IRODALOMTÖRTÉNET

Alt Krisztián, Ambrus Gábor, Benyovszky Krisztián,
Buda Attila, Fried István, Gángó Gábor,
Gintli Tibor, Hegedűs Béla, Kaposi Dávid,
L'Homme Ilona, Orlovszky Géza,
Scheibner Tamás, Schein Gábor,
Völgyesi Orsolya

2003/3.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek folyóirata
Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia,
a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma
és a Nemzeti Kulturális Alapprogram támogatásával

2003. LXXXIV. évf., 3. sz. Új folyam XXXIV. évf., 3. sz.

Főszerkesztő: SCHEIN GÁBOR

Szerkesztőség és kiadóhivatal
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület, 323. szoba
Telefon/fax: 266-4903

Szerkesztőbizottság
BÉCSY TAMÁS, FERENCZI LÁSZLÓ, FRIED ISTVÁN, GÖRÖMBEI ANDRÁS,
IMRE LÁSZLÓ, KABDEBÓ LÓRÁNT, KENYERES ZOLTÁN, KERÉNYI FERENC,
KOVÁCS SÁNDOR IVÁN, KULCSÁR PÉTER, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, LENGYEL BALÁZS,
MADOCSAI LÁSZLÓ, NÉMETH G. BÉLA, NÉMETH S. KATALIN, POSZLER GYÖRGY,
PRAZNOVSZKY MIHÁLY, ROHONYI ZOLTÁN, SZIGETI LAJOS SÁNDOR,
SZÖRÉNYI LÁSZLÓ, TAMÁS ATTILA, TARJÁN TAMÁS, TVERDOTA GYÖRGY, WÉBER ANTAL

Technikai szerkesztő: RUTTKAY HELGA
A *Szemle*-rovat szerkesztője: ORLOVSZKY GÉZA

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

Recenziós példányok és kritikák a szerkesztőségbe küldendők.
Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Tartalom

2003/3. szám

FRIED ISTVÁN
A naplóíró Kertész Imre
Vázlat a *Gályanaplóról* 337

KAPOSI DÁVID
Egy diákcsíny margójára
Kertész Imre: *Sorstalanság* 348

SCHEIBNER TAMÁS
Az önmagától megfosztott én
Kertész Imre: *Jegyzőkönyv* 367

GÁNGÓ GÁBOR
Jókai Mór és Rudolf trónörökös barátsága 380

GINTLI TIBOR
Narratív identitás Krúdy Gyula *Napraforgójában* 396

SCHEIN GÁBOR
A radikális modernség konzervatív változata
Megjegyzések Petri György költészetéről 420

ALT KRISZTIÁN
Amália
Egy szépséges és titokzatos hölgy Csokonai *Dorottyájában* 444

VÖLGYESI ORSOLYA
Fáy András „különös házassága" 457

L'HOMME ILONA
Az erotikus női költészet fogadtatása a XX. század elején 468

BENYOVSZKY KRISZTIÁN
Nézőpontok kereszttüzében
Megjegyzések Móricz Zsigmond *Az Isten háta mögött*
című regényéhez 479

Szemle

ORLOVSZKY GÉZA
Rozsnyai Dávid, Koháry István, Petrőczy Kata Szidónia és Kőszeghy Pál versei (RMKT XVII. század, 16. kötet) 488

HEGEDŰS BÉLA
Jászberényi József: *„A Sz:SOPHIA' Templomában látom én felszentelve NAGYSÁDAT"*
A felvilágosodás korának magyar irodalma és a szabadkőművesség 492

BUDA ATTILA
Őszi éjszaka
Petelei István válogatott művei 497

AMBRUS GÁBOR
A jelként elgondolt élet
1. Szirák Péter: *Kertész Imre*
2. *Az értelmezés szükségessége*
Szerkesztette: Scheibner Tamás és Szűcs Zoltán Gábor 501

Fried István

A naplóíró Kertész Imre
Vázlat a *Gályanapló*ról

A XX. század olvasmányai között tallózó kutató számára föltűnhet, hogy a régebbi korok nem feltétlenül „irodalmi"-nak, inkább egy utólagos értékelés szerint kiadásra jogosultnak vélt műfaji alakzata, a napló mily sok változatban jelenik meg, nem feltétlenül az írók hagyatékából a közönség elé bocsátva. Meghatározott léthelyzetek magyarázhatják egy írói életmű műfaji fordulatait, a belső és/vagy külső emigrációban töltött esztendők például megteremthetik a naplóírás szükségszerű körülményeit. Ugyanakkor nemcsak ezeknek a körülményeknek az alakulástörténete lehet magyarázata a naplóvezetésnek; az írói önelszámolás vagy „gyónás", a számadás vagy tanúsítás célzata sem hagyható számításon kívül. Továbbá aligha teljesen helytelen kapcsolatot létesíteni az önéletrajzok/-írások „divatá"-val, illetőleg az emlékiratok olvasói népszerűségével. A naplónak magasan értékelt műfaji változattá emelkedése, továbbá az önéletrajz minősítése körül kialakult „vita" azt látszik igazolni, hogy a személyiség (nyelvi) létesíthetőségét tételező és ellen-tételező nézetek egyre határozottabban alakítják ki azt az értelmezői pozíciót, ahonnan az individuális szubjektum (vagy akár az úgynevezett „euro-szubjektum") a modernségek fázisváltásaikor belátható, körülírható. Vagy éppen ellenkezőleg, a nyelvválság (amely a XIX–XX. század fordulóján előbb nyelvelméleti művekben, majd a szépirodalomban) egyre inkább tudatosul, kapcsolatban a kérdéssel: vajon a szubjektum, az individuum, illetőleg az individuális szubjektum válsága érzékelhető-e a nyelvkrízis révén? A fenyegetettség, a szorongás külső és belső meghatározottsága egymással párhuzamos, egymást értelmező, egymással szembesíthető műfaji alakzatokban nyilatkozik meg, s talán elegendő a XX. század második felének irodalmát oly jelentős mértékben befolyásoló Franz Kafkára utalni, akinek naplófeljegyzései (például álmairól) meg szépprózájának álomleírásai, sőt, freudi értelemben vehető „álomfejtései" mindenképpen megfeleltethetők. Már csak abban is, hogy itt léphet el a kutatás a szűkebb jelentésben használatos „önéletrajziság" feltételezésétől, s juthat közelebb a naplók fiktív és fikcionált világának értése felé.

Kafka életműve a címben jelölt tárgykör szempontjából egyébként is „paradigmatikus" pretextusként, illetőleg abszurd-fantasztikum-realitás/refe-

rencialitás megjelenítéseként, szépirodalmi értelmezéseként fontos szerephez jut. Igaz, a kafkai szöveg mindenekelőtt sokértelműségével, bizonytalansági „relációi"-val tette kérdésessé az individuális személyiség megalkothatóságát, ezen keresztül kétségbe vonva az irodalmi művekre vonatkoztatott biográfiai-autobiográfiai történések tételezhetőségének feltétlen célszerűségét. Jóllehet, a Kafka-kutatást megosztja a naplók és a regények, novellák egymásra olvashatóságának kérdése, a folyamatosan vezetett naplók mindenesetre csak látszólag „személyesebbek" a regényekben megszólaltatott elbeszélő szubjektumánál. Pontosabban a szubjektumfelfogásban talán kevéssé hagyható figyelmen kívül a latin nyelvi etimológia: a sub-iectus (subiectum), azaz alá-vetett jelentéslehetősége. A különféle körökbe zárult személyiség személyiségfosztódása, „sziszifoszi" küzdelme önnön léte elismertetéséért egyben a belső és külső emigrációba kényszerült/kényszerített írók tapasztalatával erősödik föl. Itt viszont Kertész Imre *Gályanaplójának* másik előszövegét érdemes előhívni, nevezetesen Márai Sándor életművét, amelyben a különféle helyzetekben, időpontokban és ideológiai kényszerszituációkban megfogalmazott önéletrajzok, majd naplók érzékeltetik a korszakváltások és az individuális szubjektum (sosem teljesen szabadon formálódó) viszonyrendszerét. Azaz a *Gályanaplóban* idézett önéletrajzi és naplórészletek a művek oly kronotopikus megszerkesztettségét igazolják, amelyek – éppen Kertész Imre által hivatkozva – közvetlen „referencialitása" mellett vagy azon túl a szituációk modellszerűségét vannak hivatva tanúsítani. Mindazonáltal Márai példája jelzi (és ez a példa általánosítható), hogy önéletrajz és napló, főleg az újabb időkben, oly előzményekkel, mint Jules Renard-é, külső formai és nézőpontbeli/elbeszélői aspektusból különülnek el egymástól. Míg Márainál az önéletrajzok egyes szám első személye csak részben azonosítja az elbeszélőt a fiktív szerzővel (kiváltképpen az 1934/35-ben megjelentetett *Egy polgár vallomásai* a címben kijelölt személye: „egy polgár" tartóztathat meg az elsietett empirikus szerző-elbeszélő azonosításától), a naplókban ilyen (külső?) „formai" eszközre nem lelünk, a megjelölt földrajzi nevek, az események elbeszélője és elszenvedője (egy leegyszerűsített szemlélet szerint) megfelelnek a kötet címlapján szereplő író-személyiségnek. Ehhez még annyit, hogy az önéletrajzok kutatói nemcsak a folyamatosság hiányát, az időbeli kihagyások feltűnő nagy számát, az (ön)életrajzi „tények" és ezek átírásának szembesítő tanulságát emlegetik, hanem azt a látványosan fikcionált „fejlődésrajzot" is, amely az íróvá, a beavatottá, a keresés (quest) „hősévé" rajzolják át az „empirikus szerző"-t. Márai így megalkotni látszik egy olyan „polgár"-t és személyében egy olyan „művész"-t, akivé átstilizálja a maga újragondolt életrajzát. Ezzel szemben a napló szakít a folyamatos történetmondás illúziójával, és epizódokra, „aperçu"-kre, gondolatfutamokra bontja szét azt, ami esetleg történéssé, eseménnyé lenne összeállítható. Ugyanakkor fikcionáltság és referencialitás arányában ott és

úgy módosít, hogy a két tényező szembesítését az önreflexív beszéd igazítsa el. Amit oly módon lehetne másképpen mondani: a valós események (képtárlátogatás, olvasmánybeszámoló, az emigránshelyzet érzékeltetése Itáliában, majd az Egyesült Államokban stb.) nem egy/az önéletrajzi történetre épülnek rá, hanem egy gondolkodásforma, magatartás-változat jelzéseivé lesznek: a valós esemény éppen az eseményre történő reflexió révén lesz vagy lehet allegorikus megnyilatkozássá, amelynek viszont a modell szerveződésében lesz szerepe. A Márai-életmű szintén szolgáltat példát arra, miként olvasható egymásra napló és regény, az emigrációban írt, (az első ízben németül) megjelent *San Gennaro vére* (Das Wunder des San Gennaro, 1957) a naplójegyzetek alapján érzékelteti a név jeltelenedését, azaz a mellékjeleitől megfosztott tulajdonnév példázatával élve az emigrációs individuum nemindividuummá változását, az emigrációs lét(forma) XX. századi sorsként (stílszerűen szólva: sorstalanságként) megélését.

Még egy, fontosnak tetsző, látszólag külső formai megoldás mutat Márai naplóiban Kertész Imre naplóváltozatának irányába. Az egységes történet (az életrajz?) széttöredezése immár nemigen teszi lehetővé az eseményesség elbeszélését, ennek megfelelően az eseményesség a háttérbe szorul, és a „belső" történet kivetülése lesz a naplóföljegyzések tárgya. A töredékesre komponált följegyzésfüzér különféle műfaji alakzatokban jelenhet meg, az 1947-es *Európa elrablása* című útirajz, amely megfeleltethető az 1946-os naplóföljegyzésekkel, az 1945–1948-as évek történéseit elbeszélő önéletrajz, *Föld, föld!...* címmel jelent meg az emigrációban, az *Egy polgár vallomásai* folytatásának szándékával és igényével készült, de míg a kihagyásos szerkesztés ellenére a nevelődési regényt szimuláló korábbi mű a polgár–művész dichotómiát „regényesíti", addig az utóbbi részint kortörténeti epizódokból, részint visszaemlékezésekből, részint a hanyatlástörténet problematizálásából tevődik össze, miközben „tárgyi" anyagát a naplóföljegyzésekből meríti, helyenként a naplóírást imitálja.

Kertész Imre *Gályanaplója* a Hebbel-naplók néhány mondatát idézi, ám hangsúlyosabbá lesz nála a Thomas Mann-életműre reagálás. Ugyanakkor Thomas Mann és Márai naplófelfogása, naplóírói módszere ugyancsak eltér egymástól. Thomas Mann régimódian, szó szerint véve a naplóírást (mint az megjelentetett naplóiból kitetszik) szinte minden, számára lényeges mozzanatot följegyez, kezdve egészségi állapotának még oly jelentéktelen (mármint az életmű szempontjából jelentéktelennek vélhető) részleteitől művei megalkotásának problémájáig. Életében egyetlen alkalommal szánta rá magát, hogy megőrzött naplóföljegyzéseiből a nyilvánosságra hozza egy regénye és „kontextusa" eseménytörténetét, a *Doktor Faustus* megszületésének históriáját (*Die Entstehung des Doktor Faustus*, 1949). Ez a válogatott, összerendezett, gondosan kidolgozott „napló" élet–mű–jelenkori történet összefüggéseit tárja föl, azt az olvasói réteget megcélozva, amely Mann regényal-

kotásának „műhelytitkai" iránt érdeklődik. Annyiban rokonítható ez Márai módszerével, hogy a magyar író szintén följegyzéseit dolgozta át naplószerűvé, majd a kiadás számára erősen válogatott, elhagyván a személyes vonatkozásokat, a közvetlenebb-indulatosabb megnyilatkozásokat (főleg a kortárs magyar szerzőkre vonatkozókat), előtérbe helyezvén azt a szempontot, hogy az egymás után következő rövidebb, valamivel hosszabb, de sosem terjedelmes részletekből úgy álljon össze egyetlen esztendő historikuma, hogy a Máraitól „személyes világtörténelem"-nek nevezett külső-belső történések az otthonra lelés lehetetlensége és az anyanyelvi haza lehetségessége (?) között oszcilláljanak.

Márainak és Thomas Mann-nak az emigrációs létformát jellegzetes és akár „tipikus"-nak is minősíthető sorsként (megint: sorstalanságként?) felfogása lényegében Kertész Imre *Gályanaplója* előzményeiül értelmezhető, annak tudatában, hogy a *Gályanapló* hivatkozásai, Márai-idézetei, Mann-értelmezései, illetőleg a Márai–Mann egybevetés nem pusztán egy írói érdeklődés, pretextus-keresés dokumentumai, még kevésbé a „hipertextus"-fölmutatásai, hanem kijelölik azt a szövegvilágot, amelyet a Máraiétól és főleg a Mannétól eltérő helyzetben létezni kényszerülő alkotó továbbgondolni, újra-, azaz átírni kísérel meg. Amit úgy értek, hogy a Kertész-napló értelmezésében részint Márai távolabb helyezkedik el, mint Thomas Mann, részint művekre „lebontva": Thomas Mann regényének, az 1901-ben megjelent *Buddenbrooks*jainak polgársága (amely egy Hansa-város több évszázados történelmű kereskedő-polgárságának tudati-magatartásbeli történetében mutatja föl a hanyatlást: „Verfall einer Familie", emígy az alcím) nemigen vethető egybe az *Egy polgár vallomásai* polgári világával; Mann Lübecket később „szellemi életforma"-ként (geistige Leibensform-ként) gondolta el, Márai viszont önmagát mint egy családtörténet végső aktánsát, aki szintén ott „végezte", ahol Hanno Buddenbrook, tudniillik a művészetben, de a Mann értelmezte Verfall lényegében eltér a Márai-típusú felfogástól. Hiszen míg Mann szerint az életre való alkalmatlanság (Lebensuntauglichkeit) a szellemmel van összekapcsolva, és az életet fokozza magasabbra (welche das Leben steigert, denn sie ist dem Geist verbunden), addig a naplószöveg Márairól és művéről éppen azt az önminősítést hangsúlyozza, miszerint az *utániság* a karikaturisztikus megjelenítést hívja elő, s így Márai ideálpolgára nem egy sosem létezett „valódi" polgárság tragédiájának részese, legföljebb egy „polgári színjátéké", amely valahol a komédia és a tragédia között helyezkedik el. Ennek aztán az lehet a regénytörténeti következménye, hogy a *Doktor Faustus* Magyarországon megírhatatlan volt; ami megörökíthető, az az önéletrajzot szimuláló kortörténet, Márai *Föld, föld!*...-je. A személyes konzekvenciák pedig a *Gályanapló* fejtegetéseiben így hangzanak: a magyar polgárság funkciótlanságát nem egyszerűen szükségszerűen követte az emigráció, hanem az az egyszerű „tény", Márai emigrálása elsősorban vagy szinte kizárólag az

individuális szubjektum függetlenségének jegyében írható le, azaz Márai személyes egzisztenciájának autentikusságát mentette át, nem pedig a nemzeti emlékezetét. Míg Thomas Mann – a Kertész-napló szerint – akként emigrált, hogy vele Németországra „árnyék" vetődött. A *Doktor Faustus* „apokaliptikus" összeomlása mellé tehetők a Márai-önéletrajz és naplók, amelyek révén a szubjektum önvédelme tetszhet át a történeten az individuum alkonyának periódusában (akkor, amikor Adorno szavaival élve, az individuum megkísérelte túlélni önmagát). Itt jegyzem meg, hogy a német filozófus-zeneesztéta Kertésznek is olvasmánya, az 1970. december 26-i bejegyzés szerint az Adorno-olvasás nyomán döbben rá, hogy regényének (a *Sorstalanság*nak) szerkesztési módja a dodekafónia, a szeriális zene módszerét követi. Ez viszont előreutal Thomas Mann művére, a *Doktor Faustus*ra, amelynek „záradéka" Schönberget idézi meg, akinek „eljárásá"-val viszont Adorno ismertette meg Mannt. S még egy megjegyzés: a *Doktor Faustus* megnevezetlenül másutt is felbukkan a *Gályanaplóban*; mintha a naplóíró a *Doktor Faustus* szövegére reagálna: a Mann-mű főszereplője zenetanárának, Kretschmarnak egyik Beethoven-előadását idézi az op. 111. C-moll zongoraszonátáról, részint annak művészi megismételhetetlenségéről, szembeállítva a kor hiány-„esztétiká"-jával, részint a Kretschmar-előadás egy „anagrammá"-jára emlékeztetve. A regényíró a második tételt ritmizáló Kretschmar szájába adja a „Wiesen-Grund" szinkópáját, a megnevezés Adorno nevére utal, az hommage és köszönet jele a modern zene filozófiáját az íróhoz közvetítő tudósnak.

S most ismét vissza a Thomas Mann–Márai együttszemléléshez. Az emigráns-lét emlegetése módot kínál arra, hogy a XX. századi egzisztencia labirintusos lényegét megfogalmazza, az emigráns-sorsban nemcsak kivételes vagy rendhagyó helyzetet érzékelve/érzékeltetve, hanem azonosságjelet téve a külső és a belső emigráció között, lényegit, alapvetőt, majdnem törvényszerűt. Jóllehet a *Gályanapló* szabad teret kínál az értelmezés számára, mit nevezzünk belső emigrációnak, éppen Kertész Márai-olvasmányai segíthetnek a fogalmi eligazodásban. A *Gályanaplóból* tudható, hogy Márai 1944-es naplójegyzeteiből az olvasó naplóíró egy virtuális találkozást rekonstruál, a megsemmisítő táborba szánt gyermekifjú (a *Sorstalanság* fiú-főszereplője?) abban a téglagyárban várja élete további fordulatát, amelyre rádöbbenve Márai Sándor látja a haláltáborba indulókat. Amikor Márai e sorokat papírra vetette, belső emigrációba vonult, 1944. március 19-én beszüntette minden nyilvános szereplését. Vidéki rejtőzködéssel kísérelte meg túlélni a világháború utolsó esztendejét. Azaz nem vett részt a Budapesten időnként még létező irodalomban, nem adott közre újságcikket a napilapokban (azokat az újságokat betiltották, ahová publikált), társas érintkezéseit a minimálisra csökkentette. Úgy élt a Budapesttől nem túlságosan távoli faluban, mintha emigráns lett volna. Az 1945–1948 közötti esztendőkben viszont a

bal- és a szélsőbaloldali (nem irodalmi célzatú) támadások hatására vonult vissza az úgynevezett irodalmi és közélettől Márai, bár könyvei meg-megjelentek, néhány rövidebb írása is napvilágot látott, elmagánosodása az irodalmi mechanizmusból kiszorított, de abban részt venni sem akaró író kényszerű reakciója lett. Ismét úgy alakult a helyzet az 1948-as esztendőre, hogy Márai ezúttal az irodalmi élet peremén találta magát, az elítélendő polgári irodalom reprezentánsaként céltáblája lett régi és neofita marxista esztétákkritikusok az író megsemmisítésére törő akcióinak. Ha a Márai-helyzethez hasonlítjuk Kertészét, főleg ami a naplóban leírt első két évtizedet illeti, a hasonlóságok és a különbözések gyorsan kitetszenek. Máraival szemben Kertész nem volt ünnepelt író, írónak sem igen számított, a *Sorstalanság* 1975-ös megjelenése a közel 10 recenzió ellenére nem keltett feltűnést, „helyzete" az irodalmi mechanizmusban viszonylag egyszerűen kijelölhető; ehhez azonban talán távolabbról szükséges „indítani". Kafka naplói mellett regényei is igen fontosak Kertész számára az „euro-szubjektum" megalkothatósága problémakörében. A két K. (*A per* és *A kastély* főszereplői) olyan értelemben archetípus(ok), hogy részint az ulyssesi lét szomorú paródiájával szolgálnak, részint a XX. századi labirintusi egzisztencia hányattatásait példázzák. Akképpen, hogy az úton-lét életforma lesz, már csak azáltal is, hogy nem jutnak el oda, ahová szeretnének. Egyrészt azért nem, mert a „világ" sokértelműségével kibújik a meghatározási törekvések alól, másfelől a világ szintén a személyiség meghatározására tesz kísérletet, a család, a társadalom „szocializáló" szándékai – miként arról a *Gályanaplóban* olvashatunk – a személyiség bekerítését célozzák.

Mármost a *Gályanapló* annak a története, miként szegül szembe egy individuális szubjektummá lenni törekvő személyiség részint azzal, hogy számos külső körülmény meghatározza az ő sorsát, részint azzal, hogy a „világ" (amelynek totalitárius állami változatait közelről megismerhette) meghatározza őt. Másképpen szólva: a *Gályanapló* szerzője számára végképpen korszerűtlen magatartási forma a modernségé, a kivonulásé, hiszen még (már) nincsen honnan kivonulnia; ez egyben azt is jelentheti, hogy *A kastély* földmérőjének igyekezete nem a Sziszifoszé (esetleg az Ulyssesé). A *Gályanapló* beszélője ugyan több ízben újrakezd, ugyan akképpen író, amiképpen K. földmérő, ezért a kívül-léttel lehet helyzetét megjelölni, ugyanakkor önnön elfogadtatása (a napló egyes szám első személyének író-, K. földmérővoltának), elismertetése éppen ebben a pozicionáltságban problematikus. Még mindig ennél a kérdésnél maradva: míg Thomas Mann is, Márai is számottevő sikerek, a nemzeti irodalomban elfoglalt előkelő kanonikus helyet követőleg, jórészt politikai események következtében kényszerült külső, illetőleg Márai előbb belső, majd külső emigrációra, Kertész Imre a totális államokban lejátszódó történéseket „belülről" megélve eleve az oda-nemtartozás szituáltságát tudhatta a magáénak. Minek következtében (a *Sorsta-*

lanság című regényen munkálkodva) az tűnik föl a naplóírónak, miféle zsákutcába vezet a konformizmus, mily nehéz az egyes/egyedi szubjektum (Einzelsubjekt) számára, hogy saját életét élje. Ennek a naplóíró számára szükséges előfeltételnek az akarása teszi/teheti hitelessé és elfogadhatóvá a kívüllétet, a belső emigrációt, amely egyben a leginkább élhető létformának bizonyul(t) a XX. század kisajátító törekvései ellenében. Ezt egyszerre könnyíti és nehezíti meg, hogy a *Gályanapló* harminc esztendejének tétje (nem az irodalomba érkezés, hanem) három regény létrehozása, amely egy írói személyiség (s nem feltétlenül az „empirikus" szerző) létrehozása. A *Gályanapló* fikcionalitása a „konkrét" (ön)életrajzi eseménytörténettől való szüntelen elszakadás révén mutatkozik meg. Egyfelől akképpen, hogy a „mű"-nek nem pusztán „háttéranyagát" szolgáltatják az igen sűrűn felbukkanó idézetek különféle szerzőktől (más kérdés, ismétlem, hogy Márainak és Thomas Mann-nak a szerepe kitüntetett, hozzájuk, ez is ismétlés, Kafka számítható), nem kevésbé jelentős az utalások, allúziók meglehetősen nagy száma (perdöntően fontos helyen Camus esszéjére lehet ráismerni, de erről majd később), így Goethével és másokkal összhangban az írói személyiség összetettségéről lehetne hosszabban értekezni. Másfelől akképpen, hogy valójában a regényalkotás technikai, szubjektumelméleti és nyelvi problémái szinte megszakítják az idézetekből, rövid elmélkedő megjegyzésekből, személyes benyomásokból (sétákból, kurta szóváltásokból) összetevődő eseménysorozatot, amelynek cselekménytelenségével áll szemben a regényalakulás cselekményessége. Ez a fikcionalitás ott fogalmazódik meg szinte tételesen, ahol az eredetiségnek a romantikával szemben kialakított modern és posztmodern álláspontjának rögzítésére kerül sor. Hans Robert Jauss a mexikói regényíró, Carlos Fuentes *Áttetsző tartomány* című regényének író-főhőse mondatait idézi, miszerint az eredetiség alkotás, sem nem készen adott, sem nem önelvű történet során kialakult viszony(rendszer), hanem – miként a naplóíró már 1980-ban megjegyzi – semmiképpen „nem kezdet", oda el kell jutni, az eredetiség, és itt akár Thomas Mann „montázstechnikájára" is lehetne gondolni, nemcsak Fuentesre vagy éppen Umberto Ecóra, esetleg Milorad Pavićra, annál inkább „kifejlett", minél változatosabb, gazdagabb, minél több helyről származtatható. Még határozottabban állítva: „minél [...] idegenebb tájakon keresztül vezet az út, annál biztosabban juttat el végül a saját eredetiségünkhöz". Lett légyen szó akár a műfaji emlékezetről (ezzel igazolódhat a *Gályanapló* ráolvasása a Márai- és a Mann-naplókra), akár az előszövegekké alakított világirodalmi és magyar irodalmi előzményekről.

Mindezek alapján állítható, hogy a *Gályanapló* olyképpen „ismétlése" a Márai- és Mann-naplóknak, hogy az ismétlés során nem annyira a hasonlóságok, hanem a különbségek, az eltérések lesznek szembetűnőek. Ezeknek oka nem terjedelmi jellegű, bár a *Gályanapló* harminc esztendejének vékony könyve aligha „megfelelése" az előszövegek több kötetének, még csak nem

is a gondolatmenet középpontjába helyezett, részben „rejtett", részben a körülírással elfedett alkotói folyamat megjelenítése (amely Márainál és a német írónál is a külső események miatt látszik olykor a háttérbe szorulni) nevezhető meg a különbség legfőbb okául, hanem mindaz, ami az 1961–1991 közötti időszakban és azóta is Kertész Imrének, valamint regényei, esszéi „beszélő"-jének, gondolkodójának nem szűnő témája, problémája, amely az Auschwitz kifejezésben összpontosul. Igaz, a *Gályanapló* egy helyén a metaforával kapcsolatos, Nietzsche-közeli megjegyzés olvasható (az *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn* című 1873-as írásáról van szó), miszerint minden mondás, pontosabban kifejezve: minden, ami mondható, „ami a nyelv által mondható": metafora (1991-es bejegyzés), s így ez az Auschwitz-metafora lényegében nem egyszerűen az írói munka lényege, hanem „mítosz" is; amikor a regények, esszék, naplófóljegyzések „beszélője" megszólal, Auschwitzot mondja, olyan metaforát tehát, amely a megszólalással azonos. Ugyanakkor, amikor az euro-szubjektum századfordulós válságáról, a menthetetlen Én-ről („das unrettbare Ich"-ről) értekezik a kutatás, a naplóíró átfordítja ezt európai eseménytörténetté, olyan szenvedéstörténetté, amelynek ki-ki a maga módján és helyén részese. Egy 1973-as bejegyzés azt hangsúlyozza, hogy a „kereszt óta" nem történt megrázóbb, mélyre ható trauma Európában, mint Auschwitz. De évszázadokra van szükség ahhoz, hogy ennek tudata általánossá váljék. Ez viszont fölveti annak kérdését, érdemes-e regénybe foglalni ennek „tudatát". Bahtyinnal összefüggésben vetődik papírra: lehetséges-e a nyelvbe menekülni, lehetséges-e a nyelv a száműzetés helye. Ezen a ponton lehet megint visszautalni Márai Sándorra, aki emigrációs naplóiban több ízben, de (1944/45-ös keltezésű) verseskönyvében úgyszintén leírja: az anyanyelv az igazi haza: „Otthon vagy? Hol vagy »otthon«? Csak a nyelvben..." (Talán W. Humboldt állítása is idegondolható lenne: Die wahre Heimat ist die Sprache.) Jóllehet Márainál ekkor még több versében, majd naplójában hangoztatott kijelentése vitatkozik egy korábbi versmondatával: „Megismertél egy igazibb hazát / A hazák fölött. Neve Európa", Kertész Imre éppen a nyelv eleve metaforikus jellegén töprengve, nem kételkedik ugyan Márai gondolatában, mindössze reagál rá. Igaz, Márai idézett mondatában a másodszor leírt „otthon" idézőjelek közé tétele némileg elbizonytalaníthat a nyelvi bizonyosság tárgyában, a *Gályanapló* tartózkodik bármi néven nevezhető igazi haza vagy otthon megnevezésétől, és következetesen hiszi az emigrációs létforma „univerzalitás"-át, 1975-ös bejegyzés: „Az én országom a száműzetés." Az önmagában álló mondatot néhány lappal később követi *A kastély*ból származó idézet, K., a földmérő nem azért érkezett „erre a sivár vidékre", hogy kivándoroljon. Itt kell maradnia, tehetjük hozzá, itt kell földmérőségét elismertetnie (önmaga, a kastély urai és a falu lakói előtt), itt kell bebocsáttatást nyernie, s azt már csak nagyon óvatosan mondanám: itt kellene hazára lelnie. Ám itt válik szét időlegesen a

külső és a belső emigráció, a(z anya)nyelvi közösségből való kiszakadás, messzire távolodás metaforikus és valóságos eseménye. Ám ezen az önéletrajziságon túl: a Kertész-napló át- vagy felülírja Márai szövegét, részben Márai személyes és szövegtapasztalatát megismerve, részben a regények alkotásának folyamatában. Hogy a felül- vagy átírásnak milyen változatai lehetségesek, arra nézve igen tanulságos Márai és Kertész szövegeinek Goethe-értelmezéséhez fordulni. Újra Márai *Verseskönyv*ének egy sorát idézem: „A *múlandó* ma sem más, csak *hasonlat*..." Figyelemre méltó, hogy a kurziválással a verssorban közvetlen kapcsolat, egymásrautaltság jön létre a humán és az elvonatkoztatott szféra között, méghozzá úgy, hogy a verssor utal az előzményekre, valójában egy szövegtörténetnek egyelőre végpontján történik meg a létező fikcióvá válása. Márai ekképpen a *Faust* II. része *Chorus mysticus*ának (a nagy mű zárókórusának) sorait ülteti át a magyar nyelvbe: „Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichnis..." Talán nem érdemes bővebben fejtegetni, hogy Goethe összetett Gleichnis-fogalma miként egyszerűsödik le Márainál, az 1944/45-ös, „apokaliptikus" évek, ha úgy tetszik, a *Doktor Faustus*t megidézhető eseménytörténetében, a Márai-verssor az emberi esendőséget és a szó szerint vett mulandóságot azonosítja a stilisztikai eszközként funkcionáló „hasonlat"-tal, amely azonban ezen a helyen a jelen-nem-lét, a hasonlatként-megjelenés (a csupán hasonlatban létező lét) jelentésességét is sugallhatja. Pusztán azért, hogy a *Gályanapló*nak immár Goethére és Máraira történő utalását jobban értelmezni lehessen, írom ide Wilhelm Emrich (*Die Symbolik von Faust II.* Wiesbaden, 1978, 420.) idevonatkoztatható értelmezését: „erstens in der Bergung des »Unsterblichen«, d.h. der Erhaltung des Einzigartigen, worin letztlich das Problem der geschichtlichen Individualität in voller Schärfe und Komplikation aufgerollt ist [...], und zweitens in der Verwandlung »alles Vergänglichen« ins »Gleichnis«, wodurch der poetische Symbolcharakter des Zeitlichen eine neue und besondere Wendung erfährt." Valójában a *Faust* második része Goethéjének, beszélőjének végkövetkeztetéséről van szó, az élő (világ) metamorfózisáról, másrészről arról, hogy ez a beszélő (és Goethe) makacsul ragaszkodik a költőiség titkokkal teli hatásához és létéhez, s ez a ragaszkodás „történik meg" a följebb idézett kettős folyamat során (Vorgang). Az 1990. márciusi bejegyzésben kórházlátogatások tapasztalata összegződik, a kérdés: „Minek a jelképe az ember?" Új bekezdésben, feltehetőleg a következő napok egyikén emígy a válasz: „Goethe ezt a nevet találta rá: Gleichnis". Igen hálás föladat volna Emrich szimbólumértelmezését (vö. der poetische Symbolcharakter des Zeitlichen) és a naplórészlet tömörségében is hasonló útra távlatot nyitó megjegyzését egybevetni. Az ember(i létezés) Gleichnisként fölfogása megteremthetné a közös szempontot, s a szó szerint „fordító", az időiségbe (Zeitliche) integráló Márai-gondolattal szemben a Márain túl Goethével közvetlenebbül érintkező naplónak tulajdonítani a Márai–Goethe-előszöveg egyik lehetséges ma-

gyarázatának problematizálását. Olyan értelemben beszélhetnénk problematizálásról, hogy a Vergängliche, az ember és a létezés mulandósága a maga konkrétságában (kórházi látogatás tapasztalata) jelenik meg, hogy ebből a konkrétból nyíljék rálátás a szimbolizációra, amely aztán egy Goethe-idézettel kaphatja meg azt az alakját, amiképpen a *Gályanaplóban* rögzül. A Gleichnis a magyar szövegben németül van leírva, és így a goethei fogalom/szimbólum nyelvi eredetiségében, nem a fordítás értelmezettségében olvasható, másrészről azonban a mondatot megelőző kérdés némileg behatárolja az értelmezést, hiszen „jelkép"-re kérdez a naplót vezető, így a Gleichnis és a szimbólum egybe- vagy egymás mellé, netán egymásra lenne gondolható. Igaz, nem ezzel záródik a Goethe-utalást tartalmazó bekezdés. „Sem ő, sem más nem tudott többet mondani" – állítja, így az értelmezés révén történő azonosuláson belül marad. Mondhatni ezt azért, mert még ebben a bekezdésben Schönbergtől idéz a szöveg, méghozzá Mahler tervezett, de el nem készült X. szimfóniájára vonatkozólag. S hogy Mahler nem merő véletlenségből került elő, azt az e helyt nem említett nyolcadik szimfónia tanúsíthatja, amelyben a *Faust* II. részének (zenei) feldolgozása jelentékeny helyet foglal el. A Schönberg-idézet a kimondhatatlanra, Goethéhez ragaszkodva a leírhatatlanra vonatkozik (Das Unbeschreibliche), így a naplórészlet idézet-„montázsá"-val együtt, illetőleg azon keresztül a napló ember- és nyelvfelfogását példázhatja.

A *Gályanapló* zárásával visszatérhetünk ahhoz a korábban kijelentett, ám nem dokumentált állításhoz, hogy Kertész Imrének ezt a művét Camus felől is lehet olvasni, és megfordítva: a *Sziszifosz mítosza* egzisztencialista „átköltés"-ét a *Gályanapló* továbbrétegzi, újabb változatot fűz hozzá. A *L'étranger*-val „hitelesített" Camus-esszé az ismétlődésnek Kafka által föltárt csapásán halad, az abszurd étosznak három „hősét" különböztetve meg, Don Juant, a színészt meg a hódítót. Az antik mítosz istenek ellen vétő szereplőjét azonban a regény a hétköznapok egymásra torlódó eseményei közé helyezi, ugyanakkor az első rész a mítoszi alapozottságú olvasást is megengedi, hiszen az őselemektől meghatározott történetnek – emígy egy értelmezés – egy rituális napgyilkosság vet véget, míg a második rész a *Karamazov-testvérek* bírósági jelenetét játszatja el újra. A sziszifoszi hős boldogsága szinte a végső (vagy a végsőnek vélt) pillanatban következik el, anti-Faustként nem a pillanat teljes birtokba vételére, hanem a lét átlátására törekedve. A *Gályanapló* újabb, névtelen, kis túlzással: bizonytalan egzisztenciájú hőse (hiszen a hangszeren való játék csak hasonlatképpen értelmezhető) újrajátssza Camus Sziszifoszának történetét, látszólag megfosztva mindenféle mitikus attribútumtól vagy vonatkozástól. A kötet hangsúlyos helyére, pontosabban: utolsó, kötetzáró följegyzésébe tett leírás kiegészíti az abszurd hősök „galériáját", méghozzá azzal a „kortalan", „idősödő" férfival, akit a naplóíró „képzel el" magának. Ez a hétköznapokban élő (regény?)alak „évtize-

deken keresztül játssza ugyanegy téma immár számtalanadik variációját", illetőleg: „amint újabb szabadideje adódik, ismét ott látjuk őt a hangszernél, mintha az élete csak amolyan két játék közötti, kényszerű közbevetés lenne". Magyar értekező a további szövegolvasáskor óhatatlanul a XIX. századi emberiségköltemény, Madách Imre, *Az ember tragédiája* sorára emlékezik: „Az élet célja a küzdés maga"; a mind inkább megközelített, s e megközelítéskor folyton távolodó sziszifoszi cél lenne a létezés tétje? A kötet utolsó mondata rájátszás a Camus-esszé zárására: „s játékost természetesen boldognak kell elképzelnünk".

A *Gályanapló* egy újabb, lehetséges naplóváltozat, amely a napló-műfaj újabb meghatározását igényli, és amely nem kísérőszövege a közben elkészült, megjelentetett három regénynek, hanem amely „szöveg" a regényekről, a regényírásról, a létformáról, a nyelvről, az Auschwitz-metaforáról, amely a regényekből és magából, a *Gályanaplóból* is olvashatóvá vált. Ugyanakkor segíti a Márai-, a Mann-, a Kafka- és a Camus-értelmezést, olyan XX. századi, modernség utáni alkotás, amely az euro-szubjektum kor- és sorsfordulóinak megértéséhez is hozzájárul. Azt a századfordulós modernséget gondolja újra, amelyre a késő-modern gondolkodás, költészet is joggal hivatkozik, és amelynek költészeti (poétikai) előfeltevései még ma is számos megfontolás elő-/mintaszövegéül szolgálnak. Éppen a Márai-önéletrajz és naplók gondolkodástörténeti tapasztalatának mérlegelése előtt töpreng el a *Gályanapló* beszélője *A kudarc* című regény fölvetette „technikai" problémákon. Ami segíti (nem meglepő), Rilke *Requiem*jének sokat idézett, különböző korokban különbözőképpen értett kérdése: Wer spricht von Siegen? S bár a rilkei válaszajánlat nem hangzik el, mind a hivatkozott „passzus", mind a kötetegész sugallja, hogy Rilkével egyetértőleg lehet továbbmondani: Überstehn ist alles...

A személyiség létesíthetősége (az 1992-es magyar kiadás hátlapja sugallata szerint) végül is nem reménytelen. A *Gályanapló* azonban nem kínál ily egyértelmű és derűs választ. Inkább az ideiglenesség az, ami az életre jellemző, amiben az élet eltelik. Ennek talán a Mű lehetne az ellensúlya, amely jobb esetben azzal az eséllyel bír, hogy tartósabban megmarad.

KAPOSI DÁVID

Egy diákcsíny margójára

Nemrégiben megjelent recepciótörténeti munkájában írja Vári György,[1] hogy a Kertész-életmű befogadása jellemzően nem áll meg a hivatásos értelmezői közösségeknél, s a Nobel-díj óta a mindennapos publicisztikai diskurzus részévé is vált. „Itt azonban – folytatja Vári saját cikkére utalva – csak a profi értelmezői közösségek előfeltevéseit vizsgálom, mert Kertész nem »szakmai« recepciója más – bár legalább ennyire fontos – kérdéseket vet fel, amelyek szétfeszítenék az írás kereteit."[2] Mivel a jelen cikk írója önmagát szociálpszichológusnak szokta hívni, ezek a „szétfeszítő" kérdések éppen érdeklődési körébe esnek. Ebben az írásban egy határterületet érintenék, mely véleményem szerint leginkább irodalompszichológiának volna nevezhető, és alighanem az irodalmárok számára is érdekes lehet.

A Nobel-díj recepciótörténete önmagában priméren szociálpszichológiai probléma. Jól jellemzi ezt, hogy a témába beletartoznak például azok a fura, ám egy időben elterjedt megnyilvánulások, melyek jellegzetesen úgy indultak, hogy „a *Sorstalanság*ot nem olvastam, de szerintem..." A Nobel-díj visszhangjai így különválhatnak a Kertész-művek befogadásától. Ez azonban természetesen nem szükségszerű, és irodalmi relevanciája éppen ott lesz/lehet a jelenségnek, amikor e nem professzionális olvasók publikálják olvasatukat. A szociálpszichológia számára a szöveg mindig egy adott közösségben létező valami, az olvasó pedig, hasonlóképp, főként mint empirikus olvasó érdekes. A szakmán kívüli és a díj kapcsán publikált *Sorstalanság*-olvasatok[3] pedig értelemszerűen az empirikus olvasóhoz és a laikus befogadás mechanizmusaihoz vihetnek közelebb.

1. A háttér

Dolgozatomban az *Élet és Irodalom*ban kialakult legújabb vitából indulok ki, mely eddig három írást foglal magába.

Varga Domokos György indító cikke[4] meglehetősen hosszú, bár nem túl változatos szövegelemzést és ezen túlmutató általános honi ideológiai-politikai elmélkedéseket tartalmaz. Fő tézise a „hajszálpontos", „már-már szőrszálhasogatóan pontos" Kertész, aki mintegy sine ira et studio a lágerek

mindenfajta kulturális elvárással és Auschwitz-mítosszal szembeszegülő krónikásaként tárja fel az igazságot az eseményről, a nagy utazást övező „hús-vér emberekről" és a „tudatlan áldozatok" lelkivilágáról. Varga minden ízében referenciális olvasatára és az azt követő politikai fejtegetésekre a lap hasábjain előbb Petőcz György,[5] majd Vörös Kati[6] reagált, ám érdekes módon egyikük sem igen foglalkozott a konkrét szöveghelyekkel is bőven példálózó Varga-értelmezéssel, inkább a számunkra itt érdektelen ideológiai és politikai kérdéseket feszegették. Varga *Sorstalanság*-olvasata néhány általános oktató jellegű szóban részesül Petőcz részéről: „...vajon feltette-e magának Varga a kérdést, hogy mit jelent egy irodalmi mű pontossága, és az esztétikai és filozófiai pontosság vajon egybemosható-e az életrajzi vagy történelmi pontossággal, különösen egy olyan mű esetében, amelyet tárgyának időpontja után húsz évvel kezdtek el írni, tizenhárom éven át csiszolgattak, s amelynek nyelve saját írója vallomása szerint »magában rejti a filozófiai üzenetet, (és) a benne ábrázolt összes helyzet tudatos szituációteremtés révén jött létre«? Vajon Kertész művét nem inkább az esztétikai és filozófiai tartalom felől kellene megközelíteni?"[7]

Mindenesetre idézett utolsó mondatának iránymutató tézisével Petőcz a cikkben konkrétan nem szembesíti Vargát, így a megjegyzés marad a levegőben. Vörös hasonló terjedelemben, ám számunkra igen tanulságosan intézi el a kérdést: „A *Sorstalanság*ot olvasva nem a zsidó főhőssel való érzelmi azonosulás a nehéz [!], hanem azt belátni, hogy valójában soha nem tudjuk teljesen átérezni és megérteni, ami vele történt, és ugyanakkor szembe kell néznünk azzal, hogy magyarként felelősek vagyunk azért, hogy az általa átélt holokauszt megtörtént"[8] – írja arra való reakcióképp, hogy Petőcz dicséri Vargát, amiért az „megnyitotta" magát a *Sorstalanság* elbeszélőjének. Voltaképpen, idézett mondatából láthatóan Vörös is a lélektani realista olvasatot erősíti meg, ami különösképp furcsa, tekintetbe véve korábbi megállapításait a cikkben: „Varga irányt mutat, hogy lehet Kertészt »jobboldaliul« olvasni"; „Varga tagadja a holokausztot annyiban, hogy tagadja jelentőségét, vitatja lényegét és több szempontból relativizálja".

Alaposabb szövegelemzést nem ér meg tehát egyik vitapartner részéről sem a dolog, mint ahogy irodalmárok részéről sem érkezett egyetlen hozzászólás sem, ami egyfelől megmagyarázhatatlan, másfelől viszont éppenséggel könnyen magyarázható egy „élet" és „szöveg" közé áthatolhatatlan demarkációs vonalat képzelő szemlélettel, egy olyan szemlélettel, mely a mű esztétikai autonómiájára hivatkozva igyekszik figyelmen kívül hagyni bizonyos gyakorlati szociális kérdéseket. Ilyen volna például az a kérdés, hogy konkrét olvasóknak mit jelent a szöveg. Nem mellékes mindehhez, hogy, úgy tűnik, a jelen irodalomtudománya számára az olvasó fogalma egy egészen absztrakt „minta-",[9] „implicit"[10]-entitás, nem pedig napjaink sok millió valóban hús-vér olvasója.[11]

Legyen bárhogyan is, Magyarország vezető kulturális hetilapjában a Nobel-díjas regényről egy, véleményem szerint tarthatatlan olvasat „kanonizálódott", s e tény problematikusságán az sem igen változtat, ha feltesszük, hogy ez az olvasat a laikus közösségekben alighanem igencsak elterjedt.[12] Sőt.

2. *Naivitás, avagy...*

Köves Gyuri a hús-vér ember, 15 évével, szülei elváltak, „naiv" kamaszgyerek, aki éppen naivitásában képes nekünk többet mondani Auschwitzról, mint a tapasztalat, a kulturális sémák és a „holokauszt-biznisz" szűrőjén keresztül szükségszerűen „torzító" megannyi holokauszt-mű. Ez Varga olvasata, és úgy vélem, hogy ez lehet az elterjedt laikus olvasat is.[13] Érdekes módon itt egy olyan kérdés jelentkezik újból, melyet Vári az említett recepciótörténet munkájában Spiró–Heller-„vitának"[14] nevez. Heller Ágnes szerint „A *Sorstalanság* hőse ártatlan, a holokausztba vetett ártatlanság maga",[15] a *Sorstalanság* pedig „látszólag [!] naiv szenvedéstörténet" és „látszólag [!!] csaknem naturalista".[16] Minthogy e „látszólagok" értelmére utóbb nem derül fény Heller írásából, értelmezését, Vargáéval együtt (!) joggal nevezhetjük a fentebb elképzelt laikus közösség reprezentánsának.[17]

Ezzel az olvasattal állna elvben szemben Spiró György, aki szerint mind e naivitás csak irónia, a főhős már túl van Auschwitzon, és az élmény tudatában ironizál önmagán és a társain. Spiró másként látja tehát az „ártatlanságot": „Már-már túlzottan naiv, már-már hihetetlenül az, csakhogy a történet rekonstrukció. S az egyes szám első személy, most derül ki, nemcsak arra alkalmas, hogy a történet elmondását személyesebbé tegye, hanem arra is, hogy egy, éppenséggel a lágerben meglelt szemlélet felől, indulatosan, önkínzó gúnnyal is akár, minden emlékképben magát a szemléletet jelenítse meg. [...] Látszólag fejlődésregény a *Sorstalanság* – valójában egy már megkövesült szemlélet inreflexiója."[18]

A radikális különbségek ellenére tehát Spiró is egyfajta lelki realitásból indul ki, mintha volna „valaki", aki tud, aki ironizál. A profi recepció második hulláma hol implicit, hol explicit formában polemizál a lélektani olvasattal.[19]

A lelki realizmus *mint értelmező elv* akkor iktatható ki véleményem szerint véglegesen az elemzésből, ha felismerjük, hogy a *Sorstalanság*[20] legnagyobb részében abszurd mű. A „kontinuitás", az „élményasszimiláció", a „naivitás", azok a fogalmak tehát, melyekkel mindeddig a szakmai recepció dolgozott, szerintem mind abszurditásba torkollnak a mű folyamán.

Az abszurd minőséget három forrásból szolgáltatja a regény. Egyrészt bizonyos valószínűsíthető kulturális elvárásjellemzők, olvasói kompetenciák felrúgásával és figyelmen kívül hagyásával (itt most én is az implicit olvasóról, azaz egy feltételezett és elvont kulturális kompetenciáról beszélek!); másrészt ennél explicitebb módon, konkrét élmények és azok konkrét értel-

mezéseinek a kánonnal, a konszenzussal radikálisan szemben álló módjával (ahol tehát az olvasó többlettudására nincs szükség a helyzet abszurdként való címkézéséhez); harmadrészt pedig a „test-beszéddel", azaz erőteljes „jelentés-nem-adással".[21]

A *Sorstalanság* narrátora semmin nem lepődik meg, mindent ért, mindent megmagyaráz és a holokauszt előtti sémáinak segítségével racionalizál bármiféle történést a táboron kívül, majd belül. Ez az elbeszélési mód (elvben!) provokálhatja az olvasót. Mialatt Köves ebben a szakaszban teljesen reflektálatlanul húzza rá élményeire a keze ügyébe kerülő ismert fogalmakat és kulturális sémákat, azonközben egy olyan olvasói ötlet, interpretációs lehetőség válik véleményem szerint egyre lehetetlenebbé, mely szerint főhősünk egy naiv és rácsodálkozó, „egyidejű" táborbeli jövevény volna.

Az értelemkeresés, a meglepődés hiánya, az olvasó számára magától értetődően „kulturális jelként" funkcionáló mozzanatok iránti vakság a mű legelejétől fogva jellemző Kövesre.[22] Az olvasó a láger előtt azonban még több stratégia közül választhat. Vagy megmarad a „naiv" értelmezésnél (lásd Varga Domokos György), vagy némiképp furcsállja és hiteltelennek tartja Köves „viselkedését". Látni kell, hogy mindkét olvasat referenciális. A Köves-figurát ugyanis mindkettő szószerintiként olvassa. A harmadik olvasási stratégia viszont Köves „furcsaságán" nem a valóságot kéri számon (legalábbis nem valami egyszerű leképezés értelmében), hanem tudatosítja magában, hogy Köves egy *fiktív* alak. Így olvasván, ahol tehát a Köves alakja nem informál minket (Auschwitzról), hanem reflektál valamire (Auschwitzra), úgy gondolom, idővel ahhoz a megállapításhoz jutunk el, hogy Kövest abszurd karakternek lássuk.

Ez az abszurd minőség (a végletes értelemkeresés és -találás, a meglepődés teljes hiánya), azaz a „elhihetetlen naivitás" természetesen felerősödik, amikor Kövest deportálják. Jórészt az „abszurditás első típusával" (lásd fent) találkozunk az auschwitzi zuhanyzóig vezető úton, és ezen részekkel kapcsolatban elvben még mindhárom olvasási stratégia fennállhat. Mondván, a jelenségek kizárólag azért válnak-válhatnak az olvasó számára groteszkké és abszurddá, mert ő valamit *tud*, amit Köves, legalábbis a fikció szerint, nem. Hogy Köves naiv (vagy, hogy a realista olvasat másik oldalát is citáljuk, Köves személye „hamis") vagy abszurd, az itt még talán ízlés kérdése. Ám ha naivnak látjuk is, maguknak a *helyzeteknek* mindenképp groteszkként és abszurdként kell hatniuk az olvasónak, már ezeken a pontokon is. A *világ* már itt is abszurd. A vita tárgya „Köves" nevű narrátorunk mibenléte körül lehet.

Különösen hat például becsület emlegetése, amikor Köves egy szökést lát, miközben a téglagyárba terelik őket, s előbb felmerül benne, hogy a „játék kedvéért" „elinaljon", ám aztán, mint mondja „...a becsület érzése bizonyult bennem az erősebbnek" (71.). Később társait is becsületesnek nevezi, amiért maradtak az úton (77.), majd a rendőrt is így jellemzi, amikor az nem hagyja, hogy egy rab megvesztegesse (78.). Magától értetődhet a befogadói érzés,

hogy narrátorunk egy *idejétmúlt ideát* igyekszik a jelen helyzetre erőltetni, egy teljesen inadekvát attribúcióval értelmezi a helyzetet. Hogy *abszurd* ez az oktulajdonítás. Ám ha mindezt még képesek vagyunk is a naivitás koncepciójába illeszteni, a szituáció maga akkor is groteszk, hisz azt viszont pontosan *tudjuk*, hogy a „becsület", úgy a fiúk, mint a rendőr oldaláról hova vezet. Ugyanígy groteszk a „nevető", „mosolygó" és „rokonszenves" rendőr is, s egyáltalában azok a „hús-vér" emberek is, akiknek megrajzolásában Varga laikus olvasata Kertész erényét véli felfedezni. Meglehet, örömmel tölt el minket, ha a deportálás nem minden pontján üvöltő, parancsolgató véresszájú nácik tuszkolták a vagonokba a zsidókat, ám utólagos ismereteink felől, tudván tehát, hogy a gyerekcsoport, amely most a mosolygó rendőr körül áll, hol lesz rövid időn belül, a helyzetet inkább groteszkké és éppen egyidejűsége miatt abszurddá teszi. Csak úgy, mint ahogyan Vári György friss monográfiájának metaforája a regényre, a gondozott virágágyásokkal körülvett gázkamrák is alapvetően és mélyen *abszurd kép*.[23]

Az ilyen jelenetek, a naivitás retorikájából adódóan sorjáznak a deportálási részben vagy a lágerrész elején. Hisz „szabad embereknek" mondja magukat, akik a focipályát majd nyilván futballozásra használják, az auschwitzi zuhany előtt úgy érzi, „új élet kapujában állnak" (129.), a „dörgeműze" pedig, bár ehetetlen, ám „sok benne a »táperő és a vitamin«, amit [...] a szárítás módja, a németek ebben való jártassága biztosít". (133.) A regény az ezekhez hasonló részek (rövid tablójukat nyújtja tanulmányában Proksza Ágnes[24]) miatt feltétlenül abszurd és groteszk hatás vált ki az olvasóból. A kulturális kompetenciánkat ugyanis nem tudjuk kikapcsolni, nem tudunk a narrátorhoz hasonlóan „egyidejű hallgatók" lenni.

A legintenzívebb jelenetek az elválasztás során történnek. Köves előbb egy halálba (*mi* tudjuk, hogy a halálba megy) menő kisgyermek visítását nézi viszolygással („Én apukával akarok menni! – sikította, bömbölte, üvöltötte fehér cipós lábával nevetségesen dobogva, toporzékolva a fehér kavicson, a fehér porban" – 103.). Rögtön ezután pedig, mikorra már kiismerni vélte az orvos munkametódusát, ekképpen bosszankodik, amikor egy idősebb embert mégis az ő (tehát az „élő") oldalukra küldenek: „...s nem voltam egész elégedett, mivel magam részéről inkább éltesnek találtam kissé." A helyzet félelmetesen abszurd és groteszk, ezen a ponton Köves „naivitásáról" beszélni számomra már roppant kevéssé meggyőző. Hajlok azt gondolni, hogy e viselkedés önmagában is abszurd, ám ha volna is oly olvasó, aki még itt is a naivitás címkéjét használná, avagy, aki hasonló sztenderdektől indíttatva „hazugnak" bélyegezné Kertészt, e jelenetekkor akkor sem hagyható figyelmen kívül, hogy *mi, olvasók tudjuk*, hogy az említett emberek éppen halálba mennek vagy ideiglenesen élhetnek még. Így a helyzet és Köves sajnálkozása azon a tényen, ami az olvasó számára egy ember életben maradása, mindenképpen abszurd és groteszk lesz.

Ám, ahogy fentebb többször említettem, nem biztos, hogy mindez elég ahhoz, hogy Kövest is abszurd figurának lássuk. Hisz „naivitása" éppenséggel ugyanezen a logikán alapszik. Úgy vélem, már itt is inkább a naivitás gyilkos paródiájával van dolgunk, ám e kérdésben, mint láthattuk, megoszlanak a vélemények. Mindenesetre jobb volna nem megállni ezen a ponton, mert könnyen oda juthatunk, hogy, például Spiróhoz hasonlóan, „túl-naivnak" nevezzük Kövest. Ezzel a megállapítással pedig sehol nem vagyunk, hisz ami nekünk „túl", az miért ne lehetne másoknak „innen". És akkor még nem is beszéltünk arról a szintén realista olvasatról, mely a „valóságot" nem felfedezi Kövesben, hanem éppenséggel *számon kéri* rajta.

3. *Az értelmezés abszurditása*

Mindeddig nyitva maradhatott a kérdés, hogy ki is ez a Köves Gyuri? Úgy gondolom azonban, bizonyos pontokon végleg és visszavonhatatlanul abszurd értelmezését kell adnunk, nem „csak" a helyzetnek, vagy a világnak, hanem *magának a főszereplőnek* is. Az abszurditás második típusának pillanatai ezek. Azok a szöveghelyek, ahol nincs szükség az „utólagos" tudásunkra, tehát arra a többletkompetenciára, mellyel a fikcionális karakter, Köves György nem rendelkezik, és amely alapján a korábbiakban a naivitás olvasata lehetséges volt. E szöveghelyeken Köves és a mi számunkra is minden információ „adott" – és ezekből az információkból Köves teljességgel nemkanonikus, azaz kulturálisan osztott interpretációs módszereinktől radikálisan különböző, lehetetlen következtetéseket von le.[25]

„Másnap egy kissé furcsa esetem volt" (51.) – ezzel a megállapítással indul a regény harmadik fejezete. „Kissé furcsa", így címkézi Köves azokat az eseményeket, melyek végén (a fejezet végén, tehát nem egy következő elbeszélői perspektívából) egy „parancsoló külsejű ember" a csendőrökhöz fordul „az egész teret betöltő hangon megparancsolva nékik, hogy addig is vigyék az »egész zsidó bandát« oda, ahová őszerinte tulajdonképp valók, azaz a lóistállóba, és zárják oda be őket éjszakára". (73.) A parancsnak a csendőrök természetesen hamar és üvöltve engedelmeskednek. Ide fut ki az eset, ami Köves interpretációjában „kissé furcsa". Nyilvánvalóan itt is szükségünk van valamilyen kulturális tudásra, hogy ezt az interpretációt abszurdnak minősítsük, ám amire itt nincsen szükségünk, az a lágerek és a gázkamrák létének többlettudása. Köves viselkedését, tehát hogy furcsának minősít egy ilyen esetet, nem magyarázhatjuk naivitásból, vagyis, hogy ő még nem tudja, mire megy ki a játék. Köves itt egy értelmezést ad, és interpretációs konvencióink alapján, úgy vélem, joggal állítható, hogy ez az értelmezés abszurd.

Hasonló jelenet (részben a 21. jegyzetben említett nyelvhasználati furcsaságot is példázza), amikor a vonatút során, a határon a magyar csendőrrel nem sikerül az „árut-vízre" csere, és a csendőr kifakad a deportáltakra: „– Büdös

zsidók, még a legszentebb kérdésből is üzletet csináltok! – ezt az észrevételt tette. S fölháborodástól meg utálkozástól is csak úgy fulladozó hangon ezt a kívánságot intézte még hozzánk: ..." (95.) E szövegrészben egyértelműen konfrontálódik az az értelmezés, melyet erre a környezeti „ingerre" ad Köves és amit valószínűsíthetően az olvasó ad. Köves szóhasználata és megnyilvánulásai egészen különösek, nehezen lehetne naivitással magyarázni az „ezt az észrevételt tette" és az „ezt a kívánságot intézte hozzánk" megjegyzéseket: Köves beszédmódja és világlátása itt is metszően abszurd, csak úgy, mint az idézett hely folytatásában: „... – Akkor dögöljetek csak szomjan! [ezt a csendőr mondja] – Később különben ez meg is történt [ezt meg Köves]." (95.)

A „szomjan döglés" egyébként egy öregasszonnyal meg is történik,[26] aki hosszú ideig ad ki a Kövesék mögötti kocsiból „bizonyos hangot", mígnem a harmadik nap délelőttjén „az öregasszony elhallgatott végre. Akkor meg azt mondták nálunk: meghalt, mivel nem kaphatott vizet. De hát tudtuk: beteg meg öreg is volt, s az esetet ilyenképp mindenki, *magam is érthetőnek találtam, végeredményében nézve.*" (96. kiem. K. D.) Hogy a társak vajon „érthetőnek találták"-e, számomra erősen kétséges,[27] ám hogy az olvasói kompetencia felől egy öregasszony szomjhalála deportálás közben egy vonatban „nem érthető", az egészen bizonyos. Itt tehát Köves ismét egy olyan értelmezéssel áll elő, mely szükségszerűen provokálja az olvasói kompetenciát.

Köves viszonyulása a tábori személyzethez, a kápókhoz, és az SS-ekhez kiválóan mutatja, miként fordul át a narrátor értelmezéseinek és viselkedésének „furcsasága", „naivitása", „hazug volta" a *totális abszurdba.* Kövest ezen a téren is természetesen a kontinuitás keresése motiválja. A katonák a mű első felében általában véve úriembernek tűnnek: „Észrevettem [...] német katonák tartják mögöttük rajta mindenen a szemük: egy kicsit meg is könnyebbültem a láttukra, mivel takarosan, ápoltan, ebben az egész zűrzavarban egyedül szilárdan és nyugalmat sugárzóan hatottak." (102.) Az SS-ekkel kapcsolatban is megjegyzi: „Kijelenthetem, cseppet sem találtam őket veszedelmesnek." (106.)

Nem csoda hát, ha levese szándékos kilöttyintése után (nem ízlik neki ugyanis, ami ekkor, a láger-élet kezdetekor még számít) rögtön az örök jutnak eszébe: „De zavarba jöttem, mivel távolabbról az elöljárónk tekintetét vettem észre, s aggódtam, nem bántódhatott-e meg tán" (134.). Eddig az abszurd első típusával találkozunk. Láthatjuk Kövest itt még túl naivnak, vagy ha „csak" naivnak, emberinek, vagy gondolhatjuk azt is, Kertész könyve hazugság.

Ám találkozunk azokkal a szöveghelyekkel is, ahol Köves végképp kulturális technikánknak ellentmondva értelmez és ahol ennek megítéléséhez nem szükséges a „nagy utazás" végéről való befogadói többlettudásunk. Kap egy pofont, az első pofont, egy lageraltstettertől, amit igen zokon vesz. „...iparkodtam meglehetős jelét is adni ennek a haragnak. Meg is láthatta, úgy hiszem, mert észrevettem, hogy – bár eközben még mindegyre ordított

–, nagy, sötét, mintegy olajban úszó tekintete ezalatt lassanként mind lágyabb, végül *már-már mentegetőző kifejezést öltött* szinte..." (165–166. Kiem. K. D.) Köves tehát úgy értelmezi, a pofon után bocsánatot kérnek tőle. Ez az attribúció számomra abszurd.

Később a zsákpakolásnál egy zsákot elejt, az őt nyomban csépelni kezdő SS pedig figyelmes tulajdonságaival szinte apává nemesül: „Ettől a perctől aztán minden fordulónál ő maga rakta nyakamra az újabb zsákot, *csak velem törődött*, egyedül én voltam a gondja, kizárólag engem követett a tekintetével a kocsiig és vissza, s vett előre akkor is, ha pedig a sor s igazság szerint még előbb mások következtek volna. *Végül már-már szinte összejátszottunk, kiismertük egymást, már-már szinte valami elégedettséget, biztatást, hogy ne mondjam, büszkeségfélét láttam az arcán*, s bizonyos szemszögből, el kellett ismernem, végre is joggal." (213. Kiem. K. D.) Katonák tekintetében véleményem szerint itt vált át a mű a teljes abszurditásba: a puszta kínzás „neveléssé" minősül át, a megkülönböztetett figyelem pedig a tanuló előmenetelét volna hivatott szolgálni. A kontinuitás tételezése így lesz teljessé, egyszersmind így torkollik azonban abszurdba is.

4. Az abszurd apoteózisa

Végigkövettük az útján Köves Györgyöt, láttuk az „ingereket", amelyekkel találkozott és láttuk azokat a mindenképp problémás válaszokat is, amelyeket ezekre adott. Az előző részben elkezdtem számba venni azokat a szövegheleyeket, ahol véleményem szerint már nem lehetséges, hogy Kövest pusztán naivnak, Kertészt pedig következésképp őszintének és hajszálpontosnak vagy éppen hazugnak (butának, tudatlannak stb.) lássuk.

Auschwitz-regényről lévén szó, a „legfontosabb inger" azonban egyelőre még hátra van.[28] Különösképp, hogy Köves furcsaságai, mint láttuk, sok esetben talán plauzibilisen volnának azzal magyarázhatók, hogy „még" nem tudja. Mint rámutattam, ettől a *helyzetek* még groteszken mutatnak, ám kétségtelen, az abszurd két fent említett típusa szempontjából is fontos, mi történik, amikor Köves számára a gázkamrák ténye „kiderül". Hisz a kérdés, mint már említettem, nem kisebb, mint hogy „pusztán" a helyzet abszurd, vagy maga Köves *esszenciálisan* abszurd alak.[29]

Köves reakciója a gázkamrák létére a következő: „...mindez végül némiképp bizonyos tréfák, valahogy affajta diákcsíny érzését [keltette] bennem." (140.) Majd konkrétan kifejti, mire gondol: „Végtére csak itt is összeültek, mondhatnám: összedugták a fejüket [...]. Egyikük aztán kigondolja a gázt: egy másik mindjárt a fürdőt [...]. Némelyik ötletet esetleg huzamosabban is vitathattak, míg másoknak viszont mindjárt megörültek s felugorva [...] egymás tenyerébe csaptak – mindez igen jól elgondolható volt, legalábbis az én számomra." (141.) Strukturálisan itt is élményasszimilációról van szó, ám

ennek állításával igen keveset mondunk: Köves felismerésének *abszurd* jellege ezen a ponton nem lehet kérdéses, nem hiszem, hogy létezne olyan olvasói elvárásrendszer, mely ne abszurdként kezelné e megnyilvánulást. Naivitásról és tudatlanságról itt már nem lehet szó, a lelki realista magyarázat *legkésőbb* ezen a helyen végleg megbukik. Az „abszurd apoteózisa" e helytől leplezetlenül folytatódik. Köves nagyjából ugyanolyan értelemkereső, elfogadó, mint korábban. Naivságról már semmiképpen, ötlet szintjén sem lehet beszélni, miközben Köves reakciói nem változnak.

Valami persze mégis változik (túl azon, de persze azzal összefüggésben, hogy most már Köves is *tudja*, hogy mi célból és hol van), s erre kiválóan tapint rá Vári György, amikor a „természetesen" szó a műben előforduló két értelmét elemzi.[30] Az első és sokak által észrevett értelem az élményasszimiláció, ahogy Köves számára minden mégoly új élmény is „természetes", „végeredményében érthető", tehát a láger előtti világhoz illeszkedő lehet. Ennek az értelmezésemben gyakorta abszurdba forduló hozzáállásnak a csúcspontja a diákcsíny metaforája. A „természetesen" szó használata azonban megváltozik, nagyjából a gázkamra- és krematóriumtapasztalatok után. „Körülöttem sokan suttogták, mormolták, ismételgették: – A krematóriumok!... – de már csak egyfajta, mondhatnám mintegy a *természeti jelenségnek* kijáró bámulattal inkább." (147. Kiem. K. D.) Amint az eső, a hegyek és a gombák, úgy a krematóriumok is „természetesek". Fontos látni, hogy bár az elemzések nagy része kulturális narratívák használatában és elutasításában véli felfedezni a *Sorstalanság* központi mechanizmusát,[31] s így valamiképpen továbbviszik a korábbi recepció „fejlődésregény" olvasatát, a „diákcsíny" és a „természeti jelenség" metaforában a *Sorstalanság* az Auschwitz előtti világgal teljességgel kontinuusként minősíti a gázkamrák létét.[32]

Nem csoda, ha Köves számára a gázkamrák léte így korántsem megrázó erejű és nem vezet semmifajta „nagy felismeréshez". Folytatódik hát Köves mindent értő, mindent elfogadó viselkedése, ami olvasói szempontból immár végletesen a kulturális kompetenciát provokáló. *Hisz Köves annyit tud, mint mi és mégis „naiv"*. Ez a provokáció megjelenik magában a regényben is, amikor hazajövetele után, Köves „természetes-koncepciójára", azaz abszurd világképére az újságíró méltatlankodva feleli „...de [...] nohát, de maga a koncentrációs tábor nem természetes! – bukkant végre a megfelelő szóra mintegy, s nem is feleltem néki semmit, mert kezdtem lassan belátni: ez s más dolgokról sosem vitázhatunk, úgy látszik, idegenekkel, tudatlanokkal, bizonyos értelemben véve gyerekekkel, hogy így mondjam." (314–315.)

Köves továbbra is nyugodt, rezzenéstelen; mindent ért és lát. Az a kép pedig, amelyben a koncentrációs tábor és a világ összekapcsolódik, amelyben a kontinuitás és (!) Köves viselkedésének folytatólagossága értelmet nyer, a buchenwaldi ég alatt ér el minket.[33] Köves „természetesen" fekszik ekkorra már félholtan a földön. Most hozták Zeitzből és szeme előtt az ég van. „Hi-

deget, fájdalmat nem éreztem, s azt is inkább csak értelmem, semmint bőröm közvetítette, hogy arcomat valami szúrós, hó s eső közti csapadék permetezi. El-eltűnődtem egy s máson, el-elnéztem, ami már így, minden fölös mozdulat, fáradság nélkül a szemembe ötlött: például arcom fölött az alacsony, szürke és átlátszatlan eget, pontosabban az ólmos, lomha járású, téli felhőzetet, amely szemem elől eltakarta" (236.) – halljuk. Az ég „átlátszatlan", a transzcendencia éppen hiányában érhető tetten, s ha Kertész itt zárna, úgy Auschwitz Isten halálából és a gonosz mint a jó hiánya ágostoni téziséből állna. Csakhogy: „Mindamellett hellyel-közzel meg-meghasadozott, itt-ott váratlan rés, fényesebb lyuk is keletkezett egy-egy futó pillanatra benne, s ez olyan volt, mint *valami mélység hirtelen sejtelme, amelyből ilyenkor mintha egy sugár vetülne odaföntről már...*" (236. Kiem. K. D.) – folytatja a narrátor, és ez az olvasó számára jó eséllyel a transzcendencia képét és jelenvalóságát idézi meg. A „valami mélység" és az „odaföntről" Kövesre vetülő „tekintet" mind a végtelenség és az Örökkévaló képét invokálják. Isten tehát talán mégsem halt meg. Talán mégis létezik, és nem pedig hiányzik. Ám ha továbbolvasunk: „...amelyből ilyenkor mintha egy sugár vetülne odaföntről rám, egy gyors fürkész tekintet, egy meghatározhatatlan színű, de mindenesetre kétségkívül világos szem – némiképp egy kissé az orvoséhoz hasonló, aki elébe egykor, még Auschwitzban kerültem." (236.) A transzcendencia, a „tekintet" birtokosa tehát az auschwitzi orvos. Ő tekint le „Istenként" Kövesre. Élet és halál ura, egy abszurd világ abszurd istene. Ahol a krematóriumokról kiderül, hogy ezek a valódi „természetességek", ott doktor Mengele tekint le az égből.

A lágeruniverzum ezért nem lesz diszkontinuus a preauschwitzi világgal.[34] Nem egy „kisiklás", nem egy olyan valami, ami a világ lényegével ellentétes volna. Isten nem hiányzik a történetből, ami hiányában vagy esetleg tehetetlenségében jöhetett létre, hanem föntről néz, Mengele tekintetével. Nem kisiklás, hanem a teremtés esszenciája. *Ezért* és ide ér haza Köves, az abszurd „auschwitzember" figura, és ide érez a „felszabadulás" után honvágyat. (332.)

5. *Ceterum censeo...*

Amint azt a dolgozat elején említettem, annak a belátása, hogy Köves abszurd karakter, azért fontos, hogy a lélektani magyarázóelvet a legvégsőkig redukálhassam.[35] Köves bizonyos tulajdonságai, a szenvtelenség, az érzelmi szegénység, a „naivitás" magyarázhatók volnának egy „15 éves kamaszfiú" tulajdonságiként. Igyekeztem azonban rámutatni: a *Sorstalanság* ellenáll egy ilyen értelmezésnek. A fentieket figyelembe véve ugyanis kijelenthető: *Köves egy „Auschwitz-identitás"*. Holokauszt-lény – már Auschwitz előtt. Ahogy Lányi Dániel jellemzi igen találóan Köves „preauschwitzi" szóhasználatát:

„Az emberből csak a testet, annak mozgását és működését látja. Mintha csak a jelenséget venné észre, annak okait nem. ... *Hús-látás, test-látás, auschwitzi látás ez.*"[36] Hasonlóképp, az érzelmi szegénység, és a családi narratívákkal szembeni korai bizonytalanság, amit másutt bemutattam,[37] vagy ami Vári György monográfiájának regényelemzési részében is szerepel, ebből a perspektívából nézve valamiként mind „Auschwitz-tulajdonságok".

Azok a narratívák, melyekkel Kövest a regény szereplői szembesítik, mind a metafora totalizáló logikájára épülnek: Kövest uralni, Kövest meghatározni, Köves életét és identitását akarják szervezni, a nyelvi-ideologikus térben megelőzve mintegy a „valódi" totalitarianizmust, az ember eltárgyiasításának utolsó fázisát. Kövest ezen a nyelvi szinten is uralni akarja az Auschwitz előtti világ, és ő *egészen a regény utolsó részéig* aktívan nem is ellenkezik.[38] „Ők ketten ugyanis sokáig tusakodtak egymással a birtoklásom ügyében, míg végül a bíróság ítélete apámnak kedvezett: most aztán, s ezt érthetőnek is találtam, nem akarhatta elveszíteni a rám való jogát..." (33.) – halljuk Kövest elvált szüleiről beszélni. Ő ebben a kultúrában, az Auschwitz előtti kultúrában is egy tárgy, melynek önálló akaratot feltételezni elég lehetetlen dolog. Melyet valakik birtokolnak. Köves ezt később, anyjával való vitájában is kifejezi: „Próbáltam vele megértetni, tévesen látja, hisz elvégre nem én ragaszkodom hozzá, mint ő is tudja, apám döntött rólam így. [...] azt se tekinthettem egész komolynak, amit az én akaratom fontosságáról mondott [ti. az anyja], meg arról, hogy a magam dolgában kellene döntenem." (40.)

Köves tehát már a regény előtt sem több, mint egy tárgy, egy objektum, amelyről a társadalom bizonyos szereplői döntenek. Nem véletlen, hogy gyakran elemzett „antiesszencialista antinarratívája" a koldus és királyfiról is a következő megjegyzést tartalmazza: „Különben is, az ember nem egész önmaga határozhat erről a bizonyos különbségről: elvégre is, épp erre jó a sárga csillag, úgy tudom."[39] (46.)

Ez a kvázi-tárgylét válik aztán egészen explicitté Buchenwaldban/Auschwitzban, azon a helyen, ami igazán „természet-es" lesz Kövesnek: melyről az iskolában mindvégig tanulnia kellett volna, ahol „aranynapokat" töltött el és *ahova végül honvágyat érez.*[40] Az a Köves, nem mellesleg, aki ekkor, a mű végén már egészen más hangon, az önreflexió minden tudatosságával hozza meg egy, túlnyomórészt az abszurd eszközével élő regény egészen buberi állítását: „...ha viszont szabadság van, [...] akkor mi magunk vagyunk a sors."[41] (330.)

Köves is elmondhatná tehát a *Kaddis a meg nem született gyermekért*[42] narrátorával, hogy „Auschwitz [...] később csupán azon erények túlhajtásának tűnt nekem, melyekre már kora gyerekkorom óta neveltek. [...] igen, az apa és az Auschwitz szavak bennem egyforma visszhangot vernek, mondtam a feleségemnek. És ha igaz az az állítás, hogy Isten felmagasztalt apa, akkor Isten nekem Auschwitz képében nyilatkozott meg..." (155.) És ahogy a *Kad-*

dis... elbeszélője számára a Diri útjának megfelelő végpontja is az auschwitzi gázkamra, minthogy ő voltaképp ennek a *kultúrának* a képviselője, úgy vesznek fel rendre joviális, tanárias alakot azok az emberek is, akikkel Köves útja során találkozik. Apja dönt róla, Lajos bácsi vagy a rabbi megmondják neki, mi és hogy legyen, majd a buszról a fiúkat leszállító rendőrt, mint Köves mondja „fesztelenül körülvettük, éppúgy, akár valami kiránduláson egy tanítót..." (56.). Nem csoda, hogy a regény egyik legabszurdabb, már idézett pontján a Kövest összeverő katona szinte tanárrá válik: „...csak velem törődött, egyedül én voltam a gondja, kizárólag engem követett a tekintetével a kocsiig és vissza, s vett előre akkor is, ha pedig a sor s igazság szerint még előbb mások következtek volna. Végül már-már szinte összejátszottunk, kiismertük egymást, már-már szinte valami elégedettséget, biztatást, hogy ne mondjam, büszkeségfélét láttam az arcán, s bizonyos szemszögből, el kellett ismernem, végre is joggal." (213.)

