

ETO: 809.451.1+894.511

YU ISSN 0350 2430

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK

A HUNGAROLÓGIAI SZAK FOLYÓIRATA
1998. XXX. évf. 4. sz. ÚJ FOLYAM IV. évf. 4. sz.

1998.

4.

ETO: 809.451.1+894.511

YU ISSN 0350 2430

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK

**A HUNGAROLÓGIAI SZAK FOLYÓIRATA
1998. XXX. évf. 4. sz. ÚJ FOLYAM IV. évf. 4. sz.**

1998.

4.

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK
HUNGAROLOŠKA SAOPŠTENJA
PAPERS OF HUNGARIEN STUDIES

Az Újvidéki Egyetem
Bölcsészettudományi Kara
Hungarológia Szakának folyóirata

Megjelenik évente négy szám.

Kiadja a Hungarológia Szak
A Szerb Köztársaság Tudományügyi
és Technológiai Minisztériuma, valamint
az Illyés Közalapítvány támogatásával.

Felelős szerkesztő: Bányai János,
főszerkesztő: Gerold László
szerkesztőbizottság: Bori Imre, Láncz Irén, Papp György
és Utasi Csaba

ETO-besorolás: Csáky S. Piroška.

Szerkesztőség: BTK., Hungarológia Szak
21000 Újvidék/Novi Sad, Stevana Musića 24., tel.: (021) 58-673.
Műszaki előkészítés: Habram Hunor, tel.: (021) 57-942
VERZAL Nyomda, Újvidék, tel.: (021) 390-945
Készült 1999-ben 200 példányban

TARTALOM

KRASZNAHORKAI LÁSZLÓ MUNKÁSSÁGA

ANGYALOSI Gergely: Egy metafizikus író	7
GEROLD László: A helyzetbe hozás változatai a Kegyelmi viszonyok novelláiban	15
FARAGÓ Kornélia: A térvizonyok nyelve	21
TVEDORTA György: Szutyok és periódus	31
KAPPANYOS András: A kizökkentség mint létállapot	39
UTASI Csaba: A létbeli kiszolgáltatottság szövegszervező funkciója a Sátántangóban	47
HARKAI VASS Éva: Negatív teremtmésmítosz, profán megváltástörténet Krasznahorkai László: Sátántangó	55
POMOGÁTS Béla: Regény az idő ellen. Az urgai fogoly gondolati horizontja	61
BENCE Erika: Párhuzam és párbeszéd. Krasznahorkai László: Az ellenállás melankóliája; A Thészeus-általános	69
CSÁNYI Erzsébet: Metanarratív jelenségek Krasznahorkai László műveiben	75
BÁNYAI János: Ellenszegülés a szövegnek. Kontinuitás és diszkontinuitás Krasznahorkai László prózájában	81

TANULMÁNYOK

ANDRIĆ Edit: Külső és belső tárgyat tartalmazó accusativusi szerkezetek a magyarban és szerbben	89
UTASI Csilla: Két novella a századfordulón. Hugo von Hofmannsthal: Das Glück am Weg; Krúdy Gyula: Setétke	105

SZEMLE

Eisemann György: Mikszáth Kálmán (GEROLD László)	115
Karácsonyi Sándor: A cinikus Mikszáth (BENCE Erika)	119
Véber Károly: Mikszáth Kálmán élete és művei (BENCE Erika)	122
Kassai Ilona: Fonetika (MOLNÁR CSIKÓS László)	125
Általános nyelvészeti tanulmányok XIX. (PÁSZTOR KICSI Mária)	130
Leksikon Dositeja Obradovića (GEROLD László)	135

SADRŽAJ

DELO LASLA KRASNAHORKAIJA

Gergelj ANĐALOŠI: Pisac metafizičar	7
Laslo GEROLD: Varijante stvaranja dramske situacije u pripovetkama pod naslovom „U milosti” (Kegyelmi viszonyok)	15
Kornelija FARAGO: Jezik prostornih odnosa	21
Đerđ TVERDOTA: Prljavština i period	31
Andraš KAPANJOŠ: Poremećeni položaj kao stanje	39
Čaba UTAŠI: Potčinjenost u funkciji organizovanja strukture teksta u delu „Tango sotone” (Sátántangó)	47
Eva HARKAI VAŠ: Negativni mit stvaranja, profana priča o izbavljenju Laslo Krasnahorkai: „Tango sotone” (Sátántangó)	55
Bela POMOGAČ: Roman protiv vremena. Misaoni horizonti u delu „Urgački zarobljenik” (Az urgai fogoly)	61
Erika BENCE: Paralele i dijalog. Laslo Krasnahorkai: „Melanholija otpora” (Az ellenállás melankóliája) „Tezej-uopšteno” (Théseus-átalános)	69
Eržebet ČANJI: Metanarativne pojave u delima Lasla Krasnahorkaija	75
Janoš BANJAI: Suprotstavljanje tekstu. Kontinuitet i diskontinuitet u prozi Lasla Krasnahorkaija	81

STUDIJE

Edita ANDRIĆ: Akuzativne sintagme sa spolnjim i unutrašnjim objektom u mađarskom i srpskom jeziku	89
Čila UTAŠI: Dve pripovetke na prekretnici stoleća. Hugo von Hofmannsthal: »Das Glück am Weg«; Krúdy Gyula: »Tamica« (Setétke)	105

PRIKAZI

Đerđ Ejseman: Kalman Miksat (Laslo GEROLD)	115
Šandor Karačonj: Cinični Miksat (Erika BENCE)	119
Karolj Veber: Život i delo Kalmana Miksata (Erika BENCE)	122
Ilona Kašai: Fonetika (Laslo MOLNAR ČIKOŠ)	125
Studije iz opšte lingvistike XIX (Marija PASTOR KIČI)	130
Leksikon Dositeja Obradovića (Laslo GEROLD)	135

CONTENTS

THE WORKS OF LÁSZLÓ KRASZNAHORKAI

Angyalosi, Gergely: A metaphysical writer	7
GEROLD, László: Various ways of achieving dramatic situations in the short story <i>Kegyelmi viszonyok</i>	15
FARAGÓ, Kornélia: The language of spatial relations	21
TVERDOTA, György: Filth and period	31
KAPPANYOS, András: Getting out of the rut as a form of existence	39
UTASI, Csaba: Existential defencelessness in the function of textual organizer in the novel <i>Sátántangó</i>	47
HARKAI VASS, Éva: A negative myth of creation, a profane history of redemption	55
POMOGÁTS, Béla: A novel against time	61
BENCE, Erika: Parallel and dialogue	69
CSÁNYI, ERZSÉBET: Metanarrative manifestations in the works of László Krasznahorkai	75
BÁNYAI, János: Defiance to the text	81

STUDIES

ANDRIĆ, Edit: Accusative constructions in Hungarian and Serbian - external and internal objects	89
UTASI, Csilla: Two short stories from the turn of the century. Hugo Hofmannsthal: <i>Das Glück am Weg</i> ; Krúdy Gyula: <i>Setétke</i>	105

REVIEWS

Eisemann György: Mikszáth Kálmán (GEROLD, László)	115
Karácsony Sándor: A cinikus Mikszáth (The cynical Mikszáth) (BENCE, Erika)	119
Véber Károly: Mikszáth élete és művei (BENCE, Erika)	122
Kassai Ilona: Fonetika (Phonetics) (MOLNÁR CSIKÓS, László)	125
Általános nyelvészeti tanulmányok XIX (PÁSZTOR KICSI, Mária)	130
Leksikon Dositelja Obradovića (GEROLD László)	135

ANGYALOSI GERGELY

EGY METAFIZIKUS ÍRÓ

Közlésre elfogadva: 1998. XI. 25.

Amikor Krasznahorkai László első művei megjelentek, hamarosan világossá vált, hogy rendkívül egyéni hangvételű, markáns nyelvi világgal rendelkező, senki mással össze nem téveszthető irányú szerző lépett színre. Az ilyenkor szokásos mechanizmusok szinte azonnal beindultak; a kritikusok elkezdtek keresni az ősokeket, az elődöket, a hazai és világirodalmi példákat. Igyekeztek körülhatárolni s ezáltal bekebelezhetővé tenni a jelenséget. Nem áll szándékomban azt vizsgálgatni, hogy ez milyen mértékben sikerült; erre különben sincsenek abszolút mércék. Azonban a recepcióvizsgálatot magától értetődően meg kell, vagy meg kellene előznie saját koncepciónk kialakításának. Enélkül ugyanis csak mindent egy szinten tárgyaló, nivelláló leltározásról beszélhetünk, ami engem személyesen kevésbé vonz. Nem tudhatom, hogy valaha lesz-e erőm és időm arra, hogy áttekintsem a Krasznahorkai-recepció történetét és elágazásait, amit egyébként igencsak izgalmas és a szerző jelentékeny munkásságán is túlmutató kutatási témának gondolnék. Amire ezúttal vállalkozhatom, az mindössze annak az alapkoncepciónak, vagy inkább víziónak a felvázolása, amelyből kiindulva a magam részéről hozzákezdhetnék az íróról született kritikák és tanulmányok feldolgozásához. Ehhez anyagként kizárólag a **Kegyelmi viszonyok** című kötet novelláira fogok hivatkozni.

Krasznahorkai olvasóját, gondolom én, mindenekelőtt a különféle, és igencsak eltérő időpontokban született írások világának homogenitása fogja meg. Ha ennek az olvasónak azt az ismert játékot javasolnánk, hogy mondjon egy Krasznahorkai-színt, egy napszakot, egy évszakot, egy időjá-

* Az Újvidéki Egyetem Bölcsészettudományi Kara Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékének és a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézetének irodalomtudományi tanácskozása Újvidéken 1998. XI. 24–25-én.

rást, egy állatot, stb., akkor feltételezésem szerint meglepően hasonló válaszokra számíthatnánk. Azt hiszem, a többség a szürkeséget, a sötétséget, az esőt, az őszt, a lepusztultságot, a szereplők külső-belső megnyomorítottságát, kiszolgáltatottságát említené – nyilvánvalóan még sok egyéb motívum mellett. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy Krasznahorkai egyetlen írásában sincs szikrázó napsütés, vagy forró nyár. A kiválasztott jellemzők azonban mégiscsak relevánsan mutatnák, hogy ennek az írói világnak milyen átható az atmoszférikus sugárzása, milyen törvényszerűségek határozzák meg a legkülönbébb szövegszinteken, szinte a gravitációs erőhöz hasonlíthatóan. Ez a homogenitás, amelynek a gyökereit próbálnám kitapogatni, valójában nagyon kevés magyar íróra jellemző. Nem kívánnám elhallgatni, hogy azok a professzionális olvasók, akik az átlagosnál kisebb lelkesedéssel fogadták Krasznahorkai írásait, ezt az egy-anyagúságot egy tömbből öntöttséget valamelyes egysíkúságként értékelték. Mikor több-kevesebb joggal, mikor jogtalanul: nem vizsgálom most. Az foglalkoztat, hogy milyen nyelvkezelési, prózapoétikai, világszemléleti, lélektani összetevői vannak e homogenitásnak.

Ezek közül az összetevők közül kettőt emelnék ki különös súllyal. Az egyiket jobb híján – a Lucien Goldmann-féle *vision du monde* mintájára – világlátás-modellként kísérelném meg leírni. A másikat a narráció nyelvi síkján, Krasznahorkai elbeszélői nyelvét elemezve, azon belül is a narrátor helyét behatárolva próbálnám megragadni. A két síkot természetesen csak az irodalomanalízis – nyilván nem mindenki által elismert – hagyományai alapján szoktuk elválasztani egymástól, mondandónk érthetőbbé tétele érdekében. Jómagam is azt vallom, hogy amikor a szöveg működni kezd (aminek természetesen az aktív befogadói munka elengedhetetlen feltétele) a különféle szinteken érvényesülő mechanizmusok között kapcsolatok sokasága teremődik, s ezek a kapcsolatok sohasem egyirányúak. Szó sincs tehát arról, hogy a szerzői világlátás erővonalai kauzális alapon *előírnának* valamilyen beszédmódot vagy narrátori pozicionáltságot; annál is kevésbé, mivel az, amit én világlátásnak neveznék, magában a műben jön létre, és távolról sem azonos az író mint magánember feltételezhető világnézetével. Tehát az oksági kapcsolatok mellett, s talán azokat is megelőzően, komoly szerep jut a metonimikus és a metaforikus összefüggéseknek.

Arról azonban meg vagyok győződve, hogy Krasznahorkai novelláiban, amelyek közül talán a legkitűnőbbek olvashatók a **Kegyelmi viszonyok** című kötetben, ez a fajta világlátásbeli egyneműség, mondhatni, az írói kérdésfelvetések egyneműsége minden esetben létrejön, és alapvetően meghatározza az olvasatot. *Metafizikusnak* nevezném ezt a minden egyes szöveg esetében máshogyan megképződő világ-víziót. Mivel azonban metafizika szó irodalmi művekre való vonatkoztatása sem nem problémátlan, sem nem

magától értetődő, kötelességem pontosabban megfogalmazni, hogy mit is értek a Krasznahorkai művek sajátos metafizikáján. Olyasvalamire gondolok, mint amit Leszek Kolakowski „metafizikai horrorának” nevezett, vagyis az abszolútummal, a végső realitással, „a létezéssel mint elemi és levezet-hetetlen aktussal” való kitüntetett kapcsolata, amely az örök és eleve kudarcra ítélt üldözés formájában jelenítődik meg.

Kolakowski így ír erről: „Valószínűnek tűnik, hogy a végső realitás különböző aspektusainak a vallás és a művészet a legjobb kifejezői – jóllehet nem abban az értelemben, hogy a festő megjeleníti vásznán az Abszolútumot, vagy a pap teoretikusan helytálló kategóriákkal leírja azt. Inkább arról van szó, hogy ami névtelen és megfoghatatlan, az utalásokon keresztül megközelíthető – legalábbis a vallás és a művészet intenzív tevékenységformáiban – oly módon, hogy az utalás valamiféle megértést közvetít, pillanatnyi kielégülést nyújt, mégpedig kognitív értelemben is, ez az elégedettség pedig biztosítékul szolgál azt illetően, hogy ’kapcsolatban állunk’ azzal, illetve azon ’belül’ vagyunk, ami sokkal valóságosabb a mindennapi élet realitásánál. Az elégedettség csupán pillanatnyi lehet; tartós eredménnyé csak abban az esetben válhatna, ha üzenete teoretikus fogalmakkal megragadható lenne – márpedig természeténél fogva nem az.”¹ Nos, ha beszélhetünk egyáltalán ilyen kielégülésről Krasznahorkainál, az is negatív, fonákjáról nyilvánul meg. Az abszolútum vagy a „végső realitás” állandóan mint önmaga semmije lepleződik le. Nincs tehát metafizikai értelemben vett „másik világ”; a transzcendencia helyenként a transzcendencia iránti elpusztíthatatlan és kiölhetetlen *igényként* létezik csupán; más írásokban pedig mint erről az igényről, az abszolútum kívánásáról való kudarcra ítélt menekülés mutatkozik meg. A **Kegyelmi viszonyok** kötet cím így egyszerre ironikus és vére-sen komoly. Ironikus, amennyiben mindegyik írás végső konklúziója az, hogy nincs kegyelem. A novellák hőseinek mindegyike egy olyan helyzet foglya, amelyből csak a tereintés alapkérdéseivel való számvetés révén szabadulhatna. Akár egyetlen, centrális figuráról van szó, mint a **Herman, a vadór** két szövegváltozatában, vagy **Az állomáskeresőben** akár egy én-te kapcsolatáról, mint az **El Bogdanovichtól** illetve a **Borbélykézen** című elbeszélésekben, akár egy geometriai pontossággal megszerkesztett „kvartett-ről”, mint a **Csapdás Roziban**, akár egy kollektív énről, mint **Az utolsó hajóban**, az Istennel folytatott játszma mindenütt kudarccal végződik. Az egyetlen megmaradó bizonyosság abban áll, hogy ezt a játszmat nemére, korára, értelmi képességeire, műveltség szintjére, társadalmi pozíciójára, stb. való tekintet nélkül egyszer minden embernek le kell játszania; meg kell tapasztalnia, hogy csak veszíthet. Ugyanakkor nem ironikus a cím, amennyiben ez a rejtélyes, megfellebbezhetetlen kényszer, amely Krasznahorkai valamennyi hősét bevonja e szörnyűséges metafizikai játszmába,

mégiscsak az egyetlen híradás a kegyelemről, vagy legalábbis a hiányáról. Arról, hogy *kellene lennie* kegyelemnek, s hogy nem tudunk lemondani erről az üres kellésről, erről az iszonytató (ahogy a franciák mondanák: *formidable*) *Sollen*ről.

Az embernek a Rosszhoz való viszonya, e viszony megközelítésmódjai még a kereszténység történetére szorítkozva is évezredes múltra tekinthetnek vissza, ugyanúgy mint az a kérdés, hogy van-e „rend” a teremtésben. Kolakowski említett könyvében hangsúlyozza, hogy a „rend” és a „teremtés” kifejezések nem semlegesek a jó és a rossz tekintetében, hanem kizárólag valami jó céllal összefüggésben használhatók. Az isteni jószág nem önmagára irányul, hanem kisugárzik, kiárad, akár a fény, mert ez a természetében van. Krasznahorkai jóformán mindegyik novellájának jelmondata lehetne viszont az **El Bogdanovichtól** kurzivált, nehezen behatárolható eredetű töredékmondatainak egyike: „csupán az oldó világosság hiányzik”. A figurák mindegyike úgy érzi, mintha (idézve egy másik töredékmondatot ugyanebből az írásból) „vak erő” lökné előre és állítaná valamilyen cselekvési- vagy inkább sodródási pályára. Nem lehetnek tisztában sem azzal, hogy miféle erőről van szó, sem pedig azzal, hogy miben is állhatna amaz „oldó világosság”. A fő motívum minden esetben az ismeretlen célú és eredetű kényszer, az egymásrautaltság, legyen szó a gyilkosról és áldozatáról, a bűnösről és az ítéletvégrehajtóról (a bűnösrel szemben az egész világ, a teljes emberi társadalom ítéletvégrehajtóvá válik, mint a **Borbélykézen** című novellában) az ártatlanságról és a vétkekről, a rendről és a káoszról, s még sorolhatnánk az összetartozó párokat.

Herman vadőr alakja testesíti meg a legtisztábban a Krasznahorkai-féle metafizikai iszonyatot; ő az, aki kezdetben elhiszi, hogy az ember feladata lehet rendet tenni a Teremtés kusza rengetegében, amelyet a gondjaira bízott Remete-erdő konkrétan és szimbolikusan is megjelenít. A rendteremtés mindig életek kioltásával jár, csak a pusztításon keresztül valósulhat meg. Hermant, aki távoli rokona a temetőörnek Gozsdu **Ultima ratio** című klaszszikus elbeszélésében, saját, szinte megmagyarázhatatlanul feltámadó undora figyelmezteti arra, hogy netán „rossz nyomon jár”. Szembe kell néznie azzal, hogy esetleg tévedett, amikor félrevezettetését megbosszulandó, elindította egyszemélyes hadjáratát a város ellen. Talán mindkét ízben a rossz, vagyis az összeviSSzaság szolgálatában cselekedett, „s ahelyett, hogy visszaállította volna ’a hiányzó rendet’ netán épp maga kezdett teljes szétzilálásához, belülről, mint a szű”. (Zárójelben jegyzem meg, hogy a szű, mint motívum, kulcsfontosságú helyen tér vissza a **Csapdás Rozi** című novellában, ahol a „Halálórája” nevű álszű percegése kozmikus jelentőségűvé válik, „a mozgás és a mozdulatlanság, idő és öröklét törékeny határaitól, sors és halál finom egyensúlyáról tudósít”.)

Herman a „körülírt zuhanásnak” ugyanarra az élményére kényszerül ráismerni, mint amelyről Pilinszky verseiből tudhatunk; egyben a kötet egyetlen olyan figurája, aki, ha csak egy pillanatra is, megtalálni véli az utat ama „oldó világossághoz”. Ez az út, akárcsak a költőnél, az elkárhozáson, a megbocsáthatatlan bűnösség felismerésén keresztül vezet. „Már nem figyelt a vállaira nehezedő egyre elviselhetlenebb súlya sem, mert úgy érezte, most, a bűntudat dermesztő terhe helyett, a ragyogás határtalanul szabad térségébe ért, ahonnan minden jól látható, s tisztán hallani ’a szív igazi parancsait’...” „... a kegyelem jelét fedezte fel abban, hogy hirtelen mindent új szemmel lát, a vétkes szemével, aki tudja már, hogy mindannak, ami körülveszi, pontosan azonos súlya van...” A világosság pillanata azonban a téboly pillanata is (az emberre alig emlékeztető monstrummá változott Herman vackáról való előlépésekor a rádióban akarja felhívni embertársai figyelmét az egyetemes részvét szükségességére), valamint Herman halálának pillanata is. Ahogy Kolakowskitól idéztük: pillanatnyi kapcsolat jön létre a „végső realitással”, amely a megértés illúzióját kínálja, ám ezt a pillanatot csak a pusztulás követheti.

