokféle témához illeszkedik a kötetstruktúra is, amely tematikai és műnemi szempontok

alapján épül fel. A kötet első, harmadik és ötödik része versekből áll, a második részben a *Köztársaság* című dráma olvasható, a negyedikben pedig a *Háború* címet viselő elbeszélő költemény. A kötetre a műnemek közötti átjárás jellemző: a drámában vannak kifejezetten lírai részletek, az első versciklus pedig a dráma első jelenetével indul:

CAESAR Egészséges és szép kisfiú, gratulálok.
SERVILIA *(odaugrik)* Vigyázz, Caesar, leejted!
CAESAR Dehogy ejtem le, hülye vagy?
BRUTUS Oá! (*Első jelenet*, 11.)

Ezzel az indítással a kötet mintegy felhívja olvasója figyelmét a nem lineáris olvasásmód lehetőségére, hiszen az első jelenet után máris odalapozhatunk a drámához, amely a szereplők felsorolását követően a második jelenettel kezdődik. Az idézett jelenet alapján azt várhatnánk, hogy Julius Caesar és a később gyilkosává váló Brutus közötti konfliktusokról fogunk olvasni, ám ezen a néhány mondaton kívül a drámában nincs szó minderről, helyette a fiatal Gaius életének egy kevéssé ismert mozzanatára irányítja figyelmünket a mű. Az öntudatos ifjú kalózok fogságába kerül, ahol határozott fellépése és intelligenciája miatt komoly megbecsülésre tesz szert. Ennek ellenére nem tűri, hogy büszkeségén folt essen, ezért kiszabadulása után keresztre feszítteti fogvatartóit, hogy a „Most Róma" (238.) kijelentéssel kezdetét vegye uralkodói karrierje. Szálinger ezen a ponton vet véget az események folyásának, talán éppen azért, mert a folytatást már jól ismerjük a történelemkönyvek lapjairól: az eredetileg köztársaságpárti fiatalember a Római Birodalom örökös diktátorává válik. A történet időben és térben távol áll a jelenkor Magyarországától, ám a mondatok az élőbeszéd természetességét imitálják, emellett a dialógusokban minden kor számára érvényes problémák vetődnek fel, például a korrupció jelensége vagy a megfelelő államforma megalkotása. Gaius és a kalózok vezetője, Hariszteász a kalózok sajátos, félig demokratikus, félig diktatorikus államáról vitatkozik, arra keresve a választ: mitől válhat működőképessé egy államforma?

Ha nem az *Első jelenet* által kijelölt útvonalon haladunk, akkor is hasonló problémákhoz jutunk el: a drámarészletet követő versek szintén megkísérlik körüljárni ezt a kérdéskört. A kötetnyitó műben mintegy címszavakként megidézett témákat (demokrácia, férfi-női kapcsolatok, történelem) a versciklusok fejtegetik tovább. „Ha egy biciklin hazámat összeírnám, / Féknyomaimmal elmocskolnám a tájat" (*Descriptio Hungariae,* 26.). Az idézett versben a haza leírásának lehetetlensége szólal meg, s még a próbálkozásért is „jól fűtött közutálat" jár. A kötet, benne különösen az I. rész mégis ilyesmire vállalkozik, egyfajta sajátos Descriptio Hungariaeként funkcionálva. Az I., de a III. rész címadására is jellemző a földrajzi nevek használata (például Salgótarján, Józsefváros, Verecke, Hajdúság) – mintha egy képzeletbeli térkép rajzolódna ki a kötet lapjain, amelynek segítségével fiktív tájakat is megismerhetünk, például Babámvérét vagy a Szabadalmi utat, sőt a költői invenció megalkotja a mártírváros fogalmát is (*Magyar Mártírvárosok Szövetsége,* 38.). A településeken, utcákon, tereken elidőzve hol egy kocsmába botlunk

(*Püspökladány)*, hol az ’56-os forradalomba (*Széna tér, október 23.*): a versekben egyszerre kapnak hangot a hétköznapi élet apró történései és a magyar történelmet formáló események. Fehér Renátó meglátása szerint a művek a magyar történelem három mítoszát idézik meg: a ’48-as és ’56-os forradalmat és szabadságharcot, valamint a rendszerváltást. Bár magánélet és közélet kettőssége az I. részre is jellemző, itt inkább ezek a mítoszok kapnak nagyobb hangsúlyt, de azok dicsfénye nélkül, inkább tragédiáikra fókuszálva. (Fehér Renátó: *Őszülő fiúk háborúja*, http://prae.hu/prae/articles.php?aid=5255&cat=3) Az ország képzeletbeli térképén összefonódik földrajz és (mikro)történelem, s így láthatunk egy sajátos, ellentmondásoktól sem mentes illusztrációt Magyarországról.