Köves, az „auschwitzember" számára nem meglepő a gázkamrák léte, minthogy a gázkamrák világa a preauschwitzi világgal kontinuus. Nem új az élmény, hogy uralni akarják, nem új az sem, hogy megmondják neki, kicsoda-micsoda. Pusztán a narratívák cafrangjait kell eltépni, hogy Köves a táborban otthonra találjon. Amikor Buchenwaldban fekszik több testtel egy helyre hányva, még mielőtt az ég a szeme elé kerülne, a következőket mondja: „Márpedig magam részéről, nem kételkedhettem, éltem, ha pislákolva, mintegy tövig lecsavartan is, de égett még bennem valami, az élet lángja, ahogyan mondani szokták – vagyis hát itt volt a testem, pontosan tudtam róla mindent, pusztán én magam nem voltam már valahogy benne. [...] állíthatom, rég éreztem már ily könnyen, békésen, elandalodva szinte, kereken kijelenthetem: *ennyire kellemesen magam.* [...] az enyémhez szoruló testek nem zavartak többé, még valahogy inkább örvendtem is annak, hogy itt, hogy velem vannak, hogy oly rokoniak és annyira hasonlóak az enyémhez, s most először fogott el irántuk valami szokatlan, rendellenes, valami félszeg, mondhatnám ügyetlen érzés – meglehet, a szeretet tán, azt hiszem, S ugyanezt tapasztaltam az ő részükről is. Reménnyel, mint eleinte, igaz, többé már nemigen biztattak. Meglehet, ez is tehette – az egyéb nehézségeken kívül, természetesen – annyira csöndessé, másrészt azonban oly *családivá is egyúttal az általános nyögdécselésen, a fogak közti sziszegésen, halk panaszain kívül olykor hallható egyéb megnyilvánulásokat:* a vigasz, a nyugtatás egy-egy szavát." (235. Kiem. K. D.)

Köves végre kellemesen érzi magát. Mi több, valami családiasságot is érez társai irányába.[43] Köves hazaért az ég alatt. Doktor Mengele tekintete alatt.

6. Hol itt a szociálpszi?

Ezen a ponton visszatérek a dolgozat elejéhez. Miért oly fontos nekem, hogy mániákusan Köves létének abszurditását hangsúlyozzam? Miért lehet ez lényeges egy szociálpszichológus számára?

Abszurd és a holokauszt-reprezentáció viszonya és lehetségessége, továbbá mindezek etikai vonzatai filozófiai és esztétikai viták témája lehet.[44] Nem vitatván az ilyen polémiák fontosságát, úgy vélem, szociálpszichológiailag irrelevánsak. Olyan kérdések, mint amilyeneket az esztétika és a történelemfilozófia vet vagy vethet fel Auschwitz és a reprezentáció viszonylatában, egészen másképpen hangzanak a konkrét befogadókat, konkrét és nem absztrakt interpretációs közösségeket feltételező szociálpszichológia számára.

Ha ugyanis feltételezésem nem csal, a Varga Domokos György-féle olvasat, azaz a referenciális interpretáció a „hajszálpontos" Kertészről[45] bevett laikus értelmezési stratégia. E felvetés komolyságát pedig nem lehet azzal félretolni, hogy egy ilyesfajta „egyenesben" olvasó laikus értelmezés nem állja meg a helyét, s hogy könnyedén és plauzibilisen lehet érvelni ellene.[46] Ami az érvelés plauzibilitását illeti egy referenciális olvasat ellen, nos ezt én is hasonlóképp gondolom. A helyzet ez esetben azonban még súlyosabb! Az érvelés ugyanis ebben a formában csak az „egyediségében elvont" mintaolvasóval szemben létezhet. Az empirikus olvasó azonban egy létező valami, akinek az olvasása/olvasata nem lehetőség, ami ellen érvelni tudunk, hanem *tény*, amivel valamit kezdenünk kell. Mindez esetünkben ugyanis azt jelenti, hogy Varga Domokos György és a magyar laikus közönség *de facto* egyenesben, realista regényként olvas egy, a professzionális közösség szerint nagyjából konszenzuálisan ironikusnak vagy épp abszurdnak tekintett művet.

„A »tárgy« tehát maga is szöveggé válik, amely nem lehet referencializálható"[47] – írja tanulmányában Molnár Gábor Tamás a *Sorstalanság*ról, majd innen kiindulva odáig jut el, hogy egy ilyen jelenséggel szemben nem lehetnek erkölcsi értékszempontjaink. Számomra egy ilyen kijelentésnek nem sok veleje van. Mi más volna számunkra Auschwitz, mint szöveg? (Mi más volna nekünk *bármi*, mint szöveg??) Ha valaki ott volt, annak talán lehetnek szöveg előtti, priméren érzéki tapasztalatai. Nekünk csak „afféle szövegek" jutottak. Az Auschwitz-képünket, a társadalom Auschwitz-képét ezek formálják, függetlenül attól, hogy történetírás, dokumentumfilm vagy regény az illető textus. Így a *Sorstalanság*, mint szöveg, sem teheti meg, hogy ehhez a szociális reprezentációhoz, amit Auschwitznak hívunk, ne tegyen hozzá valamit. Amíg pedig valamely szöveg ily módon a társadalmi térben létezik, tehát amíg egy regényt emberek olvasnak, addig lehetnek, sőt muszáj hogy legyenek erkölcsi értékszempontjaink. Ám, mindebből következik, nemcsak a szöveg, hanem a szövegértést, és -jelentést motiváló (szakmai) értelmezői közösségek felé is!

Minthogy a *Sorstalanság* alighanem bestsellerré és kötelező olvasmánnyá válik, ezek a szempontok itt fokozottan jogosultnak tűnnek. Hisz a *Sorstalanság* nyilvánvalóan egy olyan alapszöveg lesz, mely a common sense Auschwitz-képhez hozzá fog járulni, s melynek Varga Domokos Györgyhöz hasonló referenciális és lelki realista „félreolvasása" nyilvánvalóan torzult Auschwitz-képhez vezet.

„Feltételezhetjük, hogy az irodalmi mű jelentése az olvasó számára a megértés folyamatában a szöveginformáció és az olvasói kognitív reprezentációk interakciójának eredménye"[48] – írja László János szociálpszichológus egy olyan munkájában, ahol az empirikus irodalompszichológiai kutatások jogosultsága és szükségessége mellett érvel. A szociális reprezentációk felől indulva világos, hogy az egyéni olvasatok sem puszta idioszinkráziák, még ha tudatosságuk nyilván nem vetélkedhet is a professzionális értelmezésekkel.

A *Sorstalanság*, csakúgy, mint bármilyen más kulturális jelenség „abszurdként" vagy „ironikusként" való olvasásában így kiemelkedő lesz a szerepe a leginkább konkrét szociális reprezentációi által jellemezhető olvasói kulturális kompetenciának. Az így felfogott interpretatív stratégiák határozhatnak meg egy konkrét értelmezői közösséget, melynek reprezentációi és értelmezői stratégiái preformálják a műmegértést, ami aztán nyilvánvalóan visszahat a reprezentációkra. A *Sorstalanság* eszerint akkor lesz abszurd, ha egy olvasó egyfelől rendelkezik egy olyan nehezen meghatározható készséggel, hogy „abszurdot olvasson", továbbá a regény elemzett jelenségeiről a regény és Köves horizontjától radikálisan eltérő elképzelésekkel rendelkezik.

Azaz „...hogy akár a leglehetetlenebb világ is hatással legyen ránk, felzaklasson, megrémisszen, megindítson bennünket, a tényleges világról való ismereteinkre kell támaszkodnunk. Más szóval a valóságos világot kell háttérnek tekintenünk"[49] – ahogy Eco mondja. Fontos és úgy hiszem neuralgikus ponthoz érkeztünk itt el. Amint egy készülődő vizsgálat prezentálásából[50] a közelmúltban megtudtuk, a magyar lakosság 6%-a van tisztában azzal, mennyi a Magyarországról elhurcolt zsidó áldozatok száma, továbbá a lakosság több mint felének elképzelése sincs, még csak tippelni sem tippel, a maradék pedig jórészt alábecsüli. Hasonló a kép az európai áldozatok terén is. Jobb nem belegondolni (ha a kész kutatást olvassuk, muszáj lesz majd...), milyen kép élhet a lakosság fejében Auschwitzról – azokban a fejekben, akik nemsokára „az első magyar irodalmi Nobel-díjas" regényével elengedhetetlenül találkozni fognak.

Gyanúm szerint a laikus olvasók egyébként is hajlanak a referenciális olvasatra,[51] a holokausztnál pedig ez különösen így lehet, igaznak tételezvén, hogy olvasóink esetében hiányoznak azok a „tényleges világról való ismeretek", melyek alapján az értelmezés a referencialista és realista interpretációtól eltérhetne. Különösen, hogy a *Sorstalanság* nem teszi oly explicitté önmaga fikcionalitását,[52] mint például Roberto Benigni *Az élet szépje* vagy az *Életvonat*.

7. Hova tovább?...

A referenciális olvasatok illegitimitása tehát elméletileg lényeges állítás, ám a szociálpszichológus számára ez nem lehet több kiindulópontnál. Egyfelől ha a jelentés dialogikus voltáról[53] szóló kijelentéseket komolyan vesszük, úgy vélem, szükségszerűen foglalkoznunk kell konkrét olvasók olvasási stratégiáival, lévén ez a „jelentés", mennyiségileg feltétlenül az ő olvasásaik során születik meg. Másrészt pedig, az esztétikai kvalitásoktól teljesen függetlenül természetesen, egy mű adott esetben (és a *Sorstalanság*nál a témának és a nemzetközi elismerésnek köszönhetően ez szerintem be is következett/következik) társadalomlélektani „problémákhoz" vezethet.

Megkockáztatom a kijelentést, hogy *a magyar társadalom jelen pillanatban „nem alkalmas" a Sorstalanság olvasására*, s számomra Varga Domokos György laikus olvasata ezt példázza. Olvasási stratégiák és szociális reprezentációk viszonya mindeddig jórészt felderítetlen, noha feltételezhetően a kettő nem teljességgel fedi egymást. Összességében azonban számomra e helyütt elég annyi, hogy e kettő, azaz az abszurd-ironikus „olvasásban" való nehézsége és a torz Auschwitz-reprezentációk olyan kiindulási alapot képezhetnek a befogadókban, hogy a *Sorstalanság*ot történelmi vagy/és lelki értelemben referenciálisan olvassák. Realista regényként tehát. Elkerülöm a kérdést, hogy jelent-e ez bármit is a mű kvalitásaira nézve. (Felteszem: nem, legalábbis addig bizonyosan nem, amíg egy mű jelentőssége konszenzuálisan a profi értelmezői közösségekkel és a „mintaolvasókkal" való dialógusban alakul.) A fent jelzett társadalomlélektani probléma azonban továbbra is fennáll. A *Sorstalanság* realista regényként való olvasása, úgy gondolom, inautentikus Auschwitz-képhez vezet, vagy megerősítheti azt – Varga Domokos Györgynél erre látunk példát: ahogy vitapartnere is megjegyzi, ez az olvasási mód könnyen relativizálhatja Auschwitzot. Lényegesebb azonban itt, hogy mindez nem elsősorban egy ideológiai olvasatban kell feltétlenül gyökerezzen: a *Sorstalanság* referenciális-realista olvasása *valóban* egy torz reprezentációhoz járul hozzá, az általában vett lelki realista olvasat azonban nyilvánvalóan nem a szélsőjobb sajátja. Hangsúlyoznom kell újból, a fentiekre nem ellenérv az, hogy a *Sorstalanság*nak nem legitim a referenciális interpretációja. Ez ugyanis (szociálpszichológiai szempontból mindenképp!) másodlagos felvetés, ha igaz az, hogy gimnazistáktól nagymamákig mindenki „egyenesben" fogja olvasni.

Annyiból persze feltétlenül lényeges a szakmai diskurzus megállapítása, hogy meghatározza a *Sorstalanság* értékét. Mint kiderült, úgy gondolom, ugyanennek a szakmai közegnek talán esztétikai, ám feltétlenül társadalmi szempontok miatt az átlagosnál jóval komolyabb felelőssége van abban, hogy értelmezéseit a közönség elé tárja.[54]

Fikció és valóság viszonya így a szociálpszichológia szemszögéből új megvilágítást kap. Umberto Eco, aki irodalmi részről e tanulmányban mindvé-

gig fogta a kezem, a következőt írja: „...a fiktív világok a valóságos világ parazitái."[55] Ez az állítás egyfelől igaz, másrészt azonban csak részben az. Eco kicsit később újból előveszi a „parazitakoncepciót": „A fikció világai csakugyan a létező világ parazitái, ám tulajdonképpen olyan »kis világok«, amelyek kiiktatják a tényleges világról szerzett ismereteink java részét, s lehetővé teszik, hogy egy behatárolt, önmagába zárt világra koncentráljunk, amely igen hasonló a miénkhez, de ontológiailag szegényebb."[56] Úgy fest, hogy e ponton a „nyitott mű" mégis „bezárul". Hiába foglalkozik Eco mindvégig az irodalom és a „valóság" kapcsolatával, fent mégis elhatárolja a kettőt. S talán azért kell végül e felismerésre jutnia, mert a „parazitakoncepció" az első verzióban félbemaradt. Ahogy ugyanis fikció a valós világ parazitája, ugyanúgy parazitája a valóság a fikciónak, vagy ahogy Jerome Bruner pszichológus mondja: „A narratívum utánozza az életet, az élet utánozza a narratívumot."[57]

Talán a műalkotás esztétikai autonómiájának védelmében Eco minden nyitottsága ellenére is időnként figyelmen kívül hagyja, hogy az irodalmi szöveg is *elsősorban* szöveg, csakúgy, mint minden más szöveg (emlékezéseink, társalgásaink, érzelmeink, félelmeink, cselekvéseink stb.), ami világunkban történik velünk, így az irodalmi textus is e „szöveg-világ" integratív része, mindenfajta és elvitathatatlan disztinktív jegye csak ezután következik. Ilyen értelemben vett „szövegiség" felől nézve pedig, amennyiben Kertész regényének jelentése-jelentőssége érdekel minket, nem hagyhatjuk figyelmen kívül a regényt, mint *szociális tényt*, valamint a *Sorstalanság* és a laikus recepció viszonyát. Mint ahogy a *socius*ra való figyelmezésünkkor sem tekinthetünk el az azt meghatározó szövegektől – így a *Sorstalanság*tól – sem.

1 VÁRI György, *A Kertész-életmű recepciótörténete*, BUKSZ, 2003, 2, 30–53.

2 Uo., 30.

3 Igyekszem már itt leszögezni, hogy a szociálpszichológiai értelemben vett „olvasat" más kategória, mint amit általában (azaz az irodalomtudományban) a szón értünk. Egy laikus olvasattal szemben nem áll fenn a koherencia igénye, lehet igen rövid, akár mindössze pármondatos is. Mindazok a jelek a laikus olvasatot alkotják, melyek arra utalnak, ahogyan egy befogadó egy művet megértett.

4 VARGA Domokos György, *A feladvány*, ÉS, 2003, 2.

5 PETŐCZ György, *A talány*, ÉS, 2003, 2.

6 VÖRÖS Kati, *A meg nem született párbeszéd*, ÉS, 2003, 13.

7 PETŐCZ, *i. m.*

8 VÖRÖS, *i. m.*

9 Vö. Umberto ECO, *The Role of the Reader*, Bloomington, Indiana University Press, 1979.

10 Vö. Wolfgang ISER, *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*, Bp., Osiris, 2001.

11 Irodalomelméleszekről írja László János, hogy „...az irodalmi mű megértését olyan szubjektív folyamatnak tekintik, amely idiografikusan, egyedileg megközelíthetetlenül játszódik le." LÁSZLÓ János, *Az irodalmi elbeszélés megértésének kognitív-szociális megközelítése* = Uő, *Szerep, forgatókönyv, narratívum*, Bp., Scientia Humana, 1998, 97–108. Az idézet: 98. Számomra érdekes és tanulságos, hogy az egyébiránt roppant nyitott Umberto Eco is nagyjából a László által konstruált

„irodalomelmélész" pozíció érveit hangoztatja: „Egy történet mintaolvasója nem azonos az empirikus olvasóval. Az empirikus olvasók, azok önök, én, bárki, aki egy szöveget olvas. Az empirikus olvasók sokféleképpen olvashatnak, nincs törvény, ami megszabná nekik, hogyan olvassanak, így hát a szövegeket gyakran mintegy tárolóként használják saját érzelmeik számára, amelyek eredhetnek a szövegen kívülről, vagy pedig a szöveg váltja ki őket véletlenszerűen." Umberto ECO, *Hat séta a fikció erdejében*, Bp., Európa, 2002, 16. Az érv igaz, de nem jogos. Nem világos, milyen alapon tagadja meg az empirikus olvasóktól Eco azt a másodszori tudatosságot, amit a mintaolvasó számára fenntart. A „nincs törvény, ami megszabná nekik" hogyan olvassanak valószínűtlen, tekintve intézményes vagy épp kevésbé intézményes szocializációnkat és azt a milliónyi közös dolgot, ami a világban ér minket.

12 Ez a kijelentés természetesen részemről empirikus igazolásra vár.

13 A „hajszálpontos-olvasat" párjának tekintem a „hazugság-olvasatot" is! A kiindulópont ugyanis itt is ugyanaz, mint a „hajszálpontosnál": a történelmi és lélektani realizmus. Ám míg előbbi a mű értékét épp a holokauszt valaha volt valóságának legkiválóbb leképezésében látja, addig utóbbi (az események eltérőnek feltételezett/megélt reprezentációjából kiindulva, és az annak való megfelelés igényével) éppen a regény-valóság diszkrepanciákat felfedezve a referenciális hűség hiányának alapján elutasítja a művet. (Varga a „hajszálpontos-olvasat" reprezentánsa, a „hazugság-olvasatról" publikációval még nem találkoztam, de személyes közlésekben megannyiszor felmerült.)

14 A vita természetesen virtuális volt. A két írás között sok idő telt el, és Heller nem is reflektált expliciten Spiróra.

15 HELLER Ágnes, *Holokauszt mint kultúra* = Uő, *Auschwitz és Gulág*, Bp., Múlt és Jövő, 2002, 7–20. Az idézet: 9.

16 Uo. 8., 9.

17 Itt válik érdekessé a 3. lábjegyzetben említett laikus olvasat mibenlétét érintő kérdés. Heller a cikkében érintőlegesen foglalkozik a regénnyel, ám ahhoz elég markáns kifejezéseket tesz, hogy egyfajta olvasatot azonosítsunk bennük. Heller azóta egyébként újra publikált a témában. (*A Sorstalanságról – húsz év után*, Múlt és Jövő, 2002, 4, 4–13.) Új írása, mely részleteiben foglalkozik a regénnyel, mintegy megszüntetve őrzi meg korábbi álláspontját. Ez az írás mindazonáltal jóval összetettebb, mint a korai cikk és jelentősen kapcsolódik a Spiró által felvetett irónia kérdéséhez is.

18 SPIRÓ György, *Non habent sua fata. A Sorstalanság* – újraolvasva, ÉS, 1998, 30, 5.

19 Vö. Eco számomra tarthatatlan állításával: „Tekinthetjük úgy, hogy az ilyen olvasó [ti. aki téves információkat visz be a tényleges világról a fiktív világba], nem viselkedik mintaolvasóként, ennek következményei azonban megmaradnak empirikus magánügynek." ECO, *Hat séta...*, 133.

20 Az oldalszámok a következő kiadásra vonatkoznak: KERTÉSZ Imre, *Sorstalanság*, Bp., Magvető, 1998.

21 Utóbbi szöveghelyekről e dolgozatban nem beszélek. Róluk lásd: LÁNYI Dániel, *A Sorstalanság kísérlete*, Holmi, 1995, 5, 665–674. Ide kapcsolódik, hogy az a beszédmód is egészen különös, ahogy Köves az élményeit szavakba önti. Lajos bácsi például „Isten segítségét kérte abban a tárgyban..." (31.), a szülők „viaskodtak birtoklásom ügyében" (33.), Gyuri és Annamari pedig azon igyekeznek, „miképpen tehetjük maradandóbb emlékezetűvé az élményt, annak révén, hogy nyelvünket is hozzájuttatjuk ilyenkor bizonyos szerephez" (42–43.). Köves egy egészen furcsa, zaklatott, meg-megakadó és körülményes nyelvi világot használ. Szaggatottan és zavartan keresi a szavakat, mondandója nemritkán éppen azokon a módosítószavakon („természetesen") bukik meg, melyek az élményasszimilációt, a megtalált kontinuitást jelzik. Egy nem-beszélt nyelven fogalmazza meg élményeit, amint arra a későbbiekben is lesz példa. Ahogy Lányi Dániel is mondja „...bár a regényben megszóló hang látszólag egy serdülő fiú hangja – így egyetlen tizenötéves gyermek sem beszél." (LÁNYI, *A Sorstalanság...*, 669.) A tartalmi szempontok előtt is megállapítható tehát, hogy már maga az a nyelv is, az a forma,

ahogyan Köves kifejezi magát, egészen különösen hat.

22 Lásd például a sárga csillaggal kapcsolatos részeket (7., 13–14.), vagy a pék reakcióját racionalizáló ideológiát (16.), vagy az apja távozása miatt mutatott szenvtelenséget stb.

23 VÁRI György, *Kertész Imre*, Bp., Kijárat, 2003.

24 „A fiú nem tudja, nem érti, mi zajlik körülötte, s a regényíró [...] nem siet segítségére. Ebből adódik a végigvitt, későbbi horizontról inadekvátnak érzett szóhasználat, mely azonban önmagában semmiképpen sem az, mert nem lép ki a maga alkotta rendszerből. [...] a németországi utazás mint *világot látás* lehetősége; a táborba érkezés *öröme*; a *bizalom*, melyet a fiú a tábori orvos iránt érez; zsidók *idegesítő* látványa, a katonák *megnyugtató* küllemével szemben; a gépezet *derűs* és olajozott működése; a fülének *kellemesen* csengő katonai vezényszavak; a láger egészének *takarosságn és szépsége*; a tábori élet kezdete mint az új élet kapuja; útitársainak elégetése egyfajta *diákcsíny* keretében stb." 100. Kiem. Prokszánál: PROKSZA Ágnes, *Döntés és ítélet* = SCHEIBNER Tamás és SZŰCS Zoltán Gábor (szerk.), *Az értelmezés szükségessége*, Bp., L'Harmattan, 2002, 77–102. Az idézet: 100. Proksza is gyakran beszél abszurdról e tanulmányában, és úgy látom, hogy nagyjából hasonló kérdések is foglalkoztatják, mint engem ebben a dolgozatban. Ugyanakkor a felsorolásból is látszik, hogy számára egybemosódnak azok a szöveghelyek, amelyeket én éppen szétválogatni szeretnék. Mint dolgozatom harmadik és negyedik részének példái mutatni fogják (itt Proksza is idéz belőlük), vannak helyek, nem is kevés, ahol az „inadekvátnak érzett szóhasználat" már nem abból adódik, hogy „a fiú nem tudja, nem érti, mi zajlik körülötte..." Számomra, ismét hangsúlyozom, azért roppant lényeges az abszurd két típusát elkülöníteni, mert míg az első típussal kapcsolatban (amire igaznak gondolom Proksza bevezető megjegyzéseit) létezhet olyan olvasói kompetencia, amely azt naivitásként olvassa, addig az abszurditás második formáját szerintem nincs olvasói kompetencia, amely egyenesben olvashatná: következésképp ezek felől lehet érvelni fokozottabban a korai „álnaiv" részek abszurditása mellett is.

25 Fontos érv lehet már a korábbiakban is a „naivitás-olvasat" ellen, valamint az ellen, hogy Köves, aki az utólagos tapasztalatokat és a „holokausztbizniszt félredobó", őszinte és hajszálpontos Kertésznek köszönhetően „egyenesben" viselkedik, hogy már a korai pontokon is látjuk: a többi szereplő egészen másképp minősíti a helyzetét. Így például az ember, aki a villamosnál elszökik, vagy a rabbi szánakozása saját sorsukon, vagy a többiektől felhangzó. Ezeken a pontokon tehát a Köves perspektívájával rendelkező társak is radikálisan másképpen értelmeznek, mint Köves. Ha úgy tetszik, betörnek a regény horizontjába.

26 Varga Domokos György számára ez a szöveghely is egyike a „hajszálpontosaknak". Én meg csak kaparom magam.

27 Vö 26. lábjegyzet.

28 A figyelmesen tanárbácsis SS-szel való „kapcsolatfeltvétel" már egy későbbi ponton történik. Egyébként, ha tematikus alapokon nem tettem volna a harmadik részbe, akkor minden bizonnyal *Az abszurd apoteózisa* fejezetben kapott volna helyet.

29 Ahogy azt korábban is jeleztem, Proksza Ágnest hasonló problémák is foglalkoztatják, ám nem ad olyan radikális választ, mint a jelen dolgozat. „...a szöveget [...] totálisan abszurdnak látszó világ racionalitásának abszurdig fokozott keresése [irányítja]." PROKSZA, *Döntés és ítélet...*, 92–93. E megállapítás mindenképpen igaz, de nem elég erős kijelentés.

30 VÁRI, *Kertész Imre...*

31 Lásd SCHEIBNER és SZŰCS (szerk.), *Az értelmezés...* Továbbra is úgy gondolom, hogy ez az értelmezés is teljesen védhető. Hisz a narratívákkal szemben valóban diszkontinuusan viselkedik Köves. A kulturális sémákat valóban elutasítja. Hisz éppen e sémák volnának elhivatottak eltakarni a világ „lényegét": Auschwitzot.

32 S éppen a természetességnek ezt az értelmét mutatják az Auschwitz előtti helyzetben kimutatott vitathatatlanul abszurd szöveghelyek: az öregasszony „végeredményében nézve" érthető halála, vagy épp a „furcsa" lóistállós eset.

33 E szöveghely részben hasonló elemzését olvashatjuk Várinál is. Lásd VÁRI, *Kertész Imre...*

34 Amivel diszkontinuus lesz, mint ahogy megannyi tanulmány rámutat, azok a preauschwitzi világ narratívái. Kövesnek nem az meglepő, hogy krematóriumok vannak, hanem hogy erről eddig nem tudott, hogy ezt eddig eltitkolták előle.

35 Kiiktatni nyilvánvalóan nem lehet. Alighanem még Gregor Samsának is tulajdonítunk „emberies" tulajdonságokat. A megértéshez ez elkerülhetetlen.

36 LÁNYI, *A* Sorstalanság..., 667. Kiem. K. D.

37 KAPOSI, *Narratívátlanság* = SCHEIBNER és SZŰCS (szerk.), *Az értelmezés...*, 15–52.

38 E mondatban az „egészen *a regény utolsó részéig*" kitétel a legfontosabb! Lévén, hogy a dolgozat problémájából adódóan itt nem ez a központi kérdés. Ennek elemzésére lásd: KAPOSI, *Narratívátlanság...*

39 Érdekes még ezzel kapcsolatban, hogy ez a „parabola" (minthogy aktívan elutasít egy narratívát, az esszencializmusét) nyilvánvalóan fontosabb az elemzők (értem ezen például magamat...), mint Köves számára, akit láthatólag nem különösebben ráz meg saját szavainak súlya.

40 A regény utolsó lapjain olvassuk: „Az a bizonyos jellegzetes óra volt ez – [...] –, legkedvesebb órám táborban, s valami éles, fájdalmas és hiábavaló érzés fogott el utána: honvágy." (332.)

41 Vö. 64–65. Martin BUBER, *Én és Te*, Bp., Európa, 1999.

42 Bp., Magvető, 2002.

43 Vö. a korábbi elidegenedett megnyilvánulásait még a deportálás előtt családja felé. Lásd: KAPOSI, *Narratívátlanság...*

44 Lásd Berel LANG (szerk.), *Writing and the Holocaust*, New York, 1998; Hayden WHITE, *A történelmi cselekményesítés és az igazság problémája* = Uő, *A történelem terhe*, Bp., Osiris–Gond, 1997, 251–278., Frank R. ANKERSMIT, *Nyelv és történeti tapasztalat* = THOMKA Beáta (szerk.), *Narratívák 4.*, Bp., Kijárat, 2000, 169–184.

45 Vagy a „hazug" Kertészről. A történelmi és lélektani realizmus, mint említettem, mindkettő kiindulópontja.

46 A szociálpszichológia számára tehát felmérhetetlen a fontossága annak, amit Eco „empirikus magánügynek" tart!

47 MOLNÁR Gábor Tamás, *Fikcióalkotás és történelemszemlélet*, Alföld, 1996, 8, 57–71. Az idézet: 58.

48 LÁSZLÓ, *Irodalmi megértés...*, 98.

49 ECO, *Hat séta...*, 118.

50 VÁSÁRHELYI Mária, *Akikért a harang szól*, ÉS, 2003, 16, 3–4.

51 Vö. Halász László állapítja meg egyik vizsgálata kapcsán: „A k.sz.-ek túlnyomó többsége tehát nem rendelkezik azzal a [...] kognitív struktúrával, ami lehetővé tenné, hogy a metaforikus szöveget a vonatkozó kontextusban elhelyezve, az általuk is oly nagyra becsült művészi eredetiséget valóban méltányolják." HALÁSZ László, *Szociális megismerés és irodalmi megértés*, Bp., Akadémiai, 1996, 30.

52 Valójában persze hogy explicitté teszi. Mást ne mondjak, a beszédhelyzet, tehát hogy Köves a regény szerint Auschwitzból szól, önmagában utal a helyzet nem-valóságosságára. *A fenti mondat helyesen úgy kellene hangozzon: valamely okok miatt a laikus közösségek számára nem elég egyértelmű a* Sorstalanság *fikcionalitása.* Mindenesetre a kérdés bonyolult, lásd Eco előadás-sorozatát. Hangsúlyoznám, hogy tényként kezelem a laikus olvasók referenciális olvasatát, és ezt magától értetődően empirikusan kell igazolnom a jövőben.

53 Lásd Bahtyin, Gadamer stb.

54 Magától értetődően hatalmas a szerepe a kérdésben az elméleti oldalról szintén elhanyagolt intézményes oktatásnak is.

55 ECO, *Hat séta...*, 118.

56 ECO, *Hat séta...*, 121.

57 Jerome BRUNER, *Life as a narrative*, Social Research, 1987, 54, 11–32., 12. Érdekes, hogy az előadás-sorozat utolsó darabjában Eco is igen közel kerül Bruner elgondolásához.

SCHEIBNER TAMÁS

Az önmagától megfosztott én
Kertész Imre: *Jegyzőkönyv*

„Életem története a halálaimból áll,
ha el akarnám beszélni az életemet,
a halálaimat kellene elmondanom."
Kertész Imre: *Valaki más*

A Kertész Imre életművét tárgyul választó eddigi elemzések kérdésirányai is kétségtelenné teszik, hogy a szerző műveinek központi problémája a személyiség létesíthetőségének – a szabadság létével és minőségével összefüggő – kérdése. Az is nehezen volna tagadható, hogy Kertész életműve az erre adott válaszok tekintetében nem egységes, sőt egyes műveken belül is ingadozás figyelhető meg. Számot kell vetnünk azzal is, hogy meglehet, szerzői szándék és a megvalósult műből kirajzolódó esetleges „állásfoglalás" nem feltétlenül esik egybe, mint ahogy azt például Margócsy István látja a *Valaki más* esetében, ahol végeredményben egy nagyon határozott személyiséget vél kiolvashatónak a gondolatilag az én szerepének elhalványulását tudomásul vevő szövegből.[1] A kérdés összetettségét jelzi, hogy a *Gályanapló*ról szóló tanulmányában Gács Anna,[2] s mostanság Fried István is[3] – aki ugyanazt a művet tárgyalva a szubjektum létrehozására vonatkozó végső következtetés levonásakor az egyik kiadás fülszövegére hagyatkozik, majd egy hozzátoldott mondattal ezt mégis megkérdőjelezi – feltűnően óvatosan fogalmaz, ami teljességgel érthető, hisz aligha lehet egy harminc év naplófeljegyzéseiből kompilált könyvtől az egységes szólamot, a belső ellentmondások hiányát elvárni. Különösen igaz ez egy olyan szerző esetében, aki – épp a *Gályanapló* egy figyelemre méltó feljegyzése szerint[4] – mintegy az ellentmondásosságot emelte poétikává. Lehetséges, hogy az életmű alakulásában – és az ezen egyszerre belül és kívül lévő, tehát azt egyszerre alakító és „dokumentáló" *Gályanapló* és *Valaki más* című könyvekben – valóban érzékelhető egy olyan folyamat, amely az én létesíthetőségének irányába mutat: bár vannak kétségeim, ezzel nem kívánok e helyt külön foglalkozni. Figyelmemet kizárólag egy olyan rövidebb lélegzetű írásra fordítom, amely, ha elhisszük, hogy ez „az összes Kertész-művet összekötő tematikus rokonság [...] az életmű darabjait naplószerű folyammá kapcsolja össze",[5] érdekes ál-

lomás lehet az autonóm én lehetőségeiről szóló, tételezett „belső" vitában. A *Jegyzőkönyv* ugyanis minden más Kertész-szövegnél látványosabban és tudatosabban juttatja érvényre azt a kettősséget, amelynek tengelyét a személyiség konstituálhatósága adja.

Az a néhány írás, mely eddig a *Jegyzőkönyv*et értelmezte, a legkisebb probléma nélkül ugrotta át a szöveg első bekezdésében fellelhető önértelmezését, noha érdemes volna itt elidőzni: „Az alábbi jegyzőkönyv ama másik: mindenképpen hivatalosabb, ha másfelől korántsem hitelesebb jegyzőkönyvet hivatott ellenjegyezni, amely jegyzőkönyv fel- és (nyilván) nyilvántartásba vétetett bizonyos helyen, bizonyos napon és bizonyos órában, mely részleteket azonban itt mellőzhetőnek tekintjük." (279.)[6] Figyelemre méltó, hogy a szöveg itt *ellenjegyzésként* nevezi meg magát. Az ellenjegyzés pedig nem más, mint egy más(ok) által már aláírt irat aláírása az egyetértés kifejezése jeléül, vagyis egyben: egy *név*. Mivel a tulajdonnév egy közkeletű felfogás szerint az *én* megnevezése, könnyen úgy vélhetnénk, hogy az a mű, mely egy név kimondásaként érti magát, az egységes személyiség helyreállításának intencióját hordozza. Így az elbeszélést a huszadik századi történelem visszavonásaként, netán demonstratív megtagadásaként is értelmezhetnénk, amelynek alapvető jellemzője, hogy – mint Kertész fogalmaz – „maradéktalanul elsöpri a személyt és a személyiséget".[7]

Valóban, a szövegben nagy hangsúllyal vannak jelen az identitásképző aktusok. A bevezető szöveget követő történet az „én" létesítésére, meghatározására és megőrzésére tett kísérletek körül forog. Az anekdotikus felütés által meghatározott könnyed beszédmód, mely csak fokozatosan húzódik vissza (s még a vámossal való első konfrontáció után is jelen van, például „Mi történhet velem? »A francia nép nevében fejemet veszik egy köztéren?«" [293.]), az esetlegesség (például „néhány, mondjuk két, de legföljebb három napot Bécsben tölthetnék" [280.]) és az egyéni nézőpont („legalábbis bennem" [280.]) hangsúlyozása, illetve a személyi szabadság kimondott igénye szinte magától értetődően konstituálja az autonóm én képzetét, jóllehet ezt az állapotot újként határozza meg, mely csak most „verődött [fel] régi és mély ájulatából" (281.).[8]

Feltűnő, hogy a műben a továbbiakban is milyen gyakori a felébredés, a *feleszmélés* mozzanata. Az imént idézett rész után nem sokkal az elbeszélőt lázas rémálmából rázza föl a felesége, majd az utazás hajnalán a telefonos ébresztést megelőzve kel fel Kertész. A vonaton utazva Dali naplójából üti fel a fejét Tatabányánál, s amikor a vámos bejelenti, hogy elveszi az útlevelét, „hirtelen magamhoz térek" (292.) – olvashatjuk. Hasonlóképpen reagál akkor is, amikor a vámos leszállásra szólítja fel: „Darabig bénultan ülök a helyemen. [...] Aztán hirtelen felugrom." (295.) A hegyeshalmi vámhivatalban Dali és Nietzsche kapcsolata fölötti tűnődéséből riasztják fel, és rögtön ezután a vámhatósági jegyzőkönyv első mondatának elolvasása is eszmélő

pillanatként jelenik meg: „E pillanatban megszáll, elönt és lenyűgöz a tisztánlátás." (300.) Végül a visszaúton a vonat ismét Tatabányához ér: „Ezen a ponton feleszmélek." (308.) Az eszmélés mint öntudatra ébredés, mint adott helyzetben a másokkal szembeni önmeghatározás az én konstitúciójának egyik leghatározottabb gesztusa. Azonban az én effajta *kontextualizálása*, mely annak megerősítése egyben, más síkon is hangsúlyozottan jelen van. Ha az ént választások rendszereként fogjuk fel,[9] az értelmezhető egyfajta (nyilván nem feltétlenül irodalmi) kánon helyeként. Olyan kánonról van szó, mely az én választásait tartalmazza, s amely választások visszautalnak az énre, megerősítve azt, amennyiben az én e választásokban ismer magára. Így az elbeszélő, amikor kedves szerzői szavát idézve nyilatkozik meg, paradox módon a másik megnyilatkozásának átvételével megint csak saját identitását fixálja, s nem működik másképpen az intertextuális utalásrendszer egésze sem.[10] Saját korábbi műveinek említése és idézése – *A kudarc*ról és a *Gályanapló*ról van szó[11] – szintén „az individuum önformálásának az eszköze, a determinációtól független személyes »történelem«-írás szabadságának kifejezője".[12]

Nemcsak napló voltából adódóan, hanem (és elsősorban) az öntörvényű zseni pozíciójának legkülönfélébb módokon történő deklarálása révén is minden másnál jobban ragaszkodik az autonóm én képzetéhez Dalinak a műben az elbeszélő elmélkedésének és nosztalgiájának tárgyaként fel-felbukkanó naplója: „már az első szavaknál leteper és maga alá gyűr a zsenialitás, a gyermekszív gáttalansága és a hencegés e különös vegyüléke" (288.) – számol be élményéről Kertész, s bizony, az az egyén, aki Nietzschét egyszerűen „pipogya fráternek" titulálja, valóban nem szűkölködhet önbizalomban és önbizonyosságban. Mindamellett zárójelben illik megjegyezni azt is, hogy az önmagáért beszélő címet – *„Diary of a Genius*, »Egy zseni naplója«" (288.) – az elbeszélő a magyar mellett angolul említi, ami természetesen nem az eredeti cím: e gesztus talán az oly magabiztosnak ható szöveg identikus elbizonytalanítását rejti, de ezzel párhuzamosan Kertész identitásának megerősítését is szolgálhatja. Ha elfogadjuk ugyanis a személyiségkonstrukciók nyelvi megalapozottságát, ezt az elbeszélői aktust, vagyis a *másik* nyelv(é)ben való jártasság jelzését annak kinyilvánításaként is értelmezhetjük, hogy az én képes *más* lenni, miközben ugyanaz marad, képes az „idegent" saját magával identikussá tenni, s az immár a személyiség jellegzetes, tehát megkülönböztető jegyévé válhat. A látszólag teljesen indokolatlan (hiszen az eredeti nyelven történő esetleges pontosítás követelményét nem teljesítő) angol kifejezés belehelyezése a magyar nyelvű szövegbe e logika alapján, mellyel egyébként jelen szöveg előző bekezdésében is szembesültünk, az identitáserősödés felé vezet.

A szöveg utolsó feleszmélő-ráébredő mozzanata a később ki is mondott „halott vagyok" következtetés levonását takarja. E kijelentés az én megszűné-

sét jelenti, minthogy így már önazonosságának végső bástyája is megszűnni látszik, nevezetesen – miként Kertész fogalmaz az életről írva – az az egyetlen kiváltság, „hogy ha már leküzdhetetlenül megcsömörlöttem tőle [...] véget vessek neki..." (307.) Ugyanakkor magának a kijelentésnek az abszurditása ráirányítja a figyelmet a nyelvi közvetítettségre, mintegy nyelviségében kérdez rá a történetre, így egy metaszintet is megnyit az értelmezés számára. Az utolsó (előtti) mondat – „Halott vagyok." (308.) – ily módon a nyelvi problematika felől különösen izgalmasnak látszó bevezető részhez csatol vissza, mely kulcsszerepet tölt be a *Jegyzőkönyv*ben. A legtöbb más esettől eltérően ez az előszó nem helyezi magát minden tekintetben a törzsszöveg „fölé", nem utólagosként határozza meg magát. Ezt világosan jelzi egyrészt a „készül" ige jelen idejű alakjának használata, mely így azt sugallja, hogy a szöveg a létesülés állapotában van; másrészt az is árulkodó, hogy a jegyzőkönyvről jövő időben beszél, holott nyugodtan el is hagyhatná a „lesz" létigét, ha nem volna különös jelentősége. A történet elmondásának kimenetele felől is bizonytalan, a kívánt cél elérését feltételhez köti, s még ennek teljesülése esetén sem bizonyos az eredmény: *„tán* utol is érhetjük." (280. Kiem. Sch. T.) Azt mondhatjuk, hogy inkább odafordul a kimondás felé.

Ez az odafordulás a vámos-történet példázatszerűségét emeli ki, vagyis egy olyan műfaj felé teremt átjárást, amely egy egyedi történet elmondásán keresztül nyilvánítja ki az általános tapasztalatot. Ha Proksza Ágnes nyomán *döntés* és *ítélet* nyelve között a fő különbségek egyikének azt tekintjük, hogy „a döntés mindig jelen idejű, ezért a döntés nyelveként megalkotott szöveg nem ábrázol, hanem felmutat" és „jelenként állítja elénk a döntés szituációját",[13] míg az ítélet a döntés pontszerűségével szemben retrospektív és mindig egy történet elbeszéléséhez kapcsolódik,[14] akkor megállapíthatjuk, hogy a bevezető ebben is elkülönül a későbbiektől, és érthetőbbé válhatnak az imént emlegetett nyelvi különbségek. A döntés nyelve egy állapotot – Kertész művei kapcsán az Auschwitz-metafora által lefedett léthelyzetet – máig jelen idejűként tételez, s mindenfajta azt lekerekíteni kívánó narratívát elvet. Márpedig a *Jegyzőkönyv* története látszólag éppen ilyen, a bizonyosság révébe érkező befejezéssel rendelkezik. Noha számos olyan körülmény van a szövegben, amely nehézzé teszi, hogy minden fenntartás nélkül komolyan vegyük a cím műfajmegjelölését,[15] épp a formai követelmények felrúgása segíti, hogy a jegyzőkönyviség más jellemzőire összpontosítsuk figyelmünket. A jegyzőkönyv alapvető tulajdonsága, hogy mindig valamilyen lezárult dologra vonatkozik, illetve ez maga a *lezárás* aktusa. Voltaképpen a célja nem más, mint hogy a történteket hozzáférhetővé tegye az ítélet számára. Példázat és jegyzőkönyv ezen a ponton ér össze, hiszen hagyományos értelemben a parabola nemcsak „az ismeretszerzés befogadói igényeivel találkozó" szöveg, hanem egyfajta befejezettséget is jelent, a „tudáshoz" vezető út végpontja.[16]

Ide kapcsolódik a gyónás műben megnevezett intenciója is, amely szintén az egységes elbeszélés megalkotását és annak demonstratív (a katolikus liturgiában a pap általi feloldozással és a vezeklés aktusával kiteljesedő) bevégzését emeli ki. A gyónás aktusának azonban amellett, hogy lezár egy életszakaszt, az sem elhanyagolható mozzanata, hogy egyben egy újat nyit meg. Ebben rejlik vonzereje, ez az, ami miatt az előszó beszélője számára az utolsó olyan dologként jelenhet meg, amiben hihet – persze jobb, ha észben tartjuk, hogy a hitnek csak a lehetősége vetődik fel, hiszen így fogalmaz: „*hacsak* [...] a gyónás erejében nem" (279. Kiem. Sch. T.). A feltételesség mellett azonban még egy körülmény relativizálja a gyónás erejébe vetett hitet: a bevezető rész ironikus felhangja. Már megállapítottuk, hogy az előszó nyelvileg határozottan elkülönül a narratív résztől, de korántsem merítettük még ki a különbségek teljes skáláját. A bevezetés beszédmódja ugyanis – nem függetlenül az azt felvezető *Miatyánk*-idézettől, de legfőképpen a többes szám első személyű igealakok használata okán – sokkal inkább emlékeztet az imára, mint a gyónásra, melynek a történet-részben érvényesülő egyes szám első személy a sajátja. Meglehetősen ironikus dimenzióját nyitja a bevezetőnek ez az ima-jelleg, ha figyelembe vesszük, hogy a szöveg (azonkívül, hogy a lelki gyakorlatként felfogott gyónásba vetett reményt lebegteti) mindenfajta hitet kategorikusan megtagad. Nem mentes némi malíciától a gyónás „erejének" kijelölése sem: „testvérévé tesz önmagunk magányának" (279.), vagyis az énhez (amely mellesleg eleve többes számban van megfogalmazva) elválaszthatatlan társként az antropomorfizált Magány szegődik. Ironikus mozzanatnak tekinthetjük azt is, hogy a gyónás esetében nem paptól, hanem vámostól várja a föloldozást: ettől a távlattól az sem mentesít, ha nem feledkezünk meg a Máté-párhuzamról.[17] Az ironikus dimenzióra alkalomadtán még vissza fogok térni, előbb azonban a bevezető és a voltaképpeni történet exponált szembenállását szeretném alaposabban megvizsgálni.

Miként korábban jeleztem, az elbeszélő utolsó felismerése az arra való ráébredés, hogy „halott". Mint annyiszor Kertész műveiben, a *Jegyzőkönyv*ben is Auschwitz jelenvalóságával kell szembesülnie a narrátornak. Auschwitz jelenvalósága már egy egészen egyszerű intertextuális vonatkozásban is tetten érhető, hiszen a mű számos helyen létesít kapcsolatot a *Sorstalanság*gal. Maga a vonatút – melynek a biztonság és kényelem szavakkal leírható körülményei tökéletesen ellentétesek a deportáláskor tapasztaltakkal, s amely szembenállást az elbeszélőnek az utazást megelőző megállapítása, miszerint az utazási láz egy őt gyermekkorától fogva üldöző neurózis, az író életének ismeretében meglehetősen morbid humorral még kis is élezi – már önmagában kézenfekvővé teszi a párhuzam felállítását. További hasonlóságként a magyar vámos megjelenését, s a vele történő alkudozási folyamat leírását fedezhetjük fel: ez a *Sorstalanság*-beli utazás csendőrére emlékeztet, aki a magyar határon igyekszik „megvámolni" a bevagonírozott zsidókat.[18] Mégis,

legszembetűnőbb talán az, ahogyan Tatabányát leírja a mellette elrobogó Kertész: „Lepusztult, szétmarcangolt, kopáran meredő, végítéletszerű táj, masszív betonfüstölők, csövek, az eget rézsút hasító állványzat, akár egy szövegrészt vagy életdarabot kihúzó, kemény tollvonás, leplezetlen hasznosítás mindenfelé, ádáz célszerűség, racionalitás…" (289.) Nehéz nem észrevenni az allúziót a megsemmisítő-táborokra, különösen, ha az előző mondat az ablakon bevágó bűzfelhő élményét is visszaidézi, ami megint csak az egyik első és leghangsúlyosabb tapasztalata Auschwitzról az odaérkező Köves Gyurinak.[19] A muzulmán-állapot („egy bizonyos értelemben elhagytam a színteret" [290.]) is a lágerlétből köszön vissza, mint ahogy az a narrátori helyzetértékelés is, miszerint egy „mechanikus ostobaság", egy „önjáró gépezet" részévé válik az ember (290–291.).

Az életen túli lét Kertésznél gyakran előkerülő motívum, amely az auschwitzi létállapotra utal: Auschwitzban az egyén „élete" saját önfelszámolásáról szól – olyan halálraítélt, aki mintegy átvállalja hóhérától a végrehajtást. Önmagunk hóhérának lenni: az erre való utalás többször is előkerül az elbeszélésben. Az egyik jelenetében például a vámosok fülkéjébe benyitva rövid szóváltásba keveredik az elbeszélő, melyben a vesztes szerepébe kényszerül. A helyzetet ekképp kommentálja: „Úgy érzem, a poharat ezzel fenékig ürítettem" (297.) – e szavak egyik lehetséges értelmezése a poharat méregpohárként azonosítja, s így Szókratész halálával teremt csöppet sem lényegtelen, később kifejtendő párhuzamot.[20] Az utolsó bekezdésben még látványosabban jelenik meg az öngyilkosság mozzanata: „Az engem ért agressziót – mert nem tehetek mást – most is, mint mindig, tőrként mohón megmarkolom, és a pengét önmagam ellen fordítom." (307.) Az öngyilkosság szerepét a kertészi önértelmezésben a *Gályanapló* egyik olyan feljegyzése magyarázza meg a legvilágosabban, amely a *Jegyzőkönyv* keletkezésével egy időben, talán még abban a hónapban született, de Kertész világképének – amint azt a későbbi megerősítések, mindenekelőtt *A száműzött nyelv* (2000) című beszéd e sorokból átemelt idézete mutatja – azóta is egyik sarokpontját jelenti: „Kezdem átlátni, hogy engem az öngyilkosságtól (Borowski, Celan, Amèry, Primo Levi stb. példájától) az a »társadalom« mentett meg, amely a KZ-élmény után az ún. »sztálinizmus« képében bebizonyította, hogy szabadságról, felszabadulásról, nagy katarzisról stb.: mindarról, amiről szerencsésebb világtájakon értelmiségiek, gondolkodók, filozófusok nem csupán szavaltak, de amiben nyilván hittek is, szó sem lehet; amely nekem a rabélet folytatását garantálta, és így mindenféle tévedésnek még a lehetőségét is kizárta. Ez az oka, hogy engem nem ért el a csalódás ama tengerárja, amely a szabadabb társadalmakban élő, hasonló élménykörű embereknek, mintegy e dagály elől szaladó lába körül csapdosni kezdett, majd – hiába szaporázták a lépést – lassan a torkukig felért."[21] A *Jegyzőkönyv*ben éppen azért kell az elbeszélőnek átélnie a halált (annak felismerésében), méghozzá

épp a fent nevezett „nyugati" szerzők (és még sokak) példáját követve, mert nem veti el „a megtévesztő szabadság megtévesztő jelszavait",[22] a rendszerváltás után feléledő „szabadságillúziókat" (281.). Kertész egyik esszéjében írja: a „hétköznapi túlélés szerepzavara nem csekély mértékben abból származik, hogy adott időszakban a túlélőnek igencsak értenie kellett mindazt, amit utólag érthetetlennek minősít, hiszen éppen ez volt a túlélés ára [...] a túlélőnek értenie kellett a túléléshez, tehát értenie kellett, amit túlélt."[23] A *Jegyzőkönyv*ben a szabad világ ígérete feladatja az elbeszélővel a túlélésre való szüntelen koncentrációt (például megengedi magának, hogy előző este még koncertre menjen, a vonaton pedig Dalit olvasva hódol kedvteléseinek), aki úgy érzi, nem kell a túlélésre figyelnie (hiszen: „Mi történhet velem?" [293.]). A figyelem lankadásáért kell a halált megtapasztalnia: végül is nem értette azt a világot, amelyben létezett – az elbeszélő által kimondott „nem tudom"-ban a totalitarizmus mint az individualitással szembeforduló létforma[24] jelenvalóságának felismerése függesztődik fel.

De nem ez az egyedüli, amiről az elbeszélő megfeledkezik: a totalitarizmusnak van még egy jellemzője, mely szorosan összefügg az előzővel. Ezt a következőkben lehet megragadni: „életünk lényegével, már annak puszta fenntartásával is a totalitarizmus fenntartásához járulunk hozzá [...] ez csupán a szervezés úgyszólván önmagától adódó, mondhatni primitív furfangja".[25] Az életben maradás mint *tett* válik itt érzékelhetővé, méghozzá olyan tett, amely az egyént felszámoló totális rend(szer) fenntartásában érdekelt, vagyis amely önnön megszűnésének irányába mutat: ez már a *Sorstalanság*nak is a „mindenki lépett, amíg csak léphetett" formulában megfogalmazódó alaptapasztalata. A totalitarizmus jelenidejűsége és tett volta a vámos-történetben konkrét tetten keresztül válik kézzelfoghatóvá. Az elbeszélő gyors egymásutánban háromszor vétkezik: jogsértést követ el, majd hazugságba keveredik, végül rágalmaz. Ugyanakkor nehéz nem észrevenni, hogy e cselekedeteket Kertész mindenfajta tudatosság nélkül végzi: a jogszabályok áthágása nem akarati aktus, csupán tudatlansága vezeti félre, a hazugság (amely kétségkívül a legsúlyosabb vétségnek bizonyul) önmaga számára is megmagyarázhatatlan módon, mintegy automatikusan hagyja el a száját, és az önsorsrontó rágalmazás is hirtelen felindulásból, az önmaga feletti kontroll elvesztéséből eredeztethető. A nyelv, amelyen az egyén megnyilatkozni véli önmagát, már nem a sajátja, nem az önidentifikáció terepe, hanem a totális nyelv, amely – Kertész szavaival – „az erőszak és a rettegés jól adagolt dinamikájának segítségével behatol az egyes ember tudatába, és őt magát lassacskán kirekeszti onnan".[26] A „halálra eszmélés" mozzanata nem jár a nyelv „visszaszerzésével": nemcsak azért, mert erősen kétséges, hogy az egyén valaha is birtokolta a nyelvet, s ily módon nehezen szerezhetné „vissza", hanem mindenekelőtt azért, mert ez a felismerés éppen a totális rend által kijelölt és kikényszerített szerep elfogadásának gesztusát tartal-

mazza. E szerep – amelynek esetlegessége és az elbeszélőhöz viszonyított idegensége felől a szöveg szemernyi kétséget sem hagy (vö. „ezúttal rossz szerepben lépek fel" [296.]) – teljes elfogadása nyújtja az ember számára a túlélés egyetlen esélyét, ám „ez a módja a személyisége totális megsemmisítésének is".[27]

Az iménti érvelés egy ellentmondás kiélezésén-kibontásán alapul: a Kertésznél oly gyakran megjelenő kettős tudat válik ugyanis a *Jegyzőkönyv*ben jól láthatóvá, az a skizofrén állapot, amely az autonóm személyiség és egyfajta belsővé vált külső meghatározottság vagy automatizmus közti oszcillációként írható le. Ezt a megkettőződést jeleníti meg a mű egyik, az elbeszélő álmát elemző mondata: „Csak az derülhetett ki, ami nyilvánvaló: túl a *foggyökérben* fészkelő fájdalomra utaló mozdulaton, az önmagammal való *gyökeresen* rossz viszonyom..." (283. Kiem. Sch. T.) A „gyökér" szó kétszeri előfordulása megteremtette metafora egy olyan énnel szembesíti az olvasót, amely a testi fájdalomból adódóan saját létezéséről a leghatározottabb tapasztalattal rendelkezik,[28] ugyanakkor épp e fájdalom akadályozza meg, hogy önmagaként elfogadja saját magát. A fiziológiai folyamatok uralhatatlansága olyképpen metaforizálja a skizofrén állapotot, hogy az emlegetett automatizmus válik a személyiség „testi", és ezzel együtt alsóbbrendű, de domináns részévé, lehetővé téve így az áldozati diskurzus megszüntetve megőrzését.

A Szókratész-párhuzam éppen ebben a távlatban, vagyis a személyiség dualizmusa tekintetében válik fontossá. A görög filozófus Hegelnél – akit Kertész többnyire elutasít, mégis néhány vonatkozásban érzékelhető a hatása – egy jelentős gondolkodásbeli fordulat emblematikus alakja. Miként azt Charles Taylor Hegel-monográfiájában összefoglalja: „Szókratésszel kezdődik annak az embernek a küzdelme, aki képtelen beletörődni, hogy életét a parokiálisra, a pusztán adottra alapozza, s ehelyett az általános észben kívánja az alapokat lefektetni."[29] Ez a változás az elidegenedés folyamatát jelzi, amely „akkor indul el, amikor azok a célok, normák vagy eredmények, amelyek meghatározzák a bevett gyakorlatot vagy intézményeket egyre inkább irrelevánsnak, mitöbb utálatosnak tűnnek".[30] Az elbeszélő viszonya a jogrendhez ennek szélsőséges példáját nyújtja: „ha paragrafusokat és törvénycikkelyeket látok, tüstént elalszom; elalszom, annál is inkább, mivel az országban, amelyben élnem adatik, e törvénycikkelyek és paragrafusok már kezdetemtől fogva *mindig ellenem* – gyakorta a puszta *fizikai létezésem ellen* – fogantattak, azok pedig, amelyek értelemszerűen netalán a védelmemre szolgálnának, gyakorlatilag úgyszintén *mindig ellenem* fordíthatóknak bizonyultak" (285–286. Kiem. Sch. T.)

Az elidegenedéssel párhuzamosan az ember egyre erőteljesebben individuumként határozza meg önmagát: „Amikor [az elidegenedés] bekövetkezik az embernek másfelé kell fordulnia ahhoz, hogy meghatározza, mi bír

központi jelentőséggel számára. [...] Olykor [...] elkülönül és identitását egy individuumban határozza meg. Az individualizmus – ahogy azt Hegel írja *Die Vernuft in der Geschichte* című művében[31] – akkor kezdődik, amikor az ember megszűnik azonosulni a közösség életével, amikor »reflektál«, vagyis visszahúzódik magába, és önmagát mindenekelőtt individuumként látja, saját célokkal."[32] A korábban már bemutatott identitáserősítő aktusok mellett jól jellemzi ezt az állapotot a társadalom Kertész általi elutasítása. A „közösség", a többi ember eleve ellenségesként jelenik meg az elbeszélésben: „Üszkös lábú koldusok, üvöltő zsibárusok, alattomosan fürkész pillantású alkoholisták. Iszkolok köztük előre, kezemmel is óvom, szorítom a vállamon lógó válltáskát, nem merek megállni, nem adok senkinek semmit, nem veszek senkitől semmit, *bizalmatlan vagyok,* nincs bennem szeretet. Nincs bennem szeretet. A vonatom megvan, számozott vasúti kocsim megvan, megvan számozott ülőhelyem is, az ablak mellett. Nagyjából *biztonságban vagyok.* Fűtenek. Az ajtó automatikusan záródik. A mellettem lévő hely üres: örülök, hogy nem ül mellettem senki, nincs bennem szeretet." (287–288. Kiem. Sch. T.) Az általános fenyegetettség érzés igazi forrása azonban nem feltétlenül csak a környezetben keresendő, hiszen lázálmában, amikor becsönget hozzá a szőke borostás alak, egy érdekes megjegyzést tesz az elbeszélő: „valószínűleg csak próbára tesz, és viselkedésemhez méri majd a magáét" (282.). Kertész feltevése beválik, valóban, a történések megszokott logikai sorrendje a visszájára fordul, és hamarosan megállapíthatja, hogy „miután [...] nem engedtem be ajtómon, most már a gyilkosomat láttam benne" (283.). A másik ellenségességének itt voltaképpen az elbeszélő lesz az eredete. Noha lehet úgy érvelni, hogy ez a logikai struktúra az álom alakulásának sajátossága, csakhogy érdemes azt is számításba venni, hogy egyrészt álom és valóság viszonyát mennyire elbizonytalanítja a szöveg („a feleségem felrázott, de valójában nem tudom, hogy az álmomból-e vagy az életemből, hisz oly törékeny a különbség" [283.]), másrészt pedig az elbeszélő álmát a jövőjére vonatkozó *üzenetként* értelmezi.

Szókratész személye a hegeli rendszerben egy kettősséget képvisel, hiszen miközben elfogadja a *Sittlichkeit,* a törvényekhez való hűség elvét, egyszersmind a törvények megkérdőjelezésére is buzdít. A *Jegyzőkönyv*ben szereplő elbeszélő helyzete természetesen radikálisan különbözik Szókratészétől – Kertésztől teljesen idegen még a *Sittlichkeit* eszméje is –, ám ami mégis jogossá teheti a párhuzamot az a Hegelnél fellelhető történeti indokokon túl Szókratész e megosztottsága, mely a társadalmi törvényt egyszerre tételezi a megkonstruált individuummal szemben álló „külsőként" és ugyanannak integráns részeként.

Az autonóm személyiség és a belsővé vált külső meghatározottság skizoid kettősségének a színrevitele a „halott vagyok" kimondásával teljesedik ki. Ez a mondat létértelmezés, nyilván nem érthető másként: nem érthető az el-

beszélő valóságos halálaként, csakis metaforaként. Csakhogy az utolsó előtti bekezdés zárómondata egyenesen *megtagadja* a metaforikus értelmezést az idézett kijelentéstől: ott ugyanis teljesen világosan a fizikai halálra történik utalás, mint a személyiség utolsó bástyájára. Éppen a betű szerinti, fizikai halál és a metaforikus halál szembeállítása teszi lehetővé, hogy az egyén némi autonómiát megőrizzen a totális renddel szemben. A mű utolsó bekezdése ezt az oppozíciót szétzilálja, hiszen az emlegetett felismerés lényege éppen a személyiség teljes megsemmisülése, vagyis a fizikai halál *lehetőségének* megszűnése. Nem véletlen, hogy pontosan mely gondolat juttatja el felismeréséhez: megvilágosodása voltaképpen az öngyilkosság lehetőségére tett reflexió, mely megkérdőjelezi, eltörli azt. A fizikai halál lehetetlensége viszont egyetlen esetben állhat fenn: ha a fizikai halál állapota már beállt – ez azonban szintén lehetetlen. Nyelvre *(Zunge)* mindenképp szükség van a nyelvhez *(Sprache)*. A „Halott vagyok" mondat Epimenidész paradoxonának egyik formája, amelyben tapinthatóvá válik az egész narratíva abszurditása: ez a szöveg beomlása, mely érzékelhetővé teszi az egyén önmagától való megfosztásáról szóló története elbeszélésének lehetetlenségét. Ebben a mondatban a *kudarc* a lehető legközvetlenebb módon nyilvánul meg.[33]

Az ily módon kivitelezett fordulat, amely a nyelvre magára kérdez rá, mint korábban jeleztem, a bevezető részhez vezet át. Ott egy egészen más nyelvfelfogással szembesülünk, mint a történet-részben: minden mondatában található olyan, alapvetően ismét csak ironikus nyelvi elem, amely nem hagyja feledni a nyelvi közvetítettséget, legyen az akár a szöveg önműködését előtérbe toló feltűnően idétlen és a szövegkörnyezettől teljesen elütő nyelvjáték („(nyilván) nyilvántartásba vétetett" [279.]), vagy olyan állítás, amely nem jár messze saját alapjának megkérdőjelezésétől. Utóbbira példa lehet az a mondatrész, amely szerint e „jegyzőkönyv nem azért készül, mintha helyesbíteni akarnánk a tényeket", hiszen ez a kijelentés feltételezi egy olyan megnyilatkozás lehetségességét, amely a tényeket helyesbíti, miközben a „tény" *per definitionem* változtathatatlan, helyesbíthetetlen. Miközben nem kétséges, hogy a bevezetőben előre jelzett „legvégső" felismerés a történet-rész „halott vagyok" felismerése, azt is kénytelen megállapítani az olvasó, hogy az a felismerés, amely a „legvégső felismerést" *legvégsőként* azonosítja, csak e legvégső felismerés *után* következhet. Ebben az értelemben jogos lehet a megállapítás, miszerint a bevezető egy olyan nyelven szólal meg, amely egyszerre képes a megelőzöttség és az utániság állapotában lenni, s ekképp kívül helyezi magát a történetiségen, Kertésszel élve „a halál felől (a szakadékon túlról)"[34] szólal meg, amely szakadék az egyén emlegetett kétféle létezése között húzódik.

A bevezető rész elsőre eléggé rejtélyes befejező körmondatának második része a következő jelölésláncot hozza létre: én – legvégső felismerés – egy név – előttünk szaladó bárány. A „legvégső felismerés", amelybe az indivi-

duumot a gyónás „belesimítja" (vagyis amellyel azt identikussá teszi), egy rettentő néven keresztül válik hozzáférhetővé. Azonban a legvégső felismerés csak akkor ismerszik meg legvégső felismerésként, amikor a neve az eddig követett báránnyá változik, vagyis a név csak elleplez. Ha a bárányt Krisztus-szimbólumként értjük, akkor ez a szöveghely az elbeszélő saját személyiségére való rátalálását vetíti előre. „Mi már semmiben sem hiszünk – szól a mondat – hacsak [...] a gyónás erejében nem, amely [...] belesimít minket legvégső felismerésünkbe, aminek rettentő nevét egyszerre az előttünk szaladó báránnyá változtatja, amelyet – csak most ébredünk rá – már régesrég követünk; s ezúttal, ha következetességünkből jottányit sem engedünk, tán utol is érhetjük." (279–280.) A bárány utolérése ez esetben annak az – „Ego sum via, veritas et vita" formulában összegződő – krisztusi állapotnak az elérése volna, amely a személyiség mindenen felül álló bizonyosságának tudatával jár. Annak lehetősége vetődik itt fel, hogy az egyén olyanként ismerjen magára, mint aki a totalitarizmussal identikus. Az elbizonytalanító „tán" azonban nyitva hagyja, hogy ez a folyamat valóban végbemegy-e.

Úgy vélem azonban, hogy a bárány e helyt nem egyszerűen a *Jegyzőkönyv*-ben később felbukkanó Krisztus-motívum körébe illeszkedik, hanem a kora keresztény szimbolikát követve a lélek halál utáni állapotára is utal, vagyis amit a név elleplez, az nem más, mint a „halott vagyok" végső felismerése. A név kimondása a lelepleződés pillanata, s éppen azért „rettenetes" az a bizonyos név, mert az az elbeszélő saját neve, amint lelepleződik a totalitarizmus szinekdochéjaként. Az igazi csavar ezen a ponton van az elbeszélésben, hiszen így a *Jegyzőkönyv* egyszersmind a vámhatósági jegyzőkönyv elfogadása, mivel egyetértő szignálása, ugyanakkor az ellenjegyzés ellenére elutasítása is, hiszen a saját név a totalitarizmus figurájaként megszűnt az egyén jelölőjének lenni. Másként fogalmazva egy aktus egyszerre akarati és automatikus működésének lehetünk tanúi, mely nincs feloldva, nincs eldöntve egyik oldalra sem: ezen együttállás kifinomult és feszültséggel teli megjelenítése, kimerevítése az a szépírói megoldás, ami a *Jegyzőkönyv*et a fontosabb Kertész-írások közé sorolja, és teszi érdemessé arra, hogy ne csak Esterházy Péter *Élet és irodalom* című írásával együtt, annak „árnyékában", hanem attól függetlenül, „saját jogon" is az életmű és az utóbbi évtizedek magyar irodalmának számottevő alkotásai között helyezzük el.

1 MARGÓCSY István, *...valami más...*, ÉS, 1997. jún. 6., 17.

2 GÁCS Anna: *Egy különös regény.* Kertész Imre: *Gályanapló*, Jelenkor, 1992, 10, 857–860.

3 FRIED István, *A naplóíró Kertész Imre.* Vázlat a *Gályanaplóról* [kéziratban].

4 „Forradalmár vagyok, de már előre tudom, hogy a forradalom rég megbukott. Olyan forradalmár vagyok, aki gyűlöli a fennállót, s mit sem tesz a megdöntéséért. »Objektíve« a rosszat szeretem, és gondolkodásom nem dialektikus, hanem ellentmondá-

sos; mi több, ezt találom erkölcsösnek, pontosabban az erkölcsömnek." KERTÉSZ Imre, *Gályanapló*, Bp., Magvető, 1992, 155.

5 GÁCS Anna, *Mit számít, ki motyog? A szituáció és az autorizáció kérdései Kertész Imre prózájában*, Jelenkor, 2002, 12, 1294.

6 Az idézetek után található oldalszámokat a következő kiadás alapján adom meg: KERTÉSZ Imre, *Az angol lobogó*, Bp., Magvető, 2001.

7 KERTÉSZ Imre, *A boldogtalan 20. század* = Uő, *A száműzött nyelv*, Bp., Magvető, 2001, 12.

8 Az általam használt kiadásban a „vetődött" szó szerepel az idézett részben, míg a szöveg korábban megjelent változataiban a „verődött" szót olvashatjuk. A szövegromlást figyelmen kívül hagyva a korábbi formát használom.

9 Vö. pl. ERŐS Ferenc, *Az identitás labirintusai*, Bp., Janus–Osiris, 2001, 32.

10 A *Jegyzőkönyv* intertextuális kapcsolatait (elsősorban Esterházyra és Camus-re koncentrálva) részletesebben – bár korántsem kimerítően – tárgyalja érdekes tanulmányában MOLNÁR Sára (*A fogolylét poétikája = Az értelmezés szükségessége*, szerk. SCHEIBNER Tamás–SZŰCS Zoltán Gábor, Bp., L'Harmattan, 2002, 167–198.) és SELYEM Zsuzsa (*Irodalom és irodalom – A mellérendelés etikája*, Pannonhalmi Szemle, 2001, IX/3, 75–97.).

11 Utóbbi egyik feljegyzése csaknem teljesen megegyezik a *Jegyzőkönyv* egy bekezdésével, de persze a szövegvándorlás iránya ez esetben nem egyértelmű.

12 GÁCS, *Egy különös regény*, 859.

13 PROKSZA Ágnes, *Döntés és ítélet. Kertész Imre: Sorstalanság = Az értelmezés szükségessége*, szerk. SCHEIBNER Tamás–SZŰCS Zoltán Gábor, Bp., L'Harmattan, 2002, 88.

14 Uo., 80.

15 A jegyzőkönyv műfaji konvencióival nem egyeztethető össze a mottó léte, a kronologikus sorrend felborítása, az anekdotikus fordulatok alkalmazása, a tárgyszerűség és a pontos adatok hiánya (például dátum mellőzése az elején, mely csak gesztusértékű, hiszen később, a „másik" jegyzőkönyvből való idézéskor tudomásunkra hozza a szöveg), illetve a jogszerű hitelesítés elmaradása sem.

16 Vö. Theo ELM, *A parabola mint „hermeneutikai" műfaj* (ford. V. HORVÁTH Károly) = *Narratívák 2. Történet és fikció*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat, 1998, 105–117.

17 SELYEM Zsuzsa, *i. m.*, 94.

18 KERTÉSZ, *Sorstalanság*, Bp., Magvető, é. n. 94–95.

19 Érdemes azt is megemlíteni, hogy a krematóriumok füstjének szagát egy korábbi élményével köti össze Köves, nevezetesen az újpesti bőrgyár mellett elhaladó *villamos ablakán bevágó* bűzzel. Vö. KERTÉSZ, *Sorstalanság*, 135–137.

20 A szövegnek nem ezen a pontján található az első utalás Szókratész halálára, hiszen az elbeszélő anyjának halálakor a főorvos a *Szókratész védőbeszéd*ének utolsó mondatát idézi fel.

21 KERTÉSZ, *Gályanapló*, 350. Egy interjújában Kertész így fogalmaz: „Egy olyan társadalomba csöppentem [a háború után], ahol a rabéletem teljes természetességgel folytatódott; tehát nem lehettem olyan illúziók rabja, hogy katarzisban részesülök, felszabadulásban, hanem változatlanul szembe kellett néznem az alapkérdéssel: életben maradok-e vagy sem. Voltaképpen mindig ez a kérdés; az élet az öngyilkosság számára feladott probléma." CSÁKI Judit, *Sors és sorstalanság. Beszélgetés Kertész Imrével*, Kritika, 1992, 3, 25–26.

22 KERTÉSZ, *Gályanapló*, 350.

23 KERTÉSZ, *A boldogtalan huszadik század*, 22–23.

24 Vö. például: „A nagy felismerés, helyesebben felfedezés: *minden egyes ember* Isten teremtménye, a Római Birodalom eltipró nagysága idején. A középkori nagy járványok idején. A totalitárius államok idején. Mi a hatalom? Valójában, valóságosan? Az ember semmisége és senkisége. A hatalom dühe, a düh szenvedélye, e szenvedély pusztító és önpusztító, rögeszmés viselkedése a rációval, az individuális nonkonformmal, egyáltalán: *az individuálissal mint engedetlenséggel* szemben. Ez a düh mint államforma, ez az államforma mint létforma. És ilyen körülmények közt a szolidaritás – a szeretet – mint szubkultúra. És igazából az autentikus szolidaritás, az autentikus szeretet mindig is ez: szubkultúra. Magyarán:

lázadás, a lázadás egyetlen Istennek tetsző módja. Isten lázadása a balul sikerült Teremtés ellen." KERTÉSZ, *Gályanapló*, 304.

25 KERTÉSZ, *Kaddis a meg nem született gyermekért*, Bp., Magvető, 1990, 112.

26 KERTÉSZ, *A száműzött nyelv*, 279. Érdemes volna egy tanulmányban Kertész nyelvfelfogásának alakulását alaposan megvizsgálni, de már első pillantásra is úgy látszik, a kezdeti szkepszist az életmű során fokozatosan a nyelvkérdés egyre határozottabb megfogalmazása váltja fel. Míg a *Gályanapló* elején ekképp nyilatkozik: „A nyelv problémája: hiszem is, nem is" (45.), addig később már a „Minden annyira kétséges játék a szavakkal!" felkiáltásban tör ki (196.), mígnem eljut a nyelv *gépezetként* szemléléséig (252.), illetve a nyelvnek a metaforával való azonosításáig (342.), ami az adott korszak kontextusához viszonyítva kivételesen korszerű nyelvszemléletet enged feltételezni.

27 KERTÉSZ, *A száműzött nyelv*, 280.

28 Nem fölösleges e helyt emlékezetünkbe idézni azt a megjegyzést, amit Kertész Hebbel naplója olvastán tesz: „Nagyon izgalmas: »Die Freude verallgemeinert, der Schmerz individualisiert den Menschen – Az öröm az általánosba emeli, a fájdalom individualizálja az embert.«" KERTÉSZ, *Gályanapló*, 313.

29 Charles TAYLOR, *Hegel*, 385.

30 Uo., 384.

31 Magyarul: G. W. F. HEGEL, *Az ész a történelemben* = Uő, *Előadások a világtörténet filozófiájáról*, ford. SZEMERE Samu, Bp., Akadémiai, 1966, 13–204.

32 TAYLOR, *i. m.*, 384.

33 Mindazonáltal nem tartom kizártnak, hogy ezt az olvasatot elfedik azok a sémák, amelyeket Kertész többi szövegének bizonyos értelmezései létrehoztak, és egy (még inkább?) esszencialista kritika a „halott vagyok" kijelentésben bizony a személyiség új alapokra helyezését és ezáltal az egyéniség továbbélésének lehetőségét is láthatja, de egy ilyen olvasatnak a nyelvi tudatosság olyan fokú hiányával kellene szembesülnie, amit Kertész Imre esetében nemigen tartok elképzelhetőnek. Noha nem tekinthetjük a mégoly egységesnek mutatkozó életmű más darabjait perdöntőnek e kérdésben, nem árt azt is figyelembe vennünk, hogy mennyire idegen volna Kertésztől a diadalmas túlélés narratívája.

34 KERTÉSZ, *Gályanapló*, 326.

GÁNGÓ GÁBOR

Jókai Mór és Rudolf trónörökös barátsága

Jókai Habsburg-szimpátiájára, Erzsébethez való vonzódására, Rudolf iránt táplált baráti érzelmeire vonatkozóan a magyar szakirodalom mintha túlságosan is tisztelné Mikszáthnak a Jókai-életrajzban megfogalmazott, némiképp leegyszerűsítő és kissé lekezelő véleményét: „Mint ahogy a napfény kicsalja a földből a mélyen benne rejlő csírát, ez a leereszkedő kegyesség [ti. a királynéi audiencia a *Szerelem bolondjai* (1876) megjelenésekor, amelytől fogva Jókai udvarképessé vált[1]] úgy húzott ki Jókaiból egy új gyengeséget: a hiperlojalitást. Ebből a betegségéből nem is fog többé meggyógyulni."[2]

Sőtér István például szerzőnk kései Habsburg-vonzalmát „gyermekes aulikusságá"-nak nevezi.[3] E megállapítás Mikszáth elbeszélésének legalábbis a hangulatára megy vissza: ebben az összefüggésben a századvég osztrák történeti kontextusának mint módszertani nézőpontnak a Jókai-kutatásba való beemelése azért gyümölcsöző, mert racionalizálja, tudományosan kezelhetővé teszi azt a problémát, amelyet az irodalomtudomány eleddig az irracionálisnak (a gyermekesnek) a szférájába utalt.