Jómagam a Herman-novellát századunk egyik legszebb magyar elbeszéléseként tartom számon, többek között pontosan azért, mert a jelzésszerűen bemutatott metafizikai problematika egy pillanatra sem vélik benne képletszerűvé, egy gondolatmenet pusztá illusztrációjává. Allegorikus a Paul de Man-féle értelemben, ugyanakkor egy pillanatra sem veszít konkrétságából, s ez utóbbit bonyolultan rétegelt, finoman kidolgozott nyelvezetének köszönheti. Mindez nem mondható el maradéktalanul **A mesterségnek vége** című „második szövegváltozatról”, amely rendkívül erős intertextuális utalásként a motóbban még Mishima Jukio nevét is belépteti a metafizikai jelentéskörbe, mondván, hogy ezt a szöveget annak ellenében kell olvasni, amit a japán író neve jelent. A jelképeséget olyannyira vállalja itt Krasznahorkai, hogy még tanulásként is megfogalmazza a gyakorlatlan olvasó helyett. Olyan világot látunk itt, amelyet a „jóság kényszermechanizmusából való óvatos felszabadulás” jellemez, vagyis, másként fogalmazva, jó úton van a *vollendete Sündhaftigkeit*, a teljes bűnösség állapota felé. Herman ezt a folyamatot akarja fékezni, visszatartani, ám ezirányú törekvéseire a gög nyomja rá bélyegét, „a gög, amely a gyöngesség ellenállhatatlanságában bíz”. Ennek a végletekig hajtott gögnek, a kreatúra nevetséges lázadásának szimbóluma az oltár elé helyezett utolsó hattyúnyakcsapda, amelynek jelentését nem csupán mi olvasók értjük a többes szám első személyben beszélő narrátor jóvoltából, hanem a novellában szereplő, kaskai ismeretlenségbe burkolózó város valamennyi lakója is. Ez a megoldás tovább fokozza azt az érzésünket, hogy ezúttal inkább a klasszikus goethei értelemben vett allegóriáról van szó, amelyben az absztrakció teljesen elsza-

kadni készül az érzéki konkrétságtól. Ezt jól mutatja az a pusztá tény is, hogy maga a „Herman” név is többször idézőjelbe kerül; s míg az első változatban a narrátor tartózkodik attól, hogy közvetlenül fejtegetésekbe bocsátkozzék a teremtés elhibázottságát, vagy a Rossz fokozódó jelenlétét illetően, a második variánsban ezt minden további nélkül megteszi. Nem akarom véka alá rejteni, hogy amennyiben ezt a két szöveget a Krasznahorkai-írások két típusaként fogjuk fel (ami természetesen nagyfokú leegyszerűsítésekkel járna), akkor hozzám az első típus áll közelebb.

Ha össze kívánnánk foglalni ezt a bizonyos metafizikai töltést vagy energiagócot Krasznahorkai írásaiban (s amely töltés vagy energiagóc nyilvánvalóan módosulásokon ment át az elmúlt két évtizedben) akkor ismét Kolakowskihoz folyamodhatnánk. Lutherről írja: „Úgy vélte..., hogy lényünk mélyén mindannyian magunkban hordunk egyfajta elpusztíthatatlan gonosz lényeket, a sötétség erőinek valamiféle forrását, amit lehetetlenség megfékezni, ártalmatlanná tenni, illetve jó cél érdekében felhasználni, és amit a rendelkezésünkre álló természetes eszközök segítségével soha nem leszünk képesek kiirtani magunkból. (...) Kizárólag isteni erő semmisítheti meg. Egyedül a kegyelem képes elpusztítani a gonosz magot, s ha működésbe lép, biztos, hogy el is pusztítja”. Krasznahorkainál, mint láttuk, sehol sem lép működésbe a kegyelem; ha mégis megvan valahol (önnön negativitásában), hát az csupán a nyelvben, a nyelv által lehetséges. A novellák hősei gyakorlatilag csak a kegyelemre való várakozásban, a kegyelem számátalan úton-módon történő körülírásában, a kegyelem felé való suta nyelvi araszolgatásban vagy a lehetséges utak kifinomultan cizellált, de nem kevésbé meddő leírása (a sok helyütt visszatérő eszelős megfigyelési és feljegyzési mánia) révén léteznek. Tehát ennyiben különbözik az írói metafizika a lutheri elgondolástól. A következő passzus azonban ismét csak jól illik Krasznahorkai elbeszélői világára: „E felfogás alapján” – írja Kolakowski – „az emberi kreativitás nyilvánvalóan elképzelhetetlen; bármit teszünk is saját akaratunkat követve, az mindenképpen rossz lesz, a rossz pedig, definíció szerint, tiszta negativitás, tiszta pusztítás, nem-létező”.²

Ez a metafizikai álláspont a legjobb Krasznahorkai novellákban igen erős költőiségű érzéki szinten, történesszerűen fogalmazódik meg, némileg ahhoz hasonlóan, ahogyan Sartre **Az undor** című regényében Roquentin ráébred a létezés visszataszító kontingenciájára. Roquentin egyszerre csak elveszíti azt a belső tartást, magabiztosságot, amellyel szemmel láthatóan az emberek többsége rendelkezik (vagy úgy tesz, mintha rendelkezne vele): már nem tudja, hol végződik a saját énje, s hol kezdődik a külvilág. Az önmegfigyelésen kívül (meg azért is, hogy a nyomasztó szorongás és zavarodottság ne kergesse örületbe) egyetlen fogódzó kínálkozik számára: a többi ember megfigyelése. A magyar írónál is többször visszatérő motívum a hir-

telen előtörő undor, émelység, amely azután generalizálódik, mindent elönt. **Az állomáskereső** Pálnik nevű figurája „nem bizonyos részletekbe, hanem az 'egészbe' nem tudott belenyugodni: a gyötrelmek végeérhetetlenségét gúnyos elnagyoltsággal fölvezető napkeltékbe, a megválthatatlanságra szüntelenül figyelmeztető napnyugtákba, a közöttük ásitó reménytelen órák egymásutánjába, az őszbe, amely a szívét, a télbe, amely az értelmét igyekezett kikezdeni...”. Krasznahorkai hősei hirtelen egy történeten belülinek érzik a saját életüket, amelynek nem tudják, nem tudhatják a végét.

A narrátor azonban általában tudja; és ez a megállapítás átvezet bennünket az elbeszélői hang és pozíció jellemzéséhez, amelyet ezúttal csak utalásszerűen fogunk érinteni. Az egyes szám harmadik személyű narrációt működtető elbeszélésekben az elbeszélő valóban mindentudó Krasznahorkainál; belelát a hősök agyába, érzelmeibe, gondolataiba, megfogalmazza helyettük dilemmáikat. A **Borbélykézen** gyilkosa például ugyanúgy és ugyanolyan szellemi szinten nyilvánul meg, mint a narrátor. Az utóbbi elmondja, hogy mitől is rémült meg igazán a gyilkos (attól a felismeréstől, hogy az érthetetlen végzetnek be kellett következnie, nem lehetett ellene védekezni), majd átadja a szót a gyilkos belső beszédének. „Tökéletesen mindegy, zakatolt az agyában sebesen, mivel tetszel eleget ennek a Megfel-lebbezhetetlenségnek, akár látszólag véletlenül, hanyagságból elejtett cigarettád parazsától gyullad lángra a házad, s égnek benne el, akár magad öled meg őket, gyermeked, feleséged, barátod, anyád...” Látható, hogy az elbeszélő és a hős belső beszéde között semmiféle hasadás nincs.

Más esetekben ez nem így van. A mindentudó narrátori pozíció gyakorta az idézőjeles technika segítségével bizonytalanítja el magát. Így kerülnek be a novellákba az egymástól nagyon különböző szociolektusok, ezek ironikus vagy jellemző funkciójú beemelése némiképpen pluralizálja a nézőpontokat. Ez a pluralitás azonban mindig alárendelt marad a kötetben az anonim narrátor mindent belátó, mindenbe belelátó tekintetének. Ugyanez érvényes nagyjából az olyan többes szám első személyű narrációra, mint amilyen **Az utolsó hajóban** találkozunk. A legtöbb bizonytalansági tényező sajátos módon az én-elbeszéléseket jellemzi; ezen a típuson belül is az **El Bogdanovichtól** a legradikálisabb. Az én számára (aki egy darabig próbálkozik „mi”-vé válni, de föladja) Bogdanovich végig megmarad rejtélynek, s vele együtt a belőle áradó titokzatos magnetizmus is, amely sem az önelemzés, sem a megfigyelés eszközeivel nem válik felfejthetővé. A magam részéről ezért ezt a novellát egyfajta preposztmodern jelenségnek tartom, amely kivételnek számít Krasznahorkai alapvetően klasszikus-modern textúrájú elbeszélései között. (Ez természetesen nem elégséges szempont ahhoz, hogy az egyes szövegeket esztétikai szempontból értékeljük.) *Summa summarum*: Krasznahorkai Lászlót a jelenlegi magyar prózai me-

zöny egyetlen igazán (s talán belátható időn belül az utolsó) metafizikus ihletésű írójának tartom, aki már pályájának első éveiben megteremtette azt a nyelvi világot, amelyen ez a metafizikai regiszter a legalkalmasabban megszólalhatott. S noha nem vállalkozhattam a későbbi művek mögé csak utalásszerű jellemzésére sem, megkockáztatnám azt a feltételezést, hogy ez a korán kialakult, rendkívül egységes írói világ rendkívüli értékei mellett óriási tehertételt is jelentett a továbblépés szempontjából. Írói továbbfejlődése érdekében Krasznahorkainak mindenekelőtt azzal kellett megküzdenie, ami önmaga hozott létre.

Jegyzetek

¹ Leszek Kolakowski: Metafizika horror. Osiris-Gond, 1994, 110.

² *ibid.*, 106–107.

A METAPHYSICAL WRITER

On the one hand, the author of the paper endeavours to demonstrate that Krasznahorkai's prose works portray the metaphysical world expressed in a linguistic form; on the other, he risks making the assumption that this uniform literary world which Krasznahorkai accomplished at such an early stage has become besides its exceptional values also the obstacle for him to go further, and therefore in order to revive his opus he has to grapple with the prose world he has created for himself.

GEROLD LÁSZLÓ

A HELYZETBE HOZÁS VÁLTOZATAI A KEGYELMI VISZONYOK NOVELLÁIBAN

Közlésre elfogadva: 1998. XI. 24.

Dolgozatom címe, annak ellenére, hogy a helyzetbe hozás mindenekelőtt a dramaturgiában használatos kifejezésként a drámaírásban alkalmazott eljárásra utal, semmiképpen sem úgy értendő, hogy Krasznahorkai László novelláit drámaként olvasom. Azt azonban, már a dolgozat címével is feltétlenül jelezni szeretném, hogy a **Kegyelmi viszonyok** nyolc novellájában meghatározó szerepet kapnak olyan megoldások, amelyek mindenekelőtt drámákra jellemzőek, s melyek megítélésem szerint kiindulópontul szolgál(hat)nak a Krasznahorkai-szövegek mind műfaji, mind pedig tartalmi elemzéséhez.

Készülve a konferenciára figyeltem fel arra, hogy a **Kegyelmi viszonyok** két kiadása¹ nem azonos sorrendben közli a nyolc novellát. Érdekelt, miért. Keresve a választ, kezdtem vizsgálni a novellák kezdő- és zárósortait – nem mondhatok bekezdéseket, lévén hogy Krasznahorkai novellái nem tagolódnak vagy nem ilyképpen tagolódnak –, és akkor tűnt fel a kezdések erőteljes drámaisága. Innentől kezdve azonban már nem csak az érdekelt, hogy milyen írói eszközökkel, formában jut kifejezésre a novellaindítások drámaisága, hanem az is, hogy az első mondatokból áradó drámaiság hogyan „viselkedik” a novella alakulása során, mennyire marad meghatározó mozzanat, változik, hogyan, miért, s nem utolsósorban pedig, hogy van-e szerepe s milyen a zárósorokban, valamint a kötet szerkezeti felépítésében.

A kötet kritikussai közül többen felfigyeltek arra, amit **Híd**-beli írásában Juhász Erzsébet² így fogalmaz meg: „a **Kegyelmi viszonyok** minden egyes darabjában döntő események következnek be, olyan események, amelyek az alakok eddigi életét gyökeresen megváltoztatják”. Koczka Sándor³ a „helyzetek különösségé”-re hívja fel a figyelmünket, mintegy utalva rá,

hogyan a novellákban az történik, ami általában a drámákra jellemző: rendkívüli helyzet alakul ki, hőse(i) számára az író veszélyhelyzetet teremt. Belekezd egy drámába.

Az utolsó hajó név- és arcnélküli, de kiszolgáltatottságukban fölöttébb ismerős szereplői *elindulnak* a kitelepítés bizonytalanságába, amikor egy ködös hajnalon a talányos nevű, titokzatos katonai alakulat a Duna-parti kikötő felé irányítja őket s ott felülnek a rozoga lélekvesztőre. Az **El Bogdanovichtól** narrátora attól kezdve képtelen elszakadni a címben nevezett férfitől, hogy tekintete *megakadt* ennek „törekeny alakján, amint védtelenül és kirekesztve, esetlenül és sóvárogva egy sarok oltalmából figyelmelemre méltatlan társait”, és ő megszállottan követni kezdi. A **Csapidás Roziban** az üldöző és üldözött előbbihez hasonló, de hármassá láncolata alakul ki, attól kezdve, hogy a munkahelyéről visszavonatozó hivatalnok a Helyi-érdekű Vasút állomásán *felfedezi* a már munkába menet is feltűnt „fickót”, és, mert úgy dönt, hogy „egy ideig szemmel” tartja, a nyomába ered. A **Hőségben** a hivatal apparátusának fiatalembere megmondhatatlan erők terrorjától félve feleségével *elrejtőzik* egy lepusztult, elhagyott lakótelepi házba. A **Herman, a vadőr** nyugdíjas címszereplőjét *megbízzák* az elszaporodott dúvadak kíméletlen irtásával. A **Borbélykézen** iszákos Simonja *elhiszi*, hogy ivócimborájának sok pénze van, utána megy és megöli. Az **álomáskereső** nyugdíjba vonult tanítóját *megfenyegetik*, ha a faluünnepélyen nem vállalja el a helyi énekkar dirigálását, bolondok házába zárják.

Ezek a fenti fordulópontok teljes mértékben megfelelnek annak a szemléletnek, mely szerint „a történet az eszköz, amellyel a drámaíró belevisz minket” a szükséges rendkívüli helyzetekbe, ahogy ezt **A dráma élete** című könyvében Eric Bentley⁴ fejti ki. Krasznahorkai is így jár el, vélekedésem szerint elsősorban azért, hogy annak a léthelyzetnek, melyről ír, kellő drámai, sőt tragikus alapot teremtsen, lévén hogy nem a történet a fontos, ez mindössze néhány mondatba összefoglalható, hanem a bekövetkezett váratlan, de erőteljes fordulat, amely új állapotot hoz létre. De talán arra is gondolva, hogy a novellákban sorra bekövetkező felismerés, a pillanat, amikor a szereplők ráébrednek tévedésükre, a cím jelezte kegyelmi viszonyba kerülnek, az indítás drámaiságából következően, meggyőző, kellően súlyos legyen.

Ha műfajilag szeretnénk közelebbről meghatározni a kötetbe foglalt nyolc szöveget, akkor talán drámai (vagy balladai) novellákként kellene őket értelmezni. Drámai jellegre utal a fordulópontokhoz kötött történetindítás, amelynek nélkülözhetetlen, intenzitást fokozó tartozéka az élet legdrámaibb tényezője – az idő. A kötet minden novellájának kezdetén az idő áll, mint a történet alakulását meghatározó mozzanat, olyasmi, amit legyőzve kell(ene) célba jutni, elképzelést, akaratot, vágyat megvalósítani. „Még sö-

tét volt, amikor elindultunk, s noha tudtuk, semmi értelme már az effajta ostoba bizakodásnak...” olvasható a „Vörösmarty Mihály emlékére” megjelölésű kötetnyitó novella, **Az utolsó hajó** kezdetén. Az **El Bogdanovichtól** így kezdődik: „Tisztában vagyunk azzal, hogy sorsunk azonnal megpecsétlődne, ha bárki...” A **Csapdás Rozi** című követéstörténet mindhárom fejezete az idővel kapcsolatos: „Amikor az utolsó reggeli autóbuszjárat...”; „Lassan már egy hete annak, hogy...”; vagy: „A kutatás – előzetes várakozásomnak megfelelően – igen jól halad...”. A szorongásnovellának nevezhető **Hőség** első szava: amikor („Amikor bementék a rádióba, hogy...”). A vadőrtörténet első változata (**Herman, a vadőr**) a megbízás váratlanságát említi, a második (**A mesterségnek vége**) pedig egy halálhírről kapcsolja össze Herman esetét, mondván, ha nem értesülnek a kerettörténet egyik szereplője anyjának haldoklásáról, sohasem hallanak a vadőr különös sorsáról. A kötet utolsó két novellája közül a gyilkosságtörténet (**Borbélykézen**) első szava: „Eldönteni”, ami többszörösen is időértékű, **Az állomáskereső** pedig az amint értelemben használt „Hogy”. A szövegek drámai jellegét erősíti továbbá az elválaszthatatlanul összetartozó üldöző-üldözött ellentétpár közötti konfliktus (**El Bogdanovichtól, Csapdás Rozi, Hőség, Borbélykézen, Az állomáskereső**), a Rossz és Jó dualizmusa, amiről – akár csak a nagybetűs, egyértelműen negatív jelentésű Renddel való szembesülésről – Erdődy Edit⁶ **Új Írás**beli kritikája szól részletesen.

Mindezzel szemben nem tekinthető drámai jellegűnek a párbeszéd szinte teljes kiiktatása. Ha előfordul, mint **Az utolsó hajó**ban, akkor lábjegyzetként illeszkedik a szöveghez, legtöbbször álcázott áttételességgel az elbeszélő reflexióiként épül be a novellába. Annak ellenére, hogy a történetekben van konfliktus, egy novellán belül többféle is, nem alakul ki drámai küzdelem, van viszont szenvedés, ami a szereplők kiszolgáltatottságának a következménye.

Ha számba vesszük mindazokat az ismérveket, amelyeket a drámaiakkal ellentétben leghelyesebb novellisztikusaknak nevezni, mint a reflexió, a leírás, a megfigyelés, mindazt, ami az epikus kibontás eszköze, beleértve a novellák nyelvi szintjét is, ami szétterülő, részletező jellege folytán legkifejezettebben narratív, akkor azt tapasztaljuk, hogy Krasznahorkai észrevétel nélkül ugyan, de visszavonja a drámát.

A dráma novellába vált, állapíthatnánk meg, csak hogy ennél bonyolultabb a képlet. A szövegek kezdetén bejelentett fordulat, amely, mint a drámában, helyzetbe hozza a történetek szereplőit, olyan elementáris, erőteljes, hogy hatását a többszörös narratív réteg alól is érezzük, amihez hozzájárul egyfelől a novellák állandó toposzaként említhető menekülés, útonlevés, nyomozás, követés, sőt üldözés, ami önmagában is nem kevés drámaiságot rejt mind az üldözött, mind az üldöző számára, másfelől pedig a lappangó

drámaiság nélkül nem következhet be annak a pillanatnak a váratlan fellobbantása, melyben a novellák „különös sorsú hősei eljutnak a megvilágosodásig”, ahogy Margócsy István⁶ írja kritikájában, felismerik, hogy az az út, melyre a történet elején léptek, téves, járhatatlan, a pusztulásba visz. Felismerik, hogy (ön)becsapás áldozatai lettek. Az **El Bogdanovichtól** narrátora összeomlik, amikor a szánalomból követett férfi eltorzult arccal rámondul. Hermann, a kártékony állatok irtásával megbízott buzgó vadőr beleborzad a hullámzó állattetem-gödör látványába s nem tekinti többé feladatának az állatok pusztítását, mi több, ettől kezdve az embereken áll boszszút, mígnem... A **Borbélykézen** gyilkosa, Simon, meghallván a borotvával hadonászó tébolyult borbélynak a rendről vallott felfogását, erejét veszítve átadja magát sorsának stb.

Krasznahorkai hősei a novellák végén eljutnak a létérzés tragikus pillanataig, emberi kudarcot, egzisztenciális vereséget szenvednek. Már arra sincs szükség, hogy haláluk, mint a vadőré, bekövetkezzen, előttünk játszódjon le, megsemmisülésük nyilvánvaló. Értelmet nyer a kötet alcíme: halálnovellák. A kör bezárul: a drámai ember egy epikai közjáték után ismét drámai emberként áll előttünk. Így kerül egyensúlyba a **Kegyelmi viszonyokban** az az ellentmondás, amely az epikát és a drámát jellemezni kívánó szembeállításként, Hevesi Sándor⁷ frappáns megfogalmazásában, vált ismertté: „Az epikai ember végigmegy a világon, a drámai emberen végigmegy a világ”.

Végezetül: miután a **Kegyelmi viszonyok** novelláiban kirajzolódó műfajváltások (még ha vázlatos) áttekintése megtörtént, s talán sikerült (legalább) jelezni azt a szerkesztési következetességet, amely a kötet mind a nyolc novellájára jellemző, azokra is, amelyekben a feszültség szintjét nem sikerül mindig azonos magasságban tartani (**Hőség, Csapdás Rozi**), nem kerülhető meg a már bevezetőben jelzett kérdés, hogy értelmezhető a kötet két kiadása között tapasztalt szerkezeti eltérés.

