

Tartalom

LVIII. ÉVFOLYAM, 11. SZÁM

2004. NOVEMBER

TŐZSÉR ÁRPÁD: Molnár Albert prágai megkísértése (Részlet)	3
SZÖLLŐSI ZOLTÁN: Október; Egy napi csend; Lélekzetnyi sors; A kő	12
HATÁR GYŐZŐ: Coracle; Memorandum; Világállapot; Vakablak világossága	15
GYŐRI LÁSZLÓ: Barbárok	21
MÉHES KÁROLY: Juli és én	23
ORCSIK ROLAND: Görögországi töredékek	27
CSIKI LÁSZLÓ: Kemsei Istvánnak, koronként változó ritmusban	29
KÁNTOR ZSOLT: Jézus Krisztus Szarvason; Isten szelleme van itt (Ima-minta); A reménység foglyai (Zak. 9. 12.)	30
JÓKAI ANNA: „Nézem a sötétséget, de látom a csillagokat” (Fekete István hazatért)	33
TANDORI DEZSŐ: „Menj, dobogtasd meg szíved” (Újabb Montaigne XXI. felé)	35

Regény és történelem

SÁNDOR IVÁN: Daniellával a vonaton (5.)	46
BÉNYEI PÉTER: Regény és történelem (A 19. századi történelmi regény lehetőségei a múlt reprezentációjában)	51
KISANTAL TAMÁS: Az irodalmi alkotás mint történelmi szöveg	75

Határ Győző 90 éves

TARJÁN TAMÁS: A trónfosztó trónra száll (Határ Győző és a detronizáció poétikája – <i>avagy</i> : Vakablak világossága)	102
---	-----

M Ű V É S Z E T

SZUROMI PÁL: Zsigeri testbeszéd (Kovács Péter művészi diagnosztikája)	108
---	-----

Szerkesztői asztal a belső borítón

ILLUSZTRÁCIÓ

KOVÁCS PÉTER festményei a címlapon, a 11., 20., 22., 32., 50., 101. és a 107. oldalon

DIÁKMELLÉKLET

VASY GÉZA: „Hol zsarnokság van”
(Az ötvenes évek és a magyar irodalom)

TŐZSÉR ÁRPÁD

Molnár Albert prágai megkísértése

(RÉSZLET)*



Prága, 1604. Molnár Albert bemutatja latin–magyar szótárát Rudolf császárnak. A császár kegyesen fogadja a művet. Az udvari tanácsosok a tudóst közönséges reformációra való szándékkal gyanúsítják, megvádolják, hogy a rózsakeresztesekkel és a vásártéri Faustus-ház ördögeivel cimborál, s a pápistaságra a bécsi professzorság szép ígéretével intik.

NEGYEDIK SZÍN

Molnár Albertot Rudolf császár tanácsosa dicséri és inti

Tanácssterem Rudolf udvarában. A színen Wolf Unvertzagt és Mathe Wacker udvari tanácsosok; egy hivatalnok; Molnár Albert. Wolf Unvertzagt beszél, láthatóan korábban elkezdett szöveget fejez be.

WOLF UNVERTZAGT

Herrn Molnár, tudós férfiú, kegyelmed
szótára elnyerte császár urunk
tetszését, bár Bocskai lázadó
hada furcsa jelentést is sugároz
belé, érthetnénk úgy: „Német, tanuld
nyelvét Bocskai vad hajduinak!”
A felséges császártól, a tudomány
hívétől az ily értés távoli,
ő a szellemi tevést látja benne
s a tudás respublicájának egy
sajátos tartományát becsüli.
Könyvedért vedd kegyes köszönetét.

* Részlet a szerző Faustus Prágában c. drámai költeményéből.

MOLNÁR

Főméltóságú és kegyelmes úr!
 A Fölséges Császár elismerése
 szerénységemnek mindennél becsesb.
 Egy életre megtelít bizalommal,
 hogy kit annyi nemzet és föld ural,
 porszem-létemet is észreveszi,
 mi több, művemben értéket talál.
 Nagyúr, nagyságod dicsérete is
 gyújtja elmém, dagasztja keblemet,
 de alacsony vitorlámat szele
 túlságosan magasra röpteti:
 kisdéd munkám hogyan is tudna hatni
 országos mozgásokra, én csak a
 szavak országában vagyok honos,
 s ott nincs lázadás, a grammatika
 erős törvényekkel uralkodik.
 S Minerva és Mars is al-istenek
 ott, hol most két gyarló lábam tapod:
 itt, a legfőbb földi személy lakában
 én, parány csak földig hajolhatok,
 s megköszönhetem, hogy süt rám a nap,
 s a köz hasznára szorgoskodhatom.
(Mélyen meghajol.)

WOLF UNVERTZAGT

Találkozunk még. Érezze kegyelmed
 otthon magát nálunk, a városunkban!
 S a kapocs haszna legyen kölcsönös
 kegyelmed és a városunk között.
*(Wacker társaságában távozik. Molnár a hivatalnoktól
 kísérve a másik oldalon el.)*



ÖTÖDIK SZÍN

Molnár Albertot közönséges reformációra való szándékkal fenyegetik és a pápistaságra a bécsi professzorság szép ígéretével csábítják.

*Ebéd Mathe Wacker házában. Az asztalnál ülnek: Wacker, jobbján Molnár Albert, balján Kepler, továbbá: Martinus Bachatius (a Károly Egyetem rektora), Adalberht atya (udvari prédikátor), Heintz (kancelláriai titkár).
A személyzet felszolgál.*

WACKER

Bizony, urak, a nyelv lapátja nélkül
ezt a tárkonyos berbécset se tudnánk
éhes torkunk alkalmas likába
irányozni. Ezt az ürmöst talán
szomjas garatunkra felöntenénk,
de nem éreznénk az ízét, tüzeit.
S ahogy a nyelv hű eszköze hiján
körülményes lenne táplálatunk,
úgy nyelv nélkül a szellem gyomra is
üresen kongna. Megbocsássatok
gyatra trópusomért, de éhesen
nem vagyok jobbra képes. Ez is eszmém
igazát jelzi. Gutten Appetit!

ADALBERHT ATYA

Nagyúr, te valóban éhes lehetsz!
Szád a szájnak több jót tulajdonít,
mint amennyit az művel, mert vajon
nem a száj dőzsöl és tobzódik-e
az ízekben, ételekben, a borban,
s nem a nyelv káromolja-e az Istent,
s tesz hamis hitet, mond bűvös ígét.
A nyelv talán a legártóbb tagunk,
nem hiába tulajdonít neki
Szent Jakab nyolc rút gonoszságokat.

WACKER

Atyám, nyelvünkre most épp nyolc gonoszság,
nyolc fogás vár. Ítéleted előtt
hadd vétkezni a legártóbb tagunk.
Előbb a bűn, aztán a büntetés.

A szót pedig adjuk át a druszádnak,
fényeljen kicsit az ő neve is.
Albertunk, Dictionáriumod,
megszámoltad-e, mennyi szót ölel,
és hogy bennük mennyi bűn férne el?

MOLNÁR

Nagyuram, az Adalberht és az Albert
névben a „berht” szócska bár fényt jelent,
fényes szóval elmésségeket
viszonozni én nem tudom, kevés
humor-nedv foly testem árkaiban.
Szótáram szavait nem összegeztem,
de azt hiszem, ahhoz számuk elég,
hogy az emberben minden, ami jó,
s ami szép is, méltó mederbe folyjon.
A kavargó szófolyamból, igaz,
a nyelv lapátja merít, de nyelét
e lapátnak a lélek igazítja:
szavaink hullámán lelkünk evez,
s egyként juthat a menny öbleibe,
s örvényibe a kénköves pokolnak.
Szent Jánossal mondom mindazonáltal:
ismernünk kell azt is, mit kerülünk,
hogy ajkunk edényébe ne ganét
rakjunk, hanem Isten dicséretét.

ADALBERHT ATYA

Mily gyöngyszemek!, s milyen kár, hogy kegyelmed
Calvinus-vályúdba szór ilyeket,
azok elé, akik Mindenható
Istenünket fősatánnak kiáltják,
mert, úgymond, ő annak is autora,
ami az ember lelkében gonosz,
s az ördög mindehhez csak instrument.

WACKER

De mért kell példálózni Calvinusszal,
ördöggel itt, ahol mindenki angyal?
Urak, ti szenteket citáltatok,
halljátok hát most Szent Bernardinust:
a gömbölyű has nem elmélkedik –
Túl laposak vagytok, barátaim!



Hagyjuk néhány percre a tudományt,
bölcseljen a sovány Kálvin Johann!
(Keplerhez)

Mester, ma hogyan hat a csillagok
állása a gyomor nedveire?

KEPLER

Hagyjuk a tudományt, s vizsgáljuk a
csillagokról szóló elmés meséket,
a dicsfényt a szentek feje körül?,
s hozzam gyomrunkat függésbe velük?
Így gondoltad, nagy jó uram? Ha így,
nem ugrom be. Ki tudná jobban azt
náladnál, hogy az ég nem Pythia
láthelye, hogy a csillaghímes úr
jövönkre nézvést semmit sem jelent,
s amit mégis, az meghaladja az
emberi értelmet. A csillagok
lényege a pusztá kiterjedés,
ahogy lelkünké a gondolkodás.
S te ne tudnád, ki félig magad is
asztronóm és filozófus egészen:
a számban létezés minden dolognak
sajátja, legbensőbb természete,
s így az ég is mérhető kvantitás!
Igen, a nyelv is matematika!
Mi sem bizonyítja ezt ékebben,
mint Albert barátunk fényes műve:
számba, rendszerbe fogja a beszédet.

HEINTZ

Ezzel nyerte meg, szólnom, ha szabad,
a felséges császárt is, s úgy tudom,
már szárad a tinta a papíron:
Molnár Albert uramat várja Bécs,
s benne a híres Akadémia.

MOLNÁR

*(Felugrik, merően nézi Heintzet, aztán izgatottan visz-
szaül a helyére. Nem eszik tovább).*

ADALBERHT ATYA

Én már láttam is a kész papirost!
Szerető egyházunk köszönti benne
megtérő fiát, az ifjú magistert.

MOLNÁR

(Megint felugrik, mintha távozni akarna, kicsit megtántorodik, láthatóan elsápad, visszaül a helyére.)

ADALBERHT ATYA

(mint aki semmit sem vesz észre):
Megtérőt, mert aki a tudomány
ama bécsi szentélyébe belép,
azt az egyetemes eklézsia,
a Szent Catholicum is befogadja.
Minden bölcs a próféták s szentatyák
kútjából iszik – így Tertullian.
Mért ne mutassa ezt a hitük is!

WACKER

(Molnárhoz)
No, ez derék, kathedrálét s katedrát,
lelki s testi üdvöt egyszerre nyersz
(feláll, s poharát Molnár felé emelve)
hadd legyen hát én az első, aki
a jó hírhez sok szerencsét kíván.
Emelem poharam a nyelvtudósra,
annak az épületnek kapusára,
melynek szobáiban lekicsinyítve
a teljes lét s a végtelen lakik.
(Isznak.)

BACHATIUS

(öregesen feláll, poharával előbb Wacker felé, majd körbe int)
Nagyságos uram, urak, én az új
kollégát köszöntöm, az egyetem
polgárainak friss magisterét.
S öröömre szolgál, hogy ez az új
előjárónk sok nyelven szól, akár
az apostolok, s hogy lelkébe fogja
különb-különb városok fényeit.
(Leül.)



MOLNÁR

(feláll, Wacker felé meghajlik):

Nagyuram, kedves jó barátaim!

Annak, kit ti szó-króznak neveztek,
most ím csak egy szava van: köszönöm!Köszönöm a köszöntésiteket,
miket persze korán mondtatok el:

ha valóban elnyerem a kegyet,

amihez előbb gratuláltatok,

még nem biztos, hogy el is fogadom.

(Szünetet tart, megtörli homlokát, iszik az előtte álló pohárból)

Gondolkodnom kell a föltételen,

a relígióm megváltoztatásán,

s azon,

(Adalberht atya felé)

hogy a hit mutat vagy jelent.

Köszöntő szavatok tartalma így

most még csak jóindulatotokat

jelent, de hálásan köszönöm.

(Visszaül a helyére. Néhány másodperces csend, az evés zajai. Látszik, az asztaltársaság a hallottakon gondolkodik.)

WACKER

(evés közben, Molnárhoz, halkán, rábeszélően)

Barátom, ne hamarkodd el a szót,

az alkalom nem gyakori madár

meg kell fogni, hogyha válladra ül.

A hit s a szabadság skolasztikáján

töprengj majd ott, ahol kell: a katedrán.

Ládd, én sem pápahívőnek születtem,

de nem lát mélyre, ki gyakorlati

kérdésnek hiszi ezt, külön minőség

az élet és a theológia.

Az ember akkor a legszabadabb,

mikor választhat, te most vagy szabad.

MOLNÁR

(kapkodva, meg-megáll a beszédben, látszik, rosszul van, nehezen lélegzik)

Igen, szabad vagyok, nagyúr, de úgy
vagyok szabad, ahogy a képkeretben
a kép, amely jelentését az őt
befogó ráházattal adja ki,
s a befogó ráma kinek-kinek
kész már születése pillanatában.
S bizony mondom, a festmény a keretből
kilépni nem tud. Kivenni lehet,
de ő lesz-e még az, hogyha kivették?
(zsebkendőjével homlokát törli)

WACKER

Te... te rosszul vagy, barátom. Mi történt?

MOLNÁR

Semmi, semmi, majd mindjárt elmúlik...

ADALBERHT ATYA

(feláll, s kenetesen, Molnár felé)

A habozás: kételkedés. Födő
egyik is, másik is, ördög-leves
fő alatta, s előbb-utóbb kiforr.
Tudom, kényelmesebb alant tanyázni,
mint az igaz Isten magas lakáig
hágni, s szórakoztatóbbak a lázító
diák komédiák,
(Molnárhoz, aki halottféhéren, lélektelenül hallgat)
ugye, barátom,
s ugye, Magnificus Bachatius, mint
kathedrálisaink áhítata.
Mi tudjuk, mi a fekete mise!
S azt is tudjuk, Pfalzból sötét kezek
keverik a Faust-ház üstjeit,
s Molnár uram egy pfalzi kémmel és a
nemrég császári börtönben kimúlt
csaló mágus lányával cimborál...



MOLNÁR

*(nehézkesen feláll, aztán a terítőt lerántva, nagy csö-
römpöléssel elvágódik)*

KEPLER

Molnárom! Vízet! Jaj! Gyorsan vizet!
Elájult! Levegőt!

WACKER

(A szolgálkhoz)
Szaladjatok
tüstént a doktorért!

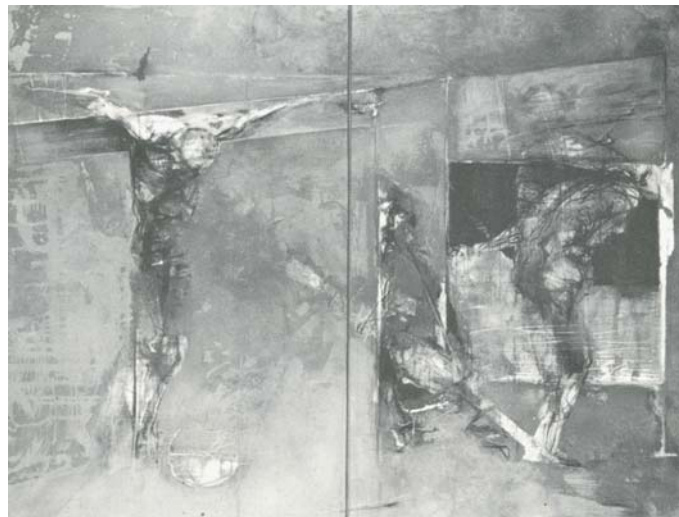
MOLNÁR

(A padlón fekszik, testét görcsök rángatják)

HANGOK

Orvost!...
Eskór-tünetek!...
Fogjátok le a fejét!...

*(A szín lassan elsötétedik. A sötétedés kezdetével egy időben
mennydörgésszerűen megszólal a Carmina Burana zenéje.)*



SZÖLLŐSI ZOLTÁN

Október



*Éjbe szórt tócsatemető –
A felrobbantott
zöld parkpalotának
széledő, bolygó romjai közt
lezüllött öröm a bánat.*

*A megvénült villanymezőn
gyűrűzik a fák
sötét levegője,
és arcodra ázik tenyerem,
levél a mágneses kőre.*

*Elernyedsz gyöngeségemben,
átölel a sár,
fényt a mocskos árnyak,
és zörög, zörög a szél, eget
bont: Istent a pusztulásnak.*

Egy napi csend



*Lekattintom a villanyt,
mintha drót pattanna el –
szememben fénye sokáig
karikázik a semmivel.*



*Roppan a szekrény, s mint a tűz,
serceg a száraz némaság,
terjeng a sötét, tükröt érint
és felretten, mint a láng.*

*Az éjszaka ablakmélyén
vízbehulló forint a Hold.
A szerencse barnuló mese –
arany és ólom összefolyt.*

*Hárman élünk itt. Szívre ejtve
pihennek harcok s kezek.
Fölöttem a csend ívei
falra akasztott fegyverek.*

Lélekzetnyi sors



*Lefele száll a füst,
a kövek lábnyomok,
a kerítés fokán
tökvirág kukorékol,*

*a cigaretták már
a csontomig izztak,
ólmukat görgetik
a füvek, virrad.*

A kő



ami
röpülni vágyott
a suhanó,
szélgyors vonatok ablakára,
csend mögé zuhant,
nem fordultam érte: hát kő se,
én se már –

A vonatok
– egybemosódó mesék, vágyak
tüneményei –
eltűntek,
mint sötét pillanat,
beomlott ívű nappalok alatt.

Minden
zugban
vastagszik a gond,
a szócséplés végtelen csöndje,
de néha,
ha el-eljön a nyár,
felragyognak üres ablakai:

felszökik
a vak
lelkesezés, megdobálja
öklével a levegőt,
és a horizont
jó darabon,
széles ívben megfeketedik.



HATÁR GYŐZŐ

Coracle^{*}



*(mellemen keresztbe téve két kezem:
lélekvesztő téliálomba temetkezem)*

*[annak jó ki fedezékben: bizton fedél
alatt jó vízibarlangveremben él*

*sok vendége? nincs elég volt nem fogad
se Pánt se faunokat kentaúrokat*

*kerít kifest parókat rak rá – felékesít
egy Bábut: meg-és felimádja Édesét*

*ha nincs: legyen – álomban megfogán
a testetöltő csecs comb nyár hologram*

*minden egyszerre van: a gyors beleülés
a kéz a kiringás és a gyerekszülés*

*ő? nincs nála vaskó se nyíl ölő gyílok
arravalók alatt a szúnyó krokodilok*

*borul? nem borul? késő már: egyre megy
elúsznak: a KORÁKULUM meg-megremeg*

*szakállas бүдös hanyag már nem hiú
honnán döng direg-dönög a DIDERIDÚ?*

*minek fülelne toronyhullámtörő mögött
háborús pop-rock tábornok-híreket?*

^{*} parányi kerek bőrcsónak

*nem látogatják és ő se: nem látogat
kit? régészeket? pióca-pákászokat?*

*minek? arravetődnek s ha épp vendégelő
napjuk vón' de benne leülni sincs erő*

*se kedv: a lélekvesztő aláfele csorog
csorog – Vén Nyál: álomfenéken kuncsorog]*

*(mellemen keresztbe téve két kezem:
lélekvesztő téliálomba temetkezem)*

Memorandum



*tudomásulvétel s mihez tartás végett
ehelyt értesítem a Nagymindenséget*

*ha húgykő ha finkő – bármi ily bajuk van
itt volnék szétkelve egy Fekete Lyukban*

*van füvem tégelyem szikém ötven-hatvan
nincs ma csillagkórság orvosolhatatlan*

*ejszen kikúrálom planétás bajukból
ha előbb kihúznak a Fekete Lyukból*

*hová elsinkófált robajló enyészet
csak összekaparnak néznek-rámigéznak*

*feltámasztom tejút Lázárját-Kvázárját
ki-ki ikercsillag meglelheti párját*

*ripheti-rophatja újrázhatja végül
kecskeduda-égür kiben nem elégül*



*lennék én üstökös fénycsík firlefáncos
s Beethovenre járó csillagelőtáncos*

*ki Káoszt ráncbaszed s véle tovalebben
állítsatok elé kérlek e görebben*

*ott bujjak kibujjak lombik üveg-végén
újult homonculus tudom leszek még én*

*legyek megint ÉN ki voltam a VALÓDI
s ne Fekete Lyukban csalódni-halódni*

*legyek újdón Hús-Vér Nősző és Parázna
s ne így visszarántó versben gagyarászva*

*tudomásulvétel s miheztartás végett
ehelyt értesítem a Nagymindenséget*

Világállapot



*bebalzsamozva jöttem a világra
hogy lassú tűzön verjenek agyon
ragadozó a Föld minden virága
és minden Völgye egy-egy Siralom*

*a Dal – messze hangzó farkasvonítás
vízárnak berántó Forgója van
kunyhóra lel tűzön halat pirít és
övé a Föld hinné a hontalan*

*erdőn farkasember hordába verődik
lerágott csontot csóvál hátrahány
dönt lerombol mindent a sárga földig
ami nem Préda az Ragadomány*

alattomba' öl fog vitézi jámbor
lót-fut üt-ver tűzcsóvát hajigál
hordája haramia a javából:
emberfarkas agyaras kannibál

a Teremtésben még egy ilyen Árva
se nemzet úgy hogy magva szakadjon:
bebalzsamozva jöttem a világra
hogy lassú tűzön verjenek agyon

bebalzsamozva – nyíló koporsóból
átoksúly alatt ugortam elé
átkozott a Perc az Írás – a hóbot:
és átkozott ha százszor Anyaméh:

bebalzsamozva lőtt ki lassú tűzre
hogy vakon verjenek vadállatok
vaksorsom ez beírva kibetűzve:
AZ EMBERJÓSZÁG – VILÁGÁLLAPOT

Vakablak világossága



„a bölcsélet a tanácstalanság privilégiuma”

poros könyvek köhögtetnek
lapjaik-pergetve
arany szélű köteteknek
arany bordás rendje
ó könyvtár-tökéletesség!
gondolat-lebernyeg!
borjú is hogy mind bekössék
hányak bőre kellett!



és most itt van szörnyűséges
holt Prezenciája
amit összehordtak véges
elmék s oly hiába
kutyaúszás nyelvemlékek
Csendes óceánján
lelkem táplálása végett:
mennyi korcs találmány

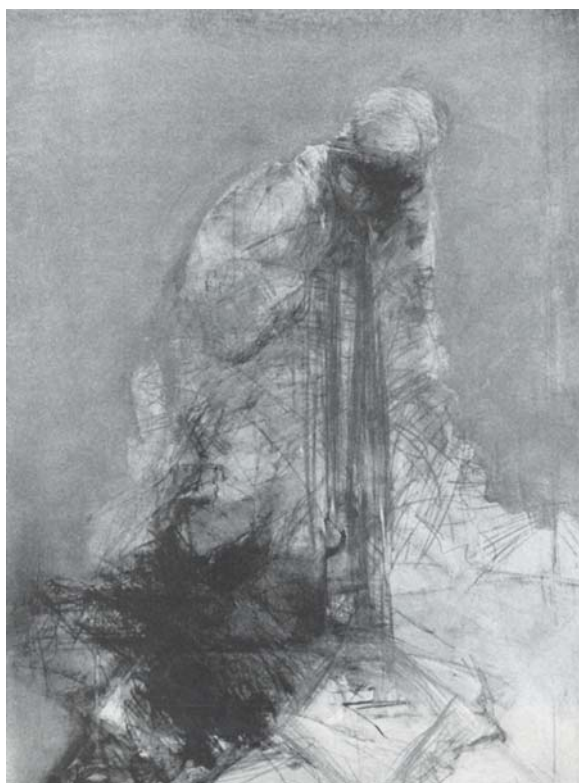
mennyi barlangos vakváját
boncok tévedése
elmélet: elmés ajánlat
dörgő Létezésre
mennyi tespedt argumentum-
s hány mellétalálás
kinek fals csapásán mentem-
s voltam érte hálás

most hát tudhatom mit érnek
Teljes Bizonyságok
magam hogy Időnek Térnek
tarajára hágok
én se nagyon bizakodjam
kincses tévelyemben
mert meggyőzött alattomban
s ott fészkel fejemben

így intelmez Bölcsék Száza:
magam ne lovalljam
nincs se nyelv se létnek háza
hogy hitten megvalljam
tévelyekben delectálnom
amióta fentáll
s legyek én is poros álom:
köhögtető könyvtár

jöjj vezeklő nincstelenség
Mindtudatlan Kánon
tapadj meg világjelenség
kitapintókámon
ahogy elmém tudni adta-
s benne érlelődött
könyvtártermen sorbarakva
borjúbőrben ódöng:

minden könyvem rongy vakablak
tévely szemfedője
ha ki nyitja – vagyok annak
megköhögtetője





GYŐRI LÁSZLÓ

Barbárok



Mostanában villamossal járok hazafelé a Belvárosból ki egy pesti külső kerületbe – kényszerű útvonalon, az eredetit egy nagy útfeldúlás miatt lezárták, s én boldogan vágtam neki, legalább megismerek egy új világot, s nem is olyan kényelmetlen, csak a vége felé kell átszállnom, addig nézelődöm, s közben-közben beleolvassok a *Barbárok*ba; régi, eredeti, piros, fogós vászon, nemrég húztam ki a polcra az antikváriumban: „...a két vadember ráhajtott és egy perc alatt agyonra verték. Ott feküdt a juhász a földön s még akkor is vágtak egyet-egyet rajta.” Aztán a gyereken a sor: „az egyik bot a levegőbe emelkedett és fejen érte.”

A villamos nagyon lassan, hosszan megy kifelé; először viszonylag polgári tájon át, aztán egyszer csak meglódul, átkattog egy vasúti hídon, s belevág a külső világ közepébe. Bele szoktam a könyvbe temetkezni (mint aki meghalt), de a második héten a vége felé eluntam az irodalmat, s éppen azelőtt pillantottam ki lustán az ablakon, hogy le kellett volna szállnom. Egy fél oldalas, fél tetős házat láttam züllött udvarral. Az egész cigányokkal volt tele, egy kis kolónia, egy kis külön gyarmat; egy lepusztult, egy másfajta rend. De már megy is tovább a villamos. Nem voltunk sokan; egy debella mellé szorultam be az ablakhoz, aki egykedvűen ülte végig az utat. Én viszont a *Barbárok*ba merültem bele: „Hogy a gödör megvót, a kisebb juhász fogta a gyereket, beletette. (...) De az ember mégis, nagy vót.” Nemcsak mégis, utána még egy vessző is odahajítva: „mégis, nagy”, nem volt, hanem vót, nagy vót. „Rákötötte” a szíjat „a nyakára, avval húzta bele.”

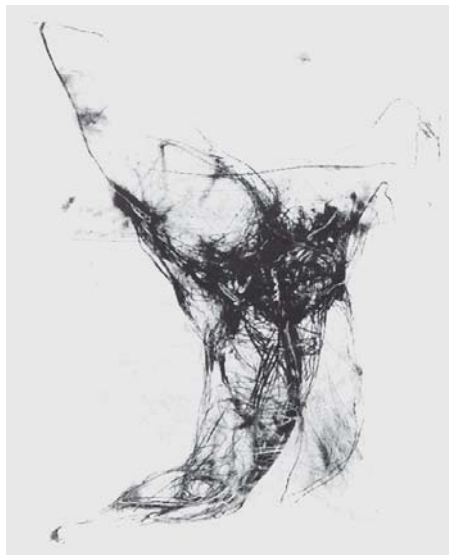
Ez a villamos nem a pusztán, a szíken megy át, nem onnan indul ki, csak innen, a Belvárosból, ahol cigányok árulnak paprikát, paradicsomot, egységáron, egymás hegyén-hátán, mindent egy százasért, tavasszal négyet, nyár elején tizet egy százasért; lányok, asszonyok kiabálják: százasért, százasért, a férfiak meg, jobb dolguk nem lévén, nagy lustán, hanyagul a falnak dőlnek, a szemük azonban dolgozik, lesi a szírről a veszélyt, a rendőrt, a közterületi felügyelőt, riasztanak, s ők riadnak, kapkodnak, futnak észvesztve, hullik a paprika, s kartondobozok röpködnek szanaszét. Onnan indultam, ott szálltam föl a villamosra, s érkeztem ki oda, ahol egy cigánytelep van, amely egyetlen ház, egyetlen udvarház. Leszálltam az állomásnál: egy aluljáró visz a vonathoz, s mint minden rendes magyar helyen, szemközt itt is pecsenyesütő-borozó-söröző alumíniumbódék állnak, a nagyobb nyomaték kedvéért nem is egy, három. Az egyik pecsenyét tart, viszont

nincs bora, a másik hurkát, de nincs söre, a harmadik műanyag csecsebecsét, pattogatott kukoricát, pirított napraforgómagot, aminek már ősidők óta szotyola a neve – elosztják egymás közt a piacot.

Kértem egy pohár sört, s leültem. Meg kellett várnom, amíg elmúlik a nyári délután.

Az alumíniumkunyhó magas, keskeny asztalánál három cigány álldogált. A *Barbárokat* olvastam, s ők álltak, csak álltak mozdulatlanul, tetoválva, lógó, trottyos rövidnadrágban, köpködték a szotyola héját. Egy kis park van ott, egy kis csenevész park, pirosra festett fapadokkal, erőlködő bokrokkal, ennek a szigetnek nincs lepkeállománya, csak légy. Békés zug amúgy. Nem hangoskodtak, lassan, nagyon lassan fogyasztották a sörüket. Az időt. Egy lány jelent meg gyerek-kocsival, ő is köpködni kezdett. Galambok lépdelték föl-alá, keresgéltek a porban, a szemétben. Piros lábak, előre-hátra biccenő fejek. A lány lehajolt a földre, a koszos murvából kicsipegetett néhány nagyobb zúzalékot, s az egyik férfinak adta. A férfi egy csúzlit lógatott. Négyszögletűre vágott bőr, jó széles fehér tejgumi, széles villájú tusa. A lány ismét lehajolt, ismét kődarabokat csorgatott a kezébe. Aztán a három férfi komótosan átment az út másik oldalára. Egy galamb csappant föl a járdáról, verdesett; fél szárnya piros szaftban úszott. Kis menetekben arrébb-arrébb röppent, de már fogta a föld. A három férfi terelgette, az egyik végül belerúgott, egy másik elkapta a levegőben, odanyújtotta a lánynak, s mindannyian visszakorzóztak a sörük mellé.

A *csaj* nemsokára eltűnt a gyerekkocsival. Álldogáltak és időnként, igen takarékosan, kortyoltak egyet-egyet. Nem volt bennük se unalom, se gyűlölet.



*MÉHES KÁROLY*

Juli és én



Az álommal kezdődik, vagy éppenséggel fordítva: azzal fejeződik be minden? Az a gyanúm, hogy ezt valaminek a közepén álmodtam.

A főtéri kavalkádban ácsorogtam, meleg nyári napon. Ilyenkor minden tele van sátrakkal, cserepet, szőtttest, fafaragást árulnak, lehet bort kóstolni, sütnék kolbászt, malacot és akinek nem volt elég édes a gyerekkora, végre belebújhat egy felhőnyi vattacukorba.

Sándor és Juli termett élém és igen csak megörültünk egymásnak. Idestova húsz éve, hogy együtt kezdtük koptatni az egyetem padjait, de tán még többet koptattuk a büfé és a tanszékhez legközelebb eső csehó padjait: e két helyen is nevelődtünk annyira, mint a szemináriumi termekben.

Igen ám, de alig váltottunk néhány örvendező szót, amikor újabb emberek sodródtak mellénk, akikben Sándor általam nem ismert, szintén régi cimboráit ismerte fel. Olyannyira, hogy szinte se szó, se beszéd fogta magát, és ezzel a társasággal tovább állt. Ahogy távolodtak, bár sűrű volt a tömeg, még mielőtt a főtérről kivezető boltív alá értek volna, összetéveszthetetlenül láttuk Julival, hogy Sándor felettébb bizalmasan átkarolja a csoporthoz tartozó magas, barna hajú nő vállát.

Bizony, hogy láttuk, mind a ketten.

Túl intimnek éreztem, hogy hirtelen, e tekintetben szinte idegenként, tanúja legyek Juli szomorúságának, elfordultam hát kissé. Figyeltem a városháza kopott tornyát, épp a 6-osra ugrott az óra nagymutatója. Vártam, hogy elkezdődjön az órajáték, ilyenkor a Tavaszi szél vizet áraszt című dalt csengi-bongja – de nem történt semmi, elromolhatott a zenélő szerkezet.

Azaz, dehogy nem történt semmi.

Éreztem, hogy valaki, aki csakis Juli lehetett, megérint a derekam táján. Tétova érintés volt ez, amit rögtön követett, hogy a fejét – szintén hátulról – a vállamra fektette, éreztem, amint a haja a gallérom mögé, a tarkómra hullik. Úgy rémlik, Juli mondott is valamit, vagyis suttogott, én feleltem rá, de nem tudom, mit.

Az érzés, az nagyon megmaradt.

Felébredtem rá, akkorát dobbant a szívem.

Nem állítom, hogy ettől a perctől fogva tudtam, de egy csöppet sem lepődtem meg, amikor aznap a bankban összefutottam Julival.

Meg kellett volna gondoljam kétszer, is hogy eláruljam-e, vele (is) álmodtam, de az az erő, ami ki akarta velem mondatni a nagy igazságot, gyorsabb volt, mint a megfontolás.

Így mondtam: Nem fogod elhinni, az éjjel rólad álmodtam.

És Juli mintha valóban nem hitte volna el. Ugyan meglepettséget mutatva visszakérdezett, hogy Tényleg?, de aztán még gyorsan váltottunk pár szót a gyerekekről, biztosítottuk egymást, rendben megyegetnek a dolgok, aztán siettünk tovább. Intézni azokat a bizonyos „dolgokat”.

Egy napra rá csörgött a mobilom. Rossz időben, sebtében tudtam csak felvenni.

Juli volt az. Visszahívlak, suttogtam, mert egy fontos megbeszélésen ültem. De vajon vannak-e fontos megbeszélések, olyanok, aminél nem lehet valami más még fontosabb?

Csak annyit akarok kérdezni, hogy tényleg álmodtál rólam?, kérdezte Juli.

Igenlően hümmentettem, hogy ne legyen hangos.

Szeretném, ha elmesélnéd.

Még egyszer hümmentettem.

Nem tudtam, mit tegyek: nekem kellene-e Julit hívnom, hogy akkor most készen állok, ráérek álmodt mesélni. Vajon udvariatlan vagyok, ha nem jelentkezem, vagy toladó, ha igen. Az efféle ügyekben nehezen igazodom el.

Juli megoldotta a feladatot, amikor a következő nap megint telefonált.

Most jó?, ennyit kérdezett.

Most jó, mondtam.

Annyit előrebocsátottam, hogy az álommal kapcsolatban semmi rosszra ne gondoljon, ám ha a teljes igazságot óhajtja hallani, nos, készüljön fel rá... kerestem a jó szót, végül is azt böktem ki: amit álmodtam, bizalmas.

Juli azt felelte, minden álom bizalmas. És külön kér, mindent úgy mondjak el, ahogy láttam és ahogy hallottam.

Amikor az álom végére értem, csönd lett. Körülbelül öt másodpercig tarthatt. Aztán Juli azt mondta: Köszönöm. És letette.

A változatosság kedvéért három nappal később Sándorral futottam össze, most nem a bankban, hanem a postán. Nagyjából ugyanaz a beszélgetés zajlott le köztünk, mint korábban Julival, azzal a nem csekély különbséggel, hogy neki valamiért nem említettem, hogy álmodtam vele (is). Érdeklődtünk egymás családi hogyléte után, s egyedüli gyengeségem az volt, hogy külön megkérdeztem, hogy s mint van Juli. Sándor röviden azt válaszolta, jól van. A búcsúzásnál biztosítottuk



egymást, hogy össze fogunk jönni, mert disznóság, hogy lassacskán évek telnek el anélkül, hogy leülnénk egy jót beszélgetni.

A Sándorral való találkozásom utáni napon Juli felhívott.

Megkérdezte, nem zavar-e?

Nem, nem zavar, mondtam, pedig, ha nem is eredendő zavarásképp, de valahol belül, nagyképűen úgy is fogalmazhatnék: mélyen, igenis zavart.

Honnan tudtad?, szegezte nekem az újabb kérdést Juli.

Micsodát?, tettettem magamat, holott azonnal tudtam, mi az, amit még előbb tudtam.

Mindent.

Mindent?

Igen. Hogy Sándor...

Nem tudtam.

Hát most már tudod, és elvékonyodott a hangja. Nem tudom, sírt-e, Juli nem volt olyan sírós fajta.

Most se köszönt el, csak letette. Úgy éreztem, nem kell lelkiismeret furdalásom legyen. Nem én álmodtam előre, hogy Sándor ott hagyja Julit (és mellesleg, az álomban, engem is, azaz kettesben Julival) és valaki mást karol át az utca forgatagában. Azért sem kell kétségek kínozzanak, amiért mindezt elmeséltem Julinak, hiszen ő kérte. Nem hiheti egy – végül is – idegen ember álma bármilyen módon is irányíthatja az életüket, akár csak azt, hogy ettől az álombéli tudástól világosodott meg a valóságban is, és jött rá Sándor... hát milyére... eltévelyedést akartam mondani, de nem vagyok benne biztos, állíthatok-e ilyesmit.

A következő napokban sokat gondoltam Julira. Nem a mostani Julira, akivel ilyen álmofejtésbe keveredtem, hadd higgyem azt, önhibámon (s pláne az ő hibáján) kívül. A régi Juli járt az eszemben, akivel hosszú évekig minden nap találkoztam. Aki mint nő (illetve – tán jobb különválasztani –, mint emberi természet) hol tetszett, hol nem, s a leginkább közömbös volt a számomra, főképp azután, hogy egy pár lettek Sándorral.

Vajon, mégis, az az álombéli mozdulata, a vállamra hajtott feje hol gyökerezik bennem? Soha semmi efféle nem történt, és úgy tudom, nem is ábrándoztam efféléről Julit illetően, se többről, de még kevesebbről se – ha az a „valami” ugyan lehet a fej-odahajlásnál kevesebb. Hát persze, hogy lehet: egy nézés, egy szemlesütés.

Jobb inkább nem boncolgatni, mi kevés, mi sok.

Aztán megint volt egy álom.

Vagyis... nagyon fura. Nem kínzó módon, de fura.

Felébredtem, és nem emlékeztem semmire. Holott tudtam, és ez most valódi, egzakt tudás volt, hogy Juliról álmodtam. De semmi nem maradt meg belőle. Ha erre gondoltam, erre az álom-lyukra, olyasmit láttam, mint a törökösen készített kávé alján maradó sűrű, fekete zacc. Amire nem lehet azt mondani, hogy semmi, és mégis az.

Jut eszembe, nem kávézaccból szoktak jósolni a kuruzslók?

Igen, telefonált Juli.

Megkérdezte azt, amitől, úgy látszik, tartottam, mert amint megkérdezte, rádőbbsentem: igen, ettől tartottam.

Azt kérdezte: Ha már valósággá lett az álmod, nem kellene minden pillanatát igazzá tenni?

Ugyanaz a hang, ami ott, a bankban elkottyantotta az álmod, most néma maradt. De Juli nem azért hívott fel, hogy hallgassunk nagyokat.

Tudod, hogy a válladra hajtom a fejemet hátulról és a gallér mögött a tarkódat megborzolja a hajam.

Annyit tudtam csak kipréselni magamból: Igen. Azt már nem tudtam hozzátenni: Emlékszem.

Juli sóhajtott egyet, úgy mondta, a kieresztett levegővel: Ennyi jár nekünk. Azért mert olyan tisztességesek vagyunk, hogy csak álmodni merünk.

Egy pillanatra ő is elhallgatott, tán várta, feleljek valamit. De nem jutott eszembe semmi.

Ha már az álmod én szállítottam, neki kellett kitalálnia, mi történjen a valóságban.

Ezt mondta: Várjuk meg, míg megint találkozunk, mintegy véletlenül. Mi úgys tudni fogjuk, az nem lesz véletlen.

És megszakította a vonalat.



ORCSIK ROLAND

Görögországi töredékek



„... mint aki elfelejti, hová visz az útja”

(a láthatatlan történet)

*Az Olümposz hófoltos
csúcsai átdöfik a felhőket,
s akár a titánok,
az elérhetetlen eget ostromolják.
A több millió éves palotát
természetesen istenek lakják,
ahol láthatatlan történetü(n)ket szövik,
melyben nem morzsaként
veszek el,
mint a nagyvárosokban.
Magamba szívom a hegy látványát,
távolságát, tágasságát,
s akár a part menti házak
vagy lábam alatt
a homokszemek,
beleolvadok a tájba,
a tájkép napfényes fohászába –*

(Hérakleitosz I.)

*Odafönn a hegycsúcsokon,
mint egy mesében,
örökké tart a tél,
ideleenn nyár van,
múlándó,
ám a kettő összeér,
mert az éli ennek halálát,
ez pedig annak halhatatlanságát –*

(költemény)

*Ha itt minden csupa költészet,
akkor nem meglepő,
hogy csak a költészetről szóló
vers beszélhet hitelesen e tájról,
de csak a tájról,
mert homéroszi görögség,
ahogyan tolsztoji emberiség,
nincsen,
s talán nem is volt,
csak a költeményekben –*

(száműzött istenek)

*Az itten élő emberek és kóbor kutya-
közt a legszembetűnőbb
különbség,
hogy az utóbbiak nemcsak
délután 1-től 6-ig,
hanem reggeltől estig sziesztáznak,
születéstől halálig,
mint valami halandó, Olümposzról
száműzött istenek;
hontalanok, de nem idegenek –*



CSIKI LÁSZLÓ

*Kemsei Istvánnak,
koronként változó ritmusban*



*Hogyha hatvan: hatvan.
Ha hús, akkor hús.
Ugyanaz a katlan –
és se púder, se rúzs...
Fel- s megfoghatatlan,
mikor a hús hatvan,
de a hatvan hús.
És ezer alakban!*

*Ki a ritmust ismeri,
a versét, az életét,
hogy pokoli, hogy isteni,
szép semmi csak, de nem elég,
szarral, malasztal teli –
tudja ezt mind Kemsei,
tudja, ez fél-semmi még,
csupán csak mesebeli.*

*Ki férfinak született,
szelídnek, keménynek,
tudja, mi a becsület
s az evilági bérlet,
és bár ez a föld süket,
két ütem közt egy szünet,
abban a teljes élet*

-----*

(Folyt. köv.)

* Itt „az édes méreg” (avagy halálos?) állt volna. Adta magát, ahogy a dolog egyre komolyabbá vált. De későbbre halasztottam. A gondolatjelek (?) fölé bármi más írható, akár egy úrlapra. Szerintem így reménykeltőnek hatnak. (2004. szeptember)

KÁNTOR ZSOLT

Jézus Krisztus Szarvason

dióhéjakat úsztattam a Körös-holtág
arborétumi kanyarjánál
kis cetlikre igeverseket másoltam
a nemes ember nemes dolgokat tervez
és azokban meg is marad
aki benne hisz az nem fut
lerontván minden okoskodást és magaslatot
ami Isten ismerete ellen emeltetett
foglyul ejtvén minden elképzelést
ami engedelmességet szül az Úrnak
szóval papírgombócokká gyúrtem
e kis idézetegyüttest
és minden egyes héjba egy-egy igevers került
így utaztak a szellemi áldások
ahová épp a Szentlélek vitte őket –
Joel szomszéd telke/mólója előtt
odakoccantak a kövekhez
ahol egy vakációzó kisfiú lubickolt
odakiáltottam neki nézd meg mi van bennük!
Jancsika elkapott egy hajót és bontogatni kezdte
a papírgalacsint : te már az Úr áldott
embere vagy – mondta neki a dióhéj
erre összegyűjtötte az összes csónakot
és mosolyogva integetett
te is ahhoz imádkozol akihez én – kérdezte
igen Jézus Krisztushoz –
akkor ez az egész város megmenekült



Isten szelleme van itt

(IMA-MINTA)



Isten szelleme van itt, betölti a gondolatokat, ujjong az elme, öröm árad az agysejtekre, gyógyító kenet. Nárdus kenőcs és alabástrom illata száll, extázisban fürdik az emberi fej, a szív repes, a lélek boldog. Isten szelleme megelevenít, újra képessé tesz a jókedvre. Jézus Krisztust, az Isten egy-szüllött fiát dicsőíti a kéz, a láb, a hegedű, a dob, a hárfa és a trombita. Jézus vére folyik végig rajtunk, mint drága olaj, megtisztít minden rossztól, eltünteti a bűnt az életünkben. Tapsoljatok folyók, boruljatok le hegyek, itt a Dicsőség Ura Közöttünk! Táncoljatok őzikék, mókusok, itt a Bárány ! Zengedezz hozsánnát, Erdő, Rét, itt a Menny Királya!

A reménység foglyai

(ZAK. 9. 12.)



Abban az időben lesz az, hogy tízen könyörögnek egyszerre, hadd menjenek veled, hadd kísérjenek el oda, ahova utad visz, mert tudni fogják, rajtad van a kenet. Nem érheti baj, aki Hozzád csatlakozik. Ahol Te vagy, ott ifjakat tesz virágzóvá a gabona és leányokat gyógyít meg a must. A gerlicéid lelkét nem adod a fenevadnak. És uralkodsz tengertől tengerig, folyók tapsolnak jöttöd örömére. A legdrágább olajjal kensz meg bennünket, a Te felkentjeidet, végigfolyik rajtunk dicsőséged és bevon. Mint a reggeli harmat Sion hegyén, úgy lepi el életünk dolgait szent jelenléd.

*Olyan lesz Júda háza, mint a harcra felékesített ló.
Híveid ragyognak, mint a korona kövei.
Szemeid átpillantják az egész földet.
Tied legyen minden áldás.
Makulátlan, szeplőtelen és feddhetetlen vagy.
Te adsz mindent, ami jó.*





JÓKAI ANNA

„Nézem a sötétséget,
de látom a csillagokat”*

FEKETE ISTVÁN HAZATÉRT



Nem szükséges ahhoz kerek évforduló, hogy Fekete István hamvait újratemessük. Az történik ezen a későnyári napon, aminek éppen ideje volt megtörténni... Hiszen Fekete István mindig ide vágyott: a szülői földbe, Gölle kedves, meghitt tájára. Természetétől idegen a nagyváros nyüzsgése, a protokoll látszat-csillogása; amit életében került és oly kevésre becsült, halálában sem kívánta. Szellemi tartozásunkat rójuk le, amikor síremlékét Gölle csendes temetőjében állítjuk fel újra, porait itt őrizzük. De azt is tudjuk: az író utóélete elsősorban műveiben virágzik: miközben elhelyezzük a kegyelet koszorúit a sírnál, őt magát, örök-élőként, a szívünkben őrizzük tovább... Hiszem, nincs olyan olvasó magyar ember, aki a könyveit ne ismerné, aki kapásból ne tudna említeni egy-egy jellegzetes regényfigurát... Különös írórsors az övé: régi, többmilliós olvasótábora végig kitartott mellette, új és új generációk fedezték fel, s könyvei időseknél, középkorúknál, gyermeknek egyaránt sokat jelentenek mind a mai napig – a hivatalosság pedig részben a sznobéria, de legnagyobb részt a politikai akarat képviselésében, folyamatosan igyekezett értékeit kisebbiteni. Nagy népszerűség és mégis valamiféle kizártság kísérte végig az életét. A *Zsellérek* c. regény, az ötvenes évek indexre tett tiltott olvasmánya a figyelmes utókornak magyarázattal szolgálhat erre a fájdalmas ellentmondásra. Fekete István úgy ítéli el az erőszakos, gyilkosságba torkolló bolsevik kezdeményeket, a Tanácsköztársaság terrorját, hogy az akkori fennálló társadalmi igazságtalanságokat sem eszményíti. Minden szeretete a föld kétkezi embereié, akik tudásukkal és a tudást gyakorlati tevékenységgé alakító képességükkel megújíthatják Magyarországot... Elítéli a szélhámosokat, a születési kiváltságaikból hasznot húzókat, illúzió nélkül láttatja a háború borzalmait, a felelőtlen játszadozók gyufa-játékát, amiből aztán világégés kerekedik. De világosan megüzeni: a rosszat egy másik rosszal nem lehet legyőzni, csak az egymás sorsában osztozó, Krisztus-alapú szeretet bírhatja le a gonoszt. A *Zsellérek* parasztivadéka diplomásként is hazatér a falujába, s a közösség javára fordítja a tudását. A mai Magyarország felkapaszkodott, uborkafára mászott konjunktúralovagjainak is szól az intelem: hazánk fennmaradása szüntelen *erkölcsi megújulással* függ össze!

Egyik kései novellájában ír arról Fekete István, hogy az aratás optimális ideje: amikor a gabona a viaszerés stádiumában van, amikor már megérett a szem, de még nem pereg ki a kelyhéből, nem szóródik széjjel... Az ő alkotó, teremtető ereje is ilyen volt: éppen idejében gyűjtötte be és tette közkinccsé Isten adományát, a szellemi búzaszemeket – a műveit –,

* Elhangzott 2004. aug. 14-én Göllén, az író újratemetése alkalmával.

amelyekből a befogadó ember megsütheti tápláló szellemi kenyerét. Páratlan teljesítmény: állatalakjaiban az emberi tulajdonságok sűrítve jelennek meg, olyan megelevenítő erővel, hogy *mi magunk* kezdünk élni a történetben, mi vagyunk a mogorva, bizalmatlan vidra (Lutra) a lelkes-szorgos puli (Bogáncs), a komoly-komor bagoly (Uhu), vagy éppen a magányosságát őrző gólya (Kele). S még a róka sem elvetemült, sematikus ravaszdi, neki is megvan a természettől kijelölt szentsége. (Vuk) Micsoda üdítő ajándék a Pókemberek, Batmanek, Dragon-hősök szünetében a Tüskevár, a Téli berek... Ifjúsági író? Mindenki írója, aki a csaknem elgépiesedett, kiüresedett századunkban még őriz magában valami természetközeli, romlatlant, végső soron: Isten-közelit. Ember és táj nála rokonok, epikáján végigvonulnak az évszakok: a tavasz rügyfakasztó várakozása, a nyár érlelő heve, az őszt betakarító gondossága, a tél méltóságos nyugalma... Fekete Istvánt *jó* olvasni. Megkönnyebbedik a lelkiünk. Optimizmusa nem giccses, rőzsásra lakkozó hazugság-optimizmus: keletkezés és elmúlás harcában azonban mindig a keletkező, a mindig újra-keletkező, a mag önfeladása árán megvalósuló *sarjadás* a legfontosabb; az élet primátusa a halál felett. Melankólia és remény: együtt adják a varázst.

Fekete István kegyelemként kapta, s ön-munkával tette még teljesebbé a tehetségét. Tudta, amit a kor írói közül sokan elfelejtettek, hogy a művész elsősorban *hírhozó*, Isten követe – kapocs a szenvedő, sóvárgó, kereső emberiség és a létbe-emelő, rá várakozó istenség között. Fekete István minden sorát Isten lehellelte konzerválja.

Hamvas Béla írja: vannak írók, akik haláluk előtt öt perccel még nagyon fontosnak tűnnek, s haláluk után öt perccel már nincsenek sehol. S vannak olyanok, akik akár száz évig várakoznak a haláluk után, amíg aztán teljes fényükben felragyognak... Fekete Istvánt sem temette el a halál. Mi sem pusztán temetjük Őt a mai napon, hanem szimbólumot emelünk neki. Az örök élet szimbólumát, csontjai felett, itt, a csendes göllei földben, a szép Somogyban.

„Nézem a sötétséget, de látom a csillagokat” – ő írta, ő hagyta ránk ezt a gondolatot. Erre biztat minket, minden rendű és rangú *jóakarátú* embert. Nem lehet olyan sötét, hogy ne keressük a felhők mögött a csillagok rezzenéstelen fényességét...

Nyugodjanak békében a csontjai – de lelke igenis járjon közöttünk, nyugtalanítóan, termékenyítően és vigasztalóan.



TANDORI DEZSŐ

„Menj, dobogtasd meg szíved”

ÚJABB MONTAIGNE XXI. FELÉ



Egy mód

Megmondjam, az író milyen? Olyasmi, hogy vegyünk két embert a környezetéből. Ők sok mindenért tisztelik egymást, nem mondom azt, hogy „sőt”, nem, annyira *nem*, de más dolgokban – talán kölcsönös – kifogásaik is vannak, vannak ilyen jelek egymás iránt. Mármost igaz az is, hogy az író mondatokat ír, mert épp elegendő példa mutatja ezt mostanság mifelénk, mostanság, hogy Virginia Woolf munkái nagyobb bőségben megjelennek. S ha igaz ez, akkor az író megelégedhetnék ennyivel: én ezt a mondatot például így alakítottam, sőt. Így, hogy betoldottam, folytatásnak vettem a „vannak ilyenjeik egymás iránt”-ot. Mert egyrészt a gondolatritmikus ismétlés. Másfelől a „milyen”-re az „ilyenjeik”. Csak épp magam nem állnék meg az író illetén meghatározásánál.

Ha nem harcosan állítja valaki, hogy az író = a mondat, a nyelv, főleg ha rengeteg mindennel rögvést ellene nem mond emez állításának, nekünk sincs okunk kifogásolni őt. Meghazudtolja azonban az „az író = a mondat, a nyelv” állítás, ha épp a mondat-nyelvszerűségű írónál mégis oly fontos, nyilvánvaló, miről ír, azzal van benne a közmegegyezésben, a „diskurzusban” (hm, elfogadom e szót, mint a magas gyógyszerárakat, de nem akarom hallani összegét, ahogy a téli villanyszámláét sem, legföljebb kiegészítem a minálunk itt a befizetést végző illető ebbéli kasszáját! de meg ne tudjam), együtt ezzel a kánonban. Mert ez, mi más lenne, ha nem ez, a kánon, s bár nem tudjuk, kiken múlik, kinek minek a közmegegyeződése a kánon (jaj, ha hiú létét magam is támasztom emez okfejtéssel! negligálnám! az író az is, aki a kánont negligálhatja, a főszerkesztő, szerkesztő, kritikus, történész, esztéta, előadó stb., sikerre törő író a kánont nyilván nem hagyhatja figyelmen kívül). De mást ígértem.

Azt, füstmilánosan fonva itt nem a mondatot, hanem a mondatnál igenis többet, hogy megmondom, milyen az író. S két illetőnél már tartottunk is ekképp.