Jókai a Habsburg-ház több tagjával is baráti viszonyt tartott fenn, József főherceggel és másokkal. Mégis, egy irodalomtörténeti tanulmány keretében ésszerűnek és kívánatosnak tűnik egyetlen szereplőnek, Rudolf főherceg trónörökösnek a kiemelése e családi arcképcsarnokból. A Rudolf-barátság hagyta a legtartósabb és leginkább talányos mintázatú nyomot Jókai művein, a Rudolf-portrék vetik fel a legtöbb tisztázandó kérdést, szemben például az Erzsébet-ábrázolásokkal, amelyek mindvégig a rajongó eszményítés eksztatikus regiszterén szólalnak meg.

Jókai sokszor és sokféleképpen megnyilatkozott Rudolfról. Kezdve *A jövő század regényén*, amely egy tizennégy-tizenöt éves kamasszal szemben fogalmaz meg, akár úgy is olvashatjuk, elvárásokat, *Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képben* munkálatainak kísérőszövegein és a hírlapíró Jókai udvari propagandáján keresztül egészen a búcsúkig: az 1889 májusi akadémiai emlékbeszédig és a tizenhárom év utáni végső megidézésig *Ahol a pénz nem Isten* című regényében. A következőkben e szövegmozaikból kísérelem meg összeállítani Jókainak a sok változás között is állandó Rudolf-képét.

Rudolf főherceg, Ferenc József és Erzsébet első fiúgyermekeként 1858. augusztus 27-én született. Amint azt másfél évszázad távlatából a kutatás már eléggé világosan látja, sokat örökölt anyjának labilis, hiperérzékeny idegrendszeréből: „Rudolf mindenben anyja fia volt: szellemi érdeklődésében, politikai nézeteiben, nemkevésbé felfokozott érzékenységében és fantáziájában, az írás iránti vonzalmában és szembeszegülésében a bécsi császári udvarral."[4]

A gyermekkor ridegebb és kevésbé rideg nevelők, köztük magyartanára, Rónay Jácint társaságában telt.[5] Ferenc József utasította a tanerőket, helyezzenek hangsúlyt a logikus gondolkodásra, pontos kifejezésre, azon erényekre, amelyek „korunkban különösen fontosak".[6] Végeredmény: a tizenöt-tizenhét éves trónörökös akkori nevelőjének, Latour grófnak különféle iratokat mutatott be, amelyekben rebellis, demokrata és szabadgondolkodó nézeteket fogalmazott meg. Annak idején ezek természetesen nem kerültek nyilvánosságra (sőt, a tapintatos gróf a felséges atyának sem szólt[7]), így először Oskar von Mitis tárta fel őket a bécsi Haus- Hof- und Staatsarchiv anyagából. Ám annak ellenére, hogy Jókai nem ismerhette e feljegyzéseket, kettejük világképének esetleges rokon vonásait kutatva érdemes emlékeztetni arra, hogy a fiatal Rudolf feljegyzéseiben is megtalálható azon organikus, természetprincípiummá emelt Erósz-felfogás, amely a kései Jókai-művekben is oly hangsúlyosan jelen van: „A szeretet/szerelem bizonnyal a legszebb dolog minden eleven lény életében, olyan érzés, amely az emberben éppoly tisztán található meg, mint az állatban; e tekintetben az ember még egészen a természettel egyezik meg."[8] Szörényi Lászlóé az érdem, hogy Jókai szerelem-metafizikájára először felfigyelt. E világnézetet, amelynek értelmében a Jókai-hősök „megkísértik boldogságukat létrehozni Istennek a természetbe rejtett parancsai szerint, melyeket a világ megtagad vagy üldöz",[9] általában a „szeretetvallás" terminussal szokták megnevezni. Ehelyett a magam részéről inkább szerelemvallást mondanék, mert hisz elsősorban a nemek közötti vonzalomról van Jókainál szó, vagy még inkább mondanék Erósz-vallást, mivel másodsorban, tágabb értelemben, Jókai e vonzalmat a természet alapelvévé és az emberek közötti érintkezés ideális formájává emeli. Merthogy a magyar nyelvnek a régi görögök két szeretet-szavához csupáncsak egy szava van: ha Paulus Korinthusban nem arról a másikról beszélt volna, Diderot papja Tahitiban *(sit venia verbo!)* nem süket füleknek prédikált volna. S így lett az utolsó, Rudolfról szóló Jókai-szöveg *(Ahol a pénz nem Isten)* egyik jellegzetes leányportréja nem oltárkép – hanem Gauguin-festmény:

Meglepő szép volt az alakja, olyan tökéletes mintaképe az ősnőnek. [...] Feje egy külön népfajt mutatott be, magas, domború homlokkal, két orcája piros, ajkai duzzadtak, de szép metszésűek, szemei nagyok, valami zöldbe játszó topáz-sárga színnel, amilyen a tig-

risé, fekete haja természetes csigákba göndörült, amik mind fölfelé állnak, körül mintegy koronát képezve. [...]

Nem volt öltözet nélkül. Csípőit takarta körös-körül a kötény, ami a lángmadár bíborpiros tollaiból volt összetákolva, gömbölyű nyakát övezte egy piros klárisfüzér, s ahhoz volt kapcsolva a melltakaró.[10]

Jókai Rudolf-írásainak sorában alighanem az első, és mindjárt a legnagyobb formátumú, *A jövő század regénye* 1872–74-ből.

Az egyik legfontosabb probléma, ami *A jövő század regénye* Rudolf-portréjával kapcsolatban fölmerül, a következő: utaltak-e már 1872-ben határozott jelek arra, hogy Rudolf, uralkodóként, majdan egyszer, az atyjáétól eltérő, szabadelvűbb politikai irányvnalat és modort fog követni, avagy Jókainak ez esetben szerencséje volt a látomásaival, és a felnövekvő Rudolf beteljesítette *A jövő század regényé*ben megelőlegzett képet? A kérdésben állást foglaló szakirodalom, Lengyel Dénes rövid bevezető esszéje a regény kritikai kiadásában határozottan az előbbi álláspontra helyezkedik: „[Jókai f]eltehetően Rudolf (Rezső) trónörökösre gondolt a király jellemének bemutatásakor. A trónörökös 1858-ban született [...]. Foglalkozott a művészetekkel is: különösen a rajzot, a festészetet és a zenét kedvelte. 1872-ben, a regény írásakor a trónörökös már a katonai tárgyakat tanulta. Mindezt illő részletességgel közölték a lapok az olvasókkal. A magyarbarát főherceg a nép képzeletét is megragadta: mondákat költöttek róla."[11]

Ez az érvelés azonban elég gyenge lábakon áll. Alighanem a szerző is tudatában volt annak, hogy aligha következik a majdani magyarbarátság azon tényből, hogy Rudolf tizennégy évesen katonai tárgyakat tanult, ezért vetíti vissza a későbbi folklorizálódás adalékait 1872-re.

A jövő század regénye Habsburg Árpádja, Rudolf feltételezett alteregója, felvilágosult, szabadelvű uralkodó, aki érzelmeiben magyarbarát, s az udvarban oly nagy becsben tartott etikettel nem törődve demokrata allűrökkel tüntet:

[A] legközelebbi ebéd idején beült a legelső vendéglőbe, hozatott magának sültet meg bort: jóllakott kedvére; nem ártott meg neki semmi [...].[12]

[A] felsőház rendjelrakott szónoka neheztel a királyra azért, hogy hétköznap polgári ruhában jár, s tudósokat is hí meg az asztalához, sőt a felsőházban is helyet adott a könyvmolyoknak [...].[13]

Ez utóbbi mondat olyannyira tökéletesen valóra vált a dolgok alakulása során, hogy az ember nem hisz a kritikai kiadásnak, és maga jár utána, vajon nem a nemzeti kiadás 1895-ös szövegébe vette-e fel Jókai utólag ezeket a Rudolf életére, illetve Jókai pályájára jellemző adalékokat. De nem: megvannak már az első kiadásban is.[14]

Mire alapozza mindezt Jókai? Milyen kép alakult ki a kortársakban az idő előrehaladtával Rudolfról?

A liberális nézetek tekintetében nemigen lehetett Jókainak támpontja. 1872 novemberében, amikor *A jövő század regénye* vonatkozó részei sajtóközlésben megjelentek, aligha volt ezekből bármi is előre sejthető. Arról viszont tudott a közvélemény, hogy Rudolf jó képességű, derék jellemű növendék, akit érdemes tanárok nevelnek. Például *A jövő század regényének* első közléseivel körülbelül egy időben megjelent cikk a *Magyarország és a Nagy Világban*, amely a kamasz Rudolfnak az ifjúsági véderő felett tartott budai szemléjéről számolt be, szintén szolgált ezekkel az intimitásokkal. (A trónörökös például egyszerű szürke polgári ruhában volt.[15]) S a későbbiekben, fokozatosan vált Rudolf szűkebb környezete, nevelői előtt egyre világosabbá, hogy Rudolfnak éles, koraérett elméje van; hogy e koraérett kamasz gondolkodásmódja radikálisan önálló; és végül, hogy Rudolf önálló eszmélkedéssel a liberális nézetek mellett kötelezi el magát.

Ami a magyarbarátságot illeti, Jókainak volt referenciája e tekintetben, mégpedig maga Erzsébet királyné, aki szívós munkával támogatta Andrássy Gyula politikai aspirációit, és aki – titkos, költői naplója megjelenése óta ez ténnyé vált – gyűlölte és megvetette Ferenc Józsefet. Mindennek *A jövő század regénye* hangot is ad:

> Árpád királyt születésétől kezdve nem szerette [ti. Mária Annunziáta nevű főhercegnő rokona]. Már az anyját sem szerette. Az eszményi szép nő volt. És igen népszerű itt Magyarországon.[16]

Jókai tehát a regénybeli uralkodó magyarbarátságával a lehetséges uralkodó magyar érzületét illető reményeinek adott hangot, és reményeit az anya példája táplálta.

Ami harmadrészt és végezetül az életvitelt illeti, itt sincs egyebet tenni, mint elismerni azt, hogy Jókai megelőlegezett leírása valóra vált. Az, hogy „A trónörökös szívesebben érintkezett a magas szellemi világgal, a tudomány és az irodalom embereivel",[17] mint a rangban hozzáillő emberekkel, éppoly kevéssé volt sejthető 1872-ben, mint az, hogy Rudolf számozatlan fiákerben utazva, álruhában fogja sorra látogatni (szeretőjével, Mizzi Casparral) Bécs kültelki kocsmáit. (Mondani sem kell, hogy e magatartásforma tekintetében a liberális elvekre vonatkozó esetleges tudomásnak semmi kényszerítő ereje nincs: abból, hogy valaki bizonyos életformát világnézetéből adódóan tolerál, egyáltalán nem következik, hogy a magánéletben úgy is fog élni.) Egyébként erről *A jövő század regényében* aligha lehet szó. Jókai e regényében a klasszikus liberalizmus tocqueville-i álláspontját osztja: a szabadságnak meg kell hogy legyenek a maga morális-vallási fékjei. Minderről tanúbizonyságot tesznek a rosszalló hangsúlyok Nihilország leírásában:

A szabadságot átviszi minden térre. Szabad a föld a dézsma alul, szabad a jobbágy a robot alul, szabad a nő a családi kötelékből, a társadalmi nyűgből; lehet ki-ki, ami akar. A leány lehet kereskedő, vagy kézmíves, vagy békebíró, vagy szerető: senkitől sem kérdi. Papra, templomra semmi szükség többé, szabad nem hinni semmit. Nincs többé ördög! Nem vétek, amit az ember magának megbocsát.[18]

Két záró megjegyzés kívánkozik e rövid eszmefuttatás végére, amelyek a „látnoki" Jókairól szóló megjegyzést némiképp árnyaltabb színben tüntetik fel. Egyfelől figyelembe kell vennünk, hogy Jókai próféciáját, ami a Habsburg-magyar király személyiségét, magatartását illeti, nem egy uralkodó, hanem egy uralkodójelölt teljesítette be. Más, ha egy koronás fő liberális és demokrata, legalábbis az emberi érintkezések terén, és más, ha egy tétlenségre kárhoztatott trónörökös! Másfelől pedig szem előtt kell tartanunk azt, hogy a szellem arisztokratáival a valódi arisztokratáknál szívesebben barátkozó Rudolf képéhez (amelyhez utólag *A jövő század regénye* leírását hozzámérjük) mindenképpen hozzájárulhattak azok az adalékok is, amelyeket maga Jókai tett közzé, később, már a *Kronprinzenwerk* munkálatai idején, évtizedekkel a regény megjelenése után. Arról természetesen nincs szó, hogy Jókai személyiségrajza egyedülállóan elrajzolt volna: a kortárs Wekerle Sándornak az övével egybevágó jellemzése szerint „[A trónörökös] olyan oldottan, keresetlenül és barátságosan érintkezett az emberekkel, a fellépése annyira egyértelmű és természetes volt, hogy beszélgetőpartnere, bár tudatában volt annak, hogy egy herceggel beszél, mégsem érezte magát kényszeredetten."[19] A Jókainak a legendárium képződésével együtt, azt tovább erősítve írott megállapításairól mondottak vonatkoznak az akadémiai emlékbeszédre is: Jókai itt is utal rá, hogy Rudolf egyenrangúnak tekintette az irodalmárokat, akiket, amint más forrásból tudjuk, „legalább évi 2-3 alkalommal meghívott a Hofburgba vacsorára",[20] és hogy *Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képben* szerkesztőségi ülésein fesztelen hangulat, „amabilis confusio" szokott uralkodni.[21]

Ami a magyarbarátságot illeti, Rudolf felnőtt fejjel valóban ápolta a politikai természetű kapcsolatokat a magyar elittel: az irodalom említi, hogy Andrássyval és Falk Miksával, a *Pester Lloyd* főszerkesztőjével is megismerkedett Pesten.[22] E kapcsolatokon túlmenően, magyar orientációjú terveit illetően a legkülönfélébb hírek kaptak lábra, nem utolsósorban halálának lehetséges politikai motivációival összefüggésben. E túlhajtott feltételezéseknek, amelyek a magyar korona átruházásáról, szabadkőműves kapcsolatokról és az 1889 eleji újabb parlamenti véderő-konfliktusban betöltött szerepéről szólnak, Viktor Bibl részletes forráselemzése és kritikája óta[23] nincsen komoly védelmezője a szakirodalomban. Stefánia főhercegnő is azt írja emlékiratában, hogy „[a]mi az úgynevezett magyar terveket illeti, amelyekről annak idején oly sok szó esett, szintén mindörökre a titkok homályában ma-

radnak. Csak annyi tűnik számomra bizonyosnak, hogy ezek kulturális terveivel álltak összefüggésben."[24]

A messzetekintő tervek közül egyetlen tudományos vállalkozás vált valóra: *Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képben* című kétnyelvű, nagy népismei sorozat 1885 és 1901 között megjelent 24, illetve 21 kötete, több száz szócikkel és több ezer illusztrációval.[25] E tekintetben a kapcsolatfelvételt 1884 elejére datálhatjuk: Futtaky Gyula közvetített kezdetben kettejük között, és ő adta meg Jókai címét Rudolfnak.[26] Rudolf nyugtázó levele, melyben Jókai együttműködési készségét megköszöni, 1884. február 19-én kelt.[27] Rudolf ismeretesen az egész vállalkozás fővédnöke volt. A német nyelvű folyamot Joseph von Weilen szerkesztette, a magyart pedig Jókai: minderről az 1884. március 25-i személyes találkozás alkalmával állapodtak meg.[28] Ezek után megkezdődött a munkatársak – írók és rajzolók, felkértek és önjelöltek egyaránt voltak közöttük – kiválogatása, majd az érdemi munka megindítása. Az adminisztratív ügyek szerteágazó voltáról, a jelentkező szakemberekkel való kapcsolattartásról jó képet adnak Moldován Gergelynek Jókaihoz e tárgyban írott levelei.[29]

Az első füzet 1885. december 1-jén jelent meg, amelyet aznap kihallgatáson a trónörökös és a szerkesztők átnyújtottak a királynak.[30] Ábrázolást is ismerünk, melyen Rudolf, Jókai és von Weilen jelenlétében, átadja a *Kronprinzenwerk* első füzetét Ferenc Józsefnek,[31] és ismerjük Vajda György Mihály alapos elemzését a jelenetről, amelyben elénkbe állítja az értetlen, a fia szellemi teljesítménye iránt érzéketlen Ferenc Józsefet.[32]

A sorozat két ágának, a németnek és a magyarnak a sorsa azután különbözőképpen alakult. A német folyam a ciszlajtániai előfizetőknek köszönhetően (15 000 praenumeránssal) pénzügyileg sikeres volt, a magyar előfizetők száma ezzel szemben rövid idő alatt 16 000-ről 5000-re olvadt le.[33]

A magyar és a német nyelvű változat összehangolása, amely természetesen mindenekelőtt a magyar és az osztrák érdekek és álláspontok egymáshoz közelítését követelte meg, kényes természetű munka volt. Jókai is felemlít az elhunyt Joseph von Weilenről szóló emlékező soraiban olyan esetet, amikor még az ő cikke sem ment át a különböző elvárások szövevényének rostáján.[34]

Utalnak jelek arra, hogy Jókai helyzete ennél még kényesebb lehetett, és rendszeresen össze kellett fognia Rudolffal „a munkában közreműködő osztrák urak centralisztikus tervei"[35] ellen. A tényleges munkálatok megkezdésekor, 1884 decemberében felhívta Rudolf a Magyar Tudományos Akadémián a magyar közreműködők figyelmét arra, hogy „együttes munka és kitartás" nélkül aligha fog a dolog menni.[36] A trónörökös egy Moritz Szepsnek írott 1885. július 7-i levelében még nyíltabban fogalmaz, mondván, „A magyarok folyton eltérnek a programtól, és olyan dolgokat vesznek fel, ame-

lyek nem tartoznak egy efféle könyvhöz. [...] Az osztrák szerzők (»die Herrn Zis«) engedelmesebbek, ám ennek fejében pedánskodók és unalmasan írnak."[37] Alfred von Arneth, a neves történész volt a szerkesztőségben Jókai egyik ellenlábasa, aki nemcsak a magyar poétának a komoly urak közt engedélyezett túlságosan nagy mozgásterét és hatalmát nehezményezte, de szakmai hozzáértését illetően is kétségeinek adott hangot, mondván, Jókai kinevezése vajon olyan lépés volt-e, amely megfelelően kezeskedik azért, hogy a tervezett munka magyar része is „azon szaktudományos érték magaslatára emelkedik, amely múlhatatlanul kívánatos volna".[38]

Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képben mint kultúrtörténeti korpusz, mint egy majdani uralkodó adatbázisa,[39] avagy akár mint politikai utópia napjainkban egyre inkább az osztrák történeti kutatások előterébe kerül. A kései utókor számára lassan megnyílik ez a hatalmas szöveganyag, amelyen jó fogást találni nem csupán terjedelme miatt nehéz. A fő problémák a műfaj és a rendeltetés meghatározása körül adódnak elő. A kutatás előrehaladtával egyre jobban kitűnik, hogy Rudolf szemei előtt csak legutolsó sorban lebegett egy etnográfiai tárgyú „ismeretterjesztő munka"[40] ideális képe. Ellenkezőleg, a nagy vállalkozás igazi helye alighanem Ausztria-Magyarország kultúrájának szimbolikus terében jelölhető ki. Ahogy Richard Swartz találóan megjegyzi: „e mű legelső titka szinte túlságosan is nyilvánvaló: nem azért írták, hogy olvassák."[41] Amennyiben ezen eredményeket a Jókai-filológia (a cikkek és a levelezés kritikai kiadása) időben beéri, lehetőség nyílhat a *Kronprinzenwerk*nek mint „Jókai-műnek" az alapos értékelésére is. A jelen tanulmány filológiai vizsgálódásokat nem vállal magára: a nagy népismei mű kapcsán olyan eszmetörténeti kérdés vizsgálatára szorítkozik, amely a rendelkezésre álló adatok alapján megválaszolható. E kérdés Jókainak az összbirodalomra vonatkozó nézeteire, az úgynevezett összbirodalmi gondolathoz való viszonyára vonatkozik.

Alighanem igaza van Nagy Miklósnak abban, hogy azt a hosszú múltra visszatekintő gondolatot, hogy „az uralkodóházat az állami-nemzeti célok közös kifejezőjeként kell feltüntetni és népszerűsíteni", a Rudolf-barátság közvetítette Jókai számára.[42] Kétség nem fér hozzá, hogy *Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képben* című munkát kísérő szerzői-szerkesztői megnyilvánulások deklaráltan elkötelezik magukat e hagyomány és értékrend mellett. Már a *Kronprinzenwerk* első írásos genetikus előzményében felbukkan e gondolat. Ismeretes, hogy a trónörökös János Salvator főherceggel, a családból kiválás után polgári nevén Orth Jánossal, akinek sorsa Jókai *Ahol a pénz nem Isten* című regényének témáját elsősorban inspirálta, szoros munkatársi viszonyban is volt. Az újabb kutatások utalnak rá, hogy „az ő [ti. János Salvator főherceg] keze írásával maradt fenn egy 1883. december 24-ről datált vázlat *Ausztria-Magyarország etnográfiájá*hoz a trónörökös hagyatékában. Ez a tíz kötetre osztott etnográfia nemcsak az egyes népeket, történelmüket

és kultúrájukat tárgyalta volna, hanem ezen túlmenően arra is »bizonyítékot« szolgáltatott volna, hogy »a Monarchia nem véletlen, hanem szükségszerű képződmény«."[43] Moritz Szeps újságíró, a *Kronprinzenwerk* egyik fő publicisztikai kísérőszövegében, amely 1884. március 27-én jelent meg a *Neues Wiener Tageblatt*ban, szintén arról értekezik, hogy a mű a nemzetek önismeretét és egymás közötti párbeszédét mozdíthatja elő: „A tudás: megbékélés. [...] A Monarchia gyarapodása és dicsőséges fejlődése megszilárdul és megerősödik: az állameszme győzni fog a szeparatisztikus törekvések felett, eltűnik a haszontalan vita, és eljön a szükséges béke."[44] S végül maga Rudolf is amellett tesz hitet az egész sorozat élén álló bevezetőjében, hogy az egyes népek önismerete annak a folyamatnak a kezdete, amely egymás megismeréséhez, a kölcsönös megértéshez és végül az anyagi érdekeken túlmenő szolidaritáshoz vezethet.[45]

Mindez azonban a század utolsó éveiben már aligha lehet őszinte reményektől áthatott. A Habsburg-gondolat XIX. század végi állásának fényében úgy látszik, hogy a nagy népismei mű gazdái egy legalábbis egy, de inkább két nemzedékkel korábbi álláspontra helyezkedtek, amikor céljaikat közzétették. A Rudolf–Jókai-levelezés azonban arról tanúskodik, hogy maga a trónörökös sem gondolt e tekintetben egyébre, mint a látszat fenntartására, megfelelő kollaboránsok megnyerése által. „Mi a kellemetlen román izgatásokat illeti – írja Rudolf Jókainak 1884 augusztusában –, méltóságunk alattinak tartanám illynemű támadásokra válaszolni [...]. Fogjuk azokat még gyakran úgy román, mint szláv részről tapasztalni. Ez ellen a legjobb óvszer egyrészt a souverain megvetés, másrészt számos ismert, és jó érzelmű irodalmi férfiú megnyerése az érintett nemzetiségek kőréből."[46] Pulszky Ferenc is úgy látta, Jókait inkább taktikai, semmint stratégiai megfontolások vezették egyes lépései megtételekor: „Barátunk [ti. maga Jókai] igen ügyesen kikerülte az udvari politika Scylláját és a nemzet túlságos követeléseinek Charybdiszát, a mint az oly munkában szükséges, mely a trónörökös védpaizsa alatt jelenik meg."[47] Jellemző az adalék, hogy Jókai a boszniai háborút követően egy bécsi pohárköszöntőjében csupáncsak a közös hadseregre tud hivatkozni, mint a birodalmi patriotizmus előmozdítójára: „Keserű veszteségeink voltak ott, de nyertünk is valamit, a mi eddig előttünk ismeretlen volt: a honfiui érzelem a monarchia iránt."[48]

„A trónörökös idilli boldogságú családi életet él; s otthonában ugyanaz az élet folyik, ami a régi jó időkben a középosztály egyszerű családjainak körét jellemezte" – így ír Jókai 1886-os, túlságosan is makulátlanra kifényesített Rudolf-portréjában.[49] Mindezek a derűs képek azonban csalókák voltak. A politikai tétlenségre kárhoztatott Rudolf mind jobban alámerült az érzéki élvezetekbe, s a rendszertelen, hajszolt életmód, amelyet vérbaj is súlyosbított, rohamosan fogyasztották életerejét. A tények közismertek: 1889. január 30-án Mayerlingben a trónörökös nemcsak magát ölte meg, hanem egy ti-

zenhét éves, egzaltált teremtést is, Vetsera Mary bárónőt, aki még ebben a méltatlan halálban is csak helyettes áldozat lehetett. Ma már a történészek látóterébe került az korántsem légiesen nem-evilági, hanem nagyon is telivér bécsi kurtizán, Mizzi Caspar, akiért Rudolf utoljára fellángolt, és akinek esze ágában sem volt meghalni kitartójával együtt.

A kortársak azonban csak Vetsera Máriáról tudtak, ha tudtak egyáltalán valamit. Az udvarnál ugyan hosszas tépelődés és habozás után rászánták magukat, hogy ne tegyék magukat nevetségessé a szívrohamról szóló kommünikével, és közzétették a haláleset valódi okát,[50] nem utolsósorban azért is, hogy „eltussolják a még rosszabbat".[51] Így aztán „[a]zon tényt – írja a Rudolf halála utáni titkolózásról Brigitte Hamann –, hogy Rudolf nem csupán öngyilkosként halt meg, de házasságtörőként és az engedelmes és szerelmes tizenhét éves Vetsera baronessz gyilkosaként is, 1918-ig takargatták, és minden ráutaló jelet megsemmisítettek."[52] Kérdés persze, mi maradhatott titok, legalábbis a beavatottak számára, egy olyan városban, ahol a falaknak nemcsak fülük, de szemük és szájuk is van. Lassacskán minden kiszivárgott, hogy „a pletykát és a legendaképződést táplálja".[53]

Ebben a zavarodott légkörben hangzott el 1889. május 5-én Jókai emlékbeszéde Rudolfról a Magyar Tudományos Akadémián.

Az emlékbeszéddel már korábban is foglalkozott a hazai Jókai-szakirodalom. Mindazonáltal az újraolvasás és a körültekintő kontextuális rekonstrukció megkérdőjelezheti és részben hatályon kívül helyezheti Nagy Miklós azon megállapításait, hogy az emlékbeszéd Rudolf-portréja, naivan vagy tendenciózusan, de hamis, hogy „Jókai vágyait valóságnak véve néha meghökkentően félre tudta ismerni barátait. Rudolf aligha politikai elveinek áldozata volt".[54] A tárgy újrafelvétele során mindenekelőtt is utalni kell arra a tényre, amit már Oskar von Mitis, az első tudományos igényű – és máig megkerülhetetlen – Rudolf-életrajz szerzője megjegyzett: Jókai emlékbeszéde a korban egyedülálló, a régi barátság mellett bátran kiálló, férfias tett volt egy olyan légkörben, amelyben nagyon nem volt illendő Rudolf haláláról beszélni. Ahogy Mitis írja, „[c]supán Magyarországon ápolták a királyfi emlékezetét. Jókai Mór elhíresült beszédet tartott róla a Tudományos Akadémia ünnepi ülésén".[55]

Az akadémiai szöveg sokat átvesz az 1886-os Rudolf-cikk alapvonásaiból, amelyben szabadelvűnek, munkálkodónak, az írásnak elkötelezettnek mutatta be a trónörököst.[56] Az emlékbeszéd Rudolf-portréja részben politikai arcél, részben személyes portré. A politikus Rudolfról elmondottak egyfelől, a Jókai-életmű nézőpontjából tekintve, határozottan és jól kivehetően illeszkednek a szépirodalmi művekben felépített mitológiába. „[V]ezérlő szelleme egy eszményi korszaknak":[57] így láttatja Jókai Rudolfot, aki politikusként a békéért háborúzott volna, akinek vágya volt a csata mezején meghalni, és aki-

nek „balvégzete a világbékének hozott önáldozat vala".[58] A lehetséges ellenfelet, *A jövő század regényé*hez és az *Ahol a pénz nem Isten*hez hasonlóan az emlékbeszéd is a Nihil Országában jelöli meg: ez „[a]z a föld alatt haladó" áramlat, az a tábor, amelynek „nemzete a »Senki« és vallása a »Semmi«".[59]

Jóllehet számunkra ezek az utalások inkább és elsősorban a Rudolf-regények összefüggésében nyerik el értelmüket, helyi értéküket, azért a kortársak számára nem jelentettek merő irodalmi ezotériát. A hazai kutatás is utal arra a kritikai kiadás jegyzeteiben, hogy Jókait a hetvenes évek európai konfrontációi szembesítették drámaian háború és béke kérdésével, hogy *A jövő század regényé*hez „[a] valóságos háború- és forradalom-élményt [...] a porosz–francia háború és a párizsi kommün szolgáltatta"[60] Jókai számára. Sőtér Istvánnál még határozottabb hangot kap Jókai pacifizmusa: „Különösen élete utolsó szakaszában fordult szembe az imperialista háborúk mindinkább jelentkező veszélyével, s olyan világbékében reménykedett, melyet erkölcsileg tökéletesült nemzetek, erkölcsi próbákat diadalmasan kiálló hősök valósítanak meg."[61] És ismeretes az is, hogy Jókait az osztrák századvég kultúrtörténeti irodalma elsősorban mint a pacifista mozgalmak támogatóját és inspirálóját tartja számon. Az egyik legkorábbi, műfajteremtő és úttörő munka e téren, William J. Johnston *The Austrian Mind*ja utal rá, hogy Jókai a kilencvenes években támogatta Bertha von Suttner pacifista törekvéseit. Suttner bárónő egyébként 1899-es, *Die Waffen nieder!* című munkájában hasonló jóslatokba bocsátkozott a haborús technológia fejlődését illetően, mint Jókai *A jövő század regényé*ben.[62] Mindehhez új és meghökkentő adalékot tesz hozzá Erzsébet királyné Genfben őrzött, nemrégen publikált naplója, amely láthatóvá teszi, hogy éppen azokban az udvari körökben voltak titkos hívei a pacifizmus gondolatának, amelyekkel Jókai oly baráti viszonyt tartott fenn. A művészileg inkább csak erős Heine-utánérzésnek tekinthető, ám történetileg nagyon nagy forrásértékű *Poetisches Tagebuch* tárgyunkra vonatkozó tanulságait a közreadó Brigitte Hamann így összegzi: „Sok meglepő dolog akad ezekben a költeményes önvallomásokban: uralkodófeleségként a republikánus államforma buzgó híve volt; császárnéként [...] antiklerikális, [...] arisztokrataellenes; és végül – egy militáns gondolkodástól erősen áthatott császár hitveseként – kifejezett pacifista és a katonaság heves kritikusa."[63] Jókai kitételeinek Rudolfról mint a világbéke áldozatáról ekképpen ez a másik kontextusa, s e másik összefüggés részben a kortársak számára is látható-érthető volt.

Az emlékbeszéd többi utalásából Rudolf trónörökös személyes arcképe áll össze. E megjegyzések Jókaija, mint más műveiben is oly sokszor, a maga módján szókimondó és őszinte. Ugyanakkor ez a „maga módján", ami regényben néha elhallgatás- és szépítésszámba megy, e kényes ügyben és helyzetben más színben tűnik fel: Jókai alighanem elment a szókimondásban addig a határig, amíg elmehetett.

Mindenki tudta, a trónörökös pár nem él jól. „Most megszabadulsz terhes jelenlétemtől" – e szavakkal búcsúzott el Rudolf levélben feleségétől, Stefánia főhercegnőtől.[64] Az is közismert volt, hogy Rudolf nagy vadászatok alkalmával tobzódásig fajuló mulatozásokban rúgott ki a hámból. A mi Krúdy Gyulánk, írásai messzelátóján át, szívesen követi a duhaj szórakozások útján ezt az „unatkozó fiatalember"-t, „aki elcsapongott otthonából".[65] Elkíséri Bécs külvárosaiba, ahol „[a] mulatós királyfi bizony eljárogatott a »Zöld hordó«-hoz, a »Dominikánusok«-hoz, a »Víg grinzingi«-hez címzett kis csárdákba",[66] és beszámol a görgényi nagy medvevadászatokról, amelyeken „Rudolf trónörökös tiszteletére ropogós csárdást jártak az öreg medvevadászok, és a bálhoz öltözött hölgyek szó nélkül engedelmeskedtek az udvarmester felhívásának, aki a hölgyeket csak abban az esetben volt hajlandó a tánchoz beereszteni, ha előbb megfosztják vala magukat gondosan összeválogatott ruházatuktól. Legendák..."[67]

E legendákról a szegény feleség, Stefánia is tudott. Említi emlékirataiban, hogy a két trónörökös, azaz Rudolf és a walesi herceg „kiválóan megértették egymást, amennyiben vadászatról vagy szórakozásról volt szó".[68] A görgényi kalandozásokról is odavet néhány mondatot.[69]

Jókai e viselt dolgokat nem hallgatja el az emlékbeszédben, csak a hangsúlyt helyezi át esetleg: igaz, akkor jó messzire. Kitér például az említett, hírhedetté vált medvevadászatokra – ám ezzel éppen Rudolf bátorságát emeli ki.[70] Ugyanilyen tapintattal bár, de utal Rudolf halálának szigorú titokként kezelt körülményeire is. Óvatosan, körülményesen, de megpendíti Jókai, hogy esetleg egy nő, egy szerelem lett volna felelős Rudolf haláláért: „Hátha olyan méreg is van, melyet a szemek isznak meg? A mely előtt még az istenek sem halhatatlanok?"[71] A hasonlattal Jókai lényegében már felmenti a trónörököst, de azután formálisan is tagadja a vádat. Két érve van: az egyik Rudolf saját bizalmas vallomása, hogy a mendemondák nem igazak, a másik pedig Stefánia főhercegnő nemes tette, amellyel magára vállalta *Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képben* vállalkozásának folytatását. Maga cáfolja tehát ez utóbbi két adalékkal a híresztelléseket, ám e cáfolatok, nyilván nem véletlenül, nem perdöntő erejűek.

Jókai bátorságára vall az is, hogy a főhercegnek és császári-királyi atyjának viszonyát aligha ki nem hallható rosszallással jellemzi: „S a szeretet egész cultussá vált a családi körben. [...] Az a kegyteljes viszony, mely a trónörökös és felséges szülői között fennállt, az ősrégi patriarchális szokásokra emlékeztetett."[72] Alig burkolt vád ez a Rudolfot nyomasztó, tetterejét megbénító apai tekintélyre vonatkozóan. A megfogalmazás majdnem ugyanaz, mint az 1886-os cikkben („Még a magas szülői iránti kegyeletes viszonya is a mi régi patriarchális szokásainkkal azonos"[73]), ám az apró változtatások, és még inkább a családi életben beállt tragikus fordulat egészen más színezetet adnak a mondatoknak.

Mindezen személyes vonatkozások fényében a Rudolf pacifizmusára utaló frappáns adalékoknak ezúttal is utána kívánkozik a szkeptikus záró megjegyzés. Jókai beszéde, mint oly sokszor, most is kétértelmű: a Rudolfra vonatkozó értelmező jelző, az „Opfer des Weltfriedens", a szöveg német kiadásának címében, elsősorban nem azt jelenti, hogy 'a világbékéért hozott áldozat', hanem azt, hogy 'a világbéke áldozata'. A német fordítás autentikus voltához nem férhet szó: a szintén 1889-es impresszumú brosúrakiadásával[74] megegyező mondatokat tartalmazó, ám rövidebb szöveg első részét már az akadémiai emlékülés másnapján, 1889. május 6-án közölte az *Illustrirtes Wiener Extrablatt*,[75] ami a két változat összehangolt előkészítése nélkül aligha lett volna lehetséges. A német cím fényében a „világbéke" nem annyira egy ideális állapotra, hanem sokkal inkább a századforduló Európájának békeéveire utal. Rudolf nem feláldozta magát azért, hogy valami bekövetkezzen, hanem áldozatul esett a fennálló világbéke „harcainak": a frusztráló tétlenségnek és az unaloműző kicsapongásnak. Ha Rudolf elébe a történelem méltó feladatokat állított volna, nem halt volna meg ilyen méltatlan körülmények között harmincegy éves korában.

Jókai 1872-ben tette először műve hősévé Rudolf trónörököst, és monumentális, enciklopédikus igényű szövegfolyamában, *A jövő század regényé*ben számos vonását, cselekedetét megelőlegezte-megjósolta későbbi barátjának. Harminc évvel később, 1902-ben az agg Jókai rövidke regényt ír, és e szöveg, az *Ahol a pénz nem Isten*, gondolati aspirációiban, szerzőjének „a világmindenséget, jelent, jövőt és múltat illető elveinek utolsó summázatával"[76] kései, de nem feltétlenül halvány visszfénye a pálya delelőjén írott nagy regénynek. Számos motívum található e déltengeri történetben, amely *A jövő század regényé*re, annak elemeire utal vissza. Mindenekelőtt ilyen a társadalomábrázolás: nem egyszerűen minden korábbinál „makacsabb utópia"[77] e regény, hanem hangütése az utópia és szatíra között ingázó kettősségében erőteljes, akárcsak az 1872-es mű. Hasonlatosságok mutatkoznak a világnézetnek, Jókai tételes vallásoktól független Erósz-hitének explicit kifejtése terén is. Továbbá konkrétan és hangsúlyosan utal vissza a Tatrangi-regényre a mocsárlecsapolás epizódja, amelyben a szigetlakó ember „a lőport elemi csapások elfordítására használja",[78] éppen úgy, ahogyan azt az 1872–74-ben írott műben Jókai, naivan, megjósolta. Továbbá a Capitano, nagy monológjában, éppen ugyancsak a nihilizmusban látja a társadalmat fenyegető legnagyobb veszélyt, mint ahogyan arról *A jövő század regénye* is, mégpedig egész cselekményében, tanúbizonyságot tesz:

Ki az a haza? A dobszóra felvonuló hadcsapatok? A huzakodó pártok? A munkaképtelen parlamentek? A gyűlöletszító nemzetiségek? Az elégedetlen munkástömegek? Vagy talán az agráriusok és merkantilisták? Vagy talán az egymást elátkozó vallásfelekezetek?

Akik alatt mind mélyen és következetesen ássa aknamunkáját az anarchia, a nihilizmus, a hontagadás és égtagadás hatalmas szelleme?[79]

A regény főhőse, a Capitano alakjának mintaképét a szakirodalom, teljes joggal, elsősorban és mindenekelőtt Orth Jánosban, azaz János Salvator Habsburg főhercegben találta meg, aki lemondva rangjáról, nem sokkal Rudolf halála után élettársával együtt hajóra szállt, hogy Argentína partjainál odavesszen.[80] A történetet magát kétségkívül a rebellis főherceg kalandjainak regényes továbbgondolása inspirálta, ám egyes szöveghelyek arról tanúskodnak, hogy Jókai e két rokonnak, Rudolfnak és János Salvatornak a figuráját egymásba játszotta. Oly két rokonét, akik máskülönben kitűnő viszonyban és termékeny munkakapcsolatban álltak egymással: János Salvator főherceg tervezetei hathatósan inspirálták például *Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képben* alapgondolatának kiformálódását is.

Amikor Jókai a regény vége felé a szigetlakókat összefoglalóan jellemzi, az a rész mindkettejükre ráillik, Rudolfra is, aki köztudomásúlag nehezen viselte a gyalogsági főparancsnoki rangjával járó kénytelenségeket és kényelmetlenségeket:

Társadalmi előítéletek áldozatai, kiknek nem volt más megoldás fennhagyva, mint hogy letépjék magukat fényes családfájukról, s a letört ágat eldobva maguktól, az ismeretlenség ősvilágába temetkezzenek. Érzékeny idealisták, akiket elkeserített a politikai, diplomáciai, udvari, katonai körök ridegsége. S akiket hidegen hagyott a népszónokok lángolása, akik az egész társadalmi törvényt, életet, szokást meggyűlölték, akiknek rossz mindaz, ami a nagyvilág előtt jó.[81]

Egyértelműen Rudolfra utal viszont az a jelenet, amelynek során Capitano az 1899-ben meggyilkolt Erzsébet királyné halálhíréről értesül, és oly mértékű érzelemkitörésre ragadtatja magát, amely azt sejteti: a Capitano Erzsébetben olyasvalakit vesztett el, akit rendkívüli módon szeretett:

– Volt a magyar nemzetnek egy élő szentje: egy mártírnő. Erzsébet királyné; kinek szívét annyi sorscsapás érte, s ki azokat mind hős lélekkel viselte.

– *Volt?* – kérdé megdöbbenve a Capitano. [...]

– Fájdalom, „volt". [...] [M]ikor Genfben a gőzhajóhoz ment, egy őrjöngő anarchista megrohanta, s azt a nemes szívet átverte tőrével.

A Capitano felordított, mint egy halálra sebzett vad. S két kezét arcára csapta: sírt.[82]

A titkot azonban nem fedi fel Jókai egészen, mint ahogyan nem fedte fel akadémiai emlékbeszédében Rudolf halálának titkát sem. Ám e titokra az *Ahol a pénz nem Isten* ismételten céloz, amikor harmincévesnek mondja Donnát, a Capitano élettársát.[83] A történet cselekményideje a megírásé, azaz

1902: Vetsera Mary, akit a kortársak Rudolf végzetes szerelmének lenni gyanítottak, 17 évesen halt meg 1889-ben.

Korábban már esett szó arról, hogy Rudolf halálával azonnal megindult személye körül a legendaképződés. A legendák veleje egyetlen rövid mondatban összefoglalható: „Rudolf él."[84] Jókai tehát ezekkel a nem túl nehezen azonosítható utalásokkal maga is a Rudolf-mítoszhoz kapcsolódik: ami azért is érdekes, mert az egyházzal szembeni kritikája és szatírája ily módon nem csupán a korabeli magyar egyházpolitikai vitákkal hozható összefüggésbe, hanem a Rudolf-legenda azon ágával is, amelyek bizonyos katolikus köröket, a Jézus Társaságot és a Vatikánt akarták a trónörökös halála kapcsán rossz hírbe keverni.[85]

1 SZABÓ László, *Jókai élete és művei*, Bp., Rákosi Jenő–Budapesti Hírlap Újságvállalata, 1904, 175.

2 MIKSZÁTH Kálmán, *Jókai Mór élete és kora*, sajtó alá rend. REJTŐ István, Bp., Akadémiai, 1960, II, 70. (*Mikszáth Kálmán összes művei*, 19. köt.) Mikszáth leírása sokszor visszatér az irodalomban, vö. például BERNFELD Magdolna, *A németség Jókai Mór megvilágításában*, Bp., Pfeifer, 1927, 18. skk. (Német philologiai dolgozatok, szerk. PETZ Gedeon, BLEYER Jakab, SCHMIDT Henrik, XXXIII.)

3 SŐTÉR István, *Jókai útja* (1954) = Uő, *Félkör. Tanulmányok a XIX. századról*, Bp., Szépirodalmi, 1979, 403.

4 Brigitte HAMANN, *Der Selbstmord des Kronprinzen Rudolf nach der historischen Quellenlage* = Walter PÖDLINGER–Wolfgang WAGNER (szerk.), *Aggression, Selbstaggression, Familie und Gesellschaft. Das Mayerling-Symposium*, Berlin–Heidelberg–New York–London–Paris–Tokyo–Hong Kong, Springer, 1989, 2–3.

5 Oskar Frhr. von MITIS, *Das Leben des Kronprinzen Rudolf*. Mit Briefen und Schriften aus dessen Nachlass, Leipzig, Insel-Verlag, 1938, 117.

6 Uo., 16.

7 EGGER-FABRITIUS, *Kronprinz Erzherzog Rudolf als Journalist*, Wien, 1954, 23. (Diss.)

8 Idézi: Viktor BIBL, *Kronprinz Rudolf. Die Tragödie eines sinkenden Reiches*, Leipzig–Budapest, Glaudius-Verlag, 193.

9 SZÖRÉNYI László, *Mítosz és utópia Jókainál* = Uő, *„Multaddal valamit kezdeni"*, Bp., Magvető, 1989, 141.

10 JKK 71, *Ahol a pénz nem isten*, sajtó alá rend. KÓKAY György, Bp., Akadémiai, 1971, 76–77.

11 LENGYEL Dénes, *Bevezetés* = JKK 18, *A jövő század regénye*, sajtó alá rend. D. ZÖLDHELYI Zsuzsa, Bp., Akadémiai, 1981, 535–539. Az idézet: 536.

12 JKK 18, 235.

13 Uo., 25.

14 JÓKAI Mór, *A jövő század regénye*. Nyolcz kötetben, Pest, Athenaeum, 1872–74, I, 33–34.

15 f. j., *Rudolf koronaherczeg szemlét tart az ifjúsági véderő felett a vérmezőn*, Magyarország és a Nagy Világ, 6. évf., 16. sz. (1872. április 21.), 181–182.

16 JKK 18, 236. Ennyiben helyesbítésre vagy legalábbis kiegészítésre szorul Lengyel Dénes megjegyzése, aki Zöldhelyi Zsuzsa jegyzeteire hivatkozva mondja, hogy „az író Erzsébet királyné vonásait is bemutatta, amikor Peleia hercegnőt ábrázolta". LENGYEL, *i. m.*, 536.

17 MITIS, *i. m.*, 172.

18 JKK 18, 333.

19 Idézi Irene KOHL, *Entstehungsgeschichte und Konzeption des »Kronprinzenwerkes«* = Irene KOHL–Emil BRIX, *Galizien in Bildern. Die Original-Illustrationen der Fideikommißbibliothek der Österreichischen Nationalbibliothek*, Wien, Selbstverlag Verein für Volkskunde Wien, 1997, 13. (Documenta Ethnographica 2, szerk. Klaus BEITL, Franz GRIESHOFER, Konrad KÖSTLIN).

20 Uo.

21 Maurus JÓKAI, *Kronprinz Rudolf als Opfer des Weltfriedens*, Wien, C. Fritz, 1889, 9.

22 Friedrich HEER, *Der Kampf um die österreichische Identität*, Wien–Köln–Graz, Böhlau, 1981, 246.

23 BIBL, *i. m.*, 150. skk.

24 STEPHANIE von Belgien, Prinzessin, Fürstin von LÓNYAY (1935), *Ich sollte Kaiserin werden*, Leipzig, Koehler und Amelong, 1935, 217., idézi BIBL, *i. m.*, 157.

25 VAJDA György Mihály, *Wien und die Literaturen in der Donaumonarchie. Zur Kulturgeschichte Mitteleuropas 1740–1918*, Wien–Graz–Köln, Böhlau, 1994, 147., 150. (Schiftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts, szerk. Moritz CSÁKY, Bd. 4).

26 FUTTAKY Gyula, *Jókai Mór és Rudolf trónörökös*, Magyar Szalon, 1894, 20. kötet, 803–812.

27 Rudolf trónörökös – Jókai Mórnak, Bécs, 1884. február 19., *Jókai Mór levelezése (1876–1885)*, összegyűjtötte és sajtó alá rend. GYÖRFFY Miklós, Bp., Akadémiai, 1992, 222. (924. sz. levél), vö. NAGY Miklós, *Jókai Mór*, Bp., 1999, 135.

28 Kronprinz Erzherzog RUDOLF, *Einleitung* = Christiane ZINTZEN (szerk.), *„Die Österreichisch–Ungarische Monarchie in Wort und Bild". Aus dem Kronprinzenwerk des Erzherzog Rudolf*, Wien–Köln–Weimar, Böhlau, 1999, 23–27. 27. (Literaturgeschichte in Studien und Quellen, szerk. Klaus AMANN, Hubert LENGAUER és Karl WAGNER, Bd. 3).

29 Moldován Gergely – Jókai Mórnak, ?, 1884. június vége, *Jókai Mór levelezése (1876–1885)*, Bp., Akadémiai, 1992, 237. (937. sz. levél), 943. sz. levél, 944. sz. levél.

30 Rudolf trónörökös – Jókai Mórnak, Bécs, 1885. november 25. *i. m.*, 334. (1047. sz. levél), és RUDOLF, *i. m.*, 1999: 280.

31 Kronprinz RUDOLF, *Majestät, ich warne Sie... Geheime und private Schriften*, szerk. Brigitte HAMANN, München–Zürich, Piper, 1998, 383.

32 VAJDA, *i. m.*, 144. skk.

33 Christiane ZINTZEN, *Das Kronprinzenwerk* = Uő (szerk.), *„Die Österreichisch–Ungarische Monarchie in Wort und Bild"*, 9–20., 12. Zintzen VAJDA, *i. m.*, 147.-re hivatkozik, lásd még: Brigitte HAMANN, *Rudolf. Kronprinz und Rebell*, Wien–München, Amalthea, 1991, 233.

34 *Maurus Jókai über Joseph Weilen.* Neues Illustrirtes Extrablatt, 1889. július 7.

35 *Jókai, a királyné és Rudolf trónörökös*, Budapesti Napló, 9. évf., 126. sz. (1904. május 6.), 4–5., 4.

36 EGGER-FABRITIUS, *i. m.*, 225.

37 Idézi: *i. m.*, 225.

38 Idézi: *i. m.*, 217.

39 Vö. *i. m.*, 206.

40 NAGY Miklós, *Jókai Mór alkotásai és vallomásai tükrében* (Arcok és vallomások), Bp., Szépirodalmi, 1975, 190.

41 Richard SWARTZ, *Zum Geleit* = Christiane ZINTZEN (szerk.), *„Die Österreichisch–Ungarische Monarchie in Wort und Bild"*, 7–8., 8.

42 NAGY, *Jókai Mór alkotásai...*, 185.

43 ZINTZEN, *i. m.*, 10. Vö. még VAJDA, *i. m.*, 149.

44 Moritz SZEPS, *Erkennet Euch selbst* = Christiane ZINTZEN (szerk.), *„Die Österreichisch–Ungarische Monarchie in Wort und Bild"*, 273–274., idézi ZINTZEN, *i. m.*, 11.

45 RUDOLF, *Einleitung*, 23–24.

46 Rudolf trónörökös – Jókai Mórnak, Laxenburg, 1884. augusztus 8., *Jókai Mór levelezése (1876–1885)*, 247. (946. sz. levél)

47 Pulszky Ferenc – Jókai Mórnak, [Budapest], 1885. július 10., *i. m.*, 306–307. (1015. sz. levél).

48 *Jókai toastja*, Kelet, 9. évf., 92. szám (1879. április 23.), 365–366., 365.

49 JÓKAI Mór, *Rudolf trónörökös* = Uő, *A históriai tarokkparti* (Más hátrahagyott írásokkal), sajtó alá rend., utószó GÁNGÓ Gábor, Bp., Unikornis, 1996, 174–176., 175. (*Jókai Mór munkái*. Gyűjteményes díszkiadás, sorozatszerk. LUKÁCSY Sándor, 78. kötet).

50 BIBL, *i. m.*, 137.

51 Emil FRANZEL, *Kronprinzen-Mythos und Mayerling-Legenden*, Wien–München, Herold, 1973, 68.

52 HAMANN, *i. m.*, 10.

53 FRANZEL, *i. m.*, 69. A sajtóhíreket illetően lásd Walter NIEDOBA, *Die Legendbildung um den Tod des Kronprinz Rudolf im Spiegel der Presse*, Wien, 1950 (Diss.).

54 NAGY, *Jókai Mór alkotásai...*, 189.
55 MITIS, *i. m.*, 193.
56 JÓKAI, *Rudolf trónörökös...*
57 JÓKAI Mór, *Emlékbeszéd Rudolf főherczeg trónörökös tiszt. tag fölött* = Uő, *Emlékbeszéd Rudolf trónörökösről és egyéb beszédek*, Bp., Lampel Róbert, 1898, 3–32., 3.
58 *I. m.*, 32.
59 *I. m.*, 29.
60 [D. ZÖLDHELYI Zsuzsa], *A regény keletkezése, forrásai* = JKK 18, 555–637., 564.
61 SŐTÉR István, *Ideák és nosztalgiák költője: Jókai* = KERÉNYI Ferenc–NAGY Miklós (szerk.), *Az élő Jókai*, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum–Népművelési Propaganda Iroda, 1981, 7–12, 11.
62 William M. JOHNSTON, *The Austrian Mind. An Intellectual and Social History, 1848-1938*, Berkeley–Los Angeles–London, Univ. of California Press, 1972, 318–319. Johnston egyébként a magyar irodalom korabeli fejleményeit főleg Jókaira figyelmezve írja le, igaz, közhelyesen. 347–349. Suttnerhez további irodalom: Richard L. LAURENCE, *Viennese Literary Intellectuals and the Problem of War and Peace, 1889-1914* = Erika NIELSEN (szerk.), *Focus on Vienna 1900. Change and Continuity in Literature, Music, Art and Intellectual History*, München, Fink, 1982, 12–22. (Houston German Studies. Ed. Edward R. Haymes. Vol. 4.) Vö. még NAGY Miklós, *Jókai és az osztrák szellemi élet* = Uő, *Virrasztók*, Bp., Szépirodalmi, 1987, 346–361., 346.
63 Brigitte HAMANN, *Einleitung* = *Kaiserin Elisabeth, Das poetische Tagebuch*, szerk. Brigitte HAMANN, Wien, ÖAW, 1984, 9–38., 10. (Fontes Rerum Austriacarum. I. Abt. Scriptores, Bd. 12.)
64 Idézi BIBL, *i. m.*, 145.
65 KRÚDY Gyula, *Jókai barátja, a boldogtalan Rudolf királyfi* = Uő, *A XIX. század vizitkártyái*, vál., szöveggond. BARTA András (Krúdy Gyula művei), Bp., Szépirodalmi, 1986, 44–52., 46.
66 KRÚDY Gyula, *Rezső királyfi* = Uő, *A XIX. század vizitkártyái*, 53–57., 55.
67 KRÚDY, *Jókai barátja...*, 47.
68 STEPHANIE, *i. m.*, 196.
69 *I. m.*, 199.
70 JÓKAI, *Emlékbeszéd...*, 5–6.
71 *I. m.*, 25.
72 *I. m.*, 22.
73 JÓKAI, *Rudolf trónörökös...*, 175.
74 JÓKAI, *Kronprinz Rudolf...*
75 *Denkrede Jókai's auf Kronprinz Rudolf*, Illustrirtes Wiener Extrablatt, 1889. május 6.
76 SZILASI László, *A selyemgubó és a „bonczoló kés"*, Bp., Osiris–Pompeji, 2000, 138. (deKON-KÖNYVek, sorozatszerk. ODORICS Ferenc, 18.)
77 SŐTÉR István, *Jókai Mór [1941]* = Uő, *Félkör. Tanulmányok a XIX. századról*, Bp., Szépirodalmi, 1979, 283–396., 373.
78 JKK 18, 10.
79 JKK 71, 161–162.
80 BIBL, *i. m.*, 155.
81 JKK 71, 145.
82 *I. m.*, 144.
83 *I. m.*, 28.
84 FRANZEL, *i. m.*, 71.
85 Uo.

GINTLI TIBOR

Narratív identitás Krúdy Gyula *Napraforgó*jában

Bevezetésként fontosnak látszik néhány olyan megjegyzést előrebocsátanunk, amelyek a személyiség-elbeszélésre vonatkozó kérdés relevanciáját érintik a Krúdy-szövegek értelmezésében. Ez annál is inkább szükségesnek tűnik, mivel Krúdy elbeszélésmódjára nem gyakorolt számottevő befolyást a lélektani elbeszélés hagyománya, s így a szubjektum problémája korántsem tekinthető kézenfekvő kérdésiránynak a művek értelmezésekor. A lélektani elbeszélésmódhoz való kapcsolódás hiányára, illetve érintőleges voltára a recepció jobbára úgy reagált, hogy a szubjektum elbeszélésének problémáját eleve kiutalta a vizsgálható kérdések közül. Ezzel szemben véleményünk szerint a személyiség elbeszélésének poétikáját nem kell kizárni az interpretációs horizontból csupán azért, mert a szövegek nem követik azokat a narratív sémákat, melyeket a lélektani elbeszélés hagyománya alakított ki, illetve örökített tovább. Az alábbiakban éppen amellett igyekszünk érvelni, hogy Krúdy műveivel termékeny dialógus kezdeményezhető a személyiség-elbeszélés értelmezői nézőpontja felől. Ezen túlmenően annak a meggyőződésünknek is hangot adunk, mely szerint a Krúdy-próza a személyiség-elbeszélés vonatkozásában is számottevő eredményekkel járult hozzá a XX. századi magyar elbeszélő hagyomány megújulásához. A Krúdy-recepcióban egyébként korábban is feltűntek olyan figyelmet érdemlő megjegyzések, amelyek a személyiség-értelmezés legjelentősebb hazai megújítói között említik Krúdyt. Szegedy-Maszák Mihály például *A vörös postakocsi* kapcsán jegyzi meg, hogy Krúdy az elsők közé tartozott, aki regényeiben megkérdőjelezte a személyiség egységét, szubsztanciális voltát.[1] Jelen tanulmány az 1910-es évek végének Krúdy-regényeiben felbukkanó hosszas szereplői monológok jelensége kapcsán teszi vizsgálat tárgyává a decentrált szubjektum elbeszélésének poétikai lehetőségeit a *Napraforgó* példáján.

A szereplői monológok és a személyiség-elbeszélés kapcsolata már csak azért is érdekes kérdés, mert ezek a sajátos szereplői megnyilatkozások Krúdy regénypoétikájának egyik legjellegzetesebb vonását képezik. Amennyiben tehát a Szabó Ede által „áriáknak"[2] nevezett szövegegységek és a személyiség-elbeszélés újszerű eljárásai között összefüggés mutatkozik, úgy a személyiség elbeszélésének problémája egy a recepció által

Krúdyra hagyományosan jellemzőnek tekintett[3] poétikai eljárással mutat kapcsolatot, ami azt jelenti, hogy semmiképpen sem tekinthető marginális vagy éppen irreleváns kérdésnek a Krúdy-regények befogadásában a személyiség-elbeszélés problematikája. Az „áriák" vagy „tirádák" jelenségét a korábbi recepció leginkább a személyesség fogalomkörében mozogva kísérelte meg értékelni. A szereplői monológokat az elbeszélő alig leplezett személyes megnyilatkozásaként értékelték, egyfajta vallomásos, lírai próza jellemzőjeként.[4] Ezzel a megközelítéssel szemben óvatosságra int a lírai próza meglehetősen körvonalazatlan, kevéssé definiált fogalma, valamint az a nemritkán tapasztalható eljárás, amely összemossa az elbeszélő és a szerző alakját, s a vallomásosságot végső soron egyfajta életrajzi összefüggésbe helyezi. E fenntartások is szerepet játszanak abban, hogy a szereplői monológok értelmezését most más irányból kíséreljük meg. Az alábbiakban az áriák narratív identitás felől történő értelmezésének lehetőségeit vizsgáljuk meg. A szereplői monológok ilyen összefüggésben való interpretálásának lehetőségét első közelítésben abban látjuk, hogy az említett szövegegységekben az egyes szereplők elsősorban saját önértelmezésükre, önmeghatározásukra, identitásuk megfogalmazására tesznek kísérletet élettörténetük retrospektív összegzése révén. Az élettörténet áttekintése persze nem valamiféle epikus teljesség jegyében valósul meg, hanem az önmagát elbeszélő szereplő által éppen akkor jellemzőnek, meghatározónak tekintett szelektált életesemények (temporálisan) érvényesnek tartott narratív elrendezéseként.[5] A szereplői áriák vizsgálata után a narratív identitás kérdését kiterjesztjük az alakok elbeszélői identifikálására, majd igyekszünk körüljárni az elbeszélő önidentikusságának problémáját, végül következtetéseinket a regény narratívájának tágabb kontextusába helyezzük, azaz értékeljük a narratív identitásról tett megállapításoknak a regény további narratológiai jellegzetességeihez fűződő viszonyát.

Élettörténet és önazonosság összefüggéseit vizsgálva a *Napraforgó* értelmezése során olyan kérdésekbe ütközünk, amelyek a narratív identitást megfogalmazó meghatározó elméletekben is feltűnnek, vagy éppen az ezen elméletek közötti vita tárgyát képezik. A regény olvasása során elsőként a szereplői önértelmező monológok állításainak határozottsága ötlik szembe. Ezek a gyakran végérvényesnek ható monológok azt látszanak sugallni, hogy a szereplő mintegy birtokolja személyiségét, birtokában van élettörténete végleges jelentésének. Innen közelítve a személyiség szubsztanciális képződménynek tűnik, melynek van egy olyan belső magja, lényege, mely nem változik. Ezt a megközelítést látszanak alátámasztani azok a határozottan hangoztatott, az omnipotens elbeszélő tekintélyére számot tartó narrátori megnyilatkozások, amelyek a különböző szereplőket jellegzetes karakterekként, egymástól eltérő, egymással szembeállítható típusokként igyekeznek rögzíteni. Ugyanakkor egy adott szereplő egymást követő önértelmező monológ-

jainak szembetűnő eltérései, olykor szinte meghökkentő ellentétei az élettörténet jelentésének stabilitásával szemben annak változékonyságát, temporalitását, az önmagát elbeszélő szereplő mindenkori értelmezői pozíciójának meghatározó szerepét emelik ki, s a stabilizáló olvasási stratégia módosítása, esetleges feladása irányába mozdítják el az olvasó előfeltevéseit. Ezt az értelmezői sort támogatják azok a megfigyelések is, amelyek a látszólag olyan magabiztos elbeszélői hang ellentmondásait ragadják meg. (Az elbeszélő természetesen csupán abból a nézőpontból minősíthető megbízhatatlannak, amely tőle lényegében végérvényes ítéletek, igazságok közvetítését várja. Ezeket az elvárásokat gyakran maga az elbeszélői hang kelti, illetve táplálja. Az élettörténet jelentésének értelmezésfüggő, temporális jellegét valló olvasási stratégia itt csupán azt regisztrálja, hogy a regény narrátorának élettörténet-értelmezései sem jelentenek kivételt az élettörténetre vonatkozó jelentésadás szabálya alól. Azaz a regény különböző szöveghelyein az elbeszélő változó értelmezői pozíciója miatt ugyanazon szereplő élettörténetét mindig másként beszéli el, más jelentést tulajdonít neki.)

Ha a szereplők egymásra vonatkozó megállapításait, személyiség-definícióit vizsgáljuk, ugyancsak azt a sajátos elkülönböződést tapasztaljuk, melylyel az egymásra következő szereplői önértelmezések és az elbeszélői következetlenség vonatkozásában szembesültünk. A személyiség még inkább stabilizálhatatlan entitásként tűnik fel, ha az említett három értelmezői nézőpontot egymás összefüggésében értékeljük. Az önértelmezés, a narrátori, valamint a másik szereplő által történő személyiségértelmezés nem csupán külön-külön mutatkozik képlékenynek, rögzíthetetlennek, hanem ezek a rétegek egymással is folytonosan összeütközésbe kerülnek. Tehát egy adott szöveghelyen sem mutatnak összetartó, egy irányba futó mintázatot, hanem rendre kikezdik, megbontják egymást. Szintén említést érdemel, hogy a regény – egyrészt az azonos nevek, másrészt az ismétlődő történetelemek révén – egyes szereplőket más regényfigurák alakmásaiként állít az olvasó elé. Az azonosság érzékelésére beállított olvasói várakozás azonban gyakran nem a hasonlóság, hanem a különbözőség dominanciáját kénytelen konstatálni (például a két Evelin alakja esetében), ami azt jelzi, hogy az alakokat a hasonlóság mentén rögzíteni igyekvő olvasat ugyanúgy kudarcot vall, mint az ellentétre alapozó fixáló törekvések. Külön értelmezést igényel majd az a probléma, amely az egyes alakokat korábban élt személyek újraszületéseként bemutatni igyekvő narráció, illetve egyfajta körforgáselmélet együttes narratív megjelenése nyomán áll elő. Kérdés, hogy a természet leírásában és az emberi élet elbeszélésében mutatkozó ciklikusság, valamint – az ezekkel a jelenségekkel összefüggésbe hozható – az élet értelmetlenségét, a halál nivelláló szerepét tematizáló kijelentések mennyiben értelmez(het)ik át a személyiség-elbeszélés vonatkozásában tapasztalt eltolódásokat, illetve az ellentétek ott tapasztalható közvetíthetőségét.

A szereplői önértelmező monológok narratív identitás szempontjából történő értelmezése előtt röviden számba kell vennünk a narratív identitás elméletében jelentkező olyan fontosabb fogalmakat, megállapításokat és nézetkülönbségeket, melyek a regény értelmezése szempontjából különös jelentőséget nyernek. Mivel az áriákban kibontakozó személyiség-elbeszélés – az egyes monológok végérvényesnek ható, határozott öndefiníciói és a monológok sorában feltáruló elkülönböződés miatt – eltérő vonásokat mutat az egység és különbözőség tekintetében, figyelmet érdemel az egységnek és az azonosságnak a narratív identitás elméletekben is megjelenő problémája. A narratív identitás meghatározó képviselői egyetértenek abban, hogy a személyiség nem képzelhető el statikus, állandósult alakzatként. Ricoeur az identitás önazonosságának megragadására bevezette az őmagaság és az ugyanazonosság fogalmait.[6] Utóbbi a tárgyi világra jellemző, s az azonosságot lényegében változatlanságként ragadja meg, míg az őmagaság a személyiség változékonyságát, az élettörténet szakadozott voltát természetes jelenségként tudja megragadni. A személyiség változékonyságát állító narratív elméletek között jelentős különbség mutatkozik abban a tekintetben, hogy a változást folyamatként, a végpontról belátható egység alakzataként interpretálják, vagy az önazonosságot teljes egészében temporális önértelmezések soraként fogják föl, melyek nem feleltethetők meg egyfajta fejlődési folyamat különböző állomásainak. MacIntyre az élettörténet retrospektív módon adódó egysége mellett foglal állást,[7] míg Ricoeur az egységgel szemben az értelmező szituatív meghatározottságát, s így az önértelmezés természetes szakadásait hangsúlyozza. Az identifikáció, a személyiség elsajátítása, újraalkotása, az önmegértés hermeneutikai aktusa során az én „képzeletbeli változatok játékának" rendeli magát alá, „amiből az én képzeletbeli változatai jönnek létre".[8] A jelzett nézetkülönbség mutatkozik meg az elbeszélés és az életesemények viszonyának értékelésében is. MacIntyre szerint a történeteket először átéljük, s csak azután beszéljük el.[9] Tehát az a narratív rend, amely az élettörténet elbeszélésében mutatkozik, magának az életnek a sajátja, míg Ricoeur szerint az önazonosságot megalkotó élettörténet narratív rendje, kizárólag az elbeszélésnek tulajdonítható, s nem az életben mutatkozó rend egyfajta konvertálása.[10] MacIntyre tehát az élettörténetet annak elbeszélése elé helyezi, s így hozzáférhetőnek tartja jelentését, amely a halál felől visszatekintve válik végérvényesen egységessé.[11] A ricoeuri elképzelés nem feltételezi az élet önmagában adott jelentését, s így természetszerűleg az ahhoz való hozzáférést is elképzelhetetlennek tartja.[12] Itt tehát a nyelvben konstruálódik a temporálisan érvényesnek tartott élettörténet s annak temporális jelentése is.

Az alábbiakban azt igyekszünk megvizsgálni, hogy az azonosságnak/önazonosságnak milyen modelljei tűnnek fel a *Napraforgó*ban, s ezek miképpen viszonyulnak egymáshoz. Első pillantásra szinte egyértelműnek látszik, hogy a regény az alakok identitását a szöveg legkülönbözőbb szintjein stati-

kusnak láttatja. Ennek a látszólagos rögzítettségnek a kialakításában – mint ahogy arról már szó esett – szerepet kap a szereplői önértelmezés gyakran definíciószerű jellege, amely a határozott állítás mellett szinte alig ismer másféle modalitást, ugyancsak fontos szerepet játszanak az elbeszélő mindentudó, a megfellebbezhetetlenség érzetét keltő kinyilatkoztatásai, valamint a szereplők egymás személyiségére vonatkozó sommás megállapításai. De ezt az értelmezési stratégiát támogatja a szereplők karakterének ellentétpárokba rendezése is, amely a felszínen problémátlannak tűnik. Az alakok ebben az összefüggésben az elbeszélésben tematizált bináris oppozíciók leképezéseként lépnek az olvasó elé. Olyan jól ismert, toposzszerű ellentétekre gondolunk, mint a falu és a város, a régi és a modern, az érzelem és a hideg racionalitás, a férfi és nő, a szüzesség és kicsapongás stb. párosai. Az említett stabilizáló tendenciák részletesebb vizsgálatától most eltekintünk, s megelégszünk azzal, hogy gondolatmenetünk során utalunk majd rájuk néhány jellegzetes példa segítségével. Ennek oka részben az, hogy a recepció már alaposan tárgyalta ezeket a fixáló, rögzítő technikákat – gyakran azonosult is ezzel a szimplifikáló olvasási stratégiával –, míg az egységesnek ható oppozíciós rend repedéseinek, megkérdőjeleződésének lényegesen kisebb teret szentelt,[13] holott megítélésünk szerint – meglehet talán kevésbé manifeszt módon –, de a szöveg le is rombolja a megalkotott oppozíciós sémákat. Figyelmünket ezért most elsősorban azokra a jelenségekre fordítjuk, amelyek megbontják a látszólag homogén narratívát. Azt követjük nyomon, miként mond csődöt az a megközelítésmód, amely Pistolit a régi vágású vidéki gavallér, Végsőhelyi Kálmánt a modern, gátlástalan városi selyemfiú, Álmos Andort a romantikus agglegény, a régi Evelint és Maszkerádi Malvint a vamp, míg Nyirjes Evelint a romantikus, falusi kisasszony típusával problémátlanul azonosítva kívánja értelmezni. (A felsorolást természetesen kiegészíthetnénk Álmos Ákos, Diamant, Kövi Dinka, Késő Fáni és más szereplők említésével.)

A regény szereplői közül talán Pistoli alakja ébresztette a legnagyobb érdeklődést a szöveg interpretátorai körében. A személyiség-elbeszélés jellegzetességeinek részletesebb értelmezését mi is e figurával kezdjük. Az öregedő falusi Don Juan kínálkozó sémáját több megfontolás is erőteljesen kikezdi. Figyelmet érdemel például az önértelmezés jelentős elcsúszása az egymást követő áriák során. Az identitás magszerű lényeggel rendelkező voltát ugyanakkor nem csupán az egymást követő monológok kérdőjelezik meg, de az egyes monológokon belül is felvillan annak lehetősége, hogy az identitás elbeszélése során egy adott pillanatban is több különböző történet kínálkozik az önértelmező számára. Pistoli és Maszkerádi negyedik fejezetbeli kettőse, mely Pistoli első áriája számára teremt keretet, a kalandor élettörténetének sémájával indítva identifikálja az önértelmező szereplőt. Pistoli ilyen definíciószerű önmeghatározásokat ad magáról: „Ezen a vidéken min-

den nő a szeretőm volt"; „Mert én vagyok a legbecstelenebb férfi Magyarországon..."[14] Végül egy történettöredékkel értelmezi önazonosságát, megerősítve a kíméletlen csábító korábban bevezetett narratív sémáját: „Az én őseim zsoldoskatonák voltak. Én sem vagyok más, mint egy kóbor kalandor, aki véletlenül ezt a vidéket szemelte ki magának operációi színteréül. Én nem szeretek senkit."[15] Élettörténetében a második feleséghez érkezve a megcsalt, szenvedő szerelmes alakja rajzolja át az önportrét, amelyet azonban az önértelmező figura megpróbál az első önidentifikáció felé terelni: „Megfizetek, gondoltam magamban, s kicsavartam a szívem mélyéről, mint egy fát. Mert én kutyaember vagyok..."[16] Majd a Don Juan-történet jegyében zárul a monológ: Pistoli erotikus teljesítményével henceg, amikor elbeszéli Maszkerádinak, miképpen békítette meg egyszerre három őrült feleségét, amikor azok hitvesi jogaikat követelték. Az egy adott szöveghelyen különböző élettörténetek jelenlétére utaló mozzanatok jelzését tovább folytathatjuk a harmadikként kiemelt idézet és az alább következő részlet narratív önmeghatározásának különbségével. Pistoli a maga tősgyökeres magyarságáról tesz említést: „Miutánunk már úgysem lesznek olyan ősi magyarok, mint amilyenek mi voltunk." Ez a kijelentés az elbeszélő hasonló szellemben fogant állításaitól támogatva,[17] Pistoli és a vidék, valamint a régi Magyarország lényegi összetartozását emeli ki, a modern életből kiszoruló nemes régről ismert elbeszélését mozgósítva. Ezt az összeforrottságot azonban a kóbor kalandor történetének elbeszélése megkérdőjelezi, hiszen a hely és a személyiség kapcsolatának véletlenszerűségét hangoztatja. Ez a tapasztalat különösen nagy hangsúlyt kap, ha figyelembe vesszük, hogy a regény elbeszélői szólama újra és újra kísérletet tesz arra, hogy az alakokat a régi és új oppozíciója mentén rögzítse, így fixálva személyiségüket.

Bár az oppozíciók értelmezésére később fogunk részletesebben kitérni, most mégis ide kívánkozik egy ezzel kapcsolatos rövid megjegyzés. Végsőhelyi Kálmánt és Pistolit az elbeszélő tematizáló kijelentései több szöveghelyen az új, illetve a régi Magyarország jellegzetes képviselőiként igyekeznek láttatni. Ennek az oppozíciónak a megképezésére a két figura hatodik fejezetbeli kettősében nyílik a legkézenfekvőbb lehetőség. A felszínen problémátlanul megvalósulni látszik a folyamat, ugyanakkor az alakok eltávolításával ellentétes tendencia is tulajdonítható a szövegrésznek. Az Evelin és Kálmán jelenetét elbeszélő narrátor így láttatja a lány érzelmeit: „Evelin hol ijedten, hol kíváncsian nézett Kálmán zsoldoskatona arcába."[18] Az elbeszélő tehát éppen azzal az alakkal, élettörténettel identifikálja Kálmánt, amely korábban Pistoli önértelmezésében kapott kulcsfontosságú szerepet. Ez a jelenség a két alak távolításával, ellenpólusokként történő prezentálásával és rögzítésével ellentétes módon éppen a közvetíthetőség lehetőségét nyitja meg közöttük, ami látványosan ellene hat a fixáló olvasási stratégiának, illetve a tematizált elbeszélői kijelentéseknek.

Ezzel a rövid kitérővel elérkeztünk Pistoli második áriájához. A narratív azonosság választott értelmezői horizontjából szemlélve nem látszik érdektelennek azon eltolódások számbavétele, mely a két önértelmezésben mutatkozik. Talán az a részlet szolgál ehhez a kérdéshez a legérdekesebb adalékokkal, amelyben Pistoli a „kehelybeli nők" történetét beszéli el. A józanság és a mámor vitájában a józan fejet dicsőítő Kálmánnal szemben Pistoli a bor mellett érvel, s ennek során kitér a mámorban megmutatkozó nőalakok jellemzésére. Mikor Kálmán az „ábrándbeli nők" életre gyakorolt szerepét firtatja egy gúnyos kérdésben, Pistoli így összegzi a mámorbeli nők hatását: „Megszerettem és megkívántam tőlük az eleveneket. A képzelt illatokat és a megfoghatatlan lábaikat keresgélni kezdtem. De sohasem találtam meg a valóságban azt az üdvöt, amit a képzelet ígér."[19] Ebben az áriában a kiemelt részlet tanúsága szerint Pistoli a képzelet és valóság, illetve eszmény és valóság romantikából ismert fogalompárjai által értelmezi élettörténetét. S bár a Krúdy-szövegek állandóan ironikusba hajló modalitása erről a szöveghelyről sem hiányzik,[20] mégis a romantikus, érzékeny lélek narratíváját alkotja meg Pistoli elbeszélése. Don Juan és Falstaff története helyett most Don Quijote története alakítja a narratív identifikációt. (A későbbiekben látni fogjuk, hogy ez a monológ újabb alkalmat teremt Pistoli és Kálmán, illetve Álmos Ákos alakjainak közelítésére, közvetítésére.)

A Kövi Dinkánál elhangzó, nyolcadik fejezetbeli monológban a titkon mindig az eszményi nőkre vágyó, romantikus önportrét felváltja az önmagát az élet apró, hétköznapi örömeit megbecsülni tudó, kevéssel beérő, „okosan" élő emberként meghatározó szereplői identifikáció. Az itt elhangzó élettörténet a biztonságot kereső, magát szinte gyermekként kiszolgáltatottnak értelmező Pistolit alkotja meg, aki elsősorban menedéket keres a nőknél. Ez az önértelmezés nem csupán Pistoli második áriájától tér el jelentősen, hanem a kalandor-identifikációt megfogalmazó elsőtől is, melyben többek között ezt olvashatjuk: „Csak üvölteni szeretnék a kíntól és gyönyörtől, hogy társtalanul, vallomástétel nélkül, konokul egyedül járom az életet, senkinek a barátságára nincs szükségem, mindenkinek megvetem a gyűlöletét, szétfeszítem a vállam, egyedül vagyok."[21] A citált szöveghely a magányos hős narratíváját mozgósítja az önazonosság meghatározásában, melynek jellemzője a magány vállalása, a saját erőbe vetett bizalom és mások megvetése.