Emlékeztetnék, mindkét kiadás ugyanazt a nyolc novellát tartalmazza, de más, más sorrendben. A legszembeütőbb változás, hogy az első, 1986-os kiadás kezdőnovellája, az 1997-es második kiadásban kötetzáró novella lesz. A változás akkor válik izgalmassá, ha tudjuk, hogyan végződik **Az utolsó hajó** című Krasznahorkai-novella. Miután lepusztult otthonaikból, rejtékheleikből, ügyetlenül-bután összerakott csomagjaikat vonszolva a Duna-partra érkezett megfélemlítettek engedelmeskedve elfoglalták helyüket a rozoga vízitákolmányon s a hajónak aligha nevezhető jármű békességgel elúszott a parton látható-heverő ócska, rozsdás lavórok, kibelezett hűtőszekrények és olajkályhák, autógumik, székek, bádoghordók, műanyag gyermekjátékok, őz-, kutya- és lótetemek között s a fáradt utasokat megszállta az álom kábulata, egyikük „hirtelen felkapta a fejét, feltápaszko-

dott”, és a „mostmár mindörökre eltűnő tájra mutatva keserű megkönnyeb-
büléssel így kiáltott fel: 'Emberék. Az volt ott Magyarország'.”

És következnek (az első kiadásban) mintegy a zárómondat illusztrálása-
ként a novellák. Amikor azonban ez a novellavégi mondat a kötet zárómon-
data is egyben, mint a második kiadásban, akkor nem csak hangsúlyosabb,
de poénszerűbb is, afféle drámai csúcspontként zárja a kötetet, jelezve –
íme, ide jutottunk. A megelőző hét novella egy-egy tragikus, értékvesztő
stációja a valóságnak. Mondhatnánk, ez a változat az elsőhöz képest *poli-
tikusabb*, inkább értendő a megjelenés idejére, pillanatára, mint az előző,
amely ezzel szemben olyan, mint egy megidézett múltbeli kép, esemény.

Az átszerkesztés eredményeként megismétlődik a novellánként megfi-
gyelt helyzetbe hozás, azzal a különbséggel, hogy nem csak novelláinak
szereplőit hozza drámai helyzetbe az író, hanem a kötetkonstrukció megvál-
toztatásával könyve olvasóit is. A zárómondat – „Emberék. Az volt ott Ma-
gyarország.” – nem bevezetés a novellákhoz, hanem az olvasókhoz szóló
szomorú emberi tapasztalat és gondolkodásra szólító írói igény.

Jegyzetek

¹ Krasznahorkai László, *Kegyelmi viszonyok*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1986; ua.,
h.n., Q.E.D., 1997

² Juhász Erzsébet, „Mozdulatlan történetek”. *Híd*, 1986/10. = J. E., *Állomáskeresésben*.
Pécs, Jelenkor Kiadó, 1993

³ Koczkás Sándor, *Az emberi illeszkedés zavarai*. Jelenkor, 1986/10.

⁴ Bentley, Eric, *A dráma élete*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 1998

⁵ Erdődy Edit, *A lassan elsötétedő világ*. Új Írás, 1987/3.

⁶ Margócsy István, *Sátáni világ – kegyelmi pillanat*. Könyvvilág, 1986/5.

⁷ Hevesi Sándor, *A drámaírás iskolája*. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1961

VARIOUS WAYS OF ACHIEVING DRAMATIC SITUATION IN THE SHORT STORY KEGYELMI VISZONYOK

A characteristic feature of Krasznahorkai's short stories is their drama-
tic character, which he achieves by manipulating the most dramatic com-
ponent of life, time, in his own peculiar way. The opening of each story has
to do with time: the writer creates a dramatic situation right in the first lines,
then as the story unrolls the characteristic features of epic poetry come to
the foreground (reflection, description, observation), to end with an aggra-
vation of the dramatic character. It is on this basis that Krasznahorkai's
short-stories can be compared to dramas or ballads.

FARAGÓ KORNÉLIA

A TÉRVISZONYOK NYELVE I.

Közlésre elfogadva: 1998. XI. 24.

A **Sátántangó** tematikai–szerkezeti szférájában a létértelmezést alapvetően meghatározó várakozás–kivonulás alakzati kettőssége révén azonos súllyal van jelen az idő- és a térproblematika. A várakozás változásra irányuló ideje a kivonulás reményében térváltást közelít. **Az ellenállás melan-kóliája** az időiség paratextuális reflektáltságával jelzi, hogy már a kezdetektől olyan időtapasztalatot működtet, amely mélységesen elűt az idő célirányos viszonylatokat érvényesítő érzékelésétől. A „Telik, de nem múlik” megfogalmazású mottó temporalitást módosító jelzést iktat be: az időnek azt a pusztán implikatív jelenlétét, a közeg különös, transzformatív mozzanatoktól megfosztott időbeliségét jelzi, amely „irány és mozgalmasság tapintható látszata mögött, bármely emberi eseményt egyetlen végtelen pillanatba sűrít...” (103), és amelyet a regény helyez majd szélesebb világértelmezési összefüggésrendszerbe. A „telt, múlt az idő” formulájának oxymoronikussá alakításával, azaz az állítás tagadásával a világban való irányultság formái módosulnak. Mindkét kifejezés az idő folyamatában későbbi időpont felé való tartást jelöli, a jelentés-átfordító szerkezet viszont kizárva az elmúlás alaptapasztalatát azt érzékelteti, hogy a temporalitás dimenziója kiküszöbölhetetlen ugyan, de a perspektivikus, jövővonatkozású gondolkodás lehetetlen. Különben is a regény egy beállítatlanul működésbe lépő, motivikus ismétlésű óraszerkezet (váratlanul meginduló fogaskerek a főtéri templom tornyában 60, 61, 128, 339) révén tart fenn egészen sajátos kapcsolatot az idővel, az időbeliséggel. A temporalitás dimenziói — a beállítatlan óra metaforája is jelzi — a jelenbe hanyatlottság egzisztenciális élményét közvetítik: a temporalitás a múlt és jövő vonatkozásában egyaránt bénító erejű. „A jövő alattomos – a múlt felidézhetetlen” (9). Mivel a retrospektív optika szinte teljesen kizárt, a néhány elbizonytalanító formájú visszatekintő mozzanat mint a vízióarratívtól genetikusan megvilágító is („talán éppen a temetőből hazajövet?”) különös jelentőségű.

Mindez egy olyan átfogó poétikai szemléletmód kiteljesedéséhez vezet, amelyben az időben való gondolkodást egy térbeliséggel átítatott narratívaképző gondolkodás váltja fel, „a tér a megvalósulatlan időt hordozza.”¹ A viszonylagosság tapasztalatát, a hétköznapi élet kiszámíthatatlanságának végleteit a „már nem számít semmi”(11), illetve a „minden lehetséges” modalitását különös térvizonylatok jelzik: a nyílászáró szerkezet funkcióvesztése, „egyetlen ajtó nem nyílik többé”(9), illetőleg növekedési irányváltás, a növekedés fordított képzete „a földben a búza befelé nő”(9). Ezek a térmozzanatok olyannyira a „felfordult világ”-toposz építőelemeiként látszanak működni, hogy **Az ellenállás melankóliája** már a szövegkezdeten megszólíthatónak tűnik a toposz-nyelv esztétikája felől is.

A prózai világ – hogy az idő paratextuálisan jelzett paradoxonát fenn tarthassa – az idő- és a tértapasztalatok egymásvonatkozódását úgy való sítja meg, hogy a temporalitás térbeli formákban ölt testet, folyamatként csupán térbeli kategóriákkal jeleníthető meg. Olyan egzisztenciális nyomatékú tranzíció játszódik le, amely az időt térben érzékelhetővé, a temporalitást a térbeliség móduszaival mérhetővé teszi a tér-idő viszonylatra horizontot nyitó mondatok sorában: „mire elért Nadabán hentesüzletéig, már ismét az volt, aki régen”(58), „mire elért a Honvéd köz végére, már sikerült is túltennie magát a csalódáson”(63), „a Hid utca Apor téri kereszteződésénél aztán már nem is volt tovább min töprengeni”(78), „ám amikor a Komlóig elérve világossá vált”(178), „De amikor idáig jutott gondolatban, már régen nem a főutcán jártak, hanem, Sajbók úr boltjában”(276). A térbeliség hangsúlyai egyébként nem csak Krasznahorkai László esztétikai-művészi, hanem műhelyvallomásszerű metagondolkodásában is érzékelhetők: „Az a táj, amelyik a megváltatlanság és részvét között elterül, jó néhány kedves, szerencsétlen teremtményem számára tényleg végső helyszín, szomorú felismeréseik tiszta és áttekinthető sivataga. Ebben a nekik éppannyira pusztító, mint felszabadító *térben*...”²

A *térvonatkozású* gondolkodás, a térmotivika és térvizonylati nyelv **Az ellenállás melankóliájában** olyan, narratív organizmusba illeszkedik, amelynek jellemzői közül néhányat Northrop Frye ír le archetipikus jelen-télméletében, az irodalomban a mítoszok és archetipikus szimbólumok metaforikus, romantikus és realisztikus tendenciáit mutató szervezetét nevezve meg. Ezek közül kiemelve a metaforikus szervezésnek két formáját különbözteti meg, az apokaliptikus és a démonikus. A démonikus képiség szerkezetei az ironikus beszédmódhoz illenek, „annak utolsó fázisában, amikor (az) a mítoszhoz tér vissza.”³ „Az ironikus irodalom a realizmussal kezdődik, és a mítosz felé tendál, mitikus alakzatai általában inkább a démonikusra, mint az apokaliptikusra utalnak...”⁴ Krasznahorkai László beszédmódját éppen ez a realizmusból sarjadó, mitikusba hajló ironikus

modalitás és inkább a démonikusra, mint az apokaliptikusra utaló tematikus–motivikus strukturáltság jellemezheti. A befogadói értelemalkotás részint azért nem kapcsolódhat az apokaliptikus diszkurzushoz, mert azzal „szemben áll a világ olyan megjelenítése, melyet a vágy teljességgel elhárít: a lidércnyomás és bűnbak, a rabság, a kín és a zavar világa...”⁵, és azért sem, mert a jelen-érzékelésre építő időszerkezet nem működteti a jövőperspektívát, a prospektív beszédformát („hisz a világnak tényleg természetes állapota a zűrzavar, s kimenetelét, mivel soha nincs vége, még csak megjósolni sem lehet”), (291), amely az apokaliptikus típusú írás alapelemeként mutatkozik meg a jövőndülésben, az előrevetítésben a „végnek, a végső hátnak, az utolsó közellétének” kimondásában. Ezenkívül az apokaliptikus leleplezés, felfedés, az apokalipszis, „látás útján történő inspiráció”, a vég titkának igazsága és „minden apokaliptikus eszkatológia a fény, a látnok és látomás nevében ígérkezik”.⁶ A recepció tanúságai szerint **Az ellenállás melankóliájának** olvasásmódját erősen meghatározta, hogy az apokaliptikus modell olvasási alakzatában nyert elhelyezést annak ellenére, hogy fényhiányos világa, a várhatóság elvétől megfosztott struktúrája elhárítja az apokaliptikus hangnemet és alakításmódot. Ezt erősíti a háritás gesztusának parodisztikus reflexivitása: „Ez volna hát, tette fel magában a kérdést az a bizonyos utolsó ítélet? Hogy se harsonaszó, se lovasok, minden efféle handabandázás nélkül szép csendben elnyel bennünket a szemét?” (160).

Northrop Frye gondolataival dialógusban olvasva **Az ellenállás melankóliáját** olyan szövegbeli vonatkozási mezők tárulnak fel, amelyek azt mutatják, hogy a regény néhány, az archetipikus struktúrákat is megragadni képes, térjelentésű ponton, szinte megkonstruálja a Frye-i démonikus strukturális fikciós analógontját.

1. „A démonikus emberi világ a társadalom, melyet az egók egyfajta molekuláris feszültsége tart össze, lojalitás a csoporthoz vagy vezérhez, mely lefokozza az egyént, vagy legjobb esetben, saját akarátát kötelességével vagy becsületével állítja kontrasztba.”⁷

A démonikus világ elsődleges jellegzetessége az individuális dimenzió alárendelése meta-individuális mozzanatoknak. Az individuális tartományok úgy illeszkednek a társadalom „molekuláris pályáiba”, hogy eltávolodnak individuális karakterisztikumaiktól. A társadalom nem az individuális lények summája, hanem a vakon ható vektorális erők vonatkozási rendszere, individuumokat felülmúló *tér*, melyet az individuumokat megbéklyozó erők tartanak egybe. Koherenciáját ennél fogva az individuális mozzanatok meghatározó dimenziók biztosítják. A társadalomban, melyet a démonikus világ összetevői kereteznek be és ennél fogva a koherencia szemszögéből látható, a legfőbb kérdés abban merül ki, melyek azok az erők, amelyek lehetővé teszik a kohéziót. Az individuum a maga kiszámít-

hatatlan megnyilvánulásaival nem lehet a koherencia forrása, ő csak a koherencia anyaga, az erősszeütközések részeleme, tartozéka lehet. **Az ellenállás melankóliájában** társadalmi tér koherenciájának forrása nem a jelenlevő, hanem a távollevő, az implicit módon létező, a herceg, a Gonoszság Hercege, aki csak a vonatkozó beszédben jelenik meg, és a verbális dimenziójából sohasem kerül át a láthatóság dimenziójába: „Ezek itt valami hercegről fecsegnek...” A beszéd így a jelenlét és a távollét kölcsönös viszonylatát testesíti meg, a beszédben megjelenített herceg távollevőként lehet az egybetartozás alapja. Földényi Lászlót idézve: „A herceg hiánya által a plasztikusan megjelenő Irimiásnál is rombolóbb.”⁸ Azaz, a hiánylétezés konstitutív jellegű az individualitások determinációjának nézőpontjából.

2. „A társadalmi kapcsolatok vonatkozásában (a démonikus) formája a csöcselék, mely lényegében a pharmakoszt kereső emberi társadalom, s a csöcseléket gyakran valamilyen borzasztó állati képpel azonosítják...”⁹ A regényben a csöcseléket a „bálnások”(338) képzett főnév azonosítja az alapszó jelölte állattal, amelyet máshol szörnyszülöttként (192, 197, 201) nevez meg a szöveg. Walter Benjamin írja Hugo tömegélményéről: „A tömeg Hugónál úgy jelenik meg, mint valami szörnyszülött, amelyet az ember alatti hatalmaktól fogantak az idomtalan emberfeletti hatalmak.”¹⁰ A bálna olyan mitikus perspektívák értelmezési horizontjába látszik állítani a szöveget, amelyekben a káosz, a sötétség hatalmát víziszörnyek testesítik meg „egy végtelen messzeségbe eső ismeretlen világnak”(112) rendkívüli tanúiként. Villanásnyi időre olyan remények gravitációs terébe kerül a bálna, hogy a jelentésteremtésben már-már a Jelenések tengerből felbukó állatának (amelynek emberek feletti hatalma a sátántól való) hamis Krisztusként való imádását – asszociálja. Eközben azonban az irónia a Jónás-történet cethalának, „a megmenekülés szenvedéssel terhes eszközének” távlatából leértékeli a cirkuszi produkció ártalmatlan gigászi tetemét, az állat „ügyesen kitámasztott tátott pofájának” az „ijesztővé preparált szájának” a látványával jelzi: a megváltó szenvedés gondolatának **Az ellenállás melankóliája** nem teremt kontextust. A bálna „nyálkás hús-zárait”, a szenvedés ama lehetséges terét, amely befogadna és óvna, valószínűleg forgács tölti meg.

A bálna a rejtély-motivika központi elemeként, az idegen, a kívülről, a távolról érkezett, a beláthatatlan („nem fért el Valuska látóterében”) szimbólumaként áll a definiálatlan érzületű csöcselék által szervezett tér funkcionális centrumában. A térképzés azonosságvesztést jelölő szinekdochikus alakzatok segítségével történik („a kucsmáknak, a zsíros parasztkalapoknak és a füles sapkáknak szinte *erdeje* nőtt a téren”) így „az erdő szövevénye jelenik meg a tömegben való létezés őstípusaként”.¹¹ A „vészjósló sokaság” a „nesztelen csoport árnyékszerű foltja” „a tömeg” a sajátosan nem kvalifi-

kált személyek összege, elemeiben differenciálatlan, a közös alapjellemző a sötét fogalomkörében mozog: „sötét arcú holigánok”(249), „sötét elemek”(254), sötét holigánok(254), „háromszáz sötét bandita”(350).

3. „Városok pusztulása, a rettenet éjszakái (a regényben „inkább csak egyetlen éjszaka”, 350) tartoznak ide... Az apokalipszis templomának, épületének itt tömlöc vagy börtön felel meg...”¹² A démonikus térfelfogás a terror és helyműködés kapcsolatának kidolgozásában is érvényesül; a tér által megvalósuló erőszakformák a normalizált tértől való megfosztás momentumai: az országból való kiutasítás, a térben való áthelyezés, és az elzárásos elkülönítés. A rendőrkapitányt egy isten háta mögötti szanatóriumba, két fiát gyermekotthonba, Valuskát életfogytiglani kényszergyógykezelésre a város elmeosztályának zárt részlegébe zárják, a börtönt dugig tömik. „Becsukatom a bolondokházába... ha már az egész várost nem sikerült”(342) – mondja az alezredes. Világosan kirajzolódik, hogy a mindenre kiterjedő hatalom gyökerei a térmátrixban vannak. A transzformatív térpoétika a belső tér konnotációját attól függően alakítja át, hogy a nyílászáró motívum funkciójában a belépési vagy a kilépési lehetőséget akadályozza-e. A helyek a rendből való kimozdulás jeleként transzformálódnak, a térmanipulációsnyelv által határaikban újonnan beleírt jelentések révén különbözőségi heterotópiává alakulnak: „hiszen fogdaként vagy hullaházként e rendkívüli helyzetben bármelyik középület szóba jöhetett”(313). Ebben a nyelvben a fogda és a hullaház már a válasz bizonyosságát jelenti szemben a kérdező típusú térkategóriákkal: „nem fogda ez, és nem is hullaház, mert nem választ fog kapni, hanem ismét csak kérdéseket”(316). A helyek heterotópiás átalakulása a háborús és forradalmi cselekményalakzatoknak is alapjellemzője amelyekben a homogenizálás alapeszközeként szintén az elzárás, a területi belső határok kialakítása jelenik meg.