„Aznap, hogy forradalom tört ki Bécsben, / Mi ketten a megtalált Jelenával / Valahol az Alföldön vonatoztunk, / És négy zöld szem lett a történelem.” (*Jelena, én zöld szemeim fele*, 241.) A III. ciklusnyitó verse a már az I. részre is jellemző kettősséget, egyén és történelem egymásra hatását domborítja ki, azonban míg az első rész bővelkedik történelmi utalásokban, addig a kötet harmadik egységében a magánélet eseményei felé tolódik el a hangsúly. A harmadik ciklus abban is különbözik az elsőtől, hogy a szerelmi költészet darabjai itt szakrális kontextusba is kerülnek. A lírai én a jelenlegi pápától kérdezi: „Nem az az áldott, ki jelentéktelen, / S Urát keresve embertársába olvad?” (*Audiencia Benedeknél,* 244.), a *Somlyó Zoltán* címet viselő költemény beszélője pedig „Isten eltaposott tanácsadójaként” ül a szentek között (246.). Azonban a már-már patetikus hangvétel rögtön a következő versben felszámolódik, a szerelmes emberekről szólva ezt olvassuk: „új államotok / Főépületének helyén egy trágyadomb / Emelkedik, melyben káromlás / És istentagadás ver gyökeret.” (*Szerelmes emberek,* 248.) Ha a magyar történelem mítoszaira igaz az ellentmondásosság, akkor a magánéleti lírára ez hatványozottan érvényes. A költemények nem rendeződhetnek egységes narratívába, hiszen a versek beszélői számtalan szerepbe helyezkednek, s ez többféle megszólalási módot von maga után. Viszont itt találjuk a kötetnek azt a versét is, amely „az emberélet útjának feléről” vet számot, s az összegzés során a férfi-nő kapcsolatok mellett Isten és ember viszonya is terítékre kerül. A *Mondd ki, Uram* lírai énje (267.) nem a nőt, a szerelmet szólítja meg, hanem a transzcendens felé tesz lépéseket.

A következő részben egy narratíva megalkotásának kísérlete rajzolódik ki. A *Háború* története töredékes ugyan, de a szüzsé így is egyértelműen megfejthető: egy párkapcsolat végéről olvasunk a harmadik világháború idején. Múlt és jelen mellett a jövő horizontja is felsejlik a kötetben, de a szöveg nem Magyarország jövőjének lehetséges verzióira fókuszál, hanem történelem és egyén kapcsolatára. Két, egymástól már elszakadó félben lévő embert a háború hozza újra közel egy rövid ideig. A cím így nemcsak a történelmi eseményre utal, hanem a párkapcsolatban zajló háborúra is, amelynek tragikus végkimenetele lesz. „Pedig csak a boltba mentél le, és... / Ki gondolta, hogy bele lehet halni” (*Háború,* 342.). A nő halálának ténye nem kap komolyabb nyomatékot: a rövid gyász után a férfi a kettős háború romjain építi újra életét. A tragédiák súlytalanok, „mindezt inkább egy generáció nagy lehetőségeként, történeteként éli meg a beszélő”. (Fehér Renátó: i. m.)

A műnemek sokfélesége mellett a kötet műfaji sokszínűsége is figyelemre méltó. Többek között szonetteket, prózaverseket is olvashatunk, melyek közé

időnként beékelődik egy-egy „dalbetét”: ilyen például a *Babámvére* vagy a *Város alatt két hajó*. Ezek a dalok rendkívül ritmikusak, akár mondókaszerűen is olvashatóak, szókincsük pedig időnként a népdalokéra emlékeztet: „Új típusú exobolygó tövében / Barna kislány de szeretlek de régen” (*Vigasztalós,* 279.). Ez a részlet a regiszterek ötvözésére is jó példa lehet, ugyanis akár egy versen belül is keveredhet népies és tudományos stílusregiszter, de a szövegek olyan nyelven is megszólalnak, amelyek talán kissé távolabb állnak a hagyományos szépirodalmi nyelvhasználattól. A *Magyar Mártírvárosok Szövetsége* a jogi paragrafusok nyelvét idézi, az egyesületek alapító okiratainak szövegeit ironikusan kifordítva, a *Nap* pedig a gazdasági-kereskedelmi nyelvhasználatot imitálja.