Az önértelmezések egymástól eltérő jellegének szemléltetése után fontos megjegyezni, hogy a személyiségnek ezek a meghatározásai nem gondolhatók el egy koherens, előrehaladó folyamat stádiumaiként. A Krúdy-regények nem törekednek arra, hogy a fejlődésregények hagyományához kapcsolódva egyfajta összefüggő, lineáris sorba illesszék a személyiség egymást követő (ön)meghatározásait. Nem csupán a szereplői önértelmezések esetében keresnénk hiába a vonalszerű folytonosságot, hanem az elbeszélői narráció sem

valósít meg ilyen jellegű személyiség-elbeszélést. (Talán az egyetlen kísérlet, amely valamiféle folyamatszerűséghez igyekszik igazítani a Pistolira vonatkozó, egymástól izolált személyiségértelmezéseket, a halál közelségét meghatározó, személyiségformáló tényezőként értékelő elbeszélői retorika. Erre a kérdésre a későbbiek során még visszatérünk, amikor a személyiség-elbeszélés tapasztalatait a regény szélesebb narratívájának kontextusában értelmezzük. Az a megjegyzés azonban ide kívánkozik, hogy egy ilyen olvasói stratégia választása esetén sem lehet meggyőző érveket felvonultatni a személyiség-elbeszélés folyamatszerű, valamiféle organikus modellje mellett, mert az elbeszélés nem tartja érvényben folytonosan ezt a nézőpontot. A személyiségről való beszéd nem vonalszerűen folyamatos, hanem alkalmanként – többnyire váratlanul – feltűnő, alapvetően szakadozott jelleget mutat. További megfontolás tárgyát képezheti, hogy ezek az izolált pontok felrajzolnak-e egy szakadozott görbét, egyfajta szaggatott vonalszerű alakzatot.)

A Pistoli három monológját értelmező megfontolásaink során szándékosan nem tértünk ki a monológ őszinte vagy őszintétlen voltának kérdésére, holott az elbeszélői hang maga is használja minősítésként a *hazudik* igét, illetve ennek származékait. Eljárásunk magyarázata az, hogy választott olvasási stratégiánk szerint a szereplő(k) személyiségének nem tulajdonítunk valamiféle magot, szubsztanciális lényeget, s azt pedig még kevésbé gondoljuk, hogy egy ilyen magnak a befogadó birtokában lehetne. Ugyanakkor úgy véljük, hogy helytálló, illetve hamis önelbeszélésként minősíteni egy-egy önértelmezését csak akkor állna módunkban, ha a személyiség korábban említett szubsztancialitását ismernénk. A szerep–valódi én ellentétpár értelmezői mozgósítását a fenti megfontolások miatt nem tartjuk gyümölcsözőnek. A szereplők és az elbeszélő által megvalósított szereplőidentifikáció kaotikus sokféleségében nincs mód a valódiság kijelölésére. A hamis–igaz ellentétpár kizárólag abban az összefüggésben mozgósítható, hogy az önértelmezését megfogalmazó szereplő az élettörténet adott elmondásának idejében érvényesnek tartja-e saját önelbeszélését. Másrészt az is felvethető az egyes áriák esetében, hogy különbözőségük összefüggésbe hozható a szituációbeli eltéréssel: az önértelmező szereplő ki előtt hajtja végre az aktuális önértelmezését, kihez intézi szavait. Amennyiben a jelenetben szereplő másik alaknak ilyen meghatározó jelentőséget tulajdonítunk, ezt nem csupán azon az alapon tehetjük, hogy milyen motivációt tulajdonítunk a beszélőnek, hogyan akarja befolyásolni, mire akarja rávenni hallgatóját, hanem onnan is megközelíthetjük ezt a jelenséget, hogy az identitás megfogalmazásának interszubjektív jellegét hangsúlyozzuk.[22] A másik figyelmet érdemlő jelenség Pistoli finoman jelzett ironikus távolságtartása saját önértelmező monológjaival szemben. A teljes azonosulásnak ez hiánya úgy is interpretálható, mint annak a belátásnak a poétikai következménye, mely szerint az identifikáció csakis temporális lehet. Pistoli nyelve – akárcsak a narrátoré – különös

érzékenységet mutat a véges–végtelen problematikája iránt, ami újabb érvet kínál számunkra, hogy az eltávolítást az identifikáció véges, temporális természetével hozzuk összefüggésbe.

Pistoli áriáinak rövid értékelése után az elbeszélői hang vizsgálatára áttérve ugyancsak azt tapasztalhatjuk, hogy a vidéki Don Juan, illetve az utolsó magyar úr séma szimplifikáló volta ebben a szövegrétegben is nyilvánvalóan megmutatkozik. Mert bár a narrátor olykor szintén ilyen leegyszerűsítő értelmezését adja Pistoli figurájának, az elbeszélői jellemzés mégsem merül ki ennyiben. Az ilyen rövidre záró interpretáció elégtelenségét nem csupán a távolabbi szöveghelyek összeolvasása leplezi le, hanem arra is találunk példát, hogy az elbeszélő egy adott szöveghelyen beszéli el oly módon Pistoli történetét, hogy az jelentősen árnyalja a leegyszerűsítő értékelést, s rámutat az élettörténet jelentése birtoklásának nehézségeire. A negyedik fejezet narrátori hangja például meglehetősen határozottan rajzolja meg a parlagias hódító képét. Többek között felsorolja a hódításnak azokat a bevált eszközeit, melyekkel Maszkerádi Malvin udvarlására indul. Megemlíti a meztelen szerelmeseket ábrázoló szivarszipkát, a fürdőző nőket mintázó ezüsttárcát, a ruhátlan nőalakokat mutató tollszárat és a (vélhetően) pornográf litográfiákat. Ugyanakkor az élet fizikai örömei iránt fogékony falstaffi alak történetét alig egy oldallal az említett szöveghely után azzal toldja meg, hogy az életnek ezt a habzsolóját állandó öngyilkossági tervek foglalkoztatták. (Ezt a kijelentést összefüggésbe hozhatjuk Maszkerádi Malvin iránti szerelmével is, amely több ponton ismételni látszik Álmos Ákos, illetve Maszkerádi [az apa] történetét. Ezeket ugyanis egy olyan közös elbeszélés variációjaként is felfoghatjuk, melyben az idősödő férfi a fiatal lány segítségével sajátítja el a halált.) Az már a két felvillantott mozzanat alapján is megállapítható, hogy a duhaj vidéki nemes jól ismert típusa csődöt mondott Pistoli személyiségének interpretálásakor. Talán még az említett jelenségeknél is meggyőzőbbek a mindentudó elbeszélő megbízhatatlanságának azok a bizonyítékai, melyek a narrátor által korábban elbeszélt identitás egy-egy meghatározó elemét teszik kérdésessé vagy vonják vissza, megnyitva ezzel a szubjektum decentrálódásának lehetőségét. Pistoli vidéki Don Juan voltát nemcsak önelbeszélése, illetve más szereplők kijelentései fogalmazzák meg, hanem a narrátori szólam is.[23] Ugyanakkor a nyolcadik fejezet alapjaiban rendíti meg ezt a képet, egy másik identitást teremtve Pistoli számára: „Ebben az utazásban kitűnt, hogy Pistolinak nem volt több szeretője, mint bárki másnak, aki a napraforgós, csendes, országutas, egykedvű tájon tölti el az életét [...]. A Pistoli szerelmei is azok voltak, akik mindenkié."[24] A vidéki falurossza rendkívüli élete ezen a ponton átlagos élettörténetként kerül elbeszélésre. Szintén látványos az az elkülönböződés, amely Pistoli egykori szerelmeihez fűződő viszonyának narrátori elbeszélésében mutatkozik. Az egyik szöveghely még érdektelennek mutatja az egykori szerelmeket: „halá-

los ágyán ha számot adni kellett volna élményeiről, egyetlen nőszemélyre sem emlékszik vala."[25] A nyolcadik fejezet korábban már idézett narrátori jellemzése ugyanakkor teljesen eltérő személyiséget rajzol: „[M]ások elfelejtették e nőket, mint a nótát dorbézolás után, szájukban legfeljebb keserű íz maradt, csizmájukon sár, amelyet idegenkedve nézegettek másnap – míg Pistoli sohasem felejtette el a nőket, akik hozzá kedvesek voltak."[26] (A korábbi idézettel egyébként nem csupán ez a szöveghely helyezhető szembe, hanem a regény zárlatának cselekményvezetése is, melynek során Pistoli Kövi Dinka és Késő Fáni felkeresésével búcsúzik az élettől.) Az első áriában önmagát „kutyaemberként" értelmező Pistoliról a narrátori hang számos helyen ettől az arcképtől eltérő portét rajzolt, jóllehet ezt az értékelést többször elbeszélői tekintélyével maga is megtámogatta. A Pistoli személyiségének „lényegi", meghatározó vonásaként bemutatott kíméletlen keménységet a sajnálat és a részvét személyiségalkotó erejét kiemelő lokuszok ellenpontozzák: „[M]ert végül minden nőt megsajnált természet adta gyengesége miatt."[27]

A Pistolit identifikálni hivatott elbeszélői szövegben található kisebb-nagyobb elkülönbözödések felsorolása még hosszan folytatható lenne,[28] mégis befejezzük felsorolásukat, illetve értékelésüket, hiszen a narrátori identifikálás rögzítetlen, elcsúszó jellegét már az eddig felsoroltak is kellően szemléltethetik. Csupán egyetlen szöveghelyet idézünk azzal a szándékkal, hogy egy a regény narratíváját homogenizálni igyekvő szövegbeli értelmezési ajánlat kérdésességére rámutassunk. A regény egyetlen középpont köré rendezhető olvasatát lehetővé tenni látszó szövegegység a kilencedik fejezet sokat idézett felütése, amely az életet kiélő és az élet elől visszahúzódó személyiségtípusok megalkotásával olyan ellentétpárt állít föl, melybe a szereplők látszólag probléma nélkül beírhatók. Az ördögszekér életűek[29] közé lenne sorolható Pistoli, Diamant, Végsőhelyi Kálmán, a régi Evelin, Maszkerádi Malvin, Rizujlett stb., míg a borostyánban eltemetkező légy emblémája Álmos Andor, Nyirjes Evelin, Rizujlett férje stb. alakját írná le. Ennek a meglehetősen erős interpretációs ajánlatként felfogható szakasznak a meghatározó szerepéhez azonban kérdőjelek fűzhetők. Elsőként leszögezhető, hogy nem elbeszélői narrációról van szó, hanem egy szereplő, Pistoli belső monológjáról. E megállapításnak ugyanakkor ellene vethető, hogy a fejezet kezdetén olvasható bölcselkedést csak utólagosan minősíti át a szöveg szereplői státusúvá, így az az első olvasás során elbeszélői közlésnek hat, s ily módon nyert tekintélyéből az olvasói átértékelés után is megőriz valamit. Látszólag a bűnös élet–ártatlan élet ellentétpár bevezetése is visszaigazolja a részlet szövegegészre kivetíthető személyiségtipológiáját, hiszen Pistoli megfelelni látszik a bűnös, míg Álmos Andor és Evelin az ártatlan kategóriájának. A szöveghely „rendező erejét" érintő kételyek között említhetjük ugyanakkor, hogy a monológ szövege maga is megkérdőjelezi az ártatlan élet halálig tartó folytonosságát, kikezdve ezzel az oppozíció alapját, mivel az ártatlan a

történetébe íródó szakadásokban éppen bűnösként mutatkozik meg, ami a két kategória átjárhatóságára utal. Továbbá itt említhető az is, hogy a kétféle élettörténetet a monológ zárlata azonos jelentéssel bírónak, illetve egyformán jelentésnélkülinek nyilvánítja.[30]

Az említett kételyeknél is erősebben kezdi ki az egységesítő olvasási ajánlatot a személyiség decentrálódásának befogadói tapasztalata. Nem csupán arról van szó, hogy a korábban tárgyalt jelenségek értelmezése során megkérdőjeleződött a személyiség szubsztanciális jellege, stabilizálható volta, ami maga után vonja, hogy a bemutatotthoz hasonló rögzítő, fixáló személyiségtipológia nem maradhat érvényben a szövegegészben. Az ilyen közvetett érvek mellett bizonyos szöveghelyek közvetlenül is lerombolják az ilyen osztályozás tekintélyét. A fent idézett monológ szerint a kétféle élettörténet két alapvető identitástípust képvisel. Az ördögszekér életűként azonosíthatónak tűnő Pistolit azonban a bölcselkedő monológot megelőző fejezet egyik anekdotaszerű története teljesen másként mutatja be. A Pucér Pista leleplezését elbeszélő szövegrészlet még igazodni látszik a tréfacsináló, vircsaftot kedvelő falurossza narratívájához, ugyanakkor Pistoli „győzelem" utáni életének elbeszélése teljesen eltérő identitást teremt: „Ámde ezentúl sohasem vett részt a kugliversenyeken, a vendégek között alig mutatkozott, a legbelső szobában egymagában üldögélt, furulyázott, pintes üvegekhez beszélgetett, felköszöntötte Kövi Dinka (született Vájsz Jolán) szüleit [...], elgondolkozott életen és halálon, csupán akkor adott életjelet magáról, ha odakünn a kocsmában pohárcsörömpölő verekedés kezdődött a vendégek között [...]."[31] Talán nem tévedünk, ha azt állítjuk, hogy az itt kibontakozó Pistoli-arckép sokkal inkább látszik megfelelni a borostyánban élve eltemetkező légy trópusával jelölt életútnak, mint az ördögszekér figurájával értelmezett élettörténetnek.

Hasonló következtetésekre juthatunk, ha a többi alak esetében is rákérdezünk e személyiségtipológiának való megfelelésre. Álmos Andor például ugyancsak azonosíthatónak látszik a visszahúzódó, élve eltemetkező személyiségtípussal. Ugyanakkor Rizujletthez fűződő szerelmi viszonyának elbeszélése nem illeszkedik az elbeszélésnek ehhez a vonalához. Azaz Álmos Andor identitása sem rögzíthető a „romantikus" agglegény története mentén. Az Evelinnel szemben több jelenetben félénknek, sőt zavartnak, szégyenlősnek mutatkozó Álmos Andor nem rettegett mindig a testi érintkezéstől, hiszen az érzéki szerelemre az a Rizujlett tanította, aki „ismerte a hírhedt márki úr receptkönyvét is".[32] A De Sade márkira tett egyértelmű utalás látványosan bontja meg a felszínen homogén személyiség-elbeszélést. Annál is inkább így van ez, mivel a narrátor Álmos Andort rituális halálának elbeszélésekor, olyan alaknak láttatta, aki az élettől búcsúzván régi szeretőit idézi emlékezetébe.[33] Még a régi Evelin sem íródik be az oppozíciós sémába, hiszen a férjeit elpusztító vamp története egyszer csak átcsap az érzékenyke-

dő, szentimentális vidéki asszony alakjának elbeszélésébe: Evelin Lisznyai Kálmán iránt táplált „romantikus" érzelmeket. Maszkerádi Malvin esetében éppen az általa előadott alteregó-történet jelzi, hogy identitása nem homogenizálható. Egyedül rajta múlik, hogy az életet kiélő francia hercegnő figurájával metaforizált, illetve a magányába visszahúzódó fiatal lány alakjával azonosított párhuzamos élettörténetei közül éppen melyiket tartja érvényesnek. A másik oldalon a visszahúzódóként, s ártatlanként identifikálhatónak látszó Evelin Végsőhelyi Kálmánnal átélt erotikus élményének jelzése mutat rá a szimplifikáló személyiségtipológia elégtelenségére. (Erre utal az is, hogy a regény cselekményvezetésében ezen a ponton Evelin és Malvin története összeér: mindketten ott mennek a pócsi Máriához zarándokló búcsújáró asszonyok között. A bűnös és az ártatlan élettel történő, rögzítő tendenciájú azonosítás tehát ezen a ponton is érvénytelenítődik.)

A Pistoli alakjához kapcsolható különböző formájú személyiség-elbeszélések értelmezése után, most néhány fontosabb alak vonatkozásában vizsgáljuk meg, hogy a személyiség szubsztanciális elbeszélése az ő esetükben is felfüggesztődik-e. (Ezt a kérdést a fenti bekezdésben már részben érintették ottani fejtegetéseink.) Az alábbiakban nem fogjuk követni azt a módszert, melyet a Pistolira vonatkozó identifikációkat áttekintve többé-kevésbé következetesen betartottunk, s nem ragaszkodunk az önértelmező monológok belső eltolódásait, majd a narrátor által történő azonosítás elkülönböződéseit mintegy sorrendben haladva értékelni, hanem egy-egy figura esetében egyszerre igyekszünk röviden jelezni az értelmezésünk szempontjából fontosnak tartott jelenségeket. Ez a módszertani váltás azért látszik szükségesnek, mert a Pistoli figurája kapcsán követett módszer folytatása túlságosan mechanikussá, terjengőssé tenné értelmezésünk szövegét.

Megítélésünk szerint az identitás elbeszélésének vonatkozásában a többi alakra is áll, amit Pistoli élettörténeteinek kapcsán az azonosság stabilizálhatatlanságáról kifejtettünk, s alapvetően újszerű jellegzetesség más alakok esetében sem mutatkozik. Ezért elegendőnek látszik annak szemléltetése, hogy a személyiség elbeszélése a többi figura esetében is hasonló mintázatokat mutat.

Álmos Andorról szólva már említettük a romantikus agglegényként történő azonosítás kérdőjeleit, melyre a Rizujlett-tel folytatott viszony mutatott rá. Ezt a megközelítést erősíti az Evelinhez intézett vallomás beszédmódja is. A visszahúzódást, a hétköznapiságot, az egyszerűséget és a lemondást oly gyakran alakjához kapcsoló elbeszélői narráció cáfolataként a monológ nyelve végletesen izgatott, szeszélyes vonalvezetésű, meglepő, gyakran egzotikus trópusokban bővelkedő. Általában a színgazdagság, a túlfűtöttség és a végletek közötti csapongás érzetét kelti az olvasóban. A narrátor megjegyzése szerint Álmos Andor úgy beszél, ahogy azt valamikor Rizujlett-től tanulta. Ezt a kijelentést olyan módon is interpretálhatjuk, hogy Álmos Andor

kétféle identitása nem az idő mentén látszik elhelyezhetőnek. Nem egy egységes folyamat, „személyiségfejlődés" belső átalakulásairól van szó, hanem az önértelmezés egyformán mozgósítható szinkrón változatairól. (Talán nem érdektelen megjegyezni, hogy Pistoli Evelinhez intézett levelének beszédmódja hasonló tanulsággal szolgál, csak ott más irányú a mozgás: a korhely szoknyabolond beszéli a romantikus szerelmes emelkedett és érzékiségtől mentes nyelvét, ami megközelítésünk értelmében azt jelenti, hogy „romantikus agglegény"-ként identifikálja magát.)

Végsőhelyi Kálmánt az elbeszélői narráció többnyire az érzéketlen, hideg és számító modern selyemfiú pozícióján igyekszik rögzíteni, s találhatunk olyan szereplői önértelmezést is a regényben, mely ezt a megközelítést erősíti.[34] Ez a látszatra statikusnak ható figura azonban másféle identitással is rendelkezik. Figyelemre méltó, hogy bár az elbeszélő és a szereplők (például Pistoli) modern alakként azonosítják, megjelenését mégis a romantika divatja határozza meg.[35] Romantikával való összekapcsolása pedig – mint arra már korábban utaltunk – közvetíti alakját Álmos Andorhoz, sőt Pistolihoz is, hiszen utóbbi a kehelybeli nőket említő monológjával vagy Evelinhez írt levelével a romantikus szerelemes történetét is mozgósította önértelmezésében. A modern–régi ellentétét a regény szövege gyakran városi–vidéki oppozíciójaként próbálja láttatni, falu és város különbségét pedig a természethez való viszonyán méri. E sztereotip megközelítés szerint a város elszakadt a természettől, míg a vidéki élet a természet ritmusát veszi fel. Ugyanakkor a Kálmán képzeletében lepergő idillben, melyben életét pesti polgárként képzeli el, fontos szerepet kap a természethez közeli létezés.[36] Egy olyan olvasói stratégiának, mely Kálmán romantikus gesztusait[37] a színlelés révén véli leírhatónak, az vethető ellene – azon túl, hogy az őszinteség–hazugság fogalmaival leírható megközelítést eleve nem tartjuk termékenynek –, hogy még az elbeszélői narráció sem kizárólag „szerepjátszóként" láttatja Kálmánt: „Evelint ő természetfeletti istenséghez közelállónak hitte, akinek nagylelkűsége már az édesanyákét is fölülmúlja."[38] A harmadik fejezetben két olyan hosszabb szakasz is olvasható, melyben a narrátor Kálmán Evelinre vonatkozó eszményi gondolatait beszéli el. Az egyikben középkori szentekhez látja a lányt hasonlónak,[39] a fejezetet berekesztő másodikban pedig Szűz Máriával azonosítja.[40] Itt érdemes megjegyezni, hogy Maszkerádi is hasonlóan értelmezi Kálmán Evelinhez fűződő viszonyát.[41] Mint látható, Kálmán identitása sem ragadható meg egyetlen történettel, hiszen a romantikus szerelmestől, a kitartott szépfiúig terjedő alakváltozatok egymás mellett fordulnak elő.

Maszkerádi Malvin alteregó-elbeszélésével kapcsolatban már röviden utaltunk a stabilizálhatatlanság nyomaira. A férfipusztító vamp története mellett megmutatkozó másféle identifikációnak azonban egyéb jeleit is fellelhetjük a regényben. Az elbeszélő többször is kiemeli polgárlány voltát, ami az elbe-

szélésben gyakran hangsúlyozott természethez fűződő viszonyt Maszkerádi vonatkozásában hallgatólagosan negatívvá rajzolja. A negyedik fejezetben egy mindentudó narrátori értékelés ezt a viszonyt explicitté teszi: „Maszkerádi kisasszony sohasem olvasott el egy tavaszi verset, és megvetette az embereket, mert örvendeztek az időjárásnak."[42] A természet elől elzárkózó Maszkerádi titkon mégis szerelemes egy vén törpefűzfába,[43] ami a természethez fűződő bensőséges viszony metaforájaként is olvasható. Másrészt a fűzfa egyfajta férfiideált is megtestesít: „Maszkerádi kisasszony egy ilyen mosolytalan vénfa kedvű férfit keresett volna az életben, akihez hűséges tudott volna lenni, mint ehhez a háncsból, szenvedélytelenségből való törzshöz [...]." Ennek a furcsa férfiideálnak a leírása lényegében megismétli az életből való visszahúzódás és az élet kiélésének korábban tárgyalt ellentétét. A szerelmet az elbeszélés ugyanis nemegyszer magával az élettel azonosítja, így ebben a férfiideálban a halál és az élet vonzása egyformán benne foglaltatik.[44] Az élet kiélése és az életből való visszahúzódás kétféle élettörténetének egyformán érvényes voltát jelzi Maszkerádi két beteljesült szerelmi viszonya. Kálmánhoz az élet kiélése, Pistolihoz a halál szemlélésének vágya vezeti el. Pistoli halálba szeretése így nem csupán a vamp történet változataként interpretálható, hanem a halál titkait firtató szemlélődés elbeszéléseként is. A Pistolihoz fűződő szerelemnek tehát az önmagát élő halottnak tekintő önidentifikáció feleltethető meg, míg a Végsőhelyivel folyatott viszony az erősek győzelmét, életerejét teszi az önazonosság meghatározó elemévé.

Talán Nyíres Evelin a regénynek az az alakja, akit legkevésbé érint a személyiség decentrálódásának tapasztalata. Úgy tűnik, identitása összefoglalható a szentimentális hajlamú, vidéki kisasszony alakjában. Kétféle azonosságát azonban – ha talán halványabban is, mint Maszkerádi esetében – két szerelmi viszonya ugyancsak jelzi. S bármilyen nagy erőfeszítést tesz is az elbeszélő, hogy Evelint a vidék eseménytelen rendjébe belesimítsa, nem tudja teljesen érvényteleníteni a lány korábbi szavait: „Élni annyit tesz, mint, mint mindig-mindig ismerkedni, új hangokat hallani, új neveket megjegyezni, új emberi arcokat eltenni."[45] Utolsóként említjük az Evelin identitása kapcsán felmerülő talán legizgalmasabb problémát: a két Evelin egymáshoz fűződő viszonyát. A név azonossága mellett a második fejezet címe *(A régi Evelin visszatér)*, továbbá a fejezet egyik jelenete a két Evelin hasonlóságára utal.[46] A narrátor mindentudónak ható jellemzései a regényben a régi Evelin alakjában általában a vamp típusát hangsúlyozzák, míg Nyirjes Evelint többnyire szentimentális vidéki kisasszonyként láttatják. A két alakot ennek ellenére egymásra játszatja az elbeszélés, ami úgy is értelmezhető, hogy már e kapcsolatteremtés ténye is jelzi: a „kézzelfogható Evelin" nem azonosítható kizárólagosan a narrátor által gyakrabban megrajzolt arcképpel, hanem lehetőségként érvényben marad az identitásnak egy ettől jelentősen eltérő változata is.

Végül kiemelnénk még Rizujlett alakját, akiben szinte testet ölt a személyiség sokféle lehetséges identifikációja. Persze ahogy a regény egyetlen alakja sem mentes a rögzítő tendenciájú narrátori személyiség-elbeszéléstől, úgy Rizujlett vonatkozásában is találkozunk ilyennel. Állandónak kijelentett személyiségjegye a jóság, ugyanakkor alakja mégis a sokféleség meghatározó benyomását kelti. Ezt sugallja már neve is, melyen Álmos Andorral szólíttatta magát, „amelynek betűiben benne volt Kelet és Nyugat".[47] Neve azonban nem csupán ennyiben jelzi a személyiség sokféleségét. Rizujlett ugyanis minden új szerelmi kapcsolatában új nevet választ magának.[48] A név megváltozása, illetve sokfélesége a rögzített identitás megkérdőjelezéseként fogható föl, így az asszony névváltoztatásaiban az önazonosság újraértelmezése, a korábbitól elkülönböződő önidentifikáció ölt testet.

Mint korábban röviden utaltunk rá, a rögzítő tendenciájú személyiség-elbeszélés egyik jellemző vonása a regényben, hogy gyakran él a szereplők oppozícióba állításának eszközével. Az ellentétként értelmezett alakok ebbe a sémába helyezve statikus karaktert látszanak nyerni, s az olvasói stratégia is hajlamossá válhat arra, hogy az egyes személyiségeket sarkítva értelmezze, mintegy szélső pontokra helyezze. Ezért a személyiség-elbeszélés decentrálódó tendenciájának érvényesülése szempontjából nem érdektelen, hogy a sarkító bináris oppozíciók miképpen bizonyulnak elégtelennek az alakok identitásának elbeszélésére. Végsőhelyi Kálmán, Pistoli, valamint Álmos Andor alakjának közvetíthetőségéről már a fentiekben esett szó. A két Evelin felcserélhetősége pedig a vamp és a szürke életbe visszahúzódó szentimentális kisasszony történeteivel jelölhető identitások választhatóságát vetette fel. Az alakok közvetíthetősége azonban túllép a már eddig említett szereplők körén. Bár a regény narrátora határozottan elkülöníteni látszik egymástól a vidéki kocsmárosnék egyszerű szereplői körét az érzelmes Evelintől, illetve az „egzotikus és hóbortos" Maszkeráditól, ez a szembeállítás sem érvényesül következetesen a regényben. Elsőként Kövi Dinka és Evelin hasonlóságát veti fel az elbeszélés: „Mikor búcsút vett Pistoli, Kövi Dinkát olyan tiszta homlokúnak látta, mint akár Evelint."[49] A rögzítő személyiség-elbeszélésen így keletkezett rést az elbeszélő ezt követően még megpróbálja eltüntetni oly módon, hogy ezt a hasonlóságot a tájból, a Nyírségből vezeti le, azaz mozgósítja a természet metanarratíváját a szöveg zárt egységbe fogásának érdekében. A Késő Fáni alakját bámuló Pistolinak ismét eszébe ötlik Evelin: „(Eszébe jutott, mint egész bujdosása alatt mindig, Evelin őnagysága. Asszony korában ő lehetett volna ilyen egészséges, izmos, jószagú nő, aki könnyed mosollyal nézi a férfi pihenő fejét a vállán, mintha egyúttal anyja is volna annak a férfiúnak, akit szerelmével megajándékozott."[50] Ez a szöveghely immár három nőalak között teremt kapcsolatot, s mindkét kocsmárosnét Evelin látszólag tőlük annyira elütő alakjával hozza összefüggésbe. A nőalakok közvetítése ezen a ponton még nem zárul le. Mikor Pistoli be-

vallja Késő Fáninak, hogy szerelmes, a hasonlók köre immár kiterjed Maszkerádira is.[51] Tehát egy olyan alakkal bővül az egymáshoz hasonlóak köre, aki nem a Nyírségből való, s aki nem illeszthető bele a táj meghatározó szerepét hangsúlyozó sémába. (Maszkerádit az elbeszélői narráció többször is polgárlányként mutatja be. A szövegnek ezen a pontján is kitűnik, hogy a vidéki–városi oppozíció valójában nem alkalmas a regény értelmezésére.) A nőalakok egymásra áramlása tehát kiterjed szinte valamennyi szereplőre. A régi Evelin és Nyirjes Evelin, illetve Maszkerádi alakjainak közvetíthetőséget mutató viszonyrendszere kibővül Kövi Dinka és Késő Fáni figurájával, s a sorhoz Rizujlett is hozzáilleszthető, mert a démoni nő és a jó asszony párhuzamos élettörténetei mindkét szereplői körrel összekötik.

De a nemek közötti határokat sem ismerik a hasonlóságok, holott a férfi–nő kategória igencsak kiemelt szerephez jut az elbeszélés nyelvében. Álmos Andor és Nyirjes Evelin rokon vonásai nem meglepőek, hiszen az elbeszélő többször is megkísérli őket egymás „természetes" párjaiként láttatni. Az azonban már nem ennyire kézenfekvő mozzanat, hogy Pistoli is mutat Evelinhez hasonló vonásokat. Evelinnel kapcsolatban gyakran tesz említést az elbeszélő arról, hogy szívesen merült el Dumas, Jósika, Scott és Turgenyev regényeiben, s olykor arra is találunk utalást, hogy személyiségét, magatartását sem hagyták érintetlenül olvasmányai.[52] Nem meglepő, ha Álmos Andor is régi regénylapok olvasásával készül fel arra, hogy az udvarlás elejtett fonalát felvegye.[53] Az azonban meglehetősen váratlan, hogy Pistoli önszemléletét és viselkedését is meghatározzák regényolvasmányai: „[Pistoli] Fogával harapta a párnákat, mert így olvasta ezt egy regényben."[54] Persze Maszkerádi alteregó-története is magán viseli a regényesség ismert toposzait, mint ahogy férje halála után a régi Evelin is fogékonynak mutatkozik az „érzékeny" irodalom iránt. Még az olyan, a regényvilágban egymással látszólag semmiféle kapcsolatban nem lévő figurákat is rejtett szálak kötik össze, mint Maszkerádi Malvint és Álmos Andort. Foganásuk körülményei szinte azonosak: az apa utolsó szerelmes éjszakáján nemzette őket, létük első pillanatától összeér bennük halál és születés. Élettörténetük ezzel olyan fontos ponton mutat hasonlóságot, amely identitásukat meghatározó erejű. Ezt jelzi Álmos Andor rituális, ismétlődő halálának és feltámadásának (amely Maszkerádi apja és Pistoli történetét idézi), valamint Malvin Pistolival átélt szerelmi élményének párhuzama, amely megismétli apja, illetve Álmos Ákos történetét.

A szereplői identitásra vonatkozó olvasói tapasztalatok befolyásolják az elbeszélői identitás értelmezését is.[55] A többnyire mindentudó elbeszélőként fellépő narrátor ítéleteiben, szereplőkre vonatkozó értelmezéseiben mutatkozó elkülönbözödések jelzik, hogy az elbeszélő nézőpontja nem képzelhető el sem rögzített, sem organikusan alakuló, „fejlődő" perspektívaként. A szereplők élettörténeteinek elbeszélése során mutatkozó szakadások a narrátor

értelmezésének szituatív meghatározottságára utalnak. E temporális érvényű interpretációk pedig az értelmezői pozícióban lévő elbeszélő önazonosságának folytonos elmozdulásaira utalnak. A narrátor, mint az általa elbeszélt történet(ek) egyik értelmezője, ugyanúgy a lezárhatatlan hermeneutikai körbe lépve interpretálja az(oka)t, mint a mű bármelyik olvasója. Ezért az egyes szereplőkre vonatkozó eltérő olvasatai – más befogadókhoz hasonlóan – az értelmezés adott szituációja s az értelmező temporális önazonossága, önértelmezése által meghatározottak. Az elbeszélői identitás tekintetében tehát a szereplői önazonosság esetében tapasztaltakhoz hasonló jelenségekkel szembesülhetünk. Az első közelítésben látványosan rögzítettnek, stabilnak mutatkozó identitás – mely olykor szinte az ugyanazonosság fogalmának látszik megfelelni – egyre inkább teret enged a decentrálódás tapasztalatának. Ez azonban nem jelenti azt, hogy az elbeszélésből folyamatosan kiszorulna az omnipotens elbeszélőnek tulajdonítható totalizáló, egészelvűségre hajló narráció. Nem állítható, hogy az elbeszélés végül egyértelműen elkötelezné magát a fragmentáltság, a kontingencia és a decentráltság mellett, ugyanis mindvégig felbukkannak a narrációban omnipotenciára utaló gesztusok, ahogy a cselekményszerkezetben is feltűnnek olyan alakzatok, amelyek a regényvilág egészének zárt egységbe foglalását kísérlik meg. Ugyanakkor ezek a formációk többnyire egymás ellen hatnak: az egység rendezőelveként lépnek fel, de belső szakadásaik és egymást kikezdő irányultságuk éppen az egészelvű olvasat lehetetlenségével szembesíti a befogadót.

Feltűnő a szövegben az a bonyolult mintázat, amelyet a körforgás és a linearitás disszonáns elvei hoznak létre. A két formáció mindegyike megjelenik mint cselekményszervező elv, mint tematizált probléma, illetve mint valamiféle „mitikus rend" sémája. Az idő két elbeszélése között nyilvánvaló az ellentmondás már akkor is, ha eredetükre tekintünk. Az alteritás történetében a ciklikus szemlélet mint antik elképzelés jelentkezett, míg a linearitás az üdvtörténet elképzelésével kapcsolódott össze, s mint ilyen zsidó-keresztény gyökerű. Az antikvitást követő kulturális hagyományban ennek megfelelően a történelem és az idő vonalszerű elképzelése dominált, bár az antik körforgásképzet sem veszett ki a kulturális tradícióból. A körforgáselméletek a romantika idején váltak ismét meghatározó jelentőségűekké, ami vélhetőleg összefügg a kultúra metafizikai alapjainak megrendülésével, ugyanis a romantikus körforgáselméletek többségében a létnek tulajdonított metafizikai távlatok válnak kérdésessé.

A *Napraforgó* szövegének számos szintjén jelenik meg a körforgás képzete. Találkozhatunk vele a természet metanarratívájával összefüggésben, úgy is, mint tematizált tárggyal s úgy is, mint a regényidő alapvető jellegzetességével, mely a természet egy esztendei életciklusát az emberélet idejével hozza összefüggésbe. A regény cselekményében pedig a figurák korábban élt személyek alakmásaként való elbeszélésében válik szemlélhetővé (Álmos Ákos

– Pistoli; a régi Evelin – a kézzelfogható Evelin stb.). A körforgásképzetet az teszi különösen izgalmassá, hogy nem csupán az idő jelen lévő lineáris elképzelésével kerül összeütközésbe, hanem önmagában is elcsúszó jelentéseket hordoz. Elbeszélői értelmezésében az egyformaság, az unalom ugyanúgy szerepet kap, mint az örökkévalóság és az időtlenség letéteményeseként való értékelés. Ez a szemléletbeli különbség a beszédmód eltérő jegyeiben is megmutatkozik: Az egyik az ironikus modalitást juttatja erősebben érvényre, míg a másik az elbeszélői hang elégikus, olykor lelkesült regiszterének ad nagyobb teret. A romantika többnyire a körforgást mint a végesség korlátozó erejét értelmezte, ami illeszkedik az európai hagyomány domináns körforgásolvasatához. (Talán megkockáztatható az a feltevés, hogy a Krúdy-regények körforgásképzeteit bizonyos mértékben a keleti vallásoknak a körforgásról vallott néhány közismertebb tanítása is inspirálhatta. Nyilván nem kötődnek a szövegek erős szálakkal a keleti kultúrákhoz, azonban a körforgásnak egy az európai hagyománytól eltérő modalatású megítélése előtt mégis utat nyithatott e másik hagyományhoz történő mégoly felszínes kapcsolódás is. A keleti vallásbölcselethez való alkalmankénti vonzódást a Krúdy-regények némelyike egyértelműen jelzi. Ilyen halvány nyomként értékelhető a *Napraforgó*ban Schopenhauer nevének említése, illetve határozottabb utalásként Buddha nevének többszöri előfordulása *A vörös postakocsi*, illetve az *Őszi utazások a vörös postakocsin* című regényekben.)[56]

A *Napraforgó* körforgásképzeteinek másik érdekes vonása, hogy az azonos visszatéréseként beállított körforgás az ismétlésbe változást vegyít. A két Evelin alakmásokként történő bemutatásában például látványos eltérések idéznek elő zavart. A körforgás változatlan ismétlődésként való fölfogása a stabilizálás garanciája lenne. Az ismétlődést megzavaró elkülönböződés ezt a totalizáló metanarratívát kezdi ki, így a regénynek ezen a szintjén sem létezhet változatlanságként felfogott azonosság. A linearitásként és körforgásként elbeszélt idő ezen a ponton is átjárja és kölcsönösen érvényteleníti egymást megszüntetve egy totalizáló létszemlélet érvényesülésének lehetőségét. A körforgás elkülönböződése a linearitás körforgásba avatkozásaként értékelhető, míg a halál véglegességét az újraszületés körével bontja meg az elbeszélés. A halál gyakori regénybeli tematizálása az emberélet egyszeriségének elégikus elbeszélésével a végesség képzetét hangsúlyozza. Ezzel összefüggésben az élet céltalanságát szinte már kissé monoton gyakorisággal tematizálja az elbeszélés, mégis Pistoli temetésének elbeszélésekor az újjászületés körkörösségének humoros-játékos megképzését tapasztalhatjuk. A végességet hangsúlyozó lineáris és a végtelenséget (is) konnotáló ciklikus időelbeszélés kölcsönösen átvált egymásba. Amikor úgy tűnik, hogy az elbeszélésnek egy olyan metanarratívájához jutunk (természet; halál stb.), ahonnan az egész szöveg belátható, s megszületni látszik egy totalizáló, egészelvű narratíva, akkor a narráció hirtelen dimenziót vált, áttér az idő elbeszélé-

sének másik sémájára, s ezzel szétfoszlatja a homogén olvasat és a stabilizálható jelentés illúzióját.

A regény három meghatározó metanarratíváját a természet, szerelem, halál fogalmaival látjuk leírhatónak. E három fogalom azáltal jut metanarratív pozícióba, hogy egymással összefüggésben vagy egymás ellenében, de mindenképp a regényvilág átfogó egységének megteremtését kísérlik megvalósítani. (Mindhárom említett elem metanarratívává emelése, illetve rögzítése hosszú tradícióval rendelkezik az európai hagyományban. A regénybeli metanarratívák közvetlenebb kontextusaként vélhetőleg a romantika jelölhető meg, ugyanis a természet, szerelem, halál egyetemes létértelmező elvként való tételezésének kísérlete [és ennek kudarca] alighanem a romantika létszemléletének egyik meghatározó mozzanata.)[57] A körforgás és linearitás összjátéka alkotta mintázatba az említett metanarratívák is beírhatók. A természet körforgásgondolathoz fűződő kapcsolata kézenfekvő, a szerelem és halál azonban többféle viszonyt létesít a ciklikusság képzetével. Az elbeszélői interpretáció olykor a linearitás mentén helyezi el őket, máskor együttesüket körforgásként értelmezi. A vonalszerűséget elsősorban a szerelem elmúlásának, illetve a halál mindent elpusztító szerepének gyakori említése képviseli, míg a körforgást születés és halál azonosítása, illetve egybeesése (Álmos Andor és Maszkerádi Malvin nemzésének története) konstruálja meg. A szerelem tovább bonyolítja az idő elbeszélésének mintázatát, ugyanis lineáris és ciklikus történetként való előadásához egy harmadik is társul, amelyet talán pontszerűnek nevezhetnénk. A szerelem itt nem része sem a körnek, sem a vonalnak, hanem tőlük mintegy elszakított, különleges státusú pillanat, amely mintegy kilép az időből, miközben az élettörténet továbbfut a maga rajzolatán.[58] A ciklikus, a lineáris és a pontszerű időértelmezés egyszerre van tehát jelen a szövegvilágban, közösen határozzák meg annak karakterét. Az időértelmezés sokfélesége – amelynek keretében együtt jelennek meg az időtlenség metafizikai jellegű képzetei és az idő transzcendenciát tagadó felfogásai – jelentősen hozzájárul ahhoz, hogy a műnek ne születhessen meggyőző homogenizáló, egészelvű olvasata.

Az időértelmezések eltolódásai az elbeszélő identitását is érintik, hiszen előfeltevéseinek elkülönböződéseire világítanak rá. Azt mutatják meg, hogy mennyire eltérő narratív sémákat, történet-elbeszéléseket mozgósít a narrátor az elbeszélés során. Az idő elbeszélése a narrátor horizontján alapvetően meghatározza az emberlét elbeszélését, s ennek révén egyben önértelmezését is. Amikor az elbeszélő az egymást kikezdő időelbeszélések közül választ, akkor egyben temporálisan elkötelezi magát az emberlétnek és saját identitásának egy sémája mellett, melyet a kultúra előzetes történetei preformálnak, irányítanak. A narrátori önértelmezés és identifikáció, valamint az időértelmezés s az ezzel összefüggő matanarratívák szoros kapcsolatára utal, hogy az utóbbiakat érintő fontosabb szöveghelyeken rendre feltűnik

egy-egy erősen személyes modalitású narrátori megszólalás. Ezek a szubjektív elbeszélői gesztusok ugyanúgy a sokféleség kaotikus rajzolatát adják, mint az időértelmezés sémái, bár a narrátor a tőle megszokott módon egy-egy szöveghelyen látszólag rendkívül határozottan, omnipotenciára utalóan foglal állást. A kijelentések és az önértelmező történetsémák elkülönbözödései azonban kikezdik ezt a határozottan önidentikusnak ható elbeszélői személyiséget, s elindítják a decentralizáció tapasztalata felé. Az egység, a rögzítés kísérlete tehát kudarcba fullad, akárcsak a metanarratívák érvényre juttatásának kísérlete. A korábban metanarratívákként említett fogalmak végül mégsem képesek betölteni ezt a szerepet, hiszen éppen az egység megalkotására bizonyultak alkalmatlannak.

A cím és a szöveg kapcsolatának értelmezésében is mozgósíthatónak tűnik a körforgás és linearitás ellentmondásokból szövődő játéka. A napot követő mozgásban a ciklikusság válik szemlélhetővé, míg a linearitás a növény életidejének hangsúlyozásában jelenik meg. A lineritásnak ezt a lehetőségét a napraforgó metafora első, illetve utolsó szövegbéli felbukkanása is alátámasztja. Az első szöveghely a napraforgómag elvetéséről beszél, melyet (álombeli?) vándorlegények szórnak el az ablak alatt.[59] Az utolsó előfordulás a regény sokat idézett két zárómondatában olvasható. Itt Álmos Andor mintegy röviden összefoglalja a napraforgóként élők élettörténetét a születéstől egészen a nyomatékkal jelzett elmúlásig: „[M]i a napraforgókat nézegetjük, hogyan nyílnak, növekednek, hervadnak. Daliák voltak még nemrég, de most őszidőben háztetőt fednek velük."[60] (Alig néhány oldallal korábban már felbukkant a napraforgó halál-metaforaként való olvasásának lehetősége: „...az útszéli napraforgókat össze lehetett téveszteni a lesoványodott madárijesztőkkel.")[61] A napraforgó metafora tehát az emberélet értelmezésére hivatott. Ebben az összefüggésben a nap a vágy tárgyának figurájává válik, egyfajta életcél jelölője lesz. Ezt a célt legtöbb szöveghely a szerelemmel hozza összefüggésbe, amit az alábbi részletek is szemléltetnek: „nyurga napraforgók napimádó szeme";[62] „a szerelem napja";[63] „[k]inek az élete fordul napraforgó módjára a boldogság napja felé".[64] A szerelemnek ilyen kiemelését számos szövegbéli elem támogatja, egyebek között egy definitív narrátori kijelentés is: „a szerelem, amiért mindannyian a világra jöttünk."[65] Ezt a kiemelt pozíciót azonban alapjaiban kérdőjelezik meg a szerelem értelmetlenségét, nevetséges voltát tematizáló elbeszélői kijelentések, s még inkább a linearitásnak és ciklikusságnak az az egymást kikezdő játéka, melyre korábban rámutattunk.

A napraforgó metafora ismét ráirányítja a figyelmet a szerelem, halál és természet metanarratíváinak összefüggésére. Beszédes azonban az a rés, amely a természet rendjét, időtlenségét stb. tematizáló kijelentések és természetleírások, valamint a regény poétikai megalkotottsága között nyílik. Az elbeszélői hang dominánsnak ható szólama, amely a természettel azonosuló

létezést mindenek felett álló elvárásként igyekszik rögzíteni, ellentétben áll az elbeszélésmód jellegzetes eljárásaival. A természet és természetes élet értékét többször explicit módon tematizáló szöveg ugyanis nem felel meg az műalkotás organikus modelljének. Nem a folytonos kibomlás, a magától értetődőnek ható kontinuitás, hanem a törés, a szakadás a regény legjellegzetesebb poétikai elve. A narráció nyelve tehát eltérő módokon beszél: a tematizált kijelentésekben mutatkozó jelentések és a beszédmódban rejlő előfeltevéseknek tulajdonítható jelentések eltérő irányokat képviselnek.

A beszédmód egy másik vonatkozásban is kioltani látszik az elbeszélői hang erős szólamának természetcentrikus állásfoglalásait. A természetes életet a falusi élettel azonosító bölcselkedés az utóbbinak tulajdonított egyhangúságot és a szürkeséget is értékként igyekszik elfogadtatni. A tematikus kijelentések azonban nem képesek uralmuk alatt tartani a beszédmódot, amelyet a figurativitás által teremtett változatosság, s ezen belül is elsősorban a hasonlatok feltűnő gyakorisága jellemez.

1 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Konzervativizmus, modernség és népi irodalom a magyar irodalomban* = Uő, *„Minta a szőnyegen". A műértelmezés esélyei*, Bp., Balassi, 1995, 151–161. Az idézet: 152.

2 SZABÓ Ede, *Krúdy Gyula*, Bp., 1970, 197.

3 Vö. uo., ill. FÜLÖP László, *Közelítések Krúdyhoz*, Bp., 1986, 276. és 286–287.

4 Vö. FÜLÖP, *i. m.*, 287.

5 A szereplői monológok és az élettörténet összefüggéseinek vizsgálata szempontjából nem érdektelen adalék, hogy a *Napraforgóban* Pistoli egyik „áriáját" minősítve Végsőhelyi Kálmán éppen az élettörténet kifejezést használja: „Vajon miért untat élettörténetével ez a vén szamár?" KRÚDY Gyula, *Pesti nőrabló. Regények, kisregények (Napraforgó, Kleofásné kakasa, Az útitárs, Pesti nőrabló, Asszonyságok díja, N. N.)*, Bp., 1978, 123.

6 Vö. Paul RICOEUR, *Az én és az elbeszélt azonosság* = Uő, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Bp., 1999, 373–411. Az idézet: 374–375., valamint Paul RICOEUR, *A narratív azonosság* = *Narratívák 5*, szerk. LÁSZLÓ János, THOMKA Beáta, Bp., 2001, 15–25. Az idézet: 15–16.

7 Alasdair MACINTYRE, *Az erény nyomában*, Bp., 1999, 293–294.

8 RICOEUR, *A narratív azonosság*, 23.

9 MACINTYRE, *i. m.*, 284.

10 Proust regényéről szólva Donald P. Spence is hangsúlyozza a történeti igazság és a narratív igazság különbségét. Donald P. SPENCE, *Az elbeszélő hagyomány* = *Narratívák 5*, 127–128.

11 MACINTYRE, *i. m.*, 293.

12 MacIntyre és Ricoeur elképzeléseinek elméleti különbségeit meggyőzően írja le Tengelyi László a narratív identitás elméletét vitató és továbbgondoló tanulmányában. TENGELYI László, *Élettörténet és önazonosság* = Uő, *Élettörténet és sorsesemény*, Bp., 1998, 13–48. Az idézet: 17–21.

13 A legtöbb interpretáció igyekezett valamilyen egységes, totalizáló olvasatot megalkotni, bár ennek nehézségeit többnyire nem hagyta reflektálatlanul. Bori Imre szerint a Krúdy-regényeket vizsgálva megállapítható, hogy az írói szándék és a megvalósulás között itt tapasztalható a legnagyobb távolság (BORI Imre, *Krúdy Gyula „nagy évtizede"* = Uő, *Fridolin és testvérei*, Újvidék, 1976, 66–334. Az idézet: 230.) Fülöp László felismerte, hogy nehezen lehetne a szövegnek egységes eszmeiséget, egyértelműen kijelölt célt vagy középpontot tulajdonítani.(FÜLÖP László, *Közelítések Krúdyhoz*, Bp., 1986, 313.) Ez a megfigyelés azonban nem módosította lényegesen elvárási horizontját, amely nem tudott elszakadni a

realizmus preferálásától, így megfigyelései jobbára elmarasztalásként vagy egyfajta hiányérzet megfogalmazásaként értelmezhetők. Czére Béla Pistoli alakja kapcsán konstatálta a jellem ellentétekre épülő voltát. (CZÉRE Béla, *Krúdy Gyula*, Bp., 1987, 132.) Ugyanakkor az ellentétek szintetizálhatatlanságát, a személyiség széttartó dinamikájának elvi összefoghatatlanságát nem ismerte fel.

14 KRÚDY, *i. m.*, 90.

15 Uo., 91.

16 Uo., 92.

17 Például: „A félbolond falusi uraság a régi Magyarországból maradt itt [...]." Uo., 76.

18 Uo., 115.

19 Uo., 125.

20 Vö. a középkori várkisasszonyok hiányos tisztálkodási szokásairól írtakkal. Uo., 124.

21 Uo., 91.

22 Kenneth J. GERGEN–Mary M. GERGEN, *A narratívumok és az én mint viszonyrendszer* = *Narratívák 5*, 77–119. Az idézet: 102.

23 Vö. például: „Bölcs és ravasz férfiú módjára egy időre szögre akasztotta a szerelem vadásztarisznyáját, amelynek karikáira annyi buta seregélyt és ijedt vízityúkot hurkolt." Uo., 116.

24 Uo., 139.

25 Uo., 117.

26 Uo., 139.

27 Uo., 131. Akad példa a kétféle Pistoli-arcot egybejátszó narrátori jellemzésre is: „[V]égig-végig [nézett] a nőkön, akiket alapjában véve úgy sajnált (mert hittek szavainak), hogy majd a szíve szakadt meg értük... Mint egy érzelgős hamiskártyás futtatja végig ujjait a harminckét kártyán." Uo., 135.

28 Ilyen ellenét mutatkozik például az alábbi két összegző elbeszélői kijelentés között is: „Pistoli úr egyébről sem tudott beszélni, mint a nők nemi életéről." (Uo., 120.); „Soha nem is esett neki másképpen jól a szerelem, mint teljesen reményvesztetten." (Uo., 131.)

29 „Egyikünknek az élete olyan járású, mint az ördögszekér útja a kietlen mezőkön. Napközben kergeti a szél egyik határból a másikba. Jön oda is, ahol nem várták, és búcsú nélkül elmegy onnan, ahol az éjszakát töltötte. Száz meg száz ember mellett elszalad észrevétlenül, de egyszer csak véletlenül valakinek a hajába ragad. Céltalannak látszik létezése, mert gyorsabban tűnik el, mint az árnyék estefelé. És mégis sok bajt okozhat, keserűséget üvöltheti, szíveket összezúzhat, rendet bonthat, nyugtalanságokat idézhet. Az ördögszekér életűek élik ki legjobban az életet, mert egyetlen utat sem tesznek a maguk szándékából. A véletlen, a kósza kedv, a jövőmenő hangulat űzi őket, mint szerencse meg szerencsétlenség.

A másikuk olyan alaposan előkészíti az élete folyását, mint a légy lakhelyét a borostyánkőben. Nagy köveket hengerget maga körül, hogy a szél egykönnyen el ne fújhassa. Néha sikerül is a kivájt barlangban végig megöregedni, meghalni, s mindvégig elkerülni a kígyók tekervényes, sikamlós útjáról." (Uo., 152–153.)

30 Vö.: „Éljünk kedvünk szerint, szomorúan vagy vígan. Bolond az, aki elmulaszt egy órányi keserűséget vagy egy percnyi örömet. Majálisnak, temetésnek, nászéjszakának és titkos kínnak egyforma a befejezése. Jön a kőműves, és befalazza a nyugtalankodókat és a jó magaviseletűeket egyformán." (Uo., 153.) Más kérdés, hogy az elbeszélés egységes olvasatának egyik hangsúlyos ajánlata olyan módon válik bizonytalanná, hogy az érvénytelenségét leginkább leleplező szöveghelyen egy újabb egységes olvasatot ígérő, központnak látszó fogalom tűnik fel, a halál. Az életek nivellálódásának, jelentéstelenségének okozójaként, a szövegvilág egységessé rendezőjeként a halál, illetve annak elégikus értelmezése áll itt elénk. Erről a problémáról később még szót ejtünk.

31 KRÚDY, *i. m.*, 141.

32 Uo., 104.

33 „A hegedű dalaiban elbúcsúzott mindattól, ami kedves és kellemes volt életében. [...] Karácsonyfák alatt fehérlő nők, húsos, puha, ölelésre termett lusta asszonyok, regényes lányok lengő harisnyakötői, vöröscsíkú szőke hajak és gyűrűs, hosszúkás kezek, amelyeknek érintése egykor egyértelmű volt a boldogsággal." (Uo., 18–19.) Az idézett szakasz Álmos Andort szerelmi téren tapasztalt férfinak mutatja. Így nem csupán az egyetlen

ideálért rajongó romantikusként való identifikációt rajzolja át a részlet, de a Rizujlett-történetből kibontakozó azonosságot is, hiszen az az érzéki szerelemben mintegy az asszony tanítványaként láttatta. Itt a felsorolásból adódóan a sokaság érzése alakul ki az olvasóban, ami inkább egy Don Juan-történet vázlatát vetíti Álmos Andor alakja mögé. Talán azt sem érdektelen megjegyezni, hogy a regény narrációjában hosszú ideig egyetlen nagy szerelemként elbeszélt Evelin alakja ezen a szöveghelyen a felsorolás egyik elemévé fokozódik le, névtelenül betagolódik a felidézett nők sorába, elveszítve ezzel kiemelt helyzetét. A vörös csíkú szőke haj említése ugyanis Nyirjes Evelinre tett utalásként is olvasható, mert a két Evelin „találkozásakor" vörös és szőke hajszínt tulajdonít neki az elbeszélő. (Igaz, másutt fekete hajú nőként is említi.)

34 Például: „Én nagyokat akarok lélegezni, és hideg szívvel, józan fejjel keresni a kedvező utakat az élet folyamán. Én úgy szeretek számolni, mint a kereskedő." KRÚDY, *i. m.*, 122.

35 „Külsejében olyan volt ez a bizonyos fiatalember, mint egy régi amulettről való figura, melyet vallásos öreg hercegnők és elcsábított polgárleányok viselnek a nyakukban. Régi divat szerint készült barna fürtei, fáradt mosolya, többnyire bánatos pillantása és ruházkodása, amely ötven év előtti divatképekről készült: mind-mind azt a célt szolgálta, hogy a nők magukba zárják, szívükbe rejtsék a fiatalembert." Uo., 36–37.

36 Az eljövendő idilli napokat így festi maga elé: „Lesz idő az ősz és a tavasz szépségeinek megfigyelésére." Vö. uo., 54.

37 Ilyen a levél lapjai között elküldött virág is (vö. uo., 10.), amelyet Kierkegaard az esztétikai létstádiumra különösen jellemzőnek tart. Az esztétikaiban tartózkodó szubjektum, az esztétikus ember értelmezésünk szerint a romantikus személyiség, illetve a romantika létszemléletének leírására hivatott Kierkegaard létstádiumokról szóló elméletében.

38 Uo., 55.

39 „Középkori templomi zászlókra van írva az arca, a lobogókat kinyitja a szél a szerencsétlenek csapata felett, és ott megy a zászló árnyékában Kálmán is..." Uo., 56.

40 Két jellemző idézet erről a szöveghelyről: „Végsőhelyi Kálmán pedig a rókusi Máriához vette útját, akit már régen kinézett Evelin pesti helyettesének, aki majd a csodákban megsegíti. Azt is, hogy elég erős volt megszabadulni Ninontól Evelin, illetőleg Mária közbelépésének köszönhette." (Uo., 58.) „– Evelin – csuklotta végül oly fájdalmasan, mintha ezért különös bűnbocsánatban részesülne a leánytól, aki *mindent lát*. Látta rideg magatartását Ninonnal, látta menekülését, és látja most itt buzgó könyörgését is." (Kiemelés az eredetiben.) (Uo., 59.)

41 Maszkerádi elsőként Andorra, másodikként Kálmánra utal: „Az egyik szamár démonnak, öldöklőnek képzel téged, és a halálba akar szökni, midőn azt érezte, hogy nincs szabadulása. Ugyanekkor egyik-másik ostoba férfi imád, mint egy szentképet, és csodatetteket vár tőled." Uo., 64.

42 Uo., 67.

43 Vö. uo., 69.

44 Itt érdemes megjegyezni, hogy a természettel szembeni érdektelenséget a korábban idézett szöveghely folytatása éppen a halálra reflektáló élettel magyarázta: „Vajon nem mindegy a sivalkodó hóvihar vagy az enyhén andalgó szél, ha egyszer a sírban fekszünk? Nem érdemes elkezdeni sem az életet, mert úgy is vége van nemsokára." (Uo., 67.) Ez az életstratégia azonban éppen az élettől visszahúzódóké, akik az életet csak a halálra való előkészületként élik meg.

45 Uo., 13.

46 „A régi Evelin arcképe ott függött a falon életnagyságban, s az élő Evelin az arckép alatt állott – mintha megelevenedve kilépett volna rámái közül a festmény. Csodálatos hasonlóság volt ez. Mintha a rendkívüli nő, aki annyi bajt okozott a jámbor, hiszékeny férfiak életében, úgy fűtötte a fagyos szíveket, mint egy máglya az erdőszélét, melyet a didergő favágók körülállnak – újra kezdené elmúlt életét." (Uo., 35.) Egy másik részlet nemcsak a hasonlóságot emeli ki, hanem szinte megkötött szerződésként beszéli el a két Evelin viszonyát: „Evelin a régi kép alatt hosszadalmasan megállott, s egyetértő pillantást váltott

az ősasszonnyal; szívfájása elmúlt, mint a gyermek fájdalma, amelyre ráfújnak; nyomban megérezte, hogy különös hatalma van ebben a házban, hol mindenki tartozik neki engedelmeskedni. Hazajött a régi asszony örökébe, akinek még szinte látszik lengő szoknyája az ajtófélfák között. Csak követni kell a nyomot." (Uo., 36.)

47 Uo., 100.

48 „Babonaságból vagy a szerelem újszerűségéből: az asszony más és más nevet adott magának, midőn az egyik szerelemből a másikba elutazott." (Uo., 99.)

49 Uo., 145.

50 Uo., 148.

51 Az alábbi részletben Pistoli Késő Fánihoz fordul: „Hadd nézzelek csak, nem hasonlítasz-e valamicskét ahhoz a bizonyoshoz? Fordulj csak! No most meg oldalvást állj. [...] – A lábad – mondotta hosszas vizsgálódás után Pistoli úr –, becsületemre, a lábad, mintha némileg hasonlítana annak a bizonyosnak a lábához. A Mö kisasszonyéhoz. Mö kisasszony – nagy Mö-vel – kengyelben szereti tartani a lábát." (Uo., 148–149.)

52 Vö. uo., 65., 79., 97.

53 Andor kedves olvasmányai közé tartozik a *Fanni hagyományai* (uo., 30.), de Álmos Ákos sem maradt érintetlen a romantika regényességétől: sírját meghagyása alapján úgy rendezték el, ahogyan Lenszkijét olvasta az *Anyegin*ban. (Uo., 30.)

54 Uo., 131.

55 Vö. például ZSADÁNYI Edit, *Narrativitás, szubjektivitás és nemi identitás*, Alföld, 2002/12, 63–77. Az idézet: 63.

56 KRÚDY Gyula, *Utazások a vörös postakocsin I, (Regények, A vörös postakocsi, Őszi utazások a vörös postakocsin, Nagy Kópé, Velszi herceg)*, Bp., 1997, 141., valamint 309–311.

57 A romantika irodalmával kapcsolatot teremtő szövegközi utalások is nagy számban fordulnak elő a regényben a regényben.

58 „A legnagyobb szerelem volt itt, amelyben senki sem hisz, amíg meg nem próbálta. Egy óra pergett le az időben, amely Evelin tovavonuló élete mögött úgy áll majd, mint egy vörös torony, amelyet a legnagyobb távolságokból is láthatni. Száguldhat az élet ezután tüskön-bokron át, mint a kopófalka. Csatlakozhatnak új és szeretetre méltó lovasok a szivhez, amely a boldogság rókáját üldözi, de nem lehet oly messzeségbe elnyargalni, hogy ennek az órának emléke örökké el-enyésszen." (*Napraforgó*, 137.)

59 Uo., 16.

60 Uo., 177. Az idézett szöveghely Pistolira tett utalásként is olvasható. Ez az olvasat az ördögszekér és a borostyánban eltemetkező légy ellentétét írná újra. Ugyanakkor az oppozíciókban gondolkodó, rögzítő olvasás lehetetlenségével szembesíti a befogadót, hogy Álmos Andor egy másik szöveghelyen éppen saját identitását beszéli el a napraforgó metafora segítségével, amikor így beszél Evelinhez: „Csak vágylak, vágylak, mint a napsugarat, amelyet megfogni nem lehet." (Uo., 108.)

61 Uo., 173.

62 Uo., 35.

63 Uo., 138.

64 Uo., 175.

65 Uo., 137.

Schein Gábor

A radikális modernség konzervatív változata

Megjegyzések Petri György költészetéről

Amikor Domokos Mátyás kérdéseire felelve Petri György a nyolcvanas évek elején megkísérelte a maga számára is fogalmilag megragadhatóvá tenni azt a költészetpoétikai, nyelvszemléleti és mentalitásbeli változást, amely a hatvanas évek végén nála és néhány vele hozzávetőleg egyidős költő műveiben végbement, és amelyet azóta sokan annál is alapvetőbbnek látnak, mint amilyennek a beszélgetés idején mutatkozott, lényegében meghatározta azokat a szempontokat, amelyek e változás megértésében és saját költészetének fogadtatásában azóta is döntő szerepet játszanak: „Az 1945–1948-tól a hatvanas évek derekáig eltartó időszakban kialakult egy olyan kompakt és egyre jobban kiüresedő poszt-József Attilá-s klasszicizmus, [...] amelyhez képest kétségkívül ennek »a fiatal írók« karámjának [...] mindegyik költője [...] jelezni akart egy cezúrát, jelezni akarta azt, hogy a maga részéről valamivel szakítani akar. [...] Ha nem is az egész generációra, de a generáció néhány tagjára [...] azt mondanám, hogy megjelent egyfajta empirista beállítottság a költők egy részénél, hogy a hagyományos költő-szerep fikcióját radikálisan felül kell vizsgálni, és – hogy is mondjam ezt? – van néhány alapkérdés, amit, úgy gondolom, hogy én, talán Várady Szabolcs, Tandori és még néhány költő feltett magának, és megpróbált rá új választ adni. Az egyik magára az úgynevezett lírai Énre, a költő-szerepre vonatkozik, s a kérdés úgy hangzik, hogy »Ki vagyok én a magam *tényleges* tapasztalataiban?« S erre azt kell felelnem, hogy nem látnok vagyok, nem vátesz, nem próféta, nem Isten küldöttje, hanem a hatvanas években felnőtt, író foglalkozású budapesti lakos... A következő kérdés: kinek a nevében beszélek? Itt azt kellett és lehetett végiggondolni, hogy vajon jelentene-e még valamit a ködös univerzáliák, hogy: nép, nemzet, emberiség..., hogy nem kellene-e szerényebben, de konkrétabban meghatározni, hogy mi az a lehetséges közösség, kikből áll, akiknek a problémáit megfogalmazom, és akikhez jó eséllyel úgy tudok szólni, hogy megértik, amit mondok. [...] A harmadik nagyon fontos kérdés a »hogyan beszélek?«, »mi módon beszélek?«, »hogyan lehetséges mondatot, egy egyszerű versmondatot alkotni?« – tehát az eszköznek, a nyelvnek a felülvizsgálata. A legfeltűnőbben, a legjellegzetesebben talán Tandorinál, de még sokaknál a versbe benyomul magának a fogalmazásnak a problemati-

kussága. Tehát a nyelv többé nem a költő hagyományos lantja, amit megszállottan penget, hanem egy igen problematikus instrumentum, amelyet működés közben folyton felül kell vizsgálni, s ily módon témává lesz maga ez a felülvizsgálat is. Nem véletlenül neveztem mindezt empirista beállítottságnak. Úgy vélem, hogy ennek – mint minden stílus- és korszakváltásnak – van valami mélyebb és általánosabb szociológiai és történelmi alapja..."[1]

Ehhez hasonló megfontolásokat a „korszakváltásban"[2] érintett több más költőtől és a változás természetét leírni igyekvő irodalomtörténésztől is idézhetnénk. Mégis talán Petri az, aki leginkább hangsúlyozta a megváltozott nyelvi magatartás „empirista" jellegét. Az empirizmusnak ebben az esetben kevés köze van a fogalom filozófia- és tudománytörténeti jelentéseihez, inkább arra a nyelvkritikai attitűdre utal, amely nem csupán a centrális helyzetű költői és lírai én konfesszionális költészetmodellekből jól ismert egységes képzetét bontotta le, hanem ezzel összefüggésben a lét és a nemlét, a világszerű jelenlét és a semmi metafizikus oppozícióját folyamatosan újraalkotó metaforika – József Attila költészetéből normatívan áthagyományozott – létszemléleti képleteit is.

Hasonló tartalmú metaforakritika a hatvanas években nem csupán a magyar irodalomban fogalmazódott meg, hanem az avantgarde tradíciók olyan folytatóinál is, mint Allen Ginsberg, vagy a francia regény megújulásának legnagyobb alakja, Alain Robbe-Grillet műveiben, a konkrét költészet kezdeményezéseiben, sőt az abszurd színház drámapoétikájában is. A Petri esetében megnyilvánuló nyelvkritikai attitűd véleményem szerint mégis a német „új szubjektivitás", vagy „új realizmus" megnyilvánulásaival mutat leginkább rokonságot, amelyek a metaforizálásában a mitikus beszéd egy kitüntetett formáját érték tetten, amelyet legalább annyira hangol a felejtés,[3] mint a megőrzés. E mostani tanulmány keretei nem engedik meg, hogy a korabeli metaforakritika és a mítoszkritika összefüggéseit megvizsgáljuk, ezúttal elég, ha Dieter Wellershoff *Wiederherstellung der Fremdheit* (Az idegenség helyreállítása) című, 1969-ben írott visszaemlékezését idézzük, amely ugyanúgy elhatárolódik a Benn, mint a Celan és Hilde Domin nevével fémjelezhető költészeti modellektől: „Számomra a realizmus leginkább a megkülönböztetést szolgáló fogalom volt, amellyel el akartam határolódni a főként Németországra olyannyira jellemző manierisztikus és groteszk irodalomtól, attól a stílusirányzattól, amely fantasztikus ötletekkel, parodisztikus retorikával és allegóriával dolgozik, és mindenütt a bizarr hatást keresi. Ezzel distanciát alakítottam ki a metaforikus irodalommal szemben is, amely még mindig egyetemes létmodelleket és jelképeket teremt, akár az értelem eltávolításának segítségével is. A modern realisztikus irodalom munkahipotézisét így fogalmaztam meg: »A lét egyetemes modelljét, és egyáltalán az emberről és a világról alkotott minden általános elképzelést fel kell váltania a konkrét, érzéki tapasztalatnak, a jelenvaló, mindennapi életnek a maga

korlátozottságában. [...] A realizmus számomra egyfajta ellenmozgás, szüntelenül megújuló kísérlet a rögzült fogalmak és a rend alakzatainak feloldására, hogy új, eddig kiátkozott tapasztalatok váljanak lehetővé. [...] Ehhez talán meglepő módon hozzá kell fűznünk, hogy a realizmus gyakran szubjektivizálást jelent. Általánossá vált, látszólagos objektivitássá szilárdult látásmódokkal szemben egy különös látásmód nyer teret, egy új álláspont jut érvényre, amely közelebbi, intimebb és speciálisabb, mint a megszokott."[4]

Petri és Wellershoff szövegére egyaránt érvényes, hogy bennük az empirizmus, illetve a realizmus fogalma katakrétikus értelemben a *megkülönböztetést*, az elhatárolódást szolgálja, és a *szakítás* igényét tudatosítja, a szakításét egy olyan korral, amelyet az idézettek szellemében joggal nyilváníthatnánk a metafizikus metaforizálás korának. A katakrézis hagyományos stilisztikai értelmében valami olyasmit nevez meg, amire nincsen szó szerinti kifejezés, tehát valami olyasminek készít helyet a nyelvben, amiről csak annyi tudható, hogy nem az, amivel helyettesítjük. Ezért a katakrézis a szavak, tágabb értelemben a nyelv önmagától való különbözőségének és jelentésbeli meghatározatlanságának legsajátabb alakzata. És Petri, valamint Wellershoff értelmezésében éppen a korszakváltás katakrétikus elbeszélése az, ami a metafizikusan strukturált metaforát egy korszak jellegadó alakzatává, nyelvi mozgásává avatja. Petri nyilatkozatában mindenekelőtt az önmagát mással, a „mi"-vel helyettesítő „én" bizonyul metaforának, amely az egyes és az általános egyeztethetőségének, behelyettesíthetőségének metafizikus képletén alapul. A „József Attilá-s klasszicizmusra" való utalás azonban ennél is tágabban értendő, egy olyan poétikai modell normájaként, amely a verset a metaforikus nyelvi mozgásokat indító én köré épített képek rendszereként fogta fel.[5] A „korszakváltás" elbeszélésnek retorikáját uraló katakrétikus alakzat mindeközben lehetővé teszi, hogy a „régiek" és a „modernek" vitájában az a kor, amelytől a jelen elszakadni vágyik, egységesen jelenjék meg, míg a „fiatalok" között bizonyos különbségek válnak érzékelhetővé. Az a korszak, amelynek axiomatikus poétikai feltevései az elbeszélés értelmében elveszítették érvényességüket, a „váltásban" érdekeltek, a „szakadárok" szempontjából a metafizikus metaforizálás korának bizonyul. És mivel az epoché metaforáját magát is a „szakasz" és a „szakadás" képzete alakítja, e tropikus szituációban mindenekelőtt azt érdemes megvizsgálnunk, milyen mozgásokat indít el a történeti elbeszélésben, ha e metafizikus metaforafogalmat az epochalitás képzetével közelítjük meg, másodsorban pedig azt, hogy a hatvanas évek költészetének összefüggésében mennyiben tartható fenn az a heideggeri állítás, hogy a metaforikusság csak a metafizikán belül létezik, illetve hogy milyen történetnek tesz részesévé az a metaforakritika, amely a hatvanas évek végén fellépő „fiatalok" közös törekvésének mondható.

A régi és az új közötti szakadás ezúttal is láthatóvá teszi azt a diszkrepanciát, amely a múlt zárt tere és a jelen nyitott horizontja között feszül. A „kor-

szakváltás" narratívájában érdekelt szemlélet számára ugyanolyan mértékben válik mind egységesebbé a szakadás által elrekesztett zárt tér, mint amilyen mértékben feltárul előtte saját tropikus szituációjának poliperspektivikussága. Így a szakadást, tehát önnön helyzetének tropikus jellegét, olyan térszerkezetté alakítja, amelyben a „régiek" múltja vonalakkal körülvett, elrekesztett korszakként húzódik meg a nyitott horizontú jelen hátterében. A korszakváltás térszerkezetének ez az elrendeződése nagymértékben felgyorsítja és elősegíti az „új" kanonizálódását, de nem alkalmas arra, hogy a történet retorikáját megértsük belőle. Hiszen nyilvánvalóan éppoly kevéssé létezik egységes metafizika, mint amilyen kevéssé *egy* metaforika. A szakadás vonala nem képez olyan határt, amely egy ellenfogalmakkal könnyen dinamizálható, kétosztatú térben helyezi el a történetben résztvevőket, az epoché nem szabályos körvonal, még ha a korszakváltás elbeszéléseihez tartozó retorikák ilyennek mutatják is, hanem kanyargós, bemélyedésekkel szabdalt.[6]

Érdekes jelenség, hogy a korszakváltás költői programnyilatkozatai kevésbé voltak elhatároló jellegűek, mint a nyolcvanas és kilencvenes évek irodalomtörténeti elbeszélései, amelyekben a késő modernségtől elváló nyelvszemléletek és kánonok az epochalitás formáját öltötték. Az idézett beszélgetés során például Petri György bizonyos mértékig viszonylagossá tette a „József Attilá-s klasszicizmus" elutasítását, amikor saját poétikájának példájaképpen a költőelőd kései verseinek „realista" részleteire hivatkozott.[7] A későbbi irodalomtörténeti elbeszélések ezzel szemben előszeretettel éltek a történtek elbeszélésekor a „fordulat" és az „átlépés" metaforájával.[8] E metaforák, a valahonnan valahova irányuló mozdulat képzetével élve, két elkülöníthető irány, vagy egy teret kettéválasztó vonal implicit kijelölésével, a történelemszemlélet jellegzetesen metafizikus formáit alkalmazzák a változás értelmezésében. Ahhoz, hogy valamivel jobban megérthessük a poétikai változások és a „korszakváltás" történetét, nem hagyhatjuk figyelmen kívül a történet retorikájának mozgásait, amelyek strukturálásában nemcsak „a történelem cselekvő szubjektumának" jut kitüntetett szerep, hanem a „történelemértelmezés cselekvő szubjektumának" is. Mindaz, amit Hans Blumenberg *Wirklichkeiten, in denen wir leben* (Valóságok, amelyekben élünk) című munkájának lapjain a „történelem cselekvő szubjektumáról" mond, eredendően tropikus helyzetére tekintettel a „történelemértelmezés cselekvő szubjektumára" is igaz, hiszen a történelmi cselekvés mindenekelőtt interpretáció, amely a foglalás célját intézményesülésével és kanonizációjával éri el: „Azt, hogy ki a történelem cselekvő szubjektuma, nem felfedezik vagy bizonyítják; a történelem szubjektumát »kinevezik«. Hagyományunk valóságértelmezésének rendszerében van egy »hely« a történelem e szubjektuma számára, amelyre az üresedés (Vakanz) és az elfoglalás (Besetzung) vonatkozik. Az új foglalás (Umbesetzung) végrehajtása és igazolása retorikai aktus."[9] E belátás a maga szerény módján nyilván e most íródó szövegre is érvényes,

ezért amennyire csak tudja, önmaga számára is láthatóvá kell tennie saját tropikus szituációját, amelyet talán még mindig erőteljesebben hat át a katakrézis alakzata, mintsem gondolnánk.

Aki egy „korszakváltás" elbeszéléseinek retorikájával foglalkozik, olyan terepen találja magát, amelyet az epoché, azaz a szakadás és a szakítás, valamint a határ és az elhatárolódás metaforái alakítottak ki. Ebben az esetben azonban az elhatárolódás és a szakítás mindenekelőtt a metafizikus metaforizálás nyelvi mozgásaira vonatkozik, tehát a megértés mindenekelőtt azon múlik, hogy milyen vonalakkal és érintőkkel közelítjük meg a korszak költészetének és a „korszakváltás" elbeszélésének alakzatait, miközben a metafora metaforájaként megszólaló, szupplementáris természetű értelmezésnek, amennyire tőle telik, az általa használt alakzatok kialakításában mindinkább lehetővé kellene tennie, hogy a metafizikus metaforika visszavonásának mozgásai visszahathassanak rá.