4. „Az apokaliptikus ösvénynek, illetve egyenes útnak, Isten útjának a sivatagban, melyről Esaiás prófétált, megfelel az evilági labirintus vagy tömkeleg, az eltévedés képe, melynek közepén Minotaurus-szerű szörny leselkedik.”¹³ **Az ellenállás melankóliájában** az elveszettségérzet, az orientációvesztés mindenekelőtt a lokációs helyzetre, a kimozdulási irányra vonatkozó kérdésességekben, a hol és a hová megválaszolatlanságában jut kifejezésre: „hová kerültem, édes istenem”(28), „nem tudta már hol van és kik között”, „azt azonban kétségbeejtő mód nem tudja, most aztán hová”(209), akkor hát hová is tovább(293). A helyműködés tematikus rendjében felismerhető labirintus-alakzat is a démonikus diszkurzus szimbolikus-mitikus szerkezeteit építi a regényben. A kiismerhetetlenségnek, a mindent felfaló enyészetnek ez a vizuális jelképe, topikus mozzanatként tesz szert jelentésekre az **Az ellenállás melankóliájában**. A labirintus-alakzat lehetséges három típusa közül az „egyikben az útvesztő maga a világ: értékeivel, szerep-

lőivel, valóságos tereivel; a másikban a szöveg, az írás, az olvasás a labirintus, ahonnan ki kell kecmeregnie az olvasónak, írónak egyaránt, ahol meg kell keresni a kezdetet, véget, középpontot; egy harmadikban pedig a labirintus az emberi lélek vagy gondolkodás kiismerhetetlen és váratlan kanyarokban bővelkedő vonalát képezi le.”¹⁴ Ez utóbbi értelmezési mezőben helyezkedik el a következő mondat: „s hamarosan vissza is talált bosszantó mód félbeszakadt gondolatmenetéhez, és sikerült annyira belevesznie a Valuskának szánt szavak *labirintusába*...”(77). A labirintus első jelentésköre a regényben a motivikus megformáltsági jellemzők szintjén rajzolódik ki, összemosva tapasztalatit, képzeletit és emlékezetit. „... e gyalázatos felismerés után, hogy a világ tele van borostásképpűvel és posztókabátossal, régi bensőségességéből nem maradt egyéb, mint üres utcák rideg *labirintusa*”(28), „útjának szorongató élményei is fokozatosan veszítettek valóságosságukból s mintha egy áttetsző fátyol ereszkedett volna elé csak elmosódva látta már a vicinális ordibáló utasait, (...) s még halványabban *köztük* önmagát, amint hol erre, hol amarra próbálkozva, mint egy *útvesztőben* kétségbeesetten igyekszik hazafelé”(42). Az idézett szövegrészekben a szótárilag-nyelvileg megragadható labirintus-motívum minden ízben olyan kontextusba helyeződik, amely az alaki (emberi) tényező közvetlen térformáló szerepét hangsúlyozza: „bárhogy kerülték őket nem szabadulhattak, előbb-utóbb keresztezték az útját s a végén már úgy érezte magát, mint egy labirintusban ahol sehogy sem találja meg a kijáratot”(128). A labirintus ilyen képzete rokon a másutt megjelenő emberfal („mintha be lenne közéjük falazva”,301), valamint a magas és sűrű „emberzár”(386) képzetével. Eszter mocsok-labirintusának az a jellegzetessége, hogy a horizontális eltévelyítés mellett a vertikális lefelé mutató vonalán is elbizonytalanító hatású, süppedékeny talaja lápra rétegzett mocsár, az ingoványhoz vagy az egynapos jéghez hasonlatos. Mellékesen megjegyezve, a negatív értékszemléleti jelentésséget hordozó, vertikális, súlylyedő struktúrák számát növeli a sötét stupiditás hínárja(137), a fojtó ostobaság(137) és igénytelenség(144) metaforikus mocsárszerűsége is; vagy a hétköznapi nyelv metaforikus szintjéről beemelt nem térjelentést modelláló, de térjellegű átvitel: „élete elért arra a mélypontra, ahonnan lefelé ’már nem volt hova tovább’”(138). Lehetséges-e, hogy Eszter számára a szemét, a mocsok és a labirintus egymásravezítésébe a káosz kozmoszá alakulásának lehetősége van beírva, vagyis a szemétből való kijutásé? „Mert eltérően a szemétdombtól, ahol az utak nem vezetnek sehova, a labirintus útjai annak szemében, aki ismeri az Utat, a kijáratához vezetnek, a szubjektum megalkotásához a kozmosz megteremtéséhez.”¹⁵ Szilágyi Márton éppen a labirintus-motívum mentén olvassa egybe **A Théseus-általanost** és **Az ellenállás melankóliáját**, és az utóbbi kapcsán a labirintus-metaphora olyan

poétikai értelmezhetőségéről beszél, „amely szerint **Az ellenállás melankóliája** a kiindulópont szerepét töltené be: az útkeresésnek innen kell elindulnia, mert itt történt az úttévesztés.”¹⁶

Krasznahorkai László regényében a konvencionális asszociációban mélyen gyökerező archetipikus térjelentéseknek kétirányú az érvényessége. Részint ezek hagyományos olvasatát aktualizálja, és mindenekelőtt arra kérdez rá, hogy miként érvényesek, miként érvényesíthetők ezek a jelentések közvetlen jelentésbeszövődésekként, hogy kultúránk alapmetaforái, meghatározó dichotómiái beépíthetők-e a jelentésalkotásba akkor, ha erőteljes átírásuk, megkérdőjelezésük nem, legfeljebb a textuális variabilitást hangsúlyozó beillesztésük szerepel a formacélok között, és az enyhén elmozduló jelentés szemantikai hozadéka lehet a vizsgálódás tárgya. Az átiratlan aktualizáció mellett azonban a különbözésvű eljárás, a deformáció jelentésalkotó műveletei is felismerhetők és a jelentéslétesítést az dinamizálja, hogy teljesen esetleges, éppen melyik az aktívabb jelentésű. Egy ilyen, ellentmondásosan koherens, kettős jelentésáramlásban az aktualizáló azonosság és deformáló különbözőség interferenciája lehet az értelmezési alapreláció. Ez azt jelenti, hogy **Az ellenállás melankóliája** elemeiben erősen konvencionizált jelentésszerkezet, de ilyenként nem végiggondolható, a jelentésbesugárzások helyenkénti átírási módjának, mértékének és poétikai eszközeinek számbavétele nélkül.

A konvencionizált értelem felé való törekvés kerete egy rendkívüli módon nyilvánvaló asszociáció – a sötétség társítása a terrorral és a rejtélyességgel –, amelyet nem érintenek a különböző átírási eljárások. A sötétség a tér dematerializált jellemzőjeként – minthogy látásgátló tényezőként elfedi a bűnt és a törvényteleniséget – a szellemi vakságot, az elvakultságot és aljasságot kapcsolja magához. Látást elhomályosító elemekként a köd, a pára, a felhő tovább a kaotikus atmoszféra, a bizonytalanság benyomását: az eget „állandóan hol sűrű pára, hol nyálkás köd, hol pedig áthatolhatatlan felhő takarta el”(101). A külső világ jellemzőjeként („csupa ködös bizonytalanság és alakatlan pára”, 41) a sötétség motívumának szemantikai vonzaskörében nyerik el egyértelmű jelentésüket. Mint ahogyan az „égitestek mozgásának egy rendkívüli eseményeként”(86) megjelenített napfogyatkozás is. Ez az elsötétedés a káosz metaforájaként, biblikus allúzió. A következő bibliai szöveghelyek jelölhetők ki vonatkoztatási pontként egy intertextuális erőter kialakításához: „a Haragnak napja az a nap, szorongatásnak és nyomorúságnak napja; pusztításnak és pusztulásnak napja; sötétségnek és homálynak napja; felhőnek és borúnak napja” (Sof 1, 15) és „Vala pedig mint egy hat óra és sötétség lőn az egész tartományban (...) És meghomályosodék a nap...” (Luk 23, 44-45) Biblikus jelentésimplikációként (Krisztus halálakor a napfogyatkozás az ég gyásza) párhuzam és kontraszt által

képzett ironikus, szemantikai vetületre bukkantunk a lefokozást involváló történetsegmentumban, amely az értelmezési szintet a profanizáció tartományában jelöli meg.

Az ellenállás melankóliájának térviszonyai a jelenlét horizontalitásának és vertikálisának egyaránt mély megélttségéről tanúskodnak. E térviszonyok a horizontális szerkezetben a bent és a kint, a vertikális szerkezetben pedig fent és lent szférájára bonthatók. Már az is jelzi a hagyományos kulturális szerkezetbe való illeszkedést, hogy a regény térvilága erőteljesen hangsúlyozza a bináris kódoltságot. Az egyes szférákat és egymáshoz való viszonyukat is a térszimbolika konvencionális kötődései határozzák meg és az uralkodó oppozíciós gondolkodás viszonyaira helyeződik a hangsúly. A konvencionális asszociációk a bent–kint, belső–külső oppozíciót illetően több locus vonatkozásában is nyomon követhetőek. Az egyik ilyen a vonat mint jellegzetes nem-hely – Foucault megfogalmazásában, egy földrajzi koordináták nélküli heterotópia –, amely magában hordozza a kiindulópont és célállomás, a közeledés és távolodás, a mozgás és veszteglés sajátos viszonyát. Egyetlen konkrét térbeli ponthoz sem köthető, azok a pontok viszont, amelyeket mozgásával, jellegzetesen köztes térbeli pozíciójával összekapcsol megnevezhetők: „Minthogy a fagyba dermedt dél-alföldi településeket a Tiszától majdnem a Kárpátok lábáig összekötő személyvonat...”, 9.) Más kérdés, hogy a rendkívüli helyzetre való tekintettel, amelyben „történetesen vonatok veszhetnek el” a szerelvény inkább elválaszt, mintsem összeköt. A vasúti kocsi zárt térformaként a kint-bent kettősségekből szerveződő makrovilág egy kicsinyített változatát rejtí, belső struktúrájában a történet veszély- és védőzónákat különít el.

A mű jelentéstani szerkezetében kiemelt jelentőségű másik zárt térforma a ház, vagy lakás és ezen belül a szoba. Illetőleg a regényben Valuska esetében a kocsmá: „szüntelen körútja állandó menedékeként tért be nap mint nap... a bensőséges ivó... biztonságos falai közé... már-már olyan második otthonának tekintette”(86). A kocsmá zárt térként illetve menedékként való értelmezése ironikusan formázza egy tényleges otthon hiányát, (másutt az otthon az „egyedüli oltalom és az egyetlen menedék”, 12) hiszen inkább olyan szociopetális térformaként fogható fel, amely nem zárja ki a külvilág hatásait, a külvilágot mint veszélyforrást befogadja. De horizontális térszerkezeti elemekként számba kell venni a már említett heterotópiákat a szanatóriumot, a bolondokházát, a gyermekotthont a cirkuszt s végül a temetőt. A cirkusz kapcsán paradoxiaiák egész sora jelenik meg. Egyszerre van jelen a középpont iránti vágy, amely a mindent bevilágító, szilárdsággal bíró középpont jelenlétét távollétben tudja, és a középpontozó eszme létképtelenségének gondolata. Egyszerre van jelen a középpont nélküli világ lehetőségének gondolata és a koherens centralizáció végzetszerűségére utaló

felismerés. A paradoxia úgy nyer formát, hogy a középpont funkcionálissá válik,¹⁷ nem tűnik el, hanem elveszíti szubsztanciális jellegét. A cirkusz, illetve a bálnaház mint excentricitás–központonkívüliség a regény térszerkezetében pontosan úgy azonosítódik az óhajtott és dekonstruált középponttal, ahogyan azt Linda Hutcheon leírja **A posztmodern poétikája** c. művében. „A cirkusz pluralizált és paradox metaforája a középpont nélküli világnak, amelyben csupán excentricitás létezik.”¹⁸ A cirkusz, azaz a bálna **Az ellenállás melankóliájában** funkcionális középpontként kerül a központ helyére. A „helyettesbe való száműztetés” a Théseus-általános megfogalmazásában: „... hogy ez a bálna valójában csak valami helyén ott van, hogy hírnök, tehát üzenet egyetlen óriási testben, nos ennek a városlakók egyáltalán nem voltak a tudatában.”

Jegyzetek

Az idézett részek után álló oldalszámok: K. L.: *Az ellenállás melankóliája*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1989.

¹ Bretter György, *Idő a kastélyban, avagy adalék Kafkához...* = B. Gy., *Vágyak, emberek, istenek*. Bukarest, Kritérion Könyvkiadó, 1970, 190.

² Nem lehet megúszni. Keresztury Tibor beszélgetése Krasznahorkai Lászlóval. *Alföld*, 1990/1., 32–41.

³ Northrop Frye, *A kritika anatómiája*. Budapest, Helikon Kiadó, 1998, 129.

⁴ Northrop Frye, *im.*, 120.

⁵ Northrop Frye, *im.*, 125.

⁶ L.: Jacques Derrida, *A filozófiában újabban meghonosodott apokaliptikus hangnemről*, = J. D., *Minden dolgok vége*. Budapest, Századvég Kiadó, 1993. 66–74.

⁷ Northrop Frye, *im.*, 126.

⁸ Földényi F. László, *Egy beteljesedő jóslat*. *Jelenkor*, 1990/12., 1050.

⁹ Northrop Frye, *im.*, 127.

¹⁰ Walter Benjamin, *A közzóló* = W. B., *Angelus Novus*. Budapest, Magyar Helikon, 1980. 883.

¹¹ Walter Benjamin, *im.*, 883.

¹² Northrop Frye, *im.*, 128.

¹³ Northrop Frye, *im.*, 128.

¹⁴ Kálmán C. György hívja fel a figyelmet, hogy Wendy B. Faris *Labyrinths of Language* c. könyvében három típusát különbözteti meg a labirintus-szimbólumnak. Kálmán C. György, *Szimbilizáció és irodalomtudomány* = K. C. Gy., *Te rongyos (elm)élet!*. Budapest, Balassi Kiadó, 1998.

¹⁵ Branko Kukić, *Lavirint, ili mogućnost preobražaja Haosa u Kosmos*. Delo, 1981/1–2.

¹⁶ Szilágyi Márton, *Labirintusban* = Sz. M., *Kritikai berek*. Budapest, József Attila Kör, Balassi Kiadó, 1995, 135.

¹⁷ Vö. Jacques Derrida, *a struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában*.

Helikon, 1994/1–2. „... a középpontot nem lehet egy jelenlévő formájában elgondolni, hogy a középpontnak nincs természetes helye, hogy nem fix hely, hanem funkció, egyfajta nem-hely, amelyben jel-helyettesítések végtelen játéka folyik.” Ford. Gyimesi Tímea.

¹⁸ Linda Hutcheon, *Poetika postmodernizma*. Novi Sad, Svetovi, 1996, 110.

THE LANGUAGE OF SPATIAL RELATIONS

The novel of László Krasznahorkai (*Az ellenállás melankóliája* The Melancholy of Defiance) asserts an overall poetical outlook in which narration that brings to the foreground spatial dimensions takes the place of thinking in time relations. The spatial motives and the language of spatial relations are part of a language whose characteristic features are ironic modality tending towards mythical and metaphorical organization in a demonic form. The writer of the paper reads the novel parallel to conducting a dialogue with the thoughts of Northrop Frye.

TVERDOTA GYÖRGY

SZUTYOK ÉS PERIÓDUS

Közlésre elfogadva: 1998. XI. 25.

A cím azt a kettős szempontot tünteti fel, amelyből Krasznahorkai művére pillantást vetek, amikor hozzászólásommal igyekszem hozzájárulni írásművészetének jellemzéséhez. A „szutyok” és a „periódus” szavak sem rokonságban, sem ellentétben nincsenek egymással, hanem az író műveinek, elsősorban regényeinek két, egymástól távol eső, noha egyáltalán nem szélső pontját képezik. Kijelölésükkel, azt remélem, sikerül befognom kritikusi látómezőmbe valami jellemzőt és fontosat ebből a különös írói világából úgy, hogy elkerüljem a mindentelmondásnak a kollokviumi felszólalásban amúgy is teljesíthetetlen ábrándját.

Aki ismeri Krasznahorkai műveit, az tudja, hogy az általa teremtett világra mélyen jellemző a szemét, a piszok, az elhanyagoltság mindenütt való jelenléte. Sokféleképpen meg lehetne okolni ezt a furesza vonzalmat. Én elfogadom azt a funkcionális magyarázatot, amit egyik interjújában maga a szerző nyújt: „nem is az a lényeges, hogy kívül mit viseltek az emberek, hanem hogy ezek a bakancsok, ezek a kopott öltönyök, ezek a ballonkabátok és ezek a zsíros kalapok az általános belső nyomorúságokat fejezték ki tökéletesen, ahogy azt elleplezni semmiféle csillogó nyugat-európai bővívall nem lehet ma sem... ez az általános belső nyomorúság... az, amiből, mint valami kimeríthetetlen kondérból, táplálkoznak írásaim”. A szutyok tehát valami belső nyomorúság kifejezésére szolgáló formai elem, a Krasznahorkai által előszeretettel használt művészi eszközök sorába tartozik, a regények nyelvezetének részét képezi. A kicsorbult, hasznavehetetlenné vált hulladék, a fémtárgyakon kiütő rozsdá, a testszag, az okádék és társaik jelek, amelyeken át a világ vall siralmas jelenlegi állapotáról.

A szutyok éppúgy hozzátartozik az írói nyelvhez, mint az, amit szorosabb értelemben szokás Krasznahorkai nyelvének nevezni. Ezt a szűkebb

értelemben vett nyelvet számomra legtalálóbban Spiró György jellemezte: „ő mindvégig a saját krasznahorkais nyelven gondolkodtatja a szereplőit, ezeket a primitív tudatú embereket a maga igen bonyolult, sokszintű tudatával és nyelvével felruházva” — írja a **Sátántangóról**, majd hozzáteszi: „Egyetlen tudat, egyetlen mondat-füzőrendszer az egész mű, a szerző agya.” Ehhez kapcsolom még Spiró egy már talán vitathatóbb, mert kipointírozottabb, de alapjában helytálló megállapítását: „És van egy igen fontos disszonancia a műben, ez pedig a rendkívüli feszültség a komorrá formált világ és szerző rendkívül gazdag nyelve között. Krasznahorkai szépen tisztázta gondolatilag, hogy a Föld, s benne különösen Magyarország, a siralom völgye — ezt azonban olyan boldog önmagában gyönyörködő nyelven írja, hogy a gondolati koncepció és a nyelv mindvégig konfliktusban van egymással.”

Ennek a nyelvnek egyik sajátos vonása: körmondatos jellege. „Krasznahorkai László kitüntetett nyelvi eszköze a *nagy mondat* — írja Alexa Károly. — Ezeket átkígyózva vagy ezek labirintusában a *megfejtés* felé haladva újra csak kérdezhetünk. Mi ez a nagy mondat: az úr kitöltése vagy a szó, a grammatika korrekt rendjét kitöltő szó perlekedése a pusztulással?” Nagy Sz. Péter a **Kegyelmi viszonyokról** írott kritikájában, a következő, nem túlzottan hízelgő bevezető kommentárral idéz is egyet a jellegzetes körmondatokból: „Első lépésként az irracionális tételt túlzottan racionális, kimódolt, görcsösen szerkesztett mondatok rácsaihoz kényszerítette. Az eredmény ekkor még ilyesféle, szinte követhetetlen mondatrákosodások gyakori halmaza volt.” Ezt a sajátságot — tartózkodva minden értékelő gesztustól — foglalom össze a „periódus” szóban, amely — mint ismeretes — egyik jelentésében a körmondatot jelöli.

A szemét és a kosz részletes, az olvasó tűrőképességét nem kímélő leltára és a választékos, arabeszk-szerűen indázó körmondat a **Sátántangó** és **Az ellenállás melankóliája** nyelvezetének, Krasznahorkai formaképzésének két távol eső pontja, de mindkettő nagymértékben járul hozzá prózájának különös, egyszerre naturalisztikus és manierista színezetéhez.

A Krasznahorkai-kritika bőséges választékot nyújt a magyar és a világ-irodalom ama klasszikusaiból, akiknek figyelmét kényszeresen magához vonzotta a szemét, a hulladék, a kosz, s szinte ingert érzünk, hogy a listához újabb neveket illesszünk hozzá. Ellenállunk a csábításnak, s megelégszünk annak leszögezésével, hogy az író ebben a vonatkozásban egy nagy hagyományba kapcsolódik bele már a **Sátántangó** mindent beszövő pókhálóival, penésszel belepett falaival, nadrágjába vizelő Futakyjával, a düledező majorsági épületek rajzával, az orvos szobájáról készített látletével, s azzal a töréssel-zúzással, amit az elköltözést megelőzően a telep lakói saját használati tárgyaik körében visznek végbe.

A piszok esztétikájának, a világ szutyoknyelvi jellemzésének ha lehet, egy árnyalattal még ennél is központibb szerepet biztosít **Az ellenállás melankóliája** című regény, ezért további hivatkozásaimat innen emelem ki. A cselekmény központi magja, Eszter Györgyné hatalomátvétele ugyanis éppenséggel egy tisztaságvédelmi program címén történik. Eszterné éppúgy észleli a világvége közeledtét, az általános, megállíthatatlan hanyatlást, mint a város többi lakói, a bekövetkező véget azonban ő másokkal ellentétben valami új diadalmas kezdetének tekinti. A teljes csőd után a városra következő új világkorszak a *Tiszta udvar, rendes ház* központilag irányított, de az egész közösség életét alapjaiban megrengető forradalmával kell induljon.

Ne feledjük, hogy Krasznahorkai világa a groteszk jegyeit viseli magán. A szörnyű, a végzetes és a kisszerű nagyban és egészben és a legkisebb részletekben elválaszthatatlan kapcsolatban van egymással a műben. Hogy én is gyarapítsam eggyel az irodalmi hivatkozások számát, nekem a regény Kosztolányi *Néróját* juttatta az eszembe. A *Néró* Rómája is menthetetlenül ki van szolgáltatva az egyesélyes hanyatlásnak. A lejtőn lefelé való haladástól semmilyen erő nem mentheti meg. A birodalmi eszme megtestesítője, az ifjú császár akkor is véresen dilettáns, amikor menthetetlenül középszerű énekekben megénekli ezt a világot, és akkor is, ha kocsiversenyek győzteseként az erő, a sport kultuszával próbálja meghaladni a dekadenciát, akkor is, ha ez az erőmanifisztáció békés járókelők oktalan lemészárlásában nyilvánul meg. A hanyatlás tünete Britannicus kifinomult művészete éppúgy, mint a forradalmárok eleve vesztesre ítélt lázadása a fennálló rend ellen. Eszterné hatalomátvétele és kezdődő hatalomgyakorlása, ha jól értem a regény üzenetét, ugyanilyen nevetséges álalternatíva a mindenható végromlással szemben.