Akármilyen stílusban, nyelvben, témában is íródjanak a versek, az egész kötetet áthatja az olykor gúnyba hajló irónia könnyedsége, amely a *Tizenharmadik pont*ra is jellemző: „Legvégül követeljük a forradalom leverését.” (57.) Ez a csattanószerű, rövid mondat a ’48-as és az ’56-os forradalom tizenkét pontjára reflektál, azokat a történelmi tapasztalatok nyomán továbbgondolva, s talán a magyar nép közmondásos pesszimizmusával is gazdagítva. A kötet egyik legnagyobb erénye ebben a játékos, a történelmi eseményeket és az emberi kapcsolatokat merészen felforgató iróniában rejlik – Szálinger kötete így fest új színeket a közéleti költészet palettájára. (*Magvető*)

LOVAS ANETT CSILLA

Elit és populáris műfajok mozgásterében

KÁLAI SÁNDOR: FEJEZETEK A FRANCIA BŰNÜGYI IRODALOM TÖRTÉNETÉBŐL

A műfajok születése csak ritkán köthető olyan egyértelműséggel egy szerzőhöz, illetve műhöz, művekhez, mint Edgar Poe esetében a modern detektív epika létrejötte az 1840-es években. Kálai Sándor ehhez képest indokoltan emeli ki, hogy a francia bűnügyi regény nagy mértékben származtatható a folytatásos regény érdeklődés-, sőt izgalomfokozó közlésmódjából. Ugyanakkor közismert, hogy Jókai is kötődött a tárcaregényformához, sokat bízott e már-már hatásvadász technikára egy-egy közlemény érdekkeltő lezárásával, szorosan vett bűnügyi regényt azonban nem írt. Tehát: a krimi nem lehet meg rejtélyek és meglepő fordulatok nélkül, viszont a rejtélyekben és meglepő fordulatokban bővelkedő folytatásos regényeknek talán többsége nem detektív történet a XIX. században.

Szerzőnk pontos definíciót ad: „egy műfaj legitimációja és intézményesülése akkor történik meg, amikor tisztába jön azzal, hogy ekként (tehát műfajként) létezik.” (34.) A folytatásos közlés (bár Dickens az 1836-os, újságban, részletekben megjelent *Pickwick klub*bal, de későbbi, ennél „rejtélyesebb” műveivel sem került közel a bűnügyi regényhez) mind divatosabbá válása kétségkívül lökést ad a fran-

cia irodalomban az új műfajnak már csak azért is, mert a nagy áttörést hozó Sue-regény, az 1842-es *Párizs rejtelmei,* bár nem detektívregény, de tele van titkokkal, meglepetésekkel, sőt bűntényekkel. A XIX. század közepén tehát a bűnügyi tematika sokszor érintkezik a kalandromantika sablonjaival, hiszen a *Monte Christo grófjá*ban, sőt *A nyomorultak*ban meghatározó szerepe van börtönnek, szökésnek, üldözésnek, bosszúnak, ami összefügghet a forradalom és a napóleoni háborúk korának korábban példátlan fordulataival: ahogy koldusbotra jutnak dúsgazdag francia emigránsok, ahogy Napóleon egyik őrmesterből lett alvezérét ülteti a svéd trónra.