Az író az, hogy – ez egy tarthatatlan mondat lesz, formai mód, mégis „egy mód” – van ez a két illető. Persze, már ez is elegendő határozás lenne. Nyilván olvassák ezek ketten az írókat annyira-amennyire, az átlagosnál jobban, messze így. S egymással nem mindenben harmonizálnak. Fene tudja, hogyan s mit. Bajuk sincs egymással. Tisztelik egymást, kölcsönösen jelesre tartják a másik érdemeit. No. Az író olyasmi, hogy két ilyen, egymással nem harmonizáló, ám az íróval kapcsolatban lévő illető kb. ugyanazt mondja az íróról. Pl. hogy a pakliból minden lapot elemeznek, csak – megnevezik! – egy magas, igen magas értékű lapot nem. Mondjuk, négy ilyen lap van a pakliban, mondja szerényen az író, ő esetleg a pikk király vagy a treff ász, s ezt a lapot nem elemzik. Az író, a szellem tehát

olyasmi, hogy – isten tudja! – meg lehet egyezni felőle a különben annyira különböző illetőknek. És akkor nem is mondtam a poént: „Öcsi, bár te nem vagy semmiképp se a szív király, na, a kör ász, menj, próbáld megdobogtatni szíved, ne ezeken vackolj örökké, ne ezekkel, ne, hogy ezekkel folyton vackolódsz, az legyen.” Ez feltétlenül egy karakterisztikus mondat megint, ugye? Formája mennyiben határozza meg tartalmát?

Jó, hát az írók se annyiban szokták, hogy „rohadna meg már az egész micsoda!” – vagy hogy „ó, beh csodás!”

Helyben és tovább

Helyben járunk-e, kell kérdeznie a XXI. századi Montaigne-kandidátusnak, ki is szíve valamiféle megdobogtatásából (megdobogott? sem?) hazatért, s folytatja ezt, helyben-e, ha már-már a tudathasadságig vagyunk megannyi dolgunkban kétfélék, kétfélén határozni készek, merő ellentmondás, mint Rilke így, csak épp nem „gyönyörűség”, mert hogy ez nem az!?

Helyben járunk-e azzal, hogy végsőkéig önellentmondásos mindenféle döntési lehetőségünk? Menjünk vagy maradjunk? Tegyük, ne tegyük. S egyképp, érezzük így, egyképp volna lehetséges mindkettő. Kedvenc szavunk itt: sőt. Minden az egyik megoldás mellett szól. Ám cselekedjünk így. Ám cselekednénk. De akkor azonnal elkezdenek más mindenek a másik megoldás mellett szólni.

Amikor geometriainak, végtelenesnek, halmazosnak látszó amatőr, írói elemzésekre kényszerültem (belülről; Merengés és Vezérlés, de jó cím lett volna ide, most már mindegy, magunk tiltakozunk általgán: „Ne mindenre J. A.-t!” ergo?), csak erről kellett – volt muszáj – beszélnem, mert ezen merengtem így imperatív. Azon kb., hogy van, egyrészt, a mikróig-leosztott, vagyis az alpesi sízők a nyaktörő, látványos pályán nyaktörő, látványos lesiklással, 130 km/h, végül három századmásodperccel jobb időt érnek el, mint társuk, vagy öt századdal jobbat, rosszabbat, s ez adja helyezésüket, sikerüket, nagyságukat. A bobosok, szánkósok, szekeletosok még ezredmásodpercekben is mérik a dolgot. S mégis, íme, itt ámulunk az alpesi lesiklókon/nál, hogy az az egy ezredet közelítő időegységecske másfél métert is jelent, igen, ki kell számolni, idő-táv stb., tehát ha (képtelenség) egymás mellett száguldanának le a szélességében, adottságaival (verekedést elkerülendő, mert egyetlen páros se érne le akkor) egyetlen embert tűrő-bíró pályán, lenne jól látható különbség. Itt ámulunk, s nem az országúti kerékpárosok, mondjuk 257 km-es szakaszának hajrájánál, ahol 6 óra 11 perc 48 másodperc alatt futnak be (talán itt tizedeket etc. nem mérnek azért), és a kerék gumijának vastagsága csak az a távolság, mely az elsőt a másodiktól elválasztja. De együtt jönnek!!!

Ez nekünk a lényeg. Megvan „Egyetlen Minden”. A mezőny. Az élboly. Vagy ha ketten maradnak így, hárman: vannak ketten, hárman. Látjuk a történet. Ha Eberharter, Raich, Maier stb. összesen 4 századmásodperccel van egymástól, hitetlenkedünk. Hogy lehet az, hogy volt 5 kanyar (sok lesikló panaszkodik is: 3 kanyar elegendő! ez nem óriás műlesiklás! ez lesiklás! de hagyjuk), volt három elfogadható, jó eredményt ígérő nyom, vonalvezetés, volt a telejegesedő pálya lassan, voltak a „bordák”, tehát a talajegyenetlenségek, melyek „megdobják” a sízőt. S a többi. És ebből kijön 1:57,87, 1:57,90, 1:57,92 mint idő. Nem látjuk, hogy ez egy méter, egy-hetven stb. Ahogy a kerékpárosoknál látjuk. Mert egymás ellen mennek a pályán. Egyidejűség van.



Kicsi, nagy, vegyes. Nem pedig „Több Minden”. A több minden nekünk kevesebb, mint a minden (az egy minden). Amikor döntenünk kell, az egyik megoldás az Eberharter, a másik a Raich, a harmadik a Maier. Nincs egy-mezőnyben, egy-országúton a magunk két vagy három döntési lehetősége. Csodálatos ily szempontból az ifjúkor, az ifjúság! Egyszerre van vágy, törekvés, semmittevés, természet, ezen belül társas érzület, páros érzület, gerjedelem stb. Hogy szépen mondjam. Sok évtized múltán, már akinél, ezekből külön dolgok lesznek. A Lazio és a Schalke futballcsapata, Pantani kerékpáros halála, a londoni maraton befutója, egy zsoké és egy ló stb. Nincs többé hasadás nélkül az, hogy valaki szerelmesét – pláne közben a másik ember szerelmesét – vállán átkarolva nézi a versenypálya mögött felkelő holdat, vagy az albergóban ott a borjuk-síléciük, és ők is szerelmesen száguldanak le, miközben odahaza, ahol élnek, visszavárja őket jól fizetett állásuk, vagy még csak pompás ösztöndíjuk, sőt egymást is hamarost elhagyják, és új célok felé sietnek. Hasadtság, habozás nélkül. Rikkantgatnak, ők a Maier, a Raich, a Kosztakova, az Ivica! Ők. Osztatlan.

Egy-mindenek ők.

Kezdetben...

...az irodalom is az

Vagyis az volt. Az írás. Ha van „élet+irodalom”, és egy Egy Minden (hol kicsivel írom, hol naggyal, engedtessek!). Alkonyfényben bringázott, motorozott be a csoport a célba. Még Valentino Rossi harca Biaggival a motoros GP-pályán, Schumacheréké, az is Egy Minden. Az íróké olyan, mint az alpesi sízőké. Egymástól függetlenül, más időkben, netán más talajviszonyok stb. közt száguldanak le... de ezt már mondtuk. A hasadtság, mely az olyan íróban, amilyen e sorok szerzője, törvényszerűen adódik: törvényszerűen adódik. Ezt kell, megmosolyogtatóan bár, mondanunk. Mert nem az van ám, hogy élet+irodalom = Egy Minden, s ettől annál zártabb egység a dolog, már dehogy! A maga bomlasztó elemeit az élet is, az irodalom is „beviszi” a kapcsolatba, s nem sok időt jósolhatunk a frigynek. Holott, boldogra-boldogtalanra, az ilyen „élet+irodalom” léleknél (szellemnél etc.) a dolog nem is képzelhető másként. Csak hogy így van. Ha van. S akkor?

Akkor: ha valami élet-módot (például hogy az illető, bár ilyet kimondani nem szabad!) furcsálkodás fogad, ha már-már megütköztetőnek minősítetik, nem is merem folytatni, mi minden éri az élet-mód vivőjének fejét, emez élet-vitelért, logikus, hogy irodalma sem lehet „a helyén”. Hiszen egy itt a „minden”. Nála egy. Nem absztrakt elszigeteltségben siklanak le a sízők (na kösz, konkrét azért az!), hanem esetleg nizzai külnegyedeken, üres gyárkerületeken át, másutt pálmafák alatt, zúgópatakok támfalainak élén kialakított serpentine országúton vágat a mezőny, mely akkori Egy Minden, ha némelyek belőle már annyira leszakadtak, baleset miatt, vagy mert a hegyet nem bírják, vagy ki tudja, hogy holnap nem is indulhatnak.

Az élet+irodalom egy-mindenét élő-csináló író ezért válik egy idő múlva épp saját következetessége folytán hasadtabbá, hasadtta. Kérnek tőle valamit? Ah, ő ezt egyszer másnak már elutasította, sőt többeknek. De aki kéri a dolgot, úgy érzi, ő, a kérő, más. Ő egyetlen, egyedi, mindenki-feletti eset. Hm. Az élet+irodalom figura balhéba keveredik. Mert igaz valóján nem tehet mást: csakis „elutasító” lehet. És így tovább. Nem megyek el, nem adom oda, nem szereplek többé, nem utazom, még jó, ha vannak olyan belső paran-

csok, külsők, hogy nem ehetem zsíros deszkát, nem ihatom a magam napi bormennyiségét, sört helyette, azt se, mert kihíztam minden nadrágot! Még jók az ilyen egyszerűbb esetek.

Ha valaki megkérdené

Igen, ezt (valahogy ezt): „És most akkor ez neked így jó? Így jó ez neked?” Értsd, ez dobogtatja meg a szívedet? Hát nem, persze, nem. Az ilyen élet+irodalom a végső következetességében eléggé szívűtött állapot. Bizony az, eléggé.

S feledvén, mit is akartunk mondani, magát az írást itt bevégezzük. Megyünk, összeszedni mégis az út során elhullajtott „sok minden dobbanást”, kotrunk jegyzeteink közt, azaz visszafelé haladva felszámoljuk a firkamennyiséget, hogy egy ponton, mert az írás szegény terjedelme többet mégsem bír, ezt is abbahagyjuk.

Ezt a matériánkat nevezzük így: „Törmellék”. Mindig is ezt tettük. A pusztá tör, hát képzavar, nem szívdobbanás ez itt mind? Vagy nem találja el a szívet, nem szúrjuk szíven magunkat a megállapításainkkal, töprengéseinkkel, nem, s inkább a szívenszúrtság forgácsa az, amit jegyezgettünk. Mintha a Szalabábu, vagy kicsoda, likes mellkasa-zsákjából dőlné a forgács, a szliács. Tehát, innen:

Törmellékek

A legfőbb lenne ez: már jókor szálljon el bizalmad. Igen ám, de a kapcsolat dologi is. Mindent nem hagyatsz abba. (Nem kommentálok a szavak használatát. Ld. „minden”).

Felírtam: „Mindent tölem akarnak.” Ez badarság. Csak összejött: hét teljesíthetetlen kérdés, ebben öt kellemetlenség, három döntékényszer... jött, mondom, négy nap alatt. S ezért estem ily túzásba: mondtam valakinek: jó lesz a nyár, mert reggel, ha az utcán járok... most... Sötét van? Ezt kérdezte a másik fél. Nevettem. Nem. Fél kilenc tájt, mikor igenis világos van már, minden más ember is ott jár az utcán. Hm. Tarthatatlan mondas a részemről: hogy „és zavarások ők nekem, zavarnek”. S mégis ez az érzet. Mely az élet+irodalom érzületéből (az érzület a gyűjtőbb fogalom!) adódik.

Sajnos, az utolsó napokban elég sok – és súlyos – kellemetlenség volt (itt, irodalom), és nemcsak érintőleges. Előjött a kérdés, kérdésem: így hogyan érdemes élnem? mennyiben? Lásd a *zen satori*. De nem is csak ily nyugalom. Eleve hogy ennyi idő után... egy különlegesen nehéz év után... sikeresnek mondható év után.

Hanem emez év, a Sakk Utáni Év, az a „Mi lesz a 65. mező?” éve hogyan volt sikeres? Maradtak a nagy munkákért az igen alacsony bérek (honorárium). Maradtak a megfalsuló munkatársi viszonyok. (Nagy munka – különösen nagy falsum. S ezek más mód folytatódnak.) Maradtak a – tisztelet a kivételeknek – megbízhatatlan kiadók, ily viszonyok. Huzavona itt-ott a publikációkkal. (Holott, mint Déry aposztrofálná, „írónk” így igazán nem panaszkodhat.) Szerencse volt-e, majdnem-tragédia a tűzoltóautó? Mely keresztülment volna rajtam, ha az általam „meghatározott” irányról így letért, s magam nem értem el elhatározásomtól, csak fizikailag voltam lassú alája lépni? Nem itt jövök-e én is a képbe? Nem túl sokat akarnék meghatározni?

Nem túl sokat akarnék. Határozottan nem.



És jött, átnyúlva a fura 66-os évbe annak állagossága, hogy mégis „nánon”. Ennek szerteágazó megfelelői. Az ebből tovább alakuló – mint kémcsőben a vegyszer szemcséje, „kivirágzó” – bonyodalmak. Vagy csak kényszerű ráismerések. Kivirágzik a vegyszer szemcséje: el sem tagadhatom magam elől, hogy ilyen ő. Eljött, hogy le kellett írnom ezt a király–ász-hasonlatot, hallomás alapján, hogy ki kellett, tessék, ez és ez az írás engem meghamisít, elbagatellizál (kell itt az „el”?), honnan „el”, egyébként? És máris benne vagyunk a Sok Minden kontinuumban, melynél az Egy Minden akkor is jobb, ha tolongást jelent az országúton mint pályán.

Franc se vonult el, mondom a legelején említett egyik – a közelebbi – illetőnek. Mindenütt próbálkozom ma is. De vannak, akikkel csak a Legyek, a Gyűrűk, a Szögletzászlók, a Sarki Balesetek Urának kérdéseiről lehet beszélni. „Milyen világvárosias kis trafik”, mondom egy így felfedezett boltocskában. S helyettesíti nekem ez a csekély üzlet a világvárosok tényleges megfelelőit. Sőt. Donát névre hallgató kis medvémmel, kit ott vettem az újra-cigi mellett (újra cigi! tarthatok valahol! a bort kirúgtam, a sör el, a sört könnyen, magával a sörrel, mert még jobban hizlal, sokba kerül, cipelni kell, és egyáltalán, és a sör után, a semmi intervallumban kell a cigi; és milyen ihletett-lófogadói ösztönrel, már ha épp ihletetlen fogadtam lovat, akkor voltam ilyen, szúrtam ki a kirakatban a Peter Stuyvesant-t, bevezető áron van újra! a kis trafik, nem messze a piacaim egyikétől, s a háztól, hol apám meghalt), Donátomat meg is mutattam a köv. helyen. Igenis akarok kapcsolatot tartani.

De csak akarnék. Röviden ez.

Én csak, jegyeztem fel, mondtam a magamét, írtam a magamét, nem olvasták, aztán csodálkoznak, mikor kiderül, az „élet” rész nálam ez, s része annak, hogy „irodalom”. Akikre ez áll, nagyon áll!

Bár igaz: olyan életet élek, melyet nagyobb létszámmal nem „érthetnék”. S ha ez az állapot rossz is nekem, még mindig jobb, mint ha magyarázni kezdem, s akkor kezdek igazán süllyedni. Mondat: nem kell mondani, hova. „Mélybe, mocsárba” stb. De mondatkérdés ez? Csak kérdem. Minden szándék nélkül.

Egy eset, a mostani két kellemetlenből: ama pillanatban mondom ezt, amikor épp engedtem. (Még nem dőlt el.) „Ha nem engedtem volna, most magamtól viszolyognék, annyira viszolyogtató volt, amennyire te nem és nem engedted.” Viszolyogtató? Csak emberi, érthető. Viszont: megértem – s akkortól már én nem engedek. Ez is fura.

Élet-módom esszenciája, ha van: a konkrét esetekben, ha már odáig jut, nem érthető, nem megértethető stb.

Ma, február 18-án halt meg életkori rekorder mezei verebünk, Rudi. 14 és fél évnél is többet élt nálunk.

Ma kilenc éve halt meg, 10 és fél évesen, veréb zojónk, szegény Mökkánk. Aki hozta hozzánk, találója, megmentője, öngyilkos lett. Két madaras ismerősünk is öngyilkos lett, mondja mellettem „az egyik illető” (közelim).

Csodás délután lett volna e tegnapi, e „ma”. Ha belejön egy telefon. Valami rólam szóló írás korrekt, udvarias, mégis rémes megvitatása.

Ha rajtam nem követelnek semmit (nem ismernek, azért!), én sem követelem másokon, hogy ismernének (ismerjenek). Nem én.

Nincs jobb, mint a furcsa bevezetőárú (hosszú úval!), botlós küszöbű állapotoknál, ha kezdeti nehézségekkel bár, állandósult a dolog úgy, ahogy létezhető, ahogy kölcsönösen élhető, a kapcsolat gyakorolható. (Nem jár estre, előadásra, dedikálni, de nem utazik, múzeumba se jár, éttermekbe se, kirándulni, nem jár a Dunára stb.) Ennek nem a „nem és nem!” a lényege, hanem ha „igen” ez, ha „nem”, ha „zen satori”, ha kényszerekből (is) kialakult mód, a lényege, ha van az: harmonikus az élet-mód, az élet+irodalom.

Nekem ez a dolgozni része, de nekem az életem része. Te kérsz valamit, én nem akarom, nem „bírom” adni, azt tudod, dolgoz csorba lesz, de lásd e, csak az, hogy erről egy órája telefonálunk, már ennyi és most, már visszavet ez, ennyi, csak a jegyzeteléstől is, tehát a dolgomban, eleve megcsalom az életemet, mert ha másnak nem, hát neked se, és ez már a több-minden szerencsétlen teste, az ő mindene = neki a „minden”, az én mindenem az nekem a „minden” stb.

Végül valahogy lesz.

De a kis trafikba nem tudok úgy menni akkor, hogy megdobbantsam szívem. Csak akkor, ha ezek a „minden-kérdések” tisztázódtak.

Kérdések csak úgy tisztázódhatnak, ha nincsenek.

De mindig lesz az egyik európai államelnök stb. számára három másik, amelyik színter jogalap nélkül ül össze, szövetkezik, dönt. És valamelyik „igazi” lesiklónak túl sok, a másiknak túl kevés lesz a kanyar az egyik vagy a másik pályán, és e hasonlatokkal még alig is mondtunk valamit.

Ha már így van több-minden (hű, egybe írtam!?), hogy összeegyeztethetetlen a két fél kérése, követelése, régen rossz. (Minden, ami rossz, „régen” rossz. Ebben nincs frissülés, új termés.) És ha azt mondd, erkölcsi kérdés, ne tedd meg neki se, ha a másikaknak nem tetted meg, kórust fognak alkotni (Kafka-eset!), s együtt mondják: „De piszkos ez!” Rólad mondják. Ha a legújabb követelőnek mégis engedsz, azt mondják a többiek: „A rohadék, neki bezzeg megtette.”

A két „fél” vicces esete, üssük el a dolgot így: „Hogyan csinált 48 órát a 24 órás napból? Egyszerű. A nappalt éjjé, az éjt nappallá tette.” Feltéve, hogy 12-12 órák a ráták.

Más feljegyzés: „Épp a gondolati írás jó arra, hogy ne kelljen mindenre gondolkozni aztán. (Ne kelljen mindenre gondolni. Főleg a Nem Egyetlen Mindenre. Ó, első kötetem címe, kit érdekel ma, ez lett volna, s így lett volna az: „Egyetlen”. Evidencia helyett lett a habozó Hamlet. Jó?)

Érzem, milyen nehéz bárkivel „teljes körűen” beszélnem. Vigyáznom kell, hogy: azért, mert nem tudok senkivel teljes körűen beszélni, ne higgyem, én vagyok a leginkább teljes körű, *all round*, a legteltesebb körű, a legteltesebbkörű, s más képtelenségek. Fura: írni. Ha senki nincs. Akkor lehet. S mégis: vigyázni kell, épp eközben, hova, kinek írok. Holott sehova, senkinek. Amíg konkrétan is nem írok. Akkor megint más. Írni = nem ugyanaz!

*

Ide kellett az átúszó csillag!

A minap jelent meg rólam valami. Szerzőjéről: milyen aktuális, hogy a tragikumérzék kihál. Hogy kihál a mások élményeinek fontossága iránti érzék. Nem az számít, hogy a két illető közül távolibbam ennek az embernek nevét sem hallotta (én sem) eddig. De hogy a legenyhébb meghatározás is ez: nem érintette meg irányom, írásom, az, amit írok, ezt a alakít, aki rólam írt.



Hogyan tekintik, kik róluk írnak, tárgyainkat névértékükönél fogva jelentéktelennek, kik róluk írnak! Vége! Mert akkor baj van velem; baj lesz az egészszel; általam jön létre, révémen, ami létrejön... még ebben is (bár Kafka nem mérvadó!) az író a hibás.

Egy biztos: bármilyen is vagyok, én a „régi” vagyok. De ennek nincs érvényes igazolása. Jelenlétek mámorában etc. Azonosulások állítólagos lehetőségeiben. Inkább: maradjunk egymástól távol.

Hogy még... pardon... hogy bár még Totyi *van*, egy szar az életem. Aztán még ő sem lesz. Ha ez: túl súlyos. Miért hagyom, hogy szar legyen az életem? bármeddig is? és ha akárkit involvál is ez, miért hagyom? De – tenni? (Musil etc. irány!) Mit tegyek? Nem, hogy mit tehetnék. Mit „tegyek”.

Nehéz, hogy „légy engedékenyebb”. – Erre: „De nem engedődik.” A lényegtelen viszonyokban a válasz. Akkor az a baj, hogy natúr nem vagy. (Nem értem e följegyzésemet.) Igen, talán: a viszony kevesebb, mint a natúr létezés. Igen. De hogyan legyél natúr, ha valaki valamit kér tőled, nem adhatod meg... már nem natúr a létezés attól, hogy kérés kapcsolatotban vagy. De milyen kapcsolatban légy? A közöny véletlenszerűségében? A (ritka) mámor extázisának szellemcsúcsain? Stb. Mindig kérnek tőled valamit, elvárnak, s ha mások nem te magad, mert cselekszel, úgy akarsz cselekedni, hogy megfelelj. Etc.

Ha natúr vagy, írtam tovább, akkor vagy megfelelő. Mert nincs minek megfelelni (alacsonyabb szintre szállnod nincs hogyan), mert nincs relációs tér. De ki vagyok én, mondom magamnak, ki vagy te, hogy megítéld ezt?)

„Ha vanról van szó, csak a teljes magány van.” Ez is igaz.

*

Ami a legfontosabb, muszáj némán lekínlódn. Semmi „szó”.

*

Napjaimat „itthon” is gyötrelmesen húzom le. Joggal félek, másutt végképp kínosan. Tartalmatlanul. Nem szabad felsorolni az ürességeket. Mert hátha segítenek (itthon), hátha ott segítenek. (A mellékes cselekvések. Iszol, újságot olvasol, befordulsz egy utcá-sarkon, valahol leülsz, eszel.)

Nem maradt szenvedélyed. A bio-gyógyszer sem (pl.), pedig még költeni is hajlandó voltál rá. Kicsit fájjon valamim, az unalomnál jobb a forrósuló délutánokon, mikor azt élvezed végső menedékül, hogy jó meleg van a lakásban. Totyi már alszik, egymagad vagy. Fájjon, de múljon el. (S ha éjszaka nem múlt el, múljon el hajnalra, holnapra, egyre a kicsinyes számíttatás. Bezzeg a „komoly” fájdalom!)

*

„Ki ismer, ki követ?” Ekkor látod, mily kicsinyesek e kérdések. Feltevésükkor. Ugyan, hová? Honnan? Mely állagból, leosztásból? Kik közül?

Totyival minden nap rettegés. lesz-e holnap? Ezt nem lehet megmondani, elmondani, rögzíteni. Mit követne bárki is? Mi volna racionálisan, érzelmi racionalitással is fogható dolgod, közlendőd? Ki követhet így „a la Montaigne XXI.”, ki hiszi el neked? De nem az elhíttetés a lényeg. Ugyanígy: nem a „senki se”, az se a lényeg? Talán.

*

Aprólékos alaposság hitelével írsz. Ha csak nagy vonalakban sem olvassák el, amennyi mindent írtál, amit írtál, hogyan lehetne reménye, hogy bárki is követ? Követ, nem mint hívó, de követi soraidat, megítélésre végül. Nem egyszerűbb a lesiklásért „izgulnod” akkor? Bemenni, kiemelni egy Tuborgot a hűtőből, zsebből meginnod a havas Duna-parton? Jaj.

*

Akkor kivel miről beszélek? Irodalmárokkal is, a beszélés: több-e, mint a csarnokban? Ez: „Hogy van?” kérdi meglepően a hátsó sorból az épp nem kiszolgáló árus. „Hát a sali 48 forint.” (Alacsony ár a szép áruért.) „Ja, lopott saláta.” – „Engem is úgy találtak”, mondod. Nem több ez, mint valakivel irodalomról beszélni, aki „téged nem olvasott”? És mikor olvas, mikor, mennyi írásod révén olvas rendszeren?

Szinte senkit sem tudok mondani, aki rendszeren olvasna engem. Akkor? „Lopott saláta... Engem is úgy találtak...” S a karzaton mégis egy vodka, egy sör.

*

Nem számít külön a művészi törekvés. Az írás, az irodalom. Csak ami magad lettél – „zen satori”, bár ez így (ki)mondhatatlan, az számít. S ott nincs semmi számítás. Csak ahol nincs semmi számítás, ott számít valami, bármi is – ahol tehát a *számít* törlődik, s helyén marad a

- - - ez számít.

*

Hogy ez egy életre szól-e, és hogy az életbe a megletezhetés (meg-élhetés, +élhetés) beleszámít-e, nyitott kérdés marad.

*

Nincs dohogás. Csak az van: a Montaigne-t senki sem hiszi. Hogy „Montaigne XXI. felé”. E században. Csekélységem. Egy Montaigne-pozíciót egyáltalán „megcéloz”.

Nincs kivel miről mit beszélni. Még *mit* csak volna. Még kivel is. Még hogy „miről” legyen a „mit”, az is. De együtt nincsen. Ez csak nekem rossz.

*

Dohogás. Nem az, hogy „dohra” dobra” verni. De hasztalan dolog (dohog, dobog).

Csak a szív a *végre*. (Felmentés a jelennek? S ha eldobok feljegyzéseimből egy lapot? Nem hiányzik? Nem fog.

Ezek, íme, igazi feljegyzéseim.)

*

S mi az írás maga? Kérdezem ezt, vagy válaszra készülök. Ha készülhetnék, nem lenne tisztességes a kérdő forma. Az írás az is, hogy ezt például folytathatom, abba is hagyhatom. Az is az írás, hogy e dolgozatnak itt bármely része jelképpül vehető, ám mire? Nem azt kell tudni tehát az írás elemeiből, legyenek ezek akár: mondat – szerkezet – sugallat – egyéb... nem azt kell tudni, hogy mi a kérdés, hanem hogy miféle válasz ez. Az írás, e dolgozat miféle válasz.

S efféle talán: ma, egy februári nap délutánján, senki más beszélgetőtársam nem volt, mint ennek az írásnak a folytatása, befejezése. Jók mégis a jegyzetek. Effélék: „Nem hoz-



hatsz szóba semmit, mert válasz az, s viszontválaszolnak. És így a végtelenségig. Nincs az, hogy te is tényként állsz (azzal, amit írtál). A tény: a világ. És világnak tartják magukat, akiket te hozzá(d)-szólóknak érzel csupán. De az irodalom szerves. Ha ki nem fárasztom magam”, írtam fel tehát pár napja, „estére, valami elmarad, így érződik. Viszont ez is van: elég. Elég volt. Mondani, mondani, mondani mindent. Mint az utazás. Nemcsak, hogy nagyon ki is lehet jönni belőle, de hogy elég is volt. Még az egyszer, egyetlen napra csak, megpróbálom. Hogy elmondhassam, lehetetlen volt. Az írás sem más. Kísérlet rá, hogy elmondódjék: nem volt lehetséges. Kérdés, milliméternyit is meghaladtuk-e Kafkát. Hanem mint lesiklók egymástól látszólag függetlenül futottuk meg pályánkat, ráadásul valami olyan <műfajban>, ahol még évekre, hónapokra sem mérnek semmit, nem hogy százdmásodpercekre, s ne feledjük: semmit. Ahol magunk vagyunk a mérték, a pálya, a sebesség, az egész nem-is-dolog dolog. Sanyarú, vagy kinek-épp lukratív: *ez a dolgunk*.” Szívemben, ily íráson kívül, senkire vágyam.

Pedig hát

...dehogynem. Csak ez sem mondható így, ez így sem mondható: mégis arra a bizalmas, bár ordenáré közelségre „vágytam”. Vagy a Totyi ücsörgésére a nyakamban, a kezemben, míg a sírepülést nézzük. Hogy a konferenciázókra gondoltam, decemberből, vagy hogyan, írásaikat olvasgatni vágytam, s hogy megjelenjenek hamarosan. Nem ellenjáték a test, a madár, a szellemközelség, de mégis: az. Bécs is erre az egy napra, melyet állítólag azért vesznek fel – „a vállalatok”! – mert legalább nem ez-ami-itt-van. Holott az ottlétben, seholi ottlétben nem hiszek, sőt. Madaramnak, „a Felügyelőnével” itthon, jól el kell viselnie, hogy mintha egy nap nem ambulánsan kezeltek, hanem bent tartottak volna. (Bocsánat, félreértést ne: nem kezelnek ambulánsan sem, ez csupán hasonlat.) Ellenjátékul kell ez a bő egy nap ahhoz, hogy semmiféle ottlét nem természetes már nekem, annyira elszellemültem (Főmedvém? „Megy az utcán, hangosan szellemülget!” – „Dömi!!”), hogy kicsit idegesít, ha hallom, jóakaratóan mondva: „Persze, hiányoltak...” (Mondjuk, az Ottlik-album bemutatójáról, meg mit tudom én, mely városból és hogyan.) Nem, én azt szeretném, ha így mondanák: nagyon jelen voltál, igen, „átment”, hogy az ott nem léted a jelenlét. De nem tüntetőleg. Nem extravagánskodva. Hanem ahogy Ottlik Medve Gábora mondja, nemrég idéznem lehetett, hogy „ti” a féltékenyen őrzött mindenfélétek (szerelmeitek, eredményeitek, pozícióitok stb.) alján csak valami forró, cseppfolyós lávarétegen imbolyogtok, míg Medve – Ottlik! – a személytelen közöny talajára látja lerakodni a részvétet stb., képzeljük el: „Lementem...” mintegy barlangba „...kapirgáltam nektek egy kis részvétet, szeretetet”. De hagyjuk. Mindezek ellen kell ez az egy nap. Hanem ez kit érdekel.

A pont az i-n, a kör négyszögesedése stb., ugyanolyan idegenség lesz a világ jó átlaga számára is, pár kivételes esetet kivéve, mint „a verebek”, és áthidalhatatlan szakadék tátong már, hogy medvegáborosan folytassam, a diszkrét kimetszett sokpont-felületek és a magam pillanatnyilag valamerre haladó gömbsugara közt. Hagyjuk ezt is, mondjuk romantikusan, divatszó: ha Szent Genet, a végre-egy-nem-szép-író küllemével velem rokon, csak – sajnos, nem sajnos – tőlem a homoszexualitásával csillagtávoli (na tessék) író meri mondani *A rózsza csodája* zárásául: „és elindultam mezítláb”. Kivégzett rabtársainak emlékével, a halálfolyosó átlátszatlan üvegének emlékével, az emlékeket őrző, megparnult

porló újságlapok érintésével ujjbegyeiben. Elindulok mezítláb... nekem is így kell zárnom. Á, túlzás az is, hogy fontosak lennének, akiknek távoliséga fáj. Hiszen talán közömbösek is nekem, létezésük érzékelésével ugyanúgy nem foglalkozom, ahogy Kemptont (mégis) nézve Bécsben azzal a gondolattal, hogy Cordóbában, Bugainville-ben, de még Mauritius vagy Guam szigetén is milyen versenynapok vannak épp, kívül esik elképzelhetési köreimen. Túlzás a dolgok fontossága, azaz a fontosságnak megvan, mint Ottlik mondta szintén (akinek szép kis támadásokat kellett elviselnie féltudományosan, szintén), a maga lényegtelenisége. Ne zárd le hát írásod, hogy a *Próza* hangját is a Genet-é mellé vegyem. Ne írj keltezés. Ez mind semmikor volt, és mindenkor, és ez volt, miközben minden más volt, egyéb. Ennyi a mondat, egy ilyen „egyéb” biggyesztése, s nincs-e igazuk azoknak, a konok plaszticitás-hívóknak, akik szerint ez nem old meg ugyan „mindent”, de analitikusan és dohogva sem juthatunk többre nála?!

Pontosan fogalmazunk, csak felületesen félünk. Ez ne legyen a kafeizágunk. Az írás: jelen-állapot. (Ezért fontos a jelen!) S ahogy a legendás prézilovag, mondjuk, a... magára ne ismerjen... mondta: „Hogy mi a másik, ami az egészséged mellett kell? Hogy hagyjanak békén!” s tovább támaszkodott bal lábára és nyugdíjára. Írókám, mondaná ugyancsak ő most, de nem járok semmi kocsmapulthoz, vendéglőalkóvba, tudod te azt nagyon jól, mit nyavalyogsz és morgolódsz akkor. Mert csak morgolódásnak veszik. Nekik akarod megmagyarázni, akik dolgaiból is csak az ő féltve őrzött „szerelmeik” világára, kénytelen vagy öröndetes helyzetükre vonatkozó akármit tudják evidensen fogadni, s épp azzal maradsz nekik idegen, ami neked magadban a legérdemlegesebb, ez a te nem-kell-a-más-élménye teóriád. És az elveszett tragikum elmesélte: hogy már ha valaki tematikai katarzist, mondja ez a közgazdaságilag és mérnökien képzett, nyilván Ottlik-olvasó úr a pultnál, s félek lassan, már ezzel is untatom, ezzel, hogy helyzetem elemzi, ugyan már, ha valaki tematikai katarzist vár előidézhetni a dolgaival, az rendeljen nekem egy abasári rizling hosszúlépést inkább, megérdemli reménytelen öszvér! Mert hogy ő maga szolgált lovas alakulatnál, geodéta. Ennél jobb bemérés nem kell nekem, ennél, hogy a köz hangulatába visszatérjek, csak egy-két *kimérés*, az a jobb. Ahol már Genet-t elemezve nem ülhetünk tovább, mert ő ott nem volt ismerős, sem Artaud, ellenben az itteni helyzet – csak az itteni, írókám? – reménytelenjéből, szóismétlés, sok mindent elődohogtunk. A pince hirtelen tárult ajtaján, mintegy kafaian, hordók erőteljes, jó dohszaga csapta meg orrunk. Dohogjanak ám a hordók, kiáltottam, bár a prágai mester örökös idézését is utókori léhaságnak, és na-ja-most-már-könnyű valaminek hirdetem én.

Akárhogj vesszük

– s csak egy ily nagy közhely elem alkalmas ide –, hideg is lesz ma, és bármennyire az maradna kis délelőtti utad ebben a városban, valahova, hova is, nem túl határozott céllal, kellemetlenebb volna ennél, az említett körülmény. A hideg. Meleg nadrágot majd Bécsbe, vagy tréningalsót, hosszút. Fel van térképezve benned, hol vannak vizeldék, melyik Platz, Bahnhof stb. alkalmas többcélhasználatúan. S közben a járkálás, minden cél nélkül ott is, de mégse itt. Persze, ami főleg az utolsó hetekben felhalmozódott, mint békét-nem-hagyó mindenféle (túl Nem Egy Minden, s nem is egymindegy!), tekinthető lenne így is: legalább történik valami. De én nem hajtom a frázist a kimérdékről, pincészetekről sem, ha épp másképp érzem. Jó, amikor aztán újra másképp, hát újra hajtom. Kafka mondaná: hát



velem sem könnyű? Így nyilatkozna valami kisember alakja? Nem hajtom a szellemesdit, hogy írjak róla? sokat? az a jó, akkor mindegy is, mit. Nem, mert ez azért nagyon másképp is van. S talán azt mondhatom: mert a csupa-jó, a tejszínhab, az örökké-teli-a-szánk-e-legfinomabb-burgundival érzés is elviselhetetlen volna, sőt az igazán, és mert az ellenkezője, vagy a legalább majdnem efféle, nyugtalanság forrása lehet, s nekem az, hát a legalkalmasabb még mindig az (elfogadom) ily „köztes dohogás”. S én erre mondom, ah, nem is Kafkával, de Montaigne-régiességgel: csak dohoghassak viszont sokat, minél többet, s mindegy, nem veszik észre „az” ember képe, egy változat így, lesz kidolgozva. Ki a fenének kell ma „az ember” képének kidolgozása, még ha bevallottan csak egy változat is? A Mintegy Fantázia, vagy a Végsőkig Ordenáré, az kell. Na, reméljük a kemptoni versenyek pont e szombaton nem maradnak el, nézhetjük legalább, pénzünk úgyszincs reájuk! Egy nap.

*

De amire minden pénzed – na ja! – fölteheted: nem a „te” speciális élményvilágod idegen „nekik”, nem a te tragikumod, hanem eleve – míg toleranciahirdető kor gyermekei! – a „másik” élményvilágot és a másik tragikumot nem képesek és nem is akarják átélni. A tömör szöveg „nekik” maximum a szellemesség, a csattanó. (Mondjuk itt nálad a „Pontosan fogalmazunk, de csak felületesen félünk”, vagyis az igazi pontos fogalmazás nem lehet „veszélyes”. Mindössze rosszul emlékszel rá, mit is írtál.) De „tőlük és róluk” el itt! vissza kell jutnod nyugalmad egyedüli méltó állapotába. Ennek különböző lehetőségei vannak (különféle alkatok számára mások és mások). Sajnos te a totális kiiktatás módszerével élhetsz csak. S nagy bajban lehet a lelked, ha utazást választasz, melynek velejáróit egyáltalán nem bírod elviselni. Helyben léted „általuk” igencsak elviselhetetlenné válhatott. De nem baj, szerencseköved egy kemptoni kavics, italod február merkúri legvégén a... és kanyarodj be minél többször, ha... és... mars...

Vagy nem?!

2004. febr. 12–21.

SÁNDOR IVÁN

*Daniellával a vonaton (5.)**



2002 decemberében már az első mondat leírásakor nemcsak a címet találom meg, a két mottót is.

Az első: „Mind jól tudjuk, egy holttest történetet rejt magában” (Geoffrey Hartman).

Geoffrey Hartman nevét sohasem hallottam. Bényei Tamás kitűnő krimi-esztétikájában találtam rá, amelyben a nyomozati munka változatait elemzi Szofoklészről Chandlerig, Agatha Christitől Borgesig. Tőle tudom meg, hogy G. H. világszerte tekintélynek örvendő irodalomtudós. Mikor mottóul választom a mondatát, még nem gondolok arra, hogy van egy olyan árnyalata, amely túlmutat az első olvasásra felnyíló horizontján.

Nézzük a horizontot és csak utána azt, ami a találkozás idején még rejtve volt.

Egy holttest történetet rejt magában? De nem csak egy halál történetét. Egy sors történetét is. A kihúnyt étellel kapcsolatba került más életek sorsát-történetét. Annak a korszaknak (életmódjainak, kultúráinak) a körülményeit is, amelyben a halál megtörtént. De az ittmaradók további útvonalaikat is. Az irodalom tárgyát: a mindenkori Emberi Helyzetet.

A legismertebb példa erre az *Oidipusz*. A *Hamletre* is ráférne egy olyan megközelítés, amely több figyelmet szentel annak, hogy a kiindulópont Hamlet – Fortinbras atyjával kapcsolatba kerül – atyjának halála. További példa a legismertebbek közül Dosztojevszkij, – de vissza a regényszínhelyre, 1944 végének Budapestjére.

Ha „egy holttest történetet rejt magában”, akkor a második világháború vajon hány történetet rejt magában? Ötvenmilliót? Ha tekintetbe vesszük, hogy a halál mindazoknak a története, akik az előéletének-utóéletének előidézői, részesei, tanúi, pszichés megterheltei – akkor az hány történet?

Az ötvenmillióból koncentrációs táborokban elpusztított hatmillió, közöttük megközelítően tízszázaléknyi magyar halott története hány idevágó történet?

Egy regény nem számoszlopokból készül. Ezért találtam kiváló mottónak G. H. mondatát.

Aztán hónapok, most már évek munkájában felismerem, hogy az első három szó fontosabb, mint a további öt.

Itt fordul visszájára a mottó (most már mondhatjuk így) története. Ugyanis kérdőjelet igényel.

* A *tetthely megközelítés (Egy nyomozás krónikája)* című 1944 novemberében–decemberében Budapesten játszódó regényem első fejezeteit már megírtam, amikor a húszéves Daniellával egy vonatúton véletlenül összetalálkoztam.



Egy idézethez lehet beszédes kérdőjelet biggyeszteni, ám hasznosabb, ha felhasználjuk az első három és a további öt szó közötti, a regény nézőpontjába, beszédmódjába, időkezelésébe beleivódó feszültséget.

„Mind jól tudjuk...” Valóban?

Nem mind. És nem is tudjuk jól.

Mi következik ebből a regény számára?

Például az, ami Oidipusz számára következik abból, hogy *nem* mindenki, éppen hogy senki sem tudja, milyen történeteket rejt magába Oidipusz apjának halála. Hamlet apjának halálakor sem tudja senki, Raszkolnyikov tettének pillanataiban sem...

Színre lépnek a regény-idő újabb lehetőségei.

Jean Baudrillarddal beszélget Philippe Petit.

Baudrillard bedobja a *paroxütonosz* (latin megfelelője, mondja, a *penultima*), az utolsó előtti szótag metaforáját. A vég előtti legeslegutolsó pillanatként használja, „amely után már nincs mit mondani többé”.

A terminus tűnékenysége valószínűsíthető.

Érdekes viszont a másik bevetett fogalom, amit Valóságos Időnek nevez. Azt mondja róla, hogy megsemmisíti az Idő valamennyi korábbi valóságdimenzióját, uralom és végzet, „a népiértésnek ez a formája van olyan szörnyű, mint a másik, bár nem olyan véres, de teljesen embertelen.”

Újabb megközelítés ez a Harald Weinrich nevezetes munkájában elemzett változatok után. Weinrich ajánlatokat tett az emlékezés/felejtés az évezredek kultúrában megjelenő különböző felfogásaira. Baudrillard azt mondja, hogy mindaz, amiről azt gondoljuk, hogy az emlékezés/felejtés változataival megközelíthető, az megszűnt: nincs, a *korábbi* Valóságos Időhöz tartozik, amit a mi jelenbeli Valóságos Időnk megsemmisít.

Kegyetlenül pontos diagnózis. Első látásra. Ugyanis, ha szemügyre vesszük, felfedezhetünk egy olyan dichotómiát, amelyet J. B. nem vesz figyelembe. Tapasztalataink vannak arról, hogy az emlékezés/felejtés mégsem iktatható ki egy bűvészmozdulattal.

Tudjuk: a Valóságos Idő (a jelen) sohasem belátható. Mindig Idő-kvantumokat észlelhetünk csak (Mészöly Miklós). A probléma nagyobb, mint J. B. élénk tárja.

A beláthatatlan Valóságos Idő belátható Idő-kvantumjairól, csak a megelőző Idő-kvantumokhoz fűződő összefüggéseikben nyerhetünk némi áttekintést. Ha kijelentjük, hogy ezeket a jelen megsemmisíti, akkor azt jelentettük ki, hogy végső soron önmagát semmisítette meg.

Ezt a feltételezést sem zárhatnánk ki, ha Baudrillard végighaladna a maga vágta ösvényen. Ő azonban életben tartja, működteti a jelent, mint Valóságos Időt, úgy véli hogy a múltbeli „eseményt éppen azok az eszközök távolítják el tőlünk, amelyek segítségével emlékezhetnénk rájuk”.

Sakk-matt helyzet, amelyből a tudomány nem tud kilépni?

Baudrillard ki is mondja: „a tudósok gyakorlatilag nem adnak diagnózist a tárgyukról, mert megragadhatatlan, csak újra felmelegítenek egypár régi diagnózist. Lehet ennél többet tenni? Nem vagyok biztos benne.”

Anélkül, hogy Hamvas Béla minden axiomáját követendőnek tekinteném, illő megemlíteni, hogy ő már hatvan éve szép tanulmányban eljutott ehhez a konklúzióhoz.

De: azt is jól tudjuk, hogy a művészet éppen a sakk-matt helyzetekben érzi otthonosan magát. A regény is olyan forma, amely behatol a nem-művészet számára behatolhatatlanba. Ugyanis nem az eseményre figyel. Ezzel átvágja az emlékezés/felejtés dichotomiát. Azzal, hogy valamelyik – a maga választotta – változatára fókuszál, és az ebben lévő alakok belső univerzumával foglalatosskodik.

„... egy holttest történetet rejt magában.”

Ahol test van ott sors van.

Ahol sors van, ott történet van.

A Valóságos Idő tehát többet foglal magába, mint az Idő korábbi dimenziói feletti megsemmisítő uralmat. Magába foglalja a megsemmisülésnek való kitettség eseményeinek lefutását, továbbá az Idő-kvantumokba koncentrálnódó sorsok követhetőségének-követhetetlenségének történéseit, továbbá az arcok megőrzöttségének-elvesztésének történeteit.

Minden jelenbeli Idő-kvantumban benne van a múlt – első világháború, második világháború, holokauszt, Don-kanyar, ötvenhatos forradalom, nyolcvankilences rendszerváltás, és a bennük egymással ütköző emlék-értelmezés – megsemmisülése. De nem kizárólagosan azért, mert megsemmisülnek a hatásaik. A jelen Valóságos Idő-voltához éppen az járul hozzá, hogy benne szabadon–elfojtva, tudva–nem tudva „dolgoznak” korábbi Valóságos Idők esemény-kvantumjai. Abban a sokféleségükben, ütközéseikben, amelyekben tovább élnek az *egykori* különböző jelenek. Kígyótojásaikból kel ki a mi Valóságos Időnk. Körülfog, fojtogat: a Sorsunk.

Baudrillard nem tagadja a művészet esélyeit: „Vannak olyan művek, amelyek nem vesznek részt abban a tisztára mosásban, amelyről beszéltem, hanem organikus részét képezik az eseménynek, és megismertetik velünk az esemény máig is időszerű vonásait.”

De, valljuk meg: mindez – eme kommentár is – szellemi konstrukció. Itt a palló a második mottóhoz.

Geoffrey Hartman mondata alá Beckett-mondás került a *Godot...*-ból: „Hagyjon más békén ezekkel az Időre vonatkozó kérdésekkel! Nincs semmi értelmük.”

Itt is van, ami az első olvasásra felnyíló horizonton túlmutat. Először tehát a kaland, amelyben a nyomozati munka közben Pozzo szavaira rátaláltam.

Kolozsvári Grandpierre Emil klasszikus fordításában sokszor olvastam, láttam a drámát. Néhány évvel ezelőtt hónapokig Beckettel, Jan Kott *A játszma végét* és a *Lear királyt* összevető tanulmányával és Kuroszava Lear király-filmjével foglalkoztam. Pozzo fenti mondatai szerepelnek Kott tanulmányában, viszont a Kolozsvári Grandpierre-fordításban nem lelhetőek fel. Először nem figyeltem fel rá, de aztán a Kott-könyv lábjegyzetében rátaláltam fordítóként Kerényi Grácia nevére. Újra elővettem az ismert-játszott fordítást. Mindenekelőtt elolvastam Pozzo valamennyi szövegét. Többször kellett újraolvasnom, hogy a mondatösszefüggések alapján rátaláljak az ő változatára. De úgy találtam, hogy a Kerényi Gráciáé tolmácsolja hívebben a beckett null-óra, a „semmi nem mozdul” paradoxonát, amelyben a *vége* egyszerre jelenti egy „régén elvesztett játszma végét”, de azt is, hogy „vége a vesztesnek”.

Ezt a lezáruló–kinyíló Idő-kvantumot keresem nyomozati utamon.



A jelen miközben uralja a múltat, *tudja*, hogy mit ural. Azt is, hogy miért uralja. persze hogy át akarja rajzolni, el akarja veszíteni. De ehhez tudnia kell, hogy mit akar meghamisítani-megsemmisíteni. Az ütközés nem absztrakt erők összecsapása. A Valóságos Idő érdekek, személyek, bankok, fegyverek, pártok küzdelmében formálódik.

Baudrillard nemigen foglalkozik a jelen megsemmisítő dinamikáján túl, reanimációs technikáival. Így, akaratlanul is rámutat a nyugati és a mi zónánk tapasztalati-szerkezeti különbségeire. Arra, hogy mifelénk a múlt kígyótojásai újra és újra kinyílnak, és úgy érezhetjük, mintha nem is az élő-Valóságos Idő uralkodna a múlton, hanem ez utóbbi tartaná uralma alatt az újabb Idő-kvantumokat.

Fikcionáljuk, hogy Baudrillard újraolvassa Beckettet. Eltöpreng azon, hogy ha szerinte semmi értelme nincs az Időre vonatkozó kérdéseknek, akkor mi értelme lehet a penultima, az utolsóelőtti pillanatfogalom bevezetésének. Hiszen *mégis* volt a beckettii „vége” óta folytatás, vagyis az igazolódott be, hogy „vége a vesztesnek”: ám akkor mit értsünk azon, hogy a jelen Valóságos ideje mindent leigáz?

Beckett közben – Vladimir, vagy Estragon maszkjában – mosolyog.

Habozás nélkül írhatjuk le regényünk második mottójául Pozzo szavait. Nem óhajtjuk ugyanis szétválasztani a jelen és a múlt Valóságos Idejének összetartozó kvantumjait.

A nyomozati munka, láthatóan, önmagunkra is irányul. Aranyló múltakat (Proust), kígyótojásokat (Kafka) őrizgetünk. De a kvantumokban észlelhető Emberi Helyzetek után indulva, mi is csalik lettünk.

Miközben nyomozunk, észrevehetjük, hogy utánunk is nyomoznak.

Lehet, hogy mi magunk.

Lehet, hogy a *másik* csak énünk egy változata.

Lehet, hogy valóban, valaki *másik*.

Regénye, poétikája válogatja.

Ily módon a regényt is csalinak vélhetjük. Rajta „át” próbálunk eljutni a megsemmisített? reanimizált? belső világokig.

Itt lép a képbe Daniella és faggatni kezd, hogy mi is történt ITT 1944-ben. Kétségtelenül csalinak használ engem a maga sorsnyomozásában. Miközben a hatvan év előtti lépteimet követem, hasznosíthatónak érzem a továbbhaladásra ösztönző tekintetét.

Csakhogy: nem titkolhatom tovább, hogy a Daniellával való találkozásomat megelőzte egy másik találkozás. Fél esztendővel előbb, Györgyivel, az egyik regényalakommal. A második fejezetben lépett be a regénybe.

Itt újra emlékeztetnem kell a valóságos (regény) Idő kvantumjaira. Kiderülhet, hogy bizony tartalmazzák a Baudrillard szerint megsemmisített múltat is.

2002 decemberében *valóban*, és a regényszöveg szerint is, ott álltam az Óbudai Téglagyár bejáratánál. Láthattam – a regényben is megjelenik, hogy tehát láthattam – az egykori elhurcoltakra emlékeztető feliratot.

Olvasom (írom a szövegben).

Egy óra múlt. Vége a tanításnak. Diákok jönnek ki a szomszédos Kossuth Zsuzsa Egészségügyi Gimnázium kapuján. Jönnek 2002 decemberében. Jönnek a regény második fejezetében. Mindkét Időben ott állok a kötömb mellett, amelyen rajta az emlékező felirat.

A diákokkal egy tanárnő is kijön a kapun. A regényben is.

Felmerül: miképpen csúsztatandó egymásba, egységes epikai formába dokumentum és fikció? Mindaz amiről Baudrillard gondolatmenete kapcsán beszéltünk, mindaz, ami az Idő mélyebb igazságához kapcsolódik, az tehát, hogy a művészet (egy regény) képes megtalálni a látható *mögöttit*, ebben a kérdésben sűrűsödik.

A tanárnőt Györgyinek neveztem el. Györgyinek ki kellett jönnie az iskolából, mert a tanítás befejeződött. Meg kellett látnia engem. Emlékezni kell arra, – amire akkor én nem emlékszem, hogy negyedszázaddal előbb találkoztunk, s ő már akkor sejteni vélte – amit én akkor tagadtam –, hogy tudomásom lehet róla, mi történt a felmenőivel 1944-ben.

Így, amikor továbbindultam, követnie kellett.

Én a hatvan év előtti nyomaimban, ő az én nyomaimban.

Mikor a kiváló fiatal irodalomtörténész ehhez a részhez ért a gépiratban, megkérdezte: a Györgyi is valóságos személy?

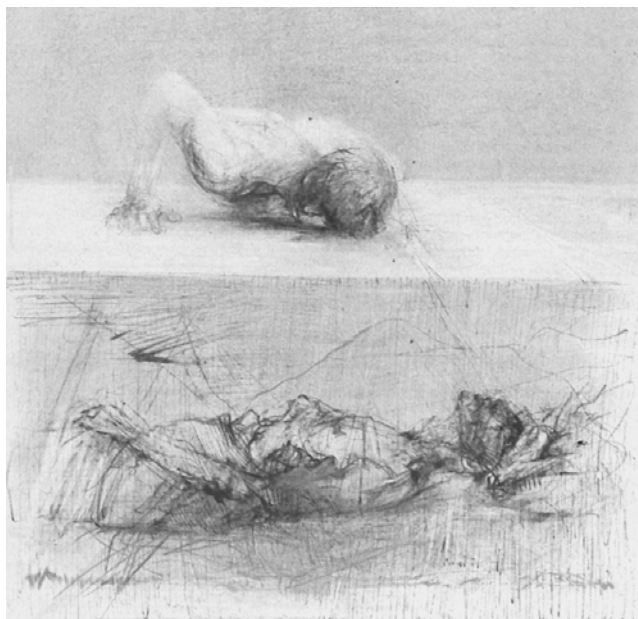
A regényben annak kell lennie, feleltem.

Állok tehát az emléktáblánál: „1944 telén több tízezer üldözött magyar zsidó polgártársunkat e helyről, a volt Óbudai Téglagyár területéről indították útnak a náci koncentrációs táborokba. Emléküket megőrizzük.”

Mottó 1.: „Mind jól tudjuk, egy holttest történetet rejt magában.”

Hány óra van, amikor *e helyről* elindul a menet? Hány órákor indul el a regényben Györgyi utánam? Melyik hónapban, melyik esztendőben lépegetünk?

Mottó 2.: Hagyjon már békén ezekkel az időre vonatkozó kérdésekkel! Nincs semmi értelmük.”