Épp a szörnyűvel szembeni ellenállási program eme nevetségességének kidomborítását szolgálja a szemét és a szutyok tünetegyüttesének közép-pontba kerülése a hanyatlási jelek nagyobb egészén belül. Erre vonatkozólag ezen a ponton a regény egyetlen mondatának idézése elkerülhetetlené válik. Igaz, egy Alexa Károly értelmében vett nagymondatról van szó, amely formájával a regény mondattani periodicitását is jellemzi: „Mert volt mihez fölemelkedni – olvassuk az éjjeli sétáját folytató Eszternéről – és volt mit nézni: miközben a hideg jólesően átjárta minden porcikáját, s ő maga mázsás jelentékenységet, akárha könnyű madártest volna, egyre elszabadultabban tolta előre a nyílegyenes járdán, elégedetten állapította meg, hogy a tönkremenés, a széttörlés és a felbomlás visszafordíthatatlan folyamata saját szigorú szabályai szerint folytatódik, s napról napra szűkül a kör, amelyen belül a »dolgozók« még elevenek és működőképesek; úgy látta, még a házak is fokozhatatlan magukra hagyatottságban várják, hogy sorsuk betel-

jesedjen, hiszen elszakadt már egymástól épület és lakó: jókora darabokban hullott a vakolat, a szüette ablakkeretek elváltak a falaktól, s az út két oldalán egyre több megroppant tetőgerinc jelezte, hogy még a fagerendák szerkezete is – akár a kőé, a csonté meg a földé – fokozatosan veszít belső szilárdságából; a járdákra és az úttestre hordott szemét, mert elszállításukra már nem volt kedv, s így nem akadt vállalkozó, mindjobban elborította a várost, s a folyton növekvő kupacok körül kószáló, hihetetlenül elszaporodott macskák, amik éjszakánként szinte átvették a hatalmat az utcákon, olyannyira nem tartottak semmitől, hogy még előle, a súlyos léptekkel haladó Eszterné elől is csak az utolsó pillanatokban húzódtak lustán félre, hogy elhízott csapataik erdejében utat engedjenek neki.”

Az író többféleképpen is érzékelteti, hogy a *Tiszta udvar; rendes ház* kötelezően önkéntes mozgalma tökéletesen alkalmatlan annak megakadályozására, hogy „a tönkremenés, a szétzúllás és a felbomlás visszafordíthatatlan folyamata saját szigorú szabályai szerint rendben folytatódjék”. Egyrészt a későbbi atrocitásoknak áldozatul esett, Eszterné által retorikus körmondatokban gazdag nekrológban elbúcsúztatott, majd végül a test kémiai felbomlásának illusztrációjául szolgáló Pflaummé tiszta és rendes, „aranyos belvárosi lakásának” ironikus leírásával a szerző értésünkre adja, hogy a szutyok hiánya, a pedáns kispolgárisággal örzött rend nem alternatívája a felbomlásnak, sem önértékében, sem későbbi sorsát tekintve. Azt is nyilvánvalóvá teszi az író, hogy a *Tiszta udvar; rendes ház* mozgalmát kezdeményező Eszterné zsigeri ellenszenvet érez az ilyen kicsinosított „kiesi fészkekkel” és gazdáikkal, „a mamuszosok finom kis gyülekezetével” szemben. Végül láthatjuk Eszternét igazi közegében, nyomorúságos odújában, ahol a háziasszony elalvása után három fiatal patkány veszi birtokba a szobácskát, hogy megkaparinthassák a konyhaasztalon heverő darabka száraz kenyeret, miközben társaik a szomszéd ház düledező fészkerében nyüzsögnek.

Hogy miért alkalmasabbak a végítélet feltartóztathatatlan közeledésének érzékeltetésére a lassú enyészet folyamatai és az ennek folytán gyarapodó szemét, mint bármilyen súlyos katasztrófa ábrázolása? Hogy miért nem lovasai és angyalai vannak ennek az apokalipszisnek, hanem kóbor macskái és patkányai? Miért nem véreső vagy tűzőzön, hanem egy cirkuszi kocsin vonszolt bűzös bálnatetem jelzi előre az idők végezetét? Azért, mert ítélet nincs, mert ezt a világot nem kívülről és felülről érkező csapás pusztítja el. A pusztulás lassú, folyamatos, belülről jövő. Nem katasztrófa, hanem rothadás, korhadás, korrózió, a belső erők felmorzsolódása.

A cirkuszi kocsit kísérő idegenek arctalan tömege minden kifürkészhetetlen félelmetességével, és az általuk egyik éjszaka a városban véghez vitt pusztítással együtt is csak epizódot jelentenek a hanyatlási folyamatban. Szinte idő előtt megelégedik a dülást, nem pusztítják el a várost, rombolá-

sukból csak arra futja, hogy gyarapítsák a szemét és a hulladék mennyiségét. Az ő akaratukon is betelik a belső erők felmorzsolódásának általános törvénye. Egyetlen rozzant páncélkocsi elegendő a szétszórásukra. Lázadásuk lényegileg nem siettetí jobban a mindenre kiterjedő enyészet előrehaladását, mint a **Sátántangó** teleplakóinak kivonulás előtti dühöngése. Az idegenek randalírozása nem szorítja háttérbe a Krasznahorkai által felidézett szemét-apokalipszist. Éppúgy, ahogyan az említett Kosztolányi-regényben is csak epizód, a világ gyógyíthatatlan betegségének csupán egyetlen tünete marad a Pisók forradalma és a rákövetkező megtorlás.

A szutyok a regény egyik vezérmotívuma. Domináns szerepét a szerző úgy biztosítja, hogy először abban a jelenetben tematizálja, amelyből az iménti körmondatunkat idéztük. A témát ezután a regény folyamán két variációban megismétli. Először Eszter György és Valuska városban tett sétája kapcsán. A zenetanár, az omnipotens hanyatlás prófétája sétája során rádöbben, „hogya első, ösztönös benyomásának, miszerint egy botrányosan felforgatott térben áll, valódi magyarázatát, a kulcsot, amellyel ez a vakon is bizonyos tapasztalat megfejthető, nem leli”. És ekkor, „ráébredt, hogy csak le kell nézzen a lába elé, hisz amit keresett, az megvan, olyannyira, hogy rajta áll”. Nem idézzük végig a körmondatokat, nem csigázzuk tovább a hallgató fantáziáját: A tér botrányos felforgatottságáról szerzett összenyomás kulcsa Eszter számára: „A szemét. Ameddig csak ellátott, a járdák és az úttestek egész hálózatát a hulladéknak szinte egybefüggő páncélja borította el, s a letaposott és a metsző hidegben összefagyott szennyfolyam nem e világi csillogással kígyózott végig az alkonyati derengésben.”

A téma és variáció felépítését tekintve katalógus-szerűnek mondható. A szerző egyrészt mellérendelő felsorolásban kategorizálja azt a nagyon sokféle eredetű hulladékot, amelyből a szemét univerzuma előállt. Másrészt, sajátos impresszionizmussal megragadja azt az alázatot, benyomást, amelyben az összkép az adott alkonyati pillanatban a szemlélőnek megmutatkozik. Végül bekapcsolja a tapasztalatot Eszter sajátos eschatológiájába: „Ez volna hát, tette fel magában a kérdést, ama bizonyos utolsó ítélet? Hogy se harsonaszó, se lovasok, minden efféle handabandázs nélkül szép csendben elnyel bennünket a szemét?” A téma harmadik előfordulása már azt a hősi küzdelmet mutatja, amelyet a városlakók új titkáruk irányításával, a *Tiszta udvar, rendes ház* mozgalom keretében a városra ragadt szutyok eltávolításán fáradoznak: „Dolgoztak a nagypapák és a nagymamák, a családfők és az asszonyok, kicsi és nagy, vézna és kövér csákányozta, lapátolta, talicskázta az odafagyott szemetet a járda s az úttest portájuk megszabta területén, s mint az szembeötlő volt, »igen lelkesen«”.

A szemétről rajzolt eme nagy tablóképek mellett, mint az Eszterné odújáról tett megjegyzésemben utaltam rá, interiőröket is kapunk a lakásokat

ellepő koszról és rendetlenségről. Az elhanyagoltság és az emberi test szutykossága egy-egy portréban bontakozik ki, s a motívum emlékeztető jelek sokaságában szövi át a regény szövegét, köti össze a három említett nagy tematikus előfordulást. A szutyok tehát a regény világának homogén médiuma. Az almacsutkáiban, elhagyott óraszíjakban, borostás arcokban, kóbor macskáiban Krasznahorkai számára a világ lényege nyilatkozik meg.

Ha túlzásnak is érzem, amit Spiró állít, hogy ezt a siralom völgyét az író „boldog, önmagában gyönyörködő nyelven” írta meg, sok igazságot érzek abban, hogy „a gondolati koncepció és a nyelv mindvégig konfliktusban van egymással”. A város rendje mögül fenyegetően előkandikáló káosz, a lázadás éjszakáján igazi arcát már közvetlenül is felvillantó zűrzavar, a felforgatott tér botrányát jelentő elszemetedett, elhanyagolt külvilág kimunkált körmondatokban, szabatos, választékos, árnyalt nyelven van elmondva. A valóság felületének szemetessége a szöveg áramvonalas, megmunkált borítójába burkolva áll előttünk. Ezt az inkongruenciát Spiró egyáltalán nem veti hibaként az író szemére, sőt, „ez az a feszültség – írja –, ami a legtöbbet, esetleg a legnagyobbat ígéri”. Visszafogottabban úgy fogalmaznék: tárgy és nyelv megfigyelt feszültsége, a káosznak rendezett nyelvi formában való elmondása nem hibája, hanem jellegzetessége Krasznahorkai regényeinek. Kísérletet tehetnénk arra, hogy a körmondatokat típusokba soroljuk és minősítsük őket. Annyit mondattani elemzés nélkül is megállapíthatunk, hogy kevés esélyünk van arra, hogy klasszikus körmondatokra bukkanjunk a szövegben, amelyek szépen kiegyensúlyozódnának feszültséget teremtő, várakozást keltő előkészítő szakaszra, s egy másodikra, amely kielégíti a várakozást és oldja a feszültséget. Alexa Károly a körmondatnak arra a másik típusára utal, amely a barokk irodalomban terjedt el: a Pázmány **Kalauz**ában olvashatóra, „akinek retorikus mondattana minden ilyesfajta grammatikai erőfeszítés meghaladhatatlan példája”. Pázmány hittől és szenvedélytől duzzadó ékesszólása azonban aligha szolgálhatott mintául a kételkedő, mélységesen rezignált kései utód számára. Akarva-akaratlan sokkal inkább a barokk mondatszövevényt, a tagmondatok lazább, asszociációsabb összekapcsolását, mesterkéltné, egymásra toluló egységeket ágaztató megoldásait és egyensúly-nélküliségét kelti életre Krasznahorkai prózastílusa. Ha valamit tükröz a sokfelé ágazó, sokfelől egybefolyó barokkos körmondat, akkor még leginkább a regényben kibontakozó széttartó, dezintegrálódó világ nyelvi-szerkezeti képmását ismerhetjük föl benne.

A romantikus tiráda mellérendelő szerkezetű tagmondatokat telhetetlenül soroló, s a hanyatlási tüneteket gazdag változataikban elének állító válfajával érthető okokból ugyancsak sűrűn találkozhatunk a regényben. Anélkül azonban, hogy a tirádára oly jellemző alanyi felajzottság, dinamizmus sodorná magával a tagmondatok tömegét, bár Valuska elragadtatott beszá-

molóiban vagy kozmikus egzaltációjának érzékeltetése során, egyszerre hobbant és angyali valóságfölötti lebegésében erre is találunk példát.

Fölfedezhetjük a prousti típusú óriásmondat nyomait, amely a hősök viselkedésének, járás-kelésének, s ezenközben folytatott belső beszédének és emlékidézésnek egybemarkolására, külső és belső közötti folytonos és akadálytalan ingázására nyújt lehetőséget. Azzal a nem csekély különbséggel, hogy Krasznahorkai ilyen mondatai kifejezetten szónokiasak, retorizáltak. Nem a külső beszéd-től távolodnak a belső gondolkodásbeli folyamatok leköttázása irányába, hanem fordítva, a gondolatfolyam üres és nemegyszer ostoba formulákba merevítése felé haladnak.

A körmondat történetileg kialakult típusai felől tehát éppúgy csak közelíthetünk a Krasznahorkai-féle periódus sajátosságai felé, mint ahogy Radnóti Sándor is csak érintőként alkalmazhatta a fantasztikum ismert megvalósulási módjait a **Sátántangó**-beli fantasztikum meghatározása során.

Az ellenállás melankóliája körmondatainak legfőbb megkülönböztető jegye, úgy tűnik nekem, a nyelv ironikus, kimódoltan távolságtartó, pedánsan körülményeskedő, helyenként egyenesen karikaturisztikus, leleplező szándékú kezelése. A kritika már felfigyelt Irimiás nevezetes, demagógnak minősített szónoklatára Estike teteme fölött. A második nagy regényben a szerző megismétli a hazug, manipulatív nekrológ válfaját Eszterné Pflaun-né groteszkre sikeredett temetésén mondott beszédében. De ezek csak szembeötlő példák, hiszen a hősök bornírsága, reflektálóképességük hiánya, gondolattalan, híg, vagy csak jámboran együgyű lényük éppúgy benne van ezekben a körmondatokban, mint az írónak az alakjain keresztül elmondani kívánt legsajátabb legkifinomultabb, legbonyolultabban kifejezhető gondolatai. A nyelvi leleplezés és a komoly közlés eme szétbogozhatatlan egysége szükségképpen manierizmust szül.

Nem hiányzik ugyan Krasznahorkai regényeiből a beszéltetés képessége, a saját nyelv és az alakok nyelve elválasztásának kezdeményezése. A posztókabátos állatian durva egyéniségéből fakadó hiányos mondatai: „Na! Mi lesz már?! Cicázni igen, tömni nem?” hatásos kontrasztot képeznek a körmondatos kifejezésmóddal. Egy másik szemléletes példa ugyanebben a kezdő fejezetben a vonaton utazó kofa beszéltetése. A szövegnek a körmondatok paneljeiből történő építkezése azonban valamiféle egységes, stilizált, manierista módon dekoratív homlokzattá egységesíti, bizonyos mértékig nyelvileg homogenizálja a világot. Különös kettősség jön így létre: egy dezintegrálódó, eresztekeiben meglazuló, egyes elemeiben széteső valóság, amelyet – ha nem is boldogan és önmagában gyönyörködve, de – fölényes biztonsággal, majdnem problémátlanul rendez kompozícióvá, néha szinte a numerozításig menően a körmondat stilisztikáját kiaknázó nyelvhasználat. Krasznahorkai világa tehát számomra egyszerre a szutyok és a periódus birodalma.

FILTH AND PERIOD

Filth and period, it is these two words which have no connections whatsoever with each other that the writer of this paper finds befitting when trying to characterize the works of Krasznahorkai. The former one, filth, refers to the devastation and inward wretchedness, of which the dumping grounds, the deplorable scenes of his works, are the visible signs. The latter denotes his sentence structure, the proportional, rhythmical clauses that his complex sentences are made up of. They are his favourite form of communicating and through them, although in character they don't suit the world he portrays, Krasznahorkai linguistically homogenizes the world of filthy reality.

KAPPANYOS ANDRÁS

A KIZÖKKENTSÉG MINT LÉTÁLLAPOT

Közlésre elfogadva: 1998. XI. 24.

Előadásom címe önidézés: három évvel ezelőtti Konrád-konferenciánkon „A kizökkent idő helyretolása” címmel adtam elő **A látogató** időszerkezetéről. Most bizonyos tekintetben az akkor felvázolt poétikai elgondolást szeretném folytatni. Keretként a lehetséges világok elméletét és a polihistorikus regény elméletét fogom összekapcsolni.

A lehetséges világok elmélete nem az irodalomtudomány, hanem a modális logika kereteiben keletkezett, s tudomásom szerint közvetlenül nincs is túl sok revelatív mondanivalója az irodalom-olvasás számára. Önmagában igen banális és magától értetődő az a megállapítás, hogy minden fikcionális narratíva egy lehetséges világot hoz létre, illetve egy lehetséges – a valóságosan fennállótól eltérő – világról ad hírt. Az ezáltal létrejövő fogalmi keret azonban lehetőséget ad néhány igen érdekes jelenség vizsgálatára.

Először is vizsgálható a valóságosan fennálló világtól való eltérés mértéke és módja. Ez például a kulsregényekben rendkívül kicsi, míg egyes fantasztikus írásokban (ahol a fizika alaptörvényei sem érvényesek) rendkívül nagy. Az eltérés módjának is vannak speciális esetei, például az utópia műfaja, amelyben a szerző általában a fennálló világ némely valós tendenciáját hosszabbítja meg a jövő felé, és a világ így létrejövő (lehetséges) állapotát mutatja be.

Számunkra most azok a konstellációk az érdekesek, amelyekben egyszerre több lehetséges világ is érvényesül. Ahogy James Kincaid fogalmaz: „Mi van, ha a legtöbb szöveg, ha nem is mindegyik, bizonyíthatóan inkoherens, és nemcsak többféle szervezőelvet mutat, hanem olyan szervezőelveket, amelyek szemben állnak egymással, és logikailag összeférhetetlenek?... Egyetlen minta helyett számos versengő minta áll előttünk, amelyek mindegyike igazolható, de önmagában egyik sem adekvát” („Coherent Readers, Incoherent Texts”, [**Critical Inquiry** 3; 1977; 781–802.])

Ennek egyik lehetséges változata, amikor a történet linearitása megtörik, a történések sora elágazik valamilyen belső, alárendelt fikció irányába, majd az elágazási ponthoz visszatérve ismét folytatódik a lejárás, a tulajdonképpeni, a „valódi” történet. Nem tartozik ide az az eset, amikor a beékelte történetet jelölten, világosan valamelyik szereplő mondja vagy gondolja el, hiszen ez természetes része lehet egy lehetséges világnak: ez is olyan világ, ahol – mint a valódiban – történeteket mesélnek. Számunkra érdekesebb, amikor az olvasás linearitásban nem derül ki előre – vagy esetleg utólag sem –, hogy a felkínált történetek közül melyik az igazi, hogy a bemutatott lehetséges világban hogyan történnek, történetek *valójában* a dolgok. A valóságosként elmondott történet visszavonásának érdekes példája, amikor Samantha Ewing néhány hónapnyi szunyókálás után felébred, hogy Bobby közkívánatra feltámadhasson, vagy amikor Esterházy Zsófi így mesél: „De ez csak mese. Igazából azonnal felfalt az az állat.”

Krasznahorkainál a kizökkentő idő többnyire nem zökken vissza a helyére, mert nemigen tudni, hol a helye, vagy van-e ilyen egyáltalán. Emlékeztetőül: **A látogató**nak azt a fejezetét, amikor gyámügyes főhősünk örökre ott marad a szellemi fogyatékos kisfiúval, az első olvasásban feltehetőleg beillesztjük a történések természetes linearitásába, és csak később módosítjuk téves feltevésünket, azzal az elgondolással neutralizálva a helyzetet, hogy a főhős mindezt „csak elképzelte”. A *vraisemblance* csak úgy tartható fenn, ha a történet két, egymást kizáró menete közül az egyiket virtuálisnak tekintjük, s a fikcionalitás egy másik szintjére helyezzük. Ezt a virtualitást azonban Konrádnál jelöletlen, azaz maga a történés csak egy azt kizáró másik történés elmesélése révén van visszavonva (a főhős nem ébred fel), így a másodlagos fikció virtualitása – mivel státusza kizárólag az olvasón múlik – mindig is kétséges, lebegő marad. John Fowles például magát a *vraisemblance* ideálját is felszámolja, amikor **A francia hadnagy szeretője** című regényéhez két véget is ír, az olvasóra bízva a választást. Ez úgy hat, mint egy brechti elidegenítő effekt, mintha ránk kiáltanának: „ez csak egy könyv”.

Az egész gondolkörnek talán leglátványosabb megvalósítója a Konrád-előadásomban is megidézett Malcolm Bradbury novella, a **Mennydörgő robaj**, amelyben egy Jura-kori lepke eltaposása megváltoztatja egy ezredforduló-tájéki amerikai elnökválasztás kimentelét. Az idő szerkezete tehát valójában kauzális viszonyok lineáris soraként jelenik meg; egy jelentéktelennek tűnő múltbeli esemény kisiklathatja, vagy inkább váltóként másikká állíthatja a végtelen számú lehetséges világ között azt, amely történetesen éppen a mi kitüntetett valóságunkká válik.

Krasznahorkai egymással rivalizáló világai nem illeszthetők ilyen képzetbe. Történeteiben nincs ilyen determinált kauzalitás, az események nem

valamely drámai szükségszerűség mentén szerveződnek történetté. Az ő lehetséges világai inkább valamely esetleges, a maga megismerhetetlen törvényei szerint örvénylő káosz egyidejű, különböző percepciói. Ebben az értelemben a Krasznahorkai-regényeket és novellákat nem *polihistorikusnak*, hanem inkább *policentrikusnak* kellene nevezni. Nem arról van szó ugyanis, hogy az egyes szereplők különféle módon értenék félre a valóságot, hiszen ez azt implikálná, mintha lenne egy helyes, autentikus interpretáció is, amelyhez képest a többi hibás. Itt az eseményekről kizárólag az egyes szereplők nézőpontjaiból értesülünk, s az, ahogyan ők perceptuálják az eseményeket, számukra az egyetlen lehetséges valóságként jelenik meg. Erre a szubjektív valóságra reagálnak, s ezekből a reakciókból szerveződnek meg a további történések. Az „objektív valóság” pedig megközelíthetetlen marad, felesleges visszakérdezni, hogy mi is történt valójában: nincs értés, csak félreértés van.