Kálai Sándor egy nagy szakmai tekintélyt, Mattelart-t idézi, aki szerint a nagy francia forradalom után lesz a regények visszatérő témája társadalmi felemelkedés, eltűnés, visszatérés, identitásváltás. (A fegyencből sztárrendőrré emelkedő Vidocq valóságos története ihleti Balzac Vautrin-jét, s *A nyomorultak* több alakját is.) És csakugyan: megírható volna a krimi története bizonyos társadalmi-világképi változások függvényeként is. Ahogyan például az úgynevezett hidegháborús korszakhoz kötődnek a szovjet hírszerzővel csatázó James Bond-történetek, vagy (nem sokkal később) az űrkutatással, űrhajózással függenek össze a sci-fibe hajló, de a bűnügyi elbeszélés módszeréhez igazodó sorozatok, amelyek arról szólnak, hogy földöntúli lények (esetleg földi partnerek segítségével) sátáni gonoszsággal igyekeznek leigázni vagy elpusztítani az emberiséget.

Mindenesetre a XIX. században a populáris regiszterbe tartozó bűnügyi regény és az elit irodalom közötti átjárásnak tanulságos példái akadnak. Thomas Mann majd nyilvánvalóan játékosan nevezi a *Bűn és bűnhődés*t minden idők legnagyobb krimijének, annyiban azonban feltétlenül igaza van, hogy az intellektuális gyilkos Raszkolnyikov története egy gyilkosság, majd egy nyomozás eseménysorát adja, mégha végső tanulsága etikai és politikai dilemma is: lehet-e a rosszon keresztül jutni el a jóhoz. A regény eme dilemmájához is köthető, hogy Dosztojevszkij nehezen elfogadható író lett a szocialista korszakban, hiszen e regény alapgondolata szerint nem szabad embertelen módszerekkel még nemes elképzelések megvalósításába sem fogni, mert az bukáshoz, az eszme összeomlásához vezet. Alighanem általánosabb törvényszerűség is az irodalom kronologikus alakulásrendjében (ha már a „fejlődés" kategóriával óvatosan kell bánni!), hogy a perifériális, a populáris irodalom a centrumba, az elit szférájába kerül át. Sue hatása *A nyomorultak*ra, sőt Dosztojevszkijre gyakran emlegetett komparatisztikai tény. A *Vörös és fekete* éppúgy egy gyilkossági kísérlet napi híréből született, mint *Az aranyember*ben Athalie merénylete, és sokan a krimi eljárására ismernek rá még Kafka regényében, *A per*ben is.

Ha a bibliai Káin és Ábel konfliktustól a *Karamazov testvérek*ig képzeljük el egy motívum hatástörténetét, akkor arra a következtetésre juthatunk, hogy a különböző indítékú bűntények, gyilkosságok értelmezése elementáris szerepet játszik a legmagasabbrendű irodalomban is az *Ótestamentum*tól napjainkig, s ennek a gigantikus, valóságiszonyat és etikai dilemmák miatt is virulens témának csak csekélyebb irodalmi értékű változata a detektívregény. Sőt: a gyilkosság és a nyomozás a XX. században különleges szerephez jutó kultúrtörténeti kriminek (pl. *A rózsa neve*) is alapeleme lesz, mintegy azt bizonyítva, hogy a végletes szituációk

és szélsőséges karakterek teremtette cselekmény még legújabban is alkalmas nagy kérdések szimulálására.

A határt nem is könnyű meghúzni krimi és világirodalmi klasszikus között, hacsak nem azt az egyszerű, de lényegre tapintó differenciálást alkalmazzuk, amely szerint a művészi ambíció iránya és szintje a meghatározó itt is, mint a populáris regiszterrel érintkező romantikus kalandregény esetében. Jókait például mindig is azzal lehetett igénytelenebb kortársaitól, pl. idősebb Dumas-tól megkülönböztetni, hogy zseniális nyelvhasználó volt, míg Dumas-ra bedolgozókat, „néger"-eket bizonyított rá a bíróság, tehát nem átallott ifjú újságírókat alkalmazni azzal a céllal, hogy kétségkívül remekül elgondolt témáit dolgozzák ki, fogalmazzák meg. Ezzel szemben Jókai kimeríthetetlen nyelvi gazdagsága, beszéltető ötletei legigénytelenebb műveiben is megkülönböztetik őt a középszerű kalandregényíróktól.