Amikor Walter Höllerer 1965-ben kiadta *Theorie der modernen Lyrik* (A modern líra elmélete) című munkáját, amely oly nagy hatást gyakorolt a német „új realizmus" kialakulására, követendő példaként William Carlos Williams, Charles Olson és Tadeusz Rózewicz műveire hivatkozott, akik egyaránt kritikusan viszonyultak a metaforákból építkező vershez.[10] Bár Höllerer beismerte, nem tudja, hogy elvileg „létezhet-e metafora nélküli vers", sőt legtöbb saját verse is „metaforákra támaszkodik", programszerű nyilatkozatában mégis hitet tett a képek lebontása mellett, mert a kép csupán „kerülő út", „díszítmény", amely „elfedi, sőt meg is semmisíti a lírai költemény magját".[11] A Höllereréhez hasonló érvek még radikálisabban jelentek meg Alain Robbe-Grillet regénypoétikájában, amelyre a német „új realizmus" szerzői is példaként tekintettek. Robbe-Grillet szerint a metafora az emberi viszonyok figurációjaként „antropomorfikus analógiákkal"[12] zárja el a szemlélet útját a világtól, „amely sem nem értelmes, sem nem abszurd, hanem egész egyszerűen: van".[13] A „van" interpretációs kényszere a puszta tér koncepciójának megfogalmazásához vezet: a világ „sík felület, jelentés, lélek és értékek nélkül".[14]

Höllerer metaforakritikájában nem nehéz felfedezni Nietzsche *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* című írásának hatását, éppen ezért elgondolkodtató, miért nem terjesztette azt ki a nyelvre mint olyanra, a gondolkodás nyelvi struktúrájának szabályaira.[15] A kiterjesztésnek nyilván az szabott gátat, hogy a metaforicitás problémáját sem Höllerer, sem Robbe-Grillet nem nyelvelméleti, hanem – a metafora arisztotelészi meghatározásának alapján állva – stilisztikai kérdésként kezelte. Az arisztotelészi hagyomány szerint a metafora olyan átvitel vagy helyettesítés, amelyet a dolgok közötti analógiás viszony tesz lehetővé, lényege a jelentéses viszony és a megjelölt tárgytól való idegenségben ragadható meg: a metafora szükséges, sőt termékeny, de amennyiben öncélúvá válik, veszélyes tévedés, amely az

analógiás nyelvi kapcsolatok kerülő útján a megértés dinamikáját fokozva visszatér a tulajdonképpeni kijelentéshez. Veszélyessége éppen a visszatérés elmaradásában, vagyis a külső referencia elvesztésében, a nyelv „díszítő jellegének", vagy mondjuk inkább így, önreferencialitásának elszabadulásában ragadható meg. A metafora kerülő útjával szemben megfogalmazott gyanú az arisztotelészi modellen belül az évszázadok során alig változott, jelentős eltérések csupán abban mutatkoznak, hogy a gyanú erkölcsi, ismeretelméleti vagy esztétikai mozzanatai mutatkoznak-e hangsúlyosabbnak.

Ugyanez a döntően ismeretelméleti hangoltságú gyanú hatja át Höllerer kritikáját, amely szerint a metafora „elfedi a lírai költemény magját", ugyanakkor bizonytalan abban, hogy „létezhet-e metafora nélküli vers", hiszen a hiánynak nincs közvetlen formája.

A nyelv figurativitásának másfajta elgondolására a modernség történetében kétségtelenül éppen Nietzsche, és legdominánsabban talán éppen az említett tanulmány tett javaslatot. *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* legtöbbet idézett bekezdésében szintén előkerül a feldíszítés motívuma és az antropomorfikusság kritikája, de mivel ott a metafora az igazság nyelvi alakzataként lép elénk, nincs lehetőség a metaforikus beszéd és a szó szerinti kifejezés szembeállítására: „Mi tehát az igazság? Metaforák, metonímiák, antropomorfizmusok át- meg átrendeződő serege, azaz röviden: emberi viszonylatok összessége, melyeket valaha poétikusan és retorikusan felfokoztak, felékesítettek és átvitt értelemmel ruháztak föl, s amelyek utóbb a hosszú használat folytán szilárdnak, kanonikusnak és kötelezőnek tűntek föl egy-egy nép előtt." Az eredetiben a feldíszítésről szóló szövegrészlet így hangzik: „kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden".[16] Tatár Sándor fordítása a passzív szerkezet magyarra való átültetésekor (ez is Übertragung) a magyar nyelv szelleméből következően a felruházás metaforájával élt, ami – mint láttuk – megfelel annak a metaforaelméleti hagyománynak, amelyet Nietzsche, miközben felhasználja képkínálatát, önmaga ellen fordít. A nietzschei szöveg szerint nem az igazság öltözik metaforikus ruhába, hanem a metaforát ruházzák fel az igazság rangjával. Ilyen módon Nietzsche is és a metaforaelmélet arisztotelészi hagyománya is szembefordul önmagával, amikor a tétel metaforikus történetté alakul: „az igazságok illúziók, amelyekről elfelejtettük, hogy illúziók, metaforák, amelyek megkopván elveszítették érzéki erejüket, képüket veszített pénzérmék, amelyek immár egyszerű fémek csupán, s nem csengő pénzdarabok." Ha egy pénzdarabról a „hosszú használat" során lekopik a kép, elveszíti minden értékét, és kivonják a forgalomból. Sőt a pénz kibocsátója, akinek gondoskodnia kell a pénzforgalom tisztaságáról, az ellenőrizhető áru-érték viszonyokról, meg sem várja, hogy láthatatlanná váljék a bevésés. Nietzsche azonban nem ezt akarja mondani, példája nem támasztja alá a tételt.

Nietzsche tétele lényegében megismétli azt, amit Jean Paul mondott a *Vorschule der Ästhetik* lapjain, minden nyelvet „elhalványodott metaforák szótárának"[17] nevezve. A metaforák Jean Paul szerint a nyelvi cselekvés forrásai, a nyelvi cselekvés pedig folytonos értelemátvitel, ami azonban nem a „tulajdonképpeni jelentést" viszi át nem tulajdonképpeni módon, azaz a metafora nem olyan kerülő út, amely azután visszavezet az „igazi" útra, hanem magát az átvitelt is átviszi, és ez az alapja a metafora közvetítés nélküli innovativitásának. Tehát minden metafora önmaga metaforájaként is értendő. A metafora metaforája olyan ugrást hajt végre, amelyet nem lehet visszafelé megtenni, s ha mégis, az magát az alakzatot változtatja meg, az iróniát viccbe fordítja át. Nietzsche esszéjének utolsó bekezdése, amely a sztoikus gondolkodót, „az önmagán a fogalmakhoz igazodva uralkodó embert" idézi a nyelvi cselekvés példájaként, akinek „arca nem élő, érzelmeiről valló emberarc, hanem mintegy a vonások méltóságteljes kiegyensúlyozottságát mutató maszk, nem kiabál fájdalmában, s még csak a hangja sem változik el – ha egy igazi viharfelhő zápora zúdul rá, köpenyébe burkolózik, s megfontolt léptekkel áll odébb."[18] Az esszé itt „elkalandozik", és tisztában van azzal, hogy a nyelv nem kerülő utakon és egyenes utakon halad, hanem ugrásokat hajt végre, azaz hiába térne vissza, az ugrás éppen a visszatérés lehetőségét törli el: „Az embereknek sem a háza, sem a lépte, sem a ruházata vagy az agyagkorsója nem árulkodik arról, hogy a szükség hívta volna életre: úgy tűnik, mintha mindegyikükben valami felemelő boldogság, olümposzi felhőtlenség s mintegy a komolysággal való játék nyerne kifejezést."[19]

Amennyiben a metaforát nem a hiány és a szükség, az út és a kerülő út metafizikus szerkezetében értelmezzük, hanem szükségtelen, de annál vonzóbb ugrásként, amely mintegy folytatja az elhalványodott metaforák szótáraként működő nyelv mozgásait, azaz ha nem a folytonossá tétel szándékával, hanem a bemélyedések, a szakadások derűs kedvelésével közelítünk hozzá, részeseivé válunk a komolysággal való játéknak. És ez a részesség mintha az átvitel egy sajátos, de a kultúrához talán legmeghatározóbb formájában, a fordításban nyilvánulna meg leginkább. Amikor Nietzsche a metafora keletkezésének Arisztotelész és Cicero által leírt, teljességgel fiktív folyamatát az eredet eltűnésének aspektusából újra elbeszéli, a metafora metaforájának humorát is szabadjára engedi, s e narratív metafora a fordításban még inkább viccként működik. Az „olimposzi felhőtlenség" szó szerinti megfelelője az eredeti szöveghelynek („olympische Wolkenlosigkeit"). De a felhőtlenségnek a németben nincs olyan szótáriasult metaforikus jelentése, mint a magyarban, ebben az esetben a szó szerinti fordításról *derül* ki, hogy a metafora metaforáját alkotja meg. Az eredeti szövegben a magyarnál erőteljesebben érzékelhető maga a kép: az Olümposz csúcsai körül nincsenek felhők. Holott a mitikus elbeszélések szerint az istenek lakhelye, az Olümposz mindig felhőkbe *burkolózik*. A komolysággal való játék, a metafora me-

taforájának humora azonban mintha láthatóvá tenné magát a helyet, amelyről beszélünk, és egyszersmind láthatóvá teszi azt is, ahogy a metaforák szótáriasulnak, ahogy elhalványodik a metafora metaforája, anélkül, hogy eldöntené, az istenek lakhelye tárult-e fel előttünk, vagy csak egy hegy, amelyet ki tudja, miért, az istenek lakhelyének mondanak. Itt azonban még láthatóak a mozgások, amelyeknek nincs eredetük. Nincsen felhő az égen, mégis zápor hull a sztoikus bölcsre.

A metaforakritikák a XX. századig az arisztotelészi trópusmodell alapján fogalmazódtak meg. E kritikák szerint a metafora nem autentikus jelölési mód, helyettesítő jellegű, pontatlan és többértelmű. Hegel megfogalmazása szerint: „A metafora mindenkor megszakítása a képzelet menetének, szüntelen szétszóródás [Zerstreuung], olyan képeket ébreszt és társít egymáshoz, amelyek nem tartoznak közvetlenül a dologhoz és a jelentéshez, ezért éppen így áttevődnek a rokon és az idegenszerű dolgokra."[20] Különös, vagy inkább nagyon is érthető, hogy a mai esztétikai diskurzusban a metaforának ugyanezekről a tulajdonságairól esik a legtöbb szó, de már nem annyira a metaforakritika, inkább a metafizikai hagyomány kritikájának jegyében. Ugyanakkor mindkettő a nyelv mitológiájának lebontásából, vagy ironikus szétmozgatásából meríti energiáit. E mitológia igazi hőse azonban nem maga a nyelv, hanem a szubjektum, amely egyedül a nyelvben lehet jelen. A hatvanas évek második fele olyan időszaka a modern magyar költészet történetének, amelyben a metaforikusság imént vázolt kérdései, ha kevéssé reflektáltan is, a későbbi poétikai változásokra nézve döntő jelentőséggel merültek föl. Célunk azonban ezúttal nem e változások leírása, csupán bizonyos aspektusainak feltárása Petri György költészetében, valamint annak vizsgálata, hogy a nyelv metaforikusságának kérdéseivel kapcsolatban milyen viszszamenőleges érvényű eltolódások voltak érzékelhetőek lírájában a nyolcvanas és a kilencvenes években.

Lényeges jelhasználati változást azok a költészetek hoztak a hatvanas évek magyar irodalmának nyelvi, kritikai szabályaiban, amelyek már nem egy végsőnek gondolt szótár összeállításában voltak érdekeltek. Nietzsche humoros meta-metaforáját alkalmazva azt mondhatjuk, hogy egy végsőnek gondolt szótár olyan országhoz hasonlít, amelynek pénzét csak az ország határain belül fogadják el, és ahol nyilvánosan nem is vesznek tudomást más országok létéről, ezért ha valakinek mégis külföldre kell és lehet utaznia, a pénz átváltásának műveletét arra kijelölt intézményeknek úgy kell végrehajtaniuk, titokban, mintha az ország pénze nem váltódott volna át egy másikéra. Az ironikusság fogalmának Rorty által javasolt filozófiai-politikai leírását alkalmazva azt mondhatjuk, az ironikust az különbözteti meg a végső szótárak szerkesztőitől és használóitól, hogy „radikálisan és folyamatosan kételkedik saját jelenleg használt szótárában, mivel nagy hatással voltak rá olyan más szótárak, amelyeket más emberek vagy könyvek tartottak vég-

sőnek", továbbá, hogy tudja, „a saját jelenlegi szótárában megfogalmazott érvek sem alátámasztani, sem eloszlatni nem képesek szótárával kapcsolatos kételyeit", valamint az, hogy ha „saját helyzetéről filozofál, nem gondolja, hogy szótára másokénál közelebb lenne a valósághoz".[21]

Ilyen ironikus nyelvi magatartás jellemezte Petri György *Magyarázatok M. számára* című kötetét. A „realizmus" igénye vagy az „empirikus beállítottság" az ő és még néhány nemzedéktársának esetében, nem azt jelentette, hogy nyelvük más nyelveknél jobban megközelíti a valót, inkább a nyelv önreflexióját, olyan kérdések folyamatos napirenden tartását, mint hogy „hogyan beszélek", „mi módon beszélek", „hogyan lehetséges mondatot, egy egyszerű versmondatot alkotni". Aligha véletlen, sőt már-már zavaróan magától értetődő, hogy Petri első kötete az irónia nyelvi magatartását 1968 dátumához kapcsolja:

Ennyi mitológiával a háta mögött,
csalhatósága tudatában
az ember otthon ül s röhög

ostoba, régi könyveken,
könyvtára különc kincseit
veszi elő, mint féltve őrzött,

magányos estékre eltett,
erős italt, s aprókat kortyol,
mígnem fejébe száll, s vidám lesz.
(Hatvannyolc tele)

Petri György kilencvenes évekbeli fogadtatásának mindenekelőtt éppen 1968 időközben szintén mitizálódott dátumával kellett szembenéznie, és ez különösen érvényes volt nemzedéktársaira, azokra, akik a nyolcvanas években előbb előszeretettel, utóbb inkább csak jobb híján nevezték magukat „hatvannyolcasoknak". A történelmi évszámok játékaként kettős értelemben is szimbolikus, hogy az 1989 októberében útjára indult *Holmi* első számában tanulmánysorozatot kezdett közölni Petri György költészetéről, amelynek valójában minden kérdése 1968-hoz kötődik: „Miféle illúziókról, hitről, hazugságról, mitológiákról, jövőről, miféle bizakodás kudarcáról, minek az elvesztéséről van itt szó? Leegyszerűsítő szimbólumként álljon itt egy évszám: 1968. [...] De 1968 nemcsak tetőzésével, hanem történelmi vereségével is definiálja a »68-as szellemet«. Ám az elvont radikalizmus kudarcáért nemcsak a történelmi reakció túlereje felelős, hanem saját, lényegéből fakadó erőtlensége: valóságidegensége is. S ha e kudarc nyomán elsőként nem kijózanodás, hanem sértett kiábrándulás, nem túlemelkedő önkritika, hanem tragédiaélmény fakadt – honnan van ennek nemcsak szubjektív, hanem objektív hitele

is? Illúziók, alaptalan hitek, megalapozatlan bizakodás kudarcából fakadhat-e objektíve érvényes tragikum? Tehát: »honnan szedték azt a bizakodást«, honnan szedtük? Nos, nem az empíriából, hanem szükségletekből. Petri költészetének egyik kulcsmondata a következő: »Feladtam / az egység utáni sóvár vágyamat: / milyen gyalázat érhet még?« *(Belső beszéd)* S mellé kívánkozik egy másik gondolat: »De igazi fegyvert nem foghatok / ellenségeim ellen. És így / szeretnem sem lehet.« *(Strófák ***-hoz)* Már az első idézet is rácáfol önmagára, hiszen amíg valaki gyalázatnak érzi, hogy »feladta az egység utáni sóvár vágyát«, addig valójában nem adta fel. A második idézet pedig a maga közvetlen összekapcsolásával és tézisszerűségével élesen cáfol rá az előbbire: a negativitásban őrzi meg, állítja helyre az egységet, s ezzel »az egység utáni sóvár vágy« feladására való képtelenséget demonstrálja."[22]

Fodor Géza tanulmánya Petri György korai költészetéről szólva vitába száll a költő későbbi önértelmezésével. A vitakérdés, hogy mennyire empirikus az empíria, maga is az irónia alakzatát ölti, és amennyire Fodor Géza szerint Petrire érvényes az, hogy negativitásában állítja helyre az egységet, úgy alighanem magára a vitára is igaz ez, amennyiben szimbólumként fogadja el 1968 dátumát. Nekünk ezért inkább úgy érdemes megfogalmaznunk a kérdést, vajon nem az itt megnyilvánuló ironikusság természetéből fakad-e az egység negatív helyreállítása.

Petri eddigi kritikusai egy dologban megegyeztek: költészete valóban lebontja a képviseleti jellegű költő-szerep hagyományát.[23] Iróniája tehát elsődlegesen „magánjellegű" (Rorty), amelynek forrása nem utolsósorban az emberi lét itt és most érvényesülő teljes kiszolgáltatottsága, vagyis a szabadság hiánya, ami Petrinél sem a lét tragikusságára, inkább nevetségességére vall:

Kín városa, te,
helyrehozhatatlan, roppant nehézkedés!
te megtervezett boldogtalanság,
beléd ölt
életünket, ha fölszíthatnánk is
még egyszer –
Nem a remény megalvadt
vére minden köved?
– Örök vagy!
– kiáltottam ezerszer, suttogtam rémülten:
Örök vagy.

Most mi történt velem? Aki már a halálra is
csak bólintani tudtam. S hogy mindent elvesznek
kezem ügyéből.
Miféle boldog rettegés
szorítja szívem, szűkülő öröm?

Nézd!
Megvilágosul! Derű remeg át
életemen, a megsemmisülőn:
tektónikus mosoly
kőzeteken a földrengés előtt.
(Megvilágosul)

Ahhoz, hogy az abszolút külső meghatározottság az irónia nyelvi alakzatában derűbe fordulhasson át, és így maga az én viszonylagos szabadságra tegyen szert, meg kell őriznie a nyelvnek egy olyan rezidiumot, amelyet nem érint az ironikus radikális kétely. És ez a rezidium nem más, mint a szabadság eszménye, ami a külső hatalom kauzalitásával szemben, úgy tűnik, egyfelől valóban csak eszmény lehet, másfelől azonban, mivel az írás „magánjellegűvé" vált, a nyelv modális működésének alapjául is szolgál. Az irónia nyelvi alakzata mögött tulajdonképpen a szabadság kanti antinómiájának újrafogalmazása húzódik meg: az én egyfelől a hatalom külső oksági törvényei alatt álló véges létező, másfelől viszont eszes, eszének öntevékenységével tulajdon kiszolgáltatottságát is kívülről szemlélni tudó, azaz végül is szabad lény. És e szabadság leginkább éppen a tagadásban nyilvánul meg, a tagadásban mint tettben:

De ez nem ideje semminek.
Itt szembe süt a nap, de nem ébredsz,
itt zümmöghet az éj, de te nem alszol,
itt készülődsz, de nem mégy sehová,
itt lépdelsz, de mint hengeren a mókus.

Mert ez nem ideje semminek.
(Zátony)

A tagadás azonban már nem az ironikus beszéd megnyilvánulása, hanem olyan állítás, amelynek igazát nem érinti semmiféle kétely, tehát valóban alkalmas arra, hogy negativitása újrakezdjen egy ha nem is végsőnek, de mindenképpen jobbnak vélt szótárat. Mindez Petri György költészetében szerencsére nem következett be. De fogadtatásában igen. Azokon az 1989 utáni liberális tüntetéseken, amelyeken verssorai transzparenseken voltak olvashatók,[24] nem csupán az elutasított és a létrehozni kívánt új szótár került ellentétbe egymással, hanem maga az irónia is a szabadság eszményével. Hiszen az irónia mindig relatív, szüksége van valamire, amiben kételkedhet, természete a kommentár, az újraírás, a magyarázat. Ezeken a tüntetéseken azonban senki nem kételkedett abban, hogy a közjó egyedül abból a társadalmi konszenzusból fakadhat, amelynek feltétele a polgári szabadságjogok maradéktalan érvényesülése, célja pedig, hogy esélyt adjon mindenkinek a

képességeihez mért önteremtésre. Vagyis a szabadság liberálisan felfogott eszményét ugyanúgy nem érintette az irónia, ahogyan Petri költészetében sem, csak a tüntetéseken ez már nem csak „magánjellegű" ügy volt, a transzparensek pedig ha bizonyos értelemben nevetségesek voltak, csak azért, amiért a kivonulás valamiféle pátoszt ébresztett.[25]

A szabadság és az irónia antinómiája Petri korai költészetében leginkább a szövegek modalitásában nyilvánul meg. Az ironikus Nietzsche sztoikusától eltérően nem gondolja, hogy a fogalmakhoz igazodva uralkodhat önmagán, saját énszerűségét is kiteszi a metaforikus mozgásokban rejlő humornak, az ént a maga esetlegességében és nevetségességében hagyja megmutatkozni. Ugyanakkor, az irónia berekeszthetetlen relatív mozgásának engedve, folyamatosan jelzi is a nyelvi szituáltság töréseit, hibáit, mert ha nem tenné, ha valahol megszakítaná az irónia mozgását, metaforáit a maguk immár nyilvánvaló hibáival együtt kellene elfogadnia igazságként. A hibák jelzése pedig az én egy olyan aspektusának versbe íródását feltételezi, amely a hibák felismerésével lehetővé teszi az irónia működését, azaz amely kivonja magát a nyelvi kétely hatálya alól. A *Metaforák helyzetünkre* című vers első felében az énnek ez a megosztottsága a múltbeli és a jelenbeli önértelmezés különbségében nyilvánul meg:

Hol vagyok attól az
ifjútól, aki hittem a
világot – kesztyűként! – kezemre húzni.
Ujjaimat mozgatva könnyedén
érezni: igen, illik, rámszabott.

E kesztyű – harci kesztyű,
tenyéroldalt finom sodronyszövésű,
a perceken csillog vasalt fonákja
– vagy léha, másféle kesztyű,
selymes, kikészített bőr,
minek a párját a kesztyűs jobba gyűrve
használatlan hordják, hanyag díszül.

Az irónia ebben a részben csak a múltbeli ént érinti. A metafora concettoként való továbbírása csak még inkább kiemeli az alapkép abszurditását (a világ mint kesztyű). A vers második része, amely reflektál a metaforák esetlegességére, már a jelenről szól:

Talán egyetemes
lisztté emésztjük az alakra, súlyra
még oly egyenetlen gondolatokat.
Hogy ehető lesz-e?

De mondjuk azt, hogy – kedvezőbb hasonlat –
szövők vagyunk, és újraszőjük a
világ gubancos szőttjét. Persze az
árnyékvilágét, ám – ki tudhatja – talán
viselhető ruhává testesül.

Mindenesetre múlatjuk magunkat,
ki csomós, ki meg perdülő kedéllyel
lefut – vagy csévélődik? Ezt se tudni.

A vers a metafora lehetséges metaforáit alkotja meg, és azokat, egyáltalán nem szükségszerűen, hanem az esetlegesség, az alkalmiság érzékeltetésével rendeli hozzá az énhez. Az én azonban nemcsak az első szakaszokban, hanem a későbbiekben sem egységes, amit mi sem jelez jobban, mint hogy az elbeszélt jelenben az egyes szám első személy, az elbeszélő énhez tartozó modális mozgások törése nélkül, többes szám első személlyé tud változni. A metafora metaforái, a kesztyű és az újraszőtt ruha, egy olyan metafora-modell átvitelében teszik érdekeltté az elbeszélt ént, amelynek használhatóságát az elbeszélő én ironikusan kétségbe vonja („ki tudhatja"), illetve a használatából fakadó humort az „én" és a „mi" metaforikus átmenete ellen játssza ki („ki csomós, ki meg perdülő kedéllyel / lefut – vagy csévélődik?"). Maga az elbeszélő én azonban kimarad az irónia játékából, amíg az elbeszélt én alá van rendelve a metaforikus mozgásoknak, addig az elbeszélő én megőrzi értelmező, kritikai pozícióját, válogathat a hasonlatok között. Végül is tehát Petri korai költészetében is a személyesség bizonyult a világról alkotott képzetek gyűjtőhelyének, de a személyesség kialakulása nála az olvasói mozgásokat is aktívan bevonta az értelem megalkotásának munkájába. Abban a hagyományban, amelyben az értelmezői, elbeszélői pozícióba húzódó énszerűség működött az időbeli átrendeződések központjaként, Petri költészete szabad, determinálatlan játékteret nyitott a metaforikus mozgások előtt, miközben tulajdonképpen le is bontotta ezt a hagyományt azzal, hogy ironikusan kételkedve az esetlegesség területére vezette vissza a személy szüntelen értelmezésre szoruló létét.

Aligha véletlen, hogy Petri értelmezőit olyannyira foglalkoztatta a késő modern magyar költészet e legerősebb hagyományának, a „József Attila-i klasszicizmus" lebontásának és továbbvitelének problémája. E problémát értsük most szélesen, és vizsgáljuk meg, hogy a *Magyarázatok M. számára* verseiben érvényesülő metaforakritikai gondolkodás milyen pozíciókat foglal el a nyolcvanas, kilencvenes évek költészetében, egyfajta történeti határhelyzetnek milyen kérdéseivel szembesíti az olvasást az a – nem csupán Petri költészetében, hanem a kor más jelentős költőinél, prózaíróinál is érvényesülő – konzervatív modernség, amelyet valóban a lebontás és a tovább-

vitel paradoxona, vagy inkább a hagyományszakadás és a szakadásnak a hagyományba való visszahelyezése fejez ki legpontosabban.

E jelenség megértéséhez abból érdemes kiindulnunk, hogy a nyelv metaforikussága mindig történeti kódokon belül érvényesül, másrészt abból a felismerésből, amely szintén a hatvanas években induló néhány költőnél vált hangsúlyossá, hogy nem képzelhető el olyan szövegtér, amely egyetlen kódot, szótári anyagot érvényesít. Petri úgynevezett szerelmi költészete kezdettől, vagyis a *Magyarázatok M. számára* óta a használható és a használhatatlan, az irodalom eltérő korú feltételrendszereihez tartozó kódok, szótárak egymásba játszásából, azaz az irónia alakzatán végighúzódó törésből bontakozott ki. A kódok keveredésének, vagy másként fogalmazva az egynyelvűségen belüli többnyelvűség kérdésének „hatásközpontja"[26] Petri számára kétségtelenül Vas István költészete volt, amelynek – hangsúlyosan a múlthoz tartozó – nyelvi emlékezete és az idős barát hiánya oly szomorú szépséggel van jelen a Vas István költeményét megidéző *„Eszmék és tánclemezek"* című versében. Vas lírája azonban a szakadás problémáját helyzetéből adódóan kevésbé radikálisan érzékelte, irányultsága és eredete is eltért a fiatalabb pályatárs törekvéseitől. Az emlékedett versbeszéd lehetőségének elbizonytalanított fenntartása, Vas István verseinek e talán legnyilvánvalóbb jellemzője, a klasszikus modernség Arany Jánosig visszanyúló hagyományának kimerülését ha nem is tragikusan, mindenesetre elégikus szkepszissel éli meg. A probléma itteni eredetére pedig talán valóban helytállóan utal Orbán Ottó, amikor a XX. század eleji pesti középosztály kevertnyelvűségéből, valamint az Arany János-i ideálhoz fűződő viszonyából vezeti le Vas költői mondatalkotásának sajátságait.[27]

Amint láttuk, a kevertnyelvűség Petri költészetében elsősorban nyelvszemléleti és csak másodsorban történeti mozzanatokból fakad. Maga a törés ugyanakkor polarizált élességgel jelenik meg korai költészetében, a kódok mintegy tömbökként állnak egymással szemben. E jelenség példájaként idézzük *A szerelmi költészet nehézségeiről* című verset, amely a szerelmi líra trubadúr költészetből ránk maradt toposzait első felében József Attila, mindenekelőtt az *Óda* nyelvén szólaltatja meg (1), majd egy tipográfiailag is jelzett éles váltással egy, a nietzschei metaforakritika irányultságával rokonítható analitikus nyelvnek adja át a helyet (2), hogy azután harmadik részében az egynyelvűség és az emelkedett költészet fenntarthatatlanságának problémáját, magát a törést törésként, a többnyelvűséget többnyelvűségként megőrizve, a szerelmi témára vonatkoztassa (3) – nem kevés romanticizmussal:

(1)
Az élő anyag elrejti magát.
Csak késnek enged, csak lencsék alatt
Mutatkozik meg rejtelmes rendszere

Csatornáival, járataival,
Hol a belső titkos sürgés folyik,
hírekkel és parancsokkal loholnak.
[...]
A szem, mondják, beszédes. Ez nem igaz.
Néma – mint a feltárult rejtelem.
Mint a megdöbbenés. A rémület.
Mert egyszerre tárul fel benne minden.
Ó, kellemesebb s derűsebb beszélni
Egy kecses lábról, gömbölyű keblekről.
Tőlük vezet ösvény,
A szárak ívén, a térd dombjain,
A hasnak pasztorális rónaságán.

(2)
Értelmiségi vagyok. Így hát
d'une manière profonde tudok csak
à l'allemande néked udvarolni,
értelmiségi módra. Mentségemre
szolgáljon: te is az vagy.

A szád korareggel
keserű cigarettaízű,
széthagyod a harisnyákat szobádban,
teáscsészék környomával
adod vissza a könyveimet.
– Neked pedig nadrágom fényes
sok üléstől, mint régi érmék.

(3)
A bolond hiszi, hogy a szerelem
megoldja kínjait, de a bolondnak
orvos kell, és a szerelem nem orvos.
Abélard-t kiherélték. Kedvese
szűk falak közt, mint egy iniciálé börtönében,
könnyé vált, vagy megszaggatta ruháit,
[...]
Ahogy ők – vagy sehogy. Érjen véget
a szerelem, ha már nem tiszta tett,
áttetsző lobogás, mint láng vagy forrás.

Mielőtt a vers töredékes idézésébe fogtunk, a harmadik résszel kapcsolatban romanticizmusról tettünk említést („Érjen véget a szerelem..."). Ez nem pontos. Valójában arról van szó, hogy a szerelem eszménye titokban éppen úgy iróniától megőrzött eszménye e költészetnek, mint a szabadság: e kettő.

Mindez ugyanakkor azt is jelenti, hogy a többnyelvűség problémája Vas Istvánhoz képest radikalizálódik ugyan Petri költészetében, és a maga természetében, azaz nyelvi és költészettörténeti kérdésként vetődik fel, de paradigmatikusan más konstellációt nem eredményez. Emellett azonban azt is észre kell vennünk, hogy az intertextualitás jelensége, mint a többnyelvűség jellemző esete, „a nyelvi megelőzöttség" tudatosulása, valamint a klasszikus-modern szereptípusok újraértése együttesen sem feltétlenül alkalmas egyfajta „horizontváltás" bizonyítására, amint ennek elbeszélésére Kulcsár Szabó Ernő és Katona Gergely a kötetben 1993-ban megjelent *A delphoi jós hamiscsődöt jelent* című vers értelmezésekor kísérletet tett,[28] mert ezek a momentumok Petri költészetében kezdettől erőteljesen jelen voltak, döntően befolyásolva késő modernségünk nyelvi viszonyait. Posztmodernitás helyett Petri esetében – Wolfgang Welsch[29] szavával élve – inkább egyfajta radikális modernség konzervatív megfogalmazásáról beszélhetünk.

József Attila nyelvi kódja később is és mindvégig jelen van Petri költészetében, mégpedig a nyelv minden funkcióját áthatva, az idézéstől az alluzív[30] eljárásokon át a stilisztikai, rímtechnikai és hasonlatépítési rendszerekig. E jelenlét valójában olyan dialógust jelent, amelyet markánsan meghatároz a kétnyelvű irónia törése, érvényesítve az irónia énmegsokszorozó hatását is. Példaként idézhetjük a *Körülírt zuhanás* egyik ciklusnyitó versét, az *Ave atque vale* címűt, amelyben eldönthetetlen, ki beszél, illetve hogy kinek a versét olvassuk, Petriét avagy a szárszói öngyilkosság után saját kései költészetét radikálisan elutasító-folytató-újrakezdő Józsefet Attiláét (lásd az explicit utalásokon kívül a rímtechnikát, a kettős hasonlatot, a képzelet mozgását, a jelenlét és a távollét problémáját, a vers végi parabázist):

Én szeretnék kifordulni gyomormód,
mert harmincadik évem elközelgett,
és még mindig csak nyögök, forgolódok,

mint beinjekciózott halálraítélt,
mint zárkájukban a hülyére vertek.

[...]
kifakadok majd: sárga gyűlölet,
s jelenlétem felisszák, mint a vatta:
tények. S kerülök én is a kosárba.

De ti megértitek – ne féljetek –
gyönyöreit a minden-egyre-megynek,
hogy űzitek, menekülitek egymást,

mint a Vidámparkban a dodgemek –

Amíg a *Magyarázatok M. számára* költészetében a különböző kódok tömbként álltak egymással szemben, a *Körülírt zuhanás*ban a törés már nem a szótárak között, hanem magukban a szótárakban húzódik, eldönthetetlenné téve az egyes szavak, mondatfrázisok hovatartozását. Fontos pillanat ez, mert az irónia eldönthetetlen billegésében itt születik meg a vicc Petri későbbi költészetére oly jellemző és egyre dominánsabb alakzata, mégpedig éppen úgy, ahogyan Nietzsche kapcsán beszéltünk róla, az irónia viccbe való visszafordulásával. A metafora metaforájának inverziója pontosan látható *A fájdalmas szerető énekeiből* című versben, amelynek képei és nyelve ismét József Attila *Ódá*ját idézik (a metafora metaforája), a fény-metaforika szó szerint való értésével azonban annak tágas univerzalitása helyett a banális, ugyanakkor nem kevésbé rejtelmes közelségre nyílik a szemlélet. Az alluzív idézés tehát ebben az esetben eltörli a megidézett hagyományt, miközben magát az eltörlést visszahelyezi a hagyományba. A visszafordítás, azaz a vicc megszületése azonban nem a nyelv szemantikájához, hanem materialitásához kapcsolódik. Az eltörlés és a visszahelyezés kettős mozgása a „mindenség" szó bal oldalán szereplő jelző középső két betűjének kicserélésével megy végbe (alvó–apró):

> Hallgatom az alvó mindenség apró korgásait,
> és cigarettám fényénél derengeni látom,
> mint végződik, a csukló közvetítésével,
> a karom szépformájú kezemben.

Az a mód, ahogyan az inverzió alakzatát Petri a nyelv materialitásához köti, ami nem csupán a szavak anyagszerűségét jelenti, hanem a formákét is, közülük is leginkább a szonettét, jól rokonítható a hetvenes évek európai experimentális költészetének[31] tendenciáival, például a nálunk kevéssé ismert, ám annál jelentősebb osztrák költő, Reinhard Priessnitz verseivel. Ez a rokoníthatóság önmagában is bizonyítja, hogy a radikális modernség nyelvszemlélete, amelynek példájaként itt Petri költészetét idézzük, reflektáltan vagy reflektálatlanul (Petrinél reflektálatlanul, a nála redukcionizmusában sokkal radikálisabb Priessnitznél reflektáltan) a klasszikus avantgarde nyelvi eljárásaihoz nyúlt vissza. E visszakapcsolódást annak felismerése tette lehetővé, hogy az irónia diskurzusa szükségszerűen töredékes, visszafordítható és önmagával szemben is destruktív, miközben az értelmet billenékeny állapotban hagyja.

Mielőtt rátérünk annak részletes vizsgálatára, hogy a radikális modernség konzervatív változatának milyen emlékezetformái alakultak ki Petri nyolcvanas–kilencvenes évekbeli költészetében, és ezek az irónia alakzatának retorikai eljárásaival párosultak, legalább jelzésszerűen térjünk ki az itt tárgyalt kérdések – fellengzős szóval élve – köz- és magántörténeti összefüggéseire. Mint említettük, Petri korai költészete szimbolikusan 1968 évszámához és mítoszához kapcsolja nyelvi kétségeit. Az 1981-ben megjelent *Örök-*

hétfő című kötetben 1968 helyét mind hangsúlyosabban 1956 veszi át, immár explicitté téve a szabadság (és a szerelem) kivételességét. Ezáltal jön létre a szerelemkép, a halálélmény és az elbukott forradalom ettől kezdve folyamatosan érzékelhető átfedése, amely a versalakítás legmélyebb rétegeit érinti.[32] Az átfedést visszamenőleg rögzíti a *Sáráról, talán utoljára* című megrendítő vers, az 1990-ben kiadott *Valami ismeretlen* kettős zárlatának első tagja:

Minden mint a méz, mint a mész.
Ikrásodik? Megköt?
Hagytál valakit meghalni. Ez a legtöbb,
amit ember magának megenged.

Nagy Imre, Sára. Hogy a kettő
nem egy tészta? Tényleg nem?
Hát? Nem öltem meg. Illetve nem?
Ki is ölte – halta meg őket? Senkisem?
Marad a csönd, a csönd, az üres figyelem.
Tepsi? Széttapadó por? Önfegyelem?

Elgondolkodtató az a koincidencia, amely e költészetben 1956 dátumához kapcsolódik, egyszerre lelvén és nyerve meg a beszéd számára a magántörténet legfontosabb, sötét eseményét (az *Örökhétfő* előtt nem találunk nyílt utalásokat Kepes Sára öngyilkosságára) és saját történeti idejének azóta is alig megvitatott történelmi közszégyenét, a velünk és bennünk történő Nagy Imrét és Kádár Jánost.[33] Sára öngyilkosságának személyes és poétikai hatásáról ezt írja Keresztury Tibor: „Mintha a távozás, az a meg nem bocsátható ajtócsukódás huszonkét évesen lezárta volna az esélyt arra, hogy innentől bárki más e történet emléke nélkül legyen szerethető, s hogy ne kelljen a szerelemről, az ahhoz való viszonyról alkotott költői beszédbe Sára sorsán át a véget, a halált is állandó teherként, konstans lírai »alkatrészként« »bekalkulálni«. Az önfeledt szerelem eszménye, a problémátlan kapcsolatok ideája is meghalt abban a lakásban, s ez a veszteség – úgy vélem – a kezdet kezdetétől a lehető legmélyebben érinti, sőt indukálja Petri szerelmi költészetének formanyelvi-retorikai szkepszisét."[34]

A Keresztury által felismert, és itt csupán kiegészített összefüggés az életrajz, a köztörténelem és a poétikai szféra elhatárolhatatlan koincidenciájára utal. Innen tekintve tehát folytathatatlannak bizonyul az irodalomelméleti diskurzusnak az a strukturalista eredetű törekvése, hogy a poétikai-nyelvi szférát lezárja a személy nem nyelvi eseményei elől, a szöveg történeti szituáltságáról pedig lehetőleg csupán a recepció folyamatában vesz tudomást. Ugyanez az elzárás biztosítja, hogy ne kelljen összefüggéseket feltételezni a poétikai-retorikai diskurzus és az etikai szféra között, ezáltal a valóság elbeszélhetőségének, következésképpen létének tisztán esztétikai jelleget tulaj-

donithassunk. Petri példája ezzel szemben azt mutatja, hogy a nyelvi és az etikai, a poétikai és a történeti szféra egyetlen mezőhöz tartozik, viszonyuk soha nem tisztázható megnyugtatóan, kölcsönös feltételezettségük újabb és újabb elbeszéléseket generál. Azt semmi esetre sem mondhatjuk, hogy a nyelvi esemény hozza létre, amit valóságnak gondolunk, miként azt sem, hogy a nyelv csupán sajátos reprezentációja a tárgyi-történeti valóságnak. Kepes Sára öngyilkossága és Nagy Imre kivégzése tehát a jelentésesség és a retorikai bázis minden mozzanatát áthatva egyszerre történik a versekben és az önéletrajzban, amely a jelentésesség referenciális[35] természete miatt dátumszerűen (1956) hozzáolvasódik, pontosabban hozzáíródik a versekhez. Vagyis igaza van Nietzschének, amikor azt írja, hogy az igazságok metaforák, vagyis csinált és elgondolt (ám teljesen sosem meggondolt, meggondolható) dolgok, de nincs igaza annak az olvasónak, aki ezt úgy érti, hogy maga a világ is és minden, ami benne történik, metafora. És ezt leginkább éppen az irodalom, a szövegek történetisége, a beléjük íródó dátumok igazolják. Hiszen történelem nem csupán azáltal van, hogy nem tudunk nem történetekben beszélni önmagunkról, hanem mindenekelőtt azáltal, hogy maga a létezés időbeli. Vagyis az irodalom létmódját vizsgálva ugyanarra a következtetésre jutunk, mint a matematika és a természettudományok a maguk rendszereit vizsgálva: nem léteznek olyan elhatárolható rendszerek, amelyeket nem befolyásol, sőt nem hat át más rendszerek működése, és amelyekben csak a rendszer bázisából fakadó kérdések merülhetnek fel. Tehát nem csupán a szemiotikai szférát kell heterogénnak tekintenünk, ahogyan Julia Kristeva javasolta, hanem a poétikai és a történeti szféra egészét, mégpedig a heterogenitást a lehető legradikálisabban elgondolva.

Visszatérve gondolatmenetünk fő vonalához, a Petri költészetében tapasztalható metaforaszemléleti változások vizsgálatához, ugyanakkor nem feledve kitérőnk tapasztalatait, vajon nem logikus következtetése-e annak az ironikus nyelvi magatartásnak, amely eredendően többnyelvű és tisztában van a szótárak nyitottságával, heterogenitásával, a jelentések billenékenységével, hogy formai értelemben is illúziónak találja a dolgok végiggondolhatóságát, lezárhatóságát? Petri nyolvanas–kilencvenes évekbeli költészetében feltűnően megszaporodnak az alkalmi versek, amelyek jelzetten egy őket megelőző nyelvi, életrajzi eseményre adott feleletként jönnek létre. Mindez nem jelent ráutaltságot, hogy az adott esemény ismerete nélkül ne lennének érthetőek, csupán azt, hogy a vers poétikai meghatározottsága változik meg Petri kései költészetében: mindinkább eltolódik a kommentár felé, végképp elutasítva a poétikai szféra immanenciáját. E kommentárjelleg leglátványosabban a megszakítások, a zárójeles kitérők,[36] a lábjegyzetek sokaságában nyilvánul meg, amelyek gyakran nem vezetnek vissza a megkezdett vers útjára, és nem jutnak el a vers lezárásához sem, csupán felfüggesztéséhez. A sok lehetséges példa közül idézzük itt a *Valamit valamiért* című verset,

amely éppen a Petri költészetének ironikus viszonyai közt korábban érintetlenül hagyott szabadsághoz és szerelemhez fűz kommentárt, egyszerre vitatkozva saját korábbi lírájával és a két ez ügyben „diskurzusalapító" atyával, Petőfivel és József Attilával.

Ha majd szilánkokká, latyakká repedezik
a roppanó, felpöfögő jeges sár,
van egy-két ötletem, hogy akkor mi lesz itt:
remélem, hogy akkorra: nem leszek már.

Az »e kettő«-ből, ami kellett, az utóbbi
így-úgy-amúgyse: vissza-összejött
– hiszen mint nyári ég: tündökölnek a nők,
magára vessen, aki *bennük* tud csalódni.

Hanem, ami az előtagot, a
sz...ságot illeti: maf- és pornográfia
(mókának itt nincs helye, vén hülye!)

Jó. Az *azért* szerelmemet. Szerelmemért az életet.
De mit az életem helyett? A lelki odvam-üdvömet? Kellene egy
Instancia, amely betiltja az ilye*
n nézlelőpontokat: hiszen a
líra – végső soron – minden, csak nem logika.
El kéne állítani a gondolkodásoma
t.

* Első egyben utolsó eset, hogy éltem a betű-enjambement újundok módszerével. Egyszer – de nem többször – kipróbálható és -andó, mint bármi, ami nem vét explicit módon a Tízparancsolat ellen. (A szerz.) [Lábjegyzet az eredetiben.]

A vers az 1990-ben kiadott *Valami ismeretlen* című kötetben olvasható. Keresztury Tibor pontosan leírta azt a változást, amely e líra hatástörténetében ekkor – az ország politikai átalakulásától nem függetlenül – végbement. Elemzéséből itt csupán egyetlen mondatot emelek ki: „Fontos állomás ez a megszakított fogadtatás történetében, hisz a nyolcvanas évek legizgalmasabb líranyelvi fejleményeinek fényében ekkor lett belátható az, hogy a korai Petri költészet alternatív státusa időközben mindazon törekvések egyik legfőbb, mintaadó pontjává változott, melyek a szerep indokoltságát illető költői kétely mozzanatát a vallomástevő én poétikai arculatának változatosságával, a lírai nyelv alulretorizáltságával keresztezve a versszerűség kritériumainak átértelmezéséhez jutottak el."[37] Mindez így van, ugyanakkor Petri költészete ebben az időben látványosan nem teljesítette azokat a rész-

ben politikai, részben poétikai várakozásokat, amelyeket a fogadtatás megváltozott körülményei támasztottak vele szemben. Versei nem vállaltak (politikai és költői) szerepeket, ironikus redukcionizmusa immár a nyelv megőrzött rezidiumát sem kímélte, és ezzel a versszerűség kritériumait átértelmező korábbi verseinek poétikai kritériumait is viszonylagossá tette: még mindig a klasszikus hagyománnyal, főként Petőfivel és József Attilával párbeszédben. Ezért azokat a kései költeményeit, amelyeket Keresztury az időszembesítő verstípus Németh G. Béla által bevezetett modellje szerint értelmez, valójában nem korábbi és későbbi időindexekkel ellátható vélekedések, önképek vitája alakítja, hanem az önmaga rejtett, patetikus hátterét kikezdő irónia további mozgása. Ezáltal olyan versalakulatok jönnek létre, amelyek nem tudnak és nem is akarnak jótállni magukért, mert éppen ez a magasság válik végképp bizonytalanná. Ennek tünete a szonettként induló, majd a forma határait ellenőrizhetetlenül áttörő versek sokasága, vagy éppen az itt idézett vers nyilvánvaló „következetlensége", amellyel előbb a vershez fűzött lábjegyzetben egyszer és egyetlenegyszer megengedi magának a betűenjambement „újundok módszerét", majd néhány sorral később megszegi, vagy „elállítja",[38] azaz elrontja, kizökkenti a kivételesség szabályát.

Ezekben az alkalmi versekben tökéletesen esetleges és szingularitásában megindokolhatatlan a kezdet és a vég helye, vagyis az a pont, ahol a beszéd beszéddé válik és ahol megszűnik az lenni. Ezáltal maga a vers mint beszéd veszíti el minden irányultságát, a Kunstwollen értelmében nem irányul önmagára sem, pusztán és céltalanul létezik. És ezáltal megváltozik a Petőfivel, illetve József Attilával folytatott vita egész modalitása.

Hogy ki a vers beszélője, az itt is éppen úgy eldönthetetlen, mint az *Ave atque vale* esetében. Lehetne Petőfi is, a halála után eltelt százötven év tapasztalatával,[39] és főleg József Attila olvasása után. A vers első szakaszából mindenesetre nem következik a szabadság és a szerelem témájának felülvizsgálata, annak összegző jellegét azonban bevezeti. A szöveg mindenekelőtt a szabadságot mint reáliát, mint kivívható lehetőséget és ezáltal mint etikus eszményt vonja a legélesebb irónia terébe, nem csupán a vers keletkezési idejével és az azóta eltelt tíz esztendővel alátámaszthatóan, és nemcsak annak felismerésével, hogy ott, ahol már két ember van, a szabadság mindig csak korlátozott lehet, hanem főként annak keserű tudatosulásával, hogy nem léteznek nem manipulált (vagyis nem pornográf) társadalmi viszonyok, és hogy a szabadság eszménye politika és ideológia válván belőle önmaga ellen fordul, legalábbis egy (több, de nem sok) csoport (maffia) informatív hatalmát fogja elősegíteni. Innen nézve nemcsak a szabadság–szerelem kettőse mutatkozik patetikus naivitásnak, hanem a „rabok legyünk vagy szabadok" logikai kettőse is: a szabadság és a rabság közt reálisan nem kategorikus a különbség, csak relatív, ami azért akkor sem elhanyagolható, ha finomabb megközelítésekre ez a két fogalom nem alkalmas.

Marad tehát a szerelem. De marad-e? A rajongásnak, a szolgálatnak és a birtokvágynak abban a formájában, ahogyan a klasszikus hagyomány ránk hagyta, biztosan nem. Petri kései szerelmes versei ebben az értelemben nem szerelmes versek. Többek annál: az odatartozás, a közös kiszolgáltatottság, az én ontológiai másikra-utaltságának beszédei, amelyek a személy létét a szabadság kérdésénél fundamentálisabban gondolják el etikai természetűnek. Ez az etika azonban éppoly kevéssé logika, módszertani-filozófiai következetesség, ahogyan a líra sem az. Váratlan és semmiből sem következő ajándék.

1 DOMOKOS Mátyás, *A pályatárs szemével*, Bp., Magvető, 1982, 388–389.

2 Az idézett beszélgetésben Petri maga használja ezt a fogalmat.

3 Az itt felvázolt kérdéskör természetesen nem csupán költészetpoétikai megfontolásokat érint. Elég, ha utalunk a kor egyik legnagyobb sikerrel játszott német színművére, Hochhuth *A helytartó* című drámájára, amelyet 1963-ban adtak ki, és három évvel később már magyarul is olvasható volt. Hochhuth – a maga nemében meglehetősen szokatlanul – esszészerű bevezetőt fűzött az ötödik felvonásához, amely a tanulmányban tárgyaltakat is más összefüggésbe helyezi: „Korunk legeredményesebb eseményeinek és felfedezéseinek az a közös vonása, hogy felülmúlnak minden emberi képzeletet. [...] Ennélfogva sokáig rágódtam a kérdésen, egyáltalán szerepeltessük, s ha igen, hogyan szerepeltessük Auschwitzot ebben a darabban. A tényszerű naturalizmus már nem lehet stíluselv. [...] Másfelől veszélyes vállalkozásnak tetszett úgy járni el a drámában, mint mondjuk Celan tette mesteri poémájában, a *Halálfúgá*ban, amely teljesen metaforákba ülteti át a zsidók pusztulását. Mert akármilyen nagy a szavakból s hangokból áradó szuggesztió, a képek nem adhatják vissza a valóság pokoli cinizmusát, amely már önmagában véve mérhetetlenül felfokozott valóság – olyannyira, hogy a valószínűtlenség képzete már most, tizenöt évvel a történtek után találkozik különben is erős hajlamunkkal, hogy legendává, apokaliptikus mesévé, tehát hihetetlenné fejlesszük – [...].” Rolf HOCHHUTH, *A helytartó*, Bp., Európa, 1966, 274.

4 Dieter WELLERSHOFF, *Wiederherstellung der Fremdheit* = Klaus MÜLLER-RICHTER (szerk.), *Der Streit um Metapher*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, 319–320.

5 Orbán Ottó, aki maga is a Petri által feltételezett „korszakváltás” egyik meghatározó figurája, 1980-ban ugyancsak József Attilára hivatkozva emlékezett vissza pályakezdésére, miközben hangja éppen a metaforikus építkezésről szólva vált a leginkább távolságtartóvá: „Első kötetemben a kritika a költői képek gazdagságát dicsérte, és a képalkotás szertelenségét bírálta. Kép, kép, kép – jellemezhetném én is Hamlet módjára a kezemben tartott könyvet, akkori magamat. Versnek akkoriban csak a képekből épülő látomást tartottam, minthogy csak ennek a ködszerű gomolygásnak a keretei voltak elég tágasak ahhoz, hogy közöttük elférjen a háborús halálélmény és a rákövetkező feltámadás. Emellett olvasmányaim is ebbe az irányba tereltek. Előbb József Attilát, majd Blake-et, végül Lorcát olvasva [...] döntöttem úgy, hogy a vers általam keresett titkos, arkhimédeszi pontja a költői kép.” ORBÁN Ottó, *Honnan jön a költő*, Bp., Magvető, 1980, 58.

6 Jacques DERRIDA, *Der Entzug der Metapher* = Anselm HAVERKAMP (szerk.), *Paradoxe Metapher*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998, 209.

7 DOMOKOS Mátyás, *i. m.*, 395.

8 KULCSÁR SZABÓ Ernő például ezt írja *A magyar irodalom története 1945–1991* című munkájában (Bp., Argumentum, 1993): „A korábbi évtizedekhez képest bármily szembeötlőek is az irodalom diszkurzusrendjének 80-as évekbeli változásai, az semmiképpen sem kerülheti el a figyelmünket, hogy a 70-es évek irodalmában már egy sor olyan átmeneti forma van jelen, amely számos jelzé-

sét tartalmazta az elodázhatatlan szemléletipoétikai fordulatnak." (126.) Néhány oldallal később pedig így ír Kemenes Géfin László költészetéről: „Az ő lírájának [...] meglehetősen rokontalan kísérlete abban állt, hogy az újholdas hagyományt nem az absztrakt személytelenítés irányában vitte tovább, hanem olyan poétikai átértelmezésnek vetette alá, amely *nem halad ugyan túl a költészeti posztmodernség választóvonalán* [Kiem. S. G.], de a hetvenes évek végére az egyik legkorszerűbb magyar nyelvű lírai közlésformát hívta életre." (131.)

9 Hans BLUMENBERG, *Antropologische Annäherung an die Rhetorik* = Uő, *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart, 1981, 129.

10 Walter HÖLLERER, *Theorie der modernen Lyrik*, 1965, 8.

11 Walter HÖLLERER, *i. m.*, 416–417.

12 Alain ROBBE-GRILLET, *Argumente für einen neuen Roman*, 1965, 76.

13 Alain ROBBE-GRILLET, *i. m.*, 19.

14 Alain ROBBE-GRILLET, *i .m.*, 75.

15 Ezt tette Ottlik Géza *A regényről* (1965) című esszéjéhez 1979-ben hozzáfűzött jegyzeteiben: „A nyelvtan felépítése, berendezése – például a mondat (alany–állítmány– tárgy), az igealakok (cselekvő, szenvedő), igeidők, személyes névmások hármas tagolása stb. – egy meghatározott, önkényes valóság-értelmezést foglal magában. Olyan absztrakciót, szétbontását a létezés egészének – »én–te–ő–mi–ti–ők«, »jelen–múlt–jövő« –, amely (bármennyire is használható és zseniálisnak mondható ötlet volt) veleszületett ellentmondásossága miatt elve tarthatatlan, az évezredek folyamán azonban beleitta magát szemléletünkbe (génjeinkbe?), úgyhogy ott már rég konkrét valóságként használjuk absztrakcióit." OTTLIK Géza, *Próza*, Bp., Magvető, 1980, 197.

16 Friedrich NIETZSCHE, *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, Athenaeum, 1992.3.7, TATÁR Sándor fordítása.

17 Jean PAUL, *Vorschule der Ästhetik*, § 49. = *Werke*, Bd. 9., München, 1975, 184.

18 Friedrich NIETZSCHE, *i. m.*, 15.

19 Friedrich NIETZSCHE, *i. m.*, 14.

20 G. W. F. HEGEL, *Ästhetik*, Bd.1., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1955, 395.

21 Richard RORTY, *Esetlegesség, irónia és szolidaritás*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1994, 89.

22 Fodor GÉZA, *Petri György költészete*, Holmi, 1989. október 40.

23 Keresztury Tibor Petri-monográfiája lényegében ebből a tételből indul ki, és mindvégig e változás poétikai következményeit vizsgálja. KERESZTURY Tibor, *Petri György*, Pozsony, Kalligram, 1998.

24 Petri Györggyel készített beszélgetésének végén PÁRTI NAGY Lajos idéz fel egy ilyen esetet. *Beszélgetések Petri Györggyel*, 167.

25 Mindezzel kapcsolatban érdemes felidézni Rortynak azt a gondolatát, hogy „van valami az ironikusban, ami alkalmatlanná teszi arra, hogy liberális legyen", és hogy „a magánjellegű és a nyilvános egyszerű szétválasztása nem elégséges a feszültség feloldására". Richard RORTY, *i. m.*, 105.

26 VÁRI György, *A megtalált szerep* (Orbán Ottó: *Az éjnek rémjáró szaka*), kézirat.

27 ORBÁN Ottó, *Vas István:* Boccherini sírja = *Óda az észhez. In memoriam Vas István*, Bp., Nap Kiadó, 1999, 157–167.

28 KULCSÁR SZABÓ Ernő–KATONA Gergely, *Az új lírai beszéd a válaszok horizontváltásában. Kísérlet a klasszikus-modern líra egy szereptípusának újraértésére* = KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az új kritika dilemmái*, Bp., Balassi, 1994.

29 Lásd Wolfgang WELSCH, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin, Akademie Verlag, 1997.

30 Az ironikus allúzió persze sokszor csak akkor az, ha annak vesszük. Például allúzió-e az *„Ötven felé"* című vers *(Sár)* egyik, nyelvi környezetétől egyébként elütő metaforája, utal-e József Attila „szállongó" semmijére: „Ötven év. Olyan nagy számnak tűnik. / [...] / Holott: hullong, mint a pernye, avarégetés után." Szerintem igen.

31 A fogalomról lásd Renate KÜHN, *Das poetische Imperativ. Interpretationen experimenteller Lyrik*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 1997, 7–18.

32 KERESZTURY Tibor, *i. m.*, 185. Bár Keresztury csak szerelemkép és a halál átfedését említi, nyilvánvalóan oda kell értenünk 1956 dátumát is.

33 „Tehát a bugris? Mondjuk: senki volt? / De akkor kik voltunk mi? / Esetleg mondjuk:

»Ő történt velünk,« / Hová kell tenni a kérdőjelet?" *(Nem megyünk ötről a hatra).*

34 KERESZTURY Tibor, *i. m.*, 185.

35 Egy korábbi tanulmányomban a hermetizmus fogalmát vizsgálva arra a következtetésre jutottam, hogy abszolút hermetikus vers elvileg sem létezik. Ez azt jelenti, hogy nincs tökéletesen önmagára vonatkozó, semmiféle külső referenciát mozgásba nem hozó szöveg. Fontos adalék lehet ehhez annak a Reinhold Priessnitznek egyik nyilatkozata, aki a radikális modernség kérdéseit Petrivel ellentétben nem konzervatívan, hanem kísérletezően értelmezi. Priessnitz, aki tehát a verset nem műfaji kérdésnek, hanem a poézis, azaz a csinálás konkrét megtestesülésének tekintette, és éppen a zártság, a körülhatárolhatóság problémájával kísérletezett, nyelvi bázisának tudatosan választott szűkösségét, ugyanakkor fantasztikus variabilitását a világ szűkösségére vonatkoztatta, egyszerre játékba hozva a szűkösség intertextuális (Hölderlin, Heidegger) és referenciális jelentését.

36 Van úgy, hogy a zárójelen belül újabb zárójel nyílik, például *A lírai én meg amit zárójelbe tett* című versben *(Sár).*

37 KERESZTURY Tibor, *i. m.*, 141. sk.

38 Az „elállít" szó kétértelműségének fontosságára Németh S. Katalin hívta fel a figyelmemet.

39 Amint a hagyatékból kiderült, Petri tervezett egy Petőfi-regényt, amely a Segesvárnál meg nem halt Petőfiről szólt volna, nyilvánvalóan a saját alteregójaként. PETRI György, *Feljegyzések egy nagy spirálfüzetbe*, Holmi, 2002, 11, 1375–1392.

Alt Krisztián

Amália

Egy szépséges és titokzatos hölgy Csokonai *Dorottyá*jában

Egy vers és három változata

A debreceni Nagykönyvtárban lapul egy papiros, melyre Csokonai – Szilágyi Ferenc meglátása szerint[1] valamikor 1798 utolsó harmadában, a Vajda lánnyal szövődött kapcsolata után – *Az eleven Rózsához* című versének strófáit jegyezte le. E kézirat[2] fogalmazvány: költőnk szavakat húzott át és cserélt ki rajta más szavakra; a versszakok nem a későbbi sorrendben követik egymást, Csokonai – ahogy a strófák mellé írt számozás mutatja – maga is kereste a versszakok helyét (meg kell jegyeznünk, hogy maga a számozás sem folyamatos: hatodik és hetedik sorszám nincs, illetve az első két strófa nem lett beszámozva), sőt a strófák nagyobb részét – nem tudhatjuk miért – át is húzta. A lejegyzett műből mindenesetre egy hölgy szépséges bájai bontakoznak ki – egy rajongó férfi hódoló monológjának formájában. Az első két – számozatlan – strófában látjuk a hölgy arcát közelről s távolabbról (előbb orcáit, ajkait, majd arcát vesszük szemügyre egyben), később megcsodáljuk hajfürtjeit, belenézünk a szemébe, tekintetünk pedig egy alkalommal „Gyenge mejjed szép ölére" vetül. E hódolat során minden metafora, minden hasonlat a rózsák szépségével méri a hölgy kellemeit.

A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Kézirattárában található a vers másik kézirata,[3] egy másolat, melyet ugyan nem Csokonai készített, de bizonyosan látott, hisz helyenként javításokat végzett ezen a szövegváltozaton is. A strófák itt már későbbi sorrendjüknek megfelelően állanak, egy lényeges eltéréssel: csak négy versszak olvasható a kéziraton, a későbbi változat ötödik (a szépséges hölgy kebleit méltató) és hatodik (általánosabb tételező) szakasza nincs lejegyezve.

A szöveg mai ismereteink szerint utolsó változata – immáron egy kötet részeként, Lilla-dallá avatva – a költő *Lilla. Érzékeny dalok III. könyvben*[4] című versciklusában látott napvilágot. A strófák végleges sorrendje szerint úgy tűnik, mintha Csokonai bizonyosfajta logikus rendet próbált volna érvényesíteni a női test szépségeinek számbavételekor, elrendezésekor. A mű tételező strófával kezdődik (megtörténik a virággal való azonosítás). Aztán a hölgy bájainak előszámlálása következik: előbb három strófában az arc (a két orca,

az ajkak, az arc egészben, végül a szemek), majd a keblek magasságában lévő részek – mintha Lilla velünk szemben állna vagy ülne, és a szemünkbe, illetve a megszólaló vers-én szemébe nézne, közelről. A hatodik szakasz megismétli az általánosabb tételezést, a záró strófában pedig – a hat udvarló-méltató versszak után – a hölgy szerelmét kéri a megszólaló.[5]

A három szövegváltozat áttekintése végén ki kell emelnünk a vizsgálódásunk szempontjából legfontosabb tényt: a Lilla-kötetben megjelent harmadik szövegváltozat két strófával rövidebb, mint az első változat, a debreceni fogalmazvány. Két strófával rövidebb – s a két versszakkal néhány költői kép is eltűnt a versből. (E két strófa hiányzik a második szövegváltozatból is.)

A két elhagyott strófát most idézzük a kéziratból, a Szilágyi-féle kritikai kiadás alapján:

'S mint midőn az <gyászos Éjjel> Éjtszakának
Gyász <...kja> szét terül
És a' Hajnal' Asszonyának
<Bibor képe> Új pirossa felderül:

Illy pirost ád szeg hajadnak
<Nyiló> Bíbor ortzád' hajnala;
Végy elő tükört magadnak,
'S hidd-el óh Föld' Angyala!

A szépséges hölgy hajfürtjeinek, s fürtöket beragyogó arcának méltatása tehát hiányzik a Lilla-dallá vált harmadik változatból (és a vers második változatából is), Csokonai elhagyta művéből az arc és az arcot körülvevő hajzuhatag festésére szolgáló költői képeket. Hogy elégedetlen lett volna e szakaszokkal, vagy valami más ok vezérelte, nem tudhatjuk pontosan.

Ami tény: kihagyta e költői képeket a vers későbbi, a kiadás által bizonyos értelemben szentesített változatából.

Átültetett költői képek, párhuzamos szöveghelyek

Az előbb idézett két strófa költői képei azonban nem tűntek el nyomtalanul! Megjelennek ismét, a Csokonai-szövegvilág egy másik pontján, valamikor 1799 elején, nem sokkal *Az eleven Rózsához* 1798-as fogalmazványának keletkezése után. Álljon itt a párhuzamos szöveghely, ahol felfedezni véljük e költői képeket, illetve poétai „újrahasznosításukat":

Mint midőn az Éjnek setétes kárpitja
Bakatsin-szőnyegét kétfelé kinyitja,
A' hajnal' pirosló ortzája kiderül,
Atlátz-felhőkből szőtt kantusa szétterül:

Úgy leng két-felőlről haja, melly fekete,
Úgy fénylik körűle rózsás tekintete,

E hat sor szintén egy hölgy szépséges mivoltát ecseteli. Az áhítatot, szépség előtti hódolatot árasztó hat sor hangulata, frazeológiája alapján talán első olvasásra nem is gondolnánk, hogy e részlet a *Dorottyá*ból származik. Poétánk tehát ebbe a műbe rejtette el korábban megalkotott, ám *Az eleven Rózsához* című versből végül elhagyott költői képeit.

De ki is pontosan az a hölgy, akinek jellemzésébe beépültek e képek? Egy farsangi mulatságra igyekvő hölgyről van szó, aki téli vidéken tovahaladó szánján üldögél egyéb, néven nem nevezett dámák társaságában. Amint elhalad előttünk ő, Amália, magunk is elámulunk isteni gyönyörűségén. Ő az a szépséges és titokzatos hölgy, akinek alakját írásunk alcímében megidéztük. (Szépséges és titokzatos – e két jelző fontos szerepet fog játszani a későbbiekben.)

Lássuk most teljes egészében az Amáliát jellemző huszonégy soros szövegblokkocskát, hisz ez szolgáltatja tulajdonképpeni vizsgálódásunk tárgyát:

Úgy fénylett egy másik szánon Amália,
Mint a' Majoránnán szendergő Grátzia.
Azok a' szépségek, kik véle valának,
Meg-annyi próbáji voltak a' hibának;
Őtet úgy nézhetni, mint egy tökélletest,
Kinek minden ízén Vénus egy Vénust fest.
Mint midőn az Éjnek setétes kárpitja
Bakatsin-szőnyegét kétfelé kinyitja,
A' hajnal' pirosló ortzája kiderűl,
Atlátz-felhőkből szőtt kantusa szétterűl:
Úgy leng két-felőlről haja, melly fekete,
Úgy fénylik körűle rózsás tekintete,
Szeme' két csillaga úgy derűlt ki erre,
Mintha két Phosporus ragyogna egyszerre.
Mosolygó ajaki fejlő rózsabimbók,
Mellyeken tzúkorrá változik minden tsók.
Hószín nyakán örv van, mint a' gerlitzének,
Gyengébb a' harmatnál bőre szép kezének.
Pihegtsélő mellye' domború két halma
A' gyönyörűségnek szenteltt arany alma.
De mit festem én azt, a' mit az Isteni
Kéz is tsak remekként akart teremteni?
Elég, hogy ő ollyan mint az a' rózsaszál,
Melly a' Cipris' mellyén hasadófélben áll,–

Az eleven Rózsához első változatából átemelt hajkorona-képcsoport e huszonnégy soros festegetés negyedét teszi ki.

Az eleven Rózsához névtelen hölgyének leírása és Amália jellemzése szerkezeti szinten is mutat párhuzamot. A hatsoros általánosabb tételezést (tudniillik hogy Amália a tökéletes szépségű dáma) bizonyításképpen a szépséges testtájak részletező leírása követi húsz sorban, a zárás pedig ismét általánosabb tételezés, négy sorban, melynek második fele a rózsa-hasonlatot tartalmazza. Amália leírásában is a hölgy arcára (tekintetére, ajkaira), fejére, illetve szegycsont környéki kellemetes domborulataira irányul a figyelmünk – illetve poétánk figyelme.

E két szöveg – a *Dorottya* és *Az eleven Rózsához* – kapcsolatáról szóló elképzelésünket talán megerősíti az az aprócska tény is, hogy *Az eleven Rózsához* debreceni kéziratán, a vers előtt található egy vázlat a *Dorottya* szereplőgárdájáról. Csokonai leírta néhány figura nevét két oszlopba elrendezve, *Fő Gavallér* és *Fő Dáma* címszó alá besorolva, s egyes nevek mellé rímötletet is rögtönzött az adott névvel kapcsolatban, például *Dorottya – Ádám botja.* Talán kissé ügyefogyottan úgy is mondhatnánk, hogy költőnk viszonylag szűk időintervallumon belül gondolkodott-dolgozott a két opuson.

De csodaszép Amáliánk leírása egy másik szöveggel is párhuzamot mutat. Amália jellemzése egy összehasonlításból indul ki (185–188. sor). Költőnk a szánon ülő többi szépséggel hasonlítja össze Amáliát, s ez alapján mond ítéletet róla és a többiekről. Ennek a költői eljárásnak – a méltatott hölgy másokhoz való viszonyításának – azonban már korábban is tanúi lehettünk Csokonai művészetében. A nagy valószínűséggel 1793-ban készült *A' Szépek Szépe* című szöveg ugyanebből a költői ötletből bontakozik ki. A vers első felének lényegét a cím foglalja össze: a költő kedvese – a figura etimologica értelmében – a legszebb nő a világon. A többiek, az *élet édesét lehellő leányok* szépek ugyan, de imádatra csak a poéta kedvese méltó.

> Mert minden szépséget, mellyel hódítátok,
> Már az én szépembenn egy summában látok.
>
> Jer szépem! mutasd-meg azt kevély nemednek,
> A' miből ők eggyel alig ditsekednek.
> Hadd mondják, a' kiknek van finomabb ízek:
> Te vagy a' remek kép, azok tsak a' Skízek.

Poétánk roppant kényesnek mutatkozik a női szépségben megmutatkozó esetleges csorbulások, apróbb fogyatékosságok iránt. Az Amália társaságában utazó hölgyek igencsak eltörpülnek Amália szépsége, jelentősége mellett: „Meg-annyi próbáji[6] voltak a' hibának". *A' Szépek Szépe* (az 1793-as első változatban még névtelen) hősnőjét épp efféle *hibáktól* mentegeti a költő:

Állj-ki irígy! találj motskot tagjaiba,
Nézd leg-kényesebb ízlés! van é benne hiba!
[...]
Nints hát semmi hiba (mind így ítélhetnek)
Ezenn Remekébenn a' bölts Természetnek.

Az idézett két utolsó sort némiképp módosította Csokonai, mikor a Lilla-kötetbe szánva átdolgozta *A' Szépek Szépét*:

Tökélletes tehát, mind így ítélhetnek,
E' pompás munkája a' szép Természetnek:

A tagadásos formájú állítás helyére direkt kijelentés került, mely az állítmányi szerepben álló melléknévnek köszönhetően határozottabban, megkérdőjelezhetetlenül hirdeti egy hölgy, immáron Lilla páratlan szépségét. Érdekes, hogy a *Dorottya* 187. sorában Amáliáról halljuk, hogy „Őtet úgy nézhetni, mint egy tökélletest".

Amália testi szépségeinek részletezése, előszámlálása után a 203–204. sorban a költő summázat gyanánt az *Isteni kéz* által *teremtett remekként* aposztrofálja Amáliát.[7] *A' Szépek Szépe* szövegében – a korábbi, névtelen hölgyet méltató és a későbbi, Lilláról szóló változatban egyaránt – ezzel rokonítható passzusokat vélünk felfedezni:

Isten! hát tsak azért mivelsz illy remeket?
Azért árasztassz rá minden Szépségeket,
Hogy egy *Légyen* szódat fel-dúló *Múljon*-nal
Minden szépségeket el-seperj azonnal?
Hová teszed akkor illy ditső mivedet?

Meg kell jegyeznünk, hogy *A' Szépek Szépe* ezt megelőző, negyedik strófájában még a *bölts*, illetve *pazér Természet bőv keze hímez* a hölgyre mindennemű kellemeket, a vers második strófájában pedig még a görög mitológia trójai háborúról szóló mítosza idéződik fel. Csokonai tehát különböző képzetkörök elemeiből építi fel versét. De ami ennél is fontosabb: a *Légyen szódat feldúló Múljon* egyértelmű utalás a zsidó-keresztény teremtéstörténetre, így nem kétséges, hogy – legalábbis az ötödik strófában – mely hitvilág Istenéhez fordul a megszólaló. A frazeológiai hasonlóság, illetve a költői kép formája alapján úgy véljük, hogy Amália esetében is a zsidó-keresztény teremtésmítoszra történik konkrét utalás. Csokonai (szerelmi) költészetének az antik istenségek állandó szereplői, Amália jellemzésében is Venus az egyik hivatkozási pont. Az egy Isten megidézése azonban kivételes „esemény" Csokonai költészetében. E két szövegben – *A' Szépek Szépe* című versben és

Amália lefestésében – ennek lehetünk tanúi. Ez is egyértelműsíti a két szöveg rokonságát. Persze fontos tudnunk: Amália mégiscsak egy vígeposz szereplője, míg *A' Szépek Szépe* című vers az életünk elmúlásáról beszél, s azt a kérdést feszegeti, hogy miért kell meghalnia annak, akit szeretünk. Elégikussá váló különös szerelmi vallomás, egy áhított hölgy verse – minden nőé, akit valaha legszebbnek talált egy férfi, minden nőé, akit valaha szerettek.

Amália tekintetét poétánk az esthajnalcsillag fényéhez hasonlítja (195–196. sor). E költői lelemény – az imádott hölgy tekintetének csillagok fényéhez hasonlítása – 1793-ban született meg Csokonai művészetében. *Az Éj és a' Tsillagok* első változatára gondolunk: „Kedvesem' szép szemei" – „Ti, eggy pár Halandó Tsillagok". Szerény ismereteink szerint a költői kép ezeken kívül egyetlen másik helyen fordul csak elő Csokonai életművében: a *Thales* című szövegben, mely a *Dorottya* után, nagy valószínűséggel 1799 végén született:[8]

...Lelkem
[...]
Míg andalogva bámúl
Ragyogó tüzes szemednek
Két földi csillagára.

Költőnk meglehetős gyakorisággal ír a kívánatos női ajkak édes ízéről; elég, ha csupán *Az elragadtatott érzékenységek*, az *Egy Violához*, *A' Méhekhez* vagy épp *A' bátortalan Szerelmes* szövegére gondolunk, ahol a kedves hölgy szájacskája a méz ízét idézi. Amália ajkai viszont *tzúkor* ízűek. Törődnünk kell e látszólag jelentéktelen különbséggel, hisz Csokonai 1803-ban készített egy szöveget August Gottfried Bürger *Elegie (Als Molly sich losreissen wollte)* című opusa alapján. *Az utolsó Szerentsétlenség* című nagyszabású műre gondolunk, melyet a kutatók leginkább szabad átdolgozásként emlegetnek,[9] s mely vélhetően a Lilla-kötet számára készült.

Mosolygó ajaki fejlő rózsabimbók,
Mellyeken tzúkorrá változik minden tsók.
(Amália = *Dorottya*, 198–199.)

Kínálkoztak ortzájáról
A' fejlő rózsabimbók,
Czúkorral folyt ajakáról
Minden szó, és minden tsók,
(Lilla = *Az utolsó Szerentsétlenség*)

Hangsúlyoznunk kell, hogy *Az utolsó Szerentsétlenség* a *Dorottya* után készült, úgy nagyjából négy évvel. A Csokonai-kutatás már eddig is tisztában volt azzal, hogy költőnk a *Dorottyá*ban felhasznált bizonyos elemeket korább-

bi költészetéből,[10] de immáron láthatjuk: nem csupán arról van szó, hogy a *Dorottya* szövegébe bekerültek bizonyos témák, motívumok, költői képek. Számolnunk kell azzal a lehetőséggel is, hogy – mint ahogy *Az utolsó Szerentsétlenség* esetében történt – a *Dorottyá*ból kerültek át bizonyos elemek más, később keletkezett szövegekbe.

Az eddigiekben Csokonai költészetének néhány viszonylag ritkábban előforduló költői képe körül bonyolódott vizsgálódásunk. Ritkának mondhatjuk őket, hisz vannak költői képek, melyek tucatszámra fordulnak elő Csokonai szerelmes verseiben. Sűrűn ismétlődő, újra és újra felhasznált toposzok ezek, olyasfélék, mint például a szerelem láng-metaforája, a szívet megsebző Ámor-nyíl képe, a szerelmi érzés rabságként való felfogása stb. E képek ismétlődő előfordulása is lehet nagy jelentőségű – erre vonatkozó vizsgálataink még folynak. De azok a költői képek, melyeket eddig szemléltünk, csak szórványosan, a Csokonai-szövegvilág különböző helyein fordulnak elő. Épp ez adja egy-egy ritkább költői kép újbóli felhasználásának különös jelentőségét. De vajon mit jelent, illetve jelent-e, jelenthet-e valamit egy-egy költői megoldás ismételt felhasználása? Vajon jelenthet-e bármit is az a tény, hogy Amália és Lilla jellemzése egyértelmű párhuzamokat mutat (úgy is mondhatnánk, hogy e párhuzamok következtében testi jegyeik alapján „hasonlítanak" egymásra)? Igaz-e feltételezésünk, hogy Amália és Lilla egymás alakmásai?[11]

A *Dorottya* (nyilvánvalóan több más inspiráló hatás mellett) a Lilla-élményből is táplálkozik – ez a kutatók többségének elgondolása, mellyel egyébként mi is egyetértünk. Ahogy Demeter Júlia fogalmaz: „A *Dorottya* egyfajta összegző mű a Lilla-csalódás után: fájdalmasan variálja a Lilla-élmény időszakának témáit, költői játékait, ötleteit."[12] „Lilla elvesztése életzárást is jelent Csokonai számára: a költői életmű tehát összegzi és távolítja a kegyetlen élményt, a *Dorottyá*ban éppen a teljes részvétlenség látszatával."[13] Julow Viktor írja: „Akárcsak a nagy elégiák, éppúgy a *Dorottya, vagyis a dámák diadala a Fársángon, furcsa vitézi versezet IV könyvben* (1799) létrejöttében és sajátságainak kialakulásában is tulajdoníthatunk szerepet – noha másfélét – a Lilla-szerelem fájdalmas végének. Nőgyűlöletről túlzás lenne beszélni, de van a műnek valami, a részletekből is kicsendülő nőellenes hangoltsága."[14] Vagy ahogy Debreczeni Attila ír: „A nagy mű, a *Dorottya* is épp azáltal válik reprezentánsává e pár év [ti. 1798–1801] termésének, hogy különböző indíttatások keveredtek össze benne: az alkalmi szórakoztatás, a dévaj ötletek, a »nemzeti character« problematikája szétválaszthatatlanul jelenik meg a műben, amely egyébként – legmélyebb vonatkozásában – korai boldogságfilozófiájának palinódiája. S éppen a veszteségélmény az, ami annyira kitölti gondolkodását, hogy egyelőre képtelen erőit koncentrálni [...]. Ez az élmény nem köthető csak Lilla elvesztéséhez, egész addigi eszmélkedésének, költészetének kudarcát kénytelen megélni e konkrét élethelyzetben."[15]

Mindez – és az általunk feltételezett Amália–Lilla kapcsolat – a *Dorottya* egy lehetséges olvasata miatt válik súlyos kérdéssé. Zentai Mária[16] „Csokonai dévajságait közelebbről vizsgálva" azt találta, „hogy legtöbbször használt leleménye ősrégi toposzon alapul: *a fegyver-csata-ostrom »nem tulajdon jegyzésben«* vett értelmezésén. [...] A fegyver-csata-ostrom együttest (vagy valamely elemét) részletezi és sok variációban alaposan kidolgozza viszont *Az istenek osztozása*, a *Békaegérharc*, *A pendelbergai vár formájáról és megvételéről*, a *Militat omnis amans*, *Az aranysújtásos nadrág* és nem utolsó sorban a *Dorottya*..." A *Dorottyá*ban is megtalálhatók tehát a „testi szerelem harcias metaforái".[17] Demeter Júlia hívja fel a figyelmet arra, hogy a *Dorottyá*ban „a harcoló felek leggyakrabban földre, egymás ölébe, egymásra hullanak, megfent kardok, rudak végei ontják a nimfák szűz vérét, szoknyák és nadrágok hasadnak, lyukadnak. *Metaphorában* választ kapunk tehát arra, *hol a dámák nyitja: van é olly rejteke az asszonyi nemnek, / A' mellyben nem nyílnék rés a' szerelemnek.*"[18] A báltermen kívüli eseményekről szólva pedig megállapítja: „Ifjak és leányok itt is együtt zuhannak földre, csávába, szénába, omlanak-bomlanak az öltözékek, ugyanolyan orgia dúl, mint fent a szálában – s e kettő egyszerre, egy időben zajlik."[19] A *Dorottya* esetében tehát felvethetünk egy olyan olvasatot, mely szerint a műben megtekinthető csatározások egy része a társas elfoglaltságok oly formáját takarja, melyet testi szerelemnek nevezhetünk. S maga a mulatság – a tánccal, a játékokkal, a lakomával, majd a coitusok sorozatával – egy hosszú-hosszú orgiává változó összejövetel.