BÉNYEI PÉTER

Regény és történelem

A 19. SZÁZADI TÖRTÉNELMI REGÉNY LEHETŐSÉGEI A MÚLT REPREZENTÁCIÓJÁBAN



Alessandro Manzoni, klasszikussá vált történelmi regényének, *A jegyeseknek* megírása után csaknem két évtizeddel, egy hosszabb esszét szentelt a műfaj elméleti kérdéseinek. Tanulmánya nyitányában két kritikai pozíciót szólaltat meg a szerző: mindkettő a történelmi regény létformájának az alapjait támadja – igaz, teljesen ellentétes okból. „Néhányan azon sajnálkoznak – írja Manzoni –, hogy a történelmi regényekben, de legalábbis a történelmi regény bizonyos részeiben a tényeket nem lehet világosan különválasztani a kitalált történetektől, és ezért végeredményben ezek a munkák elhibázzák egyik alapvető céljukat, amely nem más, mint a történelmi események hiteles reprezentációja.”¹ A kritikusok egyik csoportja tehát a hiteles múltképet kéri számon a történelmi regényen, melyet az érvényes módon nem teljesíthet, hiszen reflektálatlanul keveri a kitalált („fiktív”) eseményeket, szereplőket referencializálható („valós”) történetekkel, alakokkal. Ezzel szemben a bírálók másik körét éppen a fiktív és a valós elvegyíthetlensége, állandó váltakozása zavarja: ezért ők nem a történelmi igazság elferdítését tartják a műfajhoz sorolható művek legjelentősebb fogyatékoságának, hanem azt, hogy a történelmi regények nem képesek egységes kompozíciót felépíteni, hatásosan kidolgozott esztétikai mechanizmust működtetni és homogén valóságillúziót felkelteni: „Ahogy korábban említettem, létezik a kritikusoknak egy másik csoportja, akik éppen ellentétes alapról bírálják. Ők azon sajnálkoznak, hogy az adott történelmi regényben, illetve a regény adott részeiben, a szerző nyíltan elkülöníti a tényszerű igazságot a kitaláltaktól; mindez, mondják, lerombolja azt az egységet, amely minden műalkotás alapvető feltétele.”² Manzoni tehát a műfaj lényegi paradoxonára irányítja a figyelmet, amely abból eredeztethető, hogy a történelmi regények kiélezik az irodalmi műalkotások teremtett világszerűségéből fakadó feszültségeket: erős referencializálhatóságuk miatt szélsőséges elvárásokat ébresztenek az olvasóban, ám egyiket sem képesek maradéktalanul kielégíteni. Mind a történetírás múltképeivel, mind az esztétikai kritériumokkal való összehasonlításban alulmarad a történelmi regény, melyben – írja 1846-ban G. H. Lewes – „hamis történelemképpel és rossz történettel találkozhatunk a regény álarcában.”³ A műfaj alapjaiban elhibázott voltát nyomatékosító felfogás igen széles körben elfogadott nézetté vált a köztudatban és az irodalomtörténet-

¹ Alessandro MANZONI, *On the Historical Novel*, translated by Sandra Bermann, London, 1984. 63.

² MANZONI, i. m. 65.

³ LEWES, Historical romance, *Westminster Review*, March, 1846. 35.

írás gyakorlatában egyaránt: eszerint a történelmi regény afféle hibrid képződmény, mely se nem regény, se nem történelem, hanem mindegyikből valami.

A Manzoni kapcsán megidézett – a műfaj létjogosultságát megkérdőjelező – kritikákat kiegészíthetjük még egy állandóan visszatérő belátással, mely szerint a tematikai sajátságokon túl semmi sem különbözteti meg a történelmi regényeket a regény más változataitól. A legmarkánsabb véleményt ebben a tekintetben Lukács György fogalmazta meg: „A történelmi regény lehetőségeit és eszközeit tekintve sem különbözik elvileg az általában vett regénytől; nem önálló műfaj vagy alműfaj. Specifikus problémáját, hogy az elmúlt idők történelmében kell ábrázolnia az emberi nagyságot, a *regény általános feltételein belül* kell megoldania.”⁴ Bármennyire is meghatározzák Lukács véleményét a marxista ideológémák, illetve a társadalomkritikai attitűddel rendelkező, valóságtükröző realista regények preferálása,⁵ felvetése mindenképpen megfontolandó. A 19. századi történelmi regények struktúrájában, jelentésképző mechanizmusában közismert regénykonvenciók ismerhetők fel: ezek teremtik meg a reprezentált múlt sajátosságait is megidéző világokat, és teszik lehetővé az olvasóval folytatott irodalmi kommunikációt. Nehéz megragadni, miben is térnek el mondjuk a románcos, a romantikus, vagy legfőképpen a realista regény klasszikus poétikájától a 19. századi történelmi regény különféle változatai, így valóban kérdés, hogy milyen poétikai eljárások egyedítik a műfajt – márpedig ezek nélkül tényleg nem sok értelme van a kategória használatának.

A műfaj kritikai és olvasói megítélését övező paradoxonok azonban könnyen felszámolhatók a 19. századi történelmi regény esetében, méghozzá úgy, hogy a látszólag feloldhatatlan ellentmondásokból pozitív logikai állításokat hozunk létre. A történelmi regényben konstruált múltkép érvényességét például nem feltétlenül lehetetleníti el a szövegek fikatív alapmeghatározottsága: éppen ellenkezőleg, a műfaj kiemelkedő alkotásaiban a fikatív jelleg a múlt olyan szegmenseit képes egyedi módon közvetíteni, mely csak és kizárólag az esztétikai imagináció révén érhető el, s hozzáférhetetlen a tudományos történetírás bármely válfaja számára. A történelmi regény ezáltal a mítosz, a legenda, az eposz örökébe lép, a múltelsajátítás és -megőrzés archaikus formáit helyezve egészen új alapokra az empirikus, tudományos szemléletmód térhódításának a korában: a történelmi regény tehát mintegy alternatív történetírásként is felfogható.

A történelmi regénynek természetesen nem lehet kizárólagos célja a letűnt világok megelevenítése: a múltreprezentációt létesítő figuratív nyelv, jelrendszer még a leginkább hitelességre törő szövegek esetében is a múlt képétől, lehetséges értelmétől elváló jelentések sokaságának megképződésére teremt lehetőséget. A múlt reprezentációja azonban

⁴ LUKÁCS György, *A történelmi regény*, Bp. 1977. 174. [Kiemelés tőlem] Laczkó Géza szerint a „történelmi regény kényelmes és tévútra vezető irodalomtörténeti skatulyázás, [...] a kényszerű csoportosítás könnyelmű műszava”, mivel „komolyan nézve a dolgot, minden regény történelmi regény, amely nem az elképzelt jövőt vagy a múlt ábrázolja.” LACZKÓ, A történelmi regény, *Nyugat*, 1937. II. k. 239–240.; A Tiszatáj-vitában Kanyó Zoltán képviselte ezt az álláspontot: „De ugyanúgy történelminek nevezhető a társadalmi fejlődés későbbi fázisából nézve minden irodalmi műalkotás, s így a »történelmi« jelző ilyen értelemben az irodalmi műre vonatkoztatva éppen olyan semmitmondó, mintha azt mondjuk, történelmi történelem.” KANYÓ, Az úgynevezett történelmi regényről és az irodalomtörténeti kategóriákról. *Tiszatáj*, 1967/7. 658.

⁵ Lukács végeredményben a „társadalmi regény” kategóriájához rendeli a történelmi regény műfaját. vö. LUKÁCS, i. m. 239–240, 348–349.



nem csökkenti feltétlenül a szövegek esztétikai teljesítményét, és nem nehezíti a regények által kezdeményezett irodalmi kommunikációt sem: éppen ellenkezőleg, a múltreprezentáció sajátosságai közül nyeri el azokat a vonásait a történelmi regény, mely poétikai alapon is megkülönböztethetővé teszi a regény más változataihoz képest. A történelmi téma választása, az esztétikai múltkonstruálás jellegadó műveletei ugyanis jelentősen befolyásolják a regény strukturális szerveződését, jelentésképző mechanizmusát, akárcsak a befogadását. „Kétségtelen különbség fedezhető fel azon munkák között – írja Virgil Nemoianu –, melyek viszonylag semleges, visszhang nélküli, szabad konnotációs lehetőségekkel rendelkező anyagot használnak fel, és melyek már »előzetes« történelmi imagináció formálta, tágas diszkurzív térbe helyezett vagy meghatározott intertextuális hálónak alávetett témával dolgoznak. [...] A regényírók (Scott, Hugo, Manzoni vagy Stifter) konkrét esztétikai céloktól vezérelve írtak történelmi regényt.”⁶ Dorrit Cohn inkább az olvasásban tartja megragadhatónak a műfaji elhatárolás lényegi aspektusát: „bár az ismert tények átformálása a történelmi regényben csak alkalomadtán befolyásolja értékítéletünket, mégis hajlamosak vagyunk más regényváltozatoktól eltérően közelíteni ehhez a műfajhoz.”⁷

A történelmi regény alternatív történetírás jellegének, illetve szuverén esztétikai lehetőségeinek a felismerése azonban csak abban az esetben lehetséges, ha belátjuk, hogy mennyire terméketlen és félrevezető a történelmi regény karakterét fiktív és valós keveredéseként leírni, a konstruált világot előtérre (kitalált események, személyek) és történelmi háttérre (valóságos események, személyek) felosztani. A történelmi regény összetett poétikai-retorikai jelrendszere egyszerre, nem leválasztható egységeiben kap ugyanis reprezentációs és allegorizációs funkciót: az epikai imagináció közegében minden egyes eljárásnak ilyen vagy olyan módon részt kell vennie a múlt teremtett sajátosságának létesítésében, valamint a szöveg jelentésképző mechanizmusának működtetésében. Iser a pásztorköltészet kapcsán írja le a történelmi regényre is alkalmazható jelenséget: véleménye szerint a bukolikus költeményekben egy eszményi-ideális (tehát „kitalált”) és egy referenciálisan visszakereshető („valós”) történelmi világ kontúrjai, jellemzői ötvöződnek. Nem különíthető el azonban élesen a két világ: „Az irodalmi mű alapösszetevője, hogy együvé hozza azt, ami egyébként széttagolt és különböző. Az összeegyeztethetetlen világok együttléte mindegyiket olyan jelölővé változtatja, amely nem merül ki saját jelöltjében. Sem a mesterséges, sem a történelmi világ nem rendelkezik önmagában vett jelentőséggel, hanem *mindkét jelölő legjobb esetben is a másik jelölő jelöltje*. De nem mondhatjuk, hogy a pásztorköltés világ a történelmit jelenti vagy fordítva. Következésképpen a jelölő és jelölt közötti konvenció vezérelte kapcsolat többé nem tartható. Inkább arról van szó, hogy *a jelölők egymást »olvassák«*, már amennyiben a mesterséges világot a történelmi világ szemével látjuk, az utóbbit pedig a mesterséges világ szemszögéből. Ez a kölcsönös olvasás a jelekre, mint jelekre irányítja a figyelmet [...]”.⁸ A történelmi regény összetett jelrendszere tehát kettős

⁶ Virgil NEMOIANU, *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier*, Cambridge, Massachusetts and London, 1984. 229–230.

⁷ Dorrit COHN, Pierre and Napoleon at Borodino. Reflections on the Historical Novel, In uő, *The Distinction of Fiction*, Baltimore and London, 1999. 159.

⁸ Wolfgang ISER, *A fiktív és az imaginárius*, Ford. Molnár Gábor Tamás, Bp. 2001. 276. [kiemelés tőlem]

funkcióval bír: egyszerre és elválaszthatatlan módon konstruálja meg valamely letűnt világ képét, és tesz javaslatot különböző jelentések elsajátítására.

Tanulmányomban nem a műfaji kategória létjogosultsága mellett vagy ellen szeretnék kardoskodni: elsősorban az érdekel, hogyan „csinálja” a múltat a 19. század néhány meghatározó történelmi regénye (némileg szakszerűbben: a regény műltreprezentációs műveletei mennyiben térnek el a történetírás jellegadó eljárásaitól, s mennyiben más az a történelemkép, amely ott formálódik stb.), illetve, hogy a múlt esztétikai reprezentációja milyen sajátos lehetőséget nyit a történelmi regény jelentésképző mechanizmusai, hatástuktúrája tekintetében, amely poétikai alapokon is megkülönböztethetővé teszi más regényváltozatoktól. Ennek érdekében a történetírás és a történelmi regény néhány lehetséges relációját vizsgálom a továbbiakban – elsősorban Kemény Zsigmond és világirodalom néhány klasszikusának a műveit véve alapul.

I. A történetírás művészi-leíró modellje és a történelmi regény

Ha visszatekintünk a történetírás és a történelmi regény indulásának időszakára, a 19. század első évtizedeire, láthatjuk, hogy nem feltétlenül az igaz-hamis, objektív-szubjektív oppozíció alapján írták le a kétfajta történeti diskurzus viszonyát. Walter Scott regényeinek műltkonstrukciós karaktere és sikere egyaránt komoly szakmai kihívást jelentett a kortárs történészek számára: az önálló diszciplínaként kibontakozó történetírás módszertani alapjainak, reprezentációs eljárásainak újragondolására, s a történelmi regény műfajával való számvetésre készítette őket. „A 19. század elejének a művészi teremtményéről vallott romantikus teóriái, valamint a regény, főként a történelmi regény növekvő presztízse közvetlen kihívást jelentett a történelmi narratíva és megértés hagyományos formái tekintetében. A legtöbb történész számára a kihívás nem pusztán a stílus kérdését érintette. Elvezetett a történészi munka új koncepciójához, és az emberi tapasztalat új dimenzióját nyitotta meg.”⁹

Macaulay két 1828-as írásában – a történetírás történetét áttekintő, teoretikus kitérőkkel tarkított *History*-ban, és egy kortárs angol történész, Hallam munkájáról készített recenziójában – elméleti reflexiókat fűz a jelenséghez. Mindkét esetben a 18. század végéig az írott művek összességeként definiált irodalom szétválásának tapasztalatából indul ki, melynek következtében a történetírás önálló diszciplínává vált és kinyilvánította a szépirodalomtól való elkülönülését. A végérvényes és visszafordíthatatlan folyamat azonban komoly nehézséget jelent az emancipálódó történettudomány számára Macaulay szerint, mivel az irodalmi-esztétikai meghatározottság továbbra is a tudományos narratívák mindenkor része marad. „A történetírói munka, legalábbis a maga eszményi állapotában, a költészet és a tudomány ötvözete. Az emberi ész általános igazságait fejezi ki a partikuláris jellemek és események eleven reprezentációjában. A két ellenséges elemet azonban, melyet magában foglal, valójában még soha nem sikerült tökéletesen elegyíteni; ezek

⁹ Mark PHILLIPS, Macaulay, Scott and the Literary Challenge to Historiography, *Journal of the History of Ideas*, 1986/1. 117. vö. 124., 128. Hasonló képet vázol fel a 19. századi magyar történetírás és történelmi regény viszonyáról HITES Sándor, Hozzáértés, köztudalom, dilettantizmus: történetírás a 19. században, In *Antropológia és irodalom*, szerk. Biczó Gábor és Kiss Noémi, Debrecen 2003. 241–251.

napjainkban teljesen és szakszerűen szeparálódtak. Valódi történetírói munkákkal, a szó megfelelő értelmében, nem rendelkezünk. Ám vannak jó történelmi regényeink és jó történetírói tanulmányaink. A képzelet [imagination] és a magyarázat [reason], hogy közért-hető metaforával éljünk, korábban teljesen egybefonódtak, közösen munkálkodtak az irodalom berkein belül; napjainkban hatóköreik illően szeparálódnak, ahelyett, hogy az egészet egybefognák.”¹⁰

A Hallam-recenziót bevezető történetíráselméleti gondolatsor két lényeges konzekvencia levonására készíti Macaulayt.

Egyfelől a történetírás művészi-esztétikai karakterének elismerését eredményezi: a pozitívista történettudomány-konceptióval szemben Macaulay (akárcsak több kortársa, például Carlyle, Ranke, Thierry, Michelet stb.) a képzelet, és a figuratív nyelvhasználat kognitív aspektusait is kiaknázó *művészi jellegű történetírást* preferálta. Szerinte a múlt feltárásában, értelmezésében és reprezentációjában, valamint a jelen felé közvetítésében bizonyos elbeszéléstechnikai és poétikai műveletek alkalmazására legalább annyira szükség van, mint a tények, összefüggések, magyarázatok szakmailag kontrollált és hitelesített kimondására.¹¹

Másfelől a történelmi regény műltreprezentációs teljesítményének elismeréséhez vezet. Macaulay egyszerre példaadó mintát és versenytársat lát a történelmi regényben: példaadó mintát, amely a múlt elsajátításának egészen egyedi, és sok tekintetben követendő lehetőségeit kínálja fel, de egyben olyan versenytársat, amely módszertani és ismeretelméleti kötöttségektől mentesen képes a múltat a maga sokszínűségében, szokásának, értékrendjének, gondolkodásmódjának másságában láttatni.¹² Mindez a történetírói munkákból szükségszerűen elmarad, mivel a múlt egyediségét, elevenségét éppen a fikciós eljárások, fiktív alakok, szituációk, párbeszéddek keltik életre: „Jelenné tenni a múltat, közel hozni a távolit, betekintést engedni számunkra a nagy emberek társaságába, vagy egy kiválóság bensőséges pillanatába, amint széttekint a hatalmas csata mezején; felruházni őket a hús-vér emberek realitásával, hiszen túlságosan is hajlamosak vagyunk az allegóriák példázatos jellegében látni őket; megidézni őseinket valamennyi nyelvi, szokásrendbeli és öltözködésbeli sajátágaikkal, bepillantani házukba, leülni az asztalukhoz, turkálni

¹⁰ Thomas Babington MACAULAY, Hallam [1828], In uő, *Critical and Historical Essays I.* London, 1907. 10.

¹¹ Az inkább módszertani szigoráról és objektivitásigényéről ismert Ranke szerint „[a] történetírás annyiban különbözik minden tudománytól, hogy egyben művészet is. Tudomány a tények megtalálásában, összegyűjtésében, magyarázatában; de művészet is, mivel ábrázolja és újrateremti az általa találtakat és felismerteket.” RANKE, On the Character of Historical Science (Manuscript of the 1830s) In uő, *The Theory and Practice of History*, Indianapolis, 1973. 33.; Vö. MACAULAY i. m. 10–12.; CARLYLE, On History, *Frazer's Magazine* 1830/10. 4.; A francia „művészi-leíró” történetírói törekvésekről lásd Ann GREEN, *Flaubert and the Historical Novel. Salammbô reassessed*, Cambridge, 1982. 18–22.

¹² A példázatos beszéd alakzatait argumentációjába illesztő Macaulay a térkép és a tájfestmény példájával teszi érzékletessé a kétfajta múltkonstrukció közötti különbséget, előnyeiket és hiányosságukat. A térképhez hasonlított történetírás „nem a teremtő művészet terméke. Nem jeleníti meg a tájat a képzelet számára, de pontos információt ad nekünk a különféle helyek megtalálásához, és a tájfestménynél sokkal hasznosabb az utazó számára”. A tájfestményhez hasonlított történelmi regény viszont, „bár nem képes nagy pontossággal láttatni a dimenziókat, távolságokat, szöveget, élénk helyezi a tájat a maga elevenségében.” Hallam, i. m. 11.

régimódi ruhásszekrényeikben, elmagyarázni ódon bútorzatuk használatát: mindez a történetíró kötelességeihez sorolható, mégis a történetíregény-író gyakorlatában érhető tetten.”¹³

A művészi történetírás preferálására és a történelmi regény reprezentációs teljesítményének elismerésére leginkább a múlt létformája, közvetlen hozzáférhetetlenségének, illetve színtettségének tapasztalata készíti Macaulay-t. Szerinte nem az a lényegi probléma, hogy a múlt közvetlenül nincs adva számunkra, és csak különböző fennmaradt írások, tárgyi emlékek káoszával találkozunk a tanulmányozásakor, hanem, hogy a múlt lényegi eseményeiről, színpadok mögött zajló folyamatairól egyáltalán nincs, nem is lehet semmiféle konkrét nyom, közvetítő elem. „A körülmények, melyek nagyban közreműködnek az emberi nem boldogulásának befolyásolására, a szokások és az erkölcs változásai, a közösségek átmenetei szegénységből gazdagságba, tudásból tudatlanságba, vadságból humánumba – ezek a folyamatok, javarészt, hallgatag forradalmak.”¹⁴

A történelem „hallgatag forradalmainak” rögzítése, apró, de lényeges elemeinek felszínre hozása csak a narratív-fikciós eljárások alkalmazásával érhető el – még a tudományos történetírás számára is. Ezért állhat elő a paradoxon, hogy éppen azok a történetírói munkák bizonyulhatnak hamisaknak, vagy téves múltképet konstruálóknak, melyek csak az ismert „tények” mozaikjait rakják össze, és tudományos ambícióktól vezérelve tudatosan megfékezni igyekeznek az elbeszélés teremtőerejét, valamint az írói képzelet valóságfeltáró funkcióját. A múlt realitásának hozzáférhetővé tétele érdekében a történetíró kénytelen mellőzni néhány – tények által alátámasztott – jelenség bemutatását, ugyanakkor szintén kénytelen beleszőni elbeszélésébe – tények által nem feltétlenül igazolható – kommentárok sokaságát, ahogyan például, Macaulay analógiájával élve, az arcképfestő is elhagyja az erek, ráncok valóságú ábrázolását, éppen a lehető leghitelesebb hatás érdekében. „Nincs olyan festmény, és nincs olyan történetírói munka, amely a teljes igazságot képes lenne felmutatni nekünk: de azok a legjobb festmények és a legjobb történetírói munkák, melyek úgy mutatják be részigazságukat, hogy az csaknem az egész hatását kelti fel. Összességében jelentőset téved az, aki lehet, hogy semmi mást, csak igazat beszél, de felületes a válogatás művészetében. Rendszeresen megtörténik, hogy egy író kevesebb igazságot mond a másiknál, pusztán azért, mivel több igazat mondott.”¹⁵

Ha a történetírás elmaradhatatlan kötelessége az általános összefüggések kidolgozása mellett a letűnt világok sokszínűségének a visszaadása, és ha ez utóbbi érdekében az elbeszélés, a nyelv, a fantázia teremtőerejére kell hagyatkoznia a történésznek is, akkor mindebből értelemszerűen következik, hogy az alapvetően esztétikai meghatározottságú történelmi regény is hozzájárul bizonyos mértékben a múltból birtokolt tudás kialakításához, az egyes korszakok közötti átmenetek lényeges tendenciáinak rögzítéséhez – természetesen anélkül, hogy a regény múltreprezentációja törvényszerűen az önkényes és céltalan fantáziálás, vagy a zavaró anakronizmus csapdájába tévedne. A történelmi regény egy szempontból behozhatatlan előnyre tesz szert a szigorú tudományos kritériumok által behatárolt történetírói munkával szemben: a regénypoétikai eljárások alkalmazásával,

¹³ MACAULAY, *Hallam*, i. m. 10–11.

¹⁴ MACAULAY, *History*, In *The Miscellaneous Writings and Speeches of Lord Macaulay*, London, 1889. 156.

¹⁵ MACAULAY, *History*, i. m. 138.

valamint a konstruált világ dialogikus játéktérbe helyezésével *közvetlen tapasztalattá alakítja át a múltat a befogadó számára*, nem pusztán rögzíti, magyarázza a kiválasztott történelmi időszak jellemzőit.

A korszak történetírói, irodalomkritikusai egyaránt elismerik és pozitívan értékelik a történelmi regények kiemelkedő szerepét a múltból való tudás formálásában, és a hagyományközvetítésben. Macaulay szerint „általános szabályként rögzíthetjük, bizonyos korlátozással és kivétellel, hogy a történelem a regényben kezdődik és a tanulmányban zárul le”, ezért Scott történelmi regényei akár „történetírói munkáknak is tekinthetők, melyek aligha kevésbé értékesek”, mint a hivatásos kutatókéi.¹⁶ Hasonlóan vélekedik Scott egyik korabeli kritikusa és méltatója, Archibald Alison: „Ha Richard Colur-de-Lionról hallunk, az *Ivanhoe*-ban és *A talizmán*-ban szereplő keresztes hős a maga nemében utánozhatatlan képe varázsolódik elénk. Hume csodálatosan ábrázolja munkájában Anglia Erzsébetét, de a *Kenilworth* Erzsébeté az egyedüli, amely mélyen bevésődött az elmékbe.”¹⁷

De miben is áll valójában a történelmi regény alternativitása, mit jelent konkrétan, az egyes művekre vetítve azon képessége, mely szerint „egyedül a fikció képes a reprezentált múltbeli esemény aktuális történésének benyomását megteremteni, és ezáltal életre kelteni a tapasztalat »nyers, eleven anyagát« a nézőpont elferdítése nélkül”?¹⁸ A Scott-korabeli történészek és kritikusok egyöntetű véleménye jelzi, hogy a műfajalapító Walter Scott regényeit – megjelenésük idején – történetírói műként is olvasták, de legalábbis elismerték a történelmi tudást alakító képességét.¹⁹ Előszavaiban, különféle szerzői kommentárjaiban Scott maga is igyekezett – hol egyértelműen deklarálva, hol pedig az általa kreált „pozitivist” kritikusokkal (Templeton, Dryasdust, Clutterbuck) polemizálva – hangsúlyozni, hogy műveinek történetírói hozadéka is van: „némi igazság átszűrődik a fiktív történeleken keresztül.” A Scott-regények reprezentációs teljesítményének megítélése azonban közel sem ilyen egyöntetű, és a tanulmány elején megidézett kritikus hangok gyakorta megszólalnak műveivel kapcsolatban: elsősorban azoknak a kettősségeknek köszönhetően, melyek az életmű meghatározott alkotásaiban megfigyelhetők. Scott nyíltan szakít a Walpole-féle gótikus regény hagyományával, mely a múltat misztikus-babonás látomások ködébe burkolja, miközben átveszi és transzformálja a műfaj bizonyos elemeit;²⁰ kilátástalannak látja az antikvárius precizitással megírt regényeket,²¹ az utókor mégis aprólékos leírásainak felszínes, dekoratív jellege miatt bírálja a leggyakrabban. A múltreprezentáció mimetikus-realista eljárásai feltűnő konvenciózussággal párosulnak regényeiben: Scott archaikus műfaji mintákat applikál, s maga is „történelmi románcnak” [historical romance] nevezi a regényeit. Ez azért különösen érdekes, mert a kortárs angol irodalmi közgondolkodás műfaji rendszerében a regény [novel] fogalmát a valóságos élet és szokások

¹⁶ MACAULAY, *History*, i. m. 133., 158., 158–159.

¹⁷ Archibald ALISON, The Historical Romance, *Blackwood's Edinburgh Magazine*, September 1845. 347.

¹⁸ COHN, i. m. 152.

¹⁹ vö. PHILLIPS, i. m. 129.

²⁰ vö. James KERR, *Fiction against history. Scott as storyteller*, Cambridge, 1989. 8–9.

²¹ Scott azért tartja elhibázottnak kortársa, Joseph Strutt történelmi regényét (*Queen-Hoo-Hall*), mert a szerző „a régmúltból való ismereteit túlságos bőségben mutatta be.” SCOTT, *Waverley*, Bp. 1976. 16.

képével kapcsolták össze, ellenben a románcot heroikus mesének tartották, kitalált személyekkel, történesekkel hozták összefüggésbe.²² Az alkalmazott románcos konvenciók így kiélezik a történelmi regény kettős – egyszerre fiktív és valósághoz kötődő – karakterét: de ahelyett, hogy a két elem kölcsönösen ellehetetlenítené egymást a románc keretein belül, inkább a múltreprezentáció egy sajátos lehetőségét teremti meg. James Kerr szerint „Scott az irracionális és az illúzió diskurzusának tartotta a románcot, amely tudatosan kerül a reálist. Mégis, az illúziók nyelve, a románc a történelmi revízió hathatós eszközének bizonyul. Miközben Scott elutasítja, hogy a románc konvenciói alkalmasak lennének a történelmi folyamatok egybefogására, addig úgy kezeli a románcos történetet, mint a múlt újratelemzésének, uralásának a módját.”²³ A Scott-életmű kiemelkedő alkotásai nagyban hozzájárultak a skót történelmi múlt kázusainak a tisztázásához, a megírás-korabeli közönség történelmi tudatának, identitásának a formálásához, és a jelen kérdéseinek a szituálásához: a múlt példaadó mintái és a jelen evidenciái közötti átmenet válságai, feloldási kísérletei bontakoznak ki regényeiben.²⁴

A Scott kezdeményezte románcos hagyomány legsikeresebb követőjének Manzoni bizonyult, aki *A jegyese*kben talán még fokozottabban aknáztta ki a konvenciózus motívumok, elbeszélőformák, valamint a mimetikus, dokumentarista eljárások ötvözésében rejlő reprezentációs és jelentésképző lehetőségeket. A 16. századi Itáliában játszódó szerelmi történet a románc évszázados konvencióit mozgósítja: az elbeszélés szerkezetében tisztán felismerhető az az antik, illetve a barokk regényig visszanyúló séma, melyben a gonosz erők által szétválasztott pár – a hosszas hányattatások után – végül boldogan egyesül; a Boccaccio-novellák motívumai köszönnek vissza az egyes mellékszereplők életútját felvázoló anekdotikus epizódokban (pl. Cristoforo atya és Gertrude apáca története); az irracionális jelek, transzcendens beavatkozások, jó és gonosz küzdelmei stb. szintén a románc archetipikus mintáira utalnak. Mindeközben a regény narratív stratégiája látványosan arra irányul, hogy a tényszerű valóság illúzióját keltse fel olvasójában. A narrátor egy krónika közlőjeként tünteti fel magát, aki szinte szóról szóra lemásolja, illetve más hiteles dokumentumok idézeteivel egészíti ki az ott leírtakat, s az elfeledett történelmi kor megidézését tartja elsődleges szándékának. Akárcsak Scott esetében, a kétfajta diskurzus itt is szervesen illeszkedik, nem veti szét a regény kompozícióját, hatásstruktúráját, annak köszönhetően, hogy „a dokumentáció *A jegyese*kben majdnem teljes mértékben mellőzhetetlen esztétikai elemmé vált. Esztétikai szempontból hatásos, mivel nem más, mint a dokumentáris jelleg színlelése.”²⁵ A regény egésze azonban, éppen a románcos jelleg révén, a múlt egy sajátos perspektívájú beállítására is alkalmasnak mutatkozott: a konstruált életvilág hétköznapi közegében játszódó történet segítségével „Manzoni tudatosan dacol a történetírás domináns módjaival és kérdésessé teszi a fejlődés ideológiáját.”²⁶

²² Vö. René WELLEK – Austin WARREN, *Az irodalom elmélete*, Ford. Szili József Bp. 1972. 326.

²³ KERR, i. m. 9.

²⁴ Vö. Avrom FLEISHMAN, *The English Historical Novel*, Baltimore and London, 1971. 38–39.

²⁵ NEMOIANU, i. m. 210.

²⁶ Hal GLADFELDER, *Seeing Black: Alessandro Manzoni between Fiction and History*, *MLN* 1993/1. 67.; Hasonló véleménnyel a Scott-recepcióban is találkozhatunk: „Megcáfolva a teleologikus vagy a determinisztikus történetfilozófiai koncepciókat, a *Redgauntlet* a múlt összetett és heterogén képzetét jeleníti meg: nem a jelen felé haladó egyenesvonalú fejlődésként, [...] hanem

Lukács György és Harry E. Shaw szerint Scott munkássága elsősorban a 19. század realista alkotásmódjai számára kínált követendő műfaji mintát.²⁷ Ha a történelmi regényről, mint alternatív történetírásról beszélünk, kétségtelenül a mimézis-elvet, a realitáshatást radikálisabban érvényesítő multikonstrukciók jöhetnek elsősorban szóba. Közülük is kiemelkedik Tolsztoj történelmi regénye, a *Háború és béke*, amely nyíltan deklarálja történetírói elkötelezettségét. A regény narrátora feltűnő szuverenitással jelenik meg, és nagyon közel kerül a történetírói szövegek szerző-elbeszélő pozíciójához, több alkalommal élesen bírálja a tudományos multikonstrukciók esetlegességeit, argumentációs sémáinak leszűkítő tendenciáit, s vele szemben állítja fel a saját – tudománytalan, de nem kevésbé adekvátnak vélt – múltértelmezését. (Lásd a harmadik könyv harmadik részének első fejezetét.) A történetírói irányultság olyan természetesen módon jelentkezik, hogy a történetmesélést gyakorta megszakító elméleti kitérőkben egyáltalán nem esik szó a regény fiktív alapmeghatározottságáról, az események nagyrészt kitalált voltáról. A történelem esztétikai reprezentációja a múlt megrajzolásának és értelmezésének evidens és célravezető eszközének bizonyul: a regény olyan multképet állít fel, amely képes az orosz nemzeti identitástudatot erősíteni, illetve transzcendens legitimációval felruházni. Tolsztoj sok tekintetben a rankei történetírás-modell közismert javaslatait követi, teljesen tudománytalan pozícióból. A múltbeli események aprólékos bemutatása és a történelem mögött meghúzódó isteni értelem láttatása egyaránt része a rengeteg nézőpontot mozgósító multreprezentációnak.

A 19. századi magyar történelmi regény képviselői közül elsősorban Eötvös József vallotta tételelesen, hogy a regény feladata a múlt hiteles reprezentációja és a történelmi tudás formálása, míg a kortárs kritika Kemény Zsigmond munkáit, elsősorban a *Zord időt* ítélte a művészi történetírás eredményeihez mérhető alkotásnak. „Kemény a *Zord idő*-ben a leglelküimeretesebb történelmi hűséggel járt el, s az emberek és viszonyok felfogásában mély történetírói belátást mutatott – s mondhatni fölfedezői érdemei vannak. Az eddig rejtélyes Martinuzzi s vele az egész Mohács utáni politika oly tiszta, határozott megvilágításban még eddig tudtommal, kimagyarázva nem volt. [...] De a mennyiben csak az elősoroltakból s némely régebben ismert művekből ítélhetünk, azon hiányos és homályos kép, melyet a történelmi hagyomány összekuszált vonásaiból alkothatott az olvasó, Keménynél kikerekített, egészen kiárnyalt és színezett életnagyságú képpé válik, melynek elevensége mellett sem kételkedhetünk egy perczre is a hűségben és azonosságban – habár, mint előbb megjegyeztem, költőként, élt azon szabadsággal, hogy az uralkodó jellemvonásokat jobban kiemelte, a kevésbbé lényegeseket szelidítette a művészi összhangzó benyomás kedvéért.”²⁸

A történelmi regény egészen egyedi változata jelenik meg Flaubert *Szalambójában*, amely témaválasztásában és megalkotottságában egyaránt gyökeresen eltér a románcos vagy a realista modelltől. Olyannyira, hogy több kritikusa egyenesen a műfaj elhibázott

mint az eltérő vágyak és ambíciók összevegyülését és ütközését. Rohan MAITZEN, „By no means an Improbable Fiction”: *Redgauntlet's* novel historicism, *Studies in the Novel*, 1993/2. 170.

²⁷ LUKÁCS, i. m. 37–39., 106.; Harry E. SHAW, *The Forms of Historical Fiction*, Ithaca and London, 1983. 23.

²⁸ SALAMON Ferenc, *Zord idő* [1862] In uő, *Dramaturgiai dolgozatok II.* Bp. 1907. 478–479. [kiemelés tőlem]

darabjának minősítette: a hitelesség hiányát, a tények elferdítését, illetve a túlzott allegorikusságot, az öncélú, esztétista egzotikumot egyaránt a szemére vetették Flaubertnek, aki egyik bírálójához, Sainte-Beuve-hoz írott levelében a következőképpen igyekezett védeni művét: „Ön talán jogosan vetette össze a történelmi regény múltképét az antikvitással, és lehetséges, hogy komoly hibákat vétettem. Mindazonáltal – tekintetbe véve valamennyi körülményt és a saját benyomásaimat – úgy vélem, az ókori Karthágóra nagyon hasonló világot teremtettem.”²⁹

Flaubert tehát fontosnak tartja, hogy kiálljon regénye reprezentációs teljesítményének elismertetésért, annak ellenére, hogy a témaválasztás – az ókori Karthágó egyik, egyetemes történelmi szempontból jelentéktelennek minősülő háborújának megjelenítése – szinte már eleve idézőjelbe teszi a történetírói törekvéseket. Ráadásul a részletmozzanatok aprólékos, tárgyilagos leírásai, az elbeszélői személytelenség dominanciája, a konstruált világ istenségeinek, szokásainak mássága, akárcsak a történetekben lejátszódó események ismétlődő és fokozódó brutalitása a hatványozott idegenség tapasztalatával szembesíti a regény olvasóját. Flaubertet azonban – aki behatóan tanulmányozta a kortárs francia történetírók, Michelet, Thierry műveit; élénk figyelemmel kísérte a különböző történetírói irányzatok elméleti vitáit; s maga is mélyreható forráskutatást végzett a *Szalambó* megírásakor – elsősorban a történetírás egyik lényegi, elméleti jellegű dilemmája izgatta a leginkább. A múlt közvetlen hozzáférhetetlenségének és visszanyerhetetlenségének a tapasztalata ugyanis kirívó élességgel jelentkezett az ókori Karthágó esetében, hiszen az elpusztult civilizációról alig maradtak fenn nyomok, források, és mindössze a Rómával vívott heroikus háborúja él elevenen a köztudatban. Ezért Flaubert munkáját, mint „alternatív történetírást”, kétféleképpen is leírhatjuk. Egyfelől, mint egy olyan próbálkozást, mely az alkotói fantázia, a figuratív nyelvhasználat, az esztétikai közvetítettség végletes fokozásával igyekszik a maga közvetlenségében visszanyerni a máskülönben elérhetetlen múlt sajátos világát, szellemiségét, illetve, másfelől, mely mindenfajta történetírás hiábavalóságát igyekszik demonstrálni.³⁰

Amint azt márt korábban hangsúlyoztam, a történelmi regények összetett jelrendszere sohasem irányulhat kizárólag a múlt pusztá reprezentációjára, sajátos beállítására és esetleges értelmezésére. A múlt nyelvi újratemtése, a konstruált világ jelszerűsége, a szövegek olvasói értelmezésnek kitettsége tág játéktérrel nyit a legkülönbözőbb értelmi képzetek kibontakozására. Feltűnő, hogy a múlt reprezentációját tételesen vállaló szövegekben mennyire erős az igény az átfogó létmagyarázat megalkotására. A *Magyarország 1514-ben*, a *Háború és béke*ben, illetve Kemény regényeiben a jellemek sorsalakulása, az események formálódása egzisztenciál- és történetfilozófiai kérdések sokaságát szituálja, melyek tulajdonképpen relativizálják a történelmi távlatot, esetlegessé teszik az emberi sorsok adott történelmi időpillanathoz kötöttségét. Az Eötvös-regény történeti tablója illetve annak történetfilozófiai és aktuálpolitikai jelentéshozadékai (a forradalmi átalakulás mérlegelése, történelmet irányító erők kérdése stb.) mögött döntő jelentőségű szubjektumfilozófiai problémák vetődnek fel. Dózsa, Bakács, Lőrincz, Ulászló, Orbán diák stb. jellemeiből, tetteiből levonható konzekvenciák messze túlmutatnak az adott történeti szituáción: életútjukkal, jellemformálódásukkal, hivatástudatukkal kapcsolatban gyakorta

²⁹ idézi Jed DEPPMAN, *History with Style: the Impassible Writing of Flaubert*, *Style* 1996/1. 35.

³⁰ vö. DEPPMAN, i. m. 36.

emlegetett sors fogalmában az a kérdés állandósul, hogy mennyiben befolyásolják az ember sorsalakulását saját tettei, illetve a külső körülmények, transzcendens tényezők. A teljes személyiség megmunkálásának a vágya hatja át a *Háború és béke* két kitüntetett szereplőjének, Andrej hercegnek és Pierre Bezuhovnak a tevékenységét a regény egészében: életük értelmességének keresése pedig szorosan összefonódik a létezés egészére magyarázatot adó elv keresésével. Andrej sorsalakulása végül – a halál rituáléján keresztül – a transzcendenciába való beavatásba torkollik, míg Bezuhov, hosszas útkeresés után, stabil személyiséggé válik.

Kemény Zsigmond esetében szintén kiemelkedő szerep jut a műfaji potenciálban rejlő létértelmező funkciónak. Regényeinek jelentésképző irányultsága összefüggésbe hozható saját korának néhány jellegadó létkérdésével (a szubjektum megváltozott léteztételével, a nemzeti teleológia és a közösségi sors problémái, a világnézeti relativizálódás következményei stb.) anélkül, hogy kizárólag erre az allegorikus kódra szűkülne az olvasás. Az *Özveggy és leánya* a tragédia és a tragikum hatásmechanizmusának regényszerű alkalmazásával tesz kísérletet a drámákra jellemző esztétikai létértelmezés megalkotására; *A rajongókat egzisztenciális érdekeltségű kérdezés* jellemzi: a személyiség megalapozásának létbölcseleti kérdései jelennek meg a regényben; a *Zord idő* a nemzeti lét és a közösségi sors végső kérdéseit veti fel, úgy, hogy a korabeli és a későbbi olvasó számára egyaránt kínál érvényes válaszokat.

A történelmi regény tehát egyszerre képes a történelmi múlt reprezentációjára és a konstruált múlt szándékától elváló allegorikus jelentések megképzésére. A következő fejezetben azokat a jellegadó eljárásokat igyekszem röviden felvázolni, amely a megidézett 19. századi történelmi regények poétikai alakítottságában, strukturális szerveződésében, világképében tettenérhetők, s tevékenyen hozzájárulnak mind az egyedi múltkép megalkotásához, mind a jelentésképződés sajátosságának a megmunkálásához.

II. Történettudomány kontra történelmi regény: a műfaj néhány jellegadó poétikai vonása

Hayden White *A történelmi értelmezés politikája: szaktudománnyá válás és a fenséges kiszorítása* című tanulmányában négy pontban összegezte a történetírás tudományos diszciplínává válásának legalapvetőbb feltételeit, tulajdonképpen négy elhatároló művelettel jellemezve az évszázados folyamat leglényegesebb momentumait. White szerint történelem és fikció megkülönböztetése érdekében a szaktudományos történetírás határainak kijelölését „egy szigorú retorikamentesítéssel kellett elkezdni.”³¹ A retorikai-stiliztikai kizárások, a tropológia megfékezése, a nyelv magyarázó funkciójának preferálása komoly következményekkel jár „az elbeszélésben megjeleníthető események fajtájára nézve”, tehát *tematikai megszorításokat* von maga után. „A kizárásnak ez a két szabálya a történelmi gondolkodás körébe utal minden olyan eseményt, amely a mindenkor művelt és józan ész számára érthető. Ez a képzelet – ebben az esetben a történelmi *képzelet* – szabályozásával jár, és meghatározza, hogy mi számít sajátosan történelmi eseménynek.”³² A retorikamentesítés, a tematikai megszorítás és a képzelet képességének szabályozása mint

³¹ In Hayden WHITE, *A történelem terhe*, Bp. 1997. 220. [kiemelés tőlem]

³² WHITE, i. m. 221. [kiemelés tőlem]

a szaktudománnyá váló történetírás alapkritériuma végeredményben „kizárja és betiltja a történeti valóság bemutatásának bizonyos módjait”, és a *fenséges kiszorításához* vezet a történetírói gyakorlatban. A történelmet, amelyet „[a] 19. század előtt a bűnök, babonák, tévedések, csalások és szörnyűségek színjátékának fogták fel”, az emancipálódó történettudomány értelemmel és céllal bíró egészként kezdte el szemlélni: „A történelem színjátékának fenségességén túl kell lépni, ha a megismerés tárgyává akarjuk tenni azt, és meg akarjuk fosztani a rémülettől, amelyet mint »a bűn és a szenvedés panorámája« keltett.”³³

A történettudomány múltrekonstruáló, -értelmező szándékából fakadó lehatároló tendenciák olyan töréspontokat jelölnek ki, melyek segítségével láthatóvá tehető a történelmi regény szöveggalkotó érdekeltségének, poétikai eljárásainak jellegadó tendenciái.

(1) Az első két viszonyítási pont csak néhány közismert gondolat megfogalmazására jogosít a történelmi regény vonatkozásában. A *retorikamentesítés*, a nyelvben rejlő teremtmény potenciálok megszabóztatásának kísérlete természetesen nem jellemző a műfajhoz sorolható szövegekre. Mivel elsősorban esztétikai jellegű motivációk vezérlik, ezért komoly szerep jut a nyelv figuratív teljesítményének a mimetikus és allegorikus eljárások érvényesítésében. „A *Zord időben* – írja Imre László – a színek és fények rendszeréből is ki-vehető nemcsak az alapgondolatot kísérő atmoszférikus elemek művészi hatást nyomatékossító jelenléte, hanem a romantikus festőiséget háttérbe szorító plasztikus ábrázolás előnyomulása és a történelmi, politikai fenyegetettség, labirintus-élmény vizuális asszociációkkal történő, nemegyszer modern hatású szuggerálása.”³⁴ Az egyik központi szereplőnek, Turgovicsnak morbid képzetekkel átitatott példázatos megnyilatkozásai (Budának holt-tetemmel azonosítása, valamint az üvegbúrába zárt vergődő madár víziója³⁵) egyszerre hozzák kézzelfogható közelségbe az adott történelmi időszak tragikus léthelyzetét, valamint az emberi létezés – időtől független – abszurdításának lehetőségét.

(2) Bizonyos értelemben a *tematikai szűkítés* a történelmi regényekre is jellemző, bár itt nem kognitív szempontok, hanem a múlt felé fordulás esztétikai érdekeltsége szabályozza a lehatárolást. A cselekményesítésre érdemesnek tartott történelmi korszak, szituáció kiválasztása ezért meghatározó a történelmi regény poétikai eljárásai és jelentésképző stratégiái szempontjából. Nem mindegy, hogy a regény milyen mértékben óhajtja kiaknázni a megcélzott olvasótábor előzetes történelmi tudását, a köztudatban mennyire, és milyen módon ismert eseménysor reprezentációjára vállalkozik. Fontos, hogy idegen vagy saját nép történelmére, a régmúlt vagy a közelmúlt eseményeire, ismert vagy ismeretlen (már valamilyen formában narrativizált, illetve referenciálisan nem visszakereshető) történés konstruálódik-e meg a szövegben, hiszen a történelmi regény jelentésképző potenciáljának más-más aspektusai mozgósíthatók a különböző szituációkban. Walter Scott, leg-

³³ WHITE, i. m. 235., 229

³⁴ IMRE László, *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*, Debrecen, 1996. 290–291.

³⁵ „Az utcán lézengők – mint bogarak, ha a falrepedésből a szobába találnak mászni, és neszt hallanak – élénken siettek rejtekeikbe vissza, hogy észre se vétessenek. [...] Mi egy holttetemben élünk. A rothadás táplál minket egy darabig, de annak is végtére kiszáradnak nedvadó részei, s egész életárunk száraz porrá omlik össze, melyet csak a bibliai kígyó ehet meg.” (Kemény Zsigmond, *Zord idő*, Bukarest 1997. 231.); „Most nekem mindig eszembe jut ez a varázslat, s úgy képzelem, hogy mi Buda várában ily palackba fojtott madarak vagyunk, kik máris nehezen tudunk lélegzeni, s néhány hét alatt aligha ki nem fogyunk minden levegőből.” (353.)



alábbis a Waverley-regények jelentősebb darabjaiban, a skót nemzeti történelem közelmúltját cselekményesítette meg, ami nagyban segítette a szövegek reprezentációs és allegorizációs műveleteinek eredményes kibontakozását. A történelmi regény hatásának, irodalmi kommunikációjának hatékonyságát jelentősen befolyásolja ugyanis, hogy milyen mértékben tudja áthidalni a konstruált múlt és a (mindenkori) befogadói jelen evidenciái közötti űrt. A Scott-regények teremtett múlt-korabeli világát elsősorban a hagyományfolytonosság teszi belakhatóvá a korabeli, nemzeti kötődésű olvasók számára: a közös identitás érdekeltté és érintetté teszi őket a történetekben, s ezáltal hatékonyan dekódolhatják a történetekben rejlő jelképes-allegorikus jelentéstartalmakat is.

A 19. századi történelmiregény-írók – az irodalmi forma közvetítő szerepe mellett – az úgynevezett általános emberiben, az emberi természet időtől érintetlen sajátságaiban vélték felfedezni az eredményes múlt-jelen kommunikáció zálogát, a történelmi regény hatásstruktúrájának az alapját.³⁶ A felvilágosodás antropológiájából átvett örök emberi feltételezése, illetve a történelmi regények létrejöttét elősegítő kulturális viszonylagosság elve közötti feszültséget szintén feloldhatóvá teszi a nemzeti téma választása: „Scott a múltat és a jelent összekötő »semleges talajt« a faji és nemzeti identitás keretei között jelölte ki: a kapcsolat lényegét pedig azokban a vonásokban látta, melyeket közösen bírunk az »őseinkkel« – és nem, közvetve, más emberekkel. Amikor az általános emberi természetéről beszél, akkor is ezeket a gondolatokat tartja szem előtt.”³⁷

A közös nemzeti sorsélményre és összetartozástudatra építkezik elsősorban a *Háború és béke* hatásstruktúrája. Az elbeszélő gyakorta többes szám első személyben szólal meg, s a regényben lejátszódó történetek valamennyi megcélzott (nemzeti kötődésű) olvasó személyes-közösségi múltjaként jelenítődnek meg: ezért képes a regény egyszerre eposzi és történetírói hatásfunkciót felvállalni, mitizált nemzeti múltképet megalkotni.

A Kemény-regények cselekménye szintén a nemzeti történelem közegében játszódik: Kemény témaválasztásai mindazonáltal a műfajban rejlő jelentésképző potenciálok különböző változatait hozzák mozgásba. A *Zord idő* esetében komoly felhívó szerepe van, hogy – ellentétben az *Özveggy és leányával* vagy *A rajongókkal* – a magyar történelem szempontjából sorsfordító és közismert eseménysor köré épül a történet. A témaválasztás kulcsfontosságúnak bizonyul a regény allegorikus struktúrájának megteremtésében, mivel az ország három részre szakadásának traumatikus eseménye a magyar nemzeti nagyelbeszélés egyik meghatározó mitológemáját, a 'balsors sújtotta nép' évszázados toposzát is megidézi. Az *Özveggy és leánya* cselekménymenete inkább a magánélet szférájában mozog: itt elsősorban a Szalárdi krónikarészlet újraírásában rejlő esztétikai potenciálok domináltak. Tarnóczy Sára és a Mikesek „valós” története egyszerre kínálta fel az érdekes, fordultatos cselekménybonyolítás és a drámai stilizáció lehetőségét. Az *Özveggy és leányával* szinte megegyező tér-időben játszódó *A rajongók* már némileg más módon aknázza ki a történeti szituáció sajátosságait: a 17. századi életvilág jelentől eltérő szokásrendje, gondolkodásmódja segíti a szöveg jelentésteremtő képességének kibontását, a létbölcséleti kérdés megalapozását.

³⁶ Vö. KEMÉNY Zsigmond, *Élet és irodalom* In uő, *Élet és irodalom*, Bp. 1971. 161, 162.; Walter SCOTT, *Ivanhoe*, Bp. 1993. 28.

³⁷ Stanwood S. WALKER, A False Start for the Classical-Historical Novel: Lockhart's Valerius and the Limits of Scott's historicism, *Nineteenth-Century Literature*, 2002/2. 192.

A 19. században kevés olyan jelentékeny történelmi regény született, amely nem a nemzeti történelemhez fordult.³⁸ Kivétel ez alól Flaubert *Szalambója*, melynek témaválasztása tudatosan provokálja a 19. századi történelmi regény hatásmechanizmusának egyik alappillért. Az ókori Karthágó néhány évének cselekményesítése egyaránt ellehetetlenítette a hiteles reprezentáció és a jól dekódolható allegorikus jelentésképződés lehetőségét (még ha a kortárs kritikusok a „visszavetítésben”, a jelen-korabeli áthallásokban vélték leküzdhetőnek a szöveg idegenségét). Ugyanakkor a témaválasztás – a kortárs olvasók számára – különlegesen deviáns módja új lehetőségeket nyitott a történelmi regény számára: a történetírás módszertani, ismeretelméleti alapjainak problematizálását, az önmagában hozzáférhetetlen múlt sajátos visszanyerésének kísérletét, a modern regény formái, nyelvi alapjainak a megmunkálását, illetve a nyugati kultúra, szokásrend végidő-tudatának tematizálását³⁹ egyaránt lehetővé tette Flaubert számára.

(3) A *történetírói képzelet behatárolása* a múlt tudományos értelmezésében nem zárólag a pozitivisták történetírás szakmai elképzelésében fogalmazódik meg. Humboldt szerint „a képzelet a tapasztalásnak és a valóság kifürkészésének van alárendelve”, ezért „nem működik tiszta fantáziaként, s helyesebb a megsejtés képességének és az összekapcsolás adományának”⁴⁰ nevezni. Ugyanakkor a múltreprezentációt jelentéssokszorozó aktivitásba átfordító történelmi regény esetében a „tények” jóval szabadabb interpretálása figyelhető meg.⁴¹ A kétfajta történeti narratíva létrehozásában tehát alapjaiban különbözik a képzelet funkciója: „[a]z a folyamat, amely a levéltári forrásokat narratív történelmi elbeszélésbe transzformálja, minőségileg különböző (és valójában alig összevethető) azzal a tevékenységgel, amelyben a regényíró forrásaiból (akár önéletrajzi, anekdotikus, vagy történelmi) megkonstruálja fikcionális világát. Az előző folyamat erős kényszer és kontroll függvénye, a szerzői megokolásnak és az olvasók tüzetes vizsgálatának alávetett, szoros megfelelési kötelezettséggel a valamikor megtörténteknek. Az utóbbi folyamat szabad, hallgatólagos beleegyezésen alapszik, akár hamisítás is feltételezhető benne; valódi eredete (mint az gyakran megtörténik) örökre ismeretlen maradhat – néha az író számára is.”⁴²

A különböző létesülési folyamat két eltérő meghatározottságú történeti narratívát eredményez. A történetíró a felkutatott és interpretált tényeket összességében egy magyarázó jellegű elbeszélésbe illeszti: e narratívának megkülönböztetett szervezőelve a „hitelesítési és bizonyítási folyamat”, amihez „járul még egyfelől a konceptualizálás hatalmas munkája, amelyet a történettudomány általános fogalmak (jobbágyság, ipari forradalom stb.) megalkotására fordít, másfelől a múlt egy-egy szeletének különféle szintekre való felbontása (gazdasági, társadalmi, politikai, intellektuális szint stb.), melyeknek újra össze

³⁸ Az antik témát feldolgozó, 19. századi történelmi regények kudarcáról lásd WALKER, i. m. 179–209.

³⁹ Ez utóbbiról részletesen értekezik Eugenio DONATO, Flaubert and the Question of History: The Orient, In uő, *The Script of Decadence*, Oxford, 1993. 43–45.

⁴⁰ Wilhelm von HUMBOLDT, A történetíró feladatáról [1822], Ford. Rajnai László, In uő, *Válogatott írásai*, Bp. 1985. 121–22.

⁴¹ Vö. LUKÁCS, i. m. 76–77.