Érdekes változat Zola regénye, az *Állat az emberben*, amely krimiként is olvasható, de Zola nyelvi géniusza és költői fantáziája lehetetlenné teszi, hogy krimiszerző tucatírókkal tévesszük össze. A nagy részében vasút közelében, sőt vonaton, mozdonyon játszódó regény gyilkosságra készülő hőseiről olvasunk, majd egyetlen mondat is képes Zola írói kvalitásait dokumentálni: „A távolban mozdony sípolt, gyászos árvasága panaszát belesírta az éjszakába." Tragikus előjelek áttételes megéreztetése ez, s az olvasó olyan komplex írói szuggesztió hatása alá kerül, ami semmiképpen nem illik az üzletszerűen „gyártott" krimik előadásmódjához. (Az *Állat az emberben* Kálai Sándor előző könyvében – *Papok és orvosok – Vallási és tudományos diskurzus Émile Zola regényciklusában* – is szerepel, a mostaniban – *Fejezetek a francia bűnügyi irodalom történetéből* – pedig az egyik legérdekesebb fejezet foglalkozik vele.)

Zola regényein – egyébként – a bűnügyi regény ihlete mellett többszáz éves műfaji mintázatok sejlenek át. *Az álom* című́n például – a kortársak megrökönyödésére – a legenda. A regényciklusok tervén, Balzac *Emberi színjáték*ának közvetítésével, akár az *Isteni színjáték*, Zola ugyanis Dante ambíciójához mérhető szociológiai és tudományos univerzumot teremt. Kálai Sándor ezt az ihletést nem említi, de némely észrevételei akár ebbe az irányba mutathatnak, pl. a *Lourdes*-ra vonatkozóan: „a szöveg öt részre tagolódik, s mindegyik rész maga is öt fejezetből áll. Az öt rész pedig öt napnak felel meg." *(Papok és orvosok*, 321.) A magyarázatot – minden esetre – pontosan adja meg minderre vonatkozóan: Zola regényei a „kétely nélkül a felvilágosodás eszméit magáénak valló és azokat kiterjesztő polgári ideológia hagyományába íródnak; s nem mentesek a teljességre való törekvéstől, az univerzalista prekoncepcióktól" (uo. 339.). Az univerzalista prekoncepció egy pozitivista rendszer, melyben a biológia, az átöröklés törvényei uralkodnak, de amely éppúgy, bár ellenkező irányban egyoldalú, mint Jókai felfogása a *Mire megvénülünk*ben, melyben a nemzedékeken át ismétlődő öngyilkosságok magyarázatául genetikai okok helyett különc és színes cselekményháttér szolgál.

Szerzőnk részletesen foglalkozik a noir típusú krimivel, amely a bűnt, a bűnözést, a bűnüldözést társadalmi, politikai aktualitásba ágyazza. Erre is példa lehet az *Állat az emberben*, melynek befejezése szimbolikus képbe torkollik, akárcsak a *Nanáé*. A féltékenység miatt összeverekedő, a mozdonyból kizuhanó, s

halálát a kerekek alatt lelő mozdonyvezető és fűtő hiányában a vonat immár irányítás és kontroll nélkül rohan, akárcsak a porosz-francia háború katasztrófájába, az „összeomlásba" zuhanó Franciaország. „Ki törődik az áldozatokkal – akiket a mozdony útközben elgázol? Nem rohan-e mégis a jövőbe, ügyet sem vetve a kiontott vérre? Vezető nélkül, a sötéten át, süketen és vakon, mint a vadállat, melyet beszabadítottak a halál birodalmába, robog, robog, megrakva ágyútöltelékkel, fáradtságtól kábult, részeg katonákkal, akik egyre énekelnek."

Ha tovább is előzményeket keresünk, az intellektuális detektívregény alapképlete az *Oidipusz király*ban ölt testet először. A romantikus kalandregény eseménysorát (erőpróba sorozat, üldözés) a thriller, az akciófilm örökli. A gótikus regényből származtatható a horror, míg a „korcs" változat (melynek legismertebb képviselője a *Colombo*-sorozat) furcsa módon talán a legelőkelőbb ősökre hivatkozhat. Ebben az esetben a bűntény és a gyilkos személye ismert kezdettől vagy majdnem kezdettől (*Hamlet, Bűn és bűnhődés*). Ez utóbbiakban a kifejlet lélektani és filozófiai szférába emelkedik, de a krimi változat (*Colombo*) módján a nyomozás, a gyilkos és a nyomozó macska-egér harca biztosítja az izgalmat. Ezen az alapon akár metafizikus detektív történetnek is mondhatók Shakespeare és Dosztojevszkij említett művei, hiszen a krimi sémát filozófiai kérdések megközelítésére használják. Hozzátéve azonban, hogy az igazi metafizikai krimi példái mégiscsak Borges elbeszélései. (Bényei Tamás könyve – *Rejtélyes rend – A krimi, a metafizika és a posztmodern* – tanulságosan mutat rá, hogy az *Oidipusz* is antidetektív történet, minthogy dekonstruált képlet: a nyomozó saját bűne után kutat.)