A **Kegyelmi viszonyok** című kötetnek csaknem minden szövegében hasonló struktúra működik, itt három esetet szeretnék bemutatni. Az egyik legtisztább, szinte geometrikus struktúrájú példa a **Csapdás Rozi** című novella. A szöveg négy részből: három férfi monológiából, valamint egy rövidke szerzői narrációból áll. Az első, A-val jelölt férfi kötelességtudó kishivatalnok, a megbízható közepszerűség mintaképe, akinek felkelti a figyelmét a B-vel jelölt idegen. A szemében B elsősorban deviáns: mindenképpen munkakerülő, s bár a feltételezések, hogy alkoholista illetve gyógyíthatatlan beteg volt, nem igazolódnak, ezek a be nem teljesülő elvárások is a devianciával kapcsolatos elképzelést igazolják vissza. B világa tehát tökéletesen koherens, s ebben mindenképpen megtalálja B helyét: amikor B-t egy ablakon belesni látja, visszaigazolódnak az elképzelése, megnyilatkozik számára az igazság. B monológiájából kiderül, hogy A-t észre sem vette. A világa semmit sem jelent a számára, következésképp az ő világában A deviancia-fogalma nem is értelmezhető. B egyáltalán nem számkivetett csavargó, hanem hitet kereső misztikus, kisvárosi Hans Castorp – noha ez A szemében egyre megy. Meg is találja a maga Mynheer Peeperkornját a harmadik férfi, C, egy nyugalmazott katonatiszt személyében. B azt gondolja, hogy C-ben testesül meg az általa keresett misztikus tudás, hogy C valamilyen rendkívüli rituálé beavatottja. Pedig C valójában természettudományos megfigyelést végez: az ő megfigyeltje, D egy farontó rovar. De D minden bizonnyal épp olyan alapvetően érti félre megfigyelésének tárgyát, mint a másik kettő, mivel az álszű percegéséből emberi nyelvre lefordítható jelentést próbál kiolvasni. A végső, szerzői narrációban bukkan fel kárörvendő vigyorával Rozi néni, a címszereplő, de nem tudhatjuk, vajon csak a reménytelen, fel nem ismert tévedések e tömkelegén mosolyog-e, vagy igazi párka ő, a szálak mozgatója, aki még a percegés jelentését is tudja.

Ennek a konstrukciónak talán az a legközelebbi előképe, ami az **Alexandriai négyesben** történik, ahol négy egymásra épülő elbeszélésen keresztül jutunk egyre közelebb a történetek valódi lényegéhez, noha ezt a lényegyet elérni lehetetlennek bizonyul. Durrell regénye az igazság megragadásának nehézségéről szól, és az angolszász szakirodalom olykor korai posztmodern műként említi. Krasznahorkai szövegében azonban nincs is olyan végső igazság, amelyhez képest az elvételések értékelhetők lennének: semmi nem lepleződik le, senkinek sem változik meg az élete vagy az álláspontja, egyetlen megszerzett igazságra sem cáfolnak rá a körülmények.

A három férfi monológjaihoz hasonló viszonyban áll egymással a kötet két ikernovellája, a **Herman, a vadőr** és **A mesterségnek vége**. Ebben a második policentrikus konstrukcióban ugyanannak a történetnek olvashatjuk két, különböző nézőpontú előadását. Az első szerzői narráció, hagyományos, elfogulatlan, kívülálló, mintegy dokumentatív, mindentudó narrátor-hangon, a Krasznahorkaira oly jellemző egy-két szavas, félmondatos, idézőjeles betoldásokkal, amelyeket leginkább a szereplő gondolatmenete, belső monológja, magánhasználatú megfogalmazásai töredékeként olvassunk. A második novella beszélője a tulajdonképpen főszereplő szempontjából merőben marginális személy, az üldöző csapat egy alkalmi tagja, ám ez utóbbi szempontjából éppen Herman személye, sőt egész története tűnik merőben marginálisnak, egy másik történet jelentéktelen epizódjának („Valami érzelgős, ostoba paraszt” – mondják róla). S noha végül a második elbeszélő és társasága megérti, hogy Herman tetteinek és alakjának mi a jelentése az ő számukra, a két előadás még végkimenetelében, azaz a vadak oldalára áttált vadőr végső sorsában sem ért egyet, sőt a másodikban azt is kétségbe vonják, vajon létezett-e egyáltalán.

A két érintkező, de más irányú és értelmű, az egyes történeteken belülről nézve kölcsönösen érthetetlen eseménysorhoz is rendelhetünk klasszikus előképet: ismét egy fantasztikus novellát, a Sztrugackij fivérek **Reggeli az árokparton** című írását, amely Tarkovszkij filmjének, a **Stalkernek** képezte irodalmi alapját. A cím metaforája arra vonatkozik, hogy a földön kívüli kultúrákkal való találkozás feltehetőleg nem a számos író és filmes által elképzelt patetikus módon fog lezajlani, hanem esetleg észre sem veszik, hogy találkoztak velünk, ahogyan az árokparton reggeliző kiránduló sem vesz tudomást az ott lakó rovarokról, füvekről és gilisztákról. Krasznahorkai iker-novellája arra is példázat, hogy a lények közötti kommunikáció teljes lehetetlensége fajtársak között is mindennapos.

A világok közötti kommunikáció lehetetlenségének egy harmadik alakzata figyelhető meg a kötetet záró **Az állomáskereső** című szövegben. Itt nem egyenlő erők, egyenlő erejű lehetőségek állnak szemben egymással,

hanem a főszereplő, a nyugdíjas tanító kiszolgáltatott, magányos és teljes ártalmatlan világa tűnik inkompatibilisnek a külvilág – a létező, a tulajdonképpeni valóság – merev struktúrájával. Zavarba ejtő tapasztalat, hogy pontosan értjük, miért zaklatja ezt a szerencsétlen Pálnikot a külvilág; értjük az indokait, hiszen ehhez a külvilághoz tartozunk. És ez a tapasztalat a humánus empátiánál többre sarkall; valójában Foucault-i gondolatokat vet fel: a normalitás kritériumai nem örök isteni törvényeken nyugszanak, hanem a többség törekény és változékony konszenzusán.

Ezek a többé-kevésbé áttekinthető viszonylatok a **Sátántangó**ban bonyolult hálózatot alkotnak. Lehetséges olyan olvasat, amely a regényt a fentebb vázolt elemi félreértés-, vagy elvetés-struktúrák virtuóz kombinációjaként mutatja be. (Ismét hangsúlyozni kell, hogy ez a „félreértés” fogalom nem valamely helyes, az abszolút igazságot eltaláló értés relációjában veendő, csupán a többi értés-lehetőség egyike, amelyek bármelyike egybeeshet az igazsággal, ám ennek ellenőrzésére vagy igazolására semmiféle mód nincs.)

A hierarchikusan egymásra épülő félreértések középpontjában természetesen Irimiás figurája áll. A társadalmilag alatta álló telepi emberek szemében elérhetetlen, mitikus magaslatokban mozgó, *valóságos* próféta, aki végül meg is menti őket elviselhetetlenné vált, élőhalotti létükből. Elképzeléseiknek számos változata van: ki gazdasági zseninek, ki eszményi szeretőnek gondolja, de mindnyájan a külvilággal való egyetlen kapcsolatot, az autentikus léthez való visszatérés egyetlen lehetőségét látják benne, és végül nem is kell csalódnium. Ugyanakkor a százados és a hivatal felől nézve Irimiás kisszerű szélhámós és használhatatlan besűgő. De ez az „igazság” egyáltalán nem oltja ki a másikat, a telepi embereket. Hogy ugyanannak a valóságdarabnak (Irimiás személyének) ez a kétféle, egymást alapjaiban kizáró percepciója egyaránt igaz maradjon, és koherens világgént jelenhessen meg, az szükséges, hogy Irimiást a poétikai megformálás kellően univerzálissá tegye. És valóban: a többiekéhez képest Irimiás jellemzése merőben külsőleges marad: zakója, nyakkendője, frizurája új felbukkanásakor hangsúlyozottan ugyanolyan, mint eltűnése (vélt halála) idején. Gondolataiba azonban egyáltalán nem látunk bele. Amikor tesz valamit – hiszen a történeteket közvetve vagy közvetlenül ő irányítja – sohasem tudhatjuk, mik az indítékai. Az emberbaráti segítség, a felsőbb megbízatás teljesítése és a saját zsebének feltöltésére irányuló ügyeskedés egyaránt szóba jöhet. Még szekundánsa, Petrina sem ért belőle semmit. A többiekhez képest Irimiás nem is ember, inkább valamiféle két lábon járó, tetszőlegesen kitölthető üres szimbólum, talán mutáns vagy robot, akinek még rendes neve sincs. Egy szenvtelen, kiégett, túlélésre játszó Osztap Bender. Emberi megmozdulást talán csak egyetlenegyszer látunk tőle: az auten-

tikus léttel való szembesülés, a mennybemenetel látványa még őt is megrendíti, noha egyáltalán nem változtatja meg. Persze az itt történetek abszolút valóságosságát már a fejezetcím eldönthetetlen eldöntendő kérdése is visszzaveszi: „Mennybe menni? Lázálmodni?”

Maga Irimiás tehát nem képvisel semmit, következésképp vele kapcsolatban értelmetlen kérdés, hogy ki is valójában. Azt azonban nem érdektelen megkérdezni, hogyan látja ő a többieket. A cél szempontjából elhibázott jelentéseiből az derül ki, hogy a telepieket kivétel nélkül mélyen megveti (habár nem tudható bizonyosan, mi e jelentésekkel a valódi célja). Ugyanakkor azzal is tisztában van, hogy az őt hasonló lenézéssel kezelő százados sem az autentikus lét képviselője. „Minket nem lehet kényszeríteni” veti oda a fejfájós századosnak, számolva a következményekkel. Irimiás tehát a köznapi lét hierarchiájában felette álló szubjektumnál is közeleb áll az autentikus léthez: egyetlen igazi értéke az autonómiája. Irimiás mindenféle determinációt visszautasít, nem fogad el egyetlen előre elgondolt világot, világmagyarázatot sem. Irimiás a tagadás ősi szelleme; ez magyarázza megrendülését a determináció végtelen erejének, a patkánymérget evett kislány mennybemenetelének láttán, amivel utóbb nem is tehet mást, mint hogy hallucinációnak minősít.

Irimiásnak a telepiekhez való viszonyában tehát megvalósul az egymást kizáró világok „Reggeli az árokparton” típusú érintkezése, hiszen azok észre sem veszik, hogy megsegítésük egy másik, számukra beláthatatlan terv részét képezi. A századossal való viszonyában hasonló valósul meg, de itt kölcsönösen: egyikük sem hajlandó tudomást venni arról a másik hierarchiáról, azaz a másik világról, amelyiknek alapján ellenfele őt eltaposható féregnek tekinti. Kérdéses, hogy a százados szabályoktól zsúfolt világában hogyan érvényesülhet Irimiás autonómiájának egyetlen igazán ütőképes fegyvere, a nyelv birtoklása. Ahogyan Irimiás beszélni tud, az a telep emberek számára az autentikus lét felé való közvetítés képességét jelenti (így lesz Irimiás profétává), ugyanakkor nyelvileg hasonlóan erőteljes jelentéseit a fogalmazók formalizáló eljárásai minden erejüktől megfosztják.

Az autentikus lét megközelítésére tett másik kísérlet, a doktoré, szintén az autonómia és a nyelv uralása mentén megy végbe. Az ő számára azonban az autonómia nem a cselekvés morális szabadságát jelenti, hanem a szubjektum függetlenítését a külvilágtól, s hasonlóképpen a nyelv uralása sem a meggyőzés, a hatás erejét, hanem a dokumentálás feladatát. A doktor figurája tehát a világok összeférhetetlenségének harmadik bemutatott típusát képviseli: **Az állomáskereső** hőséhez hasonlóan teljesen koherens, működőképes világot épít maga köré, amely kölcsönösen kizáró viszonyban áll a külvilág rendjével, következésképp a doktort mindenki egyöntetűen örültnek tekinti. A doktor kísérlete Irimiáséval ellentétes irányú: ő nem kiterjesz-

teni akarja hatalmát, hanem lehetőség szerint bevonni saját léte határait, minimálisra redukálni a tevékenységet, s a megfigyelésben, a részvétel elutasításában találni rá az autentikus létezésre. S ez különös, paradox módon sikerül neki: dokumentátorból hirtelen ő válik a történet elbeszélőjévé. A nyelv uralása révén képessé válik rá, hogy magát a világot uralja, azaz a könyv belső világa felől nézve a doktor megistenül.

Meggyőződésem, hogy ez a befejezés „a kör bezárásának” kényszerében született, és mégis önkényes. A policentrikus regény egyik centruma egyszer csak maga alá gyűri a többit, és a létezés egy magasabb szintjét elfoglalva váratlanul kettős, beágyazott fikcióvá minősíti át mindazt amit eddig olvastunk. Az ilyesféle önreferenciális gesztus nem példátlan a világirodalomban: Stephen Dedalus például jó néhányszor jelzi, hogy a kezünkben tartott könyvet voltaképpen ő írja tizenegynéhány évvel később, Marcelről is idején megtudjuk, hogy író lesz belőle, Esterházy meg egyenesen arra vetemedik, hogy a Mesterrel az általunk éppen olvasott könyv kefelevonatát olvastatja. A **Sátántangó** doktora azonban nem ilyen kitüntetett szereplő; voltaképpen semmi nem indokolja, hogy éppen ő kezdje el írni az általunk olvasott könyvet. A *vraisemblance* ellenáll a paradoxonoknak, s az a történet, hogy valaki hirtelen az általa lakott világ urává váljék, igen nehezen neutralizálható. Az egymásnak alárendelt világok közötti átugrás a fantasztiikum területe, lásd pl. Arthur C. Clarke műveit.

A legtöbb, ami valóban megtörténhet, hogy a szubjektum ráébred az általa perceptuált világ relatív mivoltára, s így saját létének inautentikusságára. Amikor Molly Bloom teremtőjéhez fohászkodik, ezt mondja: „O Jamesy, let me up out of this”, azaz felismeri, hogy ő egy könyv, tehát egy teremtett világ szereplője. Ilyesmi a **Sátántangó** egyetlen szereplőjével esik meg. A történet igazi befejezése az a pillanat, amikor Futaki ráébred, hogy mindeddig hazugságban élt: az ő (el nem mondott, talán nyomorúságos) története itt kezdődik. Megszabadul illúzióitól és így Irimiás uralma alól: egyik bőröndjét szimbolikus gesztussal az árokba dobja. Megvert, megalázott, boldogtalan, kisemmizett. Ő a „meglett ember”, akiről József Attila beszél. Nem uralja a játékot, csupán felismeri, hogy a játék mire megy ki, s hogy abban neki milyen szerepet szántak; egyszóval öntudatra ébred. Utolsó mondata, amelyet nemcsak morális, hanem ismeretelméleti felismerésként is érthetünk, előre aláássa a doktor misztikus átlényegülését is: „Nincs igazság... nincs igazság...” ennek tudatában képes és kénytelen lesz „csalás nélkül szétnézni könnyedén”. A többiektől eltérően ő felismeri, hogy eddig konstruált, véges világban élt: elért a felnőttkor a küszöbére.

GETTING OUT OF THE RUT AS A FORM OF EXISTENCE

Krasznahorkai's short stories are polycentric in structure - this is the conclusion at which the author of this paper has arrived as a result of his analyses, and then - having stated that in *Sátántangó*, Krasznahorkai's novel of great success, this structure is once more repeated, only in a more complicated form suited to the genre - he concludes that those characters who recognize the coexistence of various interlocutory worlds are able to find themselves, to "get out of the rut", awaken to consciousness, while the others who are unable to do this remain the captives of their own illusions.

UTASI CSABA

A LÉTBELI KISZOLGÁLTATOTTSÁG SZÖVEGSZERVEZŐ FUNKCIÓJA A SÁTÁNTANGÓBAN

Közlésre elfogadva: 1998. XI. 25.

Vannak művek, melyek a maguk egyszerűségével elütnek a keletkezésük időszakában megszokott, csaknem irányjelzőnek számító irodalmi diszkurzus domináns változataitól. Már pusztán létük eleven cáfolata annak a nyíltan ki nem mondott, ám inherensen odaértett elméleti föltevésnek, mely szerint az irodalmi beszédmódváltozások valamiféle fejlődés irányába mutatnak. E művek között változatlanul ott kell látnunk a **Sátántangót**. Nem véletlen, hogy az egyidejű befogadás értő vonulata az új magyar próza egyik kimagasló megvalósulásaként ünnepelte, kiemelve, hogy általa egy régi prózai hagyomány született újjá, amelyről az irodalmi közvélemény elhamarkodottan azt hitte, nem folytatható¹, illetve hogy végre és újra a szó kanonikus értelmében regénnyel gyarapodtunk, hiszen a **Sátántangó** „tere újra egy világ, nem pedig tudatállapot vagy maga az írói műhely”, s így föltétlen szerepe lesz „az állandóan mozgásban lévő irodalmi tradíció” újrendezésében². Bár a kilencvenes években a regény prózapoétikai határfunkcióinak vizsgálata részben ártértékelt az egyidejű befogadás eredményeit, nem kétséges, hogy a **Sátántangó** ma is meg tudja szólítani az olvasót.

A meghatározó jelentőségű szerzői intenció után kutatva, a mű újraolvasásakor mindegyre József Attilának az a megjegyzése járt eszemben, hogy „a szellemre az anyag poklai táognak mindenünnen”³. Ezeknek a poklok-knak kísértése ugyanis teljes mértékben áthatja a regényt, és az emberi élet legmélyebb pontján vegetáló, lehatárolt szereplőket éppúgy veszélyezteti, mint azokat, kik az eszmélkedés egy magasabb szintjére jutva szembe próbálnak nézni mind önmagukkal, mind a léttel.

Az anyag poklainak működése a figurák materiális, lelki és létfeltételei ki-
szolgáltatottságának rendszert alkotó hálózata révén manifesztálódik itt. A
materiális vagy külső kiszolgáltatottság, melynek racionálisan megnevez-
hető okát a telep magára maradásában és az ott rekedtek elszegényedésében
kell látnunk, a folyamatos romlás és pusztulás képrendszerét eredményezi.
Amint a regény világába lépünk, nyomban egy „dőlt tornyú kápolná”-nak,
egy „megkopasztott tetejű, omladozó tanyaház”-nak, a „sáskajárásos nyár
kiégett maradványai”-nak, a „szikes, repedezett föld”-nek a látványa és egy
fa csupasz ágainak „fenyegető íve” képlik meg előttünk, hogy aztán később
a romlás hasonló tünetei kísérik bennünket minden helyszínen. A váro-
si hivatal karkai irodarendszerében, ahol „örökös, lassú méltósággal hull alá
a por”, mocsár- és halszag terjeng, az emeletközi lépcsőket „nedves moszat
borítja”, a százados szavain pedig „testet ölt az idő, mint évszázados lelete-
ken a kocsonyás moszat”. Bármerre fordulunk, roskatag épületek, megdőlt
kerítések, rozsdás víztartályok fogadnak bennünket, s hogy e pusztulás nem
csupán a telep magára hagyatottságának természetes következménye, arra a
narrátor ismételtelen föl hívja a figyelmet. Egy helyütt a „múltatlan romlás”,
másutt az „ellenséges föld” fogalmát használja, mintegy túllendítve a rom-
lás folyamatát a regénybeli konkrét szituáción. Ezen a téren azonban talán
mégis a hajnali Almásy-major leírásakor megy el, már-már perszonalifikál-
va az anyag poklait: „A fák törzsét, néha meg-megreccsenő ágait, a leta-
padt, rothadó gázt s magát a ’kastélyt’ is finom, sikos lepedék borította be,
mintha a sötétség surranó ügynökei megjelölték volna őket a következő éj-
szakáig, amikor aztán folytatódhat a szívós, emésztő pusztulás.”

Érdekes módon, bár korántsem véletlenül, a romlás tünetei az eszmélke-
dő szereplők környezetében halmozottan vannak jelen, az életüket éppen
csak élő, intellektuálisan lezártakéban viszont jobbra láthatatlannak. Gon-
doljunk csak a doktor szobájára, ahol minden a feje tetején áll: „a behordott
sár már vastag rétegben rászáradt a teljesen elkorhadt, szétmállott padlóra,
az ajtó mellett a fal tövében szabadon nőtt a gaz, jobbra egy laposra tapo-
sott, szinte felismerhetetlen kalap hevert, körülötte szétszórta ételmaradé-
kok, műanyag zacskók, néhány orvosságos üveg, füzetlap és ceruzacsonkok
feküdtek”. Futakit, bár először nem állandó lakhelyén, a lepusztult gépház-
ban pillantjuk meg, hanem Schmidték lakásában, ugyancsak a romlás
hipertrofált jelenségei fogják közre. Schmidték tavasz óta nem használják a
szobájukat, mert előbb „zöld penész lepte el a falakat, az ütött-kopott, de
mindig tisztára törölgetett szekrényben megpenészesedtek a ruhák, a törül-
közők s az összes ágynemű, pár hétre rá megrozsdásodtak az ünnepi alkal-
makra eltett evőeszközök, kilazultak a csipketerítővel letakart nagyszal-
lábai, s amikor aztán megsárgultak a függönyök, s egy nap kialudt a villany
is, végérvényesen kiköltöztek a konyhába”. A konyhába, ahol „ráégett zsír-

tól és ételmaradéktól mocskos sparhert” áll egy szakadt fülű kaska, bicegő lábú asztal és a sarokban egymás hegyén-hátán tornyosuló lábosok, fazekak társaságában.