⁴² Dorrit COHN, Signpost of Fictionality: A Narratological Perspective, *Poetics Today*, 1990/4. 781.

kell állniuk egy történetegész vezéreszméje alatt.”⁴³ A tények értelmezését, elrendezését, elbeszélésbe illesztését végeredményben egy centripetális jellegű mozgás irányítja a történetírói narratívákban: minden egy átfogó múltkép megalkotására fókuszál, és ez kizárólag a képzelet, a nyelv funkcionális korlátozásával érhető el.⁴⁴

Éppen ellentét, centrifugális mozgás figyelhető meg a tények alkalmazásában a történelmi regény műtöreprezentációjakor, melyet a nyelvi jelölők kettős – világkonstruáló és jelentésképző – aspektusai határoznak meg. A realitáselemek, a forrásokból nyert tények beindítják a teremítő fantázia működését: a regényíró kétségtelenül kitalál szereplőket, a múlt nyomaiban hozzáférhetetlen szituációkat, párbeszédet – lényegében egy sokszínű, öntörvényű világot bont ki, melynek alakulását az ott zajló események, s nem a valamikori történelmek határozzák meg. A történelmi regény reprezentációs műveletei egyfajta világ-szerű „realitás” megteremtésére törekednek elsősorban: összetett társadalmi meghatározottságban, emberi-személyes motivációiban láttatott életvilág kontúrjait bontják ki. „Az imagináció megtölti a történelmi tények vázát dramatizált emberi viszonyrendszerek képével, és ez az, ami a történelmi realitást eredeti módon érdekessé teszi. Az események kiszabadulnak a múltban kötött helyükből, és újra elevevésséget nyernek az ezzel járó változatosság révén, amely minden reális eseményt jellemez. [...] A történelmi realitás ezért, Scott számára, az emberi viszonyok hálóját, amely a különböző szituációkból és a rá adott válaszokból jön létre.” – írja Iser.⁴⁵ A teljes életvilág megelevenítésének igénye vezeti a regényírókat a múlt kevésbé ismert eseményeinek reprezentációja felé, hiszen – immár Lukács gondolatmenetét követve – „[a] történelmi regényben nem a nagy történelmi események újra-elmeséléséről van szó, hanem azoknak az embereknek költői feltámasztásáról, akik ezekben az eseményekben szerepeltek. Az a feladat, hogy átélhetővé tegyük, milyen társadalmi és emberi indítókokból gondolkodtak, éreztek és cselekedtek az emberek úgy, ahogyan az a történelmi valóságban megesett. [...] [A] cselekvés társadalmi és emberi indítókainak érzékeltetésére a külsőleg jelentéktelen események, a külsőleg kicsinyes körülmények alkalmasabbak, mint a világtörténelem nagy, monumentális drámái.”⁴⁶

A történelmi regényben megmutatkozó világszerűség és az azt létesítő jelrendszer, poétikai struktúra sajátosságai négy lényeges pontban összegezhetőek: mind a négy elkülöníti a történelmi regényt a történettudományos narratívák jellemzőitől, és egyben sajátos helyet jelöl ki számára a regényirodalmon belül is.

(3/a) Központi szerephez jut a *történelmi regények narrátora*. A történetírói munkák narratív struktúráját elemző írások elfogadott tézise, hogy a szerző és a narrátor funkcionálisan megegyezik a történettudományos művekben, míg ilyen megfeleltetés a regényekben elképzelhetetlen.

⁴³ Paul RICOEUR, Történelem és retorika, Ford. Asztalos Éva és Somlyó Bálint, In Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 4. A történelem poétikája*. Bp. 2000. 17.

⁴⁴ Vö. F. R. ANKERSMIT, *Narrative Logic. A Semantic Analysis of the Historian's Language*. The Hague, London, Boston, 1983. 24–25.

⁴⁵ Wolfgang ISER, Fiction – The Filter of History: Study of Sir Walter Scott's *Waverley*. In uő, *The Implied Reader*. Baltimore and London, 1976. 95., 87.

⁴⁶ LUKÁCS, i. m. 50–51.

Úgy vélem – írja Paul Hernadi –, hogy a történeti és a fikcionális elbeszélések működőképes elméleti megkülönböztetését az adott szöveg odaértett szerzője és a narrátor személye közötti viszonyulás eltérő jellegében alapozhatjuk meg leginkább, ez az, amely a két műfaj elválasztására készítet minket. Lényeges, hogy bármely fikcionális mű narrátora része a szövegnek, maga is kitalált; a szöveg elbeszélése érdekében teremtett. A történetírói munkák elbeszélője – ellenkezőleg –, maga is történetinek, valónak tekinthető: a történész személye biztosítja a narrátor szavahihetőségét, és az ontológiai különbség a fikciós művek szerzője és narrátora mint teremtő és teremtett között, a történeti narratívák esetében pszichológiai megkülönböztetésbe fordul át a történész valódi személye és azon személy között, akinek éppen látszani akar. Más szóval, a fikcionális elbeszélések megkövetelik, a történeti narratívák pedig kizárják a narrátor és a szerző közötti különbségtételt.⁴⁷

A 19. századi történelmi regény narrátora köztes helyzetbe kerül: „Egyik oldalról a történetírói szempontokat érvényesítő, a múltbeli eseményekre irányuló, szerzői diskurzus” jellemzi a történelmi regények beszélőjét, míg „másik oldalról az ugyanazon eseményekbe bonyolódott szereplők gondolatainak és érzéseinek pszichológiai érdekeltségű közvetítésére vállalkozik.”⁴⁸ A teremtett világhoz tartozó fiktív elbeszélő „személyében” tehát a történetírónak egy korábbi, a pozitivisták kritériumok alapján még nem bírálható típusa is megjelenik, akin nem kérhető számon a történetírás igazság- és objektivitásigénye. E kettős szerepből következőleg a történelmi regények – túlnyomórészt heterodiegetikus – narrátora összetett hatáskört kap, amely némileg megkülönbözteti más regényváltozatoknál megjelenő történetmondótól.

Egyfelől aktívan részt vesz a világ- és valóságosság megteremtésében (leírások, történetírói jellegű eszmefuttatások stb.), illetve a múltbeli másság láthatóvá tétele és az idegenség áthidalása érdekében sajátos metapozíciót foglal el: külön reflektál a konstruált múlt és a megcélzott jelen erkölcsi fogalmaiban, világnézeti alapállásában, szokásrendjében mutatkozó lényeges különbségekre. Természetesen igen eltérő módon valósulhat meg ez a narrátori eljárás az regényekben. A *Háború és béke* elbeszélője szinte történész-szerzőként lép fel, Kemény és Scott regényeit is átszövik a történetírói beszédet imitáló magyarázatok, eszmefuttatások, ellenben a *Szalambó* személytelen elbeszélője mindvégig feloldódik az eseményekben, beszédét a dolgok tárgyilagos leírása uralja, sehol nem ítélt, magyaráz.

Másfelől a narrátor a teremtett világ részének bizonyul: elbeszéli, elrendezi, kommentálja az eseményeket, a hősök sorsalakulását, s gyakorta átadja a beszédet és a nézőpontot a szereplőknek. Több esetben azonban a szereplői megnyilatkozások és párbeszédek váltják ki a narrátor mimetikus-leíró funkcióját. Scott például „azért ad központi jelentőséget a párbeszédeknek regényeiben”, hogy „olvasói közvetlenül érintkezzenek a regényhősökkel, s általuk a »kor szellemével«, melyet összességében megtestesítenek.”⁴⁹

⁴⁷ Paul HERNADI, *Clio's Cousins: Historiography as Translation, Fiction and Criticism*, *New Literary History*, 1976/2. 252.

⁴⁸ COHN, *Pierre and Napoleon*, i. m. 160.

⁴⁹ WALKER, i. m. 189.

Ankersmit szerint a regényíró egyfelől a partikuláris eseményekbe, másfelől „a szereplők szavaiba és cselekedeteibe írja szét a történeti tudását”.⁵⁰

Tovább árnyalják a történelmi regény narratív stratégiájának összetett jellegét a Dorrit Cohn által nonmimetikusnak nevezett elbeszélői megnyilatkozások,⁵¹ melyek a legtöbb esetben inkább a mimézis világ- és valóságillúziójának megtörésére irányulnak. A közbeszűrt reflexiók látványosan hozzájárulhatnak a referencializálhatóság elbizonytalanításához, a szöveg jelentésképző aktivitásának kiteljesítéséhez, más szövegek, gondolati teretek felé történő megnyitáshoz. Kemény regényeiben gyakorta találkozhatunk ezzel az – iróniát mozgásba hozó – eljárással. A 30 éves háború eseményeit összegző, történetírói modalitású kommentárt *A rajongók* elején ironikus kontextusba helyezi egy „nonmimetikus” állítás. („De minek ily elégiai hang a tények helyett, melyekre vissza kell gondolkunkunk.”) Nem kérdőjelezi ugyan meg az elmondottak hitelességét, de azt sugallja, hogy nem kizárólagosan történetírói érdekeltségű szövegről van szó. Az *Özvegy* és a *Zord idő* történetmondója is játszik a krónikaírói szereppel: gyakorta nyomatékosítja, hogy hiteles forrásokból dolgozik, de állandóan relativizálja a távlatokat, továbbírja a történetet, összemossa a történetírói és a narrátori szót, jelezvén, hogy a regény jelrendszere és az általa életre keltett világ nem a múlthoz kötődő jelentéseket közvetít elsősorban. Gyakran a szentenciák töltenek be hasonló funkciót Keménynél. Az általános létbölcseleti konzekvenciák megbontják a teremtett múlt konstruált homogén időterét és a történeti szituáció korproblémáiról a személyes sorskérdések terepére vezetik át a történeteket. A Scott-regények esetében a lábjegyzetek járulnak hozzá a reprezentáció ilyen jellegű viszonylagosításához. Robert Mayer meggyőzően igazolja, hogy az eltérő modalitású, komolyságú lábjegyzetek egyrészt parodisztikus funkciót töltenek be, az antikváriusi precizitás iróniáját szolgálják, magyarul, a faktuális-referenciális státusz felfüggesztését, elbizonytalanítását, más értelmi képzetek felé történő megnyitását serkentik, másrészt viszont a Scott-felfogásában reflektáltan jelenlevő törekvést – a hitelesítést, a valóságillúzió megteremtését – segítik elő.⁵²

(3/b) Egyedi funkcióval bíró *szereplői viszonyrendszer* jön létre a történelmi regények többségében – elsősorban a „fiktív” és a „valós” figurák találkozásának köszönhetően. Kiemelkedő szerep jut a hősöknek és kapcsolatrendszerüknek a múlt esztétikai reprezentációjában. A történetírói elbeszélések ugyanis „nem tudják a történelem színpadán fellépett alakok szemén keresztül láttatni a múltbeli eseményeket, melyek csak az állandóan külső nézőponthoz kötött történész-narrátor segítségével bontakozhatnak ki.”⁵³ Ugyanakkor „az eseményekbe bonyolódott szereplők nézőpontjából zajló fikciós elbeszélés sokkal inkább a történelmi események közelségébe férkőzhet, mint bármely más történeti diskurzus. [...] A fikció – legelsősorban – lehetővé teszi az író számára, hogy a múltbeli történeteket az

⁵⁰ ANKERSMIT, i. m. 25.

⁵¹ „Amíg a mimetikus állítások tárgyiasak, »látszólag áttetszőek«, és az olvasók feltétel nélkül fikcionális igazságnak tekintik, addig a nem-mimetikus mondatok szubjektívak, homályosak és az olvasók fenntartásokkal fogadják hihetőségét, akárcsak egy személyes beszélő véleményét”. COHN, *Signpost*, i. m. 798.

⁵² Vö. Robert MAYER, The Illogical Status of Novelistic Discourse: Scott's Footnotes for The Waverley Novels, *ELH*, 1999/4. 915–916.

⁵³ COHN, *Signpost*, i. m. 786.

eleven emberek személyes és pillanatnyi tapasztalataként mutassa be.”⁵⁴ A szereplők saját személyes sorsuk, világuk részeként élik meg a múlt sajátos szokásait, értékrendjét, mintegy a múlt „szemtanújaként” lépnek fel a történetben, saját életük hitelességével közvetítik a múlt másságát.⁵⁵

Mindez látszólag paradox következményekkel jár a történelmi regény gyakorlatában: a fiktív szereplők ugyanis nagyobb mértékben járulnak hozzá a múlt valóságillúziójának felkeltéséhez,⁵⁶ mint az esetleg közismert történeti szereplők, akiknek a funkciója kettős: gyakorta aktívan belekeverednek a regények eseményalakulásába, személyiségük lelki távlataiba is betekintést nyerünk, azaz „fiktív” hőökké válnak,⁵⁷ ám sok esetben pusztán szimbolikus-emblematikus funkciót kapnak, vagyis a hozzájuk kötődő befogadói előismeret jelentésszokszorozó szerepét aknázzák ki. Fiktív és valós történeti szereplők eltérő funkciójára jó példát nyújt a *Zord idő és a Háború és béke*. Barnabás és Elemér nézőpontot biztosít a történelmi események láttatásához, a Deák-testvérek párbeszédeiben a korszak sajátos gondolkodásmódja is kifejezésre kerül, személyes tragédiájuk pedig felerősíti a nemzeti sorstragédia megérzőkítését, míg például Izabella és Werbőczy – összetett lélektani jellemrajzuk ellenére – inkább szimbolikus, jelképes alakok, a reprezentált múltat és a megcélzott jelent összekötő szereplők: akár az anakronizmus vádja is felvethető lenne velük szemben, ha túlzott rigorózuossággal kérnénk számon rajtuk a történeti hitelesség normáját. Tolsztoj regényében Napóleon alakja jóval nagyobb mértékben járul hozzá a regény allegorikus jelentéstartamainak a létrehozásához, lételméleti és történetfilozófiai aspektusai erősítéséhez, mint a múltkonstrukció hitelességének, valóságosságának a megképzéséhez. A történelemformáló nagy ember mítosza destruálódik alakjában, ellenben a „fiktív” szereplők sajátos nézőpontot nyújtanak a történesek leírásához és értelmezéséhez, hiszen szemtanúként vannak jelen a „történelmi eseményekben”.

(3/c) A történelmi regény fikcionális műveletei (kompozíció, jellemelek, narratív stratégia stb.), mint már említettem, egy működő, adott korabeli, emberi életvilágot hoznak létre. A történelmi regény harmadik jellemzője, amiben eltér a történetírói konstrukcióktól, az, hogy *reprezentált világainak metafizikai tágasságát is képes szemlélhetővé tenni*. A 19. század néhány meghatározó történetírójának munkásságában is megfigyelhettünk hasonló törekvést: Ranke és Humboldt úgy vélte, hogy a múlt tényszerű feltárásával és ábrázolásával a világot mozgató felsőbb hatalmak tevékenysége is tettenérhető.⁵⁸ Ilyen, történetfilozófiai jellegű kérdésfelvetés csak néhány regényben fogalmazódik meg hasonló élességgel (például a *Magyarország 1514-ben*, a *Zord időben*, illetve a *Háború és békében*): a transzcendens nem teológiai-filozófiai problémaként, hanem a sokszínűségében, elevenességében megkonstruált világ részeként mutatkozik meg, elsősorban a szereplői önértékek, szólamok összetett viszonylatába helyezve. A múlt képzete a köztudatban szorosan összefonódik babonás, misztikus, irracionális előfeltevésekkel, benyomásokkal: a történelmi regény reális megnyilatkozási lehetőséget biztosíthat ezeknek a jelenségeknek. A pozitivisták létmagyarázó elvek térhódításának időszakában, ami nagyjából egybeesik

⁵⁴ COHN, *Pierre and Napoleon*, i. m. 150., 151.

⁵⁵ Vö. ISER, *The Filter of History*, i. m. 87–90.

⁵⁶ Vö. ISER, *The Filter of History*, i. m. 93.; LUKÁCS, i. m. 44–45.; ANKERSMIT, i. m. 25.

⁵⁷ Vö. COHN, *Pierre and Napoleon*, i. m. 154–155.

⁵⁸ Vö. HUMBOLDT, i. m. 122, 141–142.; RANKE, i. m. 38.

a történelmi regény születésének időpontjával, fontos jelentésképző szereppel bírt, hogy a világ transzcendens, irracionális meghatározottsága milyen mértékben válik a realitás részévé az események menetében, a szereplők önértésében, a narrátor reflexióiban, illetve a hit-elví világmagyarázó elvek milyen preferenciával kerülnek ki a történetekből. A konstruált múlt és a – mindenkori – befogadói jelen eltérő felfogása a metafizikai létezőről jelentésképző feszültséget teremthet. A történelmi regény sajátos módon és relevanciával csempészi vissza a transzcendens az alapvetően empirista meghatározottságú, „a transzcendens hajléktalanság kifejezőjének” (Lukács) tekintett regénybe. Az archaikus mintákat újraélesztő románcos regényváltozattól az különbözteti meg, hogy hatványozottabban képes a realitás illúzióját felkelteni és átélhetővé tenni a metafizikai léttapasztalatokat, hiszen olyan szereplők olyan korban jelennek meg, ahol más vallási evidenciák működtek.

Kemény valamennyi regényében számolni kell a jelenséggel: az egzisztenciális kérdés (*Özvegy és leánya, A rajongók*), a nemzeti lét végső kérdései (*Zord idő*) egytől egyig magukban hordozzák a létezés metafizikai megalapozottságának problémáját; de ugyanez elmondható a lét- és történetfilozófiai kérdéseket felvető *Háború és békéről*. Kitüntetett helye van a transzcendensnek a *Szalambó* világképében: a fokozott befogadói idegenség-élmény ebben az esetben is az érzéki megtapasztalhatóság közvetlenségébe fordul át. A látszólag öncélúan egzotikus, a modern olvasó számára végtelenül távoli és érthetetlen istenségek, vallási rítusok, szokások helyett sokkal inkább a történetekben megnyilatkozó nyers brutalitás elemi közvetlenségében sejlik fel az irracionális. Némileg emlékeztet Flaubert eljárása a *Romlás virágait* író Baudlaire megoldásához, aki a pozitivisták szemlélet evidenciáihoz illesztette a versbeszéd nyelvét és tematikai vonásait.⁵⁹

(3/d) A konstruált világ metafizikai tágassága az idősíkok ontológiai rétegzettségére irányítja a figyelmet. Nyikolaj Bergvajev szerint az emberi létezést három különböző idő-kategória határozza meg, s „[m]inden egyes ember az idő e három formájában él”:⁶⁰ a természeti létezést irányító, élet-halál végtelen körforgását meghatározó kozmikus időben; az egyenesvonalúan előrehaladó, célképzetes történelmi időben; valamint, üdvözlési lehetőségként, az előző kettő súlyától megszabadítani képes, az örökkévalóság esélyét biztosító egzisztenciális időben.⁶¹ Az emberi létezés végtelenségének és végességének paradoxonát biológiai és metafizikai aspektusaiban egyaránt láthatóvá tevő létélmény különösen jól modellálható a teremtett világ szintezettségére, az idők sokszorozására építkező, egyéni és közösségi szempontokat egybekapcsoló történelmi regényben. A mulandóság élményének legkülönbözőbb aspektusai hatják át a Kemény-regények történetvezetését és gondolati reflexióit; az egyéni sorsok tragikumában pedig az egzisztencialista idő és annak ontológiai konzekvenciái jelennek meg – egy jól körülhatárolható történelmi időben játszódó cselekményben. A legkézenfekvőbb példát *A rajongók*ban találjuk. Kassai Elemér brutális meggyilkolása, a bűn és kegyetlenség más konkrét megnyilvánulásaival együtt (Géczy kivégzése, a balázsfalvi titkos koporsó története) végeredményben az elmúlás és a halál, tehát a kozmikus idő mindenhatóságát teszik dominánssá az esztétikailag teremtett világban. Ezzel szemben az egzisztenciális idő fogalmához köthető létminőség is megjelenik a műben: Bodó Klára férje elvesztése után kilép a bűn mindennapiságában élő történelmi

⁵⁹ Vö. S. VARGA Pál, *A gondviseléstől a vitalizmusig*, Debrecen, 1994. 53.

⁶⁰ Nyikolaj BERGYAJEV, *Az ember rabságáról és szabadságáról*, Ford. Patkós Éva, Bp. 1997. 321.

⁶¹ Vö. BERGYAJEV, i. m. 320–328.

időből, és egy önálló világot formál magának a keresztényi élet evidenciáinak megfelelően. Ez egyben megszabadítja őt az egyéni létet metafizikailag értelmetlenné és kilátástalanná tevő kozmikus idő rettenetétől is, a biológiai létezés elmúlástudatát a megváltás ígéretével cserélvén föl. Hasonló eljárással találkozhatunk a *Háború és béke*-ben is. A haldokló Andrej herceg kilép a történeti időből, aláveti magát a mulandóság egyetemes létélményének és a külső szemlélő számára felfoghatatlan világba lép át: a halálba beavatódás rituáléjában felsejlik a túlvilági lét reménye is.

Ha leválasztjuk az egzisztenciális idő bergyajevi fogalmáról az ontológiai és keresztény-ideológiai mellékjelentéseket, a történelmi regény időszerkezetének és reprezentációs képességének egy lényegadó sajátosságát pillanthatjuk meg. A *Háború és béke* néhány passzusát interpretáló Cohn hangsúlyozza, hogy a történelmi regényben – a történetírói narratívákkal szemben – az idő pillanatnyi megtapasztalása és kifejezése kap döntő szerepet: időszerkezete és személyiségkonstrukció eljárása „magában foglalja a – párhuzamosan láttatott – időbeli pillanatok is. [...] [A] borogyinói csata – mint sok más epizód a *Háború és béke*-ben – jelenetszerűen van bemutatva, nagy figyelmet szentelve az összezavarodott résztvevők pillanatnyi érzékelésének és reakcióinak.”⁶²

Az ontológiai aspektusok egymásravezülése, a szimultán időpillanatok megragadása már sejtetik, hogy a műfajhoz sorolható szövegek – azon túl, hogy tematizálják a korok másságát – jellegadó poétikai műveleteikben, esztétikai hatásstruktúrájukban, irodalmi kommunikációjukban alapvetően az *idősíkok sokszorozását aknázzák ki*, látványosabban és termékenyebben, mint más regények. A jelenség már a történetírói szövegek időkezelésében megfigyelhető. Roland Barthes szerint a kronologikus rendre építkező tudományos írások sem homogén időteret bontanak ki elbeszéléseikben: „a történelemkönyvek ugyanazon lapján a történeti idő eltérő periódusai jelenhetnek meg”,⁶³ az elmúlt korabeli szereplők előéletének, a tárgyalt szituáció előttjének és utánjának felvillantása „mélységet biztosít a történelmi idő számára”. A jelenség nem a szerzői szubjektivitás eredménye, „sokkal inkább az elbeszélés különböző idősíkjaival [...] szembesülő történelem kronologikus idejének összetettebbé válásáról van szó. A történelem egyenesvonalúságának de-kronologizációja, még ha nosztalgia vagy visszaemlékezés révén is, de helyreállítja az Idő egyszerre komplex, parametrikus és nem lineáris karakterét, mely az ősi kozmogóniák mitikus idejének gazdagságára emlékeztet, elválaszthatatlanul a költő és a jós szavától”.⁶⁴ Barthes gondolatait Dorrit Cohn fűzi tovább, immár a történelmi regény hasonló jelenségeire is reflektálva. A Barthes által elmondottak „nem azt jelentik, hogy a történészek hasonló értelemben »játszanak« az idővel, mint a regényírók: a történészek eltérését a kronológiától és az egyidejűségtől forrásaik természete, tárgyuk és argumentációs stratégiájuk motiválja inkább, mintsem esztétikai érdekek vagy formai kísérletek”.⁶⁵ A történelmi regények esetében viszont éppen az esztétikai érdekelttség a meghatározó az idősíkok egymásrajátszásában. Hites Sándor Jósika-tanulmányában meggyőzően érvel amellett, hogy „[a] történeti tapasztalat nem pusztán az elbeszéltektől való időbeli távolságot ész-

⁶² COHN, *Pierre and Napoleon*, i. m. 152.

⁶³ Roland BARTHES, *Historical Discourse*, translated by Peter Wexler. In Michael Lane (edited by), *Structuralism. A reader*, London, 1970. 147.

⁶⁴ BARTHES, i. m. 148.

⁶⁵ COHN, *Signpost*, i. m. 783.

lelheti, de azt is, hogy a temporális elkülönöződések magában a megjelenített múltban is benne rejlenek”.⁶⁶ A teremtett világban megfigyelhető „idősík-ötvöződés” jelentésgeneráló hatását tovább fokozza a regények befogadásának dialogikus szituációja. Az olvasói jelen(ek) hagyománytudata, a múltból birtokolt előzetes ismerete – külön felhívó jel nélkül is – óhatatlanul rávetítődik a regény történéseire, és sajátos jelentéssel ruházza fel azokat.

A történelmi regények vonatkozásában gyakran felmerülő anakronizmus kérdése szintén ebből a nézőpontból tárgyalható autentikusan. A legtöbb esetben nem következetlenségről, sokkal inkább a jelen felé irányuló beszéd megkerülhetetlen tematikai, poétikai következményéről, az idősíkok egymásbacsúzásának evidens jelenségéről van szó. A *Magyarország 1514-ben* előszavában Eötvös kategorikusan elítél bármiféle anakronisztikus utalást, miközben jónéhány ilyen jellegű narrátori vagy szereplői megnyilatkozással találkozunk regényének olvasása során.⁶⁷ Mi több, a szöveg egészére kiterjed az idősíkok egymásbajátzásának jelensége. Amikor az elbeszélő, illetve a regény hősei a történet közelmúltjára, Mátyás korára mint a nemzet virágkorára utalnak, vagy amikor több helyen a történet közeli jövőjének fő eseménye, a mohácsi katasztrófa sejlik fel, akkor a magyar nemzeti nagyelbeszélések közismert mitikus narratíváit aktivizálja a szöveg – de a francia forradalomhoz kötődő képzetek, tanulságok termékenyen kiaknázására is találunk példákat a regényben (leginkább a tömeg uralhatatlanságának rajzában). Mindez – ismétlem – egy olyan történelmi regény esetében, amely szerzői előszavában deklarálja történetírói elkötelezettségét, s tegyük hozzá, ezekkel az eljárásokkal egyáltalán nem sérti meg felállított normáit. A *Zord időben* Frangepán nagyívű politikai helyzetértékelései, Izabella jóslatai eredményezik az idősíkok egymásravezetülését, akárcsak a nemzeti balsors motívumára való rájátszás Buda elestének rajzában. A *rajongókban* a balázsfalvi katasztrófát megelőzően egy legendaszerű, homályos történet iktatódik a cselekménybe, amely egy koporsóba zárt holttestemről szól, aki hosszú évtizedekkel a történet előtt kerülhetett a templom rejtékkriptájába, titokzatosan, a családi hagyománytörténetben említetlenül hagyott körülmények között. A rövid anekdota elbeszélésének kézenfekvő funkciója az emberi esendőség, bűn, kegyetlenség időtlenített távlatának megnyitása, konkrét történeti szituációtól való eloldása.

(4) A történelem mint a rettenet, a pusztulás, a káosz közege, az idő múlásának, az emberi végességtudatnak is jelképévé válhat. A történettudomány lényeges és jellemző lehatároló tendenciájaként értelmezi White a fenséges esztétikai minőségének kizárását a történeti elbeszélésekből: a történelem káosza helyett a rend és az értelem képzetei lesznek a tudományos írások múltértelmezéseinek vezérlő elveivé. Roland Barthes hangsúlyozza, hogy a történelem önmagában „teljesen jelentés nélküli”, és a történeti narratíva hivatott a fenyegető tendenciák uralására: „még a tények anarchikus elrendezése is képes lehet legalább az anarchia jelentését közvetíteni és egy negatív történetfilozófiára javaslatot tenni. [...] Civilizációinkban állandó készletet uralkodik a történelem értelmességének

⁶⁶ HITES Sándor, Műfaj, örökség, revízió (Jósika Miklósról), *Alföld*, 2002/3. 62.

⁶⁷ Legjellemzőbb példa Szalaresi Ambrus szolgájának szózata az osztályegyenlőségről: „Nincs többé osztálykülönbség! – folytatá emez, miután előbb vigyázva körültekintett, halkabban. – Nemes és polgár, úr és szolga, paraszt és nádor, ezentúl mind egyenlő lesz. Fél esztendő múlva azt se fogja tudni senki, országnagy vagy paraszt családjából veszi-e eredetét.” EÖTVÖS, *Magyarország 1514-ben*, Bp. 1972. 273.

felmutatására; a történészek nem is annyira tényeket gyűjtenek össze, mint inkább *jelölőket*; és ezeket úgy kapcsolják és szervezik egybe, hogy a tények pusztá katalógusának ürességét egy pozitív jelentéssel cseréljék fel.”⁶⁸ Ranke és Humboldt számára a történelem széttartó tendenciáit egy feltételezett isteni értelem szervezte egységbe; a pozitivizmus sajátos teleológiát, fejlődéselvet lát bele a folyamatokba, de napjaink történetírás-elméleteiben is feltűnik a történeti narratívák értelemképző tevékenységének gondolata.⁶⁹ A történetírás gyakorlata azonban nemcsak a történelem káoszát fojtja el, hanem a benne rejlő fenséges katartikus tendenciáit is, melyben az emberi létezés alapprincípiumai mutatkoznak meg. Nem véletlen, hogy már a szaktudománnyá váló történetírás első radikális kritikáját nyújtó Friedrich Nietzsche a történeti tudás kiüresedésének, élettől való végzetes elszakításának egyik okát a fenséges kiszorításában nevezi meg: „Morálishan kifejezve: a fenséget nem sikerül immár megtartanotok, tetteitek tompa ütések, nem végighömpölygő mennydörgések többé. Végbevihetitek bár a legnagyobbat és a legsodálatosabbat, annak mégis megénekeletlenül és hangtalanul kell a Hádészba szállnia. Mert a művészet messzire szökik, ha tetteitek fölé nyomban a történelem sátoztetőjét feszítitek. Aki ott akar rögtön megérteni, kiszámítani, felfogni, ahol *hosszan tartó megrendültségben kellene az érthetlent fenségesként őriznie*, azt lehet értelmesnek nevezni, ám csak abban az értelemben, ahogy Schiller szól az értők értelméről: olyasmit nem lát, amit egy gyermek meglát, olyasmit nem hall, amit egy gyermek meghall [...]”⁷⁰

De mit is értünk fenségesen a történelem vonatkozásában, és milyen lehetőséget kínál fel az a történelmi regény hatástényezőinek a leírásához? Schiller *A fenségesről* című értekezésében az ember kettős antropológiai meghatározottságából, végtelen szabadságából és – a természetnek kiszolgáltatott – véges létéből indul ki. Az élet látszólagos harmóniáját állandóan megbontják a különböző természeti csapások, fenyegető elemek, melyet nem lehet az értelem elrendező hatalmával uralni.⁷¹ ugyanakkor az általuk felszabaduló (és a művészet által rögzíthető) fenséges egyszerre ébreszti rá az embert kettős meghatározottságára, de az emberi létezés ebben rejlő nagyságára is. A fenséges működésének demonstrálására Schiller a történelmet hozza fel példaként, melyben természeti és emberi erők küzdelmének, szabadság és végesség, értelem és értelmetlenség, káosz és rend, végzet és szabadakarat feszültségének modellszerű terepét látja. „A világ – mint történelmi tárgy – alapjában nem egyéb, mint a természeti erőknek önnönmagunkkal és az ember szabadságával való konfliktusa, s e küzdelem eredményéről számol be nekünk a történelem. [...] Nem a minket környező veszélyek nem-tudásában – hisz ennek végre véget kell érnie –, csupán a velük való *megismerkedésben* van üdv számunkra. Hát ehhez az isme-

⁶⁸ BARTHES, i. m. 153. [kiemelés az eredetiben]

⁶⁹ Vö. Jörn RÜSEN, *Historical Narration: Foundation, Types, Reason, History and Theory*, 1987/4. 88.

⁷⁰ NIETZSCHE, *A történelem hasznáról és káráról*, Ford. Tatár György, Bp. 1989. 54. [kiemelés tőlem]

⁷¹ „Aki persze a természet nagy háztartását az *értelem* gyatra fáklyájával világítja meg, és mindig csak azon töri a fejét, hogy a természet merész zűrzavarát harmóniába oldja fel, az nem lelheti tetszését egy világban, ahol úgy látszik, hogy inkább a kerge véletlen, semmint egy bölcs terv kormányoz, s a legtöbb esetben érdem és szerencse ellentmondásban állnak egymással.” SCHILLER, *A fenségesről*, ford. Székely Andorné, In uő, *Válogatott esztétikai írásai*, Bp. 1960. 98. [kiemelés az eredetiben]

retséghez segít bennünket hozzá a mindent leromboló és újra megteremtő és újra leromboló változás rettentően nagyszerű színjátéka – [...] a boldogság feltarthatatlan megfutásának, a becsapott biztonságnak, a diadalmaskodó igazságtalanságnak és alulmaradó ártatlanságnak patetikus festményei, melyeket a történelem bőségben felmutat, és a tragikai művészet utánozóan szemünk elé tár.”⁷²

Két szempontból hasznosítható a fenséges tapasztalata a történelmi regény értelmezésében. Egyrészt a műfajhoz sorolható szövegek a maguk elevenségében, sokszínűségében és közvetlen emberi viszonylataiban konstruálják meg történelmi világaikat. Nélkülözve az argumentatív nyelv racionalizáló tendenciáit, melyek statisztikai adatokká szelidítik, folyamatrajzok kronologikus leírásába helyezik a történelem rettenetét, a regény esztétikai hatásmechanizmusa révén képes érzékletessé tenni az emberi esendőség legkülönbözőbb aspektusait. Másrészt – szintén művészi meghatározottságának köszönhetően – a fenséges kiengesztelő hatása is érvényre juthat a regényekben.

A történelem alapvetően a káosz, a szenvedés és rettenet közegeként jelenik meg a művek kitüntetett jelenetegységeiben. A *Háború és béke* cselekménymenetének nagy részét kitöltő csatajelenetek több belső nézőpontból láttatott leírásai az emberi pusztításvágy és pusztulás, heroikusság és az emberi esendőség szélsőséges képzetait vonultatják fel. Legfőképp ezek a csatajelenetek teszik szemléletessé azt a regény egészét átható gondolatot is, mely szerint az ember képtelen uralni az általa elszabadított erőket: a nagy emberek, a hadvezérek csak eszközök valami felfoghatatlan képzet kezében. A *Zord idő* egészében a káosz kilátástalanságának élménye a meghatározó, hiszen valamennyi főhős személyes sorsalakulása az egzisztenciális megsemmisülésbe torkollik, akárcsak a nemzeti-közösségi lét: a török hódítással jelentkező vallási-kulturális idegenség a nemzeti identitás minden meghatározó elemét elnyeléssel fenyegeti. A Flaubert-regény gyakori csatajelenetei – mint már többször említettem – szinte empirikusan kézzelfogható közelségbe hozzák az emberi brutalitás képeit, ráadásul a Karthágó és a zsoldosok közötti harc hirtelen fordulataiban, a győzelem és a vereség, a felszabadulás és a teljes végveszély esetleges változásaiban a káosz állandó visszatérésének mindenkori lehetőségét vizionálja a regény. Karthágó végül legyőzi ellenfelét, de a történet zárlatában feltűnő Hannibál alakja (mint a regény egyedüli közismert történelmi figurája) továbbfűzi és egyetemes távlatba állítja ezt a sort: Karthágó elkövetkező dicsőségét, majd teljes megsemmisülését előlegezi meg. A fenséges negatív aspektusa Manzoni regényét sem kerüli el: már-már feloldhatatlan kontraszt jön létre a regény konvenciózus, beteljesült szerelmi idillbe kifutó története és a szereplői sorsalakulásokba benyomuló éhínség, háború, majd a pestis pusztításának nyomasztó hatása között: a főhősök átvészelik ugyan a veszedelmeket, de érezhető, hogy csak a műfaji konvenciók tartják őket életben: „a happy-end csak elleplezi a regény alapvetően tragikus vízióját.”⁷³

A történelmi regény figuratív nyelvhasználatának, idősíkokat egymásbajátszó jellegének köszönhetően a konkrét történelmi szituációhoz kötött káosz képei allegorikus jelképpé válnak a megidézett regények mindegyikében: az emberi mulandóságélmény riasztó aspektusait nyitják meg, a létezést minden pillanatban fenyegető pusztulást vizionálják. Itt lép be azonban a fenséges kiengesztelő aspektusa, amely a tragikus katarziszban oldja fel

⁷² SCHILLER, i. m. 99., 102. [kiemelés az eredetiben]

⁷³ GLADFELDER, i. m. 65.

a negatív képzeteket. A *Háború és béke* narrátorának direkt kommentárjaiban és az események alakulásában egy olyan történetfilozófiai koncepció körvonalazódik, amely feltételezi, hogy a látszólagos káosz és értelmetlenség mögött valamiféle értelem húzódik meg, amely a nemzeti identitás rendíthetlenségében, a túlvilági lét reményében, a megtalált hivatás és személyes boldogság lehetőségében mutatkozik meg. A *Zord idő* zárlatában szintén felsejlik valamiféle pozitív nemzeti teleológia képzete: ezt sugallják Izabella eszmefuttatásai a történelmet irányító felső hatalmakról, illetve a jövőre vonatkozó jóslatai, akárcsak a regény befogadásának szituációja. A szöveg olvasója már egy jóval későbbi történelmi-nemzeti állapotban kódolja a regény múltkonstrukcióját, tehát tisztában van azzal, hogy az események nem vezettek a magyar nép megsemmisüléséhez, identitásának felszámolódásához: a két történelmi korszak között eltelt időből, az ott lezajlott események tanulságaira alapozhatja saját jövőjébe vetett bizalmát. Manzoni, ahogy Hal Gladfelder fogalmaz, „szigorúan emberi indítóokokat állít valamennyi krízis eredőjeként, ám azok végül nem emberi közvetítéssel, hanem a gondviselés közremunkálásával oldódnak meg [...]: az éhínség az új terméssel, a háború a hadsereg megmagyarázhatatlan visszavonulásával, a pestis az esővel”⁷⁴

A transzcendens felsejlése, a kaotikus események mögött meghúzódó értelem feltételezése azonban nem jelenti a negatív létélmény teljes visszavonását egyik regény esetében sem. „A keresztény ember vágya az örök megváltásra, a véletlen eshetőség elleni mentességre – figyelmeztet Gladfelder – egy tragikus sugallatban fogalmazódik meg, mely szerint a történelem maga jóvátehetetlen, s lényegében nem más, mint az erőszak nem változó története.”⁷⁵ Káosz és afirmáció, rémület és megnyugvás kettősségeiben a tragikum irracionális, beavató-rituális funkciója nyilatkozik meg a történelmi regényekben, oly módon, ahogyan azt sem a regény más változatai, sem a korabeli tragédiák nem voltak képesek kifejezni.

⁷⁴ GLADFELDER, i. m. 64.

⁷⁵ GLADFELDER, i. m. 66.

KISANTAL TAMÁS

Az irodalmi alkotás mint történelmi szöveg*



Bevezetés

Az alábbiakban azt a kérdést szeretném megvizsgálni, hogy mennyiben lehetséges irodalmi szövegeket történelmi módon olvasni. Történelmi olvasat alatt itt egy sajátos megközelítést értek, melyet első nekifutásra talán legcélszerűbb negatív kijelentésekkel definiálni, azaz először azt akarom bemutatni, hogy milyen módszerek, szemléletmódok nem férnek bele az általam használt „történelmi olvasat” fogalmába. Mindenekelőtt *nem* azt kívánom megnézni, hogy adott irodalmi szövegek kijelentései mennyiben feleltek-felelnek meg a valóságos történéseknek, vagy mennyiben tükröznek egy bizonyos történelmi szituációt. Talán nem igényel túl sok indoklást e nézőpont elvetése, hiszen alapvetően egy némiképp leegyszerűsített mimézis-fogalommal dolgozik, ahol szöveg és valóság viszonya – illetve maga a „valóság” mint olyan – problémátlanul meghatározónak tűnik. Másrészt – bár megközelítésmódom ehhez jóval közelebb áll – alapvetően annak vizsgálatára *sem* irányulna egy történelmi értelmezés, hogy bizonyos szövegek mi módon képezik le saját kulturális-történelmi kontextusuk diszkurzív, hatalmi stratégiáit, vagy próbálnak azoknak ellenállni. Tehát *nem* valamiféle szimptomatikus vagy kontextuális olvasat lehetősége mellett kívánok érvelni; már csak azért sem gondolom, hogy emellett érveket kellene felhoznom, mivel az ilyen típusú olvasásmód manapság (főként angolszász területeken, de egyre inkább nálunk is) széles körben elfogadott, már-már divatos nézetnek számít. Saját megközelitésem inkább ez utóbbihoz képest (esetleg ezen belül) mutatkozik meg: talán némiképp paradoxonnak hangzik, de egy olyan olvasásmód lehetőségére kérdeznék rá, mely egyszerre lehet formális és történelmi. Persze ez sem feltétlenül kell hogy furcsának tűnjék, hiszen a formális-kontextuális, illetve a formális-történelmi olvasásmód épp ezen kultúrkritikai irányzatokon belül jelen lévő és gyakorta hangoztatott módszer.¹

Saját eljárásomomat elsősorban az különbözteti meg a kultúrkritikai olvasatok metodológiájától, hogy azoknál egy fokkal formalistább módon közelítek a szövegek felé, ugyanis azt vizsgálom, hogy az adott szöveg formális-narratív jegyei mennyiben árulkodnak egy bizonyosfajta történetiségéről, vagy a történelemhez való viszonyulásról. Vagyis

* Jelen tanulmány A nemzeti irodalomtörténet-írás módszertani hagyományai és mai lehetőségei (NKFP 5/130) című projekt keretében és támogatásával készült.

¹ Vö. például: LACAPRA, Dominick, Introduction. In: LACAPRA: *History, Politics, and the Novel*. Cornell University Press, Ithaca and London, 1987, 1–15.; vagy LACAPRA: *Canons, Texts, and Contexts*. In: LACAPRA: *Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma*. Cornell University Press, Ithaca and London, 1994, 19–42.

ennyiben megközelítesem talán kevésbé kontextualista, hiszen nem elsősorban az adott közegnek a szövegre való hatását elemzem, inkább a szövegben ábrázolt történeti szituációt reprezentáló eljárásokat, a textus történet- és történelemképét – bár remélhetőleg a későbbiekben, az elemzés során világossá válik, hogy a kontextusnak, az előbbieknél közvetettebben ugyan, de nagy szerepe van a vizsgálódásban. Tanulmányom címe ebből a szempontból talán árulkodó lehet: utal előfeltevéseimre, valamint kijelöli az általam kiindulópontként használt diszkurzív keretet. A cím egy Hayden White-parafrázis, a szerző talán legtöbbet idézett szövegének chiasztikus kifordítása.² Mint közismert, White érvelése szerint egy történeti szöveg annyiban irodalmi alkotás, amennyiben igaz (valóságrefereus, források, evidenciák által alátámasztott) kijelentései egy bizonyos formát kapnak, adott módon cselekményesítődnek. E forma a történelmi szövegeket szükségképpen fikcionalíssá teszi, hiszen nem a „valóság”, a múltban megtörtént események valódi narratív formája reprezentálódik, hanem a történész egy általa kiválasztott cselekménystruktúrát visz rá a vizsgált eseményegyüttesre (vagy mondjuk inkább úgy: a dolgokra, hiszen maga az esemény sem valami eleve adott entitás, hanem tulajdonképpen már azt is a megfigyelő konstruálja). A valóság narratív formája White szerint leginkább azért sem jeleníthető meg újra, mivel ilyesmi gyakorlatilag nem is létezik: a szerző ugyanis azt állítja, hogy a múlt (és a jelen) alapvetően kaotikus, összefüggés nélküli, az események közötti kapcsolatot, a jelentést mindig az interpretátor vetíti bele az általa szemlélt anyagba.³

Tehát White és követői a történeti szövegeket oly módon olvassák, hogy nem elsősorban a kimondottra (tényekre, adatokra) koncentrálnak, hanem a kimondás mikéntjére, arra, hogy a textusban milyen retorikai mechanizmusok, narratív cselekménystruktúrák működnek. Az ilyen elemzési módszert talán Hans Kellner „megcsavart” (crooked) olvasás-terminusa írja le a legszemléletesebben: Kellner szerint egy efféle vizsgálat legfőbb jellemzője, hogy nem hajlandó a történetet „rendben”, „egyenesen” (straight) szemlélni, hanem éppen azt a stratégiát bontja ki, mely egy egyenes, a kijelentésekre koncentráló olvasat során ellepleződik – vagyis a szöveg retorikájának működését, a leírt „valóság” és a leírás módja közti feszültséget.⁴ E formalista megközelítésmód azonban, ha egy lépéssel tovább megyünk, újra történetivé tehető: mint White 1987-es könyvének címe utal rá, a forma nem önmagában való dolog, hanem mindig tartalommal bír.⁵ Azaz a történeti szövegek formája, cselekménystruktúrája, mint már szó volt róla, nem egy múltbeli, autentikus struktúra felfedezése révén jön létre, ámde nem is afféle ad hoc szerzői szabadság vagy lelemény eredménye, hanem a forma bizonyos értelemben „referenciális”: szerzője ideológiájának s az adott korszak kontextusának, történetiségfelfogásának tükrözője. Így

² Vö.: WHITE, Hayden: A történelmi szöveg mint irodalmi alkotás. Ford.: Heil Tamás. In: WHITE: *A történelem terhe*. Osiris–Gond, Budapest, 1997 (a továbbiakban: WHITE 1997.), 68–102.

³ E tanulmánynak nem feladata White nézeteinek kritikája vagy a másik oldal (melyet leginkább kontinuitás-elméletekként aposztrofálnak) érvelésének elemzése. Csupán utalnék a két „alappműre”: CARR, David: *Time, Narrative, and History*, Indiana University Press, Bloomington, 1986; illetve: RICOEUR, Paul: *Temps et récit. I–III*, Seuil, Paris, 1983–84.

⁴ Vö.: KELLNER, Hans: A Valóság legmélyebb tisztelete. Ford.: Szommer Gábor. In: KISANTAL Tamás (szerk.): *Tudomány és művészet között. A modern történelemelmélet problémái*. L'Harmattan, Budapest, 2003. 211–232. – a továbbiakban: TMK 2003.

⁵ WHITE, Hayden: *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. John Hopkins University Press, Baltimore, 1987.

a narratív történetelmélet, s a történeti szövegek formális, retorikai olvasásmódja valamilyen historiográfiatörténetként, illetve metahistoriográfiaként is értelmezhető: történeti szövegek „megcsavart” olvasásával múltértelmezések, történetiség-koncepciók vizsgálata zajlik. Mint Frank Ankersmit egy tanulmányában írja, a historiográfia története felfogható úgy is, mint annak története, hogy az egyes korszakok hogyan próbálták meg a történeti tapasztalatot nyelviileg reprezentálni.⁶

A historiográfiának mint a történeti tapasztalat nyelven keresztüli ábrázolásának ilyen vizsgálata tehát egyfajta másodlagos történeti elemzéssé válik: nem elsősorban maga a szövegben megmutatkozó múlt érdekli, hanem annak az adott közegben való értelmezése. Vagyis az ilyesfajta elmélet gyakorlati történetírássá tehető, csupán a hangsúly helyeződik át – kicsit fellengzősen fogalmazva talán mondhatjuk úgy is, hogy a narratív történetelmélet optimális esetben a történetiség történetét kutatja.⁷ Talán ez az a pont, ahol az irodalmi szöveg formális-történeti elemzése összekapcsolható a történettudománnyal: ugyan-ezen módszerek és szemléletmód alapján egy irodalmi alkotás történelmi forrássá tehető, amennyiben a kutatás tárgyát a benne megmutatkozó történetiszemlélet és az ezen keresztül megképződő történelemkoncepció vizsgálata adja. Második lépésben – amivel most csak érintőlegesen, lényegében csupán a problémafelvetés szintjén akarok foglalkozni – ezzel párhuzamosan azt is meg lehetne nézni, hogy egy bizonyos korszak irodalmi (esetleg más művészeti ágak által képviselt) alkotásai és a történeti szövegei milyen hasonlóságokkal és különbségekkel bírnak, s ez árulkodik-e valamilyen egységes diskurzusról, vagy éppen az egymástól való esetleges elszakadásból milyen következtetések vonhatók le.⁸

Az irodalom és történetírás összefüggéseinek kapcsolatához White és a narratív történetelmélet legtöbb teoretikusa egy olyan előfeltevés alapján közelít, mely nagyjából a következő narratívumra épül: valamikor a 19. században a történetírás és a retorika, vagy tágabbban véve, a történetírás és az irodalom elvált egymástól, s míg az utóbbi formai és tartalmi tekintetben nagy változásokon, újításokon ment keresztül, addig a historiográfia narratív eljárásaiban, elbeszéléstechnikájában lényegében a realista regény módszereinél „ragadt le”. Ez összefügg a történelem szaktudománnyá válásával, melynek következménye (és követelménye) a diszciplína retorikamentessé tétele volt; ám e törekvés alapvetően

⁶ ANKERSMIT, Frank R.: *Nyelv és történeti tapasztalat*. Ford.: N. Kovács Tímea. In: THOMKA Beáta (szerk.): *Narratívák 4. A történelem poétikája*. Kijárat, Budapest, 2000, 169–184. (a továbbiakban: *Narratívák 4.*)

⁷ Úgy vélem, mindez akkor is tartható, ha a legtöbb narratív történelemelméleti munka e második lépést nem végzi el, hanem általában a formális-kritikai szinten ragadnak le. Elvileg valami ilyesfélére vállalkozik White *Metahistory*-ja, amikor a történeti képzelőerőt orientáló tropológiai mechanizmusokat összekapcsolja a 19. század történeti tudatának szakaszaival – ám White itt is hajlamos a szimpla formalizmuson belül maradni. Vö.: WHITE, Hayden: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. John Hopkins University Press, Baltimore, 1973. A szöveg bevezetője magyarul is olvasható: WHITE, Hayden: A történelem poétikája. Ford.: Kisantal Tamás és Szeberényi Gábor. In: *Aetas* 2001/1. 134–164. Az általam ismert, a narratív történelemelmélet paradigmáján belül maradó leginveciózusabb formális-történeti elemzés Stephen Bann-nek, a 19. századi történeti reprezentációs eljárásokat tárgyaló könyve: BANN, Stephen: *The Clothing of Clio. A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*. Cambridge University Press, Cambridge, 1984. Magyarul az utolsó fejezet olvasható: BANN: Klio felöltöztetése. Ford.: Sári László. In: *TMK* 2003. 287–302.

⁸ Ezt végzi el például a 19. századdal kapcsolatban a fentebb említett Bann-kötet.

kudarca ítéltetett – hiszen a nyelv nem retorikátlanítható –, s a retorika száműzése címén tulajdonképpen a korabeli „realista” irodalom retorikai módszereit, előfeltevéseit vették át (mint például a nyelv áttetszőségét, az objektív, mindentudó elbeszélőt, a „valóság-hatás” alkalmazását stb.), s ehhez – az előbbi folyamatot elkendőzendő – egy „objektív”, „előfeltevésmentes”, „tudományos” alapszínezet járult.⁹ Ennek elég súlyos következménye lett, ugyanis White-ék azt állítják, hogy az objektív, „tudományos” történelemszemlélet a születő nemzetállamok talaján jött létre, illetve azok egyik legfőbb ideológiai bázisát képezte, ám a későbbiekben az ilyen történelemkép lényegében már elavult, mi több, reakcióssá vált: vagyis a „tudományos” történetírás történetiségfelfogása (és ehhez kapcsolódó narrációs eljárásai) manapság már „elmaradott”, meghaladásra érdemes.¹⁰

Még ha az ilyesféle értelmezésekből erőteljes radikalizmus, sőt némi utópizmus is árad, az a következőképpen talán mégis levonható belőle, hogy egy korszak történetiség-felfogásának alkalmasint látványosabb példái lehetnek irodalmi alkotások, mint maguk a történetírói szövegek. Látványosabbak, amennyiben az irodalmi mű formailag újítóbbról „merészebb” lehet, és hatástörténetileg szélesebb területeket érinthet, mint az elsősorban szakmai kritériumoknak megfelelni akaró, s saját diszciplínáján belül talán „apróbb lépésekben mozgó” történetírás. Különösképpen így működhet ez az olyan történelmi események megjelenítése során, melyek időben viszonylag közel állnak hozzánk, és még inkább az emlékezet, mint a történelem területéhez tartoznak, a jelenkor társadalmi közössége számára pedig állandó problémát jelent a velük való szembenézés. Az ilyesfajta események azok, melyek a narratív történetelméletnek számára a legkomolyabb kihívást jelentik, s az utóbbi évtizedek történetírói és -filozófiai vitáiban mindegyik tábor részéről az

⁹ Lásd például: WHITE, Hayden: A történelem terhe. Ford.: Berényi Gábor. In: WHITE 1997, 25–67.; WHITE: A történelmi értelmezés politikája: szaktudománnyá válás és a fenséges kiszorítása. Ford.: John Éva. In: WHITE 1997, 205–250.; GOSSMAN, Lionel, Történetírás és irodalom. Reprodukció vagy jelentéstulajdonítás. Ford.: Szeberényi Gábor. In: *TMK* 2003. 133–168.; BARTHES, Roland: A történelem diskurzusa. Ford.: Szabó Piroska. In: *TMK* 2003. 87–98.