A háború, az udvarlás-hódítás, illetve a testi kapcsolat Csokonaira jellemző szókincskörei keverednek, olykor nem tudhatjuk pontosan, mit is látunk: udvarlási-ismerkedési jelenetet vagy netán egy előrehaladottabb stádium képeit. Minden bizonnyal ez is, az is előfordul a műben.

De nézzünk szét most jobban e báli forgatagban.

Amália alakja a vígeposzban

Amália a farsangi mulatságra igyekvő nagy méltóságú urak és hölgyek között tűnik fel. Az *Első könyv* enumerációjában öt név szerint megnevezett, aprólékosabban jellemzett dámával találkozunk. Három fiatal, üde szépséggel s a két vén csoroszlyával – párdon, meglett korú dámával: Dorottyával és Orsolyával.

Amália tehát az általunk, nomeg a *sok Trompőzbe*[20] lekukucskáló poétánk által megcsodált zsenge, bájoló hölgyek sorában a harmadik. Előtte látjuk Laurát, *Szemőnek Mátkáját*, ki „Ollyan mint Etelka, a' világ' tsudája", s persze Madám Tserházynét, aki

> Szép kis Ifjasszonyság, még fiatal nagyon,
> A' Nagy-Világ őtet galántul nevelte,
> Mellyel természeti kellemét emelte,

Tserházy szép neje roppant finom hölgy, bájosan táncol, kecsesen cseveg, a társasági élet graciőz alakja, kiről példát vehet bárki, aki látja.

Laura fő érdeme, hogy boldoggá teszi férjét. Tserházyné a társasági életben jártas, igazi úri hölgy. Amália a tökéletes, elkápráztató szépség. Különböznek tehát egymástól, mindhárman más tulajdonságok miatt válnak kedvessé, lenyűgözővé a szemünkben. Amália jellemzésére pedig csaknem kétszer annyi időt, terjedelmet szánt Csokonai, mint Laurának (négy sor) és Tserházynénak (tíz sor) összesen.

(A szánon érkező öt hölgy egyébként öt egyéniség, a soha ki nem ismerhető női nem néhány zsánere. Laura a férjét boldoggá tevő feleség, Madám Tserházyné a társasági élet sztárja, Amália a tökéletes szépség, Dorottya a kéjre éhes vénlány, Orsolya a sokat megélt, több férjet is elfogyasztó matróna.)

Tömérdek szép dáma tűnik majd később is elénk, már a bálteremben, bár a *nagy Dáma-ármáda* pontos létszámáról hadi tudósítónk nem szolgált adattal. Ami mégis szembeötlő: rájuk – mármint a *Dáma-tábor* többi szépségére – poétánk nem fecsérel túl sok szót. Ott van például a szálában háromszor is említett *szép Belinda*, aki először Tserházyval járja a *Minét*et, majd a tánc után játékmesterként invitálja zálogosdira az úri népet, harmadik jelenésében pedig *Bordáts Úrr*al incselkedik pajzán módon, aki rövid reflexió után non-verbális síkra tereli kettőjük kapcsolatát. Belinda tehát meglehetősen tevékeny résztvevője az összejövetelnek, mégsem tudunk róla többet, mint hogy *szép* (507. sor) és *virgontz* (1375. sor). Aztán ott van Rózsi, aki előbb Opor oldalán emelgeti lábait a táncparketten, később pedig „Etsével szembeállt 's erőt is vett azon". Költőnk egyetlen – a *legszebb* – jelzővel méltatja őt mindkét esetben (ezt később még érinteni fogjuk). Rózsi után a *hajnalszín* orcájú Johanna támad rá Etsére. Thrézi *szép Szűz*, a Lajtsit főkötőtűvel ülepen döfő Koriska pedig *perlő nyelvé*ről ismerszik meg. Lizette: *a' szépen hárfázó Lizette.* A Mátrikuláért vívott ütközet két név szerint is említett hősnőjéről, Fillisről és Rozinkáról, továbbá a Carnevál uraságot *a' setét tömlötzből* felhozó Lídiáról nevükön kívül semmit sem tudunk meg. Egyedül talán *a' szép szemű Chlóris* nyilat szóró tekintetének zárójelek közé iktatott négysoros kis részlete (1393–1396. sor) említhető viszonylag hosszabb leírásként. Poétánk tehát csak egy-egy tulajdonság említésével készít aprócska arcképeket, csöppnyi jellemzéseket.

Amália bemutatásához tartalomban, szerkezetben vagy épp terjedelemben hasonló szövegrész tehát egyetlen más hölgynek sincs szentelve a szépségek táborában.

Van azonban egy jellemzés, amely szerkezet és terjedelem szempontjából hasonló Amália jellemzéséhez, tartalmilag pedig épp a szöges ellentéte. Dorottya huszonnyolc soros bemutatására gondolunk (215–242. sor), mely rögtön Amáliáé után következik. Dorottya jellemzése is általánosabb tételezéssel kezdődik: Dorottya egy férfira éhező aggszűz. Eztán következik a tétel

bizonyítása: miért is nem talál magának e dáma gavallért. Itt aztán sorra következnek azok a testtájak, azok a jellegzetes porcikák, melyeket Amáliánál megcsodáltunk, s melyeken Dorottya esetében inkább elborzadunk. Csillagként ragyogó szemek az egyik, beesett, *kotsonyába fagyott Varasbéka*ként pislogó szemek a másik oldalon. Amália káprázatos hajkoronájával Dorottya ősz fürtjei állanak szemben („A' vénség béverte púderrel hajait"). A mosolygó piros ajkak szinte kiáltanak a csókért – a *bélottyant* ajkak mögött már csak két odvas fog árválkodik. Amália *szép kezének bőre a' harmatnál* is *Gyengébb*. Dorottya esetében csak *elaszott bőr és tsont karjára* nézhetünk. S a testtájak enumerációjának végén mindkét esetben a női szépség egyik – úgy tűnik – sarkalatos pontját képező keblek következnek. *Arany alma* az egyik, *fonnyadt* vadkörte, napon aszalódott uborka a másik oldalon.

Tehát mindkét dáma testét azonos attribútumot kitöltő ellentétes tartalmakkal építi föl éles szemű poétánk.[21] S ugyanazon attribútumokon keresztül határozódnak meg, melyek máshol, elszórtan Lillát határozzák majd meg pár év múlva, a Lilla-kötetben.

Dorottya bemutatásának záróakkordja, a summázat is ellentétes ítéletet tartalmaz az Amália-jellemzés megfelelő részéhez képest: „Egy szóval nintsen már benne semmi épség, / Már elfelejtette nevét is a' szépség."

Amália és Dorottya jellemzése összetartozik a vígeposz szövegében. Három részből álló, a klasszicista poétika hagyományaira épülő szerkezetükkel (tétel – bizonyítás/illusztráló magyarázat – konklúzió),[22] azonos fogalomkörökbe tartozó ellentétes ítéleteikkel, a szép és a rút női test párhuzamos lefestésével egymást kiegészítő, illetve egymást értelmező szövegrészekké válnak. Amália a tökéletes szépség. Dorottya a tökéletes rútság.

Amália tehát Dorottya ellenpontja a dámák seregében, a vígeposz világában, a mű szövegében.

Vagy mégsem az?

A rózsa sorsa

Dorottyát cseppet sem előnyös fizikai paraméterei mellett mégiscsak magányossága és az ebből eredő vágy jellemzi leginkább, mely árnyaltan, több aspektusból is megjelenik a társ utáni vágytól a férj utáni vágyon át a puszta kéjvágyig. Ez fogja mozgatni magát a cselekményt is. S Amália kapcsán e kérdéskörről – be kell vallanom – nem tudom, hogy megtudunk-e valamit.

Az Amália-elemzés, illetve az Amália és Lilla kapcsolatát boncolgató fejtegetés legkényesebb pontjához érkeztünk el tehát. A kérdést valahogy így tehetnénk fel: hozzáér-e valaki, hozzáér-e férfi Amáliához?

Egyszerű értelmezési kérdés, hogy az olyan többes számot takaró kitételekbe, mint például a *Három deli Dáma* (488.), az *Amazon had* (1057.), a *fiatal Szűzek* (1176.), a „Sokan, igen sokan mintegy fél-halottak / A' földre, 's az Urak' ölébe hullottak" (1341–1342.), vagy épp „a' Dámák, kik bár hullottak

is, Víttak még" (1425–1426.), beleértjük-e Amália figuráját vagy sem. Az olvasó fantáziájára van bízva, hogy Dorottya *pártára úntt hadának* valamely *truppjába* odaképzeli-e Amália-Lillát, aki így megjelenhet a táncra perdülők, a levest kanalazgató hölgyek, a csatába induló dámák, a Dorottyát magasba emelő *Baldakintartó Szűzek* között, vagy akár a későbbi izgalmas, mozgalmas, izgató és forró jelenetekben. Hiszen miért az ő alakja a legmarkánsabb, legaprólékosabban kidolgozott a szépségek közül? S különben is. Egy ilyen jellegű társas összejövetelen épp a legszebb rózsaszál maradna érintetlenül?

Kézenfekvőnek tűnne kifuttatnunk gondolatmenetünket a féltékenység kérdéskörére,[23] netán egyfajta agyafúrt művészi bosszú feltételezésére.

A szöveg azonban sokkal talányosabb ennél.

Tény, hogy Amáliát azok után, hogy szánján csücsülve elhalad előttünk, nem említi többé a poéta. Mindez azért különös, mert az *Első könyv* enumerációjának szereplői túlnyomó részt név szerint is említve lesznek a későbbiekben. Dorottya és Orsolya alakjának további útját most nem ecsetelem, két központi szereplőről van szó. Opor *a' Fársángi tábor'*, no meg a gavallérok fővezére, kiváló táncos, beszédével megbontja a dáma-ármáda egységét, csókjáért a dámák ölre mennek egymással, s ő beszélteti el inasával a szálán kívüli eseményeket. Etse, Bordáts, Bongorfi és Tserházy szintén ropják a táncot (Etse épp Tserházynéval). Etse később kegyetlen tréfát mond Dorottyáról, Bordáts reagál a követségben járó Rebeka szavaira, hogy aztán mindketten tevékeny résztvevői legyenek a kibontakozó pajzán háborúskodásnak (Etse Rózsival és Johannával, Bordáts Belindával „harcol"). Három szereplőt nem említ az enumeráció figurái közül a költő a későbbiekben. Szemő és mátkája igazoltan maradnak távol az orgiától, hisz mégiscsak házasok.[24] A harmadik: Amália.

Lehet, hogy épp azért kaphatja meg Rózsi a *legszebb* jelzőt a későbbiekben, kétszer is (midőn Oporral táncol, s mikor Etsével pajzánkodik), mert Amália már nincs jelen.

Fontosnak érezzük ismét leszögezni, hogy költőnk Amália bemutatásának szentelte messze a legtöbb időt, legnagyobb terjedelmet a szépségek közül. Fontosnak tartjuk továbbá, hogy Csokonai a *Dorottyá*ban színre lépő egyéb hölgyek egyikét sem ruházta fel olyan tulajdonsággal, melyet Amália már megkapott. Tehát Amália tulajdonságai nem ismétlődnek a *Dorottya* szövegvilágán belül – azonban megismétlődnek az életmű más pontjain, egy másik hölgy jellemzéseiben. S fontosnak véljük, hogy Amália jellemzésekor szerelmi költészetének markáns költőikép-készletét és szókincskörét aktivizálta Csokonai.

Vajon miért?

Amália feltűnik, ő a legszebb, megmutatja nekünk kellemeit, bájos arcát, törékeny karját, édes idomait, gyönyörködünk benne – s aztán? Hová tűnik csodált és hőn áhított alakja? Csokonai talán az írás hevében megfeledkezett

róla és elfelejtette őt? Vagy a férfi olvasók szeme elől akarta elrejteni e tüneményt? Hisz egy férfi már annak is örülhet, ha csak nézhet egy ilyen nőt.

Esetleg e dáma csak távolabbról szemlélte a meglepő eseményeket? Talán időközben – kecses, finom hölgy lévén – elfáradt és elhagyta a báltermet, hogy aludni térjen? Vagy lehet, hogy Amália meg sem érkezett a mulatság színhelyére? Netán elakadt a szánja valahol a hóban?

Hová lesz tehát e szépséges, gyönyörűséges, arcával a Hajnal születését idéző, tekintetében a csillagok fényét hordozó, isteni és csodálatos Amália?

Elillan.

1 A vers keletkezéséről szóló adatok Szilágyi Ferenctől származnak: *CSOKONAI VITÉZ Mihály Összes művei, 4.*, sajtó alá rend., jegyz. SZILÁGYI Ferenc, Bp., Akadémiai Kiadó, 1994, 631–632.

2 A Szilágyi Ferenc által a kritikai kiadásban használt jelöléssel: DebrK. R. 788. 6: 1b–2a.

3 A kritikai kiadás jelölésével: KK. III. 62ab.

4 *Lilla. Érzékeny dalok III. könyvben. Csokonai Vitéz Mihály által,* Nagyvárad, 1805.

5 Azért gondoljuk, hogy Csokonai tudatosan elrendezte a női test különböző pontjairól szóló leírás részleteit, mert az első változatban még nem állapítható meg a sorrend pontosan. A kézirat első két strófája – mint említettük – nincs ugyan beszámozva, de lehetséges, hogy a hiányzó hatos és hetes sorszám épp ezt a két versszakot illetné meg. Így viszont az arc leírásába beékelődne a felsőtest ékességeit méltató rész.

6 A *próbáji* szócska jelentése Szilágyi Ferenc szerint: 'ismertetőjegyei' (*i. m.*, 747.). Ugyanakkor a próba állhat 'vázlat', 'skitz' jelentésben is, legalábbis szerintünk.

7 Itt persze meg kell jegyeznünk, hogy egy aprócska, ám zseniális, kellőképpen kétértelmű költői játéknak köszönhetően a 203. sor *a' mit* névmásáról nehezen dönthető el a mondatszerkesztés, illetve a közvetlen szövegkörnyezet (a 201–202. sorra, illetve a 205–206. sorra gondolunk) miatt, hogy az *Isteni kéz* mit is akart *remekként* teremteni: Amáliát vagy leginkább csodaszép kebleit.

8 Szilágyi Ferenc okfejtése a *Thales* keletkezéséről: *i. m.*, 888–889.

9 Vö. Szilágyi Ferenc jegyzeteivel a vers kapcsán: *CSOKONAI VITÉZ Mihály Összes művei, 5.*, sajtó alá rend., jegyz. SZILÁGYI Ferenc, Bp., Akadémiai Kiadó, 2002, 846–852.

10 Demeter Júlia többek között a szerelmi csalódás élményét-témáját, a vénlánycsúfoló műfaját, az élet és az ifjúság elmúlásának témáját, a testiség tárgykörét, a travesztia és a paródia ábrázolási módját emeli ki a Vajda lánnyal szövődött kapcsolat utáni, illetve a *Dorottya* környékére jellemző költészet jellegzetességei közül, melyek szerepet kaptak a vígeposz megformálásában. Demeter Júlia említ továbbá egy fontos, a *Dorottya* és a *[Juliánna Napra Köszöntő]* között meglévő motívumazonosságot: a szánra felkéredzkedő költőt a *Dorottyá*ban semmibe veszik a farsangi mulatságra igyekvő népek (s megjegyzem köztük Amália), míg a korábbi, Vajda Julianna névnapjára írott versben a múzsák maguk közé veszik a lelkes poétát. (Debreczeni Attila is tárgyalja e párhuzamot, s egyenesen palinódiának nevezi a *Dorottya* kérdéses részét, a 87–94. sorokat. DEBRECZENI Attila, *Csokonai, az újrakezdések költője,* Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998[3], 52–53.). A Demeter-féle tanulmány: DEMETER Júlia, *„Ezer apró szerelmek lantolnak" (Csokonai Dorottyája),* It, 1997, 48–62. Debreczeni Attila több szövegpárhuzamot is kimutatott a *Dorottya* Venus-monológja és Csokonai *A' Szeretet* című elmélkedése között. *CSOKONAI VITÉZ Mihály Összes művei, Szépprózai művek,* sajtó alá rend., jegyz. DEBRECZENI Attila, Bp., Akadémiai Kiadó, 1990, 369. De említhetnénk akár Serteperthy és Koppóházy uraságok szerepelteté-

sét is, akik személyesen is ismernek egy bizonyos Tempefői nevezetű poétát.

11 Ugyanakkor a Lilla-verscsoport igazándiból később jött létre, a Lilla-kötet kialakításakor, valamikor 1802–1803 táján. A *Dorottyá*ban lévő Amália-jellemzéssel általunk kapcsolatba hozott valamennyi szövegből ez idő tájt lett Lilla-dal. Lilla neve ekkor került be *A' Szépek Szépe* szövegébe, a többi opust (*Az eleven Rózsához* címűt és *Az Éj és a' Tsillagok*at) pedig a kötetbe iktatás tette Lilla-verssé. (A *Thales* és *Az utolsó Szerentsétlenség* Lilla-versként született.) Így akár az a paradoxon is előállhat, hogy az általunk Lilla-hasonmásnak vélt Amália előbb volt jelen a szöveguniverzumban, mint maga Lilla.

12 DEMETER Júlia, *i. m.*, 48.

13 Uo., *i. m.*, 55.

14 JULOW Viktor, *Csokonai Vitéz Mihály*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1991[2], 157.

15 DEBRECZENI Attila, *Csokonai, az újrakezdések költője*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998[3], 239.

16 ZENTAI Mária, *Tanúlt fülek és rongyon gyűlt munkák (Csokonai dévajságairól és megítélésükről) = Folytonosság vagy fordulat? (A felvilágosodás kutatásának időszerű kérdései)*, szerk. DEBRECZENI Attila, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1996, 309–317.

17 *A' Pendelbergai Vár* és a *Dorottya* közös költői képei világítanak rá például arra, hogy miről is beszél pontosan Bordáts uraság Belindának, a 1385. sorral kezdődően:

„Tudod már sok ízben ellenem pártoltál,
Váradat feldúltam, ismét meghódoltál.
Kardom most sem tompa, ha tompa megfenem:
Hogy mersz, pajkos madár, felkelni ellenem?"
Így szólott, és magát a' Nimfa megadta,
Tudván, édes iga nyögni ő alatta.

18 DEMETER Júlia, *i. m.*, 53.

19 Uo., *i. m.*, 54.

20 Mai dámák talán push-upos melltartónak neveznék e találmányt.

21 Halkan, csak itt, a jegyzetben említem, hogy költőnk szép és rút ehhez fogható kontrasztos jellemzésével már élt egy másik opusában, *A' Pendelbergai Vár formájának és megvételének leírásá*ban. Az 57–72. sor és a 109–126. sor (a kritikai kiadás alapján) ellentétes tartalmú részeire gondolok.

22 Vö. SZAUDER József, *Sententia és pictura (A fiatal Csokonai verstípusairól)* = Uő, *Az éj és a csillagok (Tanulmányok Csokonairól)*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1980, 73–108.

23 (Nem kell pszichológusnak lennünk ahhoz, hogy tudjuk: a féltékenység egyik legkínzóbb fázisa – ha nem a féltékenység maga – a másik elképzelése aktus közben valaki mással.)

24 Szemő mátkája kapcsán itt jegyezzük meg, hogy Laura és Tserházyné nem is lehetnének tagjai Dorottya *pártára únti hadának*, hisz férjnél lévő asszonyok.

VÖLGYESI ORSOLYA

Fáy András „különös házassága"[1]

A Magyar Tudományos Akadémia Fáy András születésének centenáriuma alkalmából pályázatot írt ki „Fáy András életrajza s munkáinak kritikai méltatása" címen. A beérkezett négy pályamű közül az Akadémia Badics Ferenc munkáját ítélte a legjobbnak. A munka 1890-ben könyv alakban is megjelent.[2] Azóta sem született hasonló alaposságú, átfogó életrajzi monográfia Fáy Andrásról. Badics ugyanis nemcsak az írói életművet és a közéleti tevékenységet mutatta be rendkívül részletesen, de igyekezett betekintést adni Fáy életének mindennapjaiba is. Badics az anyaggyűjtés során nemcsak a rendelkezésre álló levéltári és nyomtatott forrásokat nézte át, de megkereste a még élő ismerősöket, családtagokat, akiktől szintén értékes információkat remélt – egyébként a legközelebbi hozzátartozók, Fáy felesége és fia ekkor már nem éltek. Badics hagyatékában ma is megtalálható az a levelezés, melyet a monográfia írója az általa megkeresett személyekkel folytatott az adatgyűjtés időszakában,[3] és így megragadható az is, hogy Badics a Fáy András magánéletére vonatkozó ismereteit hogyan építette be az elkészült életrajzba, milyen adatokat használt fel, esetleg melyeket hallgatott el az általa kívánatosnak tartott Fáy-portré megalkotásakor.

A hagyatékból kiderül, hogy Badics legfontosabb „adatközlője" az író még élő unokaöccse, Fáy Béla és a család régi barátja, Karacs Teréz volt.[4] Fáy Béla számára, aki az 1840-es években Fáy András házában élt, egyáltalán nem volt közömbös, hogy a közvéleményben milyen kép alakul ki nagybátyjáról. Badicsnak írt levelében le is szögezte, lelkiismeretesen kívánja azokat az adatokat közölni, „mellyek a' nagy szellemnek magánéleti és közpálya futási jellemét kidomborítják, hogy mintául szolgáljon az utókornak [...]"; majd hozzátette: „De egyszersmind ohajtom, hogy házi köre, és környezetében kerültessék minden oly árnyékolás mely sem a' nagy jellem kidomboritására nem szükséges, sem az utokornak tanuságot nem nyujt semmi részben."[5] Badics válaszában igyekezett eloszlatni Fáy Béla esetleges aggályait, az életrajzírásról vallott elképzelését ugyanis a következőképpen foglalta össze: „Legelőször is, hogy az elvre nézve tisztázzam magamat, én is azt az elvet vallom, hogy nem kell mindent elmondani az életrajzban s másutt sem. Az írásnak épen abban van a művészete, hogy az ember eltalálja, mennyit kell

elmondania, ne mondjon feleslegest, de hézagos se maradjon az írásban más szóval – nem szabad (csak a szerkezet szempontjából sem) mindazt elmondani, a mit az író a dologról tud."[6]

Badicsnak egyébként hamarosan szembesülnie kellett az életrajzírás nehézségeivel, miután a pesti református egyház anyakönyveiben nem találta sem Fáy házasságkötésének, sem pedig Fáy Gusztáv megkeresztelésének a nyomát. Fáy Gusztáv ugyanis 1824-ben született,[7] Badics tehát logikusan valamikor az 1820-as évek első felére tette Fáy Andrásnak Sziráki Zsuzsával kötött házasságát. Az eredménytelen kutatás után Badics először arra gondolt, Fáy András talán Fóton nősült meg, hiszen felesége, Sziráki Zsuzsa onnan származott; gyermekük pedig talán Gombán, a családi birtokon születhetett. Felvilágosítást kért tehát ez ügyben a fóti és gombai református lelkésztől. Ugyanakkor levelet írt Zichy Antalhoz, Fáy Gusztáv gyermekkori barátjához is további információkért. Badicsnak ebből a leveléből azonban az is kiderül, már ekkor hallott arról, hogy Fáy András talán csak későn, idősebb korában törvényesítette kapcsolatát feleségével.[8]

Az nem volt ismeretlen, hogy Fáy, aki közéleti és szépírói tevékenysége során is sokat foglalkozott a nőnevelés kérdésével, a gyakorlatban is megpróbálta megvalósítani az általa helyesnek tartott elveket. Ezért az 1810-es években magához vett egy egyszerű származású kislányt, Sziráki Zsuzsit, akit aztán gondos nevelésben részesített, s később el is vett feleségül. Az évek múltával Fáynak ezt a tettét úgy értelmezték, mint az előítélet-mentesség megnyilvánulásának szép példáját.[9] Badicsnak azonban rá kellett ébrednie arra, hogy Fáy házasságának története titkokat rejt.

Sipos Pál fóti református esperes levele megerősíteni látszott azt a vélekedést, hogy Fáy már régebb óta foglalkozott azzal a gondolattal, hogy leendő feleségét maga neveli fel. Fáy mint szolgabíró Veresegyházon lakott, és gyakran látogatott át Fótra, ahol is igen jóban volt az akkori lelkésszel, Peterdy Józseffel. Az író valószínűleg egy ilyen látogatás alkalmával látta meg a kis Sziráki Juditot, akit az anya engedélyével haza is vitt, ám néhány hét múlva megpillantotta Judit testvérét, Zsuzsannát, aki Sipos szerint „Judithnál formásabb volt" – Juditot ekkor hazaküldte, Zsuzsannát pedig magához vette, és házában neveltette. Sipos mindezeket azzal egészítette ki, hogy Fáy és Sziráki Zsuzsa Szadán kötöttek házasságot; a mellékelve elküldött anyakönyvi bejegyzésből kiderült az is, hogy a házasságkötésre csak 1832-ben (!) került sor.[10]

Ennél jóval részletesebb választ küldött Tóth Sándor, gombai református lelkész.[11] Elbeszélése szerint abban az időben, mikor Fáy a pesti járás alszolgabírája volt, a konskripció ügyében Fóton járt, s ekkor kereste fel az ottani iskolát. A sokgyermekes özvegyasszony, Szirákiné egyik leányát magához vette, akivel először Gombán laktak; a kislány egy télen át itt járt iskolába, egy nyáron át a pulykákat őrizte, majd Pestre költöztek, ahol is Fáy Sziráki

Zsuzsit gondos nevelésben részesítette. A lelkész úgy tudta, a leány alig volt 16-17 éves, amikor nevelőapjától teherbe esett, ezért Fáy a lányt Bécsbe vitte, hogy ott szülje meg a gyermeket. Tóth Sándor szerint a kis Gusztáv már hároméves volt, mikor Fáy elvette gyermeke anyját. A házasságot egyébként Fáy testvére, László őrjöngve fogadta, és azzal fenyegetőzött, hogy lelövi testvérét, ha az belép házába. Idővel aztán a két fivér kibékült.

Karacs Teréz szerint Fáyt ifjúkori tapasztalatai indították arra, hogy tervet készítsen a lánynevelésről, s ekkor fogalmazódott meg benne az a gondolat is, hogy elképzeléseit egykor megpróbálja a mindennapi életben is valóra váltani: ezért vett magához először egy veresegyházi kislányt, majd pedig a kis Sziráki Zsuzsit. Fáy ugyanis még fiatalkorában beleszeretett egy házukban nevelkedő szegény lányba, és bár a szerelem kölcsönös volt, Fáy nővérének, Zsuzsannának sikerült a lányt fondorlatos módon elválasztania udvarlójától, és rávennie, menjen hozzá a gombai tanítóhoz. Fáyt ez a csalódás rendkívüli módon megviselte, s több évig búskomor volt a lány árulása miatt. Karacs Teréz egyébként úgy látta: Fáy Zsuzsanna megtestesítette mindazokat a rossz tulajdonságokat, amelyekkel egy korabeli leánynevelő intézetből kikerülő fiatal leány rendelkezhetett. Pazarló volt, fennhéjázó és hiú, apja házában úrnőként viselkedett, erkölcstelen, szabados viselkedésével megbotránkoztatta környezetét; s Fáynak sokszor kellett szégyenkeznie miatta. Fáy Zsuzsanna már éltesebb korú volt, mikor egy ifjú protestáns lelkészt magával csábított Pestre, azt ígérve neki, hogy itt összeházasodnak: „A kéjenc hölgy megelégelvén elcsábítottját, mellőzte azt, s ígéretét nem tartá meg. Az ifjú soha sem nyert többé lelkészi hivatalt. Felsőbbjei folyamatosan visszautasították. Szeremley Császár Ábrahám volt a könnyenhívő" – jegyezte fel Karacs Teréz.[12] S hogy a visszaemlékezőből nem csak a női elfogultság beszélt, ezt bizonyítja Fáy közeli barátjának, Szemere Pálnak az esete is, aki egyébként vonzódott a feltűnően csinos lányhoz. Szemere egy, a Fáy családnál elköltött vacsora utáni esetet ugyanis így írt le Kazinczy Ferencnek:

Susie az ölembe, nem az ölembe, hanem, ki kell mondanom, a' czombomra ült, én megöleltem, megcsókoltam 's ajkaink sokáig némán melegültek, forrottak egymáson, de szomjam nem hogy oltatott volna, sőt mind inkább nevekedett és ekkor szám a' mellyének esett, 's azt ezer csókokkal hintegettem el. Tovább ragadott a' hév, de nem bátorkodtam, 's csak reszkető néma ajkam mondotta mit akarok, 's Süsie nyakkendőjével firhangot csinálván felettünk, eggyik kezével a' kebelt megnyitá, 's a' bimbó számban vala. Hiszi e édes Uram Bátyám, hogy én mind ezen fellobbantások mellett is, mellyeket csonkán és hézaggal írok itt, vettem annyi erőt, annyi józanságot magamnak, hogy Susiet megvisgáljam, 's megnézzem ha szerelem e az, erántam égő szerelem, melly vele ezt tételi? Vettem, de hinni még sem tudok, az az az eszem nem tud: noha szívem már hiszen. De ez a' pásztoróra 's az, hogy nem én előztem meg Susiet, hanem ő engemet, bár melly kedves volt is, sok, nem tudom, nem akarom ki mondani, mit, gyanítat velem. Azonban ha ezen gyanuimat elverhetném, még akkor sem bátorkodnám Susiet megkérni. Ha itt-

hon vagyok 's elnézem házunkat, elnézem jövedelmünket, elnézem magamat 's characteremet, melly kevéssel csendesen élni szeret 's retteg a' spanyol uraságtól, 's ha elnézem Gombát is, a' hat lovakat, a' nagy asztalt 's azt, hogy Susie még Anyjának is parancsol 's nem esedez, hogy ő ott Dáma, 's nekem feleség, anya 's Gazdasszony szükséges – ha ezeket elnézem, a' félelem vesz körül, 's elhidegülök Susie eránt. Ide számlálom azt, hogy Susie magas álmokat álmodozott, valamint az Atyja is.[13]

Badics életrajzában alapvetően a Karacs Teréz által adott magyarázatot vette át, elfogadva azt a lélektani indoklást, hogy a fiatalkori csalódástól egyenes út vezetett a nőnevelés iránti érdeklődésig. Badics ezt a koncepciót egyébként Fáynak egy 1809-ben Kazinczyhoz írt levelével is igyekezett alátámasztani: itt a fiatalember arról számolt be, hogy apja parancsára hiába járta tíz hónapig Gömör és Nógrád vármegye nemesi udvarházait, nem talált magának megfelelő feleséget. Karacs Teréz ugyanakkor nem állította, hogy Fáy feleséget akart volna nevelni magának, sőt, úgy vélte, Fáy hibázott, mikor visszaélt nevelt lánya helyzetével, s tettét csak súlyosbította azzal, hogy gyermeke anyját évekig nem vette feleségül, bár mint látni fogjuk, a viszonyt továbbra is folytatta vele. Badics a lány teherbe ejtését ugyan nem hallgatja el, de rendkívül homályosan írja körül a történteket, a „dolgot" nem nevezi néven, s a történteket úgy állítja be, mint az egyetlen sötét foltot Fáy tiszta jellemén, amely vétkét egyébként Fáy idővel ki is javította.[14] Badics könyvéből egyébként kimarad annak a feltételezésnek a megemlítése, amelyet Tóth Sándor lelkész fogalmazott meg: eszerint Fáyt eleve a szebbik nem iránti érdeklődés vezette el az iskolába, illetve Szirákiné házához.

A Sziráki Zsuzsával kapcsolatos visszaemlékezések egyébként mind kitérnek a nő szépségére, műveltségére és szeretetre méltó egyéniségére. Tóth Sándor szerint „a lányka 10-12 éves volt, igen szép, később is nagyon szép asszony lett".[15] Fáy Béla így jellemezte nagynénjét: „Fáy Andrásné elég külső miveltséggel birt arra nézve hogy vendégeket fogadhasson, 's azokkal eltársalogjon, sött kellemes derült kedélyénél fogva őt sokan megnyerőnek 's még a' 40-50es években is csinosnak találták." Karacs Teréz pedig a következő szavakkal mutatta be egykori barátnőjét: „Megjelenése mindig szerény, szende, de nyájas közlékeny, szeme folyton ragyogott a vidámságtól, ajkáról ritkán tünt el a mosoly. A magyar és német szépirodalom termékeiből már sokat ismerénk, Göthe, Schiller, Lafontaine, Kocebue munkáit már forgattuk."[16]

A kisfiú megszületése után Sziráki Zsuzsa továbbra is mint Fáy nevelt lánya élt a házban, s a gyermeket is mint Fáy nevelt fiát tartották számon. Karacs Teréz szerint Fáy 1825-ben mint rokonát mutatta be Sziráki Zsuzsát a Karacs családnak, és a lányt Teréz barátságába ajánlotta. Karacsék ekkor az Ősz utcában, Fáy pedig a Tavasz utcában lakott, a két fiatal lány így sok időt töltött együtt. „Fáy meg meglepett együttlétünkben, s mint szerető jó szelid apa társalgott velünk" – jellemezte Fáy viselkedését Karacs Teréz.[17] A vissza-

emlékezőtől tudjuk, hogy az 1825-ös András-nap alkalmával tartott összejövetelen Fáy rokona, Jakabfalvy Dánielné látta el a háziasszonyi teendőket, mivel Sziráki Zsuzsa az elfogadott szabályok szerint még túl fiatal volt ehhez a szerephez. Mindez azt bizonyítja, hogy – miközben a gyermek ekkor már több mint egyéves volt – a külvilág előtt Sziráki Zsuzsa szigorúan mint „kisasszony" jelent meg, a tekintetes úrnak szólított Fáy mellett. Karacs Teréz egyébként ekkor semmit nem tudott Fáy és a lány kapcsolatáról, de állítása szerint Sziráki Zsuzsi az ő szüleinek mindent őszintén elmondott, és éppen Karacs Ferenc volt az, aki Fáyt végül rábírta a házasságra. Fáy 1832 októberében házasodott meg Szadán, a feleket az a Környey József református lelkész adta össze, aki egyébként Karacsék rokona volt. Az esküvői tanúk Fáy közeli barátai közül kerültek ki: Ferenczy István szobrász és Nagy Benjámin királyi táblai ügyvéd voltak.[18] Karacs Teréz szerint egyébként még a házasságkötés előtt megszületett a második gyermek is, akit Fáy, Sziráki Zsuzsi könyörgése ellenére, dajkaságba adott, és aki ott rövid idő múlva meg is halt. Úgy tűnik, Fáy titokban akarta tartani a házasságot, legalábbis erről tanúskodnak Karacs Teréz szavai, aki szerint Fáy a házasságkötéssel csupán a lány vallásos érzelmeit akarta megnyugtatni. Ezt bizonyítja egyébként az a tény is, hogy a házasságkötést nem hirdették ki az alispán által kiadott diszpenzáció következtében. Ugyancsak Karacs Teréztől tudjuk, hogy Fáy házasságáról végül is az egyik Pest megyei közgyűlésen szerzett tudomást a közvélemény, mikor is a lelkészek, kötelezettségüknek eleget téve, felolvasták a hallgatóság előtt a frissen egybekeltek nevét: „A jelenlevő Fáy felháborodva rögtön elhagyá a termet, menekült a bámuló, s már őt üdvözölni készülő hivataltársai közül." Badics nagyjából híven adja vissza a Karacs Teréz által leírtakat, de például nem említi meg, hogy mi történt Fáy második gyermekével, bár erről minden kétséget kizáróan tudomása volt.[19]

Fáy az első gyermeket egyébként Nagy Gusztáv néven anyakönyveztette, és ezen a néven íratta be a piarista gimnázium első grammatikai osztályába az 1831–32-es tanév őszi félévében, ő maga pedig mint gyám lett feltüntetve a beiratkozási könyvben. Fáy nővérének 1831-ben elkészült végrendelete is arról tanúskodik, hogy a kisfiú ekkor még a Nagy vezetéknevet viselte. Karacs Teréz szerint egyébként Fáy a jogi bonyodalmakat elkerülendő, éppen ennek a végrendeletnek következtében vette nevére és ismerte el törvényes fiának a gyermeket – Koós Istvánné Fáy Zsuzsanna ugyanis végrendeletében a nevén lévő Cukor utcai házat hagyta Nagy Gusztávra.[20] Fáy egyébként maga is igyekezett gondoskodni Sziráki Zsuzsáról és a kis Gusztávról. 1824-ben a Tavasz utcai házat a lányra íratta, azzal a megkötéssel, hogy annak halála esetén a házat Nagy Gusztáv örökli. 1827-ben aztán a Tavasz utcai házat elcserélte egy, a belvárosi Kalap utcában lévő ingatlanra, amelyet Sziráki Zsuzsa és Nagy Gusztáv nevére íratott, a hivatalos eljárás külön érdekessége, hogy abban mindketten mint Fáy nevelt gyermekei szerepeltek.[21]

Mindebből tehát egyértelmű, hogy Fáy évekig nem ismerte el törvényes fiaként a gyermeket, bár a közeli családtagok nyilván tisztában voltak a helyzettel. Fáy egyébként távoli rokonának, Kazinczynak is teljesen őszintén írt apai érzelmeiről és arról, hogy mennyire meg van elégedve a kisfiú tanulmányi eredményével.[22] Kérdéses természetesen, hogy a házban megforduló nagyszámú vendégsereg mit tudott Fáy és Sziráki Zsuzsi kapcsolatáról és annak gyümölcséről, s miként vélekedtek a kialakult helyzetről. Minderről megbízható forrás nem áll rendelkezésünkre, Fáy harmincas évekbeli levelezéséből azonban kiderül, hogy a rokonok és barátok a helyzet rendezése után magától értetődően fogadták el az asszony és a gyermek új pozícióját, különös tekintettel arra, hogy Fáy valóban szerette a kisfiút, gondos nevelésben részesítette, és később a megyénél is igyekezett egyengetni pályáját.

Mindezek után talán érthető, hogy Badics további részleteket szeretett volna megtudni Fáy és Sziráki Zsuzsa házasságáról, ezért a következő kérdéseket tette fel Fáy Bélának:

– Nem éreztette-e Fáy feleségével, hogy az rangján alul való?
– Eljárt-e vele társaságba?
– Ha vendég jött a házhoz, nem kellett-e nejének félrevonulnia?
– Fáy hogyan viselkedett az asszony rokonaival?
– Milyen volt Fáy Gusztáv anyjához való viszonya?

Fáy Béla a feltett kérdésekre a következőket válaszolta: Fáyné mindig az asztalfőnél ült, hacsak valamely érdemes vendégnek helyét át nem adta. Fáy mindig együtt ment feleségével társaságba, mások előtt figyelmesen bánt vele.[23] Sziráki Zsuzsa rokonaihoz, testvéreihez mindig jó szívvel volt, ha a pesti vásárok alkalmával az asszonyok feljöttek paprikát árulni, öten-hatan is a cselédszobában laktak, sőt ebédre, vacsorára is megterítettek nekik.[24] Fáy Béla egyébként már korábbi levelében is alapvetően harmonikusnak mutatta be a házasságot, és elismerően szólt Fáynéról is: „Neje Sziráky Zsuzsanna, igen jó kedélyű, vidám természetű, előzékeny, szíves és az ügyefogyottak iránt adakozó jó szívű nő volt, 's a boldogulttal ki hirtelen fellobbanó de hamar megbékülő természetű volt, igen jól tudott bánni."[25] Az egyetlen komoly konfliktust az okozta, hogy Sziráki Zsuzsa – az egyébként rendkívül takarékos – Fáy szerint túlzottan is jószívű és adakozó volt, és emiatt a nő gyakran került pénzzavarba. Fáy Béla szerint Gusztávnak – aki különben nagyon szerette édesanyját – is sok keserűséget okozott annak a pénzzel való könnyelmű bánásmódja, s nemegyszer neki kellett édesanyját kisegítenie a kényelmetlen helyzetből, azért, hogy egy újabb családi veszekedést elkerüljenek. Karacs Teréz is megerősítette, hogy a Fáy házaspár alapvetően kiegyensúlyozott, boldog kapcsolatban élt.

A már említett Tóth Sándor, gombai lelkész – az előző visszaemlékezőkkel ellentétben – korántsem mutatta be olyan harmonikusnak és idillinek ezt a házasságot: „Fáy A[ndrás] nejével soha nem ugy élt, mint vele egyenlővel. Egy kis részben mindig cseléd maradt. Vele szembe mindig ideges, zsörtölődő sokszor durva volt. Még a konyha pénzt is mindennap kéztül adta ki. Hamarabb ráförmedt, mint a cselédjére, pedig künn az életben nyájas szeliden komoly, megnyerő modorral bírt..." Elbeszéléséből az is kiderült, hogy az 1830-as évek elejétől kezdve folyamatosan betegeskedő Fáyt felesége lelkiismeretesen és önfeláldozóan ápolta, gyakran fél éjszaka virrasztott mellette, úgyhogy maga az asszony is komoly beteg lett: Sziráki Zsuzsa az 1830-as évek közepétől kezdve egészen haláláig az egyre súlyosbodó köszvénnyel küszködött.[26] A lelkész szerint Fáy megparancsolta feleségének, hogy éjjel az ágya előtt székeken feküdjön, s az akár fél éjjel is legyezze nehezen lélegző férjét. Badics az elbeszélésnek ez utóbbi mozzanatát nem említette életrajzában.

Bár Fáy András és Sziráki Zsuzsa házassága a külvilág előtt alapvetően harmonikusnak mutatkozott, valószínű, hogy a kapcsolatot feszültségek is terhelték. Ezek a feszültségek eredhettek a két fél rendi státusának különbözőségéből, az eltérő mentalitásból (lásd például a pénzhez való viszonyt), de talán visszavezethetők arra is, hogy egy idősebb férfi és egy fiatal nő házasságáról volt szó. Mindehhez azt is figyelembe kell venni, hogy Fáy nem számított a kor férfiideáljai közé: Karacs Teréz igénytelen külsejű, kissé ferdén nőtt termetű embernek írta le, s minden bizonnyal nem járt távol az igazságtól Tóth Sándor jellemzése sem: „Fáy A[ndrás] Don Juan soha sem volt, a ragya már gyermek korában elverte, vézna, gyönge testű kisded emberke volt, még a ruha is esetlenül állt rajta, – aki beszélni hallotta csodálta, hogy e vézna kis embertől, hogy származik ily nagy stentori hang." Valószínű, hogy voltak, akik ezzel a helyzettel megpróbáltak visszaélni, legalábbis erre utal Karacs Teréz egyik feljegyzése. Eszerint a Fáy egyik rokonánál, Fáy Ferencnénél[27] gyakran vendégeskedő Sziráki Zsuzsának egy társaságbeli fiatalember levélben vallott szerelmet – Karacs Teréz szavait idézve: „merész volt a népből származott s idős férjü szende nőhöz nyilatkozó levelet irni." A levél Fáy kezébe jutott, aki felháborodottan tett szemrehányást rokonának, aki alkalmat és lehetőséget teremtett egy ilyen lépéshez.[28] Ennél komolyabbnak tűnik az az eset, melyről néhány évvel később, 1844 novemberében Vahot Imre számolt be Erdélyi Jánosnak. Vahot szerint Fáy meghasonlott nejével, mivel az asszony megcsalta Füredy Mihállyal. Mint Vahot írta, egy hónapja sem Fáy, sem felesége nem mutatkozott a külvilág előtt.[29] Füredy Mihály egyébként a kor egyik neves énekes színésze volt, a kortársak szép férfinak tartották, és talán az sem lényegtelen, hogy hét évvel volt fiatalabb Sziráki Zsuzsánál.

Nem tudjuk, Sziráki Zsuzsa hogyan dolgozta fel azt a tényt, hogy nevelője és gyermekének apja egy és ugyanaz a személy volt, s nem tudjuk azt sem:

ez a tény milyen feszültségeket okozott kettejük kapcsolatában. A rendelkezésre álló források alapján azonban úgy tűnik, Fáy mindkét szerepében azon elvek szerint igyekezett elrendezni a lány életét, amelyeket egyébként szépírói és közéleti műveiben a nyilvánosság előtt is megfogalmazott. Ezen elvek szerint pedig a nő nem jelenhet meg a társadalomban mint önálló akarattal bíró és független egzisztenciával rendelkező személyiség: életének középpontjában ugyanis a férjnek kell állnia. *A Bélteky ház* című regényében az igazi magyar háziasszonyt megtestesítő feleség úgy kering férje körül, mint a planéta a nap körül. Ugyanitt fogalmazza meg az egyik szereplő, a nevelő Káray a következőket:

> Én szeretem, ha a' szép nem könnyedén, 's verős óldaláról hajlik inkább venni az életet, mint arnyékossáról; mert az ő hívatások az, hogy hozzánk simítsák nyájasítsák az életet, melly nem ritkán bő ruhaként áll-el a' nagyobb gondú férjfiaktól: de a' szerfeletti könnyű elme, mint forradozó és habzó szer felűl fut edényén, úgy nem fér-meg a' házi élet' szűk körében, melly csak nem egyedűl világa a' jó nőnek.[30]

Fáy végrendelete pedig arról tanúskodik: halála után sem tartotta elfogadhatónak, hogy felesége Pesten maradjon és önállóan éljen, úgy rendelkezett, hogy az asszony költözzön fiához a gombai birtokra. Álláspontját azzal indokolta, hogy az egyedülálló asszonynak egyedül élni nem illik, hiszen így rágalmaknak teszi ki magát, másfelől két háztartást vinni költséges dolog. A pesti ház bérbeadása ugyanakkor jelentős segítséget nyújtana Fáy Gusztávnak, hiszen az úrbéri viszonyok eltörlésével és a köztehervíselés bevezetésével jelentős költségek hárulnak a birtokosokra: „De különben is Özvegyem hóltom után egyebet nem követelhetvén, mint tiszteséges özvegyi tartást, azt fiam körében legczélszerűbben érheti el; annyival is inkább, hogy így a' házi bútorok is egyesítetvén, nagyobb kényelmet nyerhet a' háztartás" – fogalmazott Fáy 1850-ben.[31]

Ha Fáy András házasságának kérdéseit akarjuk interpretálni, az is feltűnő, hogy a komoly forrásfeltárásokat végző, visszaemlékezéseket is felhasználó Badics Ferenc milyen apró, de célzatos korrekciókat végzett el ahhoz, hogy monográfiájának hősére minél kevésbé vetülhessen rá az amoralitás vádja. Természetesen Badics elsősorban saját korának erkölcsi felfogásához igazította Fáy portréját. Ezt jól példázza az is, ahogy Badics Fáy kiadatlan szövegeit kezelte, megváltoztatva olyan illetlennek érzett kifejezéseket, amelyeket Fáy minden további nélkül le mert írni. Erre csak egyetlen példa a következő, Fáytól följegyzett anekdota: „SZERENCSY ISTVÁN. Jovialis, vig és lelkes, népszerűs férfiu, noha nem épen kitünő talentum volt. Personalis korában, ha valamely circularis sessio határozata ellen ellenvetéseket tett, s annak megváltoztatását sürgette, de keresztül nem vihette, néha felhallhattólag, ugy hogy környezete is hallhatta" – s itt a Badics a következőképpen fe-

jezte be a mondatot: „mondott illetlen szókat." Csakhogy Fáy kéziratában ez a mondat még így állt, egyenes idézetként: „ezt mondá: nabasszátok meg!"[32]

Fáy házasságával talán párhuzamba állítható a reformkor egyik meghatározó politikusának, báró Wesselényi Miklósnak az esete. A viharos szerelmi életéről is elhíresült Wesselényi[33] ugyanis szintén egy nála jóval fiatalabb, egyszerű származású lányt vett el. A graefenbergi takács lánya, Lux Anna az 1840-es évek elején mint betegápoló került a beteg Wesselényi mellé, s aztán követte a bárót zsibói birtokára. Wesselényi gyakorlatilag vadházasságban élt a lánnyal, mígnem 1845-ben néhány héttel közös gyermekük megszületése előtt törvényesítette a kapcsolatot. A köztük lévő viszonyról egyébként az odalátogatók minden bizonnyal tudtak, és ezt tudomásul vették, még akkor is, ha ez nem nyerte el tetszésüket.[34] Wesselényi aztán levélben értesítette legközelebbi barátait a házasságról és a gyermek születéséről,[35] így a gyermek mint Wesselényi törvényes örököse látta meg a napvilágot, s Lux Anna is mint a báró törvényes felesége adhatott életet a kisfiúnak. Kérdés, hogy a hasonló történetnek e kétféle kezelése mennyire magyarázható a két férfi különböző személyiségével, és mennyire azzal az eltérő társadalmi közeggel és pozícióval, amellyel egy városi értelmiségi életformát választó nemes és egy saját életét mindig is öntörvényűen irányító arisztokrata rendelkezhetett Magyarországon, illetve Erdélyben a rendi társadalom utolsó évtizedeiben.

1 Előadásként elhangzott a Hajnal István Kör 2002-es, nyíregyházi konferenciáján. A dolgozat anyaggyűjtésében Gajáry István és Sasfi Csaba volt a segítségemre. Fogadják ezúton is köszönetemet.

2 BADICS Ferenc, *Fáy András életrajza*, Bp., 1890.

3 MTAK Kt. Ms 10.059 (Badics Ferenc hagyatéka).

4 Karacs Teréz feljegyzéseinek egy része később nyomtatásban is napvilágot látott: KARACS Teréz, *Fáy András házassága. Jegyzetek Badics Ferenc életrajzához = Teleki Blanka és köre*, sajtó alá rend. SÁFRÁN Györgyi, Bp., 1963, 180–191.

5 MTAK Kt. Ms 10.059 (Fáy Béla Badics Ferencnek, 1885. III. 10.).

6 MTAK Kt. Ms 10.059 (Badics Ferenc levélfogalmazványai. Badics Ferenc Fáy Bélának, 1885. márc. 16.).

7 Fáy Gusztáv életéről lásd VADNAI Károly, *Fáy Gusztáv*, Fővárosi Lapok, 1866. május 23., és Uő, *Egy magyar zeneszerző élete (Fáy Gusztáv, † május 19-én 1866)*, Zenészeti Lapok, 1867. febr. 10. és febr. 17., továbbá: PÁNDI Marianne, *Egy elfelejtett magyar zeneszerző: Fáy Gusztáv = Magyar zenetörténeti tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára*, szerk. BÓNIS Ferenc, Bp., 1969.

8 MTAK Kt. Ms 10.059 (Badics Ferenc levélfogalmazványai. Badics Ferenc Zichy Antalnak, 1885. I. 24.).

9 Ennek egyik első példáját lásd (K.), *Fáy András (1786–1864)*, Fővárosi Lapok, 1886. máj. 30., 149. sz. Ezt a cikket igazította ki KARACS Teréz, *Fáy András nősülése*, Fővárosi Lapok, 1886. jún. 3., 153. sz. Karacs itt csak Sziráki Zsuzsának Fáy házához kerülését pontosította, de nem beszélt Fáy Gusztáv születésének és a házasságnak a körülményeiről, csak annyit jegyzett meg: fontosnak tartja, hogy a készülő életrajzban minden sor megfeleljen az igazságnak. Karacs cikkéhez igazodik, azt ezen a ponton nem is bővíti: KOLTAI Virgil, *Fáy András élete és működése*, Győr, 1888, 67–68.

10 MTAK Kt. Ms 10.059 (Sipos Pál Badics Ferencnek, 1885. IV. 13.).

11 MTAK Kt. Ms 10.059 (Tóth Sándor Badics Ferencnek, 1885. febr. 27.).

12 MTAK Kt. Ms 10.059 (Karacs Teréz Badics Ferencnek. Karacs Teréz Fáy Andrásról. 12.).

13 Szemere Pál Kazinczy Ferencnek, 1813. ápr. 15. = *Kazinczy Ferenc levelezése*, kiad. dr. VÁCZY János, X. kötet, Bp., 1900, 312–313.

14 BADICS, *i. m.*, 226–231.

15 MTAK Kt. Ms 10.059 (Tóth Sándor Badics Ferencnek, 1885. II. 27.).

16 MTAK Kt. Ms 10.059 (Karacs Teréz Badics Ferencnek. Karacs Teréz Fáy Andrásról. 18–19.).

17 MTAK Kt. Ms 10.059 (Karacs Teréz Badics Ferencnek. Karacs Teréz Fáy Andrásról. 18.).

18 Fáy András házassági bizonyítványát lásd OSZK Kt. An. Lit. 1525.

19 Vö. Karacs Teréz feljegyzéseivel, valamint Badics egyik levélfogalmazványával: MTAK Kt. Ms 10.059 (Badics ismeretlennek, 1885. II. 13.).

20 A végrendelet szerint a házat Jakabfalvi Juliannára – halála esetén, annak fiára, Fáy Bélára –, Fáy Kálmánra, Gabriel Borbálára, s Nagy Gusztávra hagyta (BFL IV. 1202./h. Pest város tanácsa iratai. Relationes, ...a[rchivi] n[ovi] 4041.). A végrendeletben szereplő Jakabfalvi Julianna Fáy László felesége, Kálmán és Béla pedig kettőjük gyermekei voltak. Gabriel Borbála, azaz Gabriel Istvánné Fáy Borbála pedig Fáy Zsuzsanna testvére volt. A házat végül 1835-ben íratták a kedvezményezettek nevére, ekkor Gusztáv már a Fáy nevet viselte, és Fáy András mint a kiskorú gyermek természetes és törvény szerinti gyámja szerepelt a hivatalos iratban.

21 BFL IV. 1215/d. Pest város telekhivatala iratai. Telekátírási jegyzőkönyvek 15. köt. (1825–1830) 266–267.

22 „Atyafiságos levelét tegnap vettem. Hálásan köszönöm kegyes megemlékezését rólam és Guszti fiamról. Ez naponként több több örömmel áraszt el; s képzelheti kedves Uram Bátyám melly boldog érzéssel esheték tegnap előtti examenbe hallottan a Professzor azon közönségesen tett nyilatkozását hogy Guszti, a legjobb gyermek oskolájába! A szülői érzelem bizonyos a legtisztább legsalaktalanabb érzelmek egyike." Fáy András Kazinczy Ferencnek (dátum nélkül): MTAK Kt. M. irod. lev. 4-r. 38. sz. (Fáy András levelei Kazinczy Ferencnek).

23 Ezt egyébként megerősíti Bártfay László néhány naplóbejegyzése is (*Bártfay László naplója*, OSZK Kt. Fol. Hung. 2230/I., 1838. dec. 3., 1839. febr. 18.) Bártfay 1839. nov. 24-én beszámolt arról, hogy ezen a napon hangzott el a Magyar Tudós Társaság nyilvános közgyűlésén báró Eötvös Józsefnek Kölcsey Ferenc felett elmondott emlékbeszéde. Feljegyezte azt is, hogy a pesti vármegyeházán megtartott gyűlésen jelen volt Fáyné, Pólyáné és Schodelné, akik az ülés alatt a karzaton ettek. „– Szeretném tudni, vallyon szólott e Eötvös ezek' lelkéhez is? – Bizony több tiszteletteljel viseltethettek volna az idő, hely 's gyülekezet iránt, 's ne tették volna ki magokat megitélés tárgyául a' has és állatiság miatt.–"

24 MTAK Kt. Ms 10.059 (Fáy Béla Badics Ferencnek, 1885. III. 13.).

25 MTAK Kt. Ms 10.059 (Fáy Béla Badics Ferencnek, 1885. III. 10.).

26 Fáy Béla szerint az asszonyt a család barátja, Pólya József doktor kezelte, s a betegség miatt Fáyék évente négy hetet töltöttek a Császár-fürdőben. MTAK Kt. Ms 10.059 (Fáy Béla Badics Ferencnek, 1885. III. 13.).

27 Fáy András egyik ifjúkori szerelméről, Bernáth Annáról van szó (vö. BADICS, *i. m.*, 46–47.). Karacs Teréz szerint Fáy Ferencné zajos házat vitt, vendégeit nem igen válogatta meg. Fáy Ferencné lánya, Emma egyébként később Kazinczy Gábor felesége lett.

28 A történetet lásd MTAK Kt. Ms 10.059. (Karacs Teréz Badics Ferencnek. Karacs Teréz Fáy Andrásról. 15–16.) Karacs szerint az eset akkor történt, „mikor már a budai színházban magyar színészek működtek", tehát valamikor az 1830-as években, 1833 és 1837 között.

29 Vahot Imre Erdélyi Jánoshoz, 1844. nov. 5. = *Erdélyi János levelezése*, I, sajtó alá rend. T. ERDÉLYI Ilona, Bp., 1960, 233–234.

30 FÁY András, *A Bélteky-ház*, Román, I. kötet, Pest, 1832, 107–108.

31 OSZK Kt. An. Lit. 1525.

32 A szöveget közli: HÁSZ-FEHÉR Katalin, *Elkülönülő és közösségi irodalmi programok a*

19. század első felében. Fáy András irodalomtörténeti helye, Debrecen, 2000, 314.

33 Erről legújabban lásd VERESS Dániel, *Rajongók, hódolók, szeretők* = Uő, *Férfibú és történeti gyász. Glosszák Wesselényi Miklós életéhez, művéhez, eszmevilágához*, Csíkszereda, 2000, 83–86.

34 Lásd ÚJFALVY Sándor, *Emlékiratok*, Bp., 1990, 312., 317.

35 Báró Wesselényi Miklós Kemény Zsigmondnak, Zsibó, 1845. dec. 31., ItK, 1901, 357.; báró Wesselényi Miklós Deák Ferencnek, Zsibó, 1845. nov. 20. és Uő Uannak, Zsibó, 1845. dec. 15.: *B. Wesselényi Miklós levelei Deák Ferenchez 1841–1850*, kiad. FERENCZI Zoltán, Történelmi Tár, 1904, 317–320.; Wesselényi Miklós Vörösmarty Mihálynak, Zsibó, 1845. dec. 1. = *Vörösmarty Mihály levelezése*, kiad. BRISITS Frigyes, Bp., 1965. (*Vörösmarty Mihály Összes Művei* 18.) 170.

A reakciókra lásd Deák Ferenc Wesselényi Miklósnak, Kehida, 1845. nov. 30. és Uő Uannak, Kehida, 1846. jan. 14. = *Deák Ferencz emlékezete. Levelek. 1822–1875*, kiad. VÁCZY János, Bp., 1890, 171. és 174.; valamint Bezerédj István Wesselényi Miklósnak, Hidja, 1845. dec. 21.: *Báró Wesselényi Miklóshoz írt politikai levelek*, kiad. PAP Károly, Történelmi Tár, 1906, 242–243.

L'Homme Ilona

Az erotikus női költészet fogadtatása a XX. század elején

Ha belelapozunk régi irodalmi folyóiratok XX. század eleji számaiba, hogy megnézzük, az akkori kritikusok miért érdeklődtek női kollégáik alkotásai iránt, azt tapasztaljuk, hogy lényegében a „női lélekre" voltak kíváncsiak, és úgy vélték, leginkább a tehetséges nők őszinte önkifejezéséből keletkező műalkotások révén fogják tudni kíváncsiságukat kielégíteni. Majdhogynem egyetértés van a tekintetben, hogy igazából csak a női író hivatott női lelket ábrázolni. Így tehát jellemzően azt várták a női íróktól és költőktől, legyenek őszinték, ahelyett, hogy „a férfiakat majmolják", ahogyan addig tették. Mindez persze máris számtalan kérdést vet fel – én itt Erdős Renée recepciójából kiindulva ezek közül csak néhányat elemzek.

Erdősre ma leginkább mint ponyvaíróra emlékeznek. Pedig nem annak indult, a századfordulón ígéretes költőnek tartották, az irodalmi lapok foglalkoztak vele, s később is számon tartják: ígéretes költői indulására a *Nyugat* emlékszik,[1] másutt erről inkább megfeledkeznek katolizálása utáni prózaírói pályája javára,[2] miközben az idők során minden oldalról egyre erősebb esztétikai alapú kritikák érik Erdőst, aki a kifogások ellenére folyamatosan jelen van a kritikai rovatokban. Jelen dolgozat az Erdőssel kapcsolatos kritikáknak a nőiesség diszkurzusával összefüggő néhány aspektusát vizsgálja.

Egyvalamiben egyetértenek a kritikusok: őszinteségben nem találnak hiányt Erdősben, hazugsággal nem vádolják, korai versei – hogy úgy mondjam – „igazságtartalmát" nem kérdőjelezik meg, noha egyik recenzense megjegyzi, hogy „talán kissé nagyobb bátorsággal, mint őszinteséggel – tárta fel előttünk szívét".[3] Úgy tűnik viszont, megkérdőjelezték későbbi megtérésének őszinteségét,[4] illetve megállapítják, hogy az erotikának és a misztikus hevületnek ugyanaz a gyökere.[5]

Leginkább a *Budapesti Szemle* tájékán kelt zavart Erdős és más női költők nyíltsága, leginkább ott publikálnak azok a kritikusok, akik számára a szemérmesség később is elválaszthatatlan része a nőiességnek. A szemérmesség mellett visszafogottnak, szerénynek illik lenni – ezt mutatja, hogy dicséretet arat a címadás szerénysége, Czóbel Minkánál[6] ugyanúgy, mint Erdős *Versei* esetében, ami a kritikus szerint helyes választás volt a fellengzősebb „Költemények" szó helyett.[7] Erdős kötete emellett „szép kiállítású", de végül (bár

elismeri Erdős tehetségét és törekszik a megértésre) a kritikus mégis fejét csóválva állapítja meg: „És Erdős Renée eleitől végig kedvtelve csapong ezen a rideg, lelketlen *szecessziós* téren."[8]

Bár következő kötetéhez Erdős nem szívlelte meg a *Budapesti Szemle* kritikáját,[9] mégis „mintha az ő kedvelt erotikus mezején valamivel szelídebb húrokat pengetne a régihez képest".[10] De még most is túlságosan őszinte,[11] s ezzel a reakcióval a *Budapesti Szemle* nincsen egyedül: Erdős verseiben „szokatlanul forró szenvedély nyilvánul, mely nemegyszer áttöri a nőies tartózkodás határait. Nyíltsága, mellyel szíve legtitkosabb sóvárgásait kiállítja a nyilvánosság elé, sokszor szinte megdöbbenti az olvasót, s azok a vegyes érzések, melyeket ezekkel kelt, nem mindig válnak javára a versek esztétikai hatásának",[12] igaz, a *Budapesti Szemle* kritikusaival szemben a *Vasárnapi Ujság* úgy véli, „vannak igazán sikerült versei is, amelyekben őszinte érzés nyilvánul költői formában", éspedig „ezek éppen azok, melyekben nem hajhássza minden áron az őszinteség túlzásait".[13]

Mintha a *Budapesti Szemle* éppen a szemérmetlen női versek fényében kifejezetten örülne az *Egy asszony versei* című 1909-es kötetnek, amely végre egy kevésbé ijesztő, „tisztább" női lélek őszinte megnyilatkozása: „Hogy e költő nem férfi, az, mielőtt a versek olvasásába kezdünk, a mi szemünkben épen nem volt ajánló levél. Mert fájdalom, a modern női lyrát (sőt nem épen csak a modernt), a hysterikus túlérzékiség már sokszor compromittálta. Ám az *Egy asszony versei* nemes hangjukkal hamar meggyőztek bennünket, hogy ezúttal a költői hevületet tüzességükben is tiszta asszonyi érzések okozzák."[14] Ennek kapcsán aztán hosszasan dicséri is a névtelen szerző szemérmességét: „nemcsak azt a meghatottságot érezzük, a mit egy nagyon szerelmes költői asszonyszívnek lírikus őszinteséggel elpanaszolt fájdalmai keltenek, hanem azt a tiszteletet is, melyet az ellyrizált női fájdalmak mindig megérdemelnek, ha a legnagyobb őszinteség a legkisebb szemérmetlenséggel sincs bekeverve. / Még a férfi lyrikus őszintesége is oly erény, mely bizonyos nem codificálható, de jóízlésünktől megkívánt aesthetikai szemérmesség híján elveszti báját és becsét. *Természetszerűen még kényesebbek vagyunk, ha női lyrikussal van dolgunk.* [Kiem. L. I.] Sok, a mi férfitől csak bátor és hatásos őszinteség, nőtől már szemérmetlenség. A ki ezzel szemben azt akarná vitatni, hogy versről ítélve nem szabad arra gondolnunk, ki írta, hanem csak azt kell néznünk, milyen a vers: az óriási tévedésben van. Mert hiszen a lyrai verseknek épen az ad éltető meleget, szívhez szóló érdekességet, ha megérezzük belőle azt az egyéni valakit, a kinek legszubjectívebb vallomásai."[15] A *Budapesti Szemle* nem az egyetlen folyóirat, amelyben ez alapján értékelnek, és az „Egy asszony" társaságában találjuk Szász Piroska,[16] Kordina Lilly,[17] Nil,[18] Jörgné Draskóczy Ilma[19] és Tóth Irén[20] költészetét és Dánielné Lengyel Laura novelláit is.[21] Szinte kivételszámba megy, hogy a kritikus nem hibáztatja Annie Vivantit, amiért „nem akar tompított hangon megcsendül-

ni [...] női érzéseit férfias egyenességgel tárja fel", ám neki is rokonszenvesebb Ada Negri, aki szomorúságában is visszafogott.[22] A *Vasárnapi Ujság* kritikusa nem tartja teljesen érdektelennek Alba Nevis verseit sem, de azon megállapítása, hogy Alba Nevis „egy újabb tagja annak az újabban mindinkább szaporodó női költő-csoportnak, amely az őszinteséget, az érzések tartózkodás nélküli kimondását tűzte ki jelszaváúl",[23] sejteti, hogy ez a költészet kissé idegen neki. Meg is állapítja, hogy „[e]z a rikító, túl erős színezés épen nem válik javára versei művészi hatásának".[24]

Erdős későbbi, már más jellegű és egy szélesebb közönség körében sikert arató írásainak fogadtatása két fő vonulat mentén történik: egyrészt az erkölcsi alapú kritikát találjuk,[25] amely rendszerint a szerinte felesleges erotikus részleteket kifogásolja, a másik oldalon pedig lényegében a *Nyugat*ot, amely leginkább a „papírízű" szereplőket, a felszínességet és a ponyvaízű túlzásokat kifogásolja, sajnálkozva, hogy a valaha ígéretes fiatal költő ilyen pályára tért.[26] A *Literatura* inkább beszámolót, mintsem kritikát ad Erdős életéről és pályájáról (megjegyezve, hogy az erotikumnak bizonyára megvolt a szerepe a sikerben).[27] *A Toll*ban pedig Dánielné Lengyel Laura cikkében[28] Erdős (igaz, vélhetőleg nem erotikus versei alapján) Kaffka, Lesznai és Várnai mellett szerepel.

A női írók nemi erkölcsön alapuló irodalmi értékelése nem zárul le a múlt század elejével – a *Budapesti Szemle* ennek mentén ítéli meg és el Kaffka *Két nyár* című kötetét,[29] és bár idővel jobban szétválik az erkölcsi aspektus az irodalmitól és valamelyest külön kezeli ezeket,[30] de még 1939-ben is hiába merül fel Szentmihályiné Szabó Máriáról szólva a kritikusban, hogy „az erősfokú erkölcsi fertőtlenítésnek is van esztétikai hatásában egy kis naftalin-szaga", mégis visszakozik és arra a megállapításra jut, hogy: „[a]z erkölcsi tisztaságszeretet különösen jól illik a nőíró lelkéhez."[31] Más folyóiratokban sem díjazzák a szexuális témákat: „első regényekor azt hittük, női lélekrajz címen kacérkodik a szexuális élet alkóvtitkaival, de ettől eltávolodott."[32] A *Vasárnapi Ujság*,[33] később az *Irodalomtörténet*[34] és a *Napkelet*[35] is az érzékiség ábrázolását a szórakoztató, a tömegsikert megcélzó irodalommal hozza összefüggésbe, s többen úgy látják, az erotika „indokolatlan" megjelenése az alkotásban kifejezetten a női írókra jellemző, így a diszkurzus a női íróhoz a silányságot, illetve a tömegízlés kiszolgálását és az erotikát ábrázoló „pikáns" írást társítja,[36] ami nem éppen könnyít az irodalmi igényű női író dolgán. Első pillantásra kivételnek tűnik a *Literatura* egyik cikke, amely szerint az erotikumot csupán egyesek rosszindulata kapcsolja a nőiességhez, éspedig igazságtalanul: „Jellegzetesen női írás minden könyve, de nem abban az értelemben, ahogy a mai – valljuk be, többnyire rosszindulatú előítélettel eltelt – férfikritika értelmezi ezt a megjelölést, amikor az erotikum kihangsúlyozását, a léhaság védjegyét, a »geil« asszonyi írásokat tartják tipikusan női írásnak." Ám végső soron itt is egyetért a kritikus az erotika ábrázolásának elítélésé-

ben és a szerzőt éppen azért dicséri, amiért „[m]ind ennek [azaz a léhaságnak, az erotikum kihangsúlyozásának] nyoma sincs Szentmihályiné Szabó Mária oeuvre-jében."[37] Gulácsy *Hamuesőjéről* úgy véli házi folyóiratának a kritikusa, hogy erotikus jelenetei – a szerző nő lévén – külön indoklásra szorulnak.[38] Mások is megalapozottnak tartják mindezt, például Pekár Gyula,[39] a *Napkelet*,[40] vagy a *Budapesti Szemle* kritikusa, aki szintén úgy látja, a felesleges erotika kifejezetten a női írókat fenyegető veszedelem.[41]

A szexualitással kapcsolatos témák elutasítása persze nemcsak a szerzőket korlátozza, hanem magyarázkodásra kényszeríti azt a kritikust, akinek más okokból vannak kifogásai, például a tematika egysíkúsága miatt Kovács Jenőtől[42] kezdve Kisujfalusi Wildner Ödönön át[43] a *Vasárnapi Ujság*ig[44] és Kaffka Margitig: „Legtávolabb álljon tőlem minden olyas aggodalom, mely az ízlés nevében tilalomfát állít bizonyosfajta témák, bizonyos oldalú költői megnyilatkozások elé, ha ezek nem férfi-, hanem asszonyembertől erednek. Hogy asszony ne írhasson őszinte lírát bármelyfajta szerelmes érzéseiről [...] [m]ég feltevésnek is szégyenkezni való szempont ez."[45]

Vannak, akik kifejezetten üdvözlik Erdős erotikus költészetét. Halasy Andor[46] és Balázs Béla,[47] illetve *A Hét* kritikusa[48] éppen Erdősben látja „a nő" igazi megnyilvánulását. Ők a nőt inkább ősi ösztönlénynek, mintsem érzelmeit szemérmesen visszafogó lánynak vagy asszonynak látják, így – bár természetesen a szerző szempontjából fontos különbség van köztük – voltaképpen ők lényegében ugyanazt kérik számon Erdőstől, mint az őt elutasító kritikák, nevezetesen a női őszinte megszólaltatását, csupán arról van szó, hogy más jellegűek a nőről való elképzeléseik, s ezeknek Erdős szemükben meg is felel.

Kisujfalusi [Wildner] Ödön *Huszadik Század*-beli cikkei hosszasan elemzik kortársai viszonyulását Erdős verseihez, illetve az ezekben megnyilvánuló nőhöz: „Erdős Renée nő. Mármost, akik a nő fogalmát egyszerű, hagyományos és minden időkre érvényes formulákba vélik szoríthatni, akik a nő erényét egypár klasszikus alapvonással – szende szépség, szemérmes tisztaság, tűrő szívjóság, engedelmes önfeláldozás stb. – rajzolják meg maguknak, s máskép, mint ilyennek, vagy teljes ellenképének nem tudják a költészetre alkalmas nőtípust elképzelni: érthető módon elképednek és felháborodnak, ha a szilaj Renée formuláikat összetöri s egészen máskép jelentkezik előttük."[49] Az olvasóknak egyrészt tisztában kell lenniük azzal, hogy ha típusokba lehet is sorolni a nőket, ilyen típusok igen nagy számban léteznek, sőt ezek folyton át is alakulnak, másrészt pedig az egyéniséget mint értéket is meg kell becsülniük ahhoz, hogy Erdős költészetét méltányolni és megérteni tudják az olvasók, „még ha szívök mélyén más nőeszményképnek áldoznak is".[50] Azért a befogadó nőiesség-felfogás ellenére Wildnernél is megtalálhatjuk a tulajdonságoknak a nő–férfi oppozíció szerinti megosztását, hiszen Erdőst úgy jellemzi, hogy bár gyakran *férfiasan* kemény, sokszor oly gyöngéd-

lelkűséget és finomságot árul el, melyre *csak nő* képes.[51] Bár Wildner is egyetért abban, hogy „a költőnő, éppúgy, mint a férfiköltő (s talán épp úgy, mint minden művész) lélektanának egyik alaptörvénye, hogy művészete annál kiválóbb, hatása erősebb lesz, mentől őszintébben, közvetlenebbül, mentől kevesebb tartózkodással és maszkkal tárja elénk egyéniségét", mégsem szabad összekeverni a művészt és a „morális életben szereplő nőt".[52] Ez a megkülönböztetés különös jelentőséget kap, amikor „Erdős Renée az újságok számára meghalt [...]. Pletyka tekintetében *vogelfrei* lett ez a nő a »lovagias« magyar társadalomban."[53] Mivel tehetségében nem volt változás, ennek a bojkottnak[54] Kisujfalusi Wildner szerint csak személyi okai lehetnek, de „*ha* [Erdős] vétett is, ha bármit vétett is valaki akárkinek vagy akárkiknek, ez nem szolgálhat okul arra, hogy a sajtó egy írót, akit kevéssel előbb még a magasba emelt [...], egyszerre a mélységbe taszítson [...]. Kívánjunk [Erdős] tehetségének, hogy bennök [az újságokban] sohase is [sic] támadjon fel, amíg a sajtó urai többé nem tekintik lovagiasságnak a *női* munkát potom bérért megtűrni a maguké mellett, amikor az udvarias előzékenység vékony máza alól nem üt ki oly hirtelen a nőtipró tatárerkölcs vastag durvasága."[55]

Ezek mellett találkozunk még néhány olyan befogadási kísérlettel, ahol a kritikus próbál megbirkózni a versek idegenségével és idegenkedését be is vallja, anélkül, hogy értetlensége és zavara felháborodásba vagy határozott elutasításba torkolna – a *Budapesti Szemle* 1903-as kritikáját már említettem,[56] s ilyenre példa az *Uj Idők* egyik kritikája is: „egy a mienktől távol álló érzésvilág szólal itt meg [...]. A mi világunkban költészet rejlik abban, ha a férfi, az erős barbár, meghódol egy gyönge asszonynak. De bármit erőltetjük is magunkat, nem tudunk nagy lelki momentumot találni abban, ha a nő még oly szép versekben is dicséri egy férfi szemét, kezét, fürtjeit."[57] Ám a recenzens bizonyos önkritikával nyitva hagyja azt a lehetőséget, hogy „[t]alán kevés bennünk az alkalmazkodó képesség".[58] *A Hét*ben Vojnovich Géza sem lelkesedik, hogy a leányszív tartózkodó remegése helyett „férfias" vágyat énekel a szerző, mégis bizonyos nyitottság jellemzi az ő következtetését is: „[m]indenesetre érdekes egy leány, aki az életben helyet keres magának férfi módra, s vállalja az élet gondját, baját és – a kritikát."[59]

Az őszinteség követelménye ezekben a kritikákban tehát mindössze addig marad problémamentes, amíg a szerző performanciája egybeesik azzal, amit az adott kritikus még nőiesnek tart. Amikor egy női szerző oly módon tárulkozik ki, hogy közben nem felel meg annak, ami nőies, ugyanakkor azonban nem is lehet azzal vádolni, hogy az irodalom nő-sablonjait másolná (azaz hogy őszintétlen), kissé zavarba jön a kritika, ugyanis implicite feltételezik, hogy a nő *természetesen* nőies (akármit jelentsen is ez konkrétan).