A másik oldalon, a lehatárolt tudatú szereplőkén másként állnak a dolgok. Nagyrészüket lakhelyének enteriérjéről szó sem esik, vagy ha pillanatokra mégis, a látvány mást sugall. Halicsék horpadt tetejű, megdőlt kéményű háza tökéletesen beleillik a telep általános képébe, amikor azonban Halicsné az első kocsmajelenetben hazasiet, bibliáját „élesre vasalt ágyneműk kazla alól” húzza elő. A föl villanó kép emberi rendre utal, pontosan érzékeltetve, hogy az asszonyt, a bormirt és végsőkéig képmutató vallásosság börtönének ezt a reménytelen foglyát nem érdemes körülépíteni az anyag poklaival, hisz kihívásukkal úgysem tudna mit kezdeni.

A szereplőknek ez az oppozíciós párhuzamba állítása végigvonul a regényen. Az eszmélkedő Futaki pl. a második kocsmajelenetben rádöbben, hogy a telepiek számára tulajdonképpen nem a hónapról hónapra ismétlődő kudarcok, a hirtelen hamvadó, egyre zavarosabb tervek, a szabadulás állandóan sorvadó reménye jelentik a veszélyt, hanem inkább az, hogy a valódi fenyegetés alattomosan, megmagyarázhatatlanul: „mintha a föld alól támadna rájuk”. Futaki tehát néhány előzetes, eszmélkedését messzemenően meghatározó szituáció után itt is szembesül az anyag poklaival, ami majd nem sokkal később egész sor kérdést fogalmaztat meg vele az emberi lét kapcsán.

A másik oldalon a földnek ez a végső romlást előlegező kisugárzása merőben más hatást vált ki. A kölnitől és izzadságszagtól bűzlő, nagy mellű Schmidtné, a telepi férfiak szexuális vágyainak objektuma, egy korábban nem érzett szagra neszel föl a kocsmában, s érzékei parancsára nyomban groteszk kutatásba kezd. Megszagolja a viharkabátját, előbb fölül, aztán alul, megszagolja a széket, majd letérdel, s amikor arca már majdnem a padlót súrolja, hirtelen fölegyenesedik, és kimondja: „Ez a föld.” Ez a megálapítás a befogadóban természetesen tovább erősíti a Futaki-féle földélményt, maga Schmidtné azonban nem tud vele mit kezdeni. Miután érzéki kíváncsisága kielégült, alakja mindennemű reflexió nélkül újra lezárul.

Hasonló szimptomákat kínálnak a kocsmabeli „démonikus pókok” munkáját kísérő szereplői reakciók is. Ezek a pókok a maguk valóságfölöttiségével, Radnóti Sándor találó meglátása szerint, „ontológiai *ostromállapot*”-ot⁴ idéznek elő. Láthatatlanok, tetten nem érhetők, fáradhatatlan munkájuk azonban a tervszerűség jegyében folyik, akárha úgyszintén a sötétség és mulandóság surranó ügynökei volnának. A csodára váró telepiek egy része mégsem veszi észre őket, másik részük viszont a rendkívül intenzív figyelmeztetést rövid úton a banalitás szintjére próbálja visszaszorítani. Halics arra a következtetésre jut, hogy „miután ilyen dögök egyszerűen

nincsenek', nyilvánvalóan ez az egész pókosdi valami új trükk csupán a kocsmában". A kocsmáros, aki meg van elégedve a teremtéssel, riadtan szemléli és takarítja el időről időre a makacsul újrafonódó pókhálókat, riadalmában egyszer a sarok felől a pókok hangját is hallani véli, magatartását azonban elsődlegesen mégis a düh határozza meg, amiért ezek az átkozottak belerontanak üzleti számításaiba. Egyikük sem észleli tehát a pókok jelképességét, amely kibillenthetné őket sivár egyensúlyukból. Erre csak a nyitott szereplők képesek. Irimiás pl., aki definitívnek látja ugyan a kiszolgáltatottságot, de a maga mély cinizmusával épp a kiszolgáltatottság növelésétől, az „Irimiás-féle nagy, országos pókháló” megalkotásától reméli, hogy kiküzdhet magának egy kis szabadságot. Vagy Futaki, kinek részeg „nagyjelenetére” a pókok jelképességének fölismerése nélkül aligha kerülhetne sor.

A szereplők materiális kiszolgáltatottságának részjelenségeit a megállíthatatlanul zuhogó őszi eső fogja egybe. Ez az eső, melyhez hasonló irodalmunk tájait még nem mosta, elzárja a telepet a külvilágtól, a várostól, a vasútvonalaktól, elmocsarasítja a földet, messze űzi az állatokat, elrohasztja a növényzetet. Halálhozó eső tehát, amely a regény alakjait is közelről fenyegeti. Futaki, amint Schmidték konyhájának egerlyuknyi ablakán kitekint a tájra, az esőáztatta üvegen megpillantja arcát, s arra kell gondolnia, hogy „ugyanúgy mossa el arcvonásait majd az idő, ahogy most szétfolyik itt az üvegen”. Amikor aztán nem sokkal később kívülről, az üvegen át pillantjuk meg Futaki és Schmidt szétfolyó arcát, a képen már a tényleges halálközelség jeleit észleljük. Emellett ez az eső, akár a „múlttalan romlás” és az „elenséges föld”, a konkrét magyar tájat az emberi létezés ontológiai színterévé transzformálja. „Olyan az országút, mint egy sejtelmesen ringó, veszteglő hajó egy egész világnyi iszap közepén” – olvassuk, s ennek a már-már mitikus hajóhasonlatnak folytatásaként a késő délutáni szürkületben a kocsmá is „ringó hajóként” indul majd a haláltáncokat idéző tangózás jelenetei felé.

Az alakok lelki kiszolgáltatottsága messzemenően összefügg anyagi kiszolgáltatottságuk tényeivel. Maga Krasznahorkai László hívja föl a figyelmet arra, hogy az általa tapasztalt „általános belső nyomorúságok”-at csak is oly módon gondolja megragadhatónak, ha a tapasztalati valóság alapján olyan új nyelvi valóságot hoz létre, amelyben teremtményei lélegezni tudnak, következésképpen a „körülmények valóságos voltát mindig a történet hősei hitelesíthetik”⁵. Ez annyit is jelent egyúttal, hogy a regényben a körülmények és az alakok között teljes az „átjárhatóság”. A környezeti lepusztulás képei jelöletlenül is egyenértékű benső reakciókat váltanak ki a szereplőkben, de ez fordítva is áll, hiszen lelki tartalmaik helyenként a materializáció határán mutatják magukat, mint az alábbi részletben is: „nem

lehetett biztosan tudni, hogy a falakra rajzolódó, vibráló foltok árnyak-e csupán, vagy a reménykedő gondolataik mögött megbúvó kétségbeesés baljós nyomai”. Pontos tehát Györffy Miklós megállapítása, miszerint a figurák itt „környezetük teremtményei (illetve a környezet az ő kisugárzásuk), azzal szoros kölcsönhatásban jelennek meg előttünk, és amennyire ez a környezet a romlás, a pusztulás, a szétmállás változatainak halmozása, úgy a szereplők plasztikus szuverenitása sem más, mint a tehetetlenség, a gúszbakötöttség, az elkárhozottság megannyi szuggesztív személyes változata”⁶.

A telepiek benső kiszolgáltatottsága egyébként kettősen manifesztálódik. Az enyhébb változatot Irimiás adja meg, túlzón és ironikusan, de lényeglátón: „Ezek még mindig ugyanott ülnek, pontosan ugyanazon a mocskos hokedlin, paprikás krumplit zabálnak esténként, és nem értik, mi történhetett. Gyanakodva figyelik egymást, nagyokat böfögnek a csendbe, és – várnak.” Majd nem sokkal később így folytatja lepusztultságuk leírását: „Adjanak nekik egy jól fűtött szobát, párologjon az a paprikás, a kutya úristenit, esténként ott az asztal tetején, és boldogok, ha éjjel a meleg dunácska alatt vihogva beletalálnak a szomszéd húsos asszonykájába...” A telepiek tehát már-már a biológiai reflexek élőhalott bábu csupán, a narrátor azonban ennél a szintnél is lejjebb kényszeríti őket. Párbeszédelő interakcióik, még inkább belső monológjaik arról tanúskodnak, hogy utálják, sőt legszívesebben egy kanál vízben megfojtanák egymást. Önként adódik a kérdés, vajon mi húzódik meg e mögött az agyarkodás mögött, hisz a végveszélybe sodródó kisközösségek egyedei általában szolidárisak tudnak lenni egymással. Nem altruizmusból természetesen, hanem mert mindenáron felszínen akarnak maradni. Megítélésem szerint a szereplők totális lelki lepusztultságának okát egy jól rejtett szerzői megfontolás magyarázza. Amennyiben a telepiek megmaradnának az Irimiás jelezte szinten, egyértelműen a regény sodrában álló botrányos megváltástörténet áldozataivá válnának, amit Krasznahorkai László föltétlen el akart kerülni. Áldozattá válásuk ugyanis óhatatlanul egy olyan morális karakterű jelentésképződést indítana el, amely a befogadóban halkítaná, esetleg elnyomná a létbeli kiszolgáltatottságnak a regényben mindvégig hallható dallamát.

Az anyagi és lelki kiszolgáltatottság sötét háttere szükségszerűvé teszi ezt a dallamot, melyet három, más-más pozícióban levő, más-más szerep-pel megbízott regényalak szólaltat meg: a doktor, Futaki és Irimiás.

A doktor egy „örültnek nevezhető rendszer” alapján hosszú évek óta mást sem csinál, mint mindennek megfigyelése és dokumentálása segítségével óvni próbálja emlékezetét a „bomló és örökösen épülő sátáni rend”-től. Egy nap, amikor nem tudja eldönteni, hogy a kezében tartott könyv valamely ember utáni állapot látnoki leírása-e, vagy annak a földnek története,

ahol élnie adatott, finom remegést érez maga alatt a karosszékekben, amely, lévén hogy egy új földtörténeti katasztrófa előjelének veszi, apokaliptikus látomást indukál képzeletében. Ez a remegés, tételezi fel, talán „figyelmeztetés a teljesen hiábavaló menekülésre, amelynek kényszerítő ereje alól majd ő maga sem tudja kivonni magát, s együtt rohan a vad csapatban törtető szarvasok, medvék, nyulak, őzek, patkányok, bogarak és gyíkok, kutyák és emberek félelmetes, fejvesztett seregével – megannyi céltalan és értelmetlen élet a közös és fölfoghatatlan pusztulásba...”

Valójában Futaki elméjét is az élet értelmetlensége és céltalansága foglalkoztatja leginkább, minthogy azonban ő még csak elején áll annak az útnak, amelyen a doktor hosszú idő óta halad, kérdésfeltevésének szólamát előzetesen motiválni kellett. A narrátor egy *mintha* segédletével már az első fejezetben megéreztetni vele, hogy az „örökkévalóság mozdulatlan gömbjében bohóckodik az idő egésze”, s ebből a riasztó élményből táplálkozik majd részeg „nagyjelenete”, melyben előbb a létért való küzdelemnek, önön létének és a halál abszurditásának kérdéseit járja körül, majd miután megnyugtató választ nem talál, a gépek szerelmeseként addig a halvány reményig merészkedik, hogy a gépekben ott munkáló világos fegyelem analógiájára „ennek a kavargó világnak is utálnia kell valami függő értelemre”. Olyan határ ez, amelynek túloldalán transzcendens válaszok várják. Futaki azonban nem lépi át ezt a határt. Ha át tudná lépni, a regényben azonmód elállna az eső.

Irimiás tagadó szólamát úgyszintén egy fontos előzetes információ vezeti be. A kaskai hivatal folyosóján várakozva a regény szélhámos csavargói két órát vesznek észre. Mindkettő más időt jelez, amit Irimiás a következőképpen kommentál: „A miénk itt – s felfelé mutat rendkívül hosszú, vékony s finom mutatóujjával – túlságosan késik, az meg ott kint... nem is időt, hanem a kiszolgáltatottság örökkévalóságát méri”. Irimiás okító gesztusa itt még ambivalens, mert tisztázatlan marad, vajon a mindenkori hatalomtól való függés állandóságára céloz-e csupán vagy esetleg az egyetemes kiszolgáltatottságra is. Csak jóval később, Estike feltámadásának látomása után válik evidenssé, hogy Irimiás kezdettől fogva az utóbbi lehetőséggel is számolt. Az életét radikálisan megkérdőjelező látomástól elzárkózik ugyan, elutasító „szónoklata” azonban ennek ellenére gazdagítja a létbeli kiszolgáltatottság dallamát: „Tévedés volt. Mert az előbb megértettem, hogy köztem és egy bogár között, egy bogár és egy folyó között, egy folyó és egy kiáltás között, mely átível fölötte, semmiféle különbség nincsen. Minden üresen és értelmetlenül működik, a függés s egy időtlen, vad lengés kényszerében, és csupán képzeletünk, s nem érzékeink örökös kudarca kísért meg minket szüntelenül a hittel, hogy föl tudjuk tornászni magunkat a nyomorúság odvaiból.”

Az a körülmény, hogy a létbeli kiszolgáltatottság e három szólamának közös nevezője az élet értelmetlenségének és céltalanságának gondolata, nyilvánvalóvá teszi, hogy a felmerült kérdések nem csupán a narrátor szerepét játszó doktor gondolkodását határozzák meg, hanem a Krasznahorkai Lászlóét is. De egyúttal nyilvánvalóvá teszi azt is, hogy a regény korántsem „egy egyetemesebb Rossz, egy vérlázítóan hamis és üres princípium térnyeréséről szól”⁷, hanem inkább arról, hogy a létben fölöttes értelmet nem lelő ember nem kerülheti el az anyag poklainak változatos csapdáit. Arról tehát, amit Camus így fogalmazott meg annak idején: „Ha a gondolkodás a jelenségek folyton változó tükrében olyan örök érvényű kapcsolatokat fedezne fel, melyek a jelenségeket és önmagukat egyetlen elvben összegezik, akkor lehetne beszélni a szellem boldogságáról, s akkor a boldogok mítosza csak nevetséges utánzat lenne. Ez az egység utáni sóvárgás, ez az abszolútum-éhség az emberi dráma fő irányát jelzi.”⁸

A létbeli kiszolgáltatottság dallama azonban nem erősödik föl annyira, hogy a póre példázatosság felé billentené a szöveget. Ahogyan háttérbe szorulását, úgy egyensúlybontó fölerősödését is megakadályozza a szerző, hiszen a regényben, mint a kritika észrevételezte már, az arányos epikai kibontást a „világszerűség és az imaginárius jelentésképzés összekapcsolása”⁹ segíti, illetve az, hogy Krasznahorkai „egyrészt rendelkezik a lételméleti kétségek megfogalmazására alkalmas stiláris eszköztárral, másrészt pedig ragaszkodik a mikrorealista környezetleíráshoz és a topográfiai hitelességhez”¹⁰. Ennek szellemében azt is mondhatnánk akár, hogy a **Sátántangó** egyszerűségét az biztosítja, hogy Krasznahorkai László az ember létbeli kiszolgáltatottságának nagy metaforáját a mimetikus elbeszélő próza hagyományainak jegyében tudta megalkotni.

Jegyzetek

¹ Balassa Péter, A csapda koregráfiája. In: A látvány és a szavak. Bp., Magvető Kiadó, 1987, 182–183.

² Radnóti Sándor, Megalázottak és megszorítottak. In: Mi az, hogy beszélgetés? Bp., Magvető Kiadó, 1988, 273. és 299.

³ Az istenek hálnak, az ember él. In: Tanulmányok, cikkek, levelek. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977, 61.

⁴ *Im.*, 285.

⁵ Nem lehet megúszni. In: Keresztury Tibor, Félterpeszben, Arcképek az újabb magyar irodalomból. Bp., Magvető Könyvkiadó, 1991, 122.

⁶ Új magyar prózaszemle. Pécs, Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1992, 205.

⁷ Györffy, *im.*, 207.

⁸ Albert Camus, Abszurd falak. In: Szisziphosz mítosza. Bp., Magvető Kiadó, 1990, 208.

⁹ Szirák Péter, Látja, az egész nincsen. Alföld, 1993/7., 48.

¹⁰ Szilágyi Márton, Labirintusban. In: Kritikai berek. Bp., József Attila Kör – Balassi Kiadó, 1995, 131.

EXISTENTIAL DEFENCELESSNESS IN THE FUNCTION OF TEXTUAL ORGANIZER IN THE NOVEL SÁTÁNTANGÓ

Now and then a literary work distinguishes itself by its uniqueness from among those which are considered to be the dominating variants of the habitual tendency in the literary discourse of the time of its creation. Its mere existence is an irrefutable evidence of the theoretical assumption that changes of parlance in literature always point towards advancement, which is never stated openly but is inherently accepted. László Krasznahorkai's *Sátántangó* will always rank among these works. It was not accidental that those contemporary readers who have understood the work celebrated it as an outstanding accomplishment of the new Hungarian prose, highlighting the fact that through Krasznahorkai we have come to witness the renaissance of an old tradition of prose which in general literary opinion was considered - only too hastily - impossible to continue.

This paper seeks the answer to the question how the author, while remaining faithful to mimetic narrative prose, manages to draw a metaphor of the utter existential defencelessness of man.

HARKAI VASS ÉVA

NEGATÍV TEREMTÉSMÍTOSZ, PROFÁN MEGVÁLTÁSTÖRTÉNET

Krasznahorkai László: Sátántangó

Közlésre elfogadva: 1998. XI. 24.

A **Sátántangó** regényindításában és (ezzel azonos) -zárásában „irgalmatlanul hosszú őszi esők”¹ mossák a telepet, „bűzlő sártenger”² teszi járhatatlanná a dűlőutakat, a cseperészből pillanatok alatt vadul zuhogó eső, „villámgyors apró patakok”, tócsák lesznek³. (Ez utóbbiakról készít a regénybeli doktor naplőfüzetébe hevenyészett vázlatot.) Futaki zúgó esőben lép ki a kocsmából, miközben Irimiásékat várják, s terül el a sárban, akár a doktor körülbelül ugyanabban az időben. Ugyanaz az eső áztatja bőrig utolsó útján Estikét, kíséri a telepet a megváltás reményében elhagyókat, hozza rájuk a kietlen kastély halott épületében, sivár termeiben és temetői csöndjében a pillanatnyi kijózanodás reggelét, s veri majd őket kíméletlenül a nyitott teherautón stb. Az eső, az esőzések, a sár a telep „meteorológiájának” állandó kísérő jelenségei, a helyszín(ek) vezérmotívumai, s nemcsak az időjárás jelölői, hanem atmoszférikus jelentéssel is bírnak; a telep mint egzisztenciális tér kiteljesítői, az ott folytatott élet, a sárba ragadtság metaforái, s ugyanakkor a mű biblikus motívumainak egyikét képezik. Thomka Beáta írja, hogy a csupán rövid szünetekre elálló, megállíthatatlanul zuhogó eső „Valamely végítéletre utaló, végső özönvizet megelőző állapot”, s hogy „e katasztrófa-jelképet igazolni látszik a regényzárás is”.⁴

A regényszöveg s a műről íródott kritikák és tanulmányok számos szöveghelye utal arra, hogy Krasznahorkai e regénye példázatosságot, bibliai utalásokat (is) rejt. A paraszöveg is ennek jegyében formálódik, s vezeti fel a mű ilyen jellegű utalás- és vonatkozásrendszerét (l. a regény címét, valamint az egyes fejezetcímeket, amelyek eljövetelel, feltámadásról, menny-

be menetelről szólnak). Ez utóbbiak akkor is a regény biblikus utalásrendszerét nyitják meg, ha tudjuk, hogy mindezek a fogalmak profanizáltak, a visszájukra fordulnak, csupán fonákjukkal vannak jelen a műben, azaz – mint Szirák Péter írja – maga az elbeszélő is „a 'megváltás' profanizált botránytörténetének birtokosa”, az író pedig, aki mindezt mozgatja, „a messianizmus botrányát” leplezi le.⁵ Mint ahogyan a késő őszi szüntelen esőzések is a biblikuson túl egyszerre hordoznak szenzuális-empirikus jelentést is.