¹⁰ Mivel nem tartozik szorosan a tanulmány tárgykörébe, kritikámat csupán egy – talán a szokásosnál kicsit hosszabb – lábjegyzetben fogalmaznám futólag meg. White-ék szerint tehát a történetírás az irodalomhoz képest valamiféle „megkésetttség” állapotában van, s a történetelmélet feladata – az elmondottakon túl – az lenne, hogy a historiográfia kritikájával ösztönözést, „irányt” mutasson egy újfajta, a modern narrációs eljárásokat felhasználó történettudomány és történetírás felé. Jómagam némiképp szkeptikus vagyok e program megvalósíthatóságát illetően, mégpedig nem azért, mert – mint a posztmodern történetfilozófia több képviselője hangsúlyozza – a történelem diszciplínája konzervatív, s egy mára már jócskán meghaladott tudománykonceptióval dolgozik. Még ha ez nagy általánosságban igaz is, úgy gondolom, az ilyesfajta elméleti kritikák egy alapvetően hibás előfeltevés alapján fogalmazzák meg álláspontjukat. Ha tartható az a történeti elbeszélés, miszerint a történelem és az irodalom a 19. században elvált egymástól, s az utóbbi önálló szaktudomány lett, akkor nem biztos, hogy túl szerencsés a történetírás formai jegyeit továbbra is az irodalomtörténet, illetve az irodalmi műfajok története felől szemlélni. Vagyis White-ék mintha kritikájukkal éppen a két terület különállóságától tekintenének el, s az egyik kategóriáit minden különösebb aggály nélkül rávihetőnek tartanák a másikra is, holott lehet, hogy célszerűbb lenne a történetírást valamilyen önálló műfajként felől vizsgálni. Ezt próbáltam meg felvetni, illetve illusztrálni egy szövegemben: KISANTAL Tamás: A történetírás történetéről – avagy mennyiben alkalmazzák a történészek a kortárs történelemelmélet javaslatait. Elhangzott Kaposvárott, a 2003. május 9–10-én rendezett, *Az applikáció fantomjai* című konferencián.

egyik legfontosabb példaként és érvként szerepelnek. Természetesen a holokausztt reprezentációjával kapcsolatos diszkussziókra s szűkebben véve White „modern esemény” (modernist event) terminusára gondolok. Közismert, hogy White a holokausztt megjelenítési lehetőségeit tárgyaló újabb keletű tanulmányaiban a korábban kifejtett elméletével kapcsolatban gyakorta hangoztatott „totális relativizmus” vádjá alól szeretne kibújni. A szerző arra a szemrehányásra válaszképpen vezette be a modern esemény terminusát, mely szerint, ha nincs olyan külső pont, ami alapján a történelmi események autentikus ábrázolását elkülöníthetjük egy rossz, alkalmatlan reprezentációtól, akkor bármit bármilyen formában el lehet beszélni, s elvi akadály a még annak sincs, hogy például a holokausztt komédiaként cselekményesítsük: azaz White relativizmusa bizonyos veszélyes, szélsőséges ideológiai referenciájává válhat. Itt általában a holokauszttagadókat, valamint a 80-as években Németországban lezajlott Historikerstreit-apóriát (mely a német hadsereg és tágabbban a német nép második világháború alatti szerepének megítélése körül forgott)¹¹ szokták White ellen felhozni. Az előbbi vádat (vagyis, hogy elmélete a holokauszttagadás forrásává válhat) a szerző viszonylag könnyen kivédte, hiszen teóriájában a tények valóságreferenciája stabil pontnak számít, vagyis a holokausztt megtörténtének tagadása ellen bizonyítékok hozhatók fel, így ezen műveket minden további nélkül a történelmet meghamisító ideologikus hazugság körébe lehet sorolni. Ám a cselekményesítés szabadsága már jóval bonyolultabb kérdés, ugyanis a *Metahistory* és a szerző későbbi szövegei alapján tulajdonképpen nehéz érvelni a holokauszttot komédiaként vagy a német hadsereg keleti fronton való szereplését hősi tragédiaként cselekményesítők ellen – mindazzal együtt, hogy érezzük, tudjuk, legalább az első, komédia formájú elbeszélés nem etikus, mi több, alapvetően semmiféle elmélet nem legitimálhatja hazugságát. Mint egy, a holokausztt körüli teoretikus vitákat tárgyaló tanulmányában Michael Dintenfass írja, a holokausztt lényegében a kortárs történelemelméleti vita próbakövévé vált: a nyelvi fordulat ellenzői szerint a relativista elméletek ennél az eseménynél egyszerűen csődöt mondanak, s amennyiben sikerül bebizonyítani, hogy legalább egy eseményre alkalmazhatatlan, akkor tulajdonképpen az egész elméleti rendszer létjogosultsága megkérdőjelezhető. De a másik oldal számára is megkerülhetetlen a holokausztt, ugyanis az új történetfilozófia prominens képviselői is itt próbálják megvédeni és továbbgondolni álláspontjukat.¹²

White elegánsan, bár talán kissé furcsán bújik ki a vádak alól: bevezeti a modern esemény fogalmát, ami azt jelenti, hogy igenis vannak bizonyos események, melyek önnön reprezentációs lehetőségeiket meghatározzák.¹³ Ehhez több kritérium kapcsolódik: egyrészt a modern esemény időben hozzánk közel áll – vagyis még nem vált történelemmé –, jelenbeli pozíciónkat és jövőképünket egyaránt meghatározza; másrészt pedig traumatikus természetű esemény: azaz feldolgozatlan, s mint ilyen, feldolgozásra, értelmezésre

¹¹ A Historikerstreit-ről: BRAUN Róbert: *Holocaust, elbeszélés, történelem*. Osiris–Gond, 1995, 242–276; LACAPRA, Dominick: Reflections on the Historian's Debate. In: LACAPRA: *Representing the Holocaust*. 43–68.

¹² DINTENFASS, Michael: Truth's Other: Ethics, the History of the Holocaust, and Historiographical Theory after the Linguistic Turn. In: *History and Theory* 39 (2000/1), 1–20.

¹³ Vö.: WHITE, Hayden: A történelmi cselekményesítés és az igazság problémája. Ford.: John Éva. In: WHITE 1997, 251–278; valamint WHITE: A modern esemény. Ford.: Scheibner Tamás. In: *TMK* 2003. 265–286.

szorul. Vagyis egy esemény nem a priori modern, hanem azáltal lehet modernként definiálni, hogy a jelen társadalma bizonyos módon viszonyul hozzá. Nem csak a holokausz modern esemény – bár a szerző ezt tartja a fogalom paradigmaticus példájának –, gyakorlatilag azok a jellegzetesen 20. századi történetek tartoznak ide, melyek mivel megtörténtek és megtörténhettek, ezáltal mintegy megkérdőjelezzik a hagyományos történetiség-felfogást, amely a történelmet rendezett, átlátható, értelemmel bíró folyamatnak tekintette. Ezen események feldolgozása White szerint reprezentációjukon keresztül valósulhat meg, ám ez nem lehet a hagyományos, klasszikus történelmi elbeszélés, mivel az az eseményeket adott cselekményformába önti, s ezzel óhatatlanul megnyugtató és uralható értelmet tulajdonít nekik, lezárta, múlttá, történelemmé teszi őket, s e lezártág éppen az események borzalma, s emlékezetben tartásuk, felelősségünk állandó tudatosítása miatt kerülendő el. Vagyis egy modern eseményt (mondjuk a holokauszt) nem lehet komédiaként cselekményesíteni, de tulajdonképpen tragédiaként sem: *hagyományosan* egyáltalán nem lehetséges (vagy célszerű) ábrázolni, hanem az adekvát reprezentáció csak bizonyos modern narrációs-ábrázolási technikák segítségével valósítható meg. White a holokausz-tanulmányában az ilyen események reprezentációjára a Roland Barthes-i mediális és intranzitív írásmódot javasolja, azaz egy olyan ábrázolási módszert, ahol alany és tárgy, író és a megírt esemény nem különül el egymástól, az alany a cselekvéshez képest nem valamiféle külsődleges pozíciót foglal el, hanem azon belül van: az események megírásával egyidejűleg önmagát is megalkotja. Ezt White Auerbach Virginia Woolf-elemzésén keresztül a modern regények elbeszélési módszereihez kapcsolja, s végkövetkeztetése szerint a modern esemény modern, mediális, intranzitív írást követel. Későbbi szövegében White a reprezentációs lehetőségeket már szélesebb körűvé teszi: az ilyen események feldolgozására alapvetően a modern és posztmodern irodalom narrációs módszerei és történeti ábrázoló műfajai lennének alkalmasak (mint például az antiregény, a dokudráma vagy a történeti metaelbeszélés). Nem nehéz észrevenni, hogy itt White valamiféle pragmatista háttérrel érvel: vagyis nem csupán azért jobbak az ilyen reprezentációk, mert az eseményt jobban megragadják, inkább azért, mert jelenbeli feldolgozásukat jobban elősegíthetik. E feldolgozás mindig a jövő felé nyitott, azaz a holokausz és hasonló események reprezentálásakor a szerző, a történet és a befogadó között sokkal nagyobb dialógusnak kell létrejönnie, s a befogadó ezen dialógus során saját múltához való viszonyát is megképz, illetve újraképz. Vagyis – s ebben White egyetért kritikusaival – a modern események ábrázolása alapvetően etikai tett, ám az etika fogalmát – ha lehet ilyet mondani – White formalizálja: tehát nem a holokausz tragikus ábrázolása az etikus lépés, hanem éppen a modern formában való reprezentáció, mivel ez egy olyan befogadás számára nyitja meg az utat, mely az esemény borzalmához és értelmezhetlenségéhez képest fogalmazza meg önmaga viszonyulását és saját jövőbeli cselekedeteit.

E tanulmánynak nem célja, hogy a modern esemény fogalmát kritizálja, bár véleményem szerint sok szempontból igencsak problémásnak tekinthető. (Például: meddig számít valami modern eseménynek? Amíg a kollektív emlékezetben él? Ha ez így van – s ezt talán maga White is aláírná – akkor egy ilyen terminus bevezetése kétélű dolog, hiszen amint kiemelünk bizonyos történeteket, és jelenünkre való erőteljes hatásukat hangsúlyozzuk, nem csupán a kollektív emlékezetet erősítjük, hanem egyszersmind az abból kihullott, elfelejtett dolgokat is saját helyzetükben legitimáljuk. Vagyis ezzel óhatatlanul

a többi, nem modernnek tekintett eseményt – legyen az akár mégoly szörnyű tömeggyilkosság is – mintegy „száműzzük a történelembe”, tudatosan-öntudatlanul, de elfogadjuk megtörténtét, lezárttá tesszük. Vagy: attól, hogy valamit modern, illetve posztmodern narrációs technikákkal ábrázolnak, feltétlenül etikussá lesz? Nincs az egész mögött burkoltan egyfajta aufklárista fejlődésmodell, melyben a műfajok, reprezentációs módok egyre fejlettebbé, kifejezőbbekké válnak?) Mindössze azért tartom szükségesnek, hogy e terminusról röviden értekezsek, mert a történetelméleti diskurzuson belül az e fogalommal lefedhető eseménycsoportnál kerül egymáshoz legközelebb az irodalom és a történetírás, s talán az ilyen témájú szövegek vizsgálata lehet az irodalom és a történelem közös metszetének leglátványosabb példája (hiszen az ilyen szövegek gyakorta *irodalmi* formában megnyilvánuló *történeti* reprezentációk, s témájuk révén a személyes, illetve a kollektív emlékezethez egyaránt tartoznak, vagyis egyszerre alapoznak a történelemre, s formálják is azt). Ha első lépésben csak néhány ilyen, modern eseményeket megjelenítő alkotást vizsgálunk, úgy gondolom, talán ez hozzásegíthet az irodalmi szövegek történeti szempontú olvasási módszereinek, stratégiáinak kidolgozásához.

A továbbiakban egy „esettanulmányon” keresztül szeretném e módszer működtetését illusztrálni (bár jelen pillanatban inkább így fogalmaznék: lehetőségére rákérdezni). Az általam vizsgált szöveg egy modern esemény ábrázolását tűzi ki céljául, s jellemző rá, hogy meglehetősen szokatlan, némiképp talán provokatív módon teszi ezt meg. A könyv nem holokauszt-regény, de a korszakhoz, s a „modern esemény” fogalmához szorosan kapcsolódik, ugyanis egy második világháborús eseményt, a háború legtöbb áldozatot követelő bombatámadását „írja meg”: Kurt Vonnegut: *Az ötös számú vágóhíd* című regényéről van szó, mely Drezda bombázásának esemény-összefüggéseit egy – meglehetősen groteszk és banális – science fiction történet kontextusában beszéli el. Példám illetően extremitása, provokativitása természetesen felróható kiválasztásom önkényességének, saját érvelésem meggyőzőni szándékozó retorikájának. Ám szeretném azt hinni, hogy e szöveg – hogy a történettudomány fogalomtáránál maradjunk – valamiféle „kivételesen normális”¹⁴ példájává válhat irodalom és történetírás közötti kapcsolatnak. Másrészt pedig, e könyv rendhagyósága, sajátos megközelítési módja (amennyiben egy komoly, sőt tragikus témát valamilyen „peremműfaj” köntösébe öltöztetve, s a műfaji hierarchia diskurzusához meglehetősen ironikusan viszonyulva próbálnak megragadni) és hatástörténete, félig-meddig kanonizált státusa segíthet annak elemzésében, hogy egy ilyen típusú traumatikus történelmi esemény reprezentációjának a jelen kulturális befogadásmódja számára vannak-e határai, s a (tág értelemben vett) befogadói közösség történetiségfelfogását mi jellemzi. Vagyis e példa formális, szövegközeli „szoros olvasata” révén reményeim szerint feltárul-

¹⁴ A „kivételesen normális” eredetileg Edoardo Grendi terminusa, s az olasz *microstoria* egyik „programszövegében” Carlo Ginzburg és Carlo Poni hivatkozik rá, amikor a kivételes (s így dokumentáltan fennmaradt) esetek jelentőségére hívják fel a figyelmet, melyek elemzésével egy mind ez ideig elrejtett, ám a múltban ténylegesen működő valóság tárulhat fel. Vö.: SZIJÁRTÓ M. István: A mikrotörténelem. In: BÓDY Zsombor – Ö. KOVÁCS József: *Bevezetés a társadalomtörténetbe. Hagyományok, irányzatok, módszerek*. Osiris, Budapest, 2003. 494–513. (itt: 507.)

hat egy tágabb kontextus, a (viszonylag szélesen értelmezett) jelenkornak a közelmúlt történelmi traumáihoz való viszonyulása.¹⁵

Traumatikus esemény és narráció Vonnegut regényében

„Kategorikus imperatívuszak tűnt, hogy írjak Drezdáról, a város felégetéséről, mivel ez volt Európa történelmének legnagyobb tömegmészárlása, s én – az európai származású író – ott voltam. Mondanom *kellett* valamit róla.” A fenti mondatok egy Kurt Vonneguttal készült interjúból származnak, melyben a szerző *Az ötös számú vágóhíd* keletkezési körülményeiről beszél.¹⁶ E nyilatkozat alapján evidensnek tűnik azt a következtetést levonni, hogy a mű valamiféle erkölcsi parancs sürgetésére íródott, s eszerint a könyv lényegében visszaemlékezés a Drezda-élményre. Vagyis, ha a regény műfaját meg akarnánk határozni, akkor háborús regénynek, s e kategórián belül, közelebbi történetére nézve pedig talán „Drezda katasztrófájáról szóló háborús regénynek” nevezhetnénk. Ezt látszik sugallni a könyv első magyarországi kiadásának fülszövege is, mely szerint: „Vonnegut regénye a második világháború rendkívül gazdag irodalmában is kiemelkedő helyet foglal el”.¹⁷ Ám e besorolással és a könyvnek a műfaji kánonnal kialakított helyzetével kapcsolatban olyan problémák merülnek fel, amelyek megkérdőjelezzik az ilyen kategorizáció létjogosultságát. Először is, ha a könyv fő témájának Drezda 1945. február 13-án bekövetkezett bombázását tekintjük, akkor legalábbis furcsának tűnik, hogy lényegében éppen ez az adott esemény nem is szerepel a könyvben. Sok mindent megtudhatunk a katasztrófa előtörténetéről, a tömegmészárlás közvetlen és közvetett hatásáról, ám maga a bombázás megtörténte, körülményei hiányoznak, s e hiátus sajátos értelmet ad a történetnek. Másrészt, háborús regénynek tekinteni is problémás, hiszen e műfaji kánon által támasztott követelményrendszer nem teljesíti be (sőt radikálisan felrúgja): a történet eseményeinek térszerűsége (akár a „megtörtént”, akár a „megtörténhetett volna” szintjén) erősen vitatható, valamint időkezelése, s egy peremműfajjal, a science fictionnel való összjátéka folytán a háborús epizódok teljesen átértelmeződnek, idézőjelbe kerülnek. Jómagam az alábbiakban azt a kérdést szeretném megvizsgálni, hogy a regény a műfaji kánonnal – és a hagyományos lineáris történetelvű narrációval – való radikális szakítása miféle többletjelentést hordozhat magában, vagyis a regény történet szemlélete milyen összefüggésben van a történelem- és szorosabban véve a traumatikus történelmi esemény (a drezdai mészárlás) feldolgozásával és reprezentációjával. Vagyis, előfeltevéseimet tisztázandó, *Az ötös számú vágóhidat* mint (sajátos) történelmi regényt, s közelebbről mint a második világháborúról szóló regényt

¹⁵ E tanulmány eredetileg egy hosszabb szöveg részét képezte, ahol is két mű vizsgálatán keresztül próbáltam mondandómat alátámasztani. A másik, Art Spiegelman: *Maus. A Survivor's Tale* című „holokauszt-képregénye” volt, melynek elemzése *Az extremitás történetisége: Art Spiegelman: Maus* címmel külön megjelent: *Századvég*, 2003/3., 95–121.

¹⁶ Idézi: ALLEN, William Rodney: *Understanding Kurt Vonnegut*. University of South Carolina Press, Columbia, 1977, 77.

¹⁷ VONNEGUT, Kurt Jr.: *Az ötös számú vágóhíd*. Ford.: Nemes László. Szépirodalmi, Budapest, 1980. A továbbiakban: *Vágóhíd*. Az általam felhasznált angol kiadás: VONNEGUT: *Slaughterhouse-Five*, Vintage, London, 1989. (a könyv eredetileg 1969-ben jelent meg) A továbbiakban: *Slaughterhouse*.

vizsgálom.¹⁸ Sajátosnak nevezhető, mivel a mű az események reprezentációja során olyan formát, narrációs és történetkezelési technikát alkalmaz, mely alapszinten tény és fikció, magasabb (műfaji) szinten pedig tényszerű (történeti) és fikcionális (fantasztikus) diskurzusok összekapcsolásával, egy különleges idő-, történet- és történelemszemléletet hoz létre.

Kiindulópontként érdemes röviden megvizsgálni azt a történelmi eseményt, mely mind a regény történetében, mind pedig szerzőjének személyes élettörténetében meghatározó jelentőségű. Mint *Az ötös számú vágóhíd* első fejezetéből, s a szerző egyéb műveiből (például a pár évvel korábban megjelent *Éj anyánk* [*Mother Night*] második, 1966-os kiadásának bevezetőjéből¹⁹) kiderül, Vonnegut fiatal közkatonaként részt vett a második világháborúban, ahol is hadifogságba került, s itt, fogolyként átélte a háború legnagyobb, legtöbb áldozatot követelő légitámadását, Dreza bombázását. Az eseményről általában nem szokás tudni, hogy áldozatai számát, s a rombolás mértékét tekintve még Hirosimát is felülmúlta. 1945. február 13-án éjjel következett be, s a brit Royal Air Force hajtotta végre, némi amerikai közreműködéssel. Talán a „nyers tények”, a puszta számadatok is valamelyest képet adnak az esemény borzalmáról: pár óra leforgása alatt 772 bombázó 650 darab, többségében gyújtóbombát dobott a városra. Dreza gyakorlatilag porrá égett, az áldozatok pontos számáról a mai napig megoszlanak a vélemények: a „legenyhébb” becslések 25–35 ezer, sokan viszont 130, sőt 400 ezer halottról beszélnek. A következő napokban a fertőzések elkerülése végett 6865 holttestet égettek el a Régi Piac tér helyén. A történelmi belvárosban 550 régi épület semmisült meg, köztük 27 templom. A városban összesen 12 ezer ház dőlt romba, s az esemény „iróniájára” jellemző, hogy a város szélén található néhány katonai létesítmény gyakorlatilag érintetlenül vészelt át a pusztítást.²⁰ A Dreztát támadó gépek legénysége a támadás előtt Bombázóparancsnokságtól kapott egy, az eligazítást kísérő feljegyzést, melyben a repülők személyzete számára a támadás szükségességét próbálták megindokolni. „Dreza Németország hetedik legnagyobb városa – valamivel kisebb, mint Manchester –, s egyben az ellenség legnagyobb eddig még nem bombázott beépített területe – állítja a szöveg. – Mivel a tél közepén járunk, megnőtt az ép tetők ázsiója. A nyugat felé áramló menekültek és a csapatok itt pihennek meg, sőt a város épületei nemcsak a helyi munkásoknak és a menekülteknek biztosítanak fedelmet, hanem a csapatoknak, sőt az ország más területeiről ide evakuált közigazgatási intézményeknek is. Az egykor porcelángyártásáról híres Dreza elsőrangú ipari központtá nőtte ki magát, és mint bármely más nagyváros, jelentős telefon- és vasúthálózattal rendelkezik. Mint ilyen roppant értékes vezetési és közlekedési központ annak a frontszakasznak a vé-

¹⁸ Ezt azért tartom fontosnak megjegyezni, mert a mű recepciójában gyakorta egészen más – bár legalább ugyanennyire létjogosult – nézőpontok felől értelmezik a könyvet. Gyakran például science fiction regényként, vagy posztmodern metafikciós műként viszonyulnak hozzá. Vö. például: BÉNYEI Tamás: Átszivárgások: Kurt Vonnegut és a science fiction. In: *Prae* 1999/1–2, 39–56. (a továbbiakban: BÉNYEI 1999), illetve HUTCHEON, Linda: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Routledge, New York and London, 1991, 44. Én – mint remélhetőleg a későbbiekben kiderül – e megközelítések létjogosultságát egyáltalán nem vitatom, sőt, sok tekintetben építek is rájuk, csupán saját értelmezésemben egészen máshova, a regény történetiségének funkciójára kerülnek a hangsúlyok.

¹⁹ VONNEGUT, Kurt: *Éj anyánk*. Ford.: Békés András. Maecenas, Budapest, 1990, 8–9.

²⁰ Vö.: MÉLYI József: Dreza romjai. In: *Café Babel* 1998/4, 39–47. (itt: 40–41.)

delmi rendszerében, amelyet Konyev marsall friss áttörése fenyeget.”²¹ A leírás nagy része gyakorlatilag pusztá kitaláció, ugyanis Drezda ekkor egyáltalán nem volt ipari központ, inkább csak azért lehetett a bombázások számára fontos, mert az átlag angol polgárok – történelmi nevezetességei miatt – ismerték. A városban különösebb haderő nem állomásozott, tehát a támadás tulajdonképpen semmiféle stratégiai jelentőséggel nem bírt. Vagyis a háború legnagyobb pusztítását eredményező bombatámadást a szövetséges haderők követték el, s indokaik között stratégiai, a háború befejezését előbbre vivő cél nem szerepelt, legfeljebb a megtorlás, a bosszú és az elrettentés.

Vonnegut számára Drezda bombázása egyrészt személyes trauma volt, hiszen ő maga szemtanúként és szerencsés túlélőként láthatta a város porrá égését. Ám emellett az esemény szimbolikus jelentőséget is kap, amennyiben radikálisan megkérdőjelezi a második világháborúról alkotott hagyományos nyugati narratívumot, mely a „gonosz birodalma” elleni szörnyű pusztításokkal jár, ám alapvetően igazságos háborúról szól. Vonnegut egy riportban a következőképpen nyilatkozott arról, hogy Drezda bombázása mennyiben bontotta meg számára az amerikai háborús ideológiát: „Amikor háborúba mentünk – mondta az író –, úgy éreztük, Kormányunk tiszteli az életet, vigyáz, hogy ne bántsa a civileket és hasonlókat. Nos, Drezdának nem volt taktikai szerepe, a városban civilek laktak. A szövetségesek mégis addig bombázták, míg elégett, szétolvadt. Aztán pedig össze-vissza hazudoztak róla. Mindez eléggé aggasztó...”²² Drezda pusztulásának eseménye Vonnegut értelmezésében (és *Az ötös számú vágóhíd* regényvilágán belül) a totális értelmetlenség metaforájává válik, ám az esemény és a reá való emlékezés éppen azáltal lesz erkölcsi parancsá, hogy ez a totálisan értelmetlen tett sok ezer ártatlan civil életébe került.

Ám a Drezdáról szóló megemlékezés etikai sürgetése és a megírás lehetősége között radikális feszültség húzódik. A regény több szinten is problematizálja azt a kérdést, hogy a Drezda-élmény és szélesebben véve a világháború elbeszélhető-e egyáltalán. Leglátványosabban talán azzal, hogy, mint említettem, maga az esemény kimarad a műből. E hiányt, s a történet furcsaságát a regényen belül, az első fejezet elbeszélője (mely biográfiai utalások, kiszólások révén, az életrajzi szerzővel azonosítja magát) kiadójának így indokolja: „Tudod Sam, azért olyan rövid és zagyva és összevissza locsogó (a könyv – K. T.), mert hiszen egy tömegmészárlásról mi értelmes dolgot lehetne elmondani? Végül mindenkinek meg kell halnia, hogy sose mondjon vagy akarjon többé bármit is. A tömegmészárlásról legyen teljes a csend, s ez így van mindig, ez alól csak a madarak kivételek.”²³ Olyan problémával találkozhatunk tehát, melybe a modern traumatikus történelmi események ábrázolási kísérletei során a szerzők gyakorta beleütköznek: az esemény reprezentálhatatlan, nyelvileg nem leképezhető, ám az alkotó feladata, felelőssége mégis az, hogy megpróbálja szavakba önteni, ami alapvetően túl van a nyelven – Vonnegutnál úgy fogalmazhatnánk, hogy a regény arra az eleve képtelen teljesítményre vállalkozik, hogy szavakba foglalja a csendet. A kimondhatatlan illetően kimondása azonban csak a hagyományos narratív megnyilatkozásokkal szemben állva lehetséges, mivel azok – hasonlóképpen a Hayden

²¹ Idézi: HASTINGS, Max: *Bombázók. A brit RAF légi offenzívája Németország ellen 1939–1945*. Ford.: Danyi Andrea és dr. Molnár György. Aquilia, Budapest, 1999, 545.

²² Idézi: ALLEN, William Rodney: *i. m.* 79.

²³ *Vágóhíd* 26.; *Slaughterhouse* 14.

White által kifejtett nézethez – racionalizálják az eseményt. Vonnegut legjelentősebb monográfiája, Jerome Klinkowitz szerint a regény sajátos paradoxon, kísérlet, hogy majd 50 ezer szóval vegye körül és ábrázolja a csendet. „A szerző jogosan jár el – írja Klinkowitz –, mivel egy ilyen példátlan katasztrófának a nyelv racionális határai közé szorítása csökkentené az esemény jelentőségét, s azt a hazug meggyőződést eredményezné, hogy megtörténtét valahogy kezelni tudjuk.”²⁴ Annak vizsgálatához, hogy ez miképp, milyen mód-szerekkel történik a könyvben, úgy vélem, mindenekelőtt azt kell megnézni, milyen (hagyományos), a háborút ábrázoló narratívumok jelennek meg a regényvilágon belül, ugyanis a mű folyamatosan reflektál ezekre, s velük szemben hozza létre saját ábrázolásmódját.

Mindenek előtt, *Az ötös számú vágóhíd* már szinte a regény legelején megkérdőjelezi ön maga feladatát, illetve ezen feladat beteljesíthetőségét. Az események újramegjelenítése, a róluk való tanúskodás egy olyan elvi etikai pozícióba helyezi a művet és elbeszélőjét, mely a háborúval és a tömeggyilkossággal szemben fogalmazza meg álláspontját. Ám ez, mint az első fejezetben egy helyütt az elbeszélő reflektál rá, eleve képtelen vállalkozás, a könyv esztétikai és konkrét hatása („mondanivalója”) sosem eshet egybe. Az említett jelenetben az elbeszélő egy barátjával a készülő Drezda-könyvről beszélgetnek.

„– Ez valami háborúellenes (anti-war) könyv?

– Igen – feleltem. – Úgy hiszem.

– Tudja-e, mit szoktam mondani azoknak, akikről azt hallom, hogy háborúellenes könyvet írnak?

– Nem. Mit szokott mondani, Harrison Starr?

– Én erre azt mondom: »Miért nem ír helyette inkább egy *gleccserellenes* (anti-glacier) könyvet?»²⁵

Ha a háborúkkal szembeni ellenállásnak éppen annyi értelme és lehetősége van, mint a gleccserek feltartóztatásának, akkor ezzel lényegében a könyv mint tanúságtétel, s az általa megcélzott etikai hatás kérdőjeleződik meg. Persze e reflexió a *művön belül* található, s funkciója több irányba mutat. Egyrészt, utalhat a szöveg megléte és az általa elérni kívánt intenció közötti áthidalhatatlan szakadéokra. Másrészt pedig – véleményem szerint sokkal inkább – arra, hogy a *hagyományos* háborús regény vagy a háború tradicionális elbeszélései (a „háborúellenes könyvek”) – legyenek ezek akár a legetikusabb céllal bírók

²⁴ KLINKOWITZ, Jerome: *Slaughterhouse-Five. Reforming the Novel and the World*. Twayne Publishers, Boston, 1990, 45. (a továbbiakban: KLINKOWITZ 1990.) Talán nem túl merész párhuzam Vonnegut regényét a holokauszt ábrázolási problémáinak azon (például Adorno vagy George Steiner által képviselt) nézeteivel párhuzamba állítani, melyek az esemény totális nyelven és értelmén kívülségét, valamint, ebből következően, reprezentálhatatlanságát hangsúlyozzák. Heller Ágnes egy, a híres adorno-i maximát tárgyaló tanulmányának végkövetkeztetése meglepően összecseng Vonnegut regényének problematikájával. „Lehet-e Auschwitz után verset írni? – kérdezi Adorno nyomán Heller – Vagy még inkább: lehet-e Auschwitzról verset írni? Erre gyanúsán vagy talán elkerülhetetlenül dialektikus a válasz. Nem, Auschwitzról semmit sem lehet írni. Igen: írhatunk az Auschwitzot környező sokféle csöndről: a büntudat csöndjéről, a szégyen, a borzalom és az értelmetlenség csöndjéről. Megtörhetjük ezeket a csendeket. Nem csak írhatunk, írunk is kell Auschwitzról, a holokausztról.” HELLER Ágnes: Lehet-e verset írni a holokauszt után? In: HELLER: *Auschwitz és Gulág*. Múlt és Jövő, Budapest, 2002, 21–36. (itt: 35.)

²⁵ *Vágóhíd* 11.; *Slaughterhouse* 3.

is – értelmüket veszítették. Ehelyett íródik meg a szöveg „a tralfamadori történetek távirati-skizofrén stílusában”²⁶ – melynek szerepét kicsit később elemzem, mivel ennek mélyebb megértéséhez előbb a regényvilág különböző szereplői által megképzett háborús narratívumok értelmezése szükségeltetik.

A regény szinte mindegyik jelentősebb szereplője vagy szereplőcsoportja felvázol egy olyan elbeszélést, melynek kontextusában az adott figura értelmezi a háborút. Magára a narrátorra is jellemző ez: amikor a regény elején elmegy egykori katonatársához, Bernard V. O’Hare-hez, kapcsolatukról a következőt mondja: „Ő alacsony, én meg magas vagyok. Olyanok voltunk a háborúban, mint Zoro és Huru.”²⁷ Az elbeszélő nagyjából úgy képzei el a találkozást, mint a hajdani cimborák, háborús veteránok összövetelét, amikor is kedélyesen iddoggálva felelevenítik emlékeiket. Ám semmi sem így történik, a találkozás egy bizonyos pontig mindkettejük számára kellemetlen, s gyakorlatilag a háborúról semmi használható nem jut eszükbe, csupán néhány anekdotaszzerű történet (melyek – fontos megjegyezni – a fikcionális regénybe, Billy Pilgrim históriájába nem kerülnek bele). Vagyis az eseményeket későbből visszaemlékezve megszépítő „bajtársi” háborús elbeszélés nem működik, sőt pár oldallal ezután O’Hare felesége gyakorlatilag ezt a narratívumot fogalmazza meg szemrehányóan az elbeszélőnek. „Azt a látszatot fogja kelteni – mondja a nő a majdani regényről –, mintha férfiak lettek volna, nem pedig kisgyerekek, és a szerepüket a moziban Frank Sinatra és John Wayne fogja játszani, vagy valamelyik másik csábmosolyos, háborúsdit imádó, ocsmány, kiöregedett szépfiú.”²⁸ A két színész filmjeire való utalás nyilvánvalóvá teszi a háború illetén cselekményesítésének fikcionalitását és szélsőséges ideologikusságát: egy ilyen elbeszélésben a háború egyértelműen valamiféle hősies, „férfias játéknak” tűnik, mely nemcsak hogy az események borzalmát leplezi el, s az ártatlan áldozatokat kárhozza némaságra, de tulajdonképpen hazug, háborús ideológiát hirdet.²⁹

Ehhez nagyon hasonló háború-narratívumok létrehozása jellemzi a regény szereplőit is. Csak a három leglátványosabbat kiragadva: más és más módon, de ilyesmi mondjuk Roland Wearyé, Edgar Derbyé vagy a hadifogolytábor angol tisztjeié. Weary, miután az ardenneki hadműveletben egy Tigris tank megöli társait, véletlenül túléli az eseményt, és csatlakozik két eltévedt felderítőhöz. Ők hárman (illetve később, amikor Billy Pilgrim is hozzájuk csapódik, négyen) az ellenséges vonalak mögött próbálnak életben maradni, Weary pedig közben saját elbeszélést gyárt az eddig megtörténteiből. Története nagyjából egy óriási német támadásról szól, melyből – bár közben bajtársai is hősiesen küzdöttek –

²⁶ *Vágóhíd* 5. – a fordításon módosítottam; *Slaughterhouse* o. n.

²⁷ *Vágóhíd* 12. – Zoro és Huru eredetileg „Mutt and Jeff”, mely egy klasszikus humoros képregény két főszereplőjére utal: *Slaughterhouse* 3.

²⁸ *Vágóhíd* 22.; *Slaughterhouse* 11.

²⁹ Lehetséges, hogy a regény megírásának idején a filmes utalás külön jelentőséggel is bírt, ugyanis a könyv megjelenése előtt egy évvel, 1968-ban került a mozikba a *Zöltsapkások* (*Green Berets*) című film. A filmet Wayne rendezte, s a főszerepet is ő játszotta, s a moztörténetbe mint az egyik leghírhedtebb vietnami háborús uszító propaganda-film került. Mindez azért lehet jelentős, mivel a *Zöltsapkások* gyakorlatilag ugyanazt a háború-elbeszélést reprezentálja, melyet Mary O’Hare elmond, a regény elbeszélője pedig többször reflektál a mű keletkezési idejére, s az éppen ekkor zajló vietnami háborúra, sőt Billy Pilgrim élettörténetében is hangsúlyos szerepet kap Vietnam, hiszen fia a Zöltsapkások egységénél szolgál.



csak ő került ki élve, s ezután a két felderítővel különböző hóstetteket hajtottak végre, hárman igazi baráti-bajtársi kötelékben forrottak össze, olyannyira, hogy a Három Testőrnek nevezték magukat. E történetből természetesen egy szó sem igaz, az egész Weary fikciója, bár ő egészen az utolsó pillanatig, haláláig hisz valóságosságában.³⁰ Edgar Derby narratívuma látszólag teljesen más, de alapjaiban ugyanolyan megkonstruált, mint Wearyé. Derby 44 éves, önként vonult be a háborúba, s a regényben elhangzó egyik szózatából kiderül, hogy vakon hisz az amerikai demokrácia példájában, s a gonosz elleni háború igazságosságában. Az angol hadifoglyok pedig körülbelül egy olyan elbeszélés alapján élik életüket, mely a háborút egy lovagias, fair-play játéknak tekinti. „Imádták őket a németek – olvashatjuk a regényben –, akik úgy vélték, hogy ezek pontosan olyanok, amilyeneknek az angoloknak lenniük kell. Ők kölcsönöztek a háborúnak amolyan elegáns és ésszerű színezetet, és azt a látszatot, hogy tulajdonképpen az egész csak egy jó muri.”³¹ Mint Klínkowitz megjegyzi, az angol hadifoglyok háborúértelmezése nem csupán fikcionális, hanem lényegében egy visszafelé megképzett fikció: pontosan úgy élnek, ahogy a háború utáni „klasszikus” angol hadifogolyfilmek (mint például a *Híd a Kwai folyón* [1957] vagy a *The Great Escape* [1963]) ábrázolják őket.³²

Mint látható, ezek a szereplők olyan történetként cselekményesítik a háborút, mely értelemmel, jelentéssel telítette teszi az esemény-összefüggéseket. Ám ezek fikcionális történetek, sőt, legtöbbjük valamilyen kulturális narratívum személyes élettörténetekre való rávittele alapján jön létre (mint például Weary vagy az angolok esetében). A regény azonban folyamatosan dekonstruálja ezeket a narratívumokat. Weary és Derby történetében ez oly módon következik be, hogy a figurák sorsa homlokegyenest kereshet az általuk megkonstruált elbeszélést. Wearyt a felderítők (a „három testőr” másik két tagja) habozás nélkül otthagyják, mivel ő és Billy Pilgrim csak hátráltatják őket az előrenyomulásban (más kérdés, hogy Weary védekezésképpen azonnal továbbírja történetét, és benne Pilgrimet teszi bűnbakká). Derby narratívuma több szinten is ironizálódik. Egyrészt azzal, hogy az olvasó már a regény kezdetén tisztában van Derby meglehetősen groteszk sorsával (Drezda bombázása után pár nappal kivégzik, mivel elloptott egy teáskancsót). Másrészt, a regényben elhangzó demokratikus szózatát az elbeszélői szöveg egyetlen – tényleíró – hozzáfűzése azonnal megkérdőjelezi. A jelenetben Howard W. Campbell, a náci lett amerikai tiszt (aki Vonnegut korábbi regénye, az *Éj anyánk* főszereplője, s ott megtudhatjuk róla, hogy tulajdonképpen kettős ügynök volt) próbálja az amerikai hadifoglyokat a német hadseregbe toborozni. Derby válaszképpen mondja el hazafias szövegét: „Beszélte az amerikai és az orosz nép közötti testvériségről, és arról, hogy miképp fogja ez a két nemzet megsemmisíteni a náciizmus nyavalyáját, mely az egész világot meg akarja fertőzni.” A regénynek ezen a pontján már ezt a szózatot sem lehet „komolyan venni”, hiszen az olvasó tisztában van a két nép „testvériségének” háború utáni történetével. Ám az el-

³⁰ Wearyéhez nagyon hasonló a regény egyik kevésbé jelentős epizódszereplője, az amerikai ezredes, „Félelmetes Bob” által megképzett narratívum. (A név eredetileg „Wild Bob” – mely hangzásában egy legendás westernfigurára, Wild Billre emlékeztet, s így eléggé kézenfekvőnek tűnik az interpretáció, hogy az ezredes ön- és háborúértelmezését, a mitikus vadnyugati figurák alapján alkotja meg.) Vö.: *Vágóhíd* 70; *Slaughterhouse* 48.

³¹ *Vágóhíd* 96; *Slaughterhouse* 68.

³² Vö.: KLINKOWITZ 1990, 91.

beszélő a következő mondattal végképp szétszedi Derby narratívumának relevanciáját: „Drezda légvédelmi szirénái gyászosan vonítottak.”³³

Az angolok szerep-narratívuma egészen máshogy bomlik meg. Már az első pillanattól fogva látható, hogy az angol tisztek annyira direkt módon „sablonfigurák”, olyanok, amilyenek a befogadó a kalandfilmek alapján az angol katonákat elképzei, hogy lehetetlen őket valódi háborús szereplőknek tekinteni. Sőt, még ezen is túllép az elbeszélő, hiszen az angolok tulajdonképpen úgy ábrázolódnak, hogy teljesen nyilvánvalóvá válik fikcionális jellegük. Ezt olyan tényközlések támasztják alá, melyek – tekintve, hogy hadifoglyokról van szó – nevetséges módon túlzóak. Például élelmiszerkészletüket így írja le a narrátor: „...három tonna cukruk, egy tonna kávéjuk, ezeregyszáz font csokoládéjuk, hétszáz font dohányuk, ezerhétszáz font teájuk, két tonna lisztjük, egy tonna marhahúskonzervük, ezerkétszáz font dobozott vajuk, ezerhatszáz font konzervsajtjuk, nyolcszáz font tejporuk és két tonna narancslekvárunk volt.”³⁴ Regénybeli szerepük inkább valamiféle kontraszt megképzésében merül ki, mely a többé-kevésbé realiztikus módon reprezentált amerikai hadifoglyok és az angol papírmáséfigurák (vagy – szélesebb perspektívából tekintve – az átélt háborús élmény és a később megíródott ideologikus háborúábrázolások) között húzódik.

A regényben tehát egyszerre zajlik a hagyományos, ideologikus háborús történetek folyamatos gyártása, és azok ellehetetlenítése. A regény katonaszereplői mindössze egy ponton, egy sajátságos határhelyzetben nem tudnak a fentiekhez hasonló elbeszéléseket gyártani: az amerikai harcosok fogságba esésükkor képtelenek történetbe foglalni sorsukat, időlegesen némaságra vannak kárhoztatva. A foglyok szálláshelyén csend honol: „Senki sem beszélt – állítja a narrátor. – Senkinek sem voltak elmondható, jó háborús történetei”.³⁵ A később megképződő fikcionális háborús narratívumok mellett, helyett azonban a regényben egy olyan történet jön létre, mely egyrészt az ilyesfajta narratívumok működésképtelenségéről szól, másrészt pedig, gyakorlatilag minden tradicionális formájú elbeszélésnek az események autentikus ábrázolására való képtelenségéről s a történetforma megújításának szükségességéről. Mindezek vizsgálatához, a könyv narrációjának és bizonyos motívumainak közelebbi elemzéséhez első nekifutásra talán érdemes a címből, s a címhez fűzött paratextusból kiindulni.

A mű – meglehetősen hosszú és különös – címe lényegében már megjeleníti az egész regény működésmódját, utalás- és időkezelés-rendszerének struktúráját:

„AZ ÖTÖS SZÁMÚ VÁGÓHÍD
AVAGY
A GYERMEKEK KERESZTES HADJÁRATA
SZOLGÁLATI TÁNC A HALÁLLAL
ÍRTA:
KURT VONNEGUT, JR.
NEGYESIK NEMZEDÉKBELI NÉMET-AMERIKAI,

³³ *Vágóhíd* 159; *Slaughterhouse* 120.

³⁴ *Vágóhíd* 95; *Slaughterhouse* 68.

³⁵ *Vágóhíd* 59; *Slaughterhouse* 40.



AKI PILLANATNYILAG IGEN JÓ KÖRÜLMÉNYEK KÖZÖTT ÉL
 CAPE CODON
 (BÁR TÚL SOKAT DOHÁNYZIK)
 ÉS AKI, MINT AMERIKAI GYALOGOS FELDERÍTŐ,
 SOK-SOK ÉVVEL EZELŐTT,
 HORS DE COMBAT
 HADIFOGSÁGBA JUTVÁN,
 A NÉMETORSZÁGI DREZDA BOMBÁZÁSOKOR
 SZEMTANÚJA VOLT
 »AZ ELBA FIRENZÉJE« PORRÁ ÉGÉSÉNEK,
 DE ÉLETBEN MARADT, HOGY ELMONDHASSA ENNEK TÖRTÉNETÉT.
 EZ EGY REGÉNY,
 MELY NÉMIKÉPP A TRALFAMADORI TÖRTÉNETEK
 TÁVIRATI-SKIZOFRÉN STÍLUSÁBAN ÍRÓDOTT,
 EZ AZ A BOLYGÓ, AHONNAN A REPÜLŐ CSÉSZEALJAK JÖNNEK.
 BÉKE VELETEK.”³⁶

Mint látható, a regénynek tulajdonképpen három címe van, s e címek három különféle természetű utalást tartalmaznak. A személyes történeti (az ötös számú vágóhídon szállásolták el Drezdában Vonnegut katonai egységét) után egy történelmi párhuzam (az 1213-as gyermekek keresztes hadjárata azonosul a második világháborúval) és egy irodalmi utalás (Louis-Ferdinand Céline-re, illetve Erika Ostrovsky Céline-könyvére) található. Fontos, hogy mindhárom cím egyszerre utal a regényvilágon *kívülre*, s azon *belülre* is, mivel a vágóhíd a főszereplő, Billy Pilgrim szálláshelye is, a keresztes hadjárat és Céline pedig a könyv első fejezetében kerül elő (sőt a gyermekek keresztes hadjárata később is megemlítődik, az egyik angol tiszt mondja az amerikai foglyokkal kapcsolatban). A cím-ben és az azt követő paratextusban (mely akár a cím további részének is tekinthető) folyamatosan különböző diskurzusok játszódnak egymásra. Mint Richard Giannone megjegyzi, már a szöveg modalitása és képe közt is feszültség húzódik, ugyanis a textus valamiféle imára emlékeztet (különösen az utolsó, „Béke veletek – Peace”-mondat), kinézete pedig inkább egy plakátra vagy poszterre hasonlít.³⁷ A szöveg először az életrajzi szerzőnek a regény megalkotása idejéhez kapcsolódó körülményeit írja le, majd második világháborús személyes történetének zanzáját kapjuk. Dreza pusztulása és a szerző életben maradása mint feladat kapcsolódik össze, melyet az itt következő regény hivatott beteljesíteni. Utána a regény formájáról, stílusáról kapunk információt, egy olyan közléssel karöltve (Tralfamador bolygóról), mely megint csak a regényvilágon belülre utal. A szaggatott, gyors és meglepő váltásokkal dolgozó távirati-skizofrén tralfamadori stílus tehát nemcsak a regény egészét jellemzi, hanem már a cím is e struktúra alapján képződik meg: különböző idősíkok kerülnek párhuzamba, és a szöveg egyszerre utal saját immanens világára, valamint a külső (történeti) realitásra.

³⁶ Vágóhíd 5 – a fordítást módosítottam; *Slaughterhouse* o. n.

³⁷ GIANNONE, Richard: *Vonnegut. A Preface to his Novels*. Kennikat Press, Port Washington – New York – London, 1977, 83. (a továbbiakban: GIANNONE 1977.)

Maga a tralfamadori stílus a könyv legkülönösebb, a recepcióban legtöbb vitát kiváltó részére, a regény sci-fi epizódjaira utal. Első pillantásra elég meglepő, hogy egy háborús regénybe bekerülhet egy – alapvetően konvencionális klisékre építő – science fiction történet. Ennek magyarázatára maga a szerző egy interjúban kissé fura értelmezést adott, ugyanis azt állította, hogy a sci-fi részeknek valamiféle feszültségoldó szerepük van, körülbelül úgy, mint Shakespeare-nél a bohócoknak.³⁸ Jómagam – vállalva az esetleges túlértelmezés kockázatát – az egyszerű „szórakoztató betétnél” sokkal többnek látom ezen sci-fi elemek szerepét, s úgy gondolom, a tudományos fantasztikus irodalomra való rájátszás (illetve műfaji beszédmódjának a regénypoétikába való emelése) több szinten strukturalja a regényt.

Talán már legelső pillantásra is nyilvánvaló, hogy a regény sci-fi betétje meglehetősen, már-már banálisan tradicionális klisékből táplálkozik. A történet szerint Billy Pilgrimet valamikor 1967-ben elrabolja egy ufó, és Tralfamador bolygóra viszik, ahol a helyi állatkertben mutogatják. A tralfamadoriak úgy ábrázolódnak, ahogy ekkortájt a ponyva sci-fi regények és filmek az idegen lényeket bemutatják: kis zöld emberkék, sok szemmel és karral, akik repülő csészealjjal érkeznek a Földre. Fontos, hogy ez a történet a regényvilágban duplán van jelen, Billy életében „valóságos” esemény, és olvasmányaiiban is szerepel, ugyanis a regény szerint a háború után idegösszeroppanást kap, és a kórházban egy Kilgore Trout nevű sci-fi író könyveit olvassa, s két Trout-novella (az *Evangélium a távoli úrból*, valamint *A nagy jelzőtábla* címűek) története erőteljesen emlékeztet Billy világűrbeli kalandjaira.³⁹ Mivel a tralfamadori eseményekről Billy csak akkor kezd el nyilvánosság előtt beszélni, amikor 1968-ban repülőgép-balesetet szenved, a regény tulajdonképpen fenntartja a lehetőséget, hogy az egész csupán a főhős fantáziájában játszódott le. Ennyiben a regény összekapcsolható a Tzvetan Todorov-i fantasztikum-meghatározással, amely szerint a fantasztikum egyik legfontosabb sajátága, hogy a szöveg által megképzett világon belül nem lehet eldönteni, hogy a különös események természetfeletti, vagy természetes magyarázat kapcsolható hozzájuk.⁴⁰ Ám *Az ötös számú vágóhídn*ban a fantasztikus események legfeljebb az olvasó habozását váltják ki, a főszereplőét nem, valamint e hezitáció nem válik a regény tematikus részévé (inkább csak lehetőségként merül fel) – így, bár több ponton érintkezik a fantasztikummal, a regényt mégsem lehet Todorov definíciója alapján fantasztikusnak tekinteni.⁴¹

A Vonnegut-recepcióban a sci-fi részek regénybeli szerepéről egészen sokféle vélekedés fogalmazódott meg. Többen abból indultak ki, hogy e tudományos-fantasztikus betét valamiféle elidegenítő effektus szerepét tölti be, azaz Tralfamador bolygó és élőlényei egy olyan külső pontot nyújtanak a történelmi világhoz képest, ahonnan az események más szemszögből, „objektívebben” figyelhetők meg. Willis E. McNelly szerint Vonnegutnál a sci-fi körülbelül úgy működik, mint a T. S. Eliot-i tárgyi megfelelő: tehát Drezda szörnyű-

³⁸ Vö.: BÉNYEI 1999, 47.

³⁹ Kilgore Trout egyébként Vonnegut más regényeiben is szerepel mint a szerző fikcionális alteregója. Funkciójáról lásd: BÉNYEI 1999.

⁴⁰ Vö.: TODOROV, Tzvetan: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. Ford.: Gelléri Gábor, Napvilág, Budapest, 2002.

⁴¹ Ha Todorov alapján akarnánk bekategorizálni, akkor úgy gondolom – mint a szerző szerint a legtöbb science fiction –, inkább a csodás (merveilleux) műfajába sorolható.

ségének adekvát megközelítéséhez kell egy, az eseményekhez képest idegen világ, mivel ezzel szembeállítva (jobban mondva ennek perspektívájából) lehetséges csupán a ki-mondhatatlan nyelvbe (és történetbe) foglalása.⁴² Jerome Klinkowitz Vonnegut-monográfiájában hasonlóképpen szemléli a fantasztikus epizódok szerepét. Szerinte a regényben mintegy szemben áll egymással a történeti világ és az egyértelműen fikcionális úton meg-képzett alternatív világ, s ezáltal az utóbbi utópisztikussága, a „tralfamadori bölcsesség” még inkább kiemeli a valós történelem horrorisztikumát.⁴³ William Bly az előbbiekkal párhuzamos gondolatmenet folytatva a sci-fi részek funkcióját a felvilágosodás kori vad-ember-toposz szerepéhez hasonlítja, vagyis Tralfamador bolygó egy olyan idegen, tisztább civilizáció, ahonnan a földi világ visszasságai szemléletesebben látszanak.⁴⁴ Az efféle értel-mezések terén talán Giannone véleménye a legkülönösebb, a szerző ugyanis az előbbiek-hez hasonlóan szintén kontrasztot lát a tralfamadori részekben, ám véleménye szerint ez tulajdonképpen negatív kontraszt. Giannone a tralfamadori időszemléletet és determiná-cióelméletet inkább negatív utópiának tekinti, sőt egy helyütt egyenesen azt is kijelenti, hogy benne Vonnegut korábbi regényének, a *Macskabölcsőnek* (*Cat's Cradle* [1963]) technicizálódott antiutópiája folytatódik.⁴⁵ Az ilyesfajta megközelítések alapvetően össze-csengenek bizonyos sci-fi-teoretikusoknak azon elméletével, melyek a műfaj legmeghatá-rozóbb tényezőjének éppen a valódi világ olyan ábrázolását tartják, mely a megfelelő cél elérésének érdekében (elsősorban tematikus) elidegenítő elemeket használ.⁴⁶ Mindezzel, s az ilyesfajta sci-fi-elméleteknek *Az ötös számú vágóhíd*ra való alkalmazásával vélemény-em szerint az a probléma, hogy a kritikusok úgy tekintik a regényt, mint amiben a két világ (a „valódi” történeti és a „fantasztikus” tralfamadori) élesen szétválasztható, s nem igazán veszik figyelembe a szöveg legfőbb strukturális attribútumát, a világok s világ-szemléletek folyamatos interpenetrációját. Saját értelmezésem inkább más, az elidegení-tés effektusának némiképp ellentmondó sci-fi-elméletekből indul ki, s az alábbiakban azt kívánom bebizonyítani, hogy a tralfamadori részek, s tágabban a regény tudományos-fan-tasztikus vonulata a tematikus szerepen túl, strukturális, regény- és műfajpoétikai funk-cióval is bír.

A sci-fi részek interpretációjához kissé távolabbról indítanék, méghozzá a szöveg inter-textuális utalásrendszerének egyik legszembevetőbb elemét venném szemügyre. A fősze-replő, Billy Pilgrim neve beszélő név, jelentése: vándor, zarándok. E név révén Billy élet-útjába mintegy beleíródik a zarándoklat aktusa mint a keresztény kultúrkörben az élet-szenség elérésének egyik legfőbb eszköze. Ám a név az angolszász olvasók számára egy-értelmű többletjelentéssel telített, John Bunyan klasszikus 17. századi művére, *A zarán-*

⁴² MCNELLY, Willis E.: Kurt Vonnegut as Science Fiction Writer. In: KLINKOWITZ, Jerome – LAWLER, Donald L. (ed.): *Vonnegut in America. An Introduction to the Life and Work of Kurt Vonnegut*. Dell Publishing Co., New York, 1977, 87–96.

⁴³ KLINKOWITZ, Jerome: *Kurt Vonnegut*. Methuen, London and New York, 1982. 62–83.

⁴⁴ BLY, William: *Kurt Vonnegut's Slaughterhouse-Five*. Barron's Educational Series, Woodbury – New York, 1985, 56.

⁴⁵ GIANNONE 1977.

⁴⁶ A sci-fi egyik jelentős „klasszikus” teoretikusa, Darko Suvin például a formalisták elidegenítés (osztranyenyije) fogalmából kiindulva a műfajt a „kognitív elidegenítés irodalmaként” határozza meg. Vö.: SUVIN, Darko: On the Poetics of the Science Fiction Genre. In: ROSE, Mark (ed.): *Science Fiction. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, New Jersey, 1976, 57–71.

dok útjára (*The Pilgrim's Progress*) utal. Bunyan vallásos-allegorikus regényének főhőse Keresztyén (Christian) Romlás városából elindulva egy allegorikus zarándoklat során, a különböző bűnökből kivetkezve és legyőzve azokat, a Mennyei Városba érkezik, vagyis megtalálja a megváltást.⁴⁷ A *zarándok útjának* a regényvilágra játszatása többszörös funkcióval bír. Egyrészt Billy élettörténete a második világháborútól a trauma feldolgozási kísérletein s az azzal való együttélés lehetetlenségén át egészen Tralfamador állatkertjéig a bunyani keresztény-üdv történeti narratívum relevanciáját ironizálja. Másrészt, ezzel összefüggésben, Bunyan könyvének műfajával, a románcsal is ironikus játékot folytat a regény. Mint Northrop Frye írja, a románc – mint műfaj és mint archetipikus cselekménystruktúra – már a mítosz utáni tudatállapot terméke, de az összes műfaj közül ez áll a legközelebb a mítoszhoz (struktúrájában alapvetően párhuzamos vele, csupán társadalmi funkciójuk különbözik). A románc – állítja Frye – lényegében a vágyteljesítő álomhoz hasonló: benne egy romlatlan aranykor utáni sóvárgás manifesztálódik. Frye szerint „...van egy alapvetően »proletár« összetevő a románcban is, s ez sohasem elégül ki különböző inkarnációival, sőt maguk az inkarnációk jelzik, hogy akármekkora a változás a társadalomban, a románc megint megjelenik, ugyanazzal a sóvárgással kutatva új remények, új vágyak után. A románc örökös gyermeki jellegét kiemeli átható nosztalgiája, vágyakozása valamiféle képzeletbeli aranykor után mind térben, mind pedig időben.”⁴⁸ A románc legfőbb tematikus összetevője a keresés (quest), vagyis a főhősnek az elveszett ártatlanság (az aranykor, az édenkert) utáni – sikeres – kutatása. Ezzel Frye szerint a románc (legalábbis az európai kultúrkörben) egyértelműen a bibliai üdv történet szekularizálódott változatának tekinthető (ezért nevezi a szerző a románcot „világi szentírásnak” [secular scripture]). Billy Pilgrim története egy olyan keresésrománcként fogható fel, mely a tralfamadori állatkertben végződik, ahol Billy és női társa Montana Wildhack új Ádám és Évaként egy mini-édenkertet hoznak létre.⁴⁹ Ám e keresésrománc legitimitása több szinten is megkérdőjeleződik a regényben. Egyrészt, a Tralfamador rész egyértelmű fikcionalitásával, s azaz, hogy az olvasó számára adott értelmezési lehetőség az állatkert-epizódot Billy képzeletének betudni (ezt megerősítheti az is, hogy Billy – akiről az elbeszélő információjából megtudjuk, hogy legalábbis nem túl szép férfi – társa a szexszimbólum Montana Wildhack). Másrészt pedig, a románc mint üdv történeti narratívum lineáris, a keresés végén,

⁴⁷ BUNYAN, John: A zarándok útja. Ford.: Szabadi Béla. In: BUNYAN: *A zarándok útja – Bűvöl-ködő kegyelem*. Evangéliumi Kiadó, Budapest, 1995, 14–197.