Jobban belegondolva, semmi meglepő nincsen abban, hogy éppen női írók éppen az önkifejezés-esztétika diszkurzusában éppen ezt a témát boncolják, ha tekintetbe vesszük annak a felfogásnak az elterjedtségét, hogy a nő élete

voltaképpen a szerelemben és az anyaságban teljesedik ki, azaz tulajdonképpen kifejezetten a szexualitásához kapcsolódó téren, miközben a férfi élete tágabb téren mozog (a harmincas évek végén a *Nyugat* egyik fiatal kritikusa egyenesen pótcselekvésnek minősíti, ha egy nő a szerelmen kívül egyébbel is foglalkozik[60]). Ebből a szempontból tehát voltaképpen az általuk keltett reakcióknak a zavartól a felháborodásig terjedő része kellene, hogy meglepjen bennünket – már csak ezért is érdemes pontosabban megnézni, mitől is ennyire zavarba ejtők ezek a könyvek.

A fenti idézeteket visszaolvasva azt látjuk, hogy a nők erotikus költészetét kifogásoló kritikák leginkább a női szemérmességre hivatkoznak, és a női passzivitásra. Így az „erotikus" női írók, eleget téve annak a követelménynek, hogy a „férfiirodalom nőképének" másolása helyett „valódi önmagukról" írjanak, voltaképpen éppen a női lét hagyományos, és ezért ebben a diszkurzusban *legfőbb* tartományát témájukká emelve válnak visszatetszővé, sőt bizonyos értelemben szubverzívvé, hiszen egyrészt a női szexualitást egyúttal leválasztják a nőiség másik lényeginek tekintett összetevőjétől, a szemérmességtől, kimondhatóvá téve a nőiséget-női szexualitást, másrészt pedig megszólalásuk meghazudtolja a női passzivitásról való elképzeléseket – gondolhatunk itt Pekár Gyulára, aki szerint a női erotikus költővel az a baj, hogy „az asszony természettől passzív szerelmi érzetébe a férfi nagyon is aktív és agresszív érzékiségét hazudja bele",[61] illetve egy Mollináry Gizelláról készült kritikára, amely szerint „[a] nő szerelmi megnyilatkozása a férfi előtt, ha áttör bizonyos nőiesen passzív határokat, éppen agresszivitása folytán elveszti nőies jellegét és férfiasságával a monstruozitás felé hajlik el".[62] Az erotika ábrázolása elfogadhatóbbnak bizonyul, amíg a nő passzívként jelenik meg: „A női életnek azt a legérdekesebb részét kapjuk e regényben, melyben a nő Eros hatalma alatt áll. Pompás rajza az aktivitásnak nekilendülő, de félúton visszariadó, passzív asszonyi léleknek."[63]

Bollobás Enikő megállapította, hogy a női szereplő rendszerint a férfivágy tárgyaként konstituálódik[64] (hadd utaljak Christine Planté azon megállapítására, hogy a francia irodalmi kritika a női szerzők alkotásait előszeretettel a női ruházatra, illetve a nőre magára is alkalmazható jelzőkkel illette,[65] és Carol Ohmann egyik cikkére,[66] amelyből kitűnik, hogy az adott szituációban a női szerző alkotásának lehetséges befogadásait a nőről való diszkurzus szabja meg). Ezzel szemben a világirodalomnak még a kifejezetten „hódító" férfialakjai sem a női vágy tárgyaként jelennek meg, hanem nem-szexuálisan reprezentált alanyként,[67] így az irodalom alakjai tekintetében a férfiak nemszexualizált alanyokként, miközben a nők a férfi-vágy tárgyaként átszexualizáltan jelennek meg.[68] Hogy ez mennyire igaz a magyar irodalomra, még pontosabban megvizsgálandó. Fábri Anna egyik tanulmányának néhány megjegyzéséből,[69] abból, hogy Szini Gyula szokatlannak tekinti Kaffka nőalakjait, amiért azok gondolkodókként jelennek meg,[70] illetve férfiszerzők-

nek a XX. század második feléből való „női" ál-önéletrajzai és ál-életműveiből kiindulva, amelyekben a női szubjektum ugyancsak elsősorban szexualitásán keresztül konstituálódik,[71] valószínűsíthető, hogy a helyzet nagy vonalakban hasonló lehet. Bollobás megállapításai összhangban vannak Nagy Lajos azon meglátásával, hogy az író és szereplője között egyfajta erotikus viszony áll fenn[72] és a *Vigilia* egyik kritikusának azon véleményével, miszerint a férfiírókkal szemben „[a]z írónők műveinek nőalakjai számunkra titokzatos indulatszövevényből állanak; *külalakjuk a leírás alapján alig érzékelhető.*"[73] (Kiem. L. I) Alátámasztja ezt Schöpflin is: „Evelyn nem a női tulajdonságaival, szépségével, nemi vonzóerejével válik naggyá a néző szemében, hanem intelligenciájának hajlékony erejével – ez is ujság a színpadon."[74] Bollobás eredményei magyarázatot adhatnak Lyka Károly zavarára is, aki minden toleranciája mellett sem tud megbarátkozni azzal, hogy a férfit a nő szerelmes tekintetének tárgyaként látja ábrázolva.[75] Különösen a férfiolvasót merőben új helyzet elé állítja az az irodalmi műalkotás, amelyben az irodalmi diszkurzusban megszokottaktól eltérően a férfi a női vágy megnyilatkozása nyomán ennek *tárgyaként* jön létre, a férfi olvasó pedig a férfifürtök és -kezek szépségével szembesül (Jeanette Winterson „lazább" megfogalmazásában: „A férfiak kényelmetlenül érzik magukat, ha a világot nem férfiszemen keresztül látják"[76]). Ebben a kontextusban új távlatokat kap Szini Gyula Kaffka-kritikája, aki abban látja Kaffka novellahősnőinek jelentőségét, hogy Kaffka – a kötet címével összhangban – gondolkodó embereknek mutatja őket, ami a férfiak számára Szini szerint merőben szokatlan. Ugyanakkor Kaffka úgy tűnik, megadja az olvasónak a lehetőséget, hogy alakjait hagyományos módon, vágya tárgyaként is szemlélje.[77]

Az „erotikus írónők" tehát nagyon szorosan kapcsolódnak az irodalmi hagyományhoz, amennyiben a nőt szexualitásán keresztül ábrázolják. Ugyanakkor alapjaiban szakítanak is ugyanezzel a hagyománnyal, hiszen az eddig tárgyi pozícióban ábrázolt nő megszólal alanyként és a férfit vágyának tárgyaként ábrázolja. Ők összekapcsolják tehát a női szexualitást a (látszólag) már nem nőietlen őszinte irodalmi megszólalással (azaz az alanyi pozícióval); az erre adott olvasói-kritikusi reakciókból azonban kiderül, hogy a nőnek az őszinte irodalmi megszólalása voltaképpen csak bizonyos kereteken belül lehetséges: kiderül, hogy sokak számára a női szemérmesség legalább olyan fontos *irodalmi* követelmény, mint az őszinteség (azaz a nemiség diszkurzusa, amelyben a nő nem lehet alany,[78] kihat az irodalmira). Így itt voltaképpen a priori lehetetlenné válik az irodalom „nőivé" tétele, amennyiben az életnek a leginkább a nemiséggel kapcsolatos részét kizárja azok megszólalásaiból, akiket *éppen nemiségük alapján és a nemiségnek az életükben játszott szerep kiemelkedő jelentőségére hivatkozva* külön irodalmi kategóriába sorolt. Az irodalmi alkotások nemi erkölcsön alapuló elutasítása természetesen nem korlátozódik a női írókra (példa erre Horváth János Ady-tanulmá-

nya[79]), ám a férfiasságnak kevésbé centrális eleme a szexualitás. Egy olyan diszkurzusban, ahol a nőiesség a férfivágy tárgyaként konstituálódik, éppen az erotikus témákkal kapcsolatban való *női* megszólalás a leginkább felforgató, hiszen ahelyett, hogy a nőiességet egyéb, periferikusabb területein ábrázolja másképpen, éppen a konstruktum legcentrálisabb pontján teszi alannyá a tárgyat (a férfi szókimondása az aktív–passzív dichotómia szempontjából nem forgat fel semmit). Ebben a diszkurzusban előáll tehát az a lehetetlen helyzet, hogy a női írónak őszintén megszólalva, ugyanakkor a vágy szemérmesen meg nem szólaló tárgyaként kellene ábrázolnia saját magát úgy, hogy közben a szexualitást, mint a nőiességet hagyományosan konstituáló centrális elemet, megtartja tabunak, nem beszél róla, s így megkérdőjelezetlenül továbbhagyományozza.[80]

1 Vö. például KOSZTOLÁNYI Dezső, *Egy perccel alkonyat előtt*, Nyugat, 1921/I, 240.

2 Konkrétan *Az új sarj* című regényre. NAGY Méda, *Erdős Renée: Az asszony, aki ölt*, Napkelet, 1936/5, 327–328.; N. M. [Nagy Méda], *Erdős Renée: A Timóthy-ház*, Napkelet, 1938/7, 52–53.

3 *Erdős Renée könyvei [Egy leány élete; Az asszony meg a párja]*, A Hét, 1904, 1.

4 Vö. *Aranyveder [Erdős Renée]*, Vasárnapi Ujság, 1910/25, 536.

5 KARINTHY Frigyes, *Erdős Renée: Aranyveder*, Renaissance, 1910, 390–392. *Aranyveder [Erdős Renée]*, Vasárnapi Ujság, 1910/25, 536.; LESZNAI Anna, *Erdős Renée megtérése*, Huszadik Század, 1910/II, 39–41.; H. A., *Az új sarj [Erdős Renée]*, A Hét, 1916/4.

6 o., *Czóbel Minka: Kakukfüvek*, Budapesti Szemle, 1902/312, 470–475. A „kakukfű" szó a recenzens szerint szerénységet sugall.

7 o., *Erdős Renée: Versek*, Budapesti Szemle, 1903/314, 309–313.

8 Uo.

9 „Úgy látszik, meghallgatta, de nem vette szívére a fentjelzett bírálatokat. Nem meggondolást, hanem inkább némi dacot ébresztettek ezek őnála." y-f., *Erdős Renée: Új dalok*, Budapesti Szemle, 1906/350, 305–308.

10 Uo.

11 Uo.

12 *Erdős Renée: Versek*, Vasárnapi Ujság, 1902/49.

13 Uo.

14 KOZMA Andor: *Egy asszony versei*, Budapesti Szemle, 1909/388, 148–149.

15 Uo.

16 A szerző tiszteletben tartja az ízlés kereteit és nem téved „belsőleg helytelen utakra"; .ó-, *B. Szász Piroska: Versek. – Nil: Versek*, Budapesti Szemle, 1906/353, 300–304.

17 FÁI Béla, *A műveltség könyvtára [Kordina Lilly versei]*, A Hét, 1904/52.

18 Nil költészete népszerűbb azokénál, „akik a modernség szent nevében soha át nem élt gyönyöröket énekelnek meg. Ez [azaz, hogy Nil költészete népszerűbb] a természet rendje, mert Nil az örök emberi érzéseknek ad hangot, ezzel pedig nem szállhat versenybe az a költészet, amely azt keresi, azt kutatja, azt festi rikító színekkel, hogyan nyilatkozik meg az emberben az – állat." d.b., *Nil: Nálunk*, Uj Idők, 1909/12, 287.

19 *Jörgné Draskóczy Ilma: Versek*, Vasárnapi Ujság, 1905/20, 319.

20 *Fehér Tüzek [Tóth Irén versei]*, Uj Idők, 1910/50, 566.

21 GEREBLYE, *Három könyv [Dánielné Lengyel Laura: Máb királyné; Berczik Árpád: Hogyan született a szerelem; Bársony István: Négyszem között]*, Uj Idők, 1911/13, 324.

22 RADÓ Antal, *Két olasz költőnő [Ada Negri és Annie Vivanti]*, Vasárnapi Ujság 1900/24, 399.

23 *Alba Nevis: „A hét csuda"*, Vasárnapi Ujság, 1905/25, 403.

24 Uo.

25 Vö. KÁDÁR Judit, *„A legerotikusabb magyar írónő"* = NAGY Beáta és S. SÁRDI Margit (szerk.), *Szerep és alkotás*, Debrecen, 1997.

26 Vö. például KOSZTOLÁNYI Dezső, *Egy perccel alkonyat előtt*, Nyugat, 1921/I, 240.

27 ERDŐS Renée, *Ave Roma! Literatura*, 1929/6, 219.

28 DÁNIELNÉ LENGYEL Laura, *Kaffka Margit*, A Toll, 1929/35, 24–29.

29 r.r. [Császár Elemér], *Nőírók regényei [Erdős Renée: Ősök és ivadékok; Kaffka Margit: Két nyár]*, Budapesti Szemle, 1916/480, 475–480.

30 r.r., *Új regények [Moly Tamás: Bluff!; Erdős Renée: Borsóhercegnő; Szederkényi Anna: A lázadó szív]*, Budapesti Szemle, 1924/570, 318–320.

31 -df-., *A nyárspolgár mint regényhős [Szentmihályiné Szabó Mária: Emberé a munka; Istené az áldás]*, Budapesti Szemle, 1939/740, 110–115.

32 *Karin Michaelis: Die kleine Lügnerin*, Literatura, 1926/8, 27.

33 *Ádámok és Évák [Alba Nevis]*, Vasárnapi Ujság, 1912/45, 911.

34 ALSZEGHY Zsolt, *Összefoglaló könyvszemle [Erdős Renéé]*, Irodalomtörténet, 1925, 3–28.

35 Mme SANS-GÉNE, *Az „írónők"*, Napkelet, 1937/11, 767.; „Ha nem igazi művész nyúl efféle tárgyhoz, munkája hamis hatásvadászat lesz pornográfiával fűszerezve, a szerző azonban művész, akinek komolyságában és jóhiszeműségében nem kell kételkednünk." SZINNYEI Ferenc, *Török Sophie: Hintz tanársegéd úr*, Napkelet, 1934/11, 672–673.

36 Vö. ehhez: Andreas HUYSSEN, *A tömegkultúra mint nő: a modernség másikja*, Kalligram, 2002/9; és Andreas HUYSSEN, *After The Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, London, Macmillan, 1986.

37 (r.m.) [Ruzitska Mária?], *Szentmihályiné Szabó Mária: Emberé a munka*, Literatura, 1935/8, 113.

38 VOINOVICH Géza, *Hamueső. P. Gulácsy Irén új regényéről*, Uj Idők, 1928/21, 628.

39 „Kár, hogy a vegyes szempontú modern írónők rendesen kettős hibába esnek: nemcsak a férfit látják brutálisnak, hanem a nőt is a legtúlzóbb érzékiség bábjának festik [...] az asszonyterméstettől passzív szerelmi érzetébe a férfi nagyon is aktív és agresszív érzékiségét hazudja bele." PEKÁR Gyula, *A nő szabadságharca*, Uj Idők, 1924/15, 287–288.

40 „Ez Török Sophie költészetének valódi bátorsága, távol minden aféle vakmerőségtől s olcsón testies kacérkodástól, amivel a női egyenjogúsítás lírai megszállottjai a leomlott sorompókon át hangos bevonulásukat tartották. A művészetben a legénykedés nem erény, akkor sem, ha történetesen – nők adják rá fejüket." RÉDEY Tivadar, *Török Sophie: Örömre születtél*, Napkelet, 1935/1, 50–52.

41 „Bármily különösnek tetszik, írónők ritkán tudják elkerülni az erotikus leírások csábításait; ebben nyilván realizmust, élethűséget, férfiasságot keresnek, s még fölösleges, betoldott részletektől sem tartózkodnak. Gulácsy Irén határozottan férfias tehetség, senki nem gondolná regényéből, ha címlap nélkül olvasná, hogy nőíró munkája van a kezében. Az erotikus vonásokat rendesen ki tudja kerülni, ha akarja, erőteljessége nem szorul ilyen eszközökre. Történelmi regényében [a *Fekete vőlegények*ben] mégis ide sodródik." v.g., *P. Gulácsy Irén elbeszélései [P. Gulácsy Irén: Ragyogó Kovács István]*, Budapesti Szemle, 1929/622, 478–490.

42 Kovács Jenő egyhúrúnak érzi Erdős költészetét, holott „arra van hivatva, hogy hangversenyeket játsszon". KOVÁCS Jenő, *Erdős Renée*, Magyar Géniusz, 1902/51.

43 „Mi nem is érzelmi heves szókimondását hibáztatjuk benne, hanem rövidtávú világlátását, eszmei és érzelmei szűk téren mozgását, ezzel minden részletgazdagsága mellett bizonyos monotóniáját." KISUJFALUSI [WILDNER] Ödön, *Erdős Renée [Versek]*, Huszadik Század, 1903/3, 243–246.

44 „Elvégre is emberi dolog s nem volna egyetlen szavunk hozzá, ha igazi művészetté nemesülten lépne elénk." *Nász előtt [Alba Nevis]*, Vasárnapi Ujság, 1910/10, 211.

45 KAFFKA Margit, *Alba Nevis: Nász előtt*, Nyugat, 1910/I, 556.

46 HALASY Andor, *Erdős Renée új kötete [Új dalok – Kleopatra]*, A Hét, 1905/51.

47 „Ők [itt konkrétan Ritoók Emma és Erdős Renée] nem születnek meg soha egész formává, és nem halnak bele annak pusztulá-

sába. Asszonyok." BALÁZS Béla, *Ritoók Emma új könyve [Ellenséges világ]*, Nyugat, 1914/I, 74.

48 *Erdős Renée*, A Hét, 1901/43, 714.

49 KISUJFALUSI [WILDNER] Ödön, *Erdős Renée [Versek]*, Huszadik Század, 1903/3, 243–246.

50 Uo.

51 Uo.

52 Uo.

53 WILDNER Ödön, *Erdős Renée: Írások könyve*, Huszadik Század, 1905/I, 182–185. A „vogelfrei" szó a német középkor terminológiájában nemcsak a szabadságot, a társadalmi kötöttségektől és kötelezettségektől való mentességet jelenti, hanem a társadalmi hovatartozás hiányát és ezzel együtt a minden védelemtől és jogtól való megfosztottságot, a mindenki kénye-kedvének való kiszolgáltatottságot is.

54 Erdős volt szeretője, Bródy Sándor sokadik szakításuk után, öngyilkossági kísérletéből való felépülését követően elérte, hogy egyik lap se közölje Erdős írásait. Ezzel Erdőst nemcsak a szellemi és szakmai közegtől és megbecsüléstől, hanem megélhetésétől is megfosztotta. Vö. KÁDÁR Judit, *„A legerotikusabb magyar írónő"* = NAGY Beáta és S. SÁRDI Margit (szerk.), *Szerep és alkotás*, Debrecen, 1997, 119.

55 WILDNER Ödön, *Erdős Renée: Írások könyve*, Huszadik Század, 1905/I, 182–185.

56 o., *Erdős Renée: Versek*, Budapesti Szemle, 1903/314, 309–313.

57 LYKA Károly, *Két költő. Erdős Renée – Harsányi Kálmán*, Uj Idők, 1902/51, 546–548.

58 Uo.

59 v.g., *Erdős Renée*, A Hét, 1902/49.

60 WEÖRES Sándor, *Üvegcsengő. Gazdag Erzsi versei*, Nyugat, 1939/I, 192.

61 PEKÁR Gyula, *A nő szabadságharca*, Uj Idők, 1924/15, 287–288.

62 CSATLÓS János, *Meddő szüret után. Mollináry Gizella regénye*, Magyar Csillag, 1943/6, 371–372.

63 -ó -r., *Kosáryné Réz Lola: Porszem a napsugárban*, Irodalomtörténet, 1930, 193.

64 BOLLOBÁS Enikő, *Hogyan készül a nő?* Holmi, 2002/3, 326–334.

65 Christine PLANTÉ, *La petite soeur de Balzac*, Paris, Seuil, 1989, 97.

66 Carol OHMANN, *Emily Brontë in the Hands of Male Critics* = Mary EAGLETON (szerk.), *Feminist Literary Theory. A Reader*, Oxford, Blackwell, 1986, 71–73.

67 Vö. BOLLOBÁS Enikő *Receptek a nőre és a férfira: a gender mint szexualizált konstrukció* című előadása a „Nő és férfi, férfi és nő" című konferencián, Budapest, 2002. november 22–23.

68 Még a jelen angolszász irodalomra vonatkoztatva is megjegyzi Rosalind Coward, hogy „the novel-convention of defining women through their sexuality is unbroken". Rosalind COWARD, *The True Story of How I Became My Own Person* = Catherine BELSEY és Jane MOORE (szerk.), *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, London, 1989.

69 FÁBRI Anna, *Mikszáth nőalakjai*, Holmi, 1998/1, 45–50.

70 SZINI Gyula, *Kaffka Margit: A gondolkodók és egyéb elbeszélések*, Szerda, 1906/2, 85.

71 Vö. HORVÁTH Györgyi, *Tapasztalás, hitelesség, referencialitás. A Psychét és a Csokonai Lilit ért kritikákról*, Literatura, 1998/4, 417–427.; és HOCK Beáta, *„Makacs és zavarbaejtő történelmi újrakezdés". A* Psyché *és a* Tizenhét hattyúk *(újabb) lehetséges feminista olvasatai*, Palimpszeszt, 19. szám, 2002. december; interneten: http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/.

72 „...az író körülbelül oly erotikával festi nőalakjait, mintha férfi lenne és úgy nézné őket – kívánva őket, vagy húzódozva tőlük –, a férfiakat pedig ugyanazzal a pózolt érzéketlenséggel rajzolgatja, mintha megint csak férfi lenne." NAGY Lajos, *Szederkényi Anna: A nagy nő*, Nyugat, 1914/I, 496.

73 GERÉB László, *Gy. Czikle Valéria: Triolettek*, Vigilia, 1940, 264–265.

74 SCHÖPFLIN Aladár, *Bemutatók*, Nyugat, 1931/24.

75 „De bármit erőltetjük is magunkat, nem tudunk nagy lelki momentumot találni abban, ha a nő még oly szép versekben is dicséri egy férfi szemét, kezét, fürtjeit." LYKA Károly, *Két költő. Erdős Renée – Harsányi Kálmán*, Uj Idők, 1902/51, 546–548.

76 Jeanette WINTERSON, *A nemiség szemiotikája*, Fosszília, 2000/3–4, 82.

77 Szini szerint Kaffka nőalakjaiba „szerelmesek vagyunk", SZINI Gyula, *Kaffka Margit: A gondolkodók és egyéb elbeszélések*, Szerda, 1906/2, 85.

78 Vö. például a freudi diszkurzust, lásd Toril MOI, *Férfiuralom: szexualitás és episztemológia Freud Dóra-jában*, Thalassa, 1996/1, 21–36.

79 HORVÁTH János, *Ady s a legújabb magyar lyra*, 1910.

80 „...assumptions become visible *as* assumptions only if we can make the contradictions of those assumptions sound plausible. [...] Only if somebody has a dream, and a voice to describe that dream, does what looked like nature begin to look like culture." Richard RORTY, *Feminism and Pragmatism* = Uő, *Truth and Progress. Philosophical Papers*, Volume 3, Cambridge University Press, 1998, 203.

Benyovszky Krisztián

Nézőpontok kereszttüzében

Megjegyzések Móricz Zsigmond *Az Isten háta mögött* című regényéhez

1. „Történt egyszer /– ekkor, hogy úgy mondjam, már / törzsvendégnek számítottam –, / hogy feltűnt egy igen rokonszenves, / vibrálóan szellemes nőszemély, akinek / – az ember rögtön észreveszi az ilyesmit – / én sem voltam egészen közömbös, egyből / beszédbe bocsátkoztunk. Mégpedig / Móricz Zsigmondról, pontosabban / Az Isten háta mögöttről, melyet / mindketten akkoriban olvastunk, értő ítészként / abban állapodtunk meg, hogy felülmúlhatatlan, s / hogy tán a század legjobb magyar regénye."[1]

Szokatlannak tűnhet, hogy egy regény elemzését egy versben megfogalmazott deklaratív állításból próbálom meg kibontani. Mindazonáltal nem kívánok vitázni a Baranyai László prózaversében megfogalmazódó értékítélettel, mint ahogyan bizonygatni sem akarom a helyénvalóságát.[2] A „legjobb magyar regény" címke használatával kapcsolatban azért sem árt az óvatosság, mivel – Esterházy Péter szavait idézve – „több legjobb magyar regény van".[3] Különben is, a versben informális beszédhelyzetben, és nem pedig valamilyen szakmai fórumon hangzik el az a bizonyos mondat, s ilyen szituációkban a lelkiismeretes irodalmár is gyakran ragadtatja magát hasonló kijelentésekre. Ezen írás azonban inkább a „szakmaiság" jellemezte regiszterben kíván megszólalni, ezért ezen a ponton vált is. (Zárójelben jegyzem meg, hogy a verses intró ezzel természetesen mit sem veszít hírértékéből, hisz – amiként a szöveg időutalásaiból ez kikövetkeztethető – a Móricz Zsigmond kisregényére vonatkozó méltatás valamikor a hatvanas–hetvenes évek tájékán hangzik el, abban az időben tehát, amikor a szerző életművének csúcsát, *Az Isten háta mögött* kvalitásainak elismerés ellenére is, más regényekben – például *Rokonok*, *A boldog ember*, a *Rózsa Sándor*-regény – „illett" vagy volt szokás megtalálhatni.)

2. *Az Isten háta mögött*et Németh László a „legnyugat-európaibb"[4] Móricz-regénynek nevezte, Czine Mihály az író egyik „legtökéletesebb"[5] művének, tartalmi-formai egybeforrottság jellemezte egyszeri remeklésnek, „megkomponált remek"-nek[6] tartotta. Ez utóbbi szerző még csak érintette a szövegnek azon elbeszélői jellegzetességét, ami a későbbi Móricz-recepcióban központi szerephez jutott, és az árnyaltabb narratológiai szempontú elemzések-

nek köszönhetően, alaposabb vizsgálat tárgyává vált. Czine Mihály azt írja, hogy a *Sárarany* című regénnyel szemben itt „megvan minden szereplőtől a kívánatos távolság; iróniával néz, és humora is megmérő, értékelő",[7] értve ezen a szerző, Móricz Zsigmond távolságtartását és iróniáját. Ez az effektus egy olyan – Bahtyin által Janus-arcúnak[8] aposztrofált – narratológiai eljárásnak, a szabad függő beszéd alkalmazásának köszönhető, mely megkülönböztethetetlenné teszi az elbeszélő és a szereplő szólama közti határokat. Ennek sikeres alkalmazására már a szerző első regényében is találunk példát,[9] a benne rejlő poétikai lehetőségek termékeny és merészebb kihasználására azonban csak *Az Isten háta mögött* után megjelent műveiben került sor. Ezt igyekszik bizonyítani Herczeg Gyula könyve,[10] mely alapos, szemléletes stíluselemzések keretében először tárgyalta érdemben a móriczi szabad függő beszéd jellegzetességeit és történeti változatait. *Az Isten háta mögött* ebből a szempontból átmeneti formációnak tűnik az olykor még bevezető mondattal is élő, fegyelmezettebb stilizáltságú s így a kontextusba jobban belesimuló és az emotív lüktetést, belső vívódást jobban visszaadó szaggatott, expresszívebb fogalmazású, meredekebb stílusváltást eszközlő szabad függő beszéd között.[11] Kulcsár Szabó Ernő 1993-ban megjelent elemzése a regény világában egymással versengő beszédaktusok és az irónia jelentőségére irányította a figyelmet. Ugyanakkor ő is megemlíti, hogy a nézőpontok folyamatos (s gyakran jelöletlen) váltogatásának, a szabad függő beszéd mesteri alkalmazásának, valamint a beszédhelyzet és perspektíva egymástól való eloldottságának köszönhetően olykor szinte lehetetlenné válik az elbeszélő és a szereplők szólamának kettéválasztása, aminek recepciós következménye, hogy „az olvasó fokozott erőfeszítésre kényszerül, hiszen mindig csak az épp működő perspektíva függvényében állapíthatja meg az ilyen információk érvényét".[12] Kulcsár Szabó már óvatosabban fogalmaz a szereplőktől való távolságtartás kérdésében, s nem a szerző, hanem az elbeszélő distanciájáról és „láthatatlanságáról" beszél: „jelentős mértékben csökken az elbeszélő személyes jelenlétének illúziója: »ottléte« személytelenné válik, legalábbis abban az értelemben, hogy többnyire csupán kíséri, követi – nem pedig »elmeséli« az eseményeket."[13] Móricz tehát „bonyolultabb technikával alakítja ki a mű narratív képleteit",[14] mint a klasszikus realista auktorális elbeszélésmód jellemezte alkotások. Stribik Ferenc részletes interpretációjában[15] szintén említést tesz a nézőpontváltás és a szabad függő beszéd szerepéről (főként a *Bovarynéval* mutatkozó párhuzam kapcsán), jóllehet elsősorban nem erre koncentrál. Sikerül egy olyan elemzést kiviteleznie, melyben egyforma súllyal van jelen a szöveg nyelvi megalkotottságát és motivikus megszerkesztettségét szem előtt tartó elemzési szempont, valamint az ábrázolt világ, a kisvárosi miliő jellegzetes figuráit, élethelyzeteit és cselekménytereit firtató kutató igyekezete. A regény motívumait vizsgálva mutat rá azokra az elemekre is, amelyek elemzésem szűkebb tárgyát képe-

zik. A *szem*, a *tekintet*, a *pillantás* gyakoriságáról és funkciójáról van szó. A szemek, mint írja, leggyakrabban a „nemi vágyat és a kihívást is érzékeltetik",[16] de előfordul, hogy haragot, szégyenkezést, gyanakvást vagy éppen „vakságot" (Veres tanító) fejeznek ki. A továbbiakban tehát, építve az előbbi két elemző kezdeményező írásaira is, azt veszem *szemügyre*, milyen jelentésképző szerepe van a nézésnek, a tekintetnek, a pillantásnak *Az Isten háta mögött* című regényben, s ez mennyire határozza meg a regény nézőpontszerkezetének jellegét.

3. A tekintet és a pillantás mindenekelőtt a *rejtett kommunikáció* eszköze, a kisvárosi társasági élet nyilvános „fórumain" (ebéd, vacsora) gyakorolt látens információcsere, és mint ilyen része a regényszereplők életét alapvetően jellemző elhallgatás, elfojtás, tettetés, elkendőzés, azaz a félrevezetés és az önbecsapás stratégiáinak. Célja bizonyos társadalmi és erkölcsi normák megkerülése, a látszat megőrzése mellett. Az, hogy ezeknek a *beszédes tekinteteknek* a (gyakran) merész nyíltsággal közvetített üzenete bizonyos szereplők (Veres tanító) számára mégsem dekódolható, inkább a „vevő" számlájára írható, tehát nem feltétlenül a testbeszéd „láthatatlanságáról" és hatékonyságáról, hanem inkább a résztvevők (szándékolt) vakságáról árulkodik. A legintenzívebb és a legváltozatosabb jelcserét Veresné bonyolítja, nem véletlenül, hisz ő áll a figyelem középpontjában, s némi túlzással azt is mondhatjuk, hogy a többi szereplő hozzá való viszonyában jellemződik. A diszkrét szemezéstől a robbanó „szemcsatákig" terjed pillantásának kifejezésregisztere, mely elsősorban a különböző emóciók kinyilvánításában érdekelt. Az asszony „kérve és hízelegve" néz az esti „kalandjáról" lovagiasan hallgató unokaöccse szemébe (79.),[17] s csak úgy „tüzelt a nagy fekete szeme" (161.), olvassuk, amikor a fiú alibijét próbálja igazolni; „hálásan, melegen nézett az öreg pap jóságos arcába" (166.), majd amikor visszautasítja annak közeledését, „csíp" a szemével (181.); „ragyogó, meleg tekintettel" (178.) nevet rá a káplánra az albíró egyik mondásán derülve, s elég egy röpke pillantás, hogy az albíró kétségei szertefoszoljanak („Az asszony barna szeme odacsillant rá, s ő abban a percben elfelejtett mindent." 178.). A Dvihalyné iránti megvetése is a tekintetében fejeződik ki: „A háziasszonynak megállott a szeme a vendégén, s végignézte. Mintha azt mondta volna: Ó, te szánalom, te akarsz velem kikezdeni?" (193.) A pillantás olykor megtévesztő, s akár ellentétes üzenetet is hordozhat a címzett számára. Ilyen epizód, amikor Veresné csúfondáros tekintetét az albíró biztatásnak fogja fel: „Az asszony szeme csúfondáros volt, s mégis azt kellett látni belőle, hogy csak őneki szól ez a tekintet! Hogy csak őrá tud így nézni!... Ha kellő alkalom volna, egy pillanatig sem habozna, hogy az egész testét odaadja neki." (153.) Mivel az elbeszélő itt az albíró nézőpontjával azonosul, nem derül ki egyértelműen, vajon az érintett helyesen értelmezte-e az asszony szemjátékát. Hasonló jelenet ját-

szódik le ezt megelőzően az asszony groteszk zongorajátéka közben, amely egyébként nemcsak a *Bovaryné* hasonló jelenetét idézi,[18] hanem olvasható akár Tolsztoj kisregényére, a *Kreutzer-szonátára* tett ironikus utalásként, rájátszásként is. („Édesen nyúltak el a hangok, s csodálatosan hozzájuk illett az öreg zongora, amelyen egy gé már negyed órája nem akart szólani s most egyszerre új életre riadt..." 142.) A zenétől ellágyult albíró közeledését a „gúnyos asszonyszem" hűti le, s a meghatottság könnyeitől csillogó tekintete villámgyorsan változik „kijózanodott, öngúnytól hunyorgó" (142.) férfiszemekké. A sikertelen próbálkozás ellenére mégsem csügged, épp ellenkezőleg, belső monológjából megtudhatjuk, hogy nagyon is könnyű prédának tartja Veresnét: „A férj tehetetlen, öreg, az asszony nagyonis tüzes, életvágyó... Akinek kell, elég, ha kinyújtja a kezét és leszakítja." (143.) S a későbbiekben is azt látjuk, hogy csöppet sem szűnik meg ostromolni az asszonyt, s nyíltan, megint csak a „tekintet nyelvén", adja tudtára szándékait, vágyait: „...merészen nézett az asszony szemébe, s egész hűségét beleöntötte a pillantásába." (149.) A zongorázós jelenet kapcsán megfigyelhető az is, ahogy az albíró alakja – ideiglenesen – más szereplők attribútumait veszi fel. „Olyan bizalmasnak, olyan naivnak érezte magát, mintha ő volna a diák, aki ideálja fölött áll..." (141.) Ez az *érzelgős rajongása* egyrészt Veres Lacit idézi, aki egyre görcsösebb és dühödtebb féltékenységgel próbálja meg óvni magában az asszonyról kialakított idealizált képet, másrészt a fiatal káplán viselkedését is eszünkbe juttathatja, akiről az első látogatás alkalmával azt mondja az elbeszélő, hogy úgy nézett az asszonyra, „mintha a testvérénje vagy az ideálja vagy meghitt kedvese volna". (31.) Ebben is látszik, miként válik a kezdetben kívülállóként fölényesen szemlélődő albíróból a kisváros figuráihoz idomuló, önreflexív képességét lassan-lassan elveszítő (redukált) jellem. Az áthasonulásnak ez a folyamata pedig megállíthatatlanul sodorja őt végzetének beteljesedése felé. A *szivar*-motívum („A férfi elővette az asztalról a szivarját. Örömmel látta, hogy nem aludt ki, még vékonyan füstölög." 142.) révén pedig a Veres tanítóval való párhuzam jut érvényre. Amennyiben Stribik Ferenc meglátásából indulunk ki, s az idősödő tanító állandóan kialvó szivarját (ironikusan értelmezendő beszélő neve mellett) impotenciájának szimbólumaként fogjuk fel,[19] akkor megfigyelhető, hogy az előbbi jelenetben az albíró férfiasságának fölénye is kifejeződik. Egyébként a férfi közvetlenül az asszony hideg elutasítását követően nyúl a szivarjáért, mintha az elbeszélő ezzel is nyomatékosítaná, hogy a „férfias tűz", a történtek ellenére, nem aludt ki benne. Igaz, az újraolvasás során, a zárlat ismeretében már előreutaló jelleggel bír az, hogy a szivar csupán „vékonyan" füstölög. Figyelmet érdemel továbbá a *könnycsepp* motívuma is, ami anticipál egy későbbi jelenetet, miáltal ismételten kiemeli a szereplők felcserélhetőségében, illetve a narratív analógia mozzanatában rejlő ironikus olvasat lehetőségét. A botrányba fulladt vacsorát követően túlcsorduló érzelmeivel és kielégítetlenül maradt szexuá-

lis vágyaival vívódó Veresné lesz az, aki könnyes szemmel csábítja el reszkető unokaöccsét: „Az asszony szemébe egy kis könnycsepp szökött, s kétségbeesetten merész mozdulattal egészen odalépett a fiúhoz, szinte hozzásimult, felnézett rá, csak valamivel volt alacsonyabb szemsíkja a fiúénál, s kényszerítette, hogy a gyerek nedves, reszkető pillantását az övébe eressze." (206.) Felfigyelhetünk a megfogalmazás – jelenethez mérten – merészebb szexuális konnotációira is („pillantását az *övébe eressze*").

4. A nézőpontok bonyolítása tekintetében a regény kétségtelenül legkiélezetebb és legizgalmasabb jelenete az az apró közjáték, amikor a vacsoránál Veresné könyökével, nyilvános és nyilvánvaló célzásként, megérinti az albíró arcát. „Ebben a pillanatban az asszony elment a háta mögött, és meztelen, puha könyökével megérintette az arcát." (156.) Kivételes pillanat ez a regény világában, hisz ez az egyedüli alkalom, hogy a szereplők szembe mernek nézni saját életük és viselkedésük kicsinyes és nevetséges valóságával. Érdemes tehát jobban is szemügyre venni ezt a részt, különösen mivel a szemnek, a nézéseknek itt is kitüntetett szerep jut, illetve mert a szövegnek számos korábbi és későbbi emléknyoma kereszteződik, másolódik egymásra ezen a helyen. Az albíró az érintést követően kéjesen hunyja le a szemét: „Lehunyta *a szemét*, s engedte, hogy a vére pezsegve rohanjon végig az erein és a csontjain. Pillanatok teltek el, s nem merte felnyitni a szempilláját, mert azt hitte, ezzel elmúlik a kéjes izgalom." (156.) A férfitársaság minden tagja, mondja az elbeszélő, észrevette ezt a mozdulatot, aminek következtében kis híján kitör a botrány. „Mintha elvágták volna a beszédet, elnémult a társaság. Ki a *szivarját verte le* [!] a tányér szélére, ki a kézelőjét húzgálta vagy köhögött, de egy időre mindenki elvesztette a fejét." A férfiak szemjátékának köszönhetően az asztali társaság egy kis groteszk tablóvá merevedik. „A pap sápadt volt, a káplán vörös, a diák reszketett, a tanítónak *felakadt a szeme*. Dvihallynak pedig *leereszkedett a szemhéja* a szembogarakra, s olyan nyugodtan bámult, mint egy fakír." (157. Kiem. B. K.) Egyikük sem szólal meg, csak a szemek beszélnek: „...egyszerre tisztába jött mindenki azzal, hogy mi van itt. Mintha *leesett volna a hályog a szemükről*, úgy *nézték* sorra egymást, mígcsak sorra nem találkozott a *tekintetük*, amikor is ijedten és zavartan kapták el a *szemüket*. Hat férfi és egy asszony. S mind a hatan egyformán emésztő szenvedéllyel *lesik* ezt az egy asszonyt." (157. Kiem. B. K.) A megdöbbenés és az igazságra való ráébredés ellenére csupán különféle pótcselekvésekkel próbálják meg leplezni hirtelen zavarukat. A diák például szórakozottan játszogat egy pohárral, nagybátyja pedig ezt látva (túlzott) dühvel támad rá, s nagyot csendít késével a tányéron. Mindeközben az albíró és Veresné semmit sem vesz észre az okozott – már-már végzetessé váló – felbolydulásból. Erről a belső nézőpont kétszeri váltásának köszönhetően értesülünk: „Az albírónak *felpattant a szeme*, s körülrebbent a társaságon. Közömbös és kifeje-

zéstelen arcokat látott, s meg volt nyugodva, hogy senki sem vett észre semmit." (158. Kiem. B. K.) Az asszony háttal áll a társaságnak, az edények mosogatásával van elfoglalva. Nyilvánvaló, hogy nincs tisztában tettének súlyával és következményeivel: „Maga sem volt egészen tisztában vele, mit tett az elébb. Voltaképpen semmit. Megérezte, hogy ez az egy férfi elkívánkozik innen, s asszonyi ösztönnel épp ezt az egyet akarta ideláncolni. Hál' istennek – mondotta magában – hogy senki sem vette észre. Ugyan mit gondolnának!" (158.) Két motívumnál érdemes még megállni. Az egyik a *hályog*-hasonlat, a másik a lecsukódó szemek mozzanata. A káplánnal kapcsolatban hangzik el, háromszor is, az első látogatása alkalmával, hogy az asszony látványa teljesen elborította a tekintetét: „hályog borult a szemére" (33.), „ködös lett a szeme" (37.), „csak valami fátyolon keresztül látta" (40.). Ez a hályog-fátyol hullik le róla és riválisairól is az előbbi jelenetben. A lecsukódó szemek a regényben Veres tanítóval és Veresnével is összekapcsolódnak. Az előbbi esetében a komikus jellemzés funkcióját töltik be („...úgy ivott, mint a pulyka, behunyva szemét. Ivás után hunyorított..." 32.), az utóbbinak pedig a szexuális kielégítetlenség sarkallta teljes testi odaadás készségét fejezik ki („...lehunyta szemét, s engedi a karját, és számot vet a világgal, és nem bánja, akármi történik is többé..." 198.). Az albíró, a diák váratlan betoppanása miatt megszakadt sikertelen ostromot követően, újra lehunyja a szemét; ezúttal ábrándozik: „Elfordította a fejét, hogy ne lássa a tanítóné formáját, s lehunyt szempillákkal, alig átszűrődő fényben maga elé igyekezett idézni a közjegyzőné finom kis törékeny alakját." (202.) Mind a kéjes önkívületben, mind pedig a fantáziálásban (de akár, Veres esetében, a teljes lerészegedésig tartó borozásban is) a valóságtól való elfordulás, az abból való ideiglenes kilépés vágya jut kifejezésre. A lecsukódó szemek nem az önvizsgálat, a befelé fordulás, hanem a felejtés vagy az álmodozás velejárói.

5. Miután a „kedélyes baráti" együttlét elmérgesedik, s az asszony szinte szó szerint kidobja, elüldözi valamennyi vendégét, rajongóját, ekkor kerül sor arra az eseményre, melynek elbeszélésekor a szerző, az előbbihez hasonlóan, a nézőpontváltó drámai jelenetezés eljárását érvényesíti. Veresné egyedül marad az albíróval, aki némi habozás után „alattomosan merész lendülettel belekap az asszonyba". (198.) Az „érzékiségtől kicsattanó" testek mármár fizikai-fiziológiai fájdalmakat okozó kielégítetlensége mégsem oldódhat fel az ölelés és a fulladozó csókok adta gyönyörben, mert a homályos szobába váratlanul betoppan Laci. Korántsem véletlenül, féltékenysége teszi ilyen vakmerővé és találékonnyá az egyébként szótlan, szerény fiút. „A fiúnak *ég* a *szeme*. Tudja mit tett. Egész délután *leste*, mi van idebenn, s látta, mikor elment a pap, a káplán, a Dvihally-pár meg a bátyja. Mégrémült, kik maradtak itt, mi történik idebenn." (199. Kiem. B. K.) A lámpagyújtás ürügyén szakítja meg az éppen csak kibontakozó előjátékot, ráadásul összetöri a ki-

sebbik lámpát, hogy a nagyobb fénnyel még megsemmisítőbb erejű legyen. A terve beválik, in flagranti éri őket: „Az asszony *visszanézett* rá, s erősebben *hunyorított* a kelleténél, hogy azzal leplezze belső eltorzult remegését." (199. Kiem. B. K.) Veresné leülteti a fiút, majd – mind többször is a regény folyamán – kihajol az ablakon:[20] „Tenyerébe hajtotta az arcát, a *szeme* előtt kék és vörös karikák ugráltak. Ezek lassan valami intenzív kis fényponttá alakulnak, s *megerőltette a látását*, hogy *lehunyt pilláinak* belsejére megrajzolva lássa, mi az a fénykép. A lámpa volt." (199–200. Kiem. B. K.) Az albíró reakcióját szintén a nézése közvetíti: „A *szemét* egy-egy pillanatra *lehunyta*, s úgy érezte, hogy el tudna aludni... Gyűlölködve *pillantott* a diákra, mozdulatlan arcából *odavillanó szemmel*. Talákozott a *tekintete* a fiúéval, s elszégyellte magát. Látta, hogy a tacskó kárörömmel ül mellette, mint az eunuch... Ma van először itt életében. És ma már csak azért nincs túl mindenen, amit egy asszonynál el lehet érni, mert annak egész csomó olyan hirteleni kegyeltje van, mint ő, akik *egymást lesik*, egymástól féltik." (201. Kiem. B. K.) Elvágyódik ebből a környezetből, s ekkor kezd ábrándozni a közjegyzőnéről, behunyt szemmel, ahogy ezt már korábban idéztem. A férj, Veres megérkezése mindent elárul a jelleméről: „Nyikorgás, kopogás hallatszott. *Vizsla szemmel* rontott be a tanító, s nem bírt uralkodni félelmén és gyanúján." (203. Kiem. B. K.) Sejti, hogy a felesége megcsalja, vagy legalábbis a legjobb úton van ehhez, de mégsem mer szembenézni a valósággal. Szeretné is megtudni az igazságot („vizsla szemmel rontott be"), ugyanakkor fél is tőle. Ezért nem csinál jelenetet, célzásokat sem tesz, sőt, még időt is ad a párnak, hogy váratlan megérkezése nehogy készületlenül érje őket: szándékosan zajt csap és kopog is, mielőtt belép. Ellentétben unokaöccsével, aki minden teketória nélkül nyit rá az ölelkező párra. Megfigyelhető tehát, hogy a szituációk ismétlődése is – hol ellenpontozva, hol a hasonlóságot indukálva – a szereplők jellemzését szolgálja.

6. A *szem*-motívum feltűnő gyakorisága és az ebben rejlő ironikus jelentésképzés lehetősége más megvilágításba helyezhet olyan mondatokat, szófordulatokat is, melyeknek egyébként – e motívumismétlés poétikai funkciójának felismerése nélkül – talán nem tulajdonítanánk olyan jelentőséget. Dvihallyné, aki féltékenységtől hajtva kísérte el férjét Veresékhez, bizonyosságot szerezvén gyanújának megalapozottságáról, elfúlva mondja ki azt, ami egyébként a társaság többi tagja, így férje számára is nyilvánvaló, mégsem meri senki szóvá tenni: „...nagyon sajnálom, hogy *láttam, amit láttam*. Hát igazán, hogyha szívem el nem hoz, isten tudja, mi történik..." (195. Kiem. B. K.) Távozóban immár a férjének ismétli, sírással küszködve: „Ha tudnád, ha láttad volna..." (197.) A mondatok iróniája abban van, hogy mindenki „látta, amit látott", s erről épp a tekintetek árulkodnak a leginkább, a Veresné bűvkörében élő férfiak számára azonban a szembenézés helyett a

szándékolt vakság tűnik megfelelő életstratégiának. Miután a Veresnét szintén megkörnyékező öreg pap is megkapja a magáét (az asszony először „vén szamár"-nak, majd „undok vén disznó"-nak és „vén bakkecské"-nek titulálja), a következő mondatokkal vesz búcsút – ráncigálva magával fiatal káplánját – Veresnétől: „Látja! Látja – mondta a pap, s az asszonyra nézett. – Elviszem innen! Elmegyünk innen!" (191.) Veres Lacinak nagybátyja iránti megvetése szintén egy olyan szóval fejeződik ki, mely tartalmazza a látás elemét: „A diák borzasztóan *lenézte* a nagybátyját, aki csak tanító, s így fogalma sincs róla, mi az a hic, haec, hoc." (34.)

7. Külön elemzést érdemelnének, mintegy a fentiek újragondolásaként, a tekintetek nemi vonatkozásai, mégpedig egy olyan feminista-pszichoanalitikai értelmezési keretben, mely a női és férfi tekintetek egymáshoz való viszonyát, az ezekben megbúvó latens hatalmi és „szexuál-politikai" jelentések feltárását, a maszkulin és feminin pozíciók narratológiai szempontú értelmezését tűzné ki célul. Úgy, ahogy ezt például Beth Newman tette az *Üvöltő szelek* kapcsán.[21] Egyébként ezek az aspektusok (nem csak az említett irányzat/ok képviselői számára) még gyümölcsözőbben alkalmazhatók *Az Isten háta mögött*-tel egy időben keletkezett kisregény, az *Árvalányok* interpretációjánál. De ez már egy újabb fejezete lehetne az új lendületet kapott Móricz-recepciónak.

1 BARANYAI László, *Móricz, Márai*, Holmi, 2000/6, 648–651.

2 Csupán érdekességként említem, hogy hasonló véleményen volt – legalábbis Czine Mihály közlése szerint – Bartók Béla is: „Bartók Béla *Az Isten háta mögött*et tartja a legjobb magyar regénynek." CZINE Mihály, *Móricz Zsigmond*, Bp., Gondolat, 1968, 95.

3 ESTERHÁZY Péter, *Zakóink legtitkosabb szerkezete* = KELECSÉNYI László (szerk.), *Ottlik-emlékkönyv*, Bp., Pesti Szalon Könyvkiadó, 1996, 181.

4 NÉMETH László, *Móricz Zsigmond* = Uő, *Két nemzedék*, Bp., Magvető, 1970, 95.

5 CZINE Mihály, *Móricz Zsigmond*, 88.

6 Uo., 95.

7 Uo., 94.

8 M. M. BACHTIN–V. N. VOLOŠINOV, *Marxizmus, freudizmus, filozofia jazyka*, Bratislava, Pravda, 1986, 359.

9 MARGÓCSY István ebben látja a *Sárarany* mai elevenségét: *Kísérlet a narráció megújítására. Sárarany* = FENYŐ D. György (szerk.), *A kifosztott Móricz? Tanulmányok*, Bp., Krónika Nova, 2001, 22–32.

10 HERCZEG Gyula, *Móricz Zsigmond stílusa*, Bp., Tankönyvkiadó, 1986[2].

11 Bővebben ehhez lásd „A szabad függő beszéd használatának feltételei" című fejezetet. HERCZEG Gyula, *Móricz Zsigmond stílusa*, 68–126.

12 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Beszédaktus, szerepkör, irónia. Az Isten háta mögött mint elbeszélés* = Uő, *Beszédmód és horizont*, Bp., Argumentum, 1996, 174.

13 Uo.

14 Uo., 173.

15 STRIBIK Ferenc, *Élet Az Isten háta mögött* = FENYŐ D. György (szerk.), *i. m.*, 186–226.

16 Uo., 200.

17 Az idézetek után szereplő oldalszámok a következő kiadásra vonatkoznak: MÓRICZ Zsigmond, *Az Isten háta mögött*, Bratislava, Madách Könyvkiadó, 1969

18 STRIBIK Ferenc, *i. m.*, 222.

19 „Az impotens Veresnek – feleségével ellentétben – egyetlen alkalommal sem »gerjed fel« a vére. Ezért is ironikus a neve... Tény, hogy Veres szivarjával állandóan probléma van, többször megismétli az elbeszélő azt a kijelentést, hogy a tanító szivarja kialudt." STRIBIK Ferenc, *i. m.*, 202.

20 „A kisvárosi lét szűkösségét és Veresné hiányérzetét, elvágyódását egy olyan motívummal is jelzi Móricz, amely a *Bovarynéban* is nagy szerepet játszik, s ez az *ablak* motívuma." STRIBIK Ferenc, *i. m.*, 223.

21 Beth NEWMAN, *„A szemlélő helyzete": Nemi szerepek, narráció és tekintet az Üvöltő szelekben* = BÓKAY Antal–VILCSEK Béla–SZAMOSI Gertrúd–SÁRI László (szerk.), *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény*, Bp., Osiris, 2002, 583–602. Ford. BALOGH Andrea.

Rozsnyai Dávid, Koháry István, Petrőczy Kata Szidónia és Kőszeghy Pál versei
(RMKT XVII. század, 16. kötet)

Bizonyára szakmai ártalom, de a kortárs irodalom újdonságainál többnyire nagyobb izgalommal kezdek régi szövegek tudományos kiadásainak olvasásához. Különösen, ha a kiadvány addig kiadatlan vagy csak obskúrus folyóiratközlésekből hozzáférhető szövegeket hoz napvilágra. Úgy érzem, az évszázados némaságra ítélt, rég holt költők olvasgatása erkölcsi kötelességünk is. Ezzel adhatjuk meg rá az esélyt, hogy az idáig csak virtuálisan létező szövegek beemelődhessenek a történő hagyomány eleven áramába. Az irodalomtörténész pedig lélekben szinte kritikussá lényegülhet át, amikor a megkésve debütáló szerzők kvalitásait mérlegeli és próbálgatja az életművek visszaillesztését oda, ahonnan egykor kihullottak, az irodalmi kánonban megtestesülő kollektív emlékezetbe.

A lassan az évszázad végéig jutó XVII. századi RMKT új kötete négy szerző életművét gyűjti egybe. Közülük Petrőczy Kata Szidónia a legismertebb. Bár versei keletkezésük idején csak igen szűk körben terjedhettek, Thaly Kálmán felfedezése nyomán az életmű az utóbbi évszázadban figyelemre méltó befogadástörténeti karriert vívott ki magának. Thaly mitizáló epithetonjától („az első magyar költőnő") ékesítve a korszakantológiák kihagyhatatlan szereplője; vallásos énekei a XX. század elejétől bekerültek az evangélikus énekeskönyvek kánonjába is. A gender-szemlélet hazai erősödését érzékelve biztosak lehetünk abban is, hogy az elkövetkező évtizedekben tovább növekszik majd népszerűsége. Petrőczy Kata költészete jól szemlélteti azt a sajátos és meglehetősen szűkös poétikai mozgásteret, amelyet a XVII. század vége a verselő nemesasszonyok számára kijelölt. Udvarló-szerelmi költészetet természetesen nem művelhet, latinos iskolázottság híján nem nyúlhat a mitologizáló vagy az újsztoikus tónusú apoftegmatikus költészet közhelytárához sem – így tematikusan szinte csak a vallásos (adott esetben pietista) hangoltságú panaszvers szituációjában illik megszólalnia. Akkor válik igazán érdekessé a dolog, amikor megpróbál kitörni ebből a skatulyából. Az alkalmat erre egy ma már kibogozhatatlan házasságtörési história adja. Egy elcsípett szerelmes versről a költőnő fölényes költészethermeneutikai elemzés során bizonyítja, hogy azt férje – állítása ellenére – nem hozzá írta. Az „Oh, kedves violám..." kezdetű, férjéhez intézett versben a barokk poétikai rutin helyét szinte teljesen átveszi az élőszóhoz közelítő asszonyi dikció: vád, panasz, szemrehányás váltja egymást, önkínzó módon kínosan konkrét szituációk – asztal alatti lábnyomkodások, kihallgatott bizalmas légyottok – idéződnek fel. A magyar irodalomban valóban ez az első alkalom, hogy egy triviális házastársi vita (legalábbis) egyenrangú felek közötti költői diskurzus formáját ölti. Sajnálhatjuk, hogy a vers kéziratából – éppen a legkényesebb történéseket firtató helyen – kihullott egy levél (kitépték?).

Petrőczy Kata Szidónia azonban nem naiv verselő. Jól ismeri a bécsi kiadás családja által reprezentált Balassi-követő költészeti hagyományt. Balassi nevét demonstratívan fel is

tünteti egyik zsoltárparafrázisa nótajelzésében (egyébként tévesen, ugyanis az „Egekbe lakazó szentséges hármasság..." szerzője Szepsi Csombor Márton). A szövegközlő gondos jegyzetei alapján további Balassi-, Rimay-, Nyéki Vörös-, Illésházy- és Szenczi Molnár-allúziókat fedezhetünk fel. Bár az elöl-hátul csonka, ám autográfokat is tartalmazó egyetlen kézirat kevés fogódzót ad, talán mégis érdemes feltenni azt a kérdést is, milyen kompozíciós elv alapján rendezte egybe verseit a szerző. Érzésem szerint nem egyszerűen kronologikus gyűjteményről van szó, hanem olyan tisztázatról, amelyet a szerző egy esetleges megjelentetés szándékával szerkesztett meg. A versek egy része élén önéletrajzi argumentum áll, a hosszabb lélegzetű darabok közé rövidebb, egystrófás szövegek ékelődnek, melyek a megfelelő kötethely hangulatára rezonáló, önreflektív tagoló elemeknek tűnnek. Ezekben a bőbeszédűségtől és a műfaji kényszerek görcseitől mentes kis négysorosokban mutatkozik meg talán legjobb oldaláról a költőnő:

Állhatatlanságban állandó szerencse,
Keseredett szívek rettentő bilincse,
Kinek elmúlandó java s minden kincse
Mint vízi buborék, akárki tekintse.

Rozsnyai Dávid alakja a legizgalmasabb. Szívós szorgalommal érvényesülő diplomata, többfelé jelentő titkosügynök, sőt, talán fejedelmi megbízásból méregkeverő is, aki veszélyesen közel került a politikacsinálás boszorkánykonyhájához. Az elkerülhetetlenül bekövetkező bukást megússza néhány év börtönnel, majd hátralévő évtizedeiben az eljelentéktelenülés keserűségét megélve egyre inkább diplomáciai forrásgyűjteménye tökéletesítgetésének szenteli idejét. *Történt dolgok...* című munkájából huszonöt év alatt nem kevesebb, mint tizennégy díszes kivitelű példányt készített-készíttetett (és ez csak az, amiről tudunk!), melyeket eredeti dokumentummellékletekkel, arab írásjegyekkel telefestett „szirony szerű fényes török papiros-szeletkékkel" is bőven ellátott, és személyre szóló ajánlással kiegészítve küldözgette azokat befolyásos ismerőseinek. A mű szövegforrásainak tömkelege valóságos textológiai rémálom; nem elég, hogy a saját másolású példányok mindegyike eltér a többitől, sőt, azokat a szerző a másolás után beragasztott papírcsíkok többszörös rétegén folyamatosan javítgatta, de az autográf példányokról további kópiák is készültek, mindennek tetejébe a XVIII. század elején egy Thordai Sámuel nevű plagizátor is előállt, aki Rozsnyai műveit a saját neve alatt sokszorosítgatta.

Az egykori portai titkárt az irodalomtörténet nem igazán tartja nyilván költőként, verses szövegei a történeti művek és a *Horologium Turcicum* szövegében eltemetve várták feltámadásukat. Rozsnyai valóban nem költő, verseit mellékesen írta, kortörténeti munkáit színesítő betétként. Machiavellista verses politikusportréi, furcsa, diplomáciai makaróninyelven írott kétsoros szentenciái mégis meglepnek poétikai változatosságukkal, nyelvi leleményességükkel és sajátos, fanyar humorukkal: „Félek és féltemben szívem s szárnyam szegett, / Mert denegat passum sas, ki fejem felett."

Thaly Kálmán 1874-ben adott hírt először Kőszeghy Pál Bercsényi-epithalamionjáról, majd amikor jó húsz évvel később a szöveg megjelent a Történelmi Tárban, az első értékelők nyomban rásütötték a szerzőre a Gyöngyösi-epigonizmus vádját. (Egyébként a kézirat sorsa is érdekes: a címzett Csáky Krisztina birtokából a következő Bercsényi-feleség, Kőszeghy Zsuzsanna – Mikes Kelemen Zsuzsija – könyvesládikájába vándorolt. Száz év múlva egy lembergi ószeres boltjában bukkant fel, hogy a varsói Krasiński-könyvtárba

bekerülve megsemmisüljön-elkallódjon a második világháború alatt.) A mű Gyöngyösi-utánzásai kétségtelenek, de ezt aligha róhatjuk fel hibául, hiszen az imitáció a barokk poétika kötelező eleme. Legújabban azonban Kovács Sándor Iván azt is nyilvánvalóvá tette, hogy Kőszeghy Pál poétikailag igen tájékozott volt, jól ismerte például Zrínyi költészetét, ráadásul jó nyelvi érzékkel megáldott, merész szóalkotásokra, érzékletes leírásokra képes, tehetséges poéta. Külön érdekessége a *Bercsényi házasságá*nak, hogy a szerző kétségkívül női olvasmánynak szánta. A mű címzettje, Csáky Krisztina az előszó tanúsága szerint maga is verselt, sőt, Kőszeghy szavaival: „...vettem észre az magyar rythmusokban való gyönyörűséges tudományát Nagyságodnak, melyben amaz versszerző híres Erinna s Corinna poéta-asszonyokat is fölülmúlja; [...] ha azokban nem gyönyörködnék Nagyságod: az rendes szóknak utolsó, megegyező betűinek, mint annyi levelei között elrejtőzött tavaszi, illatos violácskáknak, keresgetésében s öszveszedegetésében kegyes elméjét nem fárasztaná." Bár nem lényeges, de megemlítem, hogy a bevezetőben felbukkanó „Sosipatra nevű asszonyállat" nem a szerző találmánya. Neoplatonikus filozófus volt Kappadókiában a Krisztus utáni IV. században. Munkái elvesztek, életrajzát a szardiszi Eunapiosz *Vitae sophistarum* című munkája őrizte meg. A kora újkori példatárakban olykor-olykor előfordul a neve mint Szapphót is felülmúló műveltségű költőnőé.

A kötet szerzői közül Koháry István életművének hatástörténeti sorsa a legtanulságosabb. Ismeretes, hogy a későbbi labanc tábornok Thököly börtönében kezdett verseket „koholni" és „faragni", hogy azzal múlassa az időt és vigasztalja magát. „Papiros, ténta és penna" híján kezdetben fejben fűzte egymáshoz a „szavak betűit", és az így memorizált szövegeket később jegyezte le emlékezetből. Különös módon a dúsgazdag arisztokrata sokáig nem gondolt költeményei kiadatására, holott maga is tekintélyes könyvtár fölött rendelkezett és mecénásként több kiadvány megjelenését támogatta. Irodalmi kapcsolatoknak sem volt híján: Gyöngyösi István több művét is neki ajánlotta, a *Rózsakoszorú* élén rövid életrajzát is megírta. Az inspirációt a publikálásra az az élmény adta, hogy 1704-ben (vagy még a nyolcvanas évek végén?) a kurucok feldúlták csábrági kastélyát, és szétszaggatták kéziratait. A megrongálódott kéziratokat újramásoltatja, de minden bizonnyal ekkor látja be, hogy a versek továbbélését csak a nyomdasajtó képes szavatolni.

Sajnálatos, hogy a kiadási hely és év nélkül megjelent köteteket nem lehet egyértelműen datálni és nyomdához kötni. A zavart inkább csak fokozzák V. Ecsedy Judit nyomdászattörténeti megfigyelései, melyek a nyomtatványok egy részét az 1711-től működő bécsi Voigt nyomdával hozzák összefüggésbe. De vajon hogy értelmezzük azt, hogy a *Sok ohaitás közben...* kötetnek csupán az A–E jelzésű ívfüzetei készültek Bécsben? A többször újrakezdődő füzetszámozás közül melyik blokkról van szó? Ha az elsőről, akkor ezt úgy kell érteni, hogy az *Ez világot senki által nem élte...* című verstől kezdődő íveket utólag nyomtatták a kiadvány első feléhez? A többi füzet hol készült? A szerző talán korábban kiadott, eladatlan verseskönyveinek példányait egyesítette közös címlappal?

A kronologikus zűrzavart csak fokozzák a vers- és cikluscímekbe foglalt kronoszticho-nok, pedig ezeknek a szerző feltehetően azt a szerepet szánta, hogy érzékelhetők legyenek a szövegek létrejöttének idősíkjai. Az évszámrejtések azonban nem mindig értelmezhetők egyértelműen – bár sokat segít a dátumok rendbetételében, ha felismerjük, hogy az Y számértéke szokott módon mindig I+I, vagyis kettő.

Koháry nehezen megközelíthető alkotó. Nem mutatós költészet az övé, riaszt a gyakori moralizálás, a komor hangvétel. Pedig talán ő a legreprezentatívabb barokk lírikusunk, akinél a börtön és a szenvedés a földi lét esszenciális alapélménye. Verseivel egyszemé-

lyes világszínházat teremt, amelyben saját szórakoztatására felvonultatja emlékezete és képzelete szereplőit. Öregkori költészete – utolsó köteteit jóval hetvenen túl állítja össze – mintegy szintézisét és összefoglalását adja a Rimayval és Nyéki Vörös Mátyással meginduló „metafizikus" mulandóság-költészet poétikai hagyományának. Egyik nagy halállátomásos versének akrosztichonját idézve: „Mint füst, mint pára, mint elenyésző árnyék, mint por és hamu, mint lekaszált fű, töredéken nádszál, avagy mint leszakasztott virág, levágott ág, mint elromlandó üveg, mint sebessen forgó szél, jégen épített ház, víznek buborékja embernek épen ollyan világon élete: enyészik, fogy, múlik, oszol, elfújatik, szárad, fonnyad, hervad, törik, romlik, elfut, eldől, elfoly és nagy hamar, szaporán, hirtelen, sokképpen, nagy könnyen, óránként, naponként szüntelen, sok ízben véletlen, igen gyakorta reméletlen, száma nélkül úgyan szemeink láttára úntalan semmivé válik."

A sajtó alá rendezés munkáját az immáron a legjelentősebb régi magyaros szövegkiadók sorába emelkedő Sárdi Margit az 1998-ban elhunyt Komlovszki Tibortól örökölte meg. Elődje gyűjtésére, eredményeire minden esetben hivatkozik. A Komlovszki által megírt részleteket – a Koháry-jegyzetek életrajzi részében találjuk ezeket – kurzív szedéssel emelte ki. A kötet a sorozat alapelveinek megfelelően betűhűen közli a szövegeket, jelentősen segíti azonban a szövegek értelmezését, hogy a központozást a mai helyesírásnak megfelelően modernizálja. Nem a szöveggondozó, hanem a sorozat szabványának a hibája, hogy a lapalji kritikai apparátus igen nehezen követhető nyomon. A római számos forrásszöveg-jelölésnél világosabb volna a kritikai kiadások esetében megszokottabb sziglákat alkalmazni. A bonyolultabb szöveghagyományok közlésénél pedig sokat segítene a sztemma. A szövegforrásokat tartalmazó kéziratok igen alapos és szemléletes leírásai nyomán még jobban sajnáljuk, hogy a korábbi kötetekkel ellentétben itt nem találkozhatunk függelékben a jellemző kézirat- és nyomtatványlapokat bemutató fotómellékletekkel.

Az alapszöveg kiválasztásával többnyire egyet lehet érteni; egyedül talán a Koháry-szövegek közlése vet fel bizonyos dilemmákat. Itt ugyanis azzal a ritka helyzettel találjuk szemben magunkat, hogy rendelkezésre áll mind a szerző által ellenőrzött kézirat, mind az ebből a kéziratból szedett nyomtatvány. Bár a kézirat nem autográf (hiszen a szerző jobbja béna volt!), a tisztázatok mégis igen határozott ortográfiai és tipográfiai elvek érvényesülését mutatják. Ehhez képest a nyomtatott verziók – melyeknek vitathatatlanul szintén szoros szerzői ellenőrzés mellett kellett készülniük – sok tekintetben fellazítják és elrontják a kéziratokból kikövetkeztethető koncepciót. Az ultima manus elv mechanikus érvényesítése helyett ez esetben talán – akár a sorozat szabályzata ellenére – jobb lett volna egy, a kéziraton alapuló ideális kiadás megvalósítása mellett dönteni. Beleértve azt is, hogy határozottabban elkülönülhetett volna egymástól az egyes kötetek, ciklusok anyaga – hiszen Koháry esetében az életművet a szerző által összeállított nyomtatott kötetek hordozzák.

Az életrajzi adatok felkutatása során a sajtó alá rendező szinte heroikus munkát végzett. Nem elégedve meg a szakirodalmi adatok összegzésével, az aprólékos részletek kiderítésére hosszas levéltári kutatásokat folytatott, a szerzői életrajzokat sok önálló eredménnyel gazdagította. Példás módon függetlenítette magát a megelőző korszakok mitizálásra hajlamos irodalomtörténeti hagyományától, különösen Koháry kapcsán. Petrőczy Kata esetében több ponton saját korábbi eredményeit is meg tudta haladni. A jegyzetek helyes arányának, mélységének megtalálása példaszerűen sikerült. A szöveg nincs agyonmagyarázva, de a megértéshez szükséges tárgyi és nyelvi magyarázatokat többnyire megkapjuk. Aki valaha végzett hasonló munkát, tudhatja, milyen hatalmas, sokszor alapkutatással járó munkába kerül olykor egy-egy rövid értelmezés elkészítése. Csak uta-

lásként néhány bravúr: kontyal, kalappal (562.), farkas kaszája (617.), ziros tasko (626.), babica (685). Nagyon nagy hasznát vehetjük azoknak a jegyzeteknek, amelyekben a szövegkiadó a kínálkozó szövegpárhuzamok, utalások, szövegközi kapcsolatok valószínűségére hívja fel a figyelmünket.

Összefoglalásul megállapíthatjuk: a kötet izgalmas életutakat, elgondolkodtató, gyönyörködtető, helyenként mulattató szövegeket kínál a mai olvasónak. Irodalomtörténeti szempontból a XVII. század végének jelentős darabját emeli be látókörünkbe. Ha a jelen kötetet együtt olvassuk az RMKT utóbbi köteteinek anyagával, nyilvánvalóvá válik, hogy a magyar nyelvű verses szövegeket a XVII. század végén már gazdag intertextuális fonadék kapcsolja egymáshoz. Kialakulatlan és felemás módon ugyan, de működni kezdenek az irodalmiság bizonyos intézményei is; kialakulnak a szerzők és az olvasók egymás közötti kommunikációinak médiumai és konvenciói. A kiszélesedő irodalmi nyilvánosság kezd felépíteni egy lassan kánonná szerveződő irodalmi korpuszt, melynek fő csomópontjait elsősorban a nyomtatásig eljutott antológiák és szerzői kötetek képezik. Mára az is jól látható, hogy – szemben a Gyöngyösi István hatástörténeti hegemóniáját tételező Arany János-i koncepcióval és az ő nyomán megszilárduló irodalomtörténeti konszenzussal – az 1660-tól az 1710-es évekig terjedő időszak költészeti diskurzusában mindvégig jelen van a Zrínyi által kimunkált poétikai modell, és hogy az *Adriai tengernek Sirenaia* igen komoly, intertextuálisan is megragadható hatást gyakorolt a korszak versszerzőire.

ORLOVSZKY GÉZA

Jászberényi József: *„A Sz:SOPHIA' Templomában látom én felszentelve NAGYSÁDAT"*

A felvilágosodás korának magyar irodalma és a szabadkőművesség

Vannak, akik már régóta hangsúlyozzák, hogy nem, illetve nem teljesen érthető a magyar XVIII. század némely művelődés- és irodalomtörténeti eseménye a szabadkőművesség eszméjének a tudományos diskurzusba történő bevonása nélkül. Ezért mindjárt az elején kijelentem, hogy Jászberényi József könyvét bizonyos fenntartásaim – amelyekért jórészt a szerző nem okolható – ellenére is fontos, irodalom- és művelődéstörténeti szempontból is hiánypótló munkának tartom.

Több, mint hatvan évvel ezelőtt jelent meg utoljára hasonló tematikájú könyv (Jancsó Elemér, *A magyar szabadkőművesség irodalmi és művelődéstörténeti szerepe a XVIII-ik században*, Cluj, 1936). A kutatást később sok minden akadályozta. Egyrészt ideológiai, politikai okokból nem volt egyszerű az éppen betiltott mozgalom történetével foglalkozni, hiszen az aktuális (kultúr)hatalomnak bizony kínos lett volna, ha a számára egyébként különböző okokból fontos korszak túlságoson a szabadkőművesek „befolyása" alá kerül. Másrészt praktikus okokból nehéz a téma kutatása: a források jelentős része a legenda szerint egy eltévedt szovjet gránát áldozata lett. Ahogyan Jászberényi is említi, immár több, mint két évtizede tudható, hogy fennmaradtak a legjelentősebb szabadkőműves levéltár, az ún. dégi levéltár másolt iratai. Nem tartom elfogadhatónak és nem tudok rá indokot még

csak kitalálni sem, hogy az anyag mindmáig nem kutatható. A magyar és valószínűleg nemzetközi művelődéstörténet számára is oly fontos forrásanyagot nem lehet a tudományos kutatás elől elzárva tartani. Zárolt anyagok tizenhárom éve nem léteznek.

Harmadrészt nehezíti a kutatást – vagy talán inkább érdekesebbé teszi – az a tény, hogy titkos társaságról van szó. Ez a titkosság vagy elkülönülni vágyás más társaságtípusokkal szemben nyilvánvalóan a nyelvhasználatban is megvalósul. Nyilvánvalóan, mondom, hiszen egészen biztosan nem állíthatom. Jászberényi József könyvének alapvető újítása, hogy kísérletet tesz ennek a nyelvhasználatnak a rekonstruálására, majd ezt keresi – megsokszorozva így a művek lehetséges értelmezéseinek számát – az immár bizonyítottan szabadkőműves írók írásaiban. Már Jancsó is hasonló kérdésre kereste a választ, tudniillik „hogy miben állott íróink szabadkőműves tevékenységének hatása az akkori magyar irodalom fejlődésére". (Jancsó, *i. m.*, 89.) Ő a források ismeretében jut erre a kiindulási pontra („[m]indenütt tényekből és adatokból indulunk ki és a bizonytalan értékű feltevések mellőzésével csupán a tudomány adta lehetőségek keretén belül fogjuk a rendelkezésünkre álló nyersanyag szintézisét elvégezni." [Uo.]), Jászberényit részben a kényszer, részben munkájának komoly elméleti megalapozottsága vezeti hasonló következtetésekre. Persze, hogy hogyan lehetséges ennek a nyelvnek a „megkonstruálása", az éppen a titkosság miatt nyugtalanító problémákat vet fel, de erre még visszatérek az adott fejezet bemutatása kapcsán.

Mint azt az Európa nyugati felén immár több, mint húsz éve folyó rendszeres intézménytörténeti kutatások is bizonyítják, a XVIII. századot joggal nevezhetjük a különböző titkos vagy kevésbé titkos társaságok századának. Ha elfogadjuk az adornói értelemben vett zárt és nyitott társadalom ellentétpárt, akkor könnyen érthetővé válik néhány társaságtípus a ma felől nézve talán már kirekesztőnek tűnő titkos (zárt) jellege; és itt most nem csak a szabadkőművesekre gondolok. Mindenekelőtt nem a *profánok*, hanem az adott társadalom *politikai rendszere* ellen irányul a titokzatosság. Ez védi a társaságon belüli relatív szabad nyilvánosságot a külvilág zárt rendszerével szemben. Minél inkább zárt a külvilág társadalmi, politikai rendszere, annál inkább felértékelődik a titokzatosság, pontosabban a minél inkább titkos jellegű társaságok szerepe. Nyugat-Európában és a gyarmatokon rendkívül differenciált társadalomtípusok jönnek létre (hogy csak a legfőbb típusokat említsem: tudományos, önképző, közhasznú, patrióta), ezzel szemben Kelet-Európában ezek a szerepek már korántsem ilyen könnyen elkülöníthetők, vagy ha igen – mint például a század közepén alakult *Pressburger Gesellschaft der Freunde der Wissenschaften* esetében –, szinte azonnal a szabadkőművesség gyanújába keverednek. Talán magyarázható a fentebbiekkel az a vitathatatlan tény, hogy térségünk újkori társadalmi fejlődésében a szabadkőművesség – éppen titkossága okán – kitüntetett szerepet játszott. A magyar vonatkozású források jelentős részének ismerete nélkül, de a nyugat-európai forráskiadások ismeretében állítható, hogy azokat az eszméket, filozófiai irányzatokat, társadalomkritikai megnyilvánulásokat, amelyeket a tudományos diskurzus egyértelműen a felvilágosodás fogalmával köt össze, először a titkos társaságokban, de mindenekelőtt a szabadkőműves páholyokban tárgyalták.

Valószínűsíthető – ezt majd csak a források ismeretében állíthatom biztosan –, hogy a felvilágosodás eszméjéhez köthető témákon kívül tárgyalásra kerültek a megújuló magyar nyelvvel és irodalommal kapcsolatos elméleti fejtegetések is. Sokkal érdekesebbnek tűnik, és ígéretesebb a Jászberényi József választotta kutatási irány, tudniillik a rekonstruált diskurzus nyomainak vizsgálata a kor irodalmi műveiben. Bizonyos szempontból

kényszerűnek neveztem ezt a döntést, és ez a kényszerűség véleményem szerint a munkájának első fejezetében lefektetett elméleti és kutatásmódszertani elveiből következik. Miért is?