A nem elméleti érdeklődésű olvasó számára is egyértelmű, hogy a prózaepikában a XX. században a titok- és rejtélyszerű cselekménysséma kivész az elit epikából, illetve (a leszálló kultúrák elméletének már-már ironikus illusztrációja gyanánt) a krimi és szórakoztató irodalom szférájába süllyed. A romantikában szélsőséges jellemzés, „angyalok" és „ördögök" harca, feszültséghalmozás után igazságtevő happy ending a legrangosabb íróknál is előfordul. (Még olyan tartalmas irányregényeket is jellemez mint *A falu jegyzője.*) Nos, mindezek a XX. századra (kevés kivételt leszámítva) a kalandfilmek és a krimik kelléktárába mennek át. Tömeghatásuk viszont megmarad, s ennyiben a közvélemény formálás eszközei az újságok, tankönyvek stb. mellett. A tömegek (Ortega leírta) lázadását tehát követi a tömegek manipulálása, a mass média rémuralma. („Rémuralom" ez nemcsak azért, mert a könnyen és élvezettel fogyasztható kulturális termék dominanciáját jelenti, hanem azért is, mert osztályjellegű, nacionalista, sőt rasszista befolyásolásra is alkalmas.) A posztmodern kultúrkritika igyekszik elmosni a határokat elit- és tömegkultúra műfajai között. Ez azonban nem elsősorban értékszkepszisen alapul, hanem a XX. század végének azon élményén, hogy az elitkultúrába szokatlanul sok minden épül bele a tömegkultúrából. (Ez jóval korábban sem volt éppen ritka Arisztophanesztől Rabelais-n át Shakespeare-ig, a megnemesedő anekdotától Mikszáthnál, Esterházynál, egészen Fellini bohóckultuszáig.) Napihír és szépirodalom is évszázadok óta kapcsolódik össze (Berzsenyi is írt ódát a Napóleonnal vívott ulmi ütközet hírére), mégis szívesen beszélnek erről úgy, mint a XX-XXI. század újdonságáról. Tagadhatatlan viszont, hogy az információk mediatizált formában történő terjedése gyökeresen változtatja meg a vizuális elemnek az írott műfajokra

is haló „pulzálását". A szatmár-ökörítói szörnyű tűzesetről szóló híradás (a mulatozók csűrben rekedésével és pusztulásával), mely Móricz *A fáklya* című regényét ihlette, vagy napjaink túszdrámáinak sokkoló közvetítése a kor lényegét kifejező értékes műképző elemmé válhat. Igaza van Kálai Sándornak, amikor arra mutat rá, hogy a kollektív képzelet az újsághíreken keresztül feltárulkozó „véres történetekből és legendákból táplálkozik." Ez itt Zolára, illetve az *Állat az emberben* hírhátterére vonatkozik, de figyelembe véve az utóbb meghatározóvá váló rádió és televízió híradásokat, nyilvánvalóvá lesz, hogy az író (s az olvasó nem különben) mediatizált formában, s persze manipulált ütemben és válogatásban találkozik az őt körülvevő világgal.