⁴⁸ FRYE, Northrop: *A kritika anatómiája. Négy esszé*. Ford.: Szili József. Helikon, Budapest, 1998, 158–159. A románcról bővebben: FRYE, Northrop: *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*. Harvard University Press, 1976.

⁴⁹ Az Ádám – Éva motívum egyébként több helyen is előfordul a műben. Amikor az ardenneki hadműveletben elfogják Billyt, az egyik német tiszt csizmájának tükröződésében a főhős látni véli „az aranyló mélységben Ádámot és Évát”. *Vágóhíd* 57.; *Slaughterhouse* 39. Egy fejezettel később, mielőtt Billyt elrabolják az ufók, a televízióban egy a bombázókról szóló műsort nézve, víziója támad: visszafelé látja az eseményeket, majd a film történetén tovább menve az egész emberiség történetét inverz módon lejátszódva szemléli egészen addig, amíg létrejön a tökéletes emberpár, Ádám és Éva. Vonnegut egyik kritikusa, Leonard Mustazza ezen motívumokat kiemelve, arra tett kísérletet, hogy a szerző életművét az édenkert-mítosz újraírására tett kísérletként elemezze. Vö.: MUSTAZZA, Leonard: *Forever Pursuing Genesis. The Myth of Eden in the Novels of Kurt Vonnegut*. Bucknell University Press, London and Toronto, 1990.

a hátráltató elemek legyőzése után jut el a főhős a transcendenshez. Az ötös számú vágóhídra pedig éppen hogy a linearitás nem jellemző, Billy életének legmeghatározóbb „csúcspontja” – ha van ilyen egyáltalán – Drezda bombázása, s még ha egyenes vonalba rendezzük életét, Tralfamador akkor sem végpont, hiszen onnan visszatér a földi világba, hogy majd tíz évvel később egy merénylő golyója oltsa ki életét.⁵⁰

Bizonyos sci-fi-teoretikusok a tudományos-fantasztikus irodalom műfaját strukturálisan párhuzamba állítják a románcal. Mark Rose szerint a sci-fi tulajdonképpen egyfajta szekularizálódott románc, mivel ugyanaz a cselekménystruktúra mutatkozik benne meg, mint ami a románcnál (az ártatlanság, az aranykorbeli állapot elvesztése, a főhős keresése és kalandjai valamint egy magasabb, transzcendens világ fellelése), de míg ennél a mese-szerűség, a természetfeletti elemek túlsúlya figyelhető meg, addig a science-fiction mögött egy (alapvetően pozitívista) tudományos világkép van.⁵¹ Tehát – legalábbis ezen elméletek alapján – a science-fiction egy, a keresésrománcéval párhuzamos szerkezet jellemzi, azzal az alapvető különbséggel, hogy míg a románc egyértelműen a keresztény üdvtörténeti narratívum világi leképezése, addig a sci-fi ugyanezt az elbeszélést már egy tudományos alapokon nyugvó világszemlélet kontextusára viszi rá, ahol az aranykor vagy a megtalált édenkert helyére az idegen bolygó utópisztikus társadalma kerül. Ezek alapján talán megkövethető az a kijelentés, miszerint a regény lényegében egyszerre két műfaj legitimitását kérdőjelezi meg: egyrészt a románc által megképzett üdvtörténetiséget, másrészt pedig, annak „modern” formája, a science-fiction tudományos haladáselvű narratívumát.⁵² Mint több kritikus is kifejti, Az ötös számú vágóhídban a keresztény, bibliai és főként evangéliumi utalások folyamatosan összhangba kerülnek a sci-fi klisékkel. Ennek leglátványosabb motívuma talán Billy Pilgrim és Krisztus párhuzama. Erre utalhat a regény gyermekversike-mottója („A tehén bőgni kezd, / A gyermek felriad, / De kicsiny Jézusunk / Sírásra nem fakad”⁵³), másrészt Billy-hez több ízben is kapcsolódik a keresztre feszítés krisztusi attribútuma. Billy egyik legmeghatározóbb gyermekkori emléke a hálószerelőnek falán lógó feszület, mely, mint kiderül, egész életében kísértette.⁵⁴ Később, hadifogolyként a marhavagonban utazva „átlósan, önmagát keresztre feszítve”⁵⁵ fekszik. Igehirdetése és ártatlanul elszenvedett, erőszakos halála is megerősítheti a Krisztus-párhuzamot. Az evangéliumi történet regénybeli, metafikcionális megfelelője egy Kilgore

⁵⁰ Egyes kritikusok más románc-utalásokat is felfedezni vélnek a regényben. William Bly például az ardennei erdőben való bolyongást *Roland-ének*-allúzióként értelmezi. Vö.: BLY, William: *I. m.* 47–48.

⁵¹ ROSE, Mark: Introduction. In: ROSE (ed.): *I. m.* 1–8. A románc és a sci-fi rokonságát Frye is hangsúlyozza. Vö: FRYE: *The Secular Scripture.* 4.

⁵² Hasonló történet Vonnegut egyik korábbi regényében, *A Titán szirénjeiben* (*The Sirens of Titan* [1959]) is. Itt egy viszonylag hagyományos, lineáris sci-fi történetre játszdódik rá az emberiség világtörténete. Mint a regény története során megtudjuk, alapvetően az egyetemes történelem koncepciójának létjogosultsága bizonyítódik be: a történelemnek van értelme, célja, ám e cél – a Titánon megrekedt tralfamadori lény, Salo számára egy űrhajóalkatrész kitermelése – meglehetősen banális, mondhatni „nem méltó” a történelem egészéhez. Vagyis e regényben a célelvű, lineáris üdvtörténeti modell a cél banalitása révén relativizálódik.

⁵³ *Vágóhíd* 9.; *Slaughterhouse* o. n.

⁵⁴ *Vágóhíd* 43.; *Slaughterhouse* 27–28.

⁵⁵ *Vágóhíd* 82.; *Slaughterhouse* 57.

Trout-novella, az *Evangélium a távoli úrból*, melyben a világúrból érkezett látogató – aki egyébként erőteljesen hasonlít a tralfamadoriakra – újraírja Jézus történetét, istenfiúi mivoltáról ártatlanul elszenvedett halálára helyezve át a hangsúlyt.⁵⁶ Hasonló funkcióval bír a regényben legtöbbször, összesen 106 alkalommal, minden egyes halálesetnél elhangzó mondat: „Így megy ez!” (So it goes). A mű fikciója szerint e kifejezést a tralfamadoriak használják, amikor megpillantanak egy holttestet, mivel ők nem lineárisan, hanem szinkron módon tapasztalják meg az időt, tehát a halál számukra csupán annyit jelent, hogy az adott személy éppen abban az időpillanatban nincs jelen, ám más, a földi szemléletmód szempontjából korábbi pillanatokban ugyanúgy életben van. Tehát a tralfamadoriak nem ismerik a gyászt, a hiányt, s kifejezésük determinisztikus szemléletmódjuk terméke.⁵⁷ (Talán determinizmusról sem túl célszerű esetükben beszélni, hiszen a determinációnak alapvetően csak a lineáris időszemlélet szempontjából van értelme.) A regényben állandóan felhangzó kifejezés *elvilleg* tralfamadori szemléletről árulkodik, ám az olvasás során éppen az ellenkező hatást éri el: mivel minden egyes pusztulásnál – legyen az ember, állat, növény vagy tárgy – felhangzik, ahelyett, hogy a beletörődést, megváltoztathatatlanságot hangsúlyozná, éppen, hogy kiemeli a veszteségek jelentőségét. Mint Richard Giannone megjegyzi, a „So it goes” úgy is értelmezhető, mint a keresztény „Ámen” fordítása – s míg ez, az isteni akaratba való belenyugvásra utal, addig a regény tralfamadori mondata, mind az isteni akaratot, mind pedig a belenyugvás lehetőségét is megkérdőjelezi.⁵⁸

A románc, a science-fiction valamint az evangéliumi cselekménystruktúrák és -elemek egymásba játsztatásával a regény tulajdonképpen a mindegyik mögött látenszen meghúzódó lineáris, értelemmel bíró (nota bene: üdvtörténeti) történelemszemléletet jeleníti meg, s egyszersmind lehetetleníti el. Vagyis a szövegben (s a történelemben) Drezda bombázásának eseménye révén világossá válik, hogy *többé már nem lehetséges* a történelmet egy olyan elbeszélés formájában reprezentálni, melyben a rendezettség, az értelem, az átláthatóság és a folyamatos tökéletesedés dominál. Érvényes ez Billy személyes történetére is, hiszen *elvilleg* a Tralfamador-élmény valamiféle megvilágosodást jelentett számára, ám halála több tekintetben ellentmond annak, hogy élettörténetét románcnak vagy üdvtörténetnek tekinthessük. Billy pusztulása tulajdonképpen egy értelmetlen bosszú eredménye, hiszen Roland Weary halálában (akinek kérésére löveti le Billyt közös katonatársuk, Paul Lazzaro) teljesen vétlen. Másrészt, Billy halála napján elmondott, a halál jelentéktelenségéről szóló szónoklatát meglehetősen ellenpontozza a dátum: 1976. február 13. – vagyis

⁵⁶ Vágóhíd 109–110.; *Slaughterhouse* 78–79.

⁵⁷ Vágóhíd 33.; *Slaughterhouse* 19–20.

⁵⁸ GIANNONE 1977, 94. Maga Vonnegut egyébként *Virágvasárnap* (*Palm Sunday* [1981]) című könyvében a mondatot Céline-hatásként aposztrofálja, s a francia szerző halálához való viszonyának parafrázálásának tekinti. E viszony ugyanarról az ambivalenciáról árulkodik, mint ami Vonnegut regényére jellemző. „Céline sokkal természetesebb módon fogalmazta meg mindezt az összes írásában – állítja Vonnegut –, hozzá képest az én megoldásom ügyetlen utánzás. Céline gyakorlatilag a következőt állítja: »A halál és a szenvedés megközelítőleg sem lehetnek olyan fontosak, amilyenek én képzelem. Ahhoz túlságosan is köznapiak. Ha viszont mégis ennyire komoly dolognak tekintem a halált és a szenvedést, akkor csupán azt bizonyítom, hogy elment a józan eszem. Meg kell próbálnom, hogy komolyabb maradjak.«” VONNEGUT, Kurt: Védemembe vettem egy nácszimpatizánst, de megfizettem érte. Ford.: Szántó György Tibor. In: VONNEGUT: *Virágvasárnap. Önéletrajzi jegyzetek*. Maecenas, Budapest, 2002, 325.

Drezda bombázásának évfordulója. Tehát Drezda beleíródik Billy halálába is, s a tömegmészárlás egyszerűsége, borzalma megkérdőjelezi a főhős által mondottak relevanciáját.

Ám nem csupán a történelemtől és a személyes élettörténetektől tagadtatik meg a linearitás, hanem a regény történetétől is: *Az ötös számú vágóhíd* arra tesz kísérletet, hogy a fikcionális sci-fi rész időszemlélete felől írja meg Billy Pilgrim életét s Drezda pusztulásának eseményét. A regény címe tájékoztat arról, hogy a mű „a tralfamadori történetek távirati-skizofrén stílusában íródott”. Hogy mit is jelent ez, arról az ötödik fejezetben kapunk felvilágosítást: a tralfamadori regények nem alkotnak narratívumot, hanem egyfajta szinkron struktúrát képeznek, ahol „...minden egyes jelcsoport egy-egy rövid, sürgős üzenet, amely egy-egy szituációt, egy-egy helyszínt ír le. Mi, tralfamadoriak mindet egyszerre olvassuk el, nem pedig egyiket a másik után. Az üzenetek összessége közt nincs semmiféle különös összefüggés, kivéve az, hogy a szerző igen gondosan válogatta össze őket, méghozzá úgy, hogy ha valaki mindet egyszerre látja, akkor ezeknek az üzeneteknek az összessége valami gyönyörű és meglepő mély életkép érzetét keltse. Nincs kezdet, közép és vég, nincs feszültségkeltés és tanulság, nincsenek okok és okozatok. Azt, amit mi a könyveinkben annyira szeretünk, az az egyszerre meglátott számtalan, csodálatos pillanat egy-sége”.⁵⁹ Vagyis a szöveg ezen betétje egy fikcionális regénytípust vázol, mely egyben meta-fikcionális is, hiszen magának a műnek, *Az ötös számú vágóhídnak* a struktúráját kísérli megmagyarázni. Azzal, hogy a regény nem alkot lineáris narratívumot, hanem helyette különböző, más és más idősíkokban és helyszíneken játszódó események kerülnek egymás mellé, lényegében a tralfamadori regénypoétika „földi fordítására” tesz kísérletet. A szaggatott, „tralfamadori” narráció tematikusan magyarázható azzal, hogy a (drezdai, háborús) traumára válaszképpen egy olyan időszemlélet születik Billyben, ahol minden pillanat egyformán jelentős, s Drezda nem valamiféle „végpont” a történelemben, hanem csupán egy, a többivel paralel momentum.⁶⁰ Ilyen, a háborús trauma hatására keletkezett skizofrén időszemlélet jellemző – legalábbis a szövegben idézett Erika Ostrovsky-könyv alapján – Céline-re is. Jómagam a regény stílusával kapcsolatban még egy – inkább csak tapogatózó – magyarázatlehetőséget vetnék fel. Reinhart Koselleck egy tanulmányában az álmok történeti funkciójáról értekezve egy helyütt a koncentrációs táborok lakóinak álmait vizsgálja. Jellemző ezekre egy különleges álomtípus, melynek lényege, hogy megszűnik benne minden időorientációs tényező, jelen-múlt-jövő összemosódik, minden temporális dimenziót nélkülöz, akár csak a skizofrén betegekénél. Koselleck szerint ez azzal magyarázható, hogy a táborlakók számára az élet totális értelmezhetetlensége és abszurditása oly módon „természetessé” válik, hogy álmaikban is megsemmisül minden, a korábbi életét irányító temporális koordinációs tényező.⁶¹ Ez alapján talán megkockáztatható az az értelmezési lehetőség is, hogy a regény atemporális stílusa nem annyira a trauma feldolgozásának kísérlete, hanem sokkal inkább maga a trauma hatására keletkezik, amennyiben a traumatikus esemény szétbontja a hagyományos időstruktúrát, s a lineáris történetelvűséget.

⁵⁹ *Vágóhíd* 89–90 – a fordítást módosítottam; *Slaughterhouse* 64.

⁶⁰ Vö.: BÉNYEI 1999, 49.

⁶¹ KOSELLECK, Reinhart: Terror és álom. Módszertani megjegyzések a Harmadik Birodalom időtapasztalataihoz. In: KOSELLECK: *Elmúlt jövő. A történeti idő szemantikája*. Ford.: Hidas Zoltán. Atlantisz, Budapest, 2003. 321–344. (itt: 335–336.)

E különleges narráció strukturális elemzésére és kontextusba helyezésére a Vonnegut-recepcióban több, egymással nagyjából összefüggő magyarázat született. Jerome Klinkowitz szerint a regény illetően elbeszélésmódja lényegében a 60-as évek amerikai irodalmának megújítási kísérleteivel párhuzamos, vagyis Vonnegut – akárcsak Barthelme, Coover, Sukenick vagy Brautigan – a valóság hitelesebb leírása érdekében megpróbált elszakadni a hagyományos (főként a 19. századi realizmusban gyökeredző) regénytechnikától. Vonnegut legfőbb különbsége az előbb felsorolt szerzőkhöz képest – állítja Klinkowitz –, hogy narrációs technikáját egy másik művészeti ágból, a filmekből kölcsönzi: a szerző szerint *Az ötös számú vágóhíd* időugrásai, jelenetváltásai a filmes snitt-technika alapján jönnek létre.⁶² Bo Petterson Vonnegut-monográfiájában Sharon Spencer „architektonikus regény” fogalmának segítségével próbálja elemezni a mű narrációját. Spencer az architektonikus regényt speciálisan modern műfajnak (vagy műformának) tartja, jellemzője, hogy a szöveg narrációjával, a lineáris időkezelés szétbontásával olyasféle hatást kíván keltetni, mint egy térbeli tárgy. Spencer szerint az architektonikus regény „célja, hogy egy térbeli létező – mely lehet ábrázolt vagy absztrakt – illúzióját keltse. Ez különböző hosszúságú és fajtájú prózatöredékekből képződik meg, s a mellérendelés alapján rendeződik el, hogy ezáltal a könyv témájának átfogó képét kapjuk.”⁶³ Petterson Vonnegut művét ilyen térbeli struktúrájú regénynek tartja, ahol az egyes jelenetek egyenes, kronologikus időben íródtak, ám a különféle epizódok között már az egymás mellé rendelés dominál, s így az egész mű – már amennyire ez lehetséges – a történetek egyfajta „térbeli képét” adja.⁶⁴

Persze felmerülhet a kérdés, hogy mennyiben lehetséges egy ilyesfajta térbeli, „tralfamadori” regény megalkotása, hiszen maga a befogadás, az olvasás folyamata óhatatlanul egyenes vonalú. Vagyis a befogadó éppen a lineáris olvasat, a jelenetről jelenetre való történetértelmezés miatt sohasem lehet képes egységben látni az egészet, óhatatlanul összerak magában egy kronológiát, s ehhez képest értelmezi az egymásra következő jeleneteket. Mindez így van, ám a regény igazi különlegességét véleményem szerint nem is az adja, hogy az egyes idősíkok mindenféle átmenet nélkül váltakoznak egymással, hanem bizonyos motívum- és jelenetismétlések révén a mű tulajdonképpen az egyenes vonalú olvasási folyamatot is megtöri. Egyes tárgyak, hasonlatok, motívumok egészen más szövegek környezetben és idősíkokban újra és újra megismétlődnek, s ezáltal a jelenetek szorosabb kapcsolatra lépnek olyannyira, hogy a befogadóban folyamatosan afféle „déja vu”-érzés munkálkodik, sőt többszöri olvasatra esetleg már nem is a könyvben előrefelé halad, hanem ezen motívumokat keresve vissza-visszalapoz, hogy így mind a kronologikus, mind pedig az előre irányuló befogadásmód szétbomoljon. Ilyen például a regényben a „három testőr”, mely – mint korábban említettem – Roland Weary legfőbb identitásképző narratívuma. Ezen kívül a „Három testőr” még egy csokoládé neve is, melyet a könyv első és ötödik fejezetében éppen valamelyik női szereplő eszik.⁶⁵ Hasonlóképp működik a „kék és elefántcsont” színpár motívuma, mely a regényben hat alkalommal, különböző kontextus-

⁶² KLINKOWITZ 1990, 77–80.

⁶³ SPENCER, Sharon: *Space, Time and Structure in the Modern Novel*. New York University Press, New York, 1971, XX–XXI.

⁶⁴ PETTERSSON, Bo: *The World According to Kurt Vonnegut. Moral Paradox and Narrative Form*. Åbo Akademi University Press, Åbo, 1994, 255–256.

⁶⁵ *Vágóhíd* 17; 108; *Slaughterhouse* 7; 77.

ban fordul elő.⁶⁶ Ilyen, sokszor előforduló motívum még a „mint egymásba rakott kanalak” hasonlata, mely ötször jelenik meg a szövegben.⁶⁷ Hosszan lehetne sorolni a visszavisszatérő, szó szerint megismétlődő motívumokat (például a kutyaugatás, az óralap többszöri – konkrét és metaforikus – megjelenése, a zöld és narancsszín stb.), de talán e három példa is jól érzékeltethette működésüket. Jellemző rájuk, hogy viszonylag apró, jelentéktelennek tűnő elemek, önmagukban általában nem figyelemfelkeltőek, ám ismétlődésük révén egy idő után a befogadó számára bevésődnek. Emellett teljesen eltérő kontextusokban fordulhatnak elő, gyakran más és más helyütt olyan szereplőkhöz kapcsolódnak, akik a regénybeli történetben sohasem találkoznak.

Hasonló funkcióval bír a regény metafikciós (mondjuk úgy, „valóságos” – az első és részben a tizedik fejezet) valamint fikcionális részeinek egymásba mosódása. Az első fejezetben az elbeszélő (aki, mint korábban már mondtam, olyan önéletrajzi utalásokat tesz, aminek alapján a konkrét szerzővel azonosítódik) folyamatosan a történet megírásának lehetőségét, illetve lehetetlenségét problematizálja. Fontos megjegyezni, hogy e szakasz is – akárcsak a cím – lényegében a tralfamadori szaggatott-térbeliesülő stílusban van megírva. Mint James Lundquist állítja, Vonnegut „saját életét is úgy fogalmazza meg, ahogy később majd Billyét, méghozzá a tralfamadori időszemlélet alapján. A regény írásáról szóló fejezet struktúrája következetesen prefigurálja magának a regénynek a struktúráját”.⁶⁸ Vagyis a metafikcionális és a fikciós rész nagyban összekapcsolódik, amennyiben a regény megírásáról szóló passzusok ugyanúgy képződnek meg, mint maga a szövegbeli történet. Emellett az első fejezetben olyan elbeszélői magyarázatokat kapunk, amelyek célja, hogy a későbbi fikció bizonyos jeleneteinek „valóság-hatását” felkeltsék, méghozzá éppen azokat, amelyek a legabszurdabbnak tűnnek. E célt szolgálják a regény nyitómondatai: „Többé-kevésbé mindez megtörtént. Ami a háborús részeket illeti, azok mindenestre jócskán valóságosak. Egy tagot, akit ismertem, *valóban* agyonlőttek Drezdában, mert elvitt egy teáskancsót, ami nem az övé volt. Egy másik fickó, akit ugyancsak ismertem, *valóban* azzal fenyegette személyes ellenségeit, hogy a háború után felbért fegyverekkel meggyilkoltatja őket. És így tovább. A neveket mind megváltoztattam”.⁶⁹ A szö-

⁶⁶ Vö.: *Vágóhíd* 34: Billy „mezítelen lába kék és elefántcsontszínűvé vált”; *Slaughterhouse* 20. *Vágóhíd* 68: „...hullák kék és elefántcsontszínű meztelen lábakkal”; *Slaughterhouse* 47. *Vágóhíd* 75: Billy „a csupasz lábára pillantott. Elefántcsont és kék színű volt.”; *Slaughterhouse* 52. Uo.: „Billy Pilgrim kék és elefántcsontszínű lábán lecaplatott a lépcsőn.” *Slaughterhouse* 53. *Vágóhíd* 77: Billy „kék és elefántcsontszínű lába letaposta a nedves pázsitot”; *Slaughterhouse* 54. *Vágóhíd* 146: „Valaki lehúzta a bakancsát. A meztelen lába kék és elefántcsontszínű lett.”; *Slaughterhouse* 107.

⁶⁷ *Vágóhíd* 74: „Ez a különös talaj pedig alvó emberek mozaikjából állt, akik úgy illeszkedtek egymáshoz, mint a dobozba rakott kanalak”; *Slaughterhouse* 51. Uo.: „Billy Pilgrim karácsony éjszakáján úgy préselődött a csavargóhoz, mint az egymásba rakott kanalak”. *Slaughterhouse* 51. Uo.: „Billy és felesége, Valencia úgy bújta össze a nagy, dupla ágyukban, mint az egymáshoz simuló kanalak.” *Slaughterhouse* 52. *Vágóhíd* 125: „Billy és Valencia elaludt, összebújva, mint az egymáshoz rakott kanalak”; *Slaughterhouse* 91. *Vágóhíd* 142: „A színház padlóját elborították az amerikai testek, amelyek úgy préselődtek egymáshoz, mint az élükre fordított kanalak”; *Slaughterhouse* 105. Az eredeti szövegben minden egyes alkalommal „nested like spoons” szerepel.

⁶⁸ LUNDQUIST, James: *Kurt Vonnegut*. Ungar, New York, 1975, 75.

⁶⁹ *Vágóhíd* 9. (kiemelések Vonneguttól); *Slaughterhouse* 1.

veg a regény két – meglehetősen abszurd – szereplőjének, Edgar Derbynek és Paul Lazzaronak a valóságosságát (vagy legalábbis személyiségük, történetük valóságát) igyekszik bebizonyítani. A bekezdés utolsó előtti mondata („És így tovább. – And so on.”) mintegy az egész regény hitelességére irányul, vagyis egy olyan retorikai műveletet hajt végre, melyben két kiragadott, hihetetlennek tűnő esemény valóságosságának állításával mintegy az egész szöveg hihetőségéről akar meggyőzni.

Nagyjából ugyanezt a célt szolgálja a regény azon elbeszélői technikája, mely a fikcionális történetbe bizonyos helyeken beépíti a „valódi”, metafikcionális világ elemeit. A szövegben ugyanis többször érintkezésbe lép a két világ, egy olyan konstellációt eredményezve, mely egy furcsa oda-vissza játékot játszik: a „valóságos” epizódokat fikcionalizálja, illetve a fikcionális részt visszairja a valóságba. Ilyen epizód-kapcsolat például a negyedik fejezet elejének epizódja, melyben közvetlenül azon jelenet előtt, amikor Billy Pilgrimet elrabolja az ufó, a főszereplő telefonhívást kap. A hívás téves, egy részeg véletlenül félretárcsáz, akinek „Billy szinte érezte is a lehelete szagát – mustárgáz és rózsasillat”.⁷⁰ Ennek azért van jelentősége, mert az első fejezet egyik bizarr epizódjában már megtudhattuk, hogy az elbeszélő, miközben könyvén dolgozik, furcsa szokást vesz fel: „...késő éjszaka rám jön ez a nyavalya, amihez két dolog kell feltétlenül: alkohol és telefon. Jól berúgok, és a lehetőséggel, melynek olyankor mustárgáz- és rózsasillata van, elzavarom a feleségemet”.⁷¹ Vagyis a két világ kapcsolatba lép egymással, a regénybe nem csupán az első fejezet által íródik bele keletkezésének története, hanem Billy Pilgrim élettörténete is érintkezik a mű születésével.

Néhány helyen a háborús epizódokban is – némileg konkrétan – előfordul ez az interakció. A könyv egyik legabszurdabb jelenetében Billy éppen azt szemléli, hogy az amerikai hadifoglyok, az angol társaik által számukra szervezett zsúr utóhatásaként hasmenéstől szenvednek. Ezt az önmagában képtelen, abszurd jelenetet az elbeszélő kiszólása egyszerre hitelesíti, és teszi még abszurdabbá: „Az egyik amerikai azt jajgatta Billy mellett, hogy mindent kiadott magából, nem maradt már benne semmi, csak az agyveleje. Majd néhány pillanat múlva azt mondta:

– Na most megy ki az is. Most megy ki az is. – Mármint az agyveleje. Arra értette.

Én voltam az. Én magam voltam az. Ennek a könyvnek a szerzője”.⁷² Hasonló játszódik le egy fejezettel később, amikor a hadifoglyok éppen Drezdába érkeznek, s a város szépségeiben gyönyörködnek. „Billy Pilgrim úgy érezte – olvashatjuk –, hogy olyan ez, mint a mennyország a vasárnapi iskola képeskönyvében.

Valaki azt mondta mögötte a marhavagonban:

– Óz, a csodák csodája.

Én voltam. Én voltam az. Az indianabeli Indianapolison kívül addig más várost még sohasem láttam.”⁷³ Látható, hogy mindkét esetben ugyanaz történik: az életrajzi szerzővel azonosuló narrátor mintegy belép a fikcionális térbe, s jelenlétével hitelesíti a leírtakat. A regény legvégén is lejátszódik ez, csak hogy egészen más kontextusban. Két nappal Dreza pusztulása után Billyt és a többi amerikai hadifoglyot romeltakarításra vezénylik.

⁷⁰ Vágóhíd 75.; *Slaughterhouse* 53.

⁷¹ Vágóhíd 12.; *Slaughterhouse* 3.

⁷² Vágóhíd 124–125.; *Slaughterhouse* 91.

⁷³ Vágóhíd 146.; *Slaughterhouse* 108.

Az elbeszélő ekkor ismét közbeszól: „Én is ott voltam. O'Hare is ott volt. Az elmúlt két éjszakát a vak vendégfogadás istállójában töltöttük. Ott találtak ránk a hatóság emberei.”⁷⁴

E kiszólások szerepe több szinten is megfogalmazható. Egyrészt, fikció és valóság határait végérvényesen összemossák, s egy olyan történetkonstrukciót hoznak létre, melyben a mű szerzőjének személyes élettörténete és a szöveg megírásának folyamata, körülményei a fikcionális események részévé válnak. Tehát a történet létrehozásával a szerző mintegy önmagát is megírja. Ám mellett, hogy (főként az első fejezetben) a fikcionális történethez a narrátor külső reflexiók pontként szolgál, magába az általa elbeszélte-megképzett eseményekbe, Billy Pilgrim életébe is beleíródik. Másrészt pedig, az első két esetben a személyes jelenlétre való utalások úgy működnek, ahogy a könyv kezdő mondatainál láthattuk: a totálisan abszurd, képtelennek tűnő eseményeket az elbeszélői tanúbizonyság hitelesíti, mintegy azt sugallva, hogy gyakorlatilag nincs az abszurditásnak olyan foka, mely a háborúban ne történhetett volna meg. Az utolsó jelenetnél pedig, egyrészt a drezdai történetek autenticitása teremődik meg, másrészt óhatatlanul kapcsolatba kerül az előzőek képtelenségével; vagyis Drezda bombázása mint totálisan érthetetlen és értelmetlen esemény a regényben mintegy az abszurd végpontjává válik.

Így *Az ötös számú vágóhíd*ban egy olyan háború- történelemkoncepció bontakozik ki, mely egyszerre szól az események tradicionális módon való elbeszélhetetlenségéről és az elbeszélés szükségességéről. A háború és Drezda értelmetlenségét el *kell* beszélni, de *nem lehet* hagyományos történetbe önteni (legyen az akár a korabeli háborús regények hazafias-ideologikus narratívuma, vagy egy, a keresztény üdvtörténetiségen alapuló metaelbeszélés). Ezekkel szemben, s ezek helyett egy olyan „tralfamadori” történet keletkezik, melyet – mint az első fejezetben az elbeszélő, Szodoma és Gomorra elpusztítására utalva állítja, egy, az események borzalmaitól „sóbálvánnyá vált” személy írt⁷⁵ – a történeteket szinkron módon (mint az időből és az életből kiesett kővé dermedő megfigyelő) ábrázolja, s benne fikció-valóság, megélt történelem, megírt regény és a szöveg megírásának folyamata végérvényesen és szétválaszthatatlanul egymásba mosódik.

Zárszó

A fenti „esettanulmány” talán rávilágított arra, hogy az irodalmi szövegeket valamennyire lehetséges történeti módon elemezni, vagyis a történelemelméleti diskurzuson és metodológián belül van egy olyan közeg, ahol az irodalom és a historiográfia kapcsolatba lép, s a narratív történetfilozófia elemzési módszerei szépirodalmi szövegekre is alkalmazhatóak. Ha vizsgálódásainkat az irodalmi szövegek narratív struktúrájában megnyilvánuló *történetiségkoncepció* elemzésére koncentráljuk, akkor kibontakozhat egy olyan legitim határterület irodalomkritika és történetírás között, ahol mindkettőnek van a másik számára mondanivalója, s optimális esetben valamiféle gondolkodástörténeti (vagy – némi képp fellengzősen fogalmazva – történeti tudat-történeti) eredményre juthatunk. Vagyis amennyiben egy irodalmi alkotás egyszerre jeleníti meg a múltat és önmaga múlthoz fűződő viszonyát (vagy, más szavakkal fogalmazva, történeti nézőpontját), akkor gyakorlatilag ugyanaz a folyamat megy végbe benne, mint a Frank Ankersmit által a historiográfiai

⁷⁴ *Vágóhíd* 204.; *Slaughterhouse* 156.

⁷⁵ *Vágóhíd* 28–29.; *Slaughterhouse* 16.

szövegek vizsgálatához posztulált nyelvi entitásban, a narratív szubsztanciában. A narratív szubsztancia Ankersmit szerint múltreferens állításokból áll, de több az egyes kijelentések pusztá összegénél: mint narratívum többletjelentéssel bír, amennyiben a múlt bizonyos nézőpontjára, értelmezésére utal. Mint a szerző egy összefoglaló jellegű cikkében írja: „Egy történeti narratíva állításai mindig *kettős* funkciót látnak el: (1) leírják a múltat; és (2) meghatározzák vagy elkülönítik a múlt egy specifikus narratív interpretációját”.⁷⁶ A narratív szubsztancia a múlt bizonyos *képét*, értelmezését adja,⁷⁷ s lényegében egy meghosszabbított metafora, vagyis allegorikus természetű. A történeti jellegű irodalmi alkotás strukturálisan hasonló: kijelentéseket tesz a múltról, s kijelöli – a modern műveknél gyakran látványossá teszi – saját megképzett perspektíváját. Persze emellett különbségek is vannak: az irodalmi szövegek minden egyes állításának nem kell valóságreferenciával bírnia, s a nézőpont relatív volta sokkal hangsúlyosabb lehet (bizonyos posztmodern szövegeknél – az úgynevezett történeti metaelbeszéléseknél – egyenesen tematikus szerepű⁷⁸) mint a historiográfiai munkák esetében. Csúpn annyit szeretnék kiemelni, hogy amennyiben egy történeti témát feldolgozó irodalmi szöveg hasonló (látens) struktúrával bír, mint a történetírás, akkor a benne megképződő történelemkép elemzése a szövegimmanens analízisen túl (meta)historiográfiai funkcióval is bírhat.⁷⁹

Első lépésben egy olyan mű vizsgálatával, mely bizonyos, a jelenkor számára is élő és feldolgozatlan eseményeket meglehetősen szokatlan, mi több, provokatív módon jelenít meg, azt akartam bebizonyítani, hogy ha ilyen alkotások egyáltalán feltűnhetnek, és félig-meddig kanonizálódhattak, az erőteljesen árulkodhat a jelenkor történetiség-felfogásának bizonyos elemeiről. E történelemkoncepció mintha az események értelmezhetetlenségé-

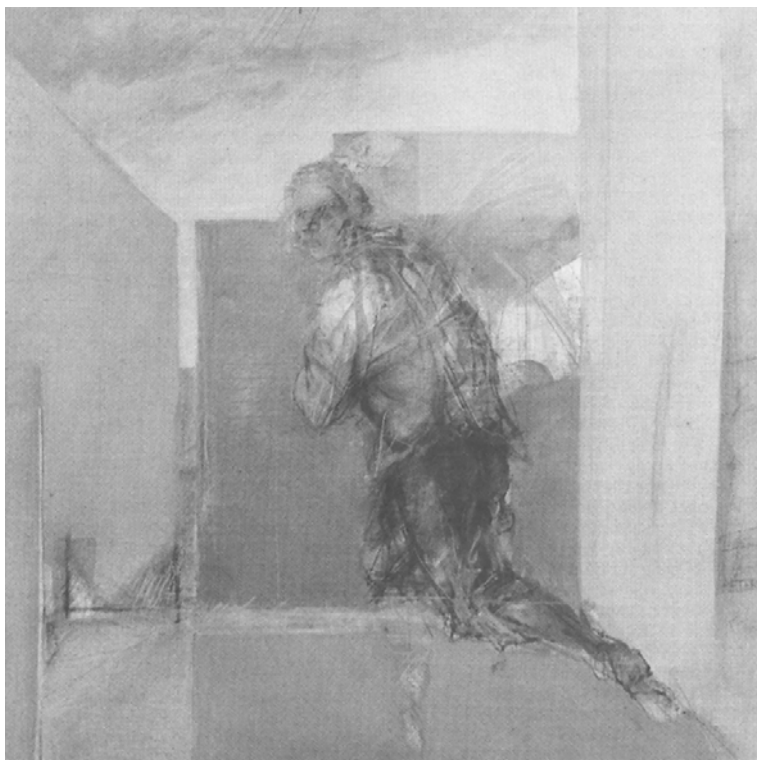
⁷⁶ ANKERSMIT, Frank R.: Hat tézis a narrativista történetfilozófiáról. Ford.: Leiszter Attila és Mester Tibor. In: *Narratívák* 4. 111–120. (itt: 117.) E tanulmányban a szerző lényegében a *Narrative Logic* című könyvének téziseit foglalja össze, melyben a narratív szubsztancia elméletét kidolgozta. Vö.: ANKERSMIT, Frank R.: *Narrative Logic: A Semantic Analysis of the Historian's Language*. The Hague, Mouton, 1983.

⁷⁷ Ebből kiindulva kapcsolhatta össze Ankersmit későbbi szövegeiben a narratív szubsztanciát a képi reprezentáció elméletével. Vö.: ANKERSMIT, Frank R.: A történelmi reprezentáció. Ford: Szolláth Dávid. In: *TMK*. 235–262.

⁷⁸ A történeti metaelbeszélés (historiographical metafiction) Linda Hutcheon terminusa. Vö.: HUTCHEON, Linda: I. m.

⁷⁹ Hasonló következtetést von le az önéletrajzok, naplók, „személyes történelmek” vizsgálata során K. Horváth Zsolt. Szerinte a személyes beszámolók „...nem a külső referenciák, a bennük elmesélt eseménysorok okán érdekesek elsősorban, hanem a bennük artikulált történetfelfogás, személyes történetkép miatt. A fikció (*fiction*) szó történeti kontextusban való használata azonban nem kell hogy gyanút vagy kételyeket ébresszen e sorok olvasójában, hisz (...) ha *fictió*ként tételezzük ezeket, azaz olyan események sorának, melyek megtörténhettek: tehát van köztük a »valósághoz« – akkor historikusként nem kell viaskodnunk a »történeti valóság« ma már kissé avított, nehezen definiálható, statikus fogalmával, s ehelyett inkább a történeti események *mentális világára*, e tudatosan-tudattalanul *megkonstruált* »képzetrendszerre« (*imaginaire*) vethetjük szemünket, melyből türelmes kutató újabb és újabb tanulságokat vonhat le az embereket motiváló sokféle értékről és stratégiáról.” (Kiemelések K. Horváth-tól) K. HORVÁTH Zsolt: Önarcképcsarnok. A személyes emlékezet mint történeti probléma. In: SZEKERES András (szerk.): *A történetész szerzőszámolásdaja. A jelenkori történeti gondolkodás néhány aspektusa*. L'Harmattan, Budapest, 2002, 81–102. (itt: 99.)

nek és reprezentálhatatlanságának problémáján azzal akarna túllépni, hogy nyíltan szembe fordul a tradicionális elbeszélési módszerekkel, a globális, „nagy” történelem és az „alulnézeti”, „kis” történetek distanciáját tagadja, s fikció–valóság hagyományosan egyszerűnek tűnő elkülönítésének problémáit nyíltan tematizálja. Az *ötös számú vágóhíd* egy traumatikus esemény ábrázolását tűzi ki céljául, s e reprezentáció egyrészt valamivel – az ilyesfajta történések hagyományos elbeszélhetőségével – szemben fogalmazódik meg, másrészt pedig magát a szembenállást, és a történetmondás lehetőségét is problematizálja. A narrátor személyes részvétele a műben, az eseményekre való emlékezés, azok újra-megjelenítése, s az egyéni identitás meg-, illetve újraképzése mintha a közelmúlt feledhetetlen eseményeivel szemben megnyilvánuló történetmondói felelősségről árulkodna, mely egyszerre irányul a tartalomra (a kimondottra) és a formára (a kimondás mikéntjére). Az ábrázolhatatlan ábrázolására tett fenti kísérlet éppen extremitása révén segíthet abban, hogy a későbbiekben akár e módszer segítségével és továbbfejlesztésével a traumatikus történelmi események széles körű vizsgálatát vigyük véghez, majd – optimális esetben – történelem és irodalom kapcsolatát széles körűvé tegyük, és gyümölcsözőbb módon újrafogalmazzuk.



A trónfosztó trónra száll

HATÁR GYŐZŐ ÉS A DETRONIZÁCIÓ POÉTIKÁJA – AVAGY: VAKABLAJ VILÁGOSSÁGA



Midőn e sorok íróját a véletlen szerencse meg egy televíziós riporter feladat a nevezetes wimbledoni tusculanum, Hongriusculae falai közé vezérelte, a házigazdának – 1995. október 10-én – nem volt jó napja. A maga tervezte épület vízvezeték- vagy fűtőcsövei felmondták a szolgálatot, lyukak keletkeztek, s a kiáramló víz vagy gőz éppen a (ha nem csal az emlékezetem) bejárathoz közeli életműpolc köteteit tette tönkre vagy rongálta meg. Mivel addig is nemegyszer láttam már (akár családunkon belül), hogy írók, tudósok milyen féltő gonddal különítik el könyvtárjukban a saját munkáikat, s miként képesek káromkodni vagy jajveszékkelni, ha baj éri ezt az állományt (ráömlik egy üveg tinta, megdézsmálja egy érdeklődést színlelő látogató stb.), sietve igyekeztem osztani Határ Győző feltételezett könyvgyászában. Határ kedélye azonban nem az otthoni, kicsinyített vízözön miatt volt felhős, valami más – talán épp a készíthető interjú... – nyomasztotta. Könyveinek szétmállásával kapcsolatban kijelentette, hogy ez bizonyára a ház érrendszerébe kényszerített elemek bölcs kritikája az ő lírikusi, epikusi és bölcselői ténykedése felett. Különbösen sem először fordul elő, már szinte megszokta. A pincékben pedig akad az elegendőnél is több tartalék példány, főleg az ő kezét dicsérő, elhíresült arany borítójú opuszokból. Majd felcipeli, amit kell, s a következő csőlyukadásig megint teljes lesz az oeuvre polca.

Amikor már a tükrös falú, válogatottan szép bútorokkal telehintett fogadószobában ültünk, s vendéglátónk csöndes modulációjú, nagyszabású körmondatokban fejtette ki, hogyan rendezte már el a gondolati, lelki elrendezendőket a természetesen nem létező Istennel, módomból volt megfigyelni, hogy ez a nemegyszer hiúnak jellemzett – s mint kiderült: pompás berendezési tárgyai, a legmodernebb technikát képviselő gépezetei, különleges fekvőalkalmatossága mellett a filozófiai alkotásaira valóban rátarti –, akkor nyolcvanegy éves férfiú, bizonyára az élő magyar irodalom egyik legkiemelkedőbb személyisége az ironikus, őszinte önkritika miféle élőszóbeli bűvészmutatványaira kész – miközben ezzel nem hogy csorbította volna, de negyedóráról negyedóra növelte művészi tekintélyét és emberi respectusát. Ahogy szellemes cifrázásokkal újra és újra taglalta, mint képes egy huncut kis víz- vagy gőzsugár „végezni” ötven-hatvan esztendő milliárdnyi betűjével, úgy lett mint egyértelműbb, hogy Határ észjárásában a megmaradáshoz a megsemmisülésen át vezet az út. Ami nem állta ki az elhalás próbáját, nem élhet.

A költő közelmúltbeli versgyűjteményeit újraolvasva tűnt szembe, mily gyakori nála az alkotói én trónfosztása és a lírai mű (vagy általában az irodalom, az írás) detronizálása. *A Medaillon Madonna* (1997) című „*költeményes könyv*”, az Unikornis Kiadó *A magyar költészet kincsestára* elnevezésű, reprezentatív sorozatába illeszkedő, „*H. Gy. levelezőládája*” jelzésű *Válogatott versek* (1998) és az *Üveggolyó* (2004) szolgáltatta az itt-ott átfedésekkel telített anyagot. A szövegek egy része más kötetben s persze az irodalmi saj-

tóban is napvilágot látott. Sajnos, sok az elírás, s egyelőre a változatokról sem tudni, melyik a végleges – ez így van a *Vakablak világossága* esetében is –, ezért alább a szöveg-helyek oldalszám szerinti jelölését, a variánsok ezúttal fölösleges ütköztetését mellőzöm. S nem térek ki két rokon vonatkozásra, bár a jelenségkör behatóbb vizsgálatához ez később szükséges lehet. Az egyik az alkotói én felnövesztésének, felstilizálásának poétikája, tehát a kontrasztáló alakításmód. Erre inkább a régebbi évtizedek termésében mutatkoznak példák, illetve az *Életút* (Kabdebó Lóránttal, 1993) lapjain, vagyis nem lírai, hanem pályá-összegző, regényes-esszéisztikus közelítésben. A másik némely rivális költők, Határból súlyos nemtetszést kiváltó pályatársak versbeli törpítésének, glosszázó „megsemmisítésének” szöveggöre („halljad intelmem és megszégyellid magad / te philoktetészi Búzhödelem / hisz’ csak a varangynyi verejtékszagot: / hűgyszagod érzem minden verseden // többet nem érdemelsz e gyors szonettnél / s annak se mind a tizennégy sorát / vajon nem inkább derest érdemelnél / s arrahúzza hogy ég szakadna rád // te – te Múza-Honban örök hazátlan...” – *Az ezerkettedik* stb.) Utóbbiak indulatot levezető érzelmi funkcióihoz ritkán járulnak elvi összetevők; csak a gonoszkodásban is megőrzött formai virtuozitás kérne helyet e strófáknak.

Határ versbeli beszélőjének, szószólójának önlefokozásai lehetnek játékosak, ám nem feltétlenül azok. A *gyomai gyom* pazarul játékos. Szülőhelyének – az Endrőddel 1981-ben Gyomaendrőd néven egyesített Gyomának – üzen fia. Az ajánlás szerint: „(az *odaalósi-aknak küldi, hálával és szeretettel, 1995 május havában – Gy. bácsi*)”. A Gyoma helynevet és a Győző személynevet is kezdő Gy betű összetalálkoztatja a locust és a personát, hogy a figura etymologicává ügyeskedett cím (és, nagybetűkkel kezdve, refrén) ezzel a tartalmi többlettel – a viszonylagos azonosulásban – tapadjon az üzenőre. Négyyszer ismétlődik a túl komolyan nem vehető gyomkodás: „*Garabonciáriusára / Gyomaendrőd ma nagyot igyon / ihol én ihol a Gyomai Gyom / ihol én ihol a Gyomai Gyom*”. Csakhogy a kicsinyítés, rútítás mellett a névszerű, névhelyettesítő Gyomai Gyom szintagma betyárosan, felnagyítóan, hódítóan is hangzik az „ihol én ihol [én]” belehallható „pörölye világnak” folytatás-előzménye miatt, egyben a sorismétléssel is nyomatékosítva. A négysoros refrénszakaszok előtt tízsoros, mondókaszerű tömböcskék kergetőznek, melyeknek halmozódó növénynevei (beléndek; nádi buzogány; monyos kosbor; szeder; eper; kakastej; burján stb.) hol támogatják, hol ellenpontozzák a gyom gyomságát. A versezet indítása – „ki a Nemzet Kalapácsa? / maga szerencse-kovácsa! / ki a Helység Csalogánya? / vigye kőpart üsse kánya!” – a Petőfinél költői műcímként állandósult *A helység kalapácsa*, valamint a Blaha Lujza hapax legomenonjává lett „a nemzet csalogánya” mulatságos inverziójával, két *legnagyobb* való utalással előlegezi, hogy a gyomai gyom, a Gyomai Gyom „gizgaz gyimgyom” státusa meglehetősen (folklorikus-mesei és ténytyszerű-életrajzi módon) összetett, kétértékű, s nem az alant(as) felől érthető meg.

A számos idevágó példa együtt hatna a legüditőbben, leggazdagabban – csakhogy monográfia-fejezetnyi hely szükségeltetne csupán a felvillantó idézésekhez és kommentárjukhoz is. A versbeli költő-én leglátványosabb ön-trónfosztása a *Vacak* című költeményben történik alighanem. Ez (*Verskabarából*), Határ egyik laza ciklusából való, vagyis félig-komolyságára, más-komolyságára hasonlóképp céloz, mint (*a Kis Klapanciáriumból*) kinövő darabok, olykor a (*vakszöveg*), (*Kabarészám*), *karikatúra*, *álomrigmus* billogozásúak. A nullpontra, a jelentéktelenségbe száműzetés saját ítéletnek tetszhet, noha a felütés

kérdéssorából, illetve az első és a második versegység ellentétezéséből világos, hogy fáj-dalmat okozó kritikai vélemény(ek) átvétele, önkínzó újramondása, s ebben az alakított-ságban a katasztrofális elleni tiltakozás is (ez teljes tüzével a mű egészéből csap ki, bár az ural-kodó hang a végére is a szkepszis és a meg nem értettség keserve marad). A kezdő tizen-négy sor ekként indázik: „költőnek? hogy én? hogy milyen vagyok? vacak / kit nem illet bölcs elemzés mélyolvasat / se mélylelkicézés se átvilágítás / vicek-vacak költő vagyok az nem vitás / kinek nem leltározzák oldalakon át / kurváit múzsáit sor szellemrokonát / őt nem hallja-látja senki – lekéste itt / ítések méricskélő mélyengéseit / aki ránéz – benne (olyan Tudor ha van!) / zagyván a *Tudatlannal a Tudattalan* / összemosódik és a segge-partja-pír / csupa félreértés maszatja Papír // más? bár egérnyi – a Kor az Ó Kora / a kom-mentár róla ezerszer akkora...” Az üldözési mániához, a meg nem értettség érzetéhez, a féltékenységhöz minden művésznek joga van. Határ ön-*Vacak*-olásáról viszont elmond-ható, hogy nem pszichés dolog, vacakolás. Elég csak arra utalni, hogy a 20. század leg-szebb magyar verseit írók, költők és irodalomtudósok segítségével (többé-kevésbé játéko-san) kereső *A teremtmények arca* (2002) című kötet, mely – a kissé más valóságot egy számmá egyszerűsítve – összesen 1040 szavazatra alapozta eredményeit, Határ Győző-versre jutó szavazatot egyetlenegy tudott prezentálni, az pedig nem mástól, mint a kel-lően bátor, öntudatos és fityisz-mutatásra kész Határ Győzőtől magától származott. Ami-kor Határ némely kései versében összehúzza magát, azaz begubózza lírai alanyát, mozdu-latában megismerszik valami az „öreg” Arany bölcs humorral olvasói tudtára adott ki-kopottság-sérelméből – s felülemelkedő nagyvonalúságából. „*A tölgyek alatt*” (s nem *A tölgyek alatt*) Arany Jánosának kétségek marta szavaiból, az – úgy vélte – rá mért kritikai vád, a „Minden sora bűn, / minden szava szálka” visszhangjából. Bár Határ rendre Cso-konai Vitéz Mihályt és Weöres Sándort nevezi meg költői egének állócsillagaiként, az ed-digiekből is kitűnhetett – s újabb ráutalás nélkül a továbbiakból is kitűnhet –: kései het-venes, majd nyolcvanas éveinek szerencsére változatlanul kifogyhatatlan termésében Arany ihletésének sugara is érlelnek rímet, sort, mondandót.

A kifogyhatatlan termés ugyancsak önostorozásra indít. A *Túltermelés* azonban a ma-gamagát némi elégedettséggel korholó első versszak után a másodikban a fiatalokkal való konfrontációt élezi ki (valószínűleg jobbra szeretettel és nosztalgiával, mert Határ iro-dalmi pörei inkább az ő generációjához közeliakkal, idősebb költőkkel, bírálókkal szem-ben nyitják meg rimes aktáikat): „élenjárok a túltermelésben / már mindent mint a vers-gép / megverselek / a HOLMIBAN a KORTÁRSBAN és az ÉSBEN / versek lábán akár a / megvert sereg // rímkeresgélő apostolok-lován / Versek Nagytábora iránt / versláb-gya-log / fölöttem rajban s nem ily tétován / szállnak a léglökéses / fiatalok”. E szellemes kis vers közvetlen környezetéből, az *Üveggyaló Irodalomkritika* című vagy mellékjelzetű szösszeneteiből inkább az derül ki, hogy a mester *A szörny ítésk*, a ráhangolódásra nem képes, bikkfanyelvű bíráló ellen fordulna a megsemmisítően ironikus szó fegyverével. A modern teoretikájú és forgalomtáru irodalomtudomány – kontra modern költészet vita (azaz a mai poéta versus mai professzor szituáció) zöngéibe és mellékszöngéibe most ne hallgassunk bele. Határához fogható energiával csak Orbán Ottó, Térey János és Orbán János Dénes esett neki kritikusnak, salabakternek, „kari tanács”-nak. Határ Győző az (*Irodalomkritika – II*) jelölésű, későbbi soraiban a trágársággal sem takarékoskodva gyil-kosság-szinonimákkal él. Ez a detronizáció – melyet még közvetve, „taktikából”, a tar-



talmi ellenkezőjét-mondás fifikájával sem maga követ el – majdhogynem öldöklés: „BUMM! narratíva! / paradigma! paraméter! / eldöglődj! – mond a szörny ÍTÉSZ / ki rátok förmed: // szűnj meg! semmi vagy! / ríjj-remegj! borsóra térdelj! / (mi lesz most: karóba húznak? / kerékbe törnek?)”. Befogadás, recepció, olvasásszociológia: a költő a „borsóra térdelj” iskolamesteri szigorának rideg infantilizmusától statisztikailag igazolt nézetek és tények vészjelentéseiig sokféleképp reagál író és irodalom a legutóbbi negyedszázadban (is) alaposan módosuló, romló helyzetére. *Energikus* szkepszis, *küzdő* rezignáció az övé, versben, tanulmányban, a rádió mikrofonja előtti előszóban, az előadói pulpituson.