I. A történeti konstrukciók perspektívája
A – nevezzük így: elméleti – fejezet megírásának szerzői szándéka egy horizont megmutatása, „ahonnan" a munka további részeiben „szól" (5.). Ez két részből áll, egyrészt, és szerintem szándékai szerint mindenek előtt, a recepcióesztétika elméleti, történeti bemutatásából, továbbá az ehhez kapcsolt, a történettudományt érintő elméleti fejtegetésekből. Célja a szerzőnek mindezzel az, „hogy határozottabban kialakuljon bennem az az előfeltevés-rendszer, amely tudatosan vezetett a könyv megírása során" (11.). Őszintén megvallom, hogy nem kedvelem a manapság a szakmunkák elején gyakran feltűnő elméleti, vagy inkább elmélettörténeti bevezetőket. Véleményem szerint ma már bír a magyar irodalomtudomány olyan felkészültséggel, hogy a módszertani elvek s az irodalomelméleti háttér explicit kifejtése nélkül is felismerí azok alkalmazását az elemzések során. A fejezet számomra legérdekesebb pontja az egyszerűség kedvéért pozitivistának nevezett irodalom- és történettudomány bizonyos fogalmainak átértelmezésére tett kísérlet (15.). A következő fogalmakról van szó: *bizonyosság, valószínűség, hipotézis,* és ehelyett: *feltehető, elképzelhető.* Mintha hierarchikus viszonyt hallanék ki az úgymond átértelmezett fogalmak mögül, holott ha a szerző számára – valószínűleg jogosan – a múlt csak nyelvként értelmeződhet, szó sem lehet fogalmi-bizonyosság hierarchiáról (különben talán a fogalmak sem értelmeződnek át). Nincs szükség továbbá a kortársak lehetséges véleményének diskurzusba vonására, hiszen ha a múlt nyelv, ami mindig az értelmezői jelenben *jön létre,* akkor ennek nincs értelme. Kényszerűségről írtam korábban, és ennek a kényszerűségnek talán az az alapja, hogy kevés az olyan magyar szabadkőművességhez köthető és kutatható XVIII. századi konkrét forrás, amellyel kapcsolatban fenntartás nélkül tudná használni a szerző az általa átértelmezett *bizonyosság* fogalmat. Ebben nem a szerző a hibás, viszont ez a szituáció – gyengítve a kezdő fejezet elméleti alapállását – felértékeli a *valószínű,* illetve *feltehető* kategóriába sorolható történelmi tények szerepét.

II. A történeti konstrukció
Nehéz megmondani, mikor kezdődik a szabadkőművesség története. Egy szabadkőműves – valószínűleg, talán – azt mondaná, hogy nem 1717-ben, sokkal korábban. A történész – talán – mégis ragaszkodna az 1717-es dátumhoz, vagy 1723-hoz, a *Törvénykönyv* megjelenésének időpontjához. Attól függ ez persze, hogy mit tekintünk szabadkőművességnek. Egy társadalomtudományi módszertani eszköztárakat mozgósítva leírható történelmi, társadalmi eseményt, vagy elfogadjuk a szabadkőművesek (?) és anti-szabadkőművesek (?) által oly gyakran emlegetett származtatást a világ kezdetétől fogva. Erre bizonyíték a titokzatosság, amely a hagyomány megőrzését szolgálja, amarra bizonyíték, hogy bizony néha feloszlatják a szervezetet. Egyesek a szövetség atemporális jellegét hangsúlyozzák, mások a kialakulás történelmi szükségszerűségét emelik ki. Jászberényi jogosan nem tesz kísérletet a szabadkőművesség fogalmának egzakt meghatározására, ellenben kimondva-kimondatlanul az atemporális jelleget tekinti irányadónak a lehetséges narratíva megalkotása során. Erre később még a rítusok leírásával kapcsolatban visszatérek, most csak annyit említenék, hogy a könyvében előforduló hivatkozott munkák között igen nagy számmal fordulnak elő azok a szabadkőműves tudósok által írt szak-

munkák, amelyek valamikor a XIX. század utolsó negyedében, illetve a XX. elején – tehát a magyar szabadkőművesség virágkorának idején – születtek.

Fontos ez a fejezet összefoglaló jellege miatt. Rokonszenves, hogy a szerző folyamatosan hangsúlyozza: ez csak egy lehetséges olvasata a történteknek, szem előtt tartva azokat is, akik ebből a munkából szerzik első ismereteiket a szabadkőműves mozgalomról. Véleményem szerint meggyőzően építi fel azt a történeti konstrukciót, amely a relatíve késői magyarországi kezdettől egészen a hihetetlenül gazdagnak tűnő kilencvenes évekbeli páholyéletig, sőt egy önálló magyar, az ún. *Draskovich-rendszer* kialakulásáig, virágzásáig, majd bukásáig vezet. Nem nevezném a XVIII. század végi magyar szabadkőművességet, mint a szerző teszi, korai szakasznak, inkább elsőnek. Véleményem szerint nem bizonyított semmilyen folytonosság a tiltás után a kiegyezést követő újraszerveződésig. Hogy egyáltalán erről az első szakaszról ismeretekkel rendelkezünk, az egyrészt valóban Festetich Lajos gróf érdeme, aki a még fellelhető iratokat összegyűjti dégi kastélyának levéltárában, de mivel az eredeti anyag valószínűleg megsemmisült, jelenleg a kutatók kénytelenek Abafi Lajos magyarul és németül is megjelent nagy monográfiájára, illetve Jancsó Elemér már említett munkájára támaszkodni. Mindketten még az eredeti levéltári anyag felhasználásával dolgoztak, sőt Abafi lemásoltatja az anyag egy részét. Ez a másolat – az eredetit Jancsó 160 kötetben körülbelül tízezer ívnyire becsülte – nem elérhető jelenleg a kutatások számára. Amíg ez nem hozzáférhető, nem lehet érdemben a magyar szabadkőművesség első korszakának történetével, szereplőivel foglalkozni. Ezért igen jelentős az eddig publikálatlan levelek közreadása.

A következőkben a szerző a szabadkőműves vagy szabadkőművességgel kapcsolatba hozható írókat vesz sorba. Bár a sorrendet néha nem értem – miért kerül Kölcsey és Berzsenyi például Kazinczy vagy akár Csokonai elé –, fontos a fejezetrész, hiszen itt találjuk a Jászberényi által felfedezett és már publikált, de most egy helyre gyűjtött, említett szerzők és a kőművesség kapcsolatát bizonyító vagy kizáró adatok sorát. Saját forrásait természetesen most is Abafi, Jancsó, H. Balázs Éva, és persze a kiapadhatatlan forrás: Kazinczy levelezésének adataival tudja kiegészíteni.

Érezhető, hogy kiket tekint kulcsszereplőknek, de talán mindenki közül kiemeli Horváth Ádám szerepét: „A dunántúli polihisztor, Horváth Ádám életét és gondolkodását alapvetően meghatározni látszik a szövetséggel való kapcsolat." (52.) Horváth nem csupán a *Felfedezett titok* szerzőjeként válik fontossá, hanem azáltal is, hogy – mint azt a szintén elemzett, Kazinczyval folytatott levelezése bizonyítja – a szabadkőművesség betiltása után két évtizeddel még fontosnak tartja, hogy megfejtse és átírja azt a titkos iratcsomagot, amely gyakorlatilag elindítja a mozgalom felé, s amely az 1792-ben megjelent regényben fontos szerepet kap. Jászberényi egyébként meggyőzően, pontosabban meggyőzőbben bizonyítja Horváth szerzőségét is. Nem értem viszont, hogy az általa vizsgált kolozsvári példánynak miért kellene különböznie a budapestitől? Fontosnak tartom ellenben a kolozsvári példány *H. Ádám* bejegyzését, hiszen ez is azt bizonyítja, hogy a kortársak vagy akár még a kicsit későbbiek számára sem volt kérdéses a szerző személye. A regény 1988-as népszerű kiadását követnie kell egy immár a teljes szöveget – tehát a valóban nagyon fontos imákat is – tartalmazó kritikai igényű szövegkiadásnak, de nem várathat magára az 1783-as titokzatos csomag alapján 1812-ben készült ún. *Biographia* kiadása sem. Ennek a szövegnek az ismerete nélkül nem rekonstruálható az a narratíva, amelyet a tagok a magyar szabadkőművesség első szakaszában vallottak szövetségükkel kapcsolatban, de elképzelhető, hogy az egyetemes szabadkőműves-kutatások szempontjából is különös jelentőséggel bírhat.

III. A jánosrendi szabadkőművesség szimbolikus nyelve mint diskurzus
A szerző már a fejezet elején leszögezi, hogy a „narratíva megalkotásánál kevéssé kell figyelembe vennem a temporalitást", indokolva ezt azzal, hogy a kőművesség történelme során mindig igyekezett megóvni szimbolikus nyelvét. Az eljárással kapcsolatos, az olvasóban is felmerülő, és az utolsó fejezet elemzései szempontjából fontos kételyeit egy hosszabb lábjegyzetben taglalja. De ha nem vesszük is figyelembe a temporalitást, akkor sem jutunk sokra, hiszen nem lehetnek autentikus forrásaink a rituálékkal kapcsolatban. Feltételezhető, hogy a diskurzus sok-sok eleme kimarad a fejezetből, így azok az elemzés során sem alkalmazhatók. Mindannak ellenére, hogy szerintem a könyv legproblémásabb fejezetéről van szó – például Kiszely könyveit én nem tartom meggyőző forrásnak –, azt gondolom, hogy a szerzőnek mégis sikerült egy lehetséges konstrukciót felállítania, amelyet ki-ki kiegészíthet saját szépirodalmi, zenei stb. tapasztalataival, de amelyet érdemben csak az olyan dokumentumok képesek tovább gazdagítani, mint például a szerző által közölt német nyelvű nyomtatott kérdőív. A már említett lábjegyzetében utal Jászberényi a páholyokban használt nyelv problémájára is. Kezdetben a munka jórészt német, latin és francia nyelven folyt, később kezdett erősödni az igény a magyar nyelv használata iránt. Jó lenne, ha a bizonyára fennmaradt források alapján össze tudnánk hasonlítani az idő és (nemzeti) nyelv felett álló szimbolikus nyelv konkrét nyelvi megvalósulásait. És talán érdemes lenne bevonni a kutatásba a nem magyar nyelven író bizonyítottan szabadkőműves szerzők *szépirodalmi* műveit is. Talán nem tévedek, ha azt gondolom, hogy ezek az összehasonlító elemzések hozzásegítenének magának a szimbolikus diskurzusnak is a rekonstruálásához, vagy talán ami még fontosabb: a megértéséhez is.

IV. Néhány korabeli mű vizsgálata a szabadkőműves diskurzus segítségével
A szerző az általa újra*felfedezett titok*, a szabadkőműves diskurzus értelmezői horizontba emelésével sikeresen konfrontálódik – átértelmez, erősít – korábbi értelmezéseket. Talán túlságosan is nagy hangsúlyt fektet a konfrontálódásra, egy kicsit az az érzésem, hogy a fejezet inkább szól az elmélet alátámasztásáról, mintsem magukról az elemzésekről. Fontosabbnak tartottam volna a *Kelet* 2002/2–3-as számában megjelent Kármán-tanulmányát szerepeltetni ebben a fejezetben, mintsem a „kortársi regényolvasói horizont" megkonstruálását. Tisztában vagyok azzal, hogy a terjedelmi korlátok nem engedtek más műveket is az elemzésbe bevonni, mégis úgy érzem, hogy az arányokat és súlypontokat másképp is el lehetett volna helyezni. A szerző az értelmezéseket maga is csak vázlatnak tekinti, mintának arra, hogyan lehet működésbe hozni az elemzés során kutatásának eredményeit. De talán éppen Horváth regénye figyelmeztet arra, mennyire nehéz az ún. szabadkőműves diskurzus alapján a művekhez fordulnunk (és persze szabadkőműves tematikájú irodalmi művet írni): a regény főszereplője nem lesz szabadkőműves, így minden, a kőművességgel kapcsolatos megfigyelése, leírása érvénytelen. Az, hogy mi az igazság, az úgyis csupán körön belül tudható meg.
(Budapest, Argumentum Kiadó, 2003)

HEGEDŰS BÉLA

Őszi éjszaka
Petelei István válogatott művei

A XIX. század oly sok, életében némi hírnévre és olvasottságra szert tevő, ám halála után a nemzeti emlékezetből kihulló írójával ellentétben, úgy tűnik, Petelei Istvánnak napjainkra sikerült elkerülnie a feledést. Igaz, már első köteteinek ismertetői, bírálói között ott voltak Reviczky Gyula, Péterfy Jenő és Ignotus, s a XX. század első évtizedeiben, ha nem is bő, de egyenletes érdeklődés nyilvánult meg iránta. Ennek ellenére életművét inkább az úgynevezett negatív recepciós gyűrű kísérte, amelynek oka és következménye is, hogy az éppen érvényes fő- és mellékdiskurzusok, valamint azok változása egyaránt elkerüli az adott szerző alkotásait. Petelei viszonylag kis terjedelmű életművéből ugyan 1910 után is jelentek meg különböző gyűjtemények, ám ezeket nem követték jelentős kritikai megnyilvánulások, irodalomtudományi feldolgozások. Így aztán az egymást nagy időkülönbséggel követő szövegközlések, valamint a meg nem született értékelő kritikák jelentősen (nem) befolyásolták az olvasóközönséget, és a szöveghiány, illetve az érdeklődéshiány egymást erősítve, maga után húzva, már-már visszavonhatatlanul az irodalmi lexikonok szócikkeibe zárta volna az erdélyi alkotót.

Nem várt változást hozott azonban a Petelei-recepcióban a múlt század hatvanas–hetvenes éveinek fordulója, továbbá az ezredzáró évtizedek, amikor a hazai irodalomtudomány egyrészt a folytonosságot, másrészt a különbségeket tanulmányozva, kutatási terepét időben tágítva, elődként számba vehető kifejezésmódot és tematikát kezdett keresni. Ehhez a megerősödött érdeklődéshez szolgáltatott kezdetben, eltérő válogatási szempontú, de alapvető szövegeket Bisztray Gyula (1955) és Máthé József (1969). A korábbi újraolvasási kísérletek mellé most, ahogyan már eddigi közleményei is mutatják, Pozsvai Györgyi érdeklődése fordult, életmű és életút együttes feltárásának tervével, a részben feledett szerző felé, s rekanonizációs igénnyel állította össze *Őszi éjszaka* című válogatását mintegy készülő monográfiája szöveggyűjteményéül.

A vizsgált írót, éppen a megújult kutatások eredményei alapján az autentikus értékelés a jelentős kismesterek között tartja számon, akinek ábrázoló- és kifejezőeszközei közül legfőbb erőssége a jellemek megelevenítésében rejlik, míg történetei felépítése és nyelvszemlélete – nyelvkezelése – bizonyos posztmodern sajátosságok korai kezdeményeit mutatják. Nála szinte soha nincs jelen a történelem a maga eseményeivel, legfeljebb csak az emlékekben, ellenben mindig tetten érhető a társadalom a maga kényszereivel; kötetei inkább extrém alakok gyűjteményét adják, mint bármilyen átfogó vagy részbeni társadalomkritikát. (Természetesen ez utóbbi megléte vagy hiánya önmagában nem követelménye az esztétikai hatásnak.) A Petelei-novella sok esetben exponál egy élethelyzetet, s abból bontja ki a múltat, nem pedig egyenes vonalú történetmondást modellál. Noha írásainak láthatóan központi kérdése az érdekesség, de mert lemond a klasszikus elbeszélés egyes formai-poétikai összetevőiről, amit megtart, abban többet kell(ene) adnia az elmondottnál, hogy ellensúlyozhassa azt, ami hiányzik, s ez a több nem mindig meggyőző.

Az intenzívebb elemző, értelmező érdeklődés azt is involválja és kívánja, hogy bármely tanulmányozott alkotó művei a feltárt és megállapított új eredményeknek, értékrendnek megfelelő hiteles szöveggel, a szerző tetten érhető és következtethető szándékának figyelembevételével, lehetőleg szerkesztési elveinek meghagyásával, népszerű ki-

adásokban kerüljenek a mai olvasó elé. S ha a befogadói visszajelzés megerősíti a kánon peremén lévő életművel szemben megnyilvánuló szaktudományi érdeklődést, lehet gondolni magasabb szintű feldolgozásra: kritikai kiadásra és az alkotások értékelő/elemző számbavételére.

Petelei István írásai haláláig hat gyűjteményben jelentek meg, leszámítva az 1886-os kiadású *A fülemüle* című kötetét, amely egy hosszabb írást tartalmaz. Ezek a válogatások nem terjedelmükkel tűnnek fel, a legvastagabban 32, a legvékonyabban 9 írás, korabeli műfajmegjelöléssel tárca olvasható. A halála után két évvel kiadott, reprezentációigényű kétkötetes gyűjteményben is csupán 30+36 újnovella olvasható. Pozsvai Györgyi *Őszi éjszaka* című válogatása ezekre a kötetekre épül, s a kiemelésre méltónak ítélt írásokat az eredeti kötetek megjelenésének időrendjében közli. Szám szerinti arányuk egyenletes, 4-6 novella egy kötetből. Ez arra utal, hogy a válogató Petelei termését alkotóereje teljében egyenletesnek látja. Figyelme azonban kiterjed a kötetben meg nem jelent írásokra is, ezekből is közzétesz négyet, sőt, olvasható a *Mezőségi út* című, bizonytalan műfajú írás, amelyet ugyan a szakirodalom már eddig is többször említett – szövege mégis itt jelenik meg először, a fennmaradt kézirat alapján.

A sajtóközlésekből és a kéziratból közölt művek azonnal egy fontos kérdésre irányítják rá a figyelmet. Az írónak ugyanis mind a mai napig nincs önálló, komplett, művekre és befogadásra egyaránt kiterjedő bibliográfiája; márpedig ennek hiánya vagy létezése bármely szerző tudományos tanulmányozásának bizonyos értelemben előfeltétele és fokmérője, mellőzhetetlen segédeszköze, irányuljon bár a kutatás csupán a műre, vagy akár azon is túl. Ráadásul ez esetben nem kell túlságosan vaskos könyvészetre sem gondolni. Az egyes művek, valamint az első- és másodlagos irodalom megjelenési hely szerinti szóródása ugyanis nem oly számottevő, annak ellenére, hogy a XIX. század végi Budapest nem elsősorban politikai alapítású és tárgyú sajtója (*Fővárosi Lapok, Vasárnapi Ujság, A Hét* stb.) élénken figyelt és érdeklődött minden kulturális érték és esemény iránt, s az erdélyi sajtó is ebben az időben már sokszínű és differenciált volt. E feladat a szerző halála utáni közleményeket is figyelembe véve sem oly időigényes, hogy egy ember el ne végezhetné azt. Természetesen fel lehetne használni kritikailag a már elkészült, hasonló tárgyú bibliográfiákat, s ugyan ki lenne e munkára alkalmasabb, mint Petelei munkásságának jelenlegi legjobb ismerője, e gyűjtemény sajtó alá rendezője?

Minden prózai mű, de különösen a kis terjedelműek érzékeny pontjait jelentik elsősorban értéktartalmuk miatt (ami lehet értékhiány is), a kezdő és a végső mondatok, tágabb értelemben a bevezetés és a zárlat. Petelei egyik igen kedvelt prózapoétikai fogása, hogy az olvasót mintegy beledobja a történetbe, in medias res kezdve azt, s az elbeszélés menete a továbbiakban az emlékezés rendje (vagy rendetlensége) vonalán halad előre; így a valóságos idő a virtuálissal, jelen a múlttal egyidejű egységet alkot. Ez figyelhető meg az *Árva Lotti, Az én szomszédom, A nagyapó*, a *Klasszi*, a *Máli, A hegyen fel és le*, az *Alkonyat, A vén nemes*, a *Mayer, a zsidó suszter*, a *Balog Eszti elment...* című írásokban. Mivel a válogatás időrendben közli az egyes írásokat, megállapítható, hogy ezzel a szerkesztési móddal Petelei inkább pályája elején élt, később szívesebben alkalmazta a hagyományos, az idő folyását fel nem rúgó, meg nem szakító, lineáris történetmondást. Mindez azonban nem törvényszerű, hiszen például *Az én szomszédom*, a *Klasszi, A hegyen fel és le*, az *Alkonyat* és a *Balog Eszti elment...* című novellákban az időtörés nem jut szerephez, mert a befejezés szempontjából lényegtelen, hogy mi volt a nem elejétől mondott történet kezdetén.

Hasonló minősítő eleme lehet egy prózai műnek a vége is, amely a felvetődhető interpretációs kérdések következtében még a bevezetésnél is részletesebb vizsgálatot igényel. Hoznak-e a zárlatok egyértelmű végkifejletet az egyes alkotásokban exponált problémákra, avagy éppen dubiózus, ambivalens feloldást adnak? Ez kiegészíthető annak számbavételével, hogy ezek a szerkezeti egységek mennyiben ismétlik önmagukat, ami különösen olyan alkotónál lehet szembetűnő, akinek életműve döntően rövidebb, először a napisajtóban megjelent írásokból áll. E kettős aspektusból a legkevésbé sikerültek *Az én szomszédom, A rác Boglárról, A kakukkos óra, Az Eliz neve napja, A tarvásári búcsú,* az *Elítélve* és a *Balog Eszti elment...* című írások, amelyek vagy tulajdonképpen nyelvileg befejezetlenek, félrecsúszottak, mint az első kettő, vagy halállal végződnek, fegyver, folyó, betegség, hirtelen szívhalál útján. Nem kétséges persze, hogy ezek a megoldások a létrehozó kor szülöttei, ám poétikailag ennél több nem is mondható el róluk: a halál legfeljebb csak azért felelet, beteljesülés bármire, mert visszafordíthatatlan. Sűrű alkalmazása a XIX. század modorosságai közé tartozik, a felfokozott érzelmek, a szélsőséges jellemek és élethelyzetek dramatizált befejezést igényeltek és váltottak ki, ezek a mai befogadótól nem csupán az ízlésváltozás, hanem a ráutaló, ám mégis tartalomnélküli sejtelmességek nyelvi megjelenítése miatt is távol állnak. Ráadásul az erdélyi mester írásainak jelentős része szaggatott történetmondású, inkább életérzés-írás, mint élettörténet-novella; ebből következik, hogy vannak a klasszikus poétikai konvenciók szerint tartalmilag is lezáratlan, befejezetlen írásai, mint például *A játék* vagy az *Ö. T. O.* – igaz ez akkor is, ha a kiegészülésnek az olvasóban kell létrejönnie.

Természetesen a halál ténye nem jelent automatikusan tartalmi negativitást. Ezt mutatja az *Árva Lotti* és *A nagyapó* egymásra némiképp hasonlító zárlata. Az elsőben a címszereplőt hosszas várakozás és pártában maradás után látogatja meg fiatalkori szerelme, de nem azért, hogy megjutalmazza vagy kiengesztelje, hanem csupán amiatt, hogy kigúnyolja; ezt azonban az egyébként illúziótlanul ábrázolt öreglány nem érzékelheti, mert az örömteli találkozás első pillanatában megszakad a szíve. A másodikban pedig az unokáját hosszú ideje sóváran váró öregember alszik át a halálba annak megérkezése pillanatában. Ugyanígy hoz megoldást a halál az *Alkonyat* című írás elromlott emberi kapcsolataira és helyzeteire, sőt az átok révén a történet ki is lép a szöveg keretei közül s tovább folytatódik a befogadóban.

Közepes vagy bombasztikus véget érnek a *Görög Trátyi és az apja,* a *Játék,* az *Orvosság* és a *Parasztszégyen* című írások, mi több, az *Orvosság* című tárca, melynek főhőse nem akarja tudomásul venni felszarvazását, egyenesen a könnyű műfajok felé közelít, szándékoltan többértelművé formálni kívánt zárlata ellenére. Megfigyelhető, hogy Petelei is alkalmazta azt a mások által ugyanígy kedvelt, néhánymondatos befejezést, amelynek jelentő módjával ellentétben állnak a megelőző történet díszített és cizellált, néha expresszív nyelvi elemei, részletei; tartalmában pedig vagy a halálra utal, vagy egy természeti jelenséget nevez meg, amely aláhúzza, esetleg ellenpontozza az adott írás üzenetét. Ez látható *A Csulakok* háromnegyedéig mondott történetében, valamint *A székek* egymondatos, mintegy rezonőri befejezésében. Utóbbi írás egyébként jó példája az éles megfigyelésnek és a modern tárgyalásnak, hogyan fedi el a gyászt a kisszerűség, az emberi esendőség, s miként fordul a szenvtelenül kezdett történet ironikusba.

Vannak azután hagyományos szerkezetű írások a kötetben, így *A hegyen fel és le,* amely egymásból következő hármas tagolású kerek történet, egyértelmű, s már kezdetben sejthető befejezéssel; vagy *A vén nemes,* amelynek kezdete és vége egybeér, illetve a *Mayer, a*

zsidó suszter, amelyben a befejezés kiemel és megerősít egy korábbi motívumot. Érdekes, elgondolkoztató kérdés fogalmazódhat meg abban az olvasóban, aki *A könyörülő asszony* jelöltjére lenne kíváncsi. Nem egyértelmű ugyanis, hogy az egykori szerelmi vetélytársak közül melyikük igényelheti magáénak e címet: az egykori győző, aki betegségében vesztes vetélytársát gondozza és eltűri rigolyáit, avagy maga a vesztes, aki ennek ellenére a kettőjük által szeretett férfi halála után magához fogadja a másikat, hogy szegénységében se maradjon támasz nélkül? A kérdést az dönti el, hogy mi a cselekedetek mozgatórugója: a könyörület-e avagy a káröröm?

De belekerültek a válogatásba mind megformálás, mind tartalom alapján problematikusnak ítélhető írások is. Ilyen például maga a *Mezőségi út*, amely ugyan első közlés, csakhogy műfaji bizonytalansága, pontosabban kevert műfajisága révén kilóg a kötetből; nyomtatásban való megjelenése ugyan indokolt, ám e szimpla közlésnél többet, rendszeres jegyzetekkel ellátott kiadást igényelne, amit viszont a többi írás nem, ezért ebben a vonatkozásban a közreadás hiányérzetet kelt. Itteni publikálása ellen szól az is, hogy magában a szövegben, jelölve ugyan, de olvasati problémák találhatók, amelyek nem tartoznak arra a befogadói táborra, amelyiknek az ilyen válogatások készülnek. Töprengésre késztet az *Egy „kacsa" története*, amely mesterségbeli tematikájánál fogva itt, s talán Petelei egész munkásságában is egyedülálló ugyan, szerkezete azonban nem teszi kiemelésre méltóvá, sőt igencsak lapos történet, ahogy tulajdonképpen *Az irgalmas ember* című apró kép is, amely legfeljebb Karinthy Frigyes egyik írásának zárlatát előlegezi meg: „Ebédre kacsapecsenye volt." E három, gyengébb művet azonban ellensúlyozzák azok a drámai erejű írások, amelyek szinte kívánják a részletesebb vizsgálatot: a *Máli*, *A gyámoltalan*, *Az alku* és *A tiszta ház*. Nehezen feledhető a *Két fehérnép*, ez a kezdetben lassan csordogáló, ám a végén a valóságban is égre csapó, mégis keserűen ellenpontozott történet, amelyet akár Móricz is írhatott volna, illetve *A kis Gáspárovics*, a feloldás nélküli, többször irányt és szemléletet váltó novella, amelyben Petelei méltó köntösben mutatja jellemábrázoló képességét és nyelvteremtő tehetségét.

Külön kell említeni két, a kötet egészét tekintve is kiemelkedő írást, a *Lobbanás az alkonyatban* és az *Őszi éjszaka* címűt. Az első zárójelbe teszi mind az elmúlás nosztalgiáját, mind az ifjúság viruló szépségét és szabadságát, s ennek ellenére befejezésében mégiscsak a sematikus Marosba ugrásra futja, mert a csalódások és az élethazugságok a romantikus mitológia szerint kizárólag az önkezű halállal oldhatók fel. A második pedig, amelyben szinte egyedüliként az e kötetben olvasható írások közül hangsúlyos szerep jut a természetnek, hogy ellenpontozó kiemelést adjon a tényleges (?) történet tragikumának, világosan mutatja a határokon alkotó szerzőt; öntörvényű világából egyaránt ajtók nyílnak a realizmus és a látomásosság felé, ez teszi legjobb novelláit ma is élővé.

A kötet végén szerkesztői utószó olvasható, amely rövid, de lényeges eligazítást ad a válogatás és a szövegközlés elveiről. Ezt Petelei életében megjelent köteteinek tartalma, illetve jegyzetszótár követi. Utóbbira elsősorban a tájnyelvi, idegen és ma már nem használt szavak magyarázata miatt van szükség. A jegyzetek megfelelnek a népszerűsítő kiadás igényeinek, de azért akad néhány kifejezés, amely megérdemelt volna hasonló kommentárt. Például: tálas önfedelű vinci kancsókkal (23.), tovább cicét futnak (33.), indus kacika, (77.), az ura ölébe csörtörködött (179.), nagy brontes, szőrös, rusnya fickóé (189.). Végül a 114. oldalon az Isten szót, ha az eredetiben kisbetűvel szerepelne is, nagy kezdőbetűvel kell(ett volna) közölni, mivel tulajdonnévként használja a szerző, amit például a 256. olda-

lon olvasható többszöri, helyes írásformájú változat is alátámaszt; a kisbetűs alak filológiától idegen szemlélet és értelmezéstől távol álló gyakorlat konzerválását jelentené. (Válogatta, a jegyzeteket és az utószót írta: Pozsvai Györgyi. Budapest, Anonymus Kiadó, 2002)

BUDA ATTILA

A jelként elgondolt élet
1. Szirák Péter: *Kertész Imre*

Noha döntő részben valószínűleg korábban íródott, Szirák Péter Kertész-monográfiája már a Nobel-díj odaítélése után jelent meg. Ez az esemény új elvárásokat von maga után egy ilyen jellegű munkával szemben. Az író neve belesodródott egy szélesebb közéleti beszédbe és ezzel együtt a dolog természete szerint különböző elfogultságok, félreértések, sematizmusok tapadtak hozzá. Recepciója hirtelen kiszélesedésének vagyunk tanúi, és nem mindegy, hogy műveinek pillanatnyi lázas vásárlása, az iránt támadt óriási érdeklődés hosszú távon csakugyan a magyar irodalom legtágabban felfogott befogadóközösségének önmegértését segíti-e, vagy csak futó divatnak, irodalmi érdekességnek bizonyul. Abban, hogy idővel válasz szülessék erre a kérdésre, komoly szerepe van az olyan nagy lélegzetű irodalomtudományi munkáknak is, amilyen Szirák Péteré, mely a neki helyet adó „Tegnap és Ma" sorozat színvonala, hírneve folytán mind a szakma, mind a szélesebb publikum érdeklődésére számot tarthat.

A könyv a megjelenésük időrendjében sorakozó egyes művek szerint tagolódik fejezetekre. (Ez a beosztás egyáltalán nem magától értetődő a műfajban, esetenként igen termékeny lehet a vizsgált szövegkorpusz egy-egy teljes szélességű keresztmetszetét szelni ki, mint például poétikája, recepciótörténete stb.) *Az angol lobogót* és a *Jegyzőkönyvet* együtt tárgyalja, az esszéket pedig az utolsó részben vonja össze. A könyv felépítéséből az következne, hogy átfogó ismertetés helyett a különböző művek recepcióját ismerteti, fejezetenként. Az olvasó azonban a nyitó *Sorstalanság*-tanulmányt kivéve ilyet egyik részben sem talál, s ezzel nem is egy előrebocsátott szisztematikus összegzés hiányát rovom fel (ez önmagában talán nem lenne baj), hanem azt, hogy a szerző értekező gondolatmenete során igen fontos írásokat nem ismertet, hanem csak futólag említ, másokat pedig figyelmen kívül hagy. (*A kudarc* elemzésében éppen csak hivatkozik Bán Zoltán András tanulmányára [121.], kiegészítésképpen, a lábjegyzetben idézi kétszer Györffy Miklós [106., 123.], és nem is említi például Marno János,[1] a *Kaddis* vizsgálatakor szintúgy nem Marno[2] és Szilágyi Márton[3] írását stb.) Ami az első fejezetet illeti, ott „A fogadtatás kontextusai" cím alatt alaposan összefoglalja a *Sorstalanság*-recepció első szakaszát, de a továbbiakban például Radics Viktória,[4] György Péter,[5] Lányi Dániel[6] reflexióját egyáltalán nem hozza szóba. Viszont *Az értelmezés szükségessége* című tanulmánykötet mellőzésében nem marasztalható el a szerző, hiszen könyvénél mindössze néhány hónappal jelent meg korábban, válogatott szakirodalom-jegyzékébe minden bizonnyal a korrektúra során vette fel. (Ott tévesen az egész kötet Vári György munkájaként van feltüntetve, aki egyébként idén tavasszal publikált egy igen részletes Kertész-recepciótörténetet,[7] melyből az éppen tárgyalt monográfia ez irányú hiányosságai szépen kiegészíthetők.)

A *Sorstalanság*-tanulmányból néhány dolgot emelnék ki, illetve tennék hozzá. A különböző „távlatokból", a „hangokból", a többféle nyelvhasználat egymásmellettiségéből és az elbeszélt szubjektumba való beemeléséből kiindulva a monográfus Köves Gyurit, igen találóan, mozgó perspektívaként (34.), illetve mediátorként (77.) jellemzi. Máshol a elbeszélő én és az elbeszélt én viszonyrendszerének elbizonytalanodásáról ad számot (31.), ismét másutt „az események elbeszélésének naplószerű távlatáról" és arról, hogy „a főhős-elbeszélő nem rendelkezik az utólagos tudás rendező-átstrukturáló elveivel, az elvárás és a szakadék utólagos áthidalásának képességével" (48.), ez utóbbi sajátságot a „fokozatosság tapasztalatának" nevezi, mely a főhőst fokozatosan „»vezeti be« Auschwitz mechanizmusába". Ezen elgondolások koherenciája vitathatatlan és a szövegből kétségtelenül alátámasztható. Úgy vélem azonban – s itt vitatkozom a hivatkozott Molnár Gábor Tamással,[8] van egy tényező, amely korlátozott érvényűvé teszi őket, és ez nem más, mint az irónia. Ha olyan nyelvből, mint amilyen a buchenwaldi „bedekkeré" (!) (55.) („Buchenwald hegyes-völgyes vidéken...") vagy a mondatok uszályát adó „természetesen", „magától értetődően", „beláttam" szavakból kivonjuk a tudatlan fiút (aki nyelvek egymásmellettisége és -utánisága, a legmélyebb kiszolgáltatottsággal, a legcsekélyebb irónia nélkül), kezünkben a fiú és a nyelv differenciája: s ez a tudó elbeszélő. – A könyv a mű címét nemcsak úgy értelmezi, hogy a saját sors szabad választása a főhősnek nem adatott meg (38., l. lábj.), hanem – összhangban a fentiekkel – az egyediség választhatatlanságaként is (77.), mely egy „idegen hangok sokaságában feloldó" mediátor osztályrésze. Megkockáztatom, hogy a tagadás mozzanatán kívül itt az igenlését is kiolvashatjuk. A tagadás egyszerre vonatkozik a sors elleni harcnak, illetve a végzettel való odaadó azonosulásnak éppen a német kultúrában oly nagy hagyományú eszméjére. Aki a sorsot kétségbe vonja, ezeket az eszméket is tagadja. Ugyanakkor az, aki Auschwitzban szellemi hazára talált, paradox módon elfogad egy bizonyos sorsot. „Én is végigéltem egy adott sorsot. Nem az én sorsom volt, de én éltem végig..." – mondja Köves Gyuri[9] (Szirák is idézi: 58.). Ez pedig életem esetlegességének, esendőségének és teljes gyökértelenségének a vállalása. – Bevonva elemzésébe Jorge Semprun *A nagy utazás* és Ember Mária *Hajtűkanyar* című regényét, melyek közül az előbbi az ideológia, az utóbbi a dokumentumszerűség, egyfajta krónikási attitűd segítségével teszi értelmezhetővé a történteket, „A holokauszt-diskurzus és a *Sorstalanság*" című alfejezetben a szerző jó érzékkel vázolja fel azokat a holokauszt-irodalom által kialakított és vele szemben támasztott olvasói elvárásokat, melyeket Kertész 1975-ben megjelent regénye oly radikálisan elbizonytalanított. Külön érdekesség, hogy ezenkívül olyan nagy hatású, véleményformáló közönségfilmeket is ismertet, mint a *Schindler listája*, *Az élet szép* és az *Életvonat*, melyek jól mutatják „a műfaji és hangnemi regiszter szétszóródásának tapasztalatát" (64.).[10]

Az értelmezés figyelmet érdemlő módon már az első fejezetben nem egy normatív értelmezői nyelvhez igazodik, s ez a szerző korábbi munkáinak ismeretében azt a kérdést veti fel, hogy az irodalmi művek mennyire alakítják a nyelvet, mellyel közelítenek hozzájuk. Vajon a nagy filozófiai-irodalomtudományi diskurzusok, amilyen a hermeneutika és a dekonstrukció, minden esetben képesek alkotón, invenciózusan olvasni, vagy van, hogy tanácstalanok, hiszen maguk is művek egy bizonyos csoportját preferálják és a legkevésbé sem képviselnek egy mindig megbízható „eljárást" (szándékosan mellőzöm a „módszer" szót)? Kertész Imre szövegeit egyelőre (nem meglepő módon) főleg az a már önállósult diskurzus gondozza, melyet a „történelem–(nyelv–)identitás–emlékezet" kulcsszavakkal írhatnánk körül. Talán nem mellékes körülmény e szövegek szempontjá-

ból, hogy, míg Szirák Péternél ez esetben nem találunk például Paul de Man műveire vonatkozó utalást, s Gadamerre is legfeljebb egyetlen hivatkozást (76.), de őrá is Jauß apropóján, s Jaußra sem recepcióesztétikája, hanem *A történelem megértéséről és annak határairól* írott műve kapcsán (65–67., 76–77.), sajátos belső igényük az emlékezet, az identitás, az elbeszélő és az elbeszélt, a valóság és a fikció problematikája segítségével nála is egy részben „hagyományos" (mondjuk így: egy általános irodalomtudományi zsargonból vett), de jelentős mértékben alkalmi értelmező nyelvet képez maga köré.

Kertész második nagy regénye, *A kudarc* elemzésének középpontjában a nyelvi közvetítés/közvetíthetőség fogalma áll. A cím az emlékek közvetítésére szánt nyelvi kísérlet kudarcát jelentené: a főhősöknek/a főhősnek „a vele történtek elgondolhatósága és megőrizhetősége miatt a nyelvbe kell fordítania az érzékleteket, az érzéseket és az eseményeket, de miközben ezt teszi, azok nyelvivé, elbeszéléssé válnak, s szükségképpen törlik saját eredetüket". (113.) Az öreg jegyzeteiből vett kulcsfontosságú idézetek az emlék helyére lépő képzeletbeli Auschwitzról, az írás és az emlékezés egymást kizáró viszonyáról (116–117.), egyszóval az emlékektől való elidegenedés tapasztalatáról kellőképpen támogatják ezt az álláspontot, ugyanakkor a monográfia szerzője azt is jól látja, hogy a főhőst a *Sorstalanság*ról készült lektori jelentés is a kudarccal, a közvetíthetetlenséggel szembesíti. Ez és az előző megállapítások a szövegből láthatóan alátámaszthatók, sőt, igen termékenyek és újabb értelmezési lehetőségekkel egészülhetnek ki. Az öreg a regényben a másik regényről ezt a kérdést teszi fel: „...miért nem az *enyém* többé ez a tárgy?"[12] Annak ellenére, hogy „önkényes szeszélyből" írt,[13] hogy vállalkozását „problematikus és korántsem tisztázott indíttatásúnak"[14] nevezi, vajon fölteszi-e kimondatlanul azt a kérdést is: „miért nem a *másé?*" Miért viszi el a kiadóba az elkészült regényt? „Most aztán itt feküdt előttem ez a több mint kétszázötven papiroslap, s ez a köteg, ez a tárgy bizonyos cselekvéseket követelt tőlem."[15] „Ráadásul ehhez az ügyhöz [...] korántsem elhanyagolható egyéb tényezők is tapadnak – így pénzbeli kilátások..."[16] „...írni kezdtem – másoknak. [...] regényt írni annyit jelent, mint másoknak írni [...]. De hát ez nem volt, váltig állítom; ezzé csak a kivitelezés során vált [...]. Mit törődtem én azokkal a másokkal, akiknek talán a regényemet írtam [...]. És bármily képtelenség, gyakorlatilag – pusztán gyakorlatilag – mégiscsak erre törekedtem..."[17] Közvetlenül csak ennyit tudunk meg. Ha *még akkor sem* fordult volna meg a fejében, hogy másoknak írt, vagy pontosabban, hogy szövegével mégiscsak *keres* valakit vagy valamit, miért kilincselt a kiadónál? Miért készül újabb regényt írni? A pénzügyi megokolás, az írói nyugdíjról szóló cinikus érvelés nem meggyőző, hiszen akkor miért hagyott fel a jövedelmező vígjátékokkal? Az is jelzésértékű lehet, hogy a kiadónál tett látogatások, a lektori jelentés és az általa elindított reflexiók együtt *A kudarc* első felének gerincét alkotják. Talán ama nyelv megtalálásának kudarcát is tematizálja a regény, melyet megértenek és amely közösségbe von, és azt az abszurd helyzetet példázza, melyben a műalkotás immár nem közösséget, megértést, testvériséget teremt (itt, kivételesen, *szerző* és olvasói között, lásd később), hanem éppen ellenkezőleg, eltávolít? „Nézetkülönbségünk ezzel az emberrel", írja az öreg a „humanista" lektorról, „tisztán a személyes és az egymásétól különböző meggyőződésünkből adódott: de mindent elrontott, hogy – jelképesen legalábbis – itt feküdt közöttünk a regényem."[18] A közvetítés (lásd fenn) és a közösség kudarca pedig mélyen összetartozik.

A *Kaddis a meg nem született gyermekért* mindenesetre még élesebben kiemeli ezt a vonalat. „Ezekben az években ismertem fel életemet [...], mely mindazonáltal megköveteli a magáét, vagyis azt, hogy *megformálják*, mint egy lekerekített, üvegkemény tárgyat, hogy

így végül is *fennmaradjon*, mindegy: minek, mindegy: kinek – *mindenkinek és senkinek*, annak, aki van vagy nincs, egyre megy, annak, aki szégyenkezik majd miattunk és (esetleg) érettünk..."[19] Úgy vélem, a beszélő saját életének kioltásával és felmutatásával (és a legmélyebb összefüggéssel a kettő között) történő tanúságtétele és ezzel együtt a *másik* keresése, azé, aki meghallgat és megért (szégyenkezik), kulcsfontosságú mozzanata a műnek. Mármost az új Kertész-monográfia ezt pusztán egy, a maga reflektálatlanságában nyilvánvaló reflexió erejéig („Kinek szól tanúságul a »lekerekített üvegkemény tárgy«?" (138.), miután maga is citálta az imént idézett részt) tartja említésre méltónak (igaz, mindössze tizenegy szűk oldalt szán erre a regényre[20], amit nem is tennék szóvá, ha nem kapcsolódna hozzá egy igen komoly, az egész értelmezést elrontó figyelmetlenség. Miután az imádságot, az imaformát, mely egyben a mű kvázi-műfaja, végig csak úgy vette figyelembe, mint amely „a zárt struktúrájú beszédforma – a kaddis, a zsidó gyászima – regulatív hatásának" (134.) jele, illetve amely „ironikus megidézettségében" saját „kváziesedező részleteként" (137. lábj.) olvastatja a fent idézett passzust, a fejezet végén így zárja fejtegetéseit: „Az írás nemcsak törlése, hanem beteljesítése is a végzetnek, melynek utolsó stációja a világból való kiűzöttség [...], az Istenhez szóló fohász és a halálnak való felajánlkozás. Az abszurditástól menekülő írás végkövetkeztetése sem mentes az abszurditástól. A *Kaddis* szövevényes mű: mániákusan sodró és következetlen, mint az élet." (138.) Formailag nyilván nem lehet szó következetlenségről, nemcsak a cím és a szövegzáró „ámen", hanem a talán éppen profanitásukban legkomolyabban veendő, vissza-visszatérő „uramisten" kiáltások miatt sem. A beszélő fent idézett vágya, hogy felmutassa magát, egyszerre szól/szólhat az embertársnak és egy Istennek. Igen, de mi értelme van egy ilyen „önfelszámoló imának", hogyan fohászkodhat az ember Istenhez, miközben öngyilkosságot követ el? Ebben a regényben éppen a beszélő világból való kiűzöttségében, radikális, auschwitzi létmódjában eltökélt öngyilkossága teszi autentikussá és radikálissá beszédének vallásos regiszterét. E regiszter nem rokonítható a keresztény vagy az ortodox zsidó vallásossággal. „Mélységes, sötét éjszakája" nem Nagypéntek éjszakája. Megszólított istene nem a Mindenható Isten, nem azonos a történeti vallások teológiájának istenével, Nietzsche, Dosztojevszkij, Kafka utáni, a neki való felajánlkozás egy „sötét folyam sodró, fekete vizében"[21] (mely igazából egy semmi-metafora) való elmerüléssel teljesedik be.

A könyv hátralévő részében szép, kiegyensúlyozott elemzések következnek, melyekből főleg azt emelem ki, hogy noha a szerzőhöz nyilvánvalóan közel áll egy jelentős értelmezői közösség normaképző ízlése, tud nyitott lenni és képes komolyan venni, sőt olykor kifejezetten nagyra értékelni egy olyan írót, akinek írásművészete ettől a normától igen nagy mértékben eltér. Értelmező nyelvének az új közegben való átalakulásáról fent már szóltam. *Az angol lobogó*ban – mint egyébként másutt is, több helyen – láthatóan nagyra becsüli az ábrázolhatatlanság reflexióját, az „elsődleges" és „másodlagos" emlékezés hangsúlyozott különbségét és a diszkontinuitást, az én szövegszerű identitását, ugyanakkor az önmagától való elidegenedés azzal járó tapasztalatát (141–143.). Persze az elmarasztalás sem marad el. Gyakran rosszallja a nyelvek, a „hangok", a „távlatok" összjátékának csökkenését és hiányát és az értelemképződés ezzel együtt járó beszűkülését (például 140., illetve lásd a monologikusság-vádat az esszékkel kapcsolatban: 204–205., 207–208., mely egy értelmezői logikán belül tökéletesen megalapozott, csak az nem biztos, hogy számba veszi a – jóllehet, bizonytalan identitású – esszéműfaj sajátos követelményeit). Míg jól látjuk az olyan mondatokat kísérő bólogatást, mint például, hogy „egy-

egy könyv elolvasása lényegesen nagyobb hatással van a főhős identitásának alakulására, mint a környező valóság" és hogy „ez utóbbiba is »beleíródnak« a könyvek által létrehozott »világok«„ (*Az angol lobogóval* és a *Gályanaplóval* kapcsolatban; 143.), addig lehetetlen nem észrevenni a fejcsóválást az olyan, egy mimetikus irodalomfelfogással szemben egyébként dicsérő, megjegyzések mögött, mint: Kertésznél írott és íratlan világ szemben áll és poétikai hatástényezővé alakul, hogy „az érzékletek, a »közvetlen« valóságtapasztalatok nem őrizhetik meg eredendőségüket".

Van egy fontos és igen kényes téma, melyre Szirák Péter nem mulaszt el többször is kitérni, s ez nemcsak átfogó interpretációjának értékét emeli, hanem a Kertész-szövegek történelmi-politikai szempontú értékeléséhez is vezet. A magyar nemzetnek, illetve a keresztény középosztálynak a holokausztban betöltött szerepét firtató és jelenével foglalkozó, valamint a magyar identitást, a nemzet közösségéhez való tartozást látványosan visszautasító, sőt annak ideológiáját kifejezetten támadó Kertész-passzusokra adott reflexiókból (például: 38–47., 160., 174–186., 202–209.) egy józan, mérsékelt jobboldali állásfoglalás rajzolódik ki. A monográfia szerzője, amennyire tőle telik, azonosul a holokauszt-túlélő író sajátos távlatával, világlátásával. De míg ez az azonosulás a *Sorstalanság* (figyeljünk oda: ez az életmű „legregényebb" pontja, az egyik végpontja) felejthetetlen határátkelőhelyi jelenetének esetében nem von maga után megszorításokat és kiegészítő megjegyzéseket, addig másutt éppen a megértés elszórtan előrebocsátott jelzései ellenére is kénytelen kritikát gyakorolni (s talán az sem véletlen, hogy ez viszont a szövegkorpusz másik végpontján a napló, a *Valaki más* és az esszék között történik) például a nemzet és az állami adminisztráció megfeleltetése (183., 203.), az „elítélés publicisztikai hevülete" (179.) vagy „az összefüggések árnyalatlan leegyszerűsítése" (206–207.; bizonyos értelemben itt éppen Heller Ágnest védi meg) fölött.

Kár, hogy nincs egy összefoglaló fejezet, melyből kiderülne, hogy a szerző hova helyezi Kertész Imrét a magyar irodalom nagyobb összefüggésében, ahol összegezné eddigi pályáját, és azt, miben látja ennek jelentőségét.

A könyv végéről, a sorozat hagyományaival ellentétben, ezúttal elmaradnak az író élet(történet)ébe a maguk módján betekintést nyújtó fotók. Ezt a hiányt nem tudom nem szimbolikusan értelmezni. Szóba került már, hogy ebben az életműben mekkora jelentősége van a tanúságtételnek. Ez *egyrészt* azért fontos, mert olyan műfajokban, mint az esszé vagy a tanulmány, ahol már állításokkal, verifikálható és cáfolható kijelentésekkel állunk szemben, író és kritikus állításainak mérlegelésében: jogos cáfolatában vagy tárgyilagos probációjában a kritikust és a kritikus kritikusát élet és tanúságtétel egzisztenciális tekintélye esetenként nehéz dilemma elé állíthatja. Kényes és kétséges a megértés kockázatával szemben a megélt tapasztalat prioritását felróni az írónak (178.), de immár nem az identitásnál is fontosabb szolidaritás, hanem egy másfajta igazságérzék figyelembevételével viszont a kritikust is kényes és kétséges elmarasztalni megrovó megjegyzése miatt. *Másrészt* az „antibiográfikus" értelmezői szemléletmódot bizonytalanítja el a tanúságtételként felfogott irodalom. Az „esszéizálódással" nemcsak egy bizonyos színvonalesés következik be (talán *Az angol lobogó* után), hanem a tanúságtétel tendenciája is részben felerősödik, részben más arcot ölt. Szirák Péter is beszél arról, hogy a regényírót és az értekezőt már szinte lehetetlen megkülönböztetni (139.). A Kertész-szövegek telítve vannak belső intertextuális kapcsolatokkal, s az is igaz, hogy az értekező esetében eleve nem jutna eszébe senkinek sem egy szerzőről leválasztott immanens beszélőt beiktatni. Talán *az író életét* kellene szövegként, „jelként elgondolnunk" (139.), mert, ahogy Kertész

mondja és a monográfus idézi, az élettapasztalatot totálisan magukba foglaló megfogalmazásokra csak a tanúságtétel képes, az irodalom nem? „Az élet, mint megfogalmazás"? (147. *Az angol lobogó*)? Lehet, hogy a fényképek azért hiányoznak, mert feleslegesnek bizonyultak, hiszen az író életéről máris eleget és éppen eleget megtudtunk?
(Pozsony, Kalligram Kiadó, 2003, 220 l.)

2. *Az értelmezés szükségessége*
Szerkesztette: Scheibner Tamás és Szűcs Zoltán Gábor

Az értelmezés szükségessége című konferenciát 2002. április 11–12-én, még hónapokkal a Nobel-díj odaítélése előtt oktatóik támogatásával, közreműködésével az ELTE Bölcsészettudományi Karának diákjai szervezték. A hasonló címmel megjelent tanulmánykötet előszavában a szerkesztők, *Scheibner Tamás* és *Szűcs Zoltán Gábor*, utószavában *Radnóti Sándor* esztéta a konferenciát túlnyomó részben lefedő anyagot oly kitűnően *ismertette és méltatta*, és a saját írásáról közben annyira *megfeledkezett*, hogy a recenzensnek alig marad más hátra, mint *ennek* épp az ellenkezője és *annak* épp a viszonzása, pont azáltal, hogy következetesen tartani fogja magát hozzájuk és az „alig máshoz", mert munkája az övékéhez nem sokat tud hozzátenni.

Maradandó eredményei és áttekinthetősége miatt mindjárt az első tanulmányt érdemes kicsit részletesebben ismertetnie. *Kaposi Dávid* „Narratívátlanság" című írásában a pszichológia szociális konstrukcionista elméletének emlékezés-felfogása az a kulcs, mellyel a szerző megnyitni próbálja Kertész Imre első regényét, a *Sorstalanság*ot. Az elmélet szerint az emlékezést, és egyáltalán, hogy mi számít emléknek, nem az egyének valamilyen elszigetelt szellemi élete, hanem kulturális keretek, narratívák határozzák meg. A másik lényeges mozzanat, hogy amit általában felidézett énnek/szelfnek tartunk, azt a jelen mentális folyamatai képzik, és „az emlékezeti narratívák [...] mind a jelen szolgáltában állnak, a jelen igényei szerint formálódnak, a jelen formái szerint kapnak alakot" (17.). Mindezek rövid ismertetése után és a *Sorstalanság*ra való alkalmazásuk előtt a koncepció hozadékát a tanulmány a holokauszt-emlékezések, tanúságtételek tágabb összefüggésében mutatja meg. Itt nemcsak az a megállapítás említésre méltó, hogy a túlélő az így felfogott emlékezéssel együtt annak közösséget fenntartó és megalkotó rítusát is elhárítja magától, hanem a testimóniák plurivokalitása is, miszerint a túlélőknek látszólag a narratív keretekhez igazodó szavai közé is valamilyen módon mindig keveredik egy hang, amely ellenáll a régi kultúra tapasztalatainak mentén kialakult és működő narratívának, s mely által „a holokauszt-tanúságtételek polifón »regényeknek« bizonyulnak". Ezzel összhangban a *Sorstalanság* a narratívához való igazodás, az annak való ellenállás, illetve összecsúszó tematizálásuk hármasságában értelmeződik. Az összecsúszó tematizálásában a regény elején, amikor Köves Gyuri a kulturálisan meghatározott és jelentéssel kulturálisan ellátott érzelmi játékokat (mint például az együttérzés, a gyász) kiforgató tudatosításukban hol távolságtartón elfogadja, hol visszautasítja; a lágeri események egy pontjáig az igazodásában, mikor a történtek narrációja fenntartott kontinuitásában lehetetlenül groteszkké válik, mint például a gondos apává nemesülő munkafelügyelő SS alakja (ez persze bizonyára már nem az „inautentikus" beszámoló fenntartott kontinuitása, hanem a kontrasztot a groteszkig élesítő túlzó rájátszásé); végül és főleg az ellenállásában, melynek legfontosabb esetei a hősies élni akarásnak, a „spirituálisan re-

zisztens individuum" (39.) és a megmenekülés, a „felszabadulás, mint végpont" eszméjének elhárítása.

Kaposi Dávidé mellett még *Kalocsai Katalin*é tartozik a *Sorstalanság*ot pszichológiai szempontból megközelítő tanulmányok sorába. „Még létre sem jött, mikor már elveszett" címmel ez a főszereplő kamaszfiú még meg sem született identitásának megőrzéséért működtetett stratégiáit kísérli meg bemutatni. Gondolatmenetét ugyanúgy propositio thematisszal, egy elméleti alapvetéssel kezdi: fejtegetéseiben Erikson történelemlélektana (miszerint „a történelem kibogozhatatlanul fonódik össze az egyéni élettörténettel": 54.) és Breakwell szociálpszichológiai elmélete az identitásstratégiákról. A benyomást, hogy felfogásmódja és módszere a szövegben a hagyományos narratívákat (például éppen az életben maradásért vívott harcét) eliminálló másik szerzőétől gyökeresen eltérő, csak igazolja és megerősíti a kifejtés: a történelmi okok folytán különösen elmélyülő identitáskonfliktusában a fenyegetettséggel szemben a serdülő Köves Gyuri a behódolás, az ellenálló negativizmus, az izoláció és a humor stratégiájával próbál – sikertelenül – védekezni.

Kalocsai Katalin írásával szemben két kifogásom is van. Az egyik, hogy Köves Auschwitz-egzisztenciáját, „sorsát" az általános egy esetének tekinti, melyre gondolatmenetének szervezésén kívül az olyan kijelentések engednek következtetni, mint: „Ha azonban *egy élettörténeti válság, mint a holokauszt* [kiem. A. G.], időben egybeesik egy fejlődési krízissel, akkor a szervezetet ért traumatizáció következményei súlyosbodnak." A másik, hogy szövegszerűségének, nyelvi valóságának megkerülésével a *Sorstalanság*ot egy példagyűjteménynek tekinti, mely verifikálja a breakwelli elméleti pszichológiai megállapításokat, s mely egysíkúan és áttételek nélkül meg is magyarázható azokból.

Kovács Béla Lóránt címadásával vizsgálódása tárgyát is kimerítően megjelölte: „Az időbeliség tapasztalatának módosulásai Kertész Imre *Sorstalanság* című regényében". Ezen egyrészt a narrátor és a főhős tudása közti viszony és lehetséges különbség módosulását érti, másrészt a főhős időszemlélete irányultságának változásait: a kezdet találgató nyitottságát a jövő felé a táborban az időnek a mondatszerkezetekben is megnyilvánuló állandósága, majd a buchenwaldi gyengélkedőben a múltbeli tapasztalatokból táplálkozó gyanú követi. Helyesen érzékeli, hogy a narrátor tudása idővel nyilvánvalóan meghaladja Köves Gyuriét, az azonban kétséges, hogy az azonos horizont kezdeti narratív szerepe az elbeszélés hitelességét (68., 74.) vagy a múlt megértését (68., 73.) szolgálja, s nem inkább a kurrens értelmezésekre való, távolságot teremtő rámutatást, az értelmezés hiányát (lásd Kaposi tanulmányát), a tájékozatlan és nyelv nélküli kamasz nézőpontjában megvalósuló rafinált nyelvkritikát.

Proksza Ágnes „Döntés és ítélet" című tanulmánya a két lehetséges nyelvi-morális attitűd felől a regény konzekvens, körültekintő olvasatát adja. A kettő különbsége nemcsak jelen idejű szituáltság és a retrospekció (80.), Auschwitz történelembe illesztésének és metatörténetiségének (86.) kettősében ragadható meg, hanem abban is, hogy „a döntés nyelve [...] nem ábrázol, hanem felmutat", általa „ a beszélői, elbeszélői, olvasói horizont nem lehet más, mint a döntési szituáció horizontja", ugyanakkor „»felmondja« az ítélet nyelvét, szembeszáll azzal, azaz felbontja azokat a kategóriákat és beszédmódokat, [...] melyeket konvencionális beszédmódokként tartunk számon" (86.). A szerző szerint a *Sorstalanság* szövegét a döntés nyelve képzi. Azt idézi elő, amit tematizál: ahogyan az interpretációnélküli főhős híján van a világban való eligazodást biztosító inerciarendszereknek, úgy olvasásának dezautomatizálódása és addigi, az ítéletet szolgáló nyelvi kereteinek elbizonytalanítása által a befogadó is a döntés szituációja felé sodródik. A tanul-

mány nagy jelentőségét abban látom, hogy szerencsés, találó fogalomképzésével (döntés/ítélet, döntés nyelve/ítélet nyelve) a magyar szakirodalomban Tatár György írására visszavezethető metatörténetiség-felfogást a wittgensteini, nyelvjátékokon belüli szemantikai invariancia bevonásával (95–97.; ennek „radikális felszámolása" a regény) is gazdagítva egy mélyen etikai dimenzióban kapcsolja össze a *Sorstalanság*ról korábban éppen Kertész által megfogalmazott nyelvkritikai megközelítéssel.[22]

„Összekötni az összeköthetetlent": már a cím paradoxona is ízelítőt nyújt a holokausztnak abból az egyetlen lehetséges nyelvéből, mely Schein Gábor előadásszövegének konklúziója szerint és Geoffrey Hartman nyomán „a szavak és események defamiliarizációját" valósítja meg, és „a tagadás tagadása", „sosem rögzíthető állítás", mely „megmarad az összeköthetetlenség billegésében, a történelmen kívüliség és a történelem senkiföldjén" (118). Schein Gábor művének ugyanolyan fontos kiindulópontja Auschwitz metatörténetisége, mint Proksza Ágnesének, s ha abban a gondolatgazdagságban, melyet forrásainak bőségével, terelésével és egyáltalán összeválogatásával (hogy csak néhány nevet említsek: Améry, Levi, Adorno, Gadamer, Yerushalami, Young, Kafka) megvalósít, jól értem szándékát, nyelvi-stiláris konzekvenciáit szeretné megmutatni ennek az eszménynek, a közvetíthetőség problematikájának jegyében. Különösen érdekes, amit Auschwitz elfogadhatatlan metaforizálódásának kettős mozgásáról (A. metaforái és A. mint metafora: 109–110.), a „természetesen" *(Sorstalanság)* iróniájának hasadásáról „történelmen kívüliség és történelembe való beírtság" között (117.), Auschwitz erkölcsi imperatívuszként (ezzel is kapcsolódik Prokszához) való olvasásának paradoxitásáról (többek között: 116., 118.) mond. Írásának nagy értéke, hogy a többitől eltérően kifejezetten a Kertész-életmű tágabb összefüggéseit vizsgálja, s az is, hogy ismertetett nyelveszményéhez következetesen igazodó kritikát fogalmaz meg az író szövegeinek esszéizálódásával szemben.

Vári György „Cselekményesítés, történelmi tapasztalat és a fenséges művészete" című dolgozata nem kisebb célt tűz ki, mint annak megmutatását, hogy „a *Sorstalanság* történelemszemlélete sokkal komplexebb, mint a Hayden White nevével fémjelzett narrativizmusé" (119.). A white-i narratív történetelmélet belső ellentmondásainak hangsúlyozásán túl eljut alaptételének (az eseményeknek nincs inherens modalitása és nem szólnak bele önnön narrativizációjukba) kritikájáig: a Stanley Fish-féle másodvonalbeli dekonstrukció hermeneutikai és recepcióesztétikai bírálatának analógiájára kifogásolja, hogy White nem tett különbséget egy esemény legitim és illegitim narrativizációja között. De, amint a fenséges esztétikai kategóriájából kiderül, a posztmodern történetfilozófus elmélete nem csupán azért vall kudarcot Auschwitzcal, mert annak narratív modalitása korántsem lehet tetszőleges, hanem azért is, mert egyáltalán nem beszélhető el. A *Sorstalanság* poétikája ellenben a fenséges jegyében formálódik, azaz „a történelmet szemlélőjén messze túlnövőnek, az emberi ésszel befoghatatlannak, értelmetlennek" látja (128. és 129.). Érdekes, hogy Várinál a fenséges egyszerre a holokauszt mint esemény inherens sajátsága („eredeti iszonyatos fenségesség": 134.) és lehetséges antinarratívája poétikáját meghatározó kategória. Munkája erénye, hogy a Kertész-regénynek történetfilozófiai távlatot nyit: olvasata szerint abban az ember létének értelmessége immár nem a történelem nagy teleologikus elbeszélése, hanem saját múltjáról és jelenéről hozott döntése felől alapozódik meg (134–136.).

Vaderna Gábor „A lehetséges egyetlen regény" című írása új tematikát hoz a könyvbe. Nem lehet véletlen, hogy a második nagy Kertész-regényre, *A kudarc*ra történő váltással más irányú érzékenység jelenik meg: míg az előző három tanulmányt egyfajta „történeti-

morális-esztétikai" érdeklődés jellemezte, addig ebben lép fel először markánsan az én (az „önmagaság") írás általi közvetítésének és megértésének, illetve az írásként felfogott emlékezésnek a problematikája. Az azonos kérdésiránnyal együtt ugyanúgy megidézi Ricoeur *Emlékezet – felejtés – történelem* című esszéjét és szembesíti Kertésszel, mint Szirák Péter teszi (leghangsúlyosabban monográfiája végén). Vadernát tanulmánya tárgyánál fogva persze nem a lehetséges megbocsátás aspektusa érdekli, hanem az aktív és passzív emlékezés, illetve felejtés, melyeket elemző segédfogalmakként használ. Segítségükkel megmutatja az írás kudarcát, a kudarc mibenlétét, melyben az emlékezés és az identitás megtalálásának ellehetetlenülése egy tőről fakad. Gondolatmenetének (s ez természetesen azért megalapozott, mert a regénynek is!) külön érdekessége, hogy az „írás-emlékezet-identitás" kimondottan nyelvi kérdéskörébe a Sisyphos-mítosz hívásával bevonja az egzisztencialista filozófiát.

Teslár Ákos esszéje szintén *A kudarc* szövegközeli elemzése. Az „Élni és (újra)írni" jól érzékeli azt a problémát, amely nem pusztán abban áll, hogy a regény *nem engedi* írott fikció és nem-nyelvi valóság hagyományos szembeállítását, hanem főleg abban, hogy egy „antibiográfikus" beállítottságú értelmező részéről is mellőzhetetlen *szerzői önéletrajzi* igényekkel lép fel, miközben nem deklarálja magát autobiográfiának, hanem regénynek. Az esszéíró a mű fülszövegében szereplő „Erkölcsöm: ugyanazt a regényt írni és élni" kijelentés körüljárásával arra a következtetésre jut, hogy nincs benne szimmetriában „egy élet megírása" és „az írás megélése", hiszen az első osztályrésze az ábrázolás (az említett életrajzi valóságreferenciák figyelembevételével többek között éppen az írásképtelenség, az írói válság irodalmi ábrázolásának) kudarca, a második pedig mint életmód, mint „morális kényszer" (165.) e kudarc dacára is az írás folytatására szólít.

Más vonatkozásban jelenik meg valóság és fikció megváltozott helyi értékeinek kérdése *Molnár Sára* tanulmányában. A szerző Kertész *Jegyzőkönyv* és Esterházy *Élet és irodalom* című írásának együttes vizsgálata során többek között ebben látja a továbbírás Kertész-mű által felkínált lehetőségét. Kimondott célja éppen ez: megtalálni, hogy abban „milyen előzményei és nyitottságai vannak a továbbírásnak", és általa hogyan válik az Esterházy-mű egy „magát pontosan a tőle való különbözőségben meghatározó" mássá (170–171.). „Résekre" bukkan rá, melyek a szövegek nyitottságáról, megválaszolatlanságáról tanúskodnak. Nemcsak azért tartom ezt termékeny fogalomnak, mert összenyílik „a szöveg-eszménnyé megtett nyitottsággal", hanem azért is, mert felkínálja a tartalom és a forma régi dichotómiáját egyes értelmezőknél több szempontból továbbörökítő, rosszul értett nyelv(ezet)–tematika kettőst. A „rés", azaz a „szövegrés" Kertész és Esterházy *nyelvének* sajátja a maga teljességében: a *Jegyzőkönyv*ben például a Molnár Sára által részletesen elemzett Csehov-intertextus („Lelkemre és becsületemre mondom, Kátya, nem tudom.") és az abba írt „nem tudom" a nyelvnek az irodalomértés szempontjából releváns akármelyik rétegében „rés".

Egyéb emlékezetes megállapításain túl, mint például az, hogy *Az angol lobogó* című novella, melynek nyelve szintén a maga teljességében az elbeszélhetetlenség nyelve, *önmaga allegóriája* (201.), vagy az, hogy zenefelfogásában, forradalomértelmezésében, magában a címadó szimbólumban Kertész, ha megváltozott hangsúllyal is, de itt az európai platonikus hagyományokat (!) folytatja (205–206.), *Margócsy István* írásának kivételességét nem csupán a kötet többi írása közt, de az egész szakirodalomban is az adja, hogy vázlatos összehasonlító elemzését közli Ottlik és Kertész írásművészetének, és ezzel az első lépéseket teszi meg az írónak a magyar irodalomtörténetben való elhelyezése felé.

A kötet utolsó tanulmányáról lévén szó, az összegzés első mozzanataként *Az értelmezés szükségessége* egyik nagy erényének és Szirák Péter monográfiájával közös fogyatékosságának (végtére látóhatárán ez a többi kilenc szerző egyikének sem merült fel, s Margócsy sem kifejezetten ennek szentelte írását, ugyanakkor azt sem szabad említés nélkül hagyni, hogy Szirák is végez ilyen összehasonlító elemzést, de csak a magyar *holokauszt-irodalom* vonatkozásában) a magyar irodalomtörténeti szempont megjelenését tartom. Szirák és az eddigi recepció értékítéletével megegyező módon és a kertészi korpusz átfogó lefedésének rovására a *Sorstalanság* túlsúlyba került a könyvben (mintegy a felét teszi ki), ami egyrészt örvendetes, mert további megközelítésekkel szélesítette (lásd Kaposi Dávid, Proksza Ágnes, Vári György kiváló írását) a mű befogadástörténetét, másrészt kár, mert nem gazdagodtunk egy olyan elemzéssel, mely kifejezetten az esszékkel vagy az előadásokkal foglalkozik, sem új *Kaddis*- vagy *Gályanapló*-értelmezéssel. Mindenesetre a tanulmánykötet a monográfiával karöltve tovább erősítette azt az értelmezői beállítódást, hogy az első regény az életmű esztétikai csúcspontja, sőt mi több, az összes többi írás hozzá írott kommentárként fogható fel. Valószínűleg elsősorban Szirák könyvének műfajában, az életmű-monográfia teljességigényében kell keresnünk annak okát, hogy, s ez nem is igen lehet másként, ott – főleg a pálya utolsó szakaszának értelmezése következtében – a szövegek politikai színezetű értékelése is helyet kap. *Az értelmezés szükségességé*ben – az anyagát adó konferencia elsősorban irodalomtudományi érdekeltségének és a mai magyar értelmiség politikával szemben való távolságtartásának vagy éppen erős megosztottságának ismeretében szintén érthetően – ez nem történik meg. Ugyanakkor hadd tegyem hozzá, hogy véleményem szerint a mai Magyarországon – jellemző módon – nincs még egy olyan szépíró, aki annyira provokálna művével kapcsolatban valamilyen politikai állásfoglalást, mint Kertész Imre.

De láthatóan nem csak azt provokálja. Szövegeinek sajátos igényei a nagy irodalomelméleti értelmezői stratégiáktól markánsan a történelemfilozófia, valamint az emlékezet és az identitás pszichológiai és kultúraelméleti diskurzusai felé terelik tolmácsolójukat: a két ismertetett, eltérő ízlésű és különböző előfeltevésekkel rendelkező szerzők tollából született könyvvel sincs másképp.

(Budapest, L'Harmattan, 2002)

AMBRUS GÁBOR

1 MARNO János, *Sziszifusz, az öreg-Köves és Berg*, Kortárs, 1998/3, 155–161.

2 MARNO János, *Regénysiratő*, Jelenkor, 1990/11, 878–885.

3 SZILÁGYI Márton, *Kertész Imre:* Kaddis a meg nem született gyermekért, Alföld, 1990/12, 72–73.

4 RADICS Viktória, *Az ember mélye. Kertész Imre:* Sorstalanság, Életünk, 1988/1, 80–85.

5 GYÖRGY Péter, *A* Sorstalanság *egy mondatának értelmezéséhez*, Orpheus, 1991/4, 39–49.

6 LÁNYI Dániel, *A* Sorstalanság *kísértete*, Holmi, 1995/5, 665–674.

7 VÁRI György, *A Kertész-életmű recepciótörténete*, BUKSZ, 2003/I, 30–53. A fejezet olvasható Vári György szintén tavasszal megjelent Kertész-monográfiájában is.

8 49. o. lábjegyzet. „Ez a »fél-múltidejűség« vagy »kvázi-jelenidejűség« a tapasztalati horizontok azonosságát jelenti, tehát mind az elbeszélt, mind az elbeszélői én deportálás előtti tapasztalatú." MOLNÁR Gábor Tamás, *Fikcióalkotás és történelemszemlélet. Kertész Imre:* Sorstalanság, Alföld, 1996/8, 57–71.

9 KERTÉSZ Imre, *Sorstalanság*, Bp., Magvető, 1975[8], 328.

10 Itt BRAUN Róberttől idéz. *Holokauszt, elbeszélés, irodalom*, Bp., Osiris, 1995, 58–60.

11 KERTÉSZ Imre: *A kudarc*, Századvég, Bp., 1994. 79. A továbbiakban erre a kiadásra hivatkozom.

12 *I. m.* 74.

13 *I. m.* 17.

14 *I. m.* 61.

15 *I. m.* 39.

16 *I. m.* 43.

17 *I. m.* 78–79.

18 *I. m.* 43.

19 KERTÉSZ Imre, *Kaddis a meg nem született gyermekért*, Bp., Magvető, 1990, 166.

20 A *Sorstalanság*ra hetvenet.

21 *Kaddis a meg nem született gyermekért*, 167.

22 KERTÉSZ Imre, *„a művészethez kell az igazság"* (Interjú Kertész Imrével), Magyar Napló, 1991, 14. sz., 16. (Idézi VÁRI György, *i. m.*, 125.)

Köszönet

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság vezetősége az IRODALOMTÖRTÉNET és az IRODALOMISMERET szerkesztői nevében köszönetet mond mindazon tagjainak, akik személyi jövedelemadójuk 1%-át a Társaságnak felajánlották.

A 2002. évben befolyt 179 009 Ft összeget az Arany János országos irodalmi verseny kiadásainak részbeni fedezetére használjuk fel.

Életének ötvenhetedik évében, 2003. június 30-án elhunyt
BALASSA PÉTER.

Személye és fájdalmasan befejezetlen életműve velünk marad.
Szeretettel és megrendülten emlékezünk rá.

†

Illyés Archívum

Az Illyés Gyula Archívum és Műhely a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézete keretein belül kezdte meg működését. Az Archívum létrehozása a Magyar Tudományos Akadémia, a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma és az Oktatási Minisztérium együttműködésének köszönhető. Az Archívumban kapott helyet Illyés Gyula könyvtárának, és kéziratos hagyatékának jelentős része. A könyvtár nagyrészt az Illyés Gyulának dedikált köteteket tartalmazza. Eredeti állapotát Takács Mária *Illyés Gyula könyvtára* című kétkötetes munkája őrzi. Az Archívumba került könyvek számbavétele és újrarendezése folyamatos.

A kéziratos hagyaték (a megjelent művek kéziratai, naplójegyzetek, gépiratok) Illyés Gyuláné (Kozmutza Flóra) és az általa felkért szakemberek segítségével kialakított (tematikus) rendezési elvet követve került az Archívumba. A Magyar Tudományos Akadémia főtitkára, Kroó Norbert és az író leánya, Illyés Mária által aláírt szerződés szerint, a kéziratos hagyaték az Akadémiai Könyvtár Kézirattára szabályait követve kerül újrafeldolgozásra. A feldolgozás folyamatos. A kéziratos hagyatékban található anyagokról számítógépes jegyzékek alapján tudunk tájékoztatást adni az érdeklődő szakembereknek. Ugyanígy tájékoztatjuk a kutatót az író levelezésével kapcsolatban is.

Az Illyés Archívum ünnepélyes megnyitója 2003. április 15-én volt.

Illyés Gyula Archívum és Műhely
(MTA Irodalomtudományi Intézet)
Cím: Budapest, VI. Teréz krt. 13. I. em.
Levélcím: H-1067 Budapest, Teréz krt. 13. I. em.
E-mail cím: illyesarchivum@iti.mta.hu
Telefonszám: (36-1) 322-0425/135 és 202 mellékek.

Nyitva tartás: 2003 októberétől szabályozott.
Addig előzetes bejelentkezés szükséges.

Számunk szerzői

Alt Krisztián doktorandusz, Budapest
Ambrus Gábor egyetemi hallgató, Budapest
Benyovszky Krisztián egyetemi oktató, Nyitra
Buda Attila könyvtáros, Budapest
Fried István egyetemi tanár, Szeged
Gángó Gábor egyetemi adjunktus, Szeged
Gintli Tibor egyetemi tanársegéd, Budapest
Hegedűs Béla tudományos munkatárs, Budapest
Kaposi Dávid doktorandusz, Budapest
L'Homme Ilona doktorandusz, Budapest
Orlovszky Géza egyetemi docens, Budapest
Scheibner Tamás doktorandusz, Budapest
Schein Gábor egyetemi docens, Budapest
Völgyesi Orsolya tudományos munkatárs, Budapest

A kiadásért felel: Praznovszky Mihály
Műszaki szerkesztő: Ruttkay Helga
Tördelte: Somogyi Gábor
Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben
Felelős vezető: Balogh Mihály

HU ISSN 0324 4970

Ára számonként: 200 Ft
Összevont szám: 400 Ft
Előfizetés egy évre: 800 Ft

Előfizetésben terjeszti
a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztkai Központ (ÜLK)
Előfizethető Budapesten
a Budapesti Postaigazgatóság kerületi Ügyfélszolgálati Irodáinál,
hírlapkézbesítőknél és a Hírlapelőfizetési Irodában
(HELIR, Budapest, VIII. ker. Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest)
valamint átutalással a Postabank Rt. 119-91102-02102799 pénzforgalmi jelzőszámra
Vidéken előfizethető a postahivataloknál és a kézbesítőknél
Külföldi előfizetés a Hírlapelőfizetési Irodában
Példányonként megvásárolható
a Magiszter (1052 Budapest, Városház utca 1.)
és a Kis Magiszter könyvesboltban (1053 Budapest, Magyar utca 40.),
az Írók Boltjában (1061 Budapest, Andrássy út 45.), valamint
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál
(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület, 323. szoba)