Az is kiderül a *Fejezetek a francia bűnügyi irodalom történetéből* című könyvből (melyből egyébiránt sokkal több derül ki, mint vékonyka alakjából gondolhatnánk!), hogy a médiakultúra hordozója a XX. században a kép lesz, sőt a mozgókép. El lehet viszont töprengeni azon, hogy az írott sajtóhoz képest mi számít veszteségnek. Az események vizuális bemutatása, a kép primitív manipuláció eszköze is lehet, míg a verbális ismeretközlés és befolyásolás, legalábbis elvileg, az érvelő előadásmóddal a valósághoz való bonyolultabb és színvonalasabb viszony lehetőségét tartalmazza. A klasszikusan hagyományos politikai vezércikk az ellenvélemények megszólaltatásával, mérlegelésével felelősebb állásfoglalást kínálhat, míg maga a képsor, amely éhező gyermekeket vagy kegyetlenkedő rendőröket mutat be, inkább csak ellenérzések szítására alkalmas, s nem okok és következmények józan számba vételére. S ebben mégiscsak felfedezhető valami közös a tömegszórakoztatást célzó bűnügyi regénnyel, mely könnyen szerethető és gyűlölhető figurákkal, izgalmas cselekménnyel olyan reakciót vált ki, amely nem jár nagyobb erőfeszítéssel, átgondolt állásfoglalással.

Kálai Sándor kitűnő monográfiája nem csupán a francia műfajtörténet egy szakaszát tekinti át, hanem állandóan összefüggésbe hozza az epika legáltalánosabb törvényszerűségeivel. A krimi ugyanis nemcsak azért aktuális téma, mert sokan olvassák és mert korunkban példátlan mértékben nőtt a bűnesetek száma és változatossága. Azért is, mert a krimi módszerében, ahogy bizonyos információkat visszatart, ahogy az olvasót utóbb tévesnek bizonyuló nyom felé tereli és számos egyéb manőverben a mai tömegbefolyásolás eszközeire, megtévesztő trükkjeire ismerhetni. Mirbeau regénye kapcsán jegyzi meg Kálai, hogy a nyomozás fogalmát szélesebb értelemben kell venni, nem pusztán rendőri vagy magánnyomozói akció értendő rajta. A világirodalom nagy klasszikus műveiben, de akár a mindennapi élet önkontrolljában a személyiség önmagát teszi elemzés, sőt vizsgálat, esetleg nyomozás tárgyává. Julien Sorel a *Vörös és fekete*ben állandóan figyeli, ellenőrzi, olykor meg is bünteti magát. Raszkolnyikovot, a *Bűn és bűnhődés* főszereplőjét majdnem tébolyba kergeti a kérdés: megvan-e benne az erő, hogy átlépje az erkölcsi határokat, mint Napóleon. Világmegváltó, messianisztikus „nagy tett" kedvéért teszi próbára magát, végzi el végzetesnek bizonyuló, gyilkossággal járó önkísérletét.

A bűn, a bűn indítéka történelem feletti absztrakcióig tágíthatóan egyszerre a hétköznapok és egyszerre a vallások alapkérdése vagy magyarázata. A krimi technikája tehát végső soron szórakoztatóipari változata az emberi gondolkodás nagy

és örök alapképletének. Olyan esetben is, amikor a szokványos változattól eltérő gyilkosság Dosztojevszkij nyomán a nem kauzális viselkedésre vonatkozik. Camusnél a *Közöny*ben a gyilkosság, Meursault indokolatlan cselekedete a személyiség érthetetlenné, idegenné válását illusztrálja. (Ebből a szempontból a magyar fordítás címe éppen ezt, a lényeget nem adja vissza, mivelhogy az eredeti cím: *L'étranger* = Az idegen.)

A krimi általános, sőt általánosítható jellegére és tanulságaira gyakran utal Kálai Sándor is. Legtöbb esetben minden bűntény ok és magyarázat nélküli egy darabig, s ennyiben a szellem legáltalánosabb mozgását szimulálja a bűnügyi regény, az intellektuális erőfeszítések korlátozottságát és etikai súlyát szimbolizálva. Tovább színezik ennek hatását a XX. században fellépő új és meghökkentő teóriák, hiszen a megrendült racionalitás világában a krimi logikája sugall viszonylagos biztonságot. A káoszelmélet szerint például ugyan kezdetben valaha a káosz volt, s a rendetlenségből született a rend ok és következmény keresés révén, de a világegyetemet máig egyszerre jellemzi a meghatározottság és a szabályszerűség egyfelől, s az előre jelezhetetlenség és kiszámíthatatlanság másfelől. Miután megdőlt a klaszszikus fizika determinizmusa, s miután (legújabban) a közgazdaságtan alapszabályai pillanatok alatt mondtak csütörtököt, tehát a káoszelméletnek hála a tudósok most már legalább azt tudják, hogy mit nem tudnak (pl. a meteorológiában vagy az állatok populációjában). Az általános bizonytalanság korélménye teszi indokoltá a logikai műveletek iránti igényt a szépirodalomban is, s fokozhatja a kíváncsiságot a rejtélyek és azok megoldása, az igazságkeresés lépései iránt, amit az irodalomban a krimi reprezentál. Igaz, csak alsó szinten, mert hiszen a magas szinten megjelenő igazságot és törvényt kereső gondolatiság (*Háború és béke, A varázshegy, A tulajdonságok nélküli ember*) az átlagolvasó számára unalmas, nehezen emészthető. A krimi ezzel szemben könnyed szinten feladatmegoldó. Az *Ótestamentum*beli bűn, és annak okai, meg következményei évezredek óta foglalkoztatja az embert. (De a sokszor szinte csodaszerű megmenekülés és igazságosztás is, ami megváltozott formában szintén megvan a krimiben.) A nyomozás pedig akár szélesebb értelmet is nyerhet, az etikai és az érzelmi cselekvés esélyeire is kiterjedhet.