Határ szkepszisét – mely az alkotói én és az alkotás legalább harminc-negyven frissebb művet érintő trónfosztásakor sem hagyható figyelmen kívül – nemrégiben (a Magyar Napló 2004. februári számának hasábjain) Orbán Péter analizálta kimerítően, az életmű bölcséleti centrumát, az 1980-as *Özön közönyt* véve bázisul, s mondván: „Határ Győző bölcséletének differentia specificája a mindenre kiterjedő szkepszis. Szkepszisen gondolkozásának attitűdjét, az episztemikus imperativustól, a megismerési kényszersztól, a piramidális kíváncsiságtól úzótt tudatának szellemi beállítottságát, az amolyan *kételkedem, tehát gondolkodom* (*dubito, ergo cogito*) alapelvét érti. Határ megrögzött *szokratida*, a cusanusi *docta ignorantia* megmételvezettje, aki egész életében követte Platón dictumát, mely szerint a filozófia a szabad lelkek tudománya. Minden ízében igaz rá Macaulay leírása a született bölcselőről, aki *mindent lehetségesnek tart, de semmit nem képes végleg elfogadni*. Legyen szó bármely gondolkodóról vagy eszmerendszerről, a szkepszis ismeretelméleti és jelenségtani megszorításával tudja csak szemügyre venni. A szkepszis számára *a szabad lengés állapotát*, az előfeltevésektől, ideológiák, vallások, kultuszok mágneses terétől mentes szemlélődés állapotát biztosítja. Ennek a habitusnak, illetve egész életművének az allegóriája Határ nagy opuszának címe, a *szélhárfa*”.

Ha nem is egyenrangú allegória (illetve valószínűleg nem is allegória), a *vakablak* szó önmagában levő, majd a *Vakablak világossága* címszerkezetben kifejlő paradoxona is jelezheti a szkepszis vezérszerepét, kikerülhetetlenségét. A költői plánum és a bölcselői küldetés tévesztettségét, hiábavalóságát, a háttérben sejlő Vörösmarty-kérdés, a „Ment-e / A könyvek által a világ elébb?” tagadó megválaszolását hírel, de az általános detronizációnak vannak olyan – lírikusi bravúrmozdulatokkal megnyitott – menekülési útjai, melyek visszafelé, épp a trónhoz – a könyvhöz, az irodalomhoz, az íróhoz, a „célhoz” – vezetnek.

A *Kántor Zsoltnak* ajánlott, 1995-ös *Vakablak világossága* nem magányos, nem egyedi vers. Többek között a *Könyvtemető* is alliterációk kérlelhetetlenségével, s a magyar olvasó szívének oly kedves ünnepi könyvhét „leseprésével” sorjáztatja negatív állításait: „magvetésre vetett betű / megvetett betűje / könnyáztatta könyvtemető: / könyvek temetője // ami eddig Lelkes Állat / szellemét temette: / könyvet hánynak dobigálnak / országos verembe”; „van is hozzá csinnadratta / Paradigma! Könyvhét! / (könyvtemetőn könnyáztatta / föld beissza könnyét...)” A *Vakablak...-ra* „impúrummal” történt a felkészülés. Az „*első – elvetett – változat*” címe is élt alliterációval, s a *világ* szót tette a *világosság* előzményéül: *Holtak hitvilága*. A szövegszerű egybeesések ellenére ez kezdetlegesebb és ziláltabb mű, a francia Cioran-idézet sem menti meg. Mégis érthető, hogy a költő könyveiben párba állítja javított, végleges, nagyszerű változatával, mely mottóul az idézőjeles, ám gazda nélküli aforizmát bocsátja előre: „*a bölcsélet a tanácstalanság privilégiuma*”.

A *Vakablak világossága* magasról indít, hogy szkepszisében mélyre jusson. A v-vel aliteráló cím és a világ(osság) szó a költemény számos hivatásos és alkalmi olvasójában ébresztette fel az első ismert magyar vers, az *Ómagyar Mária-síralom* két sorát: „Világ világa, / Virágnak virága!” Ezek ugyan a textus összefüggésében a legmonumentálisabb – szűzanyai – gyász szavai, kettes, illetve négyes ismétlő jellegükkel viszont világegész-tartalommal is rendelkeznek; hasonlíthatatlanul nagyszerű módon felemelők, *megváltók*. A *Síralom* mint „legelső” és a *Vakablak* mint „legutolsó” magyar vers a magyar költészet teljes történeti és esztétikai feszítvóját felszíkraztatja. Tipográfiaileg elcsúsztatott, hullámzó – összesen ötvenkét – sorából már az első hatban megépíti az imént felhozott, legnevezetesebb magyar könyvtárvers, bölcslethköltészeti műreket, a Vörösmarty Mihály írta *Gondolatok a könyvtárban* díszeit (a *könyvtár* és a *gondolat* szavak szomszédosak az ötödik és a hatodik sorban, erőteljesen ki is emelve Vörösmarty versének és verscímének birtokából: „ó könyvtár-tökéletesség! / gondolat-lebernyeg!”). A harmadik és negyedik sort kezdő *arany* jelzővel az az Arany János is mihamar beköltözik a kompozícióba, akinek – a „késeinek” – a hangjára ilyen részletek rezonálnak: „mennyi tespedt argumentum – / s hány mellétalálás / kinek fals csapásán mentem – / s voltam érte hálás...” (régi panasza ez, *A régi panasz* „Hogy reméltük! s mint csalódánk! / és *magunkban* mekkorát!...” önkritikájának lelki közeléből). Az „arany szélű köteteknek / arany bordás rendje” nem pusztán ódon, előkelő bibliotékák por-csendjét jelenítheti meg: a duplikáló karakterű állításból aligha hullhat ki Határ Győző borító-aranyszínbe futtatott híres saját munkáinak a képe: a versszüret *Hajszálhíd* (1970), a *Gondolkozni annyi mint* (továbbá a *Hülyegyerek emberiség* és a *Kereszténység utáni idők* fejezetcímei) alá igazott 300 tétel, az „Én-szindróma”: *Az ég csarnokai* (1987) s mind a többi.

A roppant személyes és intenzíven szövetségeskereső indítás, a „poros könyvek köhögtetnek / lapjaik-pergetve” felütése, a zárt, benső, könyvtári tér villámgyorsan tágulhat nyílt, külső, univerzális térbe. „kutyaúszás nyelvemlékek / Csendes-óceánján”; „elmélet: elmés ajánlat / dörgő Létezésre”; „most hát tudhatom mit érnek / Teljes Bizonyosságok”; „jőjj vezeklő nincstelenség / Mindtudatlan Kánon / tapadj meg világjelenség / kitapintókámon” – sorolhatjuk a nagybetűs, tulajdonnevesített, megszemélyesített fogalmak sokaságát is mozgósító szöveg, a zúgás átjárta verscsarnok szemelvényeit. A világjelenség (a világ mint jelenség) előfeltevések nélküli, elmélettelen, szabad elsajátítására szegődött ego visszavonja alkotói (könyv-írói) énjét, ugyanakkor, jobb híján beleolvad az értékében sokszorososan lefelé minősített könyv-összességbe (így: alkotó-összességbe), a könyvtárba: „magam hogy Időnek térnek / tarajára hágok // én se nagyon bizakodjam / kincses tévelyemben / mert meggyőzött alattomban / s ott fészkel fejemben / így intelmez Bölcsék Száza: / magam ne lovalljam / nincs se nyelv se létnek háza / hogy hittem megvalljam // tévelyekben delectálnom / amióta fentáll / s legyen én is poros álom: / köhögtető könyvtár”; „minden könyvem rongy vakablak / tévely szemfedője / ha ki nyitja – vagyok annak / megköhögtetője”. A vakablak tehát nem világosságot ereszt be, hanem fényhiánya fényteleniséggel teszi világossá a tévely sötétjét. A trónfosztás a nyelvet és a létet is éri; az alkotónál és az alkotásénál mérhetetlenül magasabb trónusok is a célpontjai a teljes szkepszisnek.

Mégis, a *Vakablak világossága*, szép és fájdalmas igaza közepette, szembe találja magát azzal a másik igazsággal, amely Határ Győző életművének extenzív enciklopédikusá-



gában parázslík. A vakablaki nyelvi derű csak egy rész a Határ-oeuvre karneváli humorában. A világ ámulni és rémülni való groteszkumának tróntermében Határ annyi trónusra felügyel szövegei által, hogy ha a most Kilencvenéves az alkotó és az alkotás trónja után a többit is fel akarja borogatni – mint ahogy borogat hetven esztendeje derekasan –, a döntve emelő, s az olvasó számára oly élvezetes mutatványhoz további sűrű évtizedekre lesz szüksége, hiszen ahol az ő költői keze nyomán úrnak vélné magát a Letűnés, kuncogva máris kikezdi hatalmát a nagy körforgásba egyelőre e néven befészkelődő Feltűnés...

Tarján Tamás



Zsigeri testbeszéd

KOVÁCS PÉTER MŰVÉSZI DIAGNOSZTIKÁJA



Igazi hosszútávfutó. Nem mintha a látványos mennyiségi mutatók, netán a heroikus mentalitás eltökélt képviselője lenne. Dehogy, épp ellenkezőleg. Kovács Péter roppant egyszerű, már-már puritán művészegénység. Csak valahogy nem bír a végére járni választott tematikájának. Számára a figurális utalás, az emberi jelenlét olyannyira fontos, kikerülhetetlen, akár élőlényeknek a tiszta levegő. Mintha Jorge Semprunnel együtt kimondatlanul is azt vallaná: nincs mese, „Embereknek van a legnagyobb súlya az életedben, embereknek, akiket ismertél”. Más kérdés, hogy az alkotó művein egyre-másra keverseresen elgyötört, reménytelen sorsú alakok villannak fel előttünk. Amolyan sejtelmekkel teli, lehangoló kortársi vészjelzések. Persze az a perdöntő, hogy e konzekvens, meditatív művészi vizsgálódás egyre izgalmasabb, szuggesztívebb látleteket tud felmutatni.

Ám honnan ez a skeptikus, tragikus karakterű ember- és világkép? Már az is mond valamit: Kovács Péter élete jóformán mindenestől a főváros kő- és betondzsungeléhez, az itteni tömegkörülményekhez kötődik. Érettségi után a segédmunkát, a fizikai létformát is kipróbálja, majd rövidesen bejut a Képzőművészeti Főiskolára (Fónyi Géza festőosztályában végez 1970-ben). Neki azonban korántsem csak a szakmai szorgoskodás, a művészi előrehaladás eszménye lebeg szemei előtt. Nem, ennél valamivel többet akar. Tisztes függetlenséget, megfelelő egyéni szabadságot. Mert számára az erkölcsi, emberi mozzanatok fölöttébb lényegesek. Aztán látszatra minden összejön. Műtermes lakás, művészi magány, áldásos csönd, kiállítási alternatívák és szakmai elismerések. Ennek ellenére a pályakezdő alkotó művein nyoma sincs a szabadság távlatosabb, derűsebb lenyomatainak. Inkább fordítva. Mindenfelé csupasz, kietlen, szűkös fal- és „cellamotívumok”, köztük pedig rezignált, tengődő teremtmények.

Mintha a szigorúbb magány és függetlenség pusztán arra lenne jó, hogy ráismerjen az emberi korlátozottság terebélyesebb dimenzióira.

Mindebbe azért az átfogóbb érvényű kortársi tapasztalatok is csak-csak beleszóltak. Ne feledjük: Kovács szociális, szellemi eszmélése, művészi startolása a hatvanas, hetvenes esztendőik mozgalmas, kontrasztos világára esett. Az előbbi periódusban mindenestre a hazai kultúra imponálóan gazdag, szintetikus kibomlásának örülhettünk (l.: Juhász Ferenc, Nagy László, Sarkadi Imre, Kondor Béla, Jancsó Miklós, Szabó István, Szokolay Sándor stb. munkásságát). Ekkoriban még nagyrészt hite, tétje és társadalmi bázisa volt a teljességet ostromló művészi nekifeszüléseknek. Nem így az ezt követő, fokozatosan polgárosodó évtizedekben. A totalitás igénye itt már egyre jobban az érzelmesebb nosztalgikákba vagy magánmitológiákba csúszott át, miként az életközeli, embercentrikus fel fogások is szembetűnően átalakultak. Hisz már Kondor lét- és világegészben csapongó zseniális munkássága is a Valaki önarcképeibe torkollt bele. Más szóval: egy csonka, töredékes és elszemélytelenedő emberképbe. Nos, egyebek közt ez az a világszemléleti fordulat



lópont, amely Kovács Péterék generációjának is újfajta mértéket, szigorúbb valóságlátást kölcsönzött.

Igaz, a hetvenes évek fiataljai között még kiemelt becsületnek örvend a játékos, ironikus és groteszk előadás (pl.: Szemethy Imre, Banga Ferenc, Szabados Árpád, Somogyi Győző, Dienes Gábor). Mellettük ellenben a szikárabb, analitikusabb figurális törekvésekről is tudomást kell vennünk (pl.: Birkás Ákos, Sáros András Miklós, Baranyai András). Más lapra tartozik, hogy Kovács Péternek aligha akad közelebbi társa e kortársi felvonulásban. Tőle ugyanúgy idegen a tárgyvilágos, popos és parabolikusabb nézőszög, mint az elvontabb formaelemek alkalmazása. Egyszerűen hagyománytisztelőbb, lakonikusabb egyéniség. Innen adódik, hogy jóformán főiskolás alakrajzait, vázlatait ragozza tovább, amint kilép a nyilvánosság elé. Csak éppenséggel szikár, éles metszésű falak és panelablakok közé szorítja folyton változó, vívódó figuráit. S mindezt egy rendkívül lágyan, artistikusan kezelt sárgás, barnás színekörnyezetben tálalja elénk. Ezzel szorongó alakzatainak is szelídebb, poétikusabb atmoszférát biztosít.

Habár ez is csak féligazság. Többször előfordul: az alkotó üzeneteit pont az átfogóbb vagy villanásszerűbb színeffektusok teszik igazán katartikussá. Annyi bizonyos: e megfontoltan haladó, humánus művészetben a grafikai és festői eszközöknek amolyan elszakíthatatlan, mozgékony szerepük van. Annál is inkább, mivel Kovács eredendően rajzoló-nak készült, s máig is Barcsay Jenőt tekintik egyik legfőbb mesterének. De aztán mégis a festő szakon maradt. Alighanem ebből származik, hogy a főiskola utáni évtizedekben még jelentős helyet kapnak művein a színes, tónusos kiképzések. Ezzel parallel ellenben grafikusai expresszióinak, vonalas nyugtalanságának is érdemi teret szentel (pl.: *Be a városba, Rozsdás panelok, Cella*). Úgyhogy valami finoman cizellált, egyensúlyos helyzetben vagyunk. Innentől viszont egyre felkavaróbb, szálkásabb víziók kerülnek ki az alkotó műhelyéből. Jóllehet továbbra se mond le a hangulatkeltő festői betétekről, csak most már formacentrikus, grafikusai vénáját szinte kendőzetlenül felvállalja.

Lám, a mélybe nyúló, alapvető kifejezési hajlamok előbb-utóbb mégiscsak felszínre törnek.

Mi több: egyféle formai, szellemi metamorfózist kölcsönöznek Kovács Péter látomásainak. Gondoljuk csak el: a művész szinte napról napra, hétről hétre rajzolja különféle ülő, álló és elmozduló figuráit. Akár egy megszállott mániákus. Mintha általuk önmaga rejtettebb presszióit, feszültségeit tudná kivetíteni. Nem csoda így, hogy az alkotó organikus, virtuóz vonalfutamai egyre több spontán, ösztönös mozdulatot is magukba ötvöznek, s így amolyan félig-meddig nyitott, vonaglón expresszív alakok keletkeznek. Míg korai képeinek elegáns vonaldinamikája nagyrészt a drapériák, a csupasz testformák érzéki felfrissítését szolgálta, addig itt óhatatlanul előreléptünk. Mert a csapongóan lüktető idegi és inas képzetű gesztusok immár az emberi belső, neuraszténias természetére irányítják figyelmünket. Akárha némiképp egy-egy vészjóslóan pulzáló röntgenkép villanna fel előttünk. Egy-egy olyan mehökkentő, félabsztrakt látélet, amelyeken csaknem eleven holtakkal szembesülünk.

Ne ijedjünk meg e kemény, kísérteties szópárostól, művészi realitások rejtőznek mögötte. Nézzük meg például tüzetesebben az alkotó *El...(?)* című vegyes technikájú alkotását (2000-ben született)! Látszólag roppant egyszerű, légiesen oldott figurátorzóval van dolgunk. Lehet, a repró ennél is atmoszférikusabb hangzatot teremt. Mindegy: itt a fantá-

ziánknak amúgy is derekasan működni kell. Kiderül ugyan: e csupas, magányos teremtmény félig-meddig háttal vagy oldalnézetben mutatkozik, de különben alig tudhatunk valamit róla. Fiatalabb vagy korosabb illetőt látunk? Netán férfi- vagy nőalakot? Aligha bírjuk pontosan eldönteni. Mint ahogy a síkszerűen traktált, jelzésszerű környezet is épp ilyen talányos. Nem lehet teljességgel kizárni, hogy a tétova alak esetleg kitekint az ablakon. Talán az utca reményteli távlatait, hozzá az ég alja vöröseit fürkészi. Minthogy rendszerint nyilvánvaló oka, értelme lehet valamennyi testmozdulatnak. Ám ne találgassunk! Elégedjünk meg annyival: lényegében egy nemtelen, kortalan – személytelen halandót nézegetünk. Egy közülünk való póré, ágrólszakadt embert. Aki szemlátomást rosszul, feszélyezetten érzi magát jelenlegi pozíciójában, ezért óhatatlanul változtatni szeretne helyzetén (l.: *EL...[?]*).

Ámde hova, hogyan és miféle eszközökkel? Itt ismét leblokkolunk. Már csak azért is, mivel az alkotó nyelvi is megkérdőjelezi az érdemi mozgás, cselekvés lehetőségét. Sőt manuálisan is átlós, keresztirányú – kifeszített képszerkezetet teremt. Mégsem bír mindenestől eltekinteni az elmozduló, előrehajló testhelyzettől. Elvégre Kovács Péter munkásságának egésze jobbra az emberi testbeszéd elemi és elementáris dramaturgiájára van felfűzve. A kezek és lábak pozitúrájára, a fejek és csípőtartások sugallatára. Akárhogy is vesszük: ez a legtermészetesebb, legnyíltabb jelbeszéd. Itt még nemigen bírunk nagyvonalúan föllenteni. Ahogy a jelenlegi magányos, elforduló figura is kendőzetlenül megvallja: ő bizony aligha tart igényt társaságunkra, kandi tekintetünkre. Megvan ő egyedül is, noha a külvilág kihívásait latolgatja. Mégis azt látjuk: ezen az áttetsző, vázlatos testformán a domináns útvonalak és irányok nem is annyira kifele tendálnak. Inkább a fizikum belterülete felé. Ahol a derék meg combtájékon vibrálóan kusza, mikrodinamikus szövetek és idegpályák nyüzsgönek, nem is szólva a vörösen felszikkasztó, riasztó képzetű vonal- és pontelemekről. S ezzel máris a mű kulminációs tartományához értünk.

Hiába ugyanis a testi, fizikális jelek mennyiségi dominanciája, itt valójában a kortársi ember idegi, lelki diagnosztikája nyomul előtérbe.

Persze mi sem áll távolabb e visszafogott, kiváló művésztől, mint a finomkodó, monoton pszichologizálás. Ő saját érzelem- és ösztönvilágával hitelesíti, hogy a létezés felfokozott kínjainak, tehetetlenségeinek kibeszélése igenis tanulságos, izgalmas folyamat. Ha az előbbi képen a szürkés, sárgás tónusok még jótékonyan csitítják, lírizálják a testi, lelki gyötrelmeket, addig másfelé tekintve már drasztikusabb, dinamikusabb emberi tragédiákról kell tudomást vennünk (pl.: *Függő, Mozdulatok I.*). Jellemző azután, hogy a pályakezdés évtizedeiben az alkotó nemritkán többalakos, jelképes és klasszicizáló megoldásokat produkál. A diptichonszerű *Rozsdás panelokon* például ugyanúgy felbukkannak a személytelen, nyomorúságos nagyvárosi alakok, akárcsak a megfeszített Krisztus példázatos képe. Az *Ismétlődő jeleneten* viszont padlóhoz lapuló, elmerülten fülelő férfit észlelünk, aki alatta lévő embertársa legvégső hörgéseire kíváncsi. Időközben azonban e némiképp epikus, érzelmesebb felfogás egy látszólag igénytelenebb, de koncentráltabb előadásba fordul át. Maradnak csak az egyszemélyes, magányos halandók. Ezek azonban már test és lélek, anyag és szellem duális vesződségeit képesek megidézni. Méghozzá kiemelkedő, szuverén művészi színvonalon.

Tudjuk: az expresszionista és szürrealista mozgalmak törekvéseiben igen gyakran felbukkan a démonaival küszködő, véglegesen magára maradt modern ember megannyi jel-



legzetes, tragikus toposza. Majd az absztrakt expresszionizmus, az informel kibomlásával a neoavantgárd mozgalmak többé-kevésbé fel is számolják a konkrétabb alakzatokban szunnyadó kifejezési lehetőségeket. Nos, Kovács mértéktartó, hagyományőrző korszerűsége valahol itt válik fölöttébb érdekessé, értékké. Számára tudniillik az önfeledt rajzolás, az automatikus gesztikulálás korántsem csak a belső szabadság, a formai függetlenség eklatáns kivetülése. Dehogy. Ő tisztesen belekalkulálja, hogy a spontán közvetlenség, a lüktető elvontság csak az életszerűbb, józanabb formák relációjában juthat fontosabb, tartalmasabb szerepekhez. Ennek köszönhető, hogy a művész képein a realiztikus testjelzések és a vonagló, szövevényes vonal- és ideglabirintusok egész a létezés határvidékéig visznek el bennünket. És csakugyan: e talányos, félelmetes tájékon pusztán csak a póre testiségre hagyatkozhat az alkotó, semmi egyébre.

Elvégre ez az a határpont, ahonnan viszontagságos földi és túlvilági életünkre némileg ugyanúgy ráláthatunk.

Keserves magány és tehetetlenség? Aztán felhorgadó cselekvésvágyak és szapora kudarckok? Lépten-nyomon bent lenni valahol, mégis örökös számkivetettségben? Bárhogy is nézzük: Kovács Péter munkásságából egy ilyenféle rezignált, válságos és katasztrófikus világkép bomlik ki előttünk. Megtehetné, hogy alkalmanként becsukná szemét, elfordítaná tekintetét a galád, lelombozó emberi színterektől, s valami üdébb, reménytelibb tematikák után nézne. De nem teszi. Még akkor sem, ha valójában jó néhány gyerekkönyv autentikus illusztrálását is felvállalta. Neki mégis személyes töltetű mozdulat- és léleknaplója a legfontosabb, amit karakteres, igényes műveivel immár három és fél évtizede „vezet”. S amikkel feltétlenül tudtunkra ad egynéhány érzéki, gondolati felismerést. Mindenekelőtt azt, hogy látszólag fejlődő, polgárosodó és demokratizálódó közéletünkben nem is annyira az anyagi, gazdasági, politikai vagy szociológiai problémák életveszélyesek igazán. Sokkal inkább a morális, mentális, neuraszténias és depressziós veszteségek.

Ne menjünk bele e rendkívül súlyos, bonyolult gondok részletezésébe! A képzőművészet egyébként is csak szenzuális, szellemi indikátor lehet az efféle jelenségeknél. Nekem például Kovács Péter vívódó, hitehagyott és mitikus alakjai nem ritkán az egzisztencialisták szigorú, elementáris emberláttatását juttatják eszembe. Emlékszem: annak idején a kultúrpolitika kézzel-lábbal hadakozott e brutálisnak tűnő, pesszimiztikus valóságértelmezés ellen. Azóta viszont csak-csak kiderült: jókora igazság rejlik Heideggerék és Sartreék civilizációs prognózisában. Érdemes hát a zseniális Camusre hivatkoznom A bukás egyik találó részletére: „Nem tudtam, hogy a szabadság nem jutalom, [...] nem is ajándék [...]. Ó, nem, ellenkezőleg, inkább robot, maratoni futás, magányos és nagyon kimerítő [...]. Egyedül egy rideg teremben, [...] mikor határozni kell, szemben magunkkal vagy mások ítéletével. Mindennemű szabadság végén ott mindjárt az ítélet; ezért oly nehéz viselni a szabadságot, főképp, ha láz rázza az embert, vagy ha valami fájdalma van, vagy ha senkit sem szeret” (Az egzisztencializmus. Gondolat K., Bp., 1966. 389.).

Igen, Kovács Péter kimondottan konok, igazmondó alkotó. Őt közel sem az esztétikai szépelgés vagy a hívságos önérzet vezérli, hanem szorongató hiányérzete. Hogy mire, meddig juthat fájdalmas, lényegi mondandóinak kibontásában. Bizonyára e szigorú, következetes művészi magatartás is hozzájárul, hogy hosszú kísérletezés, próbálgatás után végül is az emberi figurák külsődleges modulálását is képes volt úgy-ahogy megtagadni. Csakhogy e szemléleti, alaki negációnak akár átfogóbb értelmet is tulajdoníthatunk. Annál

is inkább, mivel korszerű életünk hír- és reklámözönében majd mindig a tárgyi, anyagi és környezeti javallatok dominálnak (l.: kashmir gold, telkek, utazások, egyebek). S alkalmanként Tamási Áron intelme is beúszik a képbe, hogy valahol mégiscsak otthon kellene éreznünk magunkat e különös világban. Nos, Kovács Péter nyugtalan, társtalan alakjai ennél velősebb, szigorúbb gondolatot sugallnak. Azt, hogy nekünk először is magunkban kellene egyféle elviselhetőbb, biztonságosabb hajlékot teremtenünk. Aztán jöhetnének a nagyvilág parázna csábításai. Osvát Ernő is arra figyelmeztet bennünket: „Anélkül, hogy magunkat szeressük, senkit sem szerethetünk” (Az elégedetlenség könyvéből. Helikon K., Bp., 1988. 53.).

Természetesen a nézők közt is szép számmal találunk olyan egyéneket, akik lépten-nyomon izgalmas tematikai, stiláris fordulatokat várnak el az alkotóktól. Akárha az ipari, marketinges és praktikus észjárás a szellemi, művészi közéletben is egyre nagyobb teret nyerne. Pedig a tartalmasabb, igényesebb műalkotások egyebek közt azzal válnak ki környezetünkől, hogy adott világuk mechanikus, lélektelen tendenciái ellen lépnek fel. Ezt pedig többnyire csak elmélyültebb, etikusabb mentalitással lehet elérni. Szerencsére a kortárs hazai képzőművészetből sem hiányoznak az efféle pályaképek. Elég itt csak Váli Dezső vagy Kárpáti Tamás kiugró munkásságára utalnom. Egyikük a műtermi magány tárgyi, szellemi filozófiáját akarja tisztessen befogni, másikuk pedig az emberben rejlő felemás megváltóképet. Ám mindketten valódi hosszútávfutók. Akárcsak Kovács Péter.

Ő azonban egy olyanféle tematikai, humánus tartalom mentén kutakodik, amelyik korszakunk egészére nézve is igencsak jellemző. Jean Clair, a nemzetközi rangú francia műtörténész mondja: „döbbenet figyelem, hogyan vált [...] a testnek és az egyén halandóságának eszméje szinte kizárólagos témává [...]. Mintha a művészet bezárná a kört, mintha visszatérne ugyanazokhoz a rögeszmékhez, amelyek az első embert kísértették, amikor keresztet vetett egy holttestre, hogy halhatatlanná tegye, hogy megvédje a rontástól” (Balkon. Ezredvégi beszélgetés..., 1996. 9. sz. 6.). Az alkotó méltatói mindenesetre alkalmanként ügyes mentséget keresnek a művész végletes pesszimizmusára. Mintha a keserű igazmondás is finomításra, púderezésre szorulna. Holott Kovács Péter pusztán csak teszi a dolgát, mint a hajdani mágusok avatott, posztmodern utódja. S nincs kizárva, ha áldott türelemmel széttekintünk mives, fájdalmas művei között, akkor tán egy rövidke időre mégiscsak félbeszakad az emberi világ gyalázatos romlása.

Szuromi Pál

Szerkesztői asztal

A Tiszatáj Könyvek sorozat legújabb darabja *Elmélet/irodalom/történet. A komparatív megértés lehetőségei* címmel jelent meg. A kötetet Sággy Miklós és Tóth Ákos szerkesztette a Szegedi Tudományegyetem Összehasonlító Irodalomtudományi Intézete doktoranduszainak írásaiból.

*

Szeptember 28-án a londoni Magyar Kulturális Intézetben mutatták be *Baka István* válogatott verseinek angol nyelvű kötetét, melyről a fordító, Zolmann Péter beszélt.

*

Október 8-án a Csokonai Vitéz Mihály Irodalmi Társaság hévízi irodalmi napjain a Tiszatáj is bemutatkozott. A szerkesztőséget Annus Gábor, Hász Róbert és Olasz Sándor képviselte.

*

Pomogáts Béla 70 éves. Régi kedves szerzőnket sok szeretettel köszöntjük születésnapján és további erőt, alkotó kedvet kívánunk neki!

*

Csiki László október 5-én ünnepelte hatvanadik születésnapját. A kiváló költő, próza- és drámaíró a hetvenes évek elejétől a Tiszatáj szerzője. Verseskötetét *A szótolvaj* címmel a Tiszatáj Könyvekben adtuk ki. Isten éltesse!



Decemberi számunk tartalmából

FALUDY GYÖRGY, GÖMÖRI GYÖRGY, KOVÁCS ANDRÁS FERENC versei

GRENDÉL LAJOS novellája

Részlet NEMES NAGY ÁGNES kiadatlan regényéből

Tanulmányok Kovács András Ferenc költészetéről

Díák melléklet: CSERJÉS KATALIN Hajnóczy Péter novellájáról

A TISZATÁJ DIÁKMELLÉKLETE

2004. NOVEMBER

102. SZÁM

VASY GÉZA

„Hol zsarnokság van”

AZ ÖTVENES ÉVEK ÉS A MAGYAR IRODALOM

Az ötvenes évek

Ötvenes évek minden évszázadban vannak, ám kiiktathatatlan fogalom csak a huszadik századnak ez az évtizede vált. Ennek oka egyrészt az, hogy a modernkori magyar történelem egyik legsötétebb – 1944 mellett a legsötétebb – korszaka esik erre az időszakra, a másik az, hogy a diktatúra ellen fellázadó forradalom 1956-ban világtörténelmi fontosságúvá válhatott, dacára annak, hogy a Szovjetunió könnyűszerrel leverte azt.

Az ötvenes évek fogalma nem pontosan egy évtizedet jelöl, hiszen korábban kezdődött és későbbben fejeződött be. A fordulat évének kezdetét 1948 nyarára tehetjük: ekkor, pontosan június 12-én egyesült a két munkáspárt, s ezzel – a Magyar Kommunista Párt addigi politikájának logikus folytatásaként – megnyílt az út a többpártrendszer teljes felszámolásához, a népi demokrácia helyett a proletárdiktatúra totális bevezetéséhez. A polgári – vagy tágabban – a nem kommunista típusú politikusok és politizáló emberek azonban már korábban is szembesülhettek azzal, hogy Magyarországon a Szovjetunió és a békeszerződés után is jelen lévő szovjet hadsereg aktív segítségével bolsevik típusú hatalomátvételre készülnek a kommunisták. Mindennek nem csupán a nagypolitikában, hanem a szellemi, a művészeti élet egészében is megvoltak a jól látható jelei, akár már 1945 tavaszától kezdődően, s ez publicisztikában, beszédekben, bírálatokban egyaránt észrevehető, dacára annak, hogy 1945-ben és 1946-ban még látványosan népfrontos szemléletűnek mutatta magát a kommunista politika, s szavakban



A szellemi, az ideológiai, az irodalmi életben az ötvenes évek drasztikus és tragikus hatású bolsevik szemlélete bizony még a hatvanas években is jelen volt, bár – szerencsére – folyamatosan csökkenő a mértéke. Az ötvenes évek tehát a szellemi élet szempontjából mintegy másfél évtizedig tartottak. Régóta elmúlt már ez az időszak, értékelése azonban korántsem volt egységes az irodalmárok körében sem. Most csak néhány példa felidézésére van mód.

még 1947-ben is inkább csak a reakciósök, a szélsőjobboldaliak, a demokráciaellenesek ellen harcolt tűzzel-vassal. Valójában azonban 1947 januárjától, a köztársaságellenes összeesküvés megkonstruált perétől kezdve kiiktatandó ellenfélnek tekintenek Rákosiék mindenkit, aki nem hódol be az ő politikai akaratuknak.

Az ötvenes évek a nagypolitikában voltaképpen 1947 januárjában megkezdődnek, még akkor is, ha ezt akkor csak kevesen látták át. Akik pedig átlátták, gyakorló politikusok, és cselekedni is próbáltak, azok csakhamar megtapasztalhatták, hogy életveszélyben vannak. 1947. február 25-én Kovács Bélát (1908–1959), a Független Kisgazdapárt főtitkárát, akinek országgyűlési képviselőként mentelmi joga volt, a szovjet hatóságok letartóztatták szovjetellenes szervezkedés vádjával. Moszkvában 25 év börtönre ítélték. 1956-ban szabadult, súlyos betegen. Kovács Imre (1913–1980) a népi írók mozgalma egyik legfiatalabb tagja, híres szociográfiák szerzője 1945 után a Nemzeti Parasztpárt főtitkára, majd alelnöke volt, s a kommunistáktól független politizálást képviselte. Kovács Béla letartóztatása után Kovács Imre kilépett a Nemzeti Parasztpártból, majd ősszel nyugatra távozott. Még ezt megelőzően 1947 májusában a Svájcban szabadságon tartózkodó Nagy Ferencet (1903–1979), aki 1945 után a kisgazdapárt elnöke, majd 1946 februárjától miniszterelnök volt, a köztársaság-ellenes összeesküvésben való érintettség gyanújával hazahívták. Ennek ő érthetően nem tett eleget, le kellett mondania tisztségéről. A Független Kisgazdapárt az 1945. novemberi választásokon a szavazatok 57 %-át szerezte meg, míg a kommunisták csak 17-et. A kisgazdapárt folytonos támadása, zsarolása, lefejezése után, az 1947. augusztusi választásokon a kommunisták még mindig csak 22 %-ot szereztek, de a kisgazdák csupán 15,4 %-ot, s helyzetük egyre reménytelenebbé vált. Nem volt külön sorsa a többi polgári pártnak, de még a kommunistákkal szót érteni próbáló, Veres Péter vezette Nemzeti Parasztpártnak sem. S a nagy győzelemként beharangozott esemény: a két munkaspárt 1948. nyári egyesülése sem jelenthetett mást, mint az igazi szociáldemokrácia felszámolását, a bolsevik diktatúra nyílt bevezetését.

S vajon befejeződtek-e az ötvenes évek akkor, amikor a számok szerint be kellett volna fejeződniük? Egy nagyon lényeges dolog 1989-ig nem változott: mindvégig egypártrendszer volt – az 1956. októberi forradalom néhány napjától eltekintve. 1956-ot nem lehet igazi választóvonalnak tekintenünk a diktatúra szempontjából, hiszen november 4-e után gyilkos terror kezdődött, s évekig tartottak a perek, halálos és más súlyos ítéletekkel. 1956 ősze után a politikai konszolidáció néhány hónap alatt bekövetkezett: az állandó szovjet és hazai fegyveres jelenlét, a megfélemlítés, a kivégzések megtették a hatásukat. Gyors lehetett a gazdasági konszolidáció is, hiszen, dacára az 1956. végi sztrájkoknak, az ipari termelés alacsony színvonala miatt nem volt túl nagy a kiesés, a mezőgazdaságban pedig október végére már befejeződtek az éves munkák, s egyébként se volt faluhelyen jellemző a forradalmi hangulat. A szellemi élet, a kultúra, a művészetek, s ezen belül különösen az irodalom csak nagyon lassan tudott megszabadulni a terrorisztikus diktatúrától. Kádárék felfogása szerint az íróknak meghatározó szerepük volt az „ellenforradalom” kioltásában, majd a kádári konszolidáció akadályozásában. A Magyar Írók Szövetsége működését 1957 januárjában felfüggesztették. Letartóztattak jónéhány író és újságíró, írópereket rendeztek. A konszolidálódás csak 1960-ban kezdődött el, amikor április 4-e alkalmából a 6 évnél rövidebb időre elítélteket kiengedték a börtönből. Déry Tibor ugyanakkor egyéni amnesztiával szabadulhatott, de 1962 őszéig nem publikálhatott. 1961 márciusában indult

az *Új Írás* című havonta megjelenő irodalmi folyóirat, s ez kapta egyrészt azt a feladatot, hogy az akkori fiatalok fóruma legyen, másrészt pedig azt, nyíltan ugyan ki nem mondva, hogy terelje vissza az irodalmi életbe előbb az irodalmi nyilvánosságtól addig eltanácsolt szerzőket (például Benjámin Lászlót, Illyés Gyulát, Örkény Istvánt), majd a börtönviselteteket (Déry Tibor, Zelk Zoltán). 1961-ben azonban az irodalmi élet konszolidációjának csak a nyers szakasza fejeződött be, s ezt egy újabb követte, amely 1965-ig tartott. A szellemi, az ideológiai, az irodalmi életben az ötvenes évek drasztikus és tragikus hatású bolsevik szemlélete bizony még a hatvanas években is jelen volt, bár – szerencsére – folyamatosan csökkenő a mértéke. Az ötvenes évek tehát a szellemi élet szempontjából mintegy másfél évtizedig tartottak.

Régóta elmúlt már ez az időszak, értékelése azonban korántsem volt egységes az irodalmárok körében sem. Most csak néhány példa felidézésére van mód. 1981-ben jelent meg az 1945 és 1975 közötti korszak magyar irodalmának történetét feldolgozó kézikönyv első kötete *Irodalmi élet és irodalomkritika* címmel.¹ Ennek az irodalmi életet bemutató fejezeteit Szabolcsi Miklós írta. Azt a hivatalos pártálláspontot képviselte ő is, hogy 1953 a személyi kultusz utolsó éve. Egyetértően idézte *A felszabadulás utáni magyar irodalom néhány kérdéséről* címmel 1959-ben megjelent pártállásfoglalást, amely szerint: „A párt alapjában helyes irodalompolitikája nélkül nem születtek volna meg olyan figyelemre méltó alkotások, mint Illés Béla *Honfoglalása*, Rideg Sándor *Sámsonja*, Sándor Kálmán *Szégyenfája*, Szabó Pál *Új földje*, Veres Péter *Próbatétele*, Benjámin László *Tűzzel-késsel* című verseskötete, Juhász Ferenc *Apám* című elbeszélő költeménye, Simon István lírája.”² Az itt említett művek egyike sem tartozik szerzőjük igazán kiemelkedő munkái közé, legtöbbjük senki sem olvassa már régóta, s amiben érték van, azt is éppenséggel lerontja a párt elvárt politikájához való igazodás, amely többeknél lehetett természetesen őszinte szándék, de az írásművet ez önmagában nem teheti értékessé. Az állásfoglalás szerint „Még azoknak az íróknak az alkotásaiban is fellelhető a párt irányításának, szocialista irányvételének termékenyítő hatása, akik részben vagy egészében fenntartották régi nézeteiket (Illyés Gyula *Petőfi és Bem*, *Ozorai példa*, Tamási Áron *Bölcső és bagoly*). Ezek az alkotások több más, ebben a korszakban született művel együtt a magyar irodalomnak ma is értékei.”³ Ez az utóbbi mondat igaz ugyan, ám furcsa, hogy Illyés Gyula (1902–1983) művei közül két kevésbé fontos említődik, s nem lírája, nem a *Fáklyaláng*, amelynek egyik fő szövege a nemzeti függetlenség eszméje. Azon a későbbi nemzedékek sem csodálkozhatnak, hogy az éppen börtönben ülő Déry Tiborról (1894–1977) az 1959-es szövegben nem esik szó. Az már nehezebben elfogadható, hogy Juhász Ferenc (1928–) ideillő könyve, az *Új versek* (1951) még feltételesen sem kerül szóba. Ha viszont a már régóta megváltozott és hitelesnek bizonyult értékrendet nézzük, akkor az a leginkább szembetűnő, hogy az ekkor keletkezett maradandó alkotások nagy része csak évekkel később jelenhetett meg. Kassák Lajos, Sinka István, Szabó Lőrinc, Weöres Sándor, Pilinszky János és jelentős mértékben Illyés Gyula versei sorolandók ide, továbbá Németh László, Kodolányi János, Hamvas Béla és mások prózája.

¹ *A magyar irodalom története 1945–1975 I.* Akadémiai kiadó, Bp. 1981.

² Uo. 155–156.

³ Uo. 156.

A következő néhány évet így összegzi a kézikönyv szövege: „Az 1953–1956 közötti időszak így tehát inkább vitákban, politikai, publicisztikai jellegű írásokban volt gazdag, mintsem kiérlelt művekben.”⁴ Az igazság nem egészen ez, inkább ennek az ellenkezője áll. Ezekben az években bontakozott ki Juhász Ferenc és Nagy László látomásos-szimbolikus-mítoszi költői forradalma, vált éretté Nemes Nagy Ágnes lírája. Déry Tibor, Németh László, Szabó Lőrinc, Illyés Gyula és más jelentős alkotók mellett új írónemzedék is fellépett, s közülük Sánta Ferenc vagy Szabó István novellái azóta klasszikus értékévé váltak.

Kulcsár Szabó Ernő 1993-ban adta ki *A magyar irodalom története 1945–1991* című áttekintő kismonográfiáját, amely a posztmodern irodalomtudomány nézőpontjából foglalkozott a korszakkal. Ő az 1948–1960 közötti éveket *A megszakított folytonosság* fogalmával jelölte, a következő, 1979-ig tartó éveket pedig ugyancsak beszédes címmel látta el: *Az irodalomtörténeti vákuum után: Útkeresés kényszerpályán*. Az ötvenes éveket mindössze hét lapon tárgyalta ez a munka, s némi elismerést csupán lírai művek kaptak: Illyés, Weöres, Szabó Lőrinc, Pilinszky János, Nemes Nagy Ágnes, Juhász Ferenc, Nagy László alkotásai.

Szerintem túlzás az ötvenes évek későbolsevik védelme, de túlzás az ekkori termés sommás elutasítása is. Az irodalmi élet lehetőségeinek szempontjából az ötvenes évek huszadik századi történelmünk legsötétebb korszakát jelentik, s ez alól csak az 1953–1956 közötti évek tarthatók relatív kivételnek. Sematikus, esztétikailag értéktelen írások minden korszakban nagy számmal születnek, s még azt se mondhatjuk, hogy ezeknek mindig negatív volt a fogadtatása. Annyi hivatalos elismerést viszont soha nem kapott a gyenge, a dilettáns munka, mint 1949 után. És soha korábban nem volt államilag előírt, hogy miről és mit szabad írni és publikálni. Viszont mégiscsak megjelenhettek – főként 1953 után – jelentős írások is, s ami ugyanennyire fontos: születtek jelentős alkotások a közeli megjelenés reménye nélkül is. Arról már nem a szerzők tehetek, hogy hosszú éveket, olykor több évtizedet kellett várniuk.

Ideológia és történelemszemlélet

Az ötvenes évekről nem lehet érdemben szólni az őket közvetlenül megelőző esztendőkhöz nélkül. 1944 márciusában Magyarországot megszállták a németek, majd hadszíntérre váltunk. A vesztesek oldalán vettünk részt a II. világháborúban is, kiszolgálóivá váltunk a német érdekeknek, s nem voltunk képesek szembefordulni velük. Iszonyatos embervesztések, háborús pusztítások, német, majd szovjet anyagi követelések következtében az ország helyzete 1945 tavaszán reménytelennek látszott. Már 1943-ban kezdett egyértelműnek mutatkozni, hogy a németek el fogják veszíteni ezt a háborút is, s ennek következtében Magyarország az övékből valamilyen mértékben a szovjet érdekszférába fog átkerülni. Az is bizonyos volt, hogy társadalmi rendszerünk modernizálása elkerülhetetlen: a feudális gyökerű konzervativizmust fel kell váltania egy olyan polgári demokráciának, amely az állampolgárok egyenlőségének elve alapján áll, s nemcsak hajlandó, hanem képes is a szociális kérdések hatékony kezelésére. Ugyanakkor sokan reménykedtek abban, hogy a Szovjetunió nem tud, s a nyugati hatalmak miatt nem is képes a maga rendszerének exportálására. A kommunista párt nyilván legális lesz majd, de csekély támogatottsága miatt nem

⁴ Uo. 164.

válhat meghatározóvá. 1945–46-ban ezek a remények még bizonyos mérvű megerősítést is kaptak, ugyanis a kommunista párt a nyílt színen népfrontos szemléletűként mutatkozott be, mint olyan párt, amelyik nem a teljhatalmat akarja, csupán a demokrácia építését.

A kommunista párt meghatározó ideológiája a marxizmus-leninizmus. A marxizmus szociáldemokrata típusú ideológiája és politikai gyakorlata már a XIX. század utolsó harmadában megjelent hazánkban, 1918 végén pedig megalakult a kommunista párt is. A szovjet mintára 1919 tavaszán létrejött Tanácsköztársaság azonban mindössze 133 napig élt, s nem sok jó emléket hagyott maga után. A két világháború közti állam antikommunista volt, a Szociáldemokrata Párt működését korlátok között, de engedélyezte, a kommunista párt azonban illegalitásba kényszerült, miután vezetői menekülve elhagyták az országot. Az illegális pártnak igen kevés híve volt, működésének szemléletét pedig baloldali messianizmus, szektás szűklátókörűség határozta meg, s csak 1937-ben, a világháború közeledtével váltak nyitottabbá, népfrontosabbá. Mindebből következik, hogy a marxizmus 1945-ben Magyarországon nem tekinthető különösebben ismertnek a szélesebb néptömegek előtt. Az 1930-as években mind jobban eltorzuló szovjet gyakorlatról, a sztálinizmusról hozzánk eljutó hírek sem kelthettek kedvező benyomást, a II. világháború pedig hivatalosan a bolsevizmus elleni küzdelemként jelent meg. Egy front átvonulása az országon, amely ráadásul meg van szállva, soha nem kedélyes eseménysor. Magyarország területén több mint fél évig folytak harcok, amelyeknek befejeztét felszabadulásként és újabb megszállásként is meg lehetett élni, nem egy esetben a kettőt közel azonos időben, például akkor, ha a baloldali, addig bujkáló ellenálló, az ártatlan civil szovjet hadifogollyá lett, akit már vittek is külföldi táborokba. S bizony ez a hadsereg korántsem Grál-lovagokból állott: kegyetlenkedtek, harácsolnak is.

A kommunista pártnak tehát szinte a nulláról indulva kellett elfogadtatnia és népszerűvé tennie magát. Ehhez volt szüksége a demokratikus koalícióra, s még inkább a szovjet hadsereg, illetve a szovjet irányítású Szövetséges Ellenőrző Bizottság jelenlétére. E párt politikáját Moszkvából irányították, ezekben az években, majd az ötvenesekben is, szinte napi rendszerességgel. Meg kell mondani, hogy ügyesen, maguk iránt rokonszenvet keltve dolgoztak eleinte. Igaz, igyekeztek szinte minden sikert a magukénak tudni, s kezdettől törekedtek arra, hogy a párton belüli ellenzéket elhallgattassák, a legtehetségesebb más pártbeli politikusokat lehetetlenné tegyék. Az 1945 és 1948 közötti évek a marxizmus szempontjából az elterjesztés, a megbarátkoztatás esztendei. E három év alatt – az egész nemzet összefogásával – sikerült a háborús pusztítás után az országot újjáépíteni. A korábbihoz képest demokratikus többpártrendszer korszerűbbé tehetette az ország társadalmi berendezkedését is.

A fordulat éve azonban legalább részben átláthatóvá tette, hogy a kommunista párt addigi politikája csupán taktika volt, hiszen a proletárdiktatúra nem a többség diktatúrája lett a reakciós kisebbség felett, hanem az egyetlen párté az egész ország felett, beleértve a párt tagjait is. A marxizmus-leninizmus-sztálinizmus hirtelen monopolhelyzetbe került: minden más nézet ellenségesnek neveztetett, s az ellenséget minden lehetséges módon meg kellett semmisíteni. Ugyan szóban az ideológiai megsemmisítést említették, valójában a fizikaitól sem riadtak vissza. „Ellenség” a félelem légkörében ugyan nem nagyon mutatkozott, azonban Sztálinnak az volt a hírhedt tézise, hogy a szocialista forradalom győzelme után éleződik az osztályharc, mert a legyőzött ellenség minden maradék erejét össze pró-

bálja szedni. A Rákosi-kor állami és pártszervei egyfolytában keresték és meg is találták kötelességszerűen az ellenséget. Némelyiket csak állásából bocsátották el, másokat kitelepítettek vagy elítéltek. Ebben a nyolc esztendőben mintegy egymillió magyar állampolgár ellen zajlott valamiféle eljárás. Nem voltak kivételezettek a párt tagjai sem: ezt már 1949 derekán tanúsította Rajk László letartóztatása, pere és kivégzése. A lakosság megbűvölésének eredményességét jelzi, hogy nagyon sokan el is hitték, hogy Rajk és társai a munkáosztály árulói. Az már a rendszer abszurditása, hogy éppen Rajk volt az, aki belügyminiszterként kiépítette a kommunisták erőszakszervezeteit.

1957 és 1961 között a marxizmus továbbra is monopolhelyzetben volt, de a megtorlásokat igyekeztek az „aktív” ellenségekre, az „ellenforradalmárookra” korlátozni, s a csupán ideológiai értelemben másként gondolkozókkal szemben – hivatalosan legalábbis – elnézőbbek lettek. De ez sem ment máról holnapra: 1957-ben egyértelműen a félelem légköre uralkodott az országban, s amikor 1958 júniusában kivégezték Nagy Imrét és társait, nyilvánvalóvá vált, hogy a bolsevizmus továbbra is híveivel szemben a legkegyetlenebb, s az is, hogy 1956-nak a szocializmust megreformálni, nemzetibbé tenni szándékozó forradalma Kádárék számára soha nem lesz elfogadható.

A hatvanas években kezdődhetett csak meg a toleránsabb ideológiai szemlélet lassú megjelenése. A marxizmust kezdték hegemon helyzetűnek tekinteni, azaz elismerni, hogy – egyelőre – léteznek a világon és így Magyarországon is másfajta ideológiák, de ezek között a legelső és a történelmi távlatban egyedül megmaradó a marxizmus.

Egy társadalom egészének tudati állapotát nagymértékben meghatározza, hogy milyen a jövőképe, milyen távlatok állnak egyedei és közösségei előtt. Nyilvánvaló, hogy ez alól az írók sem vonhatják ki magukat még akkor sem, ha nem a társadalomábrázolásra, nem személyiségük közvetlenebb kifejezésére törekszenek. S különösen így van ez olyan korban, amikor a társadalmi változások gyorsak és radikálisak, s az egyre hivatalosabbá váló pártállami hang éppen a történelmi távlatban való gondolkozást kéri számon mindenkin. 1945 történelmi pillanatában, a kifosztott és lerombolt országban sokáig és sokak számára kétséges volt, hogy egyáltalán sikerülhet-e normális helyzetet teremteni. Egyértelmű volt, hogy radikális nemzeti önbírálatra is szükség van. Ezt klasszikus érvennyel fejezte ki Illyés Gyula 1945 elején keletkezett verse, a *Nem volt elég*:

*Nem volt a hazának elég,
nem volt elég, hogy el ne essen,
tudd meg, az volt a csoda itten,
hogy össze nem dőlt már elébb!
(...)
Mert sem erő, sem bölcsesség
nem lehet elég, hogy megójjja
a házat, amelyben lakója
nem lelheti meg a helyét.*

Hamarosan Illyés versei azt is kifejezik, hogy megkezdődött az ország átalakítása, lezajlott a földosztás, folyik az újjáépítés (*Megy az eke, Cserepező*). Az újjáépítés sikerei a kételkedőket is meggyőzhették: az ország valóban élni akart, és ezért cselekedett is. Ennek az országépítésnek a lendülete fejeződött ki Jankovich Ferenc (1907–1971) dalszövegében:

*Sej, a mi lobogónkat
fényes szelek fújják,
sej, az van arra írva:
éljen a szabadság!*

*Sej, szellők, fényes szellők,
fújjatok fújjatok –
holnapra megforgatjuk
az egész világot.*

Ez a dal 1945 után indulóvá vált, az 1948-ig tartó évek egyik elnevezése is innen származik: a fényes szellők (prózaiban: szelek) kora. A kulcsgondolat a történelemszemlélet szempontjából az, hogy „holnapra megforgatjuk / az egész világot”. A költő ezt természetesen jelképesen értette, azonban a holnap jelképes fogalma is többféleképpen értelmezhető, akár csak a távlaté, a történelmi perspektíváé. Az ember számára praktikusán háromféle történelmi távlat létezik. Az egyiket, a legközelebbre nézőt nevezhetjük hétköznapi távlatnak, s ez néhány évnyi előretekintést jelent: például azt, hogy a gimnazista szeretne egyetemi diplomát szerezni.

A másik az emberéletnyi távlat: ebben életsorsunkat tervezzük el fiatalon vagy akár idősebben is. S végül a harmadik a világtörténelmi távlat, amelyben túlnézünk saját életidőnkön, s unokáink vagy akár azok unokáinak sorsát gondoljuk el. A holnap jelképes fogalmába elvileg mindegyik távlat beleférhet. Az 1945 utáni társadalmi forradalom és az újjáépítés gyorsasága révén a bolsevik propaganda könnyebben el tudta hitetni a tömegekkel, hogy hasonló ütemben lehet felépíteni a szocializmust, eljutni a kommunizmus eszményi-kánaáni társadalmába. Érzékletesen fejezi ki ezt a naiv hitet Benjámin László 1915–1986) állandó antológiadarabbá vált verse, a *Tavaszi Magyarországon*. Eszerint „*elhomályosult, / majd eltűnt végkép ami rossz volt*” s aznap született fiára úgy gondol, hogy ő felnőttként már egy ideális világban létezhet. Még heurisztikusabb az *Örökké élni*: „*a Föld oly távlatokba fordult, / hogy láttára a könny kicsordul / és elfullad a szó...*”. A Magyar Dolgozók Pártjának nevezett bolsevik párt azt szuggerálta a társadalomnak, hogy történelmileg jelentéktelen idő – legfeljebb egy-két évtized – alatt eljutunk a kommunizmus világába. Ez azt jelenti, hogy egybecsúsztták a hétköznapi, az emberéletnyi és a világtörténelmi távlatot, a rövid időtartamba sűrítve bele mindent, s egyúttal azt is megkövetelve, hogy az ember hétköznapijait is a világtörténelmi célok megvalósításáért való önfeláldozó küzdelem töltse ki.

1948-ban és 1949-ben ennek volt még valami virtuális hitele, de ezt követően a totális diktatúra egyrészt nem volt igazolható a klasszikus marxizmussal, másrészt az életszínvonal is olyan mértékben csökkent, hogy teljesen hiteltelenné vált a szép távlatok emlegetése, hiába hivatkozott Rákosi arra, hogy ne együk meg azt a tyúkot, amely jövőre aranytojást tojna, kijelentve egyúttal, hogy „Minél több munkával, verejtékkel, áldozattal építjük jövőnket, annál tartósabb lesz, drágább lesz mindannyiunk számára.”⁵ Az áldozatokra hivatalosan azért is szükség volt, mert a szocialista tábor elkerülhetetlennek gondolta egy

⁵ Idézi Romsics Ignác: *Magyarország története a XX. században*, Osiris, Bp., 1999. 356. Lelőhely: *Szabad Nép*, 1950, június 18. 2.

harmadik világháború kitörését, s ezért erőltette a hadiipar fejlesztését. Hazánkat „a vas és az acél” országává kívánták változtatni, nem törődve azzal, hogy alig vannak ehhez ásványi kincseink. Ezért láttak hozzá Dunapentele szántóföldjein Sztálinváros és a vasmű felépítéséhez, a „testvéri” Szovjetunió vasércére alapozva.

Sztálin 1953. március 5-én meghalt. Lassú változások kezdődtek a szovjet politikában, s ezek nálunk is hatottak. Az MDP is elkezdett korrekciókat végrehajtani, s júliusban Nagy Imre lett a miniszterelnök, aki igyekezett minél több törvényteleniséget felszámolni. Rákosi azonban nem törődött bele a számára kedvezőtlen változásokba, s még a szovjet párt XX. kongresszusa (1956. február) után is önigazolást keresett. Végül 1956 júliusában – szovjet utasításra – fölmentették tisztségeiből, a Szovjetunióba vitték. Miután a személyi kultusz létét, törvény- és emberellenes voltát Moszkva, majd Budapest is beismerte, s megkezdődött valamifajta szembenézés, nálunk 1956 októberi forradalmának hatására valamivel radikálisabban, az a hivatalos álláspont alakult ki, s ezt is sokan elhitték, hogy a közelinek látszó eszményi jövőt a sztálinizmus miatt nem sikerült megvalósítani, de most már jó úton járhatunk, soha többet nem fordulhat elő hasonló. A Kádár-korban szinte mindvégig az volt a párt álláspontja, hogy jó úton jár az ország. Az 1962 novemberében tartott pártkongresszus deklarálta, hogy hazánkban befejeződött a szocializmus alapjainak a lerakása. Ez gyakorlatilag azt jelentette, hogy a mezőgazdaság szocialista átszervezésével a parasztság döntő hányada belépett a termelőszövetkezetekbe. Azt a célt tűzte ki az MSZMP maga elé, hogy Magyarország 20 év alatt a többi szocialista országgal együtt érje utol és hagyja is el a legfejlettebb tőkés országokat. S bár 1963-ban végre közkegyelmet hirdettek, s Kádár új jelszava az lett, hogy „aki nincs ellenünk, az velünk van”, a szellemi életben, s az ott ekkor még meghatározó irodalomban a lelkesedők mellett nem kevesen voltak a szkeptikusok is. A politikai jószándékot, a célok szépségét nem lehetett kétségbe vonni, de már az 1956 előtti évek magyar irodalmában megjelenik, 1956 után pedig hangsúlyossá válik egyrészt az a gondolat, hogy mindenfajta hatalom veszélyeket hordoz magában, a hatalom megront(hat), erkölcstelenné tesz (tehet), s erőszakkal nem lehet, nem szabad a népet megpróbálni boldogítani (Déry Tibor, Illyés Gyula, Sánta Ferenc művei), másrészt pedig az a felismerés, hogy az ember csak korlátozottan nevelhető, formálható át a politika igényei szerint, a „szocialista embertípus” ideálja és a valóság messze esik egymástól, a „hogyan kell, hogyan kellene élni” kérdéseire nem könnyű a válasz (Veres Péter, Déry Tibor, Sarkadi Imre, Fejes Endre, Fekete Gyula, Sánta Ferenc és mások művei).

A kulturális politika természetesen azokat a szerzőket támogatta, akiknek nem voltak igazán kétségeik a jelent és a jövőt illetően. Az 1958-ban kiadott *Tűz-tánc* antológia a fiatal és elkötelezett szocialista költőket vonultatta fel nagy propagandával, s még a nyolcvanas évek kézikönyve is nemzedéket próbált varázsolni belőlük. A tűztáncosok közül az egyik legtehetségesebb Váci Mihály volt (1924–1970), s az ő *Kelet felől* című verse volt hivatva igazolni, hogy a kétezer éves történelmi múlt minden jelentős ténye a jelenlegi, a vörös forradalom felé mutat, ez a nép vágya, sőt: követelése, vagyis jó úton haladunk.⁶

Aki viszont a kételyeit sem eltitkolva vallotta meg szocialista hitét, mint például az a Benjámin László, akinek 1948-as derűje az ötvenes évek közepére igencsak elkomorult,

⁶ A hatvanas évek végére Vácinak be kellett látnia, hogy félrevezetődött, s élete végén megírta *Valami nincs sehol* c. versét, amelyben az elrontottság döbbenete és az újrakezdés lehetségesége, hite szólal meg.

s aki „árulásáért” évekig nem is publikálhatott 1956 után, az még a visszatérés maradandó verséért is szigorú bírálatot kapott. Pedig a *Vérző zászlók alatt* a világtörténelmi optimizmusért való küzdelem verse, olyan hitvallás azonban, amely csak a hatvanas évek végére vált bolsevik szemmel is elfogadhatóvá.

Az irodalompolitika

1990 után nálunk az irodalompolitikát sokan sztálinista találmánynak gondolták, s fel akarták számoltatni, pedig irodalom-, művészet-, művelődéspolitika minden viszonylag fejlett társadalomban létezett, például már az ókori görög poliszokban is, ahol a színházi előadások látogatását kötelezővé tették a szabad emberek számára, sőt: aki szegény volt, az „állami támogatással” tekinthette meg az előadásokat. A felvilágosodás óta Magyarországon is folyamatosan létezett irodalompolitika. A zavart az okozhatta, hogy 1948 és 1990 között látszólag csak egyetlen irodalompolitika létezett nálunk, s az meglehetősen ellen-szenvesnek mutatkozott, még a nyolcvanas években is. Némi irodalomtörténeti tapasztalattal belátható, hogy egy normálisan működő társadalomban egyidejűleg többféle irodalompolitika érvényesülhet, s ezek nem feltétlenül semmisítik meg egymást. Minden irodalmi irányzat egyúttal valamiféle irodalompolitikai koncepciót is képvisel, s ezek akár egymás ellenében is érvényesek lehetnek egyidejűleg is. A századelőn például a *Nyugat* és Kassák mozgalma egészen más eszmények jegyében szerveződött. Az 1945 utáni néhány év – amiként utóbb Nemes Nagy Ágnes találóan elnevezte – „a hároméves irodalom” korszakában többpártrendszer volt, s ennek megfelelően valamelyik párthoz és/vagy valamelyik irodalmi hagyományhoz kötődtek az egyes irodalmi csoportosulások, s ez legközvetlenebbül a folyóiratokban mutatkozik meg. A *Magyarok* elsőként indult 1945 áprilisában, akkor még Debrecenben, s érthető, hogy előbb összirodalmi, majd a nyugatos hagyományokhoz közelebbi lapként létezett. A *Válasz* (1946–1949) folytatta a harmincas évek azonos című folyóiratának hagyományait, a népi írók mozgalmához és a Nemzeti Parasztpárthoz állt közel. Az *Újhold* (1946–1948) mindössze 7 száma a későnyugatos hagyomány legmaradandóbb fóruma az akkori fiatalok lapjaként. A *Csillag* (1947–1956) a kommunista párt irányításával jött létre, ezért is maradhatott életben a fordulat éve után is. Kassák Lajos két rövidéletű folyóiratot is szerkesztett, a *Kortársat* (1947–1948) a szociáldemokrata párt támogatásával, az *Alkotást* (1947–1948) a Magyar Művészeti Tanács lapjaként.

Önálló irodalmi fórumok nélkül nehéz bármifajta irodalompolitikát megtestesíteni, s a totális diktatúrában amúgy sem lehetnek egyéni vélemények. Mindazonáltal az egypártrendszer hatalmi gépezetének irodalompolitikájával párhuzamosan, azzal szembehelyezkedve mindvégig létezett magának az irodalomnak az önvédő politikája. Erre persze mindig csak korlátozottan volt lehetőség, s csak ritka alkalmakkor lehetett radikálisan föllépni, miként 1956-ban, amikor az irodalom nemcsak önmagát védhette, hanem az egész országot.

A fordulat évével az irodalom a politikai harc részévé vált. Nem hirtelen változásról van szó, hiszen a szellemi életet, így az irodalmat is irányító, 1944-ben Moszkvából hazatérő Révai József (1898–1959) és az irodalmi életben legfőbb segítőtje, Horváth Márton (1906–1987) megnyilatkozásai, politikai szereplésük mind egyértelműbbé tették a valódi célokat. Horváth Márton már 1945-ben elítélte a polgári szemléletű irodalmat, s Márai Sándor, Babits Mihály szidalmazása után két évvel már Illyés Gyula, Németh László is elfogadhatat-

lanná kezdtek válni számára. Hírhedt megfogalmazása szerint: „az öt éves terv meghatározza irodalmunk fő irányát és fő témakörét is. Ez nem leszűkítést jelent, hiszen úgy is lehetne ezt a követelményt fogalmazni, hogy az irodalomnak elsősorban mai életünk legfontosabb kérdéseivel kell foglalkoznia – hiszen a szocialista építés alakítja ki döntően új életünket. Akinek ez kényszerzubbonyt jelent, az csak börtönnek érezheti az egész új Magyarországot, annak aligha lehet helye az új irodalomban (...) Demokratikus irodalom annyit jelent, hogy milliókhoz szóló, közérthető és közérdekű irodalom. A népből jött és a népért élő új hősök irodalma ez. Új emelkedettség: az építés pátoszának irodalma ez.”⁷ 1949 júliusában, Petőfi halálának centenáriuma Horváth Márton hirdette meg a „Lobogónk: Petőfi” jelszót. Önmagában ezzel nem lehetett volna semmi baj, s nem is a jelszóval, hanem értelmezésével adódtak a gondok. A bolsevik felfogás szerint ugyanis a művészeknek ugyanolyan elszánt forradalmárnak kell lennie, amilyen Petőfi volt, s ugyanannyira közérthetőnek – akár az analfabéták számára is. Ebből következett: ha Petőfi élne, köztünk, bolsevikok között menetelne az első sorban.

A sztálinista gyökerű művészetpolitika a művészeteket a politika szolgáloinak tekintette, s a hatalom megszerzése után csak azokat tűrte el, akik alkalmazkodtak követelményeihez. A művészet célja szerintük a forradalmi munkásosztály érdekeinek képviselete, a harcra való mozgósítás. Erre valóban az agitatív művészet a legalkalmasabb, s annak valóban közérthetőnek kell lennie. Az igazi művész harcos, a párt soraiban a helye, így természetszerűen marxista, s tudja, hogy a szovjet példát kell csak követnie, hogy helyes úton járjon.

E követelménynek az lett a leglátványosabb következménye, hogy a magyar írók színjavának döntő többsége részben vagy egészben kiszorult az irodalmi életből. Voltak olyanok, akikre – addigi munkásságuk alapján – eleve nem tartottak igényt. Ezek részben „esztétizáló”, tehát az osztályharchoz felesleges műveket alkottak, részben pedig olyan társadalomkritikát foglalmaztak meg, amely nem egyezett meg a hivatalos bolsevik állásponttal. Másokat arra buzdítottak, hogy írjanak „igazi” szocialista műveket, foglaljanak állást az új rend mellett, s mikor ez nem teljesült, sajnálkozva utasították el az illetők műveit. Az ötvenes években hosszabb-rövidebb ideig nem publikálhatta alkotásait Fodor András, Hamvas Béla, Határ Győző, Jékely Zoltán, Kassák Lajos, Kálnoky László, Kodolányi János, Lakatos István, Lator László, Mátyás Iván, Mészöly Miklós, Nemes Nagy Ágnes, Németh László, Ottlik Géza, Pilinszky János, Rába György, Sinka István, Szabó Lőrinc, Szabó Magda, Szentkuthy Miklós, Tamási Áron, Tatay Sándor, Vas István, Weöres Sándor s ők később – Kálnoky kivéve – mindannyian Kossuth-díjat kaptak.⁸

A rendszer mindazonáltal humanista módon viselkedett, hiszen 1948-ban még megengedte Márai Sándornak, hogy emigráljon, s börtönbüntetésre csak kevés íróit ítélte, a felsoroltak közül Határ Győzőt vagy az 1956-ban ugyancsak emigráló Faludy Györgyöt. S legtöbbjüknek megengedte, hogy az irodalom peremvidékén némi jövedelemhez juthassanak. Ebben a legnagyobb szerepe a műfordításnak volt. Nagy erővel láttak hozzá a szocialista tábor irodalmainak megismertetéséhez, beleértve, szerencsére, nemcsak a szocreál

⁷ *Író-diplomaták = Szabad Nép*, 1949. április 17.

⁸ Rába György – tudományos munkásságát is figyelembe véve – Széchenyi-díjat kapott, Hamvas Béla, Jékely Zoltán, Kodolányi János és Sinka István pedig 1990-ben csak posztumusz részesült ebben az elismerésben.

írásokat, hanem a klasszikus értékeket is, valamint a nyugati világ haladónak minősített alkotóit. A műfordítói munka adott megélhetést a költők nagy részének, de például Németh Lászlónak is. Egy másik lehetőséget a gyermek- és ifjúsági irodalom kínált. 1950-ben megalakult az Ifjúsági Könyvkiadó, s itt a fordítások mellett eredeti művek kiadására is lehetőség nyílt. Az ötvenes évek eleji irodalompolitikának talán egyetlen pozitívuma, hogy ez az irodalmi terület kiváló alkotók érdeklődését is felkeltette. A legismertebbek: Bárányi Tamás, Illyés Gyula, Kolozsvári Grandpierre Emil, Kormos István, Lengyel Balázs, Mándy Iván, Mészöly Miklós, Szabó Lőrinc, Szabó Magda, Tatay Sándor, Thury Zsuzsa, Weöres Sándor. Végül még egy lehetőség adódott: irodalmi művek dramatizálása a rádió számára, ismeretterjesztő előadások tartása ott és máshol. Erről a világról és életformáról Mándy Iván (1918–1995) számolt be klasszikus érvénnyel (*Fabulya feleségei, Előadók, társszerzők*).

Az elhallgattatott irodalom helyzetét jól fejezték ki az úgynevezett sírversek. Az ötlet Jékely Zoltáné (1913–1982). Az ő új verseskönyvének kiadását utasította el a Könyvhivatal – vagyis a cenzúra – 1949 elején azzal, hogy temetői hangulatot áraszt, kiadása nem időszzerű. Erre ő dacosan-játékosan kitalálta, hogy akkor sírverseket fog írni. Ötletéből korabeli „népköltészet” lett, a szerzők beazonosíthatatlanok. A versek élőkről szólnak, általában az új rendszer hangadóiról. Néhány példa: „*Itt nyugszom én, Horváth Márton, / ezzel szolgálom a pártom.*”, „*Itt nyugszik a Zek, a Zoltán, / pártjelvénye akadtt torkán.*” „*Benjámin Lacikát takarja e bucka, / vándor, ne örülj, mert még él a Kuczka.*”, „*Itt nyugszik az Örkény Pista, / a szir-szür-szarrealista.*”

A sztálinizmus korszakának kizárólag a szocialista realista irodalom és művészet felelt meg. Ezt nálunk a „Lobogónk: Petőfi” már említett jelszava alapján úgy értelmezték, hogy a műalkotásnak marxista-leninista-sztálinista szellemiségűnek kell lennie, kifejezve a proletárforradalom aktuális feladatait, és megmutatva a jövőbe vezető csodálatos utat, érzékelte ezt a jövőt is. Ennek megoldására találták ki a forradalmi romantika fogalmát, okkal, hiszen a jelen és a várt jövő iszonyatos távolsága csakis romantikusnak nevezhető szemlélettel látszott áthidalhatónak. Miután a magyar íróársadalom nagyobbik hányadát kiiktatták az irodalmi életből, s a megmaradók közül is csak kevesen voltak képesek napról napra megfelelni Révaiék igényeinek, szabad tér nyílt a féltehetségek és a dilettánsok számára. Sztálin hírhedt felszólítását: „Írók, alkossatok remekműveket!” komolyan vette a politika, s úgy képzelték el még magasan iskolázott vezetők is, hogy ha megvan az ideológiai vértettség, a forradalmi elszántság, akkor előbb-utóbb mellé fog társulni az írói tehetség is. Hiszen a forradalmár előtt nincs lehetetlen. Amúgy azt is gondolták, hogy az agitációs irodalomnak nincs is szüksége túlzott esztétikai megformáltságra. A művelt Révainak azonban hamar rá kellett jönnie arra, hogy azért mégiscsak van valami esztétikai minimum, a fércmű lényegében politikai szempontból is hatástalan. Ezért, amikor 1951 áprilisában ülésezett *A magyar írók első kongresszusa*, az Révai nyilvánvaló utasítására a sematizmus elleni harcot állította a középpontba. Ugyanakkor Révai azt is előadta, hogy az alap az irodalom pártosságáért vívott küzdelem, s nehezményezte, hogy Déry a műgondra, a téma hosszú kihordási idejére hivatkozott. A következő év őszén az úgynevezett *Felelet*-vita az odafigyelők számára egyértelműen megmutathatta, hogy Révai követelése csapdahelyzet: úgy hirdet harcot a sematizmus ellen, hogy közben folytonosan sematikus műveket követel meg előírásaival. Déry Tibor 1948-ban kezdte el írni tetralógiájának tervezett regényciklusát, amelynek központi hőse egy tizenéves proletárfiú. Az ő fejlődésregényét ter-

vezte el az 1930-as évek kezdetétől, 1948-ig, amikor ez a szereplő egy nagy gyár munkásigazgatója lett volna. A mű első részét 1950-ben egyöntetű elismerés fogadta, a második kötet 1952-ben viszont a hírhedt vitához vezetett, amelyben Révai és katonái nyilvánvalóvá tették, hogy a kommunista írókban is az ellenséget keresik, ha önálló véleményük van. Déryt megrótták azért, amiként az 1930-as évek illegális hazai kommunista mozgalmát ábrázolta – egyébként hitelesen – és megrótták azért is, hogy a cselekmény idején még csak 16 éves hőse miért nem lesz a kommunista párt tagja, s hibáztatták az elit polgári értelmiségi főhős rokonszenvező rajzáért is. Révai kategorikusan azt követelte, hogy a szerző dolgozza át az ő kívánalmai szerint a megjelent két kötetet, s ebben a szellemben folytassa a munkát. Az írónak kötelezően önkritikát kellett gyakorolnia, de át se dolgozta, s később se folytatta a hiteltelenné vált koncepciójú munkát.

Változások az irodalompolitikában 1953 derekán kezdődhettek. Révaiék minden óvatossága ellenére kiszabadult a szellem a palackból, s később már hiába igyekeztek visszagyömöszölni, az egyre önállóbb szellemiség 1956-hoz vezetett. A párt lényegesen nem kívánt változtatni irodalompolitikáján, de rákényszerült erre. Addig mindig és mindenkit az önkritikára bízattak, most kénytelenek voltak némi kritikát is elviselni, ám ez nehezükre esett, s a bírálatban többnyire a szocializmussal szemben ellenséges magatartást igyekeztek fellelni. Mindenesetre megkezdődött néhány hallgatásra ítélt író visszaengedése az irodalmi életbe. Németh Lászlóval (1901–1975) drámaírással szerződhetett a Nemzeti Színház (Révai határozott utasítására), ám az elkészült művön változtatásokat követeltek, s csak 1956 októberében mutatták be a *Galileit*. Tamási Áron meglepő módon már 1954-ben Kossuth-díjat kapott. 1956 nyarán a *Csillagban* megjelenhetett Pilinszky János és Weöres Sándor is, kiadták Szabó Lőrinc válogatott verseit, Illyés új verseskönyvét (*Kézfogások*), Weöres Sándor válogatott és új verseit (*A hallgatás tornya*), ősszel Németh László nyolc éve kész regényét, az *Égető Esztert*, s számos, addig félreállított íróval kötöttek szerződést.

Mindez elsősorban nem a hatalom belátásának volt a következménye, hanem az irodalom, a szellemi élet szabadságharcának, a szabadságra törekvés irodalompolitikájának, amely engedményeket tudott kicsikarni. 1953 derekától megjelenhetnek olyan művek, amelyek bírálják a visszasságokat: Juhász Ferenc, Nagy László, az addig pártszerű és Kossuth-díjjal elismert Benjámin László, Kuczka Péter versei, az 1948-ban elsők között Kossuth-díjjal elismert Déry Tibor publicisztikája és kispikája.

1955 októberében az Írószövetségben felolvasták egy párttaggyűlésen az áprilisban minden tisztségétől megfosztott Nagy Imre körül csoportosuló írók és újságírók által készített és aláírt memorandumot, amely a kulturális politika néhány döntő hibáját kifogásolta. Rákosiék harcias ellentámadást indítottak, Nagy Imrét kizárták a pártból, Déry és mások is szigorú fegyelmi büntetést kaptak.

A XX. kongresszus után felgyorsulnak a folyamatok. A hetente megjelenő *Irodalmi Újság* egyre élesebben kritizáló írásokat közölt. 1956 nyarán a Dolgozó Ifjúsági Szövetség által működtetett Petőfi Körben harcias vitaülések zajlottak. Június 27-én került sor a történelmi nevezetességű sajtóvitára, amelynek legfontosabb felszólalása – inkább előadói beszéde – Déry Tiboré volt. Nyilvánosan és részletekbe menően bírálta az ötvenes évek irodalompolitikáját, név szerint foglalkozva Révai József, Horváth Márton és Darvas József tevékenységével. Kijelentette, hogy „Révai elvtárs felelős a magyar irodalomnak és művészetnek azért a fokozatos elsorvasztásáért, amely a fordulat évében, 1948-ban kezdődött és

egészen a legutóbbi időig tartott.”⁹ Magyarország állapotának jellemzését azzal kezdte, hogy „bajaink kútforrása a szabadság hiánya.” Feltette a kérdést „vajon nincsenek-e eszméink rendszerében is bizonyos tévedések”. A politikusokat név szerint bírálva megfogalmazta ezt a költői kérdést is: „Nem veszik itt észre, hogy itt valami személyen kívüli, valamilyen szerkezeti hiba akadt a kezeim közé?” Déryt beszéde miatt azonnal kizárták a pártból, s összehangolt sajtótámadást indítottak ellene. Rákosinak azonban hamarosan távoznia kellett, az egyre radikálisabb, ámde a szocialista rendszeren belüli reformtörekvéseket egyelőre utóda, Gerő Ernő sem tudta megakadályozni. Ezt tükrözte az 1956. szeptemberi írószövetségi közgyűlés szellemisége, amely már közvetlenül vezetett október 23-ához.

A Magyar Írók Szövetsége a forradalom egyik szellemi központja volt, s az *Irodalmi Újság* november 2-ai különkiadása az irodalom tisztelgése az általa is előkészített forradalom előtt. E lapszámban Illyés Gyula még 1950-ben keletkezett *Egy mondat a zsarnokságról* című verse mellett Füst Milán, Déry Tibor, Szabó Lőrinc, Németh László, Hubay Miklós, Bárány Tamás prózája, Kassák Lajos, Benjámin László, Tamási Lajos versei a legemlékezetesebbek. A november 4-ei szovjet ellentámadás után, amíg lehetett, az írószövetség tagságának zöme próbálta védeni október eszméit. Utolsó megnyilvánulásuk a december 28-ai taggyűlésen elfogadott – Tamási Áron által megszövegezett – *Gond és hitvallás* című memorandum lehetett, hiszen 1957 januárjában felfüggesztették az Írószövetség működését, majd áprilisban fel is oszlatták a szervezetet. Kádárék reakciója érthető, hiszen a memorandum kiállt a forradalom és szabadságharc mellett: „Hitünkben és népünk ismeretében mindenkit óvunk attól a téves ítélettől, hogy szovjet fegyverek nélkül a szocializmus vívmányait kiirtotta volna a forradalom. Tudjuk, hogy nem. Mert a munkásosztály, a parasztság és a java értelmiség híve volt és változatlanul híve a demokráciának és a társadalmi szocializmus vívmányainak, melyeket nem elsorvasztani akart, hanem élővé tenni inkább. Élővé tenni, azaz a maga magyar testéhez szabni és nemzeti hagyományaink szellemével is megtölteni.”¹⁰

Először Kádárék 1956. december eleji határozata nevezte következetesen ellenforradalomnak az októberi eseményeket. Négy fő okot jelöltek meg, sorrendben a Rákosi–Gerő-klikk antileninista politikáját, a Nagy Imre vezette pártellenzék 1956-os működését, a Horthy-fasiszta ellenforradalom jelentős hazai és külföldi erőit, végül a nemzetközi imperializmust. Az íróknak itt még juttattak kiemelt szerepet, de már megkezdtek a letartóztatásokat körükben is. A Déry-per 1957-ben az egész magyar értelmiséget kívánta megfélemlíteni, s nem is eredménytelenül. Fenyegető volt a halálos ítélet is: az irodalompolitikának ekkor a bebörtönzés és az elítélés volt a leghatásosabb eszköze. Az íróperek szelídebb ítéleteinek lehetőségével készítették az írókat arra, hogy tömegesen írják alá 1957 kora őszén a magyar kérdés ENSZ-beli tárgyalását elítélő nyilatkozatot. Déry ítéletében nyilván komoly szerepet játszott a nemzetközi tiltakozás is. Párizsban Déry-bizottságot hoztak létre, s a per tárgyalásának megkezdése előtt Nobel-díjas írók küldtek tiltakozó táviratokat, leveleket Kádáréknak. A „nagy íróper” elítélte lett Déry mellett Háy Gyula, Zelk Zoltán és Tardos Tibor. De

⁹ A beszédből való idézetek lelőhelye: Déry Tibor: *Szép elmélet fonákja*. Cikkek, művek, beszédek, interjúk (1945–1957). Sajtó alárendezte Botka Ferenc. Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp., 2002. 505–516.

¹⁰ *Literatura*, 1989, 1–2.

börtönbe került Eörsi István mellett a „kis íróper” vádlottjaként Varga Domokos, Tóbiás Áron, Molnár Zoltán és Fekete Gyula is.

A korai Kádár-rendszer a kíméletlenség mellett másfelől engedékenynek kívánt mutatkozni. 1957 márciusában Kossuth-díjjal tüntették ki Németh Lászlót és Szabó Lőrincet, s ezzel jelezték, hogy nem csak kommunistákat képesek elismerni. A Madách Színház május 14-én bemutatta Németh Lászlónak még 1946-ban keletkezett *Széchenyi*-drámáját, de tíz előadás után betiltották. A dráma Széchenyi utolsó döblingi korszakában játszódik, a Bach-korszakban, s a szöveg igen sok áthallásra, a közönség tüntető tapsviharára adott alkalmat. Az irodalompolitika igyekezett minél több „polgári” írókat megnyerni, s azokat, akik 1956-ban nem exponálták magukat, akik ideológiai értelemben nem mutatkoztak ellenségesnek, publikálni engedték, kezdték könyveiket kiadni, vagyis az 1956 tavaszán megindult elnézőbb politikát folytatni. A következő években a Kossuth-díjak odaítélésénél arra törekedtek, hogy elkötelezett kommunisták mellett, akik elítélték az ellenforradalmat, együttműködni kész polgári írókat is elismerjenek (1957: Doboz Imre – Hatvany Lajos, 1959: Darvas József – Kárpáti Aurél, 1962: Hidas Antal, Mesterházi Lajos – Vas István).

Ugyanakkor nagyon szigorúak voltak a renegátokkal, vagyis azokkal, akik szembefordultak a Rákosi-korral. Börtönbe csak keveseket zárhattak, azokat, akik aktívan részt vettek a Rákosiék elleni mozgalomban, s ezért „ellenforradalmárrá” váltak, de a kiábrándultakat megbüntethették azzal, hogy kiiktatták őket az irodalmi életből s jóval teljesebben, mint ezt Révaiék tették 1949-től. Örkény István például azt is nehezen tudta elérni, hogy eredeti szakmájában, gyógyszerészként-vegyészként dolgozhasson. Nem publikálhatott Benjámin László sem. S amikor a hatvanas évek elején enyhülni kezdett a helyzet, még mindig éveket kellett várniuk könyveik megjelenésének engedélyezésére. Nagy Lászlónak és a már Kossuth-díjas Juhász Ferencnek például 1957 után 1965-ig nem jelenhetett meg verseskönyve, mert az ideológiai élet vezetője (Szirmai István) ezt ellenezte.

Elszomorító volt Illyés Gyula helyzete is. Nyilvánvalóvá vált, hogy az 1955-ös *Bartók* mellett még nyíltabban és egyértelműbben ítélte el a Rákosi-kort az *Egy mondat a zsarnokságról*, ám e versért nem lehetett felelősségre vonni, hiszen aki ezt teszi, elismeri, hogy ő maga is zsarnok. Illyést rendkívüli mértékben megviselte 1956 leverése, 1957 nyarán kórházi kezelésre, altatókúrára szorult. Keletkező új műveit azonban nem adták ki, drámáit nem mutatták be, s hiába ismerte még a népfrontos harmincas évek végi küzdelmekből Kállai Gyulát (1910–1996), aki különböző ideológiai vezető posztokat töltött be, sőt Kádár Jánost is, méltatlanul bántak vele, ezzel is tanúsítva, hogy igazán és egyértelműen csak a kommunistákat ismerik el. Illyésnek és általában a népi íróknak különösen kényes volt a helyzete 1956 után, hiszen az ő ideológiájukban is felfedezni vélték az 1956-hoz vezető eszméket, s ebben volt is némi igazság, hiszen ők 1945 előtt és után is valódi népi demokráciát akartak, amely a magyarság érdekeit szolgálja. Nézeteiket azonban nagyon nehéz volt ellenforradalminak minősíteni, s azt sem lehetett kijelenteni, hogy a párton belüli ellenzékiek. Az MSZMP Központi Bizottsága mellett létrejött egy kulturális elméleti munkaközösség, amelynek az lett a feladata, hogy fontos kérdésekben tanulmány- és téziszjeggyel, feladatkielöléssel állást foglaljon. 1958 nyarára készült el az állásfoglalás *A „népi” írókról*. Ez a tudományos igényű, irodalomtörténészek által megfogalmazott munka részletesen tárgyalja a mozgalom politikai, ideológiai és irodalmi tevékenységét. A kiindulópont a következő: „a népi írók mozgalma jelentős szépirodalmi tevékenységet felmutató

politikai mozgalom, amelynek alapvető eszmei jellemvonása egy erős nacionalizmussal te-
lített „harmadik utas” koncepció; az imperializmus és a szocializmus világméretű küzdel-
mében egy nemlétező harmadik útnak, a »külön magyar útnak« hamis illúziója.” Csupán
két kemény mondat még a helyzet jellemzéséül: „a »népiek« műveiben megfogalmazott bí-
rálat egy antimarxista koncepció része, (...) bírálatuk nemcsak a hibákat veszi célba, ha-
nem a rendszer alapjait is érinti már.”, illetve: „különösen 1953 után – s ezt tehetségük és
érdemeik elismerése mellett is ki kell mondani – komoly felelősség terheli őket a proletár-
diktatúra államának belső fellazításában az ellenforradalom szellemi előkészítésében való
részvételért.”¹¹ Az állásfoglalásról többmenetes vitát rendeztek, s szerették volna, ha abban
az érintettek is részt vesznek, önkritikát gyakorolnak, de csak a kommunista volt népiek
szóltak meg, a mégis elküldött írásbeli reflexiók pedig nem kerültek a nyilvánosság elé.
Az állásfoglalás jól szemlélteti a Kádár által meghirdetett „kétfrontos harc” egyik frontját.
A két front ugyanis a revizionizmus és a nacionalizmus. Illyéséket a nacionalizmus vélt bű-
nében marasztalták el súlyosan, s az állásfoglalás megjelenését alig előzte meg Nagy Imré-
nek és társainak kivégzése 1958. június 16-án. A revizionizmusnak ugyanis ők voltak a fő
képviselői. Magyarán: sem a marxizmuson belül, sem azon kívül nem szabad kritizálni
a létező szocializmust.

Kádárnak ugyanakkor kellemetlen volt mindenki, aki a Rákosi-kor politikájához való
közvetlenebb visszatérést szerette volna, tehát aki hozzá képest volt balos. Így háttérbe
szorította az ekkor már betegeskedő, s a Rákosi-féle négyesfogatból egyedül itthon és sza-
badlábban maradt Révai Józsefet. Az irodalmi életet az 1957. március 15-én megjelenő *Élet
és Irodalom* indíthatta el. Ennek első főszerkesztője, az egykor Ady-barát Bölöni György
(1882–1959) és társai bolsevik balosságot képviseltek, s kis idő múlva ez is terhessé vált
Kádár számára, akárcsak mások szektássága. Az 1957 utáni évekre azonban elsősorban az
a jellemző, hogy a Rákosi-kornak a nem legelső vonalban dolgozó figurái visszatérhettek,
sőt jelentősebb funkciókat kaphattak. Jellemzi Kádár felfogását, hogy amikor Déryt és Háy
Gyulát politikai megfontolásból amnesztiában részesítette, ugyanezt tette Farkas Mihállyal
és Péter Gáborral is: ha két „ellenforradalmár” kiszabadul, akkor két bolsevik gyilkost is el-
enged, hogy meglegyen az egyensúly. De igazi büntetést a bűnösök közül csak néhányan
kaptak. Rákosi büntetése az lett, hogy 1962-ben kizárták a pártból, és soha nem térhetett
haza a Szovjetunióból. Gerő Ernőt is kizárták, de ő 1960-ban hazatérhetett. Horváth Már-
ton a Petőfi Irodalmi Múzeum igazgatója, illetve a Hunnia Filmstúdió vezetője volt 1957–
1966 között. Darvas József (1912–1973) 1947 és 1956 között miniszter, majd a Hunnia
Filmstúdió igazgatója, 1959-től haláláig az újjáalakult Magyar Írók Szövetségének elnöke.
Igaz, őszintén megbánta rákosista évtizedét. Magas rangú ávéhás tisztek, akik még a Rá-
kosi-korban börtönbe is kerültek, 1956 után különböző vezető kulturális tisztségeket töl-
töttek be (Berkési András, Kardos György).

A fordulat évének időszakában nincs látványos vákuum az irodalmi életben, folyama-
tosság volt észlelhető, csak közben sokan kirekesztődtek a nyilvánosságból. 1956 októberé-
ben még megjelentek az irodalmi folyóiratok, de a tervezett, már nyomdakész új lap, az
Életképek nem kerülhetett utcára, s közel egy éven át irodalmi folyóirat nem jelent meg.

¹¹ A „népi” írókról = *Kortárs*, 1958. július, 3–26. Az alapszöveget Király István készítette, a további
szigorítást elsősorban Pándi Pál végezte el.

Központi lapként a *Kortárs* 1957 szeptemberében indult, addig csak az *Élet és Irodalom* létezett. Miközben a diktatúra tollnokai az írók sztrájkjáról cikkeztek, s az elfojtott forradalom tragikus élménye valóban sokakat írásképtelenné tett, mások pedig valóban tartózkodtak a publikálástól, alig volt fórum az írások számára. S valójában nem is műveket vártak az alkotóktól, hanem politikai állásfoglalást, hűségnyilatkozatot és önbírálatot.

A megszüntetett Írószövetség helyett 1957 áprilisában kis létszámú Irodalmi Tanácsot hoztak létre, de ennek inkább csak látszat-fontosságot tulajdonítottak, nem igazi döntési lehetőségeket. Viszont nekik kellett szervezni 1957 őszén az ENSZ-hez intézendő tiltakozó nyilatkozathoz az aláírásokat. Végül 1959-re érezték annyira konszolidálódottnak a helyzetet, hogy szeptemberben összeülhetett – feltehetően száznál is kevesebb, a pártközpont által kijelölt meghívottal – az Írószövetség alakuló ülése, melyen Darvas József és Kállai Gyula tartott egyaránt harcias előadást. Kállai például azt is kijelentette, hogy a megválasztandó elnökségben a népi írókat nem képviselheti senki. Azt is szükségesnek tartotta, hogy az általa gyűlött – egyébként az ülésre meghívott, de ott jelen nem lévő – Illyés Gyula kéziratot kötetéről nyilatkozzon: „Nem tudom mi a kiadó véleménye e verseskötetről. Ami engem illet, ha én volnék az igazgató, e kötetet nem adnám ki. Ezek a versek arról tanúskodnak, hogy írójuk, aki az ellenforradalom idején letette a maga obulusát – s mint ismeretes: nem mellettünk – a közben eltelt idő alatt semmit sem tanult, semmit sem okult, ma is ott tart, ahol három évvel ezelőtt, s a magáéhoz hasonló magatartásra buzdít másokat is.”¹²

A Kádár-kor irodalom- és művészetpolitikáját praktikusán a *három té* elvének alkalmazásával szokták jellemezni. Ez három fogalom rövidítése: támogatás, tűrés, tiltás. Voltaképpen ez mindenfajta politikára érvényes lehet bármely korban, hiszen minden pártra, minden irányzatra jellemző, hogy van, amit támogat, van, amit megtűr, s van, amit megtilt, persze csak akkor, ha lehetősége van rá. Diktatúrában viszont ez utóbbi nem lehet kérdéses, s bizony a Kádár-rendszer is büszkén vállalta, hogy proletárdiktatúra van, s ezt még a hetvenes években is gyakran hangoztatták. A fogalmak gyakorlati értelmezése és alkalmazása azonban korántsem volt egységes a múltó évek, évtizedek során. 1956 után nagyon sok mindent tiltottak, és nagyon kevés dolgot támogattak. Ez a szigor szerencsére fokról fokra szelídült, de el soha nem tűnt. A konszolidáció két szakasza között éppen az a döntő különbség, hogy 1961-től kezdve kevesebb lett a tilalom. Megfigyelhető viszont az is, hogy amit 1957-ben még megengedtek a polgári irodalomnak, azt a következő évtől kezdve esetleg már tiltották. Az 1956–57-ben visszatérők közül Weöres Sándornak 1956 után csak 1964-ben jelenhetett meg verseskönyve, akkor se könnyen.¹³ Néhány további példa egy-egy mű keletkezésének és megjelenésének esztendejével: Hamvas Béla: *Karnevál*: 1951 – 1985, Kodolányi János: *Én vagyok*: 1951 – 1972, Lator László első verseskönyve 1949 helyett csak 1976-ban jelenhetett meg, s még a Kossuth-díjjal kétszer elismert Vas Istvánnak is keletkezett két olyan verse 1956-ban, amelyek csak 1990-ben láthattak nyilvánosságot (*Teleki Pál emlékezete*, *Az új Tamás*). De még a kommunista Lengyel Józsefnek is el kellett viselnie, hogy a sztálini korszakban játszódó egyik kisregénye, a *Szembesítés* ne jelenhessen meg. A mű csak jóval az író halála után, 1988-ban vált elérhetővé. Lengyel József

¹² Idézi: Ständeisky Éva: *Az írók és a hatalom 1956–1963*. 1956-os Intézet, Bp., 1996. 440.

¹³ Weöres Párizsban járva a *Magyar Műhely* szerkesztőinél hagyta a *Tűzkút* kéziratát, s azok ki is adták azt. Idehaza a költő – a párizsi megállapodás szerint – nyilvánosan tiltakozott a „kalózkidítás” ellen, s ezzel elérte, hogy itthon is megjelenhessen a kötet.

egyébként önironikusan jegyezte fel naplójegyzeteiben, hogy a három té alkalmazására ő is hasonlóképpen reflektál: támogatja, eltűri a párt irodalompolitikáját, adott esetben pedig tiltakozik ellene.¹⁴ Jelentősebb író csak kevés esett mindvégig tiltás alá: néhány emigránson kívül Hamvas Béla (1897–1968) és a politológus Bibó István (1911–1979). Inkább az volt a jellemző, hogy a hatvanas, majd a hetvenes évek során mind megengedőbbé, elismertebbé váltak azokkal szemben, akiket korábban tiltottak, majd eltűrték, s a szerencsésebbek támogatottak lehettek.

Az irodalom az ötvenes évekről

Az eddigiek alapján belátható, hogy az ötvenes évek korántsem tekinthető egységes és egyenmű korszaknak sem történelmi, sem irodalmi szempontból. Maga a fordulat éve sem villámcapásszerűen következett be, voltak előzményei, s az 1948-ig tartó évek nem-marxistának minősített jellegzetességei is fokozatosan haltak el. Még inkább elmondható ez a képlékenységről az „évtized” lezárulásáról: a diktatúra és a demokratizálódás jelenségei hullámmozgásszerűen erősödtek föl és csendesedtek el, s bizonyos mértékig máig hatóan jelen vannak. A kezdő és a lezáró időpont tehát nem köthető pontos dátumhoz, még évszámhoz is nehezen. Az ötvenes évek belső cezurái viszont meglehetősen élesek, konkrét politikai eseményekhez köthetők. 1953-ban egy moszkvai esemény – Sztálin halála – indíthatta el azokat a változásokat, amely nálunk a diktatúra bizonyos mérvű liberalizálódásához vezethetett Nagy Imre miniszterelnökségével. 1955 őszén a magyar társadalomban már a korábban vadul sztálinista értelmiségiek nagy része is szembefordult Rákosival és híveivel, megkezdődött a rendszer átforgatásának kísérlete, s ez válhatott a szovjet XX. kongresszus után egyre radikálisabbá, vezethetett 1956 októberéhez. Az 1956 tavaszától decemberig tartó hónapokat sok szempontból indokolt lenne külön kis belső periódusnak tekinteni, mint a demokratizálódási és szabadságküzdelmek idejét – hasonlóan 1848–49 történéseihez. Az ötvenes évek alapvetően negatív fogalmának ez a pár hónap a pozitív elenpontja. Az esztendő Szilveszterével gyakorlatilag lezárul ez a szakasz is, egyértelművé válik a Kádár-rendszer egyeduralma.

Az egyes kis korszakokban meglehetősen mások az irodalmi élet lehetőségei, más és más a megjelenő és a kéziratot irodalmi termés is. Megmaradt az értéktelen, a dilettáns írók légijója, s megmaradt a remekművek sora is. Mégis létezik egy felmérhetetlen leltárhiány – Domokos Mátyás kifejezését használva –, ugyanis számos író számos műve nem születhetett meg a diktatúra teremtette ideológiai és egzisztenciális körülmények miatt. Elég talán Németh László példájára hivatkozni, aki nyolc éven keresztül kényszerült a műfordítás gályapadján robotolni, ahelyett, hogy saját regényeit, esszéit, írta volna az életideje szerint legjobb alkotó években. Ez idő alatt, a megfeszített munkában szerzett súlyos betegsége viszont elkerülhetetlen korlátját jelentette későbbi működésének. S azt sem szabad elfeledni, hogy az 1948-ban hivatalossá váló irodalompolitika, a marxista esztétika és kritika követelményrendszere a hatvanas és a hetvenes években is jelen volt, s nemcsak korlátozta jelentősen az irodalom szabadságfokát, hanem olyan normát is jelentett, amely egyoldalúsága miatt károsan hatott mind az írókra, mind a művelődésügy pártkatonáira és

¹⁴ 1971. III. 8. = *Lengyel József noteszeiből 1955–1975*. Magvető, Bp., 1989. 356.

hivatalnokaira, mind az olvasókra. Amikor 1962 végén a Szovjetunióban megjelenhetett Szolzsenyicin első műve, az *Ivan Gyenyisovics egy napja*, nálunk is lehetővé vált a nyíltabb szembenézés a személyi kultusz valódi természetével.¹⁵ Lukács György (1885–1971), akit se a Rákosi-, se a Kádár-kor nem szeretett, bár ő volt a Lenin utáni korszak legjelentősebb marxista gondolkodója (vagy éppen ezért volt nemkívánatos), 1965-ben tanulmányt publikált Szolzsenyicinről, s ennek általánosító lényege így hangzott: „A szocialista realizmus központi problémája jelenleg a Sztálin-korszak kritikai feldolgozása. (...) A szocializmus mai világában még kevés olyan ember vesz aktívan részt, aki a sztálini korszakot valamiképpen nem élte át, akinek jelenlegi szellemi, erkölcsi és politikai fiziognómiáját nem e korszak élményei formálták volna. A »nép«, amely a »személyi kultusz« túlzásaitól »érintetlenül« szocialista módon fejlődött és a szocializmust felépítette, még csak hazug vágyalomnak sem jó; éppen azok, akik ezt hirdetik és ezzel operálnak, tudják a legjobban – saját tapasztalatukból – hogy a sztálini uralmi rendszer teljesen áthatotta a mindennapi életet, és hogy kihatásait legfeljebb félreeső falvakban nem lehetett erősen érezni.”¹⁶ Lukács írásának fogadtatása elutasító volt, a hivatalos álláspont szerint már régen túl voltunk ezeken a gondokon.

Az ötvenes évek első felében a politika állandóan arra buzdította az alkotókat, hogy mutassák be a jelenkort. Az ebben a szellemben készült írások döntő többsége hamis és értéktelen. Ami mégis maradandó érték, az szinte kivétel nélkül még a koalíciós évek hanguzatában keletkezett vagy fogant meg, vagy még 1949-es mű, tehát valójában még nem az igazi ötvenes évekről szól. A diktatúra korai és mindmáig legerőteljesebb megörökítése egy csupán 1956-ban megjelenő, majd évtizedekig tilalmas költemény, az *Egy mondat a zsarnokságról*. A nyilvánosság előtt is Illyés Gyula az, aki – a körülményekhez képest viszonylag szabadon – képes szólni a kor igazi arculatáról. A *Fáklyaláng* (1952. december 12.), majd a *Dózsa György* (1956. január 20.) című drámák bemutatói történelmi példázatok a jelenkor számára, az 1955 őszen megjelenő *Bartók* pedig már nyíltan szól a rettenetről, a rettenetek soráról, amelyeket a huszadik századi embereknek át kellett élnie. A fiatal írónemzedék legjelesebb tagjai 1953 táján döbbsen végleg rá arra, hogy hazug és hamis világban élnek. Nagy László és Juhász Ferenc költeményei ezt fejezik ki, s ugyanezt teszi, egyelőre még publicisztikus formában a pályakezdő s igazmondásával nagy feltűnést keltő Csoóri Sándor is (1930–). Az említett költőnemzedék prózaírói 1953 után tűntek fel, s ha áttételesen, szimbolikusabban is, de ugyancsak az igazmondás kötelességének tudatával, mint Sánta Ferenc (1927–) vagy Szabó István (1931–1976). Különösen fontos Déry Tibor 1954 és 1956 közötti munkálkodása: publicisztikája, majd 1956-ban megjelenő *Szerelm* című elbeszélése és kisregénye, a *Niki* nem csupán az ő életművében fontosak, hanem

¹⁵ A szocialista országok között mindvégig létezett egy megállapodás, amely szerint bármely ország egy másik országban történt eseményről csak akkor számol be hazája nyilvánosságának, ha az eseményről az adott ország már korábban hírt adott. S bizony Moszkvában is csak átmenetileg vált lehetővé a nyíltabb bírálat. Szolzsenyicin helyzete is egyre tűrhetlenebbé vált. 1970-ben nem vehette át a Nobel-díjat, 1973-ban pedig kiutasították az országból.

¹⁶ Lukács György: *Világirodalom I–II*. Gondolat, Bp., 1969. II. 315–316. A tanulmány először a *Kritika* 1965. 3. számában jelent meg, tanulmány terjedelmű szerkesztőségi állásfoglalás kíséretében, amely azt próbálta bizonygatni, hogy Lukácsnak nincs igaza. Szubjektívizmust, nem-dialektikus gondolkodásmódot, revizionizmust vetnek a szemére.

a nemzeti irodalom klasszikus értékei, amelyek nemzetközi figyelmet is keltettek, igaz, a politikai események által is támogatva. Figyelmet érdemel Benjámin László, Zelk Zoltán (1906–1981) és más kommunista költők kijózanodása. Benjámin ekkori kötete, az *Egyetlen élet* (1956) jellegzetes dokumentuma ennek.

1956-nak kevés klasszikus verse van. Az egyik, Illyésé ugyan még 1950-ben született, de elválaszthatatlan a forradalomtól. Egy másik október alkalmi verse, Tamási Lajos (1923–1992) műve a *Piros a vér a pesti utcán*. Egy harmadik vers csak 1990-ben jelenhetett meg. Az új Tamás Vas István (1910–1991) műve, mely hitvallás a forradalom és a magyarság mellett. Néhány évvel később ő is megtalálta a módját, hogy történelmi köntösbe bújtatva kiálljon 1956 mellett, s ez a verse, a *Cambridge-i elégia* még rosszallást sem váltott ki. Értethető, hogy leverése után a forradalom a legnagyobb élménye lett a magyarságnak, és így íróinak is. Arról, ami valójában történt, azonban csak egyféle szemlélettel lehetett a nyilvánosság előtt szólni: ellenforradalomnak minősítve. Az 1956 utáni években azok kaptak minden elismerést, akik ezt megtették. Miután ezeknek az írásoknak hazug a kiindulópontja, nem lehetnek igazak művészi értelemben még akkor sem, ha szerzőjük elhitte azt, amit állított. Jelentékenyebb írókat azonban nem lehetett találni a hangsúlyosan „ellenforradalmat” bemutató szerzők között. 1956 minősítése mellett az is kulcsfontosságú volt, hogy az alkotó fogadja el a tételt: a sztálinizmus alatt is a szocializmus épült, s magával a személyi kultusszal lényegében már 1953-ban leszámolt a párt.

Az ötvenes évek árnyaltabb, a tényekkel egybevezethető írói megragadására a nyilvánosság előtt csak a hatvanas évek közepe felé haladva nyílt mód. Kulcsfontosságú ebből a szempontból Sánta Ferenc regénye, a *Húsz óra* (1964), amely azt az írói bravúrt mondhatja a magáénak, hogy 1956-ot a középpontba állítva úgy ábrázolja a magyar társadalom mintegy két évtizedét, hogy az a valóságnak is megfelel s egyúttal a politikának is. Az eztezt lehetővé, hogy nézőpontok sokféleségén keresztül mutatja be a korszakot, s így a rész-igazságok is megszólalnak, a töredékek szólamából bontakozik ki az egész, ugyanakkor azért az is, hogy nincs abszolút igazság. Felkavaró élményt jelentettek, maradandó esztétikai hatást is kifejtettek Lengyel József elbeszélései, az *Igéző*-ciklus darabjai¹⁷, amelyek a szibériai légerek és a száműzetés tapasztalatai alapján íródtak. Amikor 1963-ban megjelent Déry Tibornak a börtönben írott regénye, a *G. A. úr X.-ben*, nyilvánvaló volt, hogy azt, kihasználva az antiutópia műfaji lehetőségeit, az ötvenes évek tapasztalatai inspirálták, s ez nem is jelentéktelen mértékben következő művére, *A kiközösítő* című történelmi – áltörténelmi? – regényre is áll. A drámairodalom is csak történelmi témákon keresztül tudott őszintén szembenézni a korszakkal, ám éppen az erőteljesebb alkotások évekig nem kerülhettek színpadra, így Illyés Gyula *Kegyenc* (1963, bemutató 1968), Sánta Ferenc *Éjszaka* (1960 körül, bemutató 1967) című drámája. A költészetben is rendszerint valamifajta elvontságra, áttételességre volt szükség ahhoz, hogy 1956-ról lehessen szólni. Klasszikus példa Nagy Lászlónak (1925–1978) a *Himnusz minden időben* kötetben (1965) található versei közül *A város címere*, a *Karácsony, fekete glória*, *A falak négyszögében*.

A hetvenes és a nyolcvanas években már nagyobb távlatból lehetett szemlélni az ötvenes éveket, ám túl sok maradandó mű nem születhetett, mert a tabukhoz nem lehetett

¹⁷ Először 1962-ben jelent meg a kötet, később bővült a legnyersebben valóságrajzot adó *Elejétől végig* című művel, amely csak Szolcsenyicin kisregényének megjelenése után vált közölhetővé.

hozzányúl. Szocialista elkötelezettséggel, de kritikus szemlélettel, a korszak tanújaként írta meg legjobb műveit Gáll István (1931–1982) regényben (*A ménesgazda*, 1976) és novellaciklusban (*Vaskor*, 1980). Galgóczi Erzsébet (1930–1989) számára is ez a korszak a döntő élmény. Egyetlen terjedelmes regénye, a *Vidravas* (1984) hatalmas sikert aratott, ám megjelenését hosszas politikai egyezkedés előzte meg, s a szerzőt rávették arra, hogy a regényt lezáró 56-os fejezeteket hagyja el.

Kulcsszerepe volt a nyolcvanas években Nagy Gáspár (1949–) költészetének abban, hogy 1956 valódi jelentése ne felejtődjön el egészen. Neki a legális irodalmi sajtóban sikerült kétszer is robbantó hatású verset közölni. Előbb, 1984-ben a tatabányai *Új Forrás* közölte – feltehetően figyelmetlenségből – azt a verset, amely alig rejtetten Nagy Imrének állított emléket, és gyilkosait szólította (*Öröknyár: elmúltam 9 éves*), majd a szegedi *Tiszatáj* közölte 1986 júniusi – hamarosan emiatt is betiltott – számában *A Fiú naplójából* című verset, amely a harmincadik évforduló alkalmából idézi fel 1956 elfeledett-megtagadott emlékét.

A nyolcvanas évek a szamizdatirodalom kibontakozásának évtizede is, ám ebben az elvi marxizmuskritika és a konszolidálódott Kádár-rendszer bírálata a meghatározó. Leginkább közismertté Petri György (1943–2000) politikai költészete vált, ő már 1968-tól kezdve elutasító kritikával szemlélte a létező szocializmus minden korszakát (az ötvenes évekről: *Ismeretlen kelet-európai költő verse 1955-ből, Egy fényképre, amelyen kezet ráznak, Kárácsony 1956, Nagy Imréről*).

Nem szabad megfeledkeznünk a nyugati emigrációban élő magyarság irodalmáról sem. Ebben már a fordulat éve után megjelenik a szovjet típusú rendszer bírálata, s ez 1956 után – az ekkor távozó írók és az ezután íróvá váló fiatalok munkáinak köszönhetően fontossá válik magának 1956-nak az emléke is. A klasszikus polgárság eszményeinek nézőpontjából való bírálat nagyhatású mestere Márai Sándor (1900–1989): a napló kötetei, *Föld, föld!...*, (Toronto, 1972, Bp., 1991.) 1956-os verse, a *Mennyből az angyal*. Tudomásul kell azonban vennünk, hogy az emigrációs irodalom a nyolcvanas évekig gyakorlatilag el volt zárva az anyaországtól, s a rendszer számára kényesebb szerzők és művek csak 1989-től térhettek haza. Ekkor váltak ismertté Faludy György (1910–) versei és emlékirata, a *Pokolbéli vígnapjaim* (angolul 1962, itthon: 1989).

1989 után annyira más korszaka kezdődik a magyar társadalomnak és így irodalmi életének és irodalmának is, hogy az ötvenes évekkel és 1956-tal való foglalkozásnak is egészen új szellemiségű korszaka bontakozhatott ki. Ez már egy másik történet, hiszen megszűnt az egypártrendszer, közel fél évszázad után eltávoztak a szovjet csapatok, és a forradalom azzá válhatott, ami valójában volt.