Kálai Sándor könyve azért valóban úttörő és elgondolkodtató, mert távlatokat nyit abban az irányban, hogy a közelmúlt és a jelen, vagy mondjuk a posztmodern mire mehet a krimivel. Nos, alighanem sokra. Az avantgarde dühödten és primitíven támadott szinte mindent, a posztmodern (bár szokás a történeti érzék hiányával vádolni) nagyon is jól érzi magát régi műfajok kereteiben. A tolerancia és a minden iránti kíváncsiság folytán ugyan elcsökevényesedett az eredetiség iránti érzéke, de a textualizált világ mégis ép és hiteles formákhoz segíti hozzá. A hagyományos műfajok megidézésével feltárulhat az emberi és művészi tapasztalat csaknem teljes panorámája. S ha a természettudományok vizsgálódási terében oly nagy szerepet kaphat a káosz és a kiszámíthatatlanság, a művészet is kedvére járhatja be a logika és a logikátlanság, a titok és a törvényszerűség mezőit. Talán ezért is van az, hogy a bűnügyi regény az igényes szerzők számára is kísérlet és terep, a káosz megjelenítése és felszámolása. Olyan játék és szórakozás, amelynek az alapelvei és eljárásai a legnemesebb tradíciókkal is összefüggenek. A krimi

tehát nem pusztán irodalmi keresztrejtvényfejtés, szórakozás, kikapcsolódás, hanem a csodaváró ember reményt adó szellemi tápláléka, mint oly sok minden, például a mese.

Kálai Sándor könyve tehát a legjobb értelemben úttörő és elgondolkodtató annyiban is, hogy színvonalas és szakszerű anélkül, hogy bonyolult fogalmazással, sok idegen szóval, hosszú idézetekkel próbálná a tudományosságot szuggerálni. Meg tudja éreztetni az érintett kérdéseknek a komplikáltságát és a világosságát is. Mintegy tapasztalati igazolását adva annak, amire vonatkozóan (már csak a téma miatt is) Descartes-ot idézhetjük: „nem az a legkellemesebb az elme számára, amit az érzékek a legkönnyebben felfognak; nem is az, amit a legnehezebb megragadni; hanem az, amit nem fogunk fel nagyon könnyen, minthogy az a természetes vágy, ami az érzékeket a neki megfelelő tárgyakhoz hajtja, ezáltal nem elégül ki teljesen; de felfogása mégsem okoz akkora nehézséget, hogy érzékeink eközben elfáradnának." *(Debreceni Egyetemi)*

IMRE LÁSZLÓ

Főszerkesztő és felelős kiadó: ACZÉL GÉZA
Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége
Tipográfia: Kass János
Szedés, tördelés: Alföld szerkesztősége. Nyomás: PIREHAB Nonprofit Kft. Nyomdaüzeme, Debrecen
Felelős vezető: Becker György vezérigazgató
Index: 25 901 ISSN: 0401—3174

Szerkesztőség és kiadóhivatal: 4024 Debrecen, Piac u. 26/A. I. em. 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 6000 Ft, félévi 3000 Ft. — Befizetéskor minden esetben kérjük feltüntetni az Alföld irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat nevét.