Balassa Péter e kérdés kapcsán arról szól, hogy „Krasznahorkai a jóslatokat, jövőndöléseket a reményvesztettek önámításaként, de nagy erejű materiális, létfenntartó hazugságként mutatja fel”, s hogy az író „mindenféle messianizmust mint a szegények, a kiszolgáltatottak elleni merényletet és hazugságot mutat be, miközben maga a szegénység sem tehet mást, mint hogy messianisztikus.”⁶ Az írást is szövegmessianizmusnak, teremtményrontásnak, a teremtés fonákjának nevezi, hiszen – mint mondja – a doktor naplója, „a tények mániákus regisztrálása egyfajta visszateremtés”.⁷

Irimiás „beszélő” neve a bibliai Jeremiásra utal, Petriné Péterre, az első apostolra, az alapító követőjére⁸, ám az előbbi hamis próféta, s kockás zakójában és rikító vörös nyakkendőjével nem véletlenül kelti a bohóckodó (ahogyan Futaki gondolja) vagy az ördögi „Cipolla-megváltó” benyomását (ahogyan Balassa Péter nevezi őt⁹). A bibliai utalás s az utaltak fonákjaként ők ketten „csavargó szélhámosok, mitikus csirkefogók, szó szerint széllel bélelt sötét csínytevők, humortalanná rontott népi igazságtévők”¹⁰, s az „Irimiás hozta megváltás olyan, amelyikben csak áldozat, áldozatok vannak, se feltámadás, se a bűnök bocsánata”¹¹. Az Irimiás-féle rontás, hazug messianizmus körén kívül eső áldozat Estike – nem véletlenül lépteti őt elő Irimiás nevezetes beszédében mentőangyallá, húsvétibárány-áldozattá, hogy összeálljon „a 'megváltás-áldozat-feltámadás' hármassága mint emberi csalás és demagógia”¹². Balassa Péter további regényinterpretációjában az Irimiás- és Petrina-féle megváltás közönséges lopást jelent, Horgos Sanyi hozzájuk csapódása pedig az ördögcsapatok hagyományos hármasságát, a profán trinitást teljesíti ki.¹³

A **Sátántangó** a helyszínek negatív, embertelenül kietlen, állatiasan ólszerű részleteit sorakoztatja fel. Ilyen naturálisan kopár, reménytelen helyszínrészletek Schmidték lakása, a doktor szobája, a pókok birodalmává és szabad prédájává lett kocsmá, a magára hagyott, halott, hideg kastély, a malom – a városi bírósági hivatal is –, s maga az egész felszámolt, enyészetre kárhoztatott telep. E negatív univerzum azonban – bármilyen meglepőnek és hihetetlennek tűnik – ambivalens módon mégis negatívumokból összeálló *otthonosságként* fogalmazódik meg lakóinak tudatában – talán nem véletlen az sem, hogy épp a tudatosság legmagasabb fokán álló Futaki és a

doktor gondolataiban. L.: [Futaki] „Behunyta a szemét, s látta maga előtt a kihalt országot, meg saját magát, ahogy lerongyolódva, elesigázva igyekszik a város felé, és a telepet, amint egyre távolodik, (...) nemcsak hogy nem tud, de nem is akar többé már elmenni innen, mert itt legalább meghúzódhat a megszokott látványok árnyékában, míg odakint, túl a telepen, ki tudja, mi várna rá.”¹⁴ Hasonló módon a doktor inkább állati odúra, mint emberi lakhelyre hasonlító szobája is olyan hely, ahol 'az optimális mozdulatok egész rendszere' működtethető, a szoba karosszéken túl eső végét pedig a veszélyt jelentő „kinti” világ előszobájaként éli meg. Azaz ő még szűkebbre vonja e kietlen otthonosság és biztonság körét: „Nem csoda ezek után, ha a helyiségnek ebben az elátkozott részében minden a feje tetején állt: a behordott sár már vastag rétegben rászáradt a teljesen elkorhadt, szétmállott padlóra, az ajtó mellett a fal tövében szabadon nőtt a gaz, jobbra egy laposra taposott, szinte felismerhetetlen kalap hevert, körülötte szétszórta ételmaradékok, műanyag zacskók, néhány orvosságos üveg, füzetlap és ceruzacsonkok feküdtek. A doktor – egyesek szerint talán eltűzött, mondhatni beteges rendszeretével szöges ellentétben – semmit sem tett, hogy megszüntesse ezt a tűrhetetlen állapotot: meg volt győződve ugyanis arról, hogy a helyiségnek ez a hátsó fele már a 'kinti világhoz tartozik', a kinti, ellenséges terület része már ez is, így aztán ebben találta meg félelmeinek, szorongásainak, nyugtalanságának és bizonytalanságérzetének egyik döntő magyarázatát is, hiszen őt mindössze csak az egyik oldalról 'védi fal', a másik oldalról 'szabadon támadható'.”¹⁵ Kettejük közül Futaki lesz az, aki majd mégis útnak indul annak reményében, hogy Irimiás majd, ha nem is a telepen, de 'gatyába rázza a dolgokat’¹⁶. Előbbi eszmefuttatása szolgálhat viszonyítási pontként, alapként ahhoz a *bibliai kiűzetéshez*, „teljes hely- és otthonvesztés”-hez¹⁷, amit Irimiásék visznek majd véghez a telep becsapott és anyagilag kisemmizett lakóival szemben. S míg ezek valamiféle vakhit jegyében iramodnak neki a még naturálisabb és nyersebb „kinti” világnak, a doktor számára a vezérmotívumszerűen felhangzó harangszó eredetének lelepleződése jelenti a csapdát, a végső reményvesztést (hogy ti. összekeverte „az Ég Zengő Harangszavát a lélekharanggal”¹⁸), bizonyítván, hogy miként a bibliai utalások profanizálódnak és visszajukra fordulnak, a titkok is „kopár banalitásba”¹⁹ fordulnak. Vagy – mint Radnóti Sándor írja – a démonikus fantasztikum „lépten-nyomon lelepleződik, s kiderül róla, hogy ő maga (...) a racionalitás feltételeinek is eleget tevő – realitás”.²⁰

A keresztény mitológián belül a hívő ember térelménye az evilági földi lét, a menny és a pokol hármasság tagolódásában koncipiálódik²¹. A **Sátántangóban** e bibliai hármasság erőteljesen leépül, redukálódik: a pokol és a démoni erők (akár a kocsma pókjai) az evilági, földi léte hálózák be, kollektív elkárhozást, kárhozatot eredményezve, s a „mennybemenetel”, az an-

gyali gondviselés is csupán a szellemileg retardáltak naív tisztaságát magában hordozó Estike számára adatik meg. Nem véletlen hát, hogy a telep életében oly hangsúlyos a démoni erők jelenléte.

Ilyen démoniságot megjelenítő epizód az Irimiásékra való várakozás közben véghezvitt ördögi tánc, a „sátántangó” (a regény első részének végpontja és csúcsa), miközben az olajkályha vörösen izzik, s ontja a pokoli meleget, valamint a szintén a démoniség koreográfiáját magára öltő eszelős pusztítás. Radnóti Sándor a regény kapcsán az emberi rendet pusztító és elkezdő sátáni rendről s „a realitás démonikus fantáziálásá”-ról beszél²², Szirák Péter pedig arról, hogy „Krasznahorkai műveiben az írás, az irodalom, a beszéd, a nyelv egyként ’ördögi’ természetű dolog, a rontás/romlás hordozója”²³. A **Sátántangó** ördögi-démoni vonatkozásait végül a regényforma, az ördögi körként önmagába záruló szerkezet teljesíti ki. Ennek az ördögi körnek a pontos megfigyelésekről szóló jegyzeteket író doktor is szerves része, részese, elkövetője, hiszen jegyzeteinek szövege nemcsak a regény kezdeteire utal vissza, hanem azonos is vele.

Krasznahorkai e regényében a bibliai utalások és az ördögi-démoni vonatkozások a szövegnek csupán egy, de nem egyetlen jelentésrétegét teljesítik ki. Akár a profanizált bibliai utalások, az ördögi-démoni vonatkozások is a kézzel fogható, a naturális, az anyagszerű realitásban merítkeznek meg. Tar Sándor hősei lakják be ily röghöz kötöten, reménytelenül, örömtelenül, megválthatatlanul és valóságosan kietlen világukat, mint a **Sátántangó** telepének lakói. S az **Agancsbozót** regénytere és Sinistra rezervátuma ily szenzuálisan érzékelhető, valós, zárt és determinált világ. Krasznahorkai regénye – példázatszerűsége ellenére is – ebbéli vonatkozásai, reális-empirikus kötődései révén lép túl a példázat műfaji keretein.

Csak a csilingelő kacagás hangfoszlányai és a fátylak lebegnek e realitás talajától eloldva és kísértetiesen – „a két világ közötti tétovázás”²⁴ jeleként.

Jegyzetek

¹ Krasznahorkai László, *Sátántangó*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1985, 9. és 328.

² Uo.

³ I. m., 71.

⁴ Thomka Beáta, A pusztulás némasága és hangzavara (Krasznahorkai László: Az ellenállás melankóliája) = T. B., Áttetsző könyvtár. Pécs, Jelenkor, 1993, 178.

⁵ Szirák Péter, Látja, az egész nincsen (Krasznahorkai László) = Sz. P., Az Úr nem tud szaxofonozni. Budapest, JAK-Balassi, 1995, 36. és 37.

⁶ Balassa Péter, A csapda koreográfiája (Krasznahorkai László: *Sátántangó*) = B. P., A látvány és a szavak. Budapest, Magvető, 1987, 184. és 185.

⁷ I. m., 199. és 185.

⁸ L. i. m., 187.

⁹ I. m., 190.

- ¹⁰ I. m., 187.
¹¹ I. m., 190.
¹² Uo.
¹³ I. m., 191.
¹⁴ Krasznahorkai László, i. m., 25.
¹⁵ I. m., 65–66.
¹⁶ I. m., 178.
¹⁷ Balassa Péter, i. m., 192.
¹⁸ Krasznahorkai László, i. m., 326.
¹⁹ Balassa Péter, i. m., 199.
²⁰ Radnóti Sándor, *Megalázottak és megszorítottak* (Krasznahorkai László *Sátántangó* című regényéről és irodalmi környezetéről) = R. S., *Mi az, hogy beszélgetés?* Budapest, Magvető, 1988, 293.
²¹ L. Kállai János, *Az ember térszemlélete, a térészlelés antropológiai struktúrája* (A keresztény térszemlélet előzményei) = Kállai János–Karádi Kázmér–Tényi Tamás, *A térélmény kultúrtörténete és pszichopatológiája*, Budapest, Tertia Kiadó, 1998, 23.
²² Radnóti Sándor, i. m., 293.
²³ Szirák Péter, *A példázat és tanúságtétel retorikája* (A Krasznahorkai-olvasás) = Sz. P., *Folytonosság és változás*, Debrecen, Csokonai, 1998, 72.
²⁴ Radnóti Sándor, i. m., 286.

A NEGATIVE MYTH OF CREATION, A PROFANE HISTORY OF REDEMPTION

The text of the novel *Sátántangó* by László Krasznahorkai is intertwined with Biblical references and devilish or demonic relations. These references bring to fullness only one - but not the only - semantic layer of the text. Just as the profane Biblical references, the devilish or demonic relations are also submerged in the tangible, unvarnished materialistic reality. It is through these real, empirical bonds that the world of Krasznahorkai's novel exceeds the framework of parable.

POMOGÁTS BÉLA

REGÉNY AZ IDŐ ELLEN

Az urgai fogoly gondolati horizontja

Közlésre elfogadva: 1998. XI. 25.

Az urgai fogoly egy utazás regénye, vagy ha valaki, egy túlságosan szigorú kritikai gondolat jegyében meg akarná tagadni tőle ezt a műfaji minősítést, egy utazás könyve, ami azonban nem jelenti azt, hogy hagyományos útleírás volna. Az események és az írói meditációk kerete és szervező rendje mégis az az utazás, amelyet Krasznahorkai László Mongóliában és Kínában tett 1990 októberében, részbe repülőgépen, részben vonaton, még hozzá a mitikus képzeteket is keltő transzszibériai expressz hálókocsijában. Az utazás időpontját és magát az útvonalat a történet rögzíti, mint ahogy az is a történetből derül ki, hogy a mű létrehozása néhány hónappal a kínai utazás után történt: 1991 első hónapjaiban, az úgynevezett „öbölháború” idején.

Magam, miként korábbi kritikusi (Fogarassy Miklós, Szirák Péter, Bán Zoltán András) regénynek tekintem Krasznahorkai munkáját, egyedi és különleges alkotásnak a kilencvenes évek magyar posztmodern elbeszélő irodalma kontextusában, amely több tekintetben eltávolodik ettől a kontextustól, hogy a „hagyományosabb” esszéregény poétikai jellegzetességeit újítsa fel. A hatvanas és hetvenes évek magyar esszéregénye általában írói önéletírásokban: Déry Tibor, Vas István és mások műveiben öltött formát, Krasznahorkai műve azonban nem önéletírás, noha természetesen a szerző magántörténelmének egy rövidebb szakaszáról számol be, hanem utazási regény. Ez a különös műfaj nem volt ismeretlen sem a régebbi, sem az újabb irodalomban. Az utazásnak mint epikai tárgynak s narratív szervező rendszernek az első világirodalmi példája talán Homérosz **Odüsszeiája** lehetne, hogy aztán olyan klasszikus regények éljenek ennek a műfajnak a lehetőségeivel, mint Cervantes **Don Quijotéja**, Fielding **Tom Jonesa**, Sterne **Érzelmek utazása** vagy a közelmúltból Graham Green és Malraux több műve

vagy éppen Kerouac **Országúton** című regénye, a magyar irodalomból pedig Krúdy **Szindbád**-történetei, Márai Sándor **Szindbád hazamegy**, Déry Tibor **Országúton**, Szerb Antal **Utas és holdvilág** és Hevesi András **Párizsi eső** című regényei.

Az utazási regényt hagyományos szálak fűzik az esszéműfajhoz és az alkotói önreflexióhoz, a többi között Sterne, Krúdy és Szerb Antal műveire utalhatunk, vagy éppen Claudio Magris **Duna** című útbeszámolójára, amelynek mint „folyamregénynek” (ez nem tévesztendő össze a regényfolyammal) magának is igen messzire nyúló műfajttörténeti gyökérzete van, például a Buda 1686-os felszabadító ostromát is megörökítő olasz hadmérnök-katonatiszt: Luigi Marsigli gróf 1726-ban Amsterdamban közreadott nagyterjedelmű Duna-könyvében, amely egyszerre történeti értekezés és regényes krónika a Duna mentén élő országok és népek világáról. Elmondható, hogy a kilencvenes évek magyar irodalmában, részben Magris igen népszerű munkájának hatására, mindenképpen megnövekedett az érdeklődés az esszéregény műfaji jellegzetességeihez igazodó utazási beszámolók iránt. Talán elég, ha Esterházy Péter **Hahn-Hahn grófnő pillantása**, Márton László **Átkelés az üvegen** és Karátson Gábor **Ulrich úr keleti utazása** című regényeire utalok.

Az utazási esszéregények írói számára az utazás sohasem turisztikai élményekkel szolgál, hanem mindig az önismeret és a világról: a világ rendjéről szerzett tapasztalat elmélyülésével. Az utazás nem pusztán az ismeretszerzést szolgálja, inkább a korábban felgyűlt ismeretek megújítását, rendszerezését és értelmezését vagy átértelmezését. Az utazó, miközben idegen országokkal, városokkal, kultúrákkal és emberi, mondhatnám így is: antropológiai változatokkal, lehetőségekkel ismerkedik, önmagát is jobban megismeri, az önismeretnek olyan mélységeihez jut el, amelyekre odahaza talán nem is gondolt. Az önismeret egyszersmind azt jelenti, hogy az utazónak meg kell ismernie saját létezésének metafizikai értelemben elfoglalt helyét abban a világmindenségben, amelynek titkos törvényeire ugyancsak az utazás során szerzett tapasztalatok világítanak ár.

A kínai utazás ebben az értelemben nem világjárás, de nem is „érzelmes utazás”, inkább szembesülés az emberi lét és a személyes egzisztencia „végső kérdéseivel”. **Az urgai fogoly** utazója valójában már utazása kezdetén, mi több, az utazás megkezdése előtt erre a szembesülésre készül, magának az egzisztenciális-ontológikus szembesülésnek, vagy inkább számvetésnek az egész személyiségét megrázó élményét azonban akkor éli át, midőn Pekingbe, ahogy ő a kínai és nemzetközi szokások szerint mondja: Beijingbe érkezése után a nagyváros fölött kitarulkozó mennybolt csillagával találkozik. „Soha nem volt eldöntve – olvasom ennek a találkozásnak a leírása során –, hogy ha nem turistának jövök ide, és nem is azért, hogy a

hazai ízeket elunván s Kínát a vallásos megszállottságok finom cukorkaüzletének tekintve valami szopogatnivaló után nézzek a hátralevő otthoni napokra, szóval ha sem ezért, sem azért, akkor meg minek; az azonban el volt döntve, hogy az elnéző feloldozást egyre elérhetetlenebb messzeségben sejtő kutatásaim, világra feltett kérdéseim láncolata mögött egyetlen bizonyosság feltétlenül van, hogy ugyanis kérdéseket fel lehet tenni, és éppen ezért most, mindennek a szó legszorosabb értelmében is az elején, szinte megsemmisítő erővel hatott rám ezeknek a nagyonmély kérdéseknek a vakító tisztasága”.

A kérdések, amelyekkel az író mint kutató szüntelenül ostromolta és ostromolja a külvilágot, az emberi létezés végső értelmére, sőt az univerzum értelmére vonatkoznak, következésképp metafizikai s teológiai jellegűek, és Krasznahorkai László nem is kívánja homályban hagyni, hogy utazásának és útibeszámolójának valójában metafizikai és teológiai értelme van, hogy az utazás során szerzett tapasztalatok és felismerések értelmezési horizontját a „végső kérdések” antropológiai és ontológiai jellege szabja meg. A pekingi és kantoni utazó, az urgai fogoly létértelmezési „horizontját” következésképp valami szüntelen bizonytalanság jellemzi, ezen a horizonton ugyanis nehezen találhatók vagy fogalmazhatók meg egyértelmű válaszok, minthogy az egyértelműség egyenesen az esszéregény struktúráját rombolná le, és a bölceleti önvizsgálat folyamatos készenléti helyzetét szüntetné meg.

A pekingi égbolt csillagait fürkésző utazó eszmélkedése tulajdonképpen követhetné Kant elhíresült axiomáját is, ami szerint a csillagok mérhetetlen univerzuma valamiféle végső bizonyosságra utal. Nem ezt teszi, ellenkezőleg feladja azt a „kutatásai” mögött rejlő természetes (mondjuk így: „naiv”?) meggyőződését, amelynek értelmében a teremtés valamiféle végső rendre és rendteremtőre mutat. „Azt mondtam magamnak – olvasom a pekingi mennybolttal történt találkozás utána –: hajlandó vagyok kijózanodni, s felhagyni a továbbiakban a feltételezéssel, hogy a létezésben tanúsított sóvárgásomnak, amit másokkal együtt és az övékéhez hasonló szemérmes tartózkodással én is kutatásnak neveztem el, van iránya, és van ennek az iránynak egy sejtelmes tengelye, ennek a tengelynek pedig egy súlypontja, végül e súlypont fölött egy lebegő angyal, akinek tekintélye e súlypontot finoman a helyén tartja, s az ettől a tekintélytől sohasem mozdul el; mint ahogy hajlandó vagyok kitörölni a fejemből, hogy e gyarló feltevés szerint nekem, sóvárgásom lendületével, ezt a tekintélyt meg kellene közelítenem, át kellene világítanom, majd egy ezerszer és ezerszer és ezerszer megismételt mozdulattal, ahogy az ember egyetlen vederrel a tengert merné ki, át kellene emelnem az ismeretlenségből... egy nekünk otthonos tartományba... saját súlypontunk fölé.”

A „csillagos ég” szemlélte a végső bizonyosságok megrendülésével, valamiféle agnosztikus bölcseleti sejtelem megjelenésével jár együtt, a személyes tragédia élménye ellenkezőleg a végső bizonyosság hitét kelti fel. A Kínával ismerkedő író Kantonba (ahogy ő írja: Quangzhou-ba) látogat, ahol egy igen élvezetesnek ígérkező vacsora elől hirtelenül meg kell hátrálnia: ugyanis a szó szoros értelmében „kilukadt” a tüdeje, és szállásán némán és rettegve várja, hogy jöjjön a gyógyulás vagy a halál. Ekkor kezdi mintegy vígasztalódást várva felidézni az Evangélium, egyáltalán a Biblia szövegeit, jeleneteit, és a felidézett mondatok, mondhatnám: a személyes közelségbe került Ige, végül is megnyugvást, lelki békét és valami végső bizonyosságot hoznak számára. „Azzal foglalkoztam – olvasom a kantoni fejezetben –, hogy (Istenről van szó, P. B.) megfoghatatlanul távoli alakja helyett az Őt megidéző mondatokból építsek sáncot magam köré. (...) Nem arról volt szó, hogy a megsebzett állat, védekezni már nem bírván, felajánlja magát az üldözőjének, hanem arról, hogy megértettem: a keresett alfa és omega, aki ama bizonyos hajszálat az életemnek, a királyi szék megnevezhetetlenje, az én Uramistenem nem a valóságból, hanem a Bibliából következik. Tehát van, gondoltam, minthogy ok nem lett volna rá, minden pátoz nélkül.”

Az urgai fogoly utazója a létezés és a mindenség végső értelmét keresi, és éppen azért utazik Kínába, mert ismeretei szerint az ősi kínai birodalomban, amely egyedül maradt fenn a történelem kezdetének szakrális világbirodalmi közül, erről a titkos értelemről több és alaposabb tudás szerezhető. Krasznahorkai Lászlót, legalábbis a könyv tanulsága szerint, a legkevésbé sem érdekli a jelen kommunista Kínája, talán csak a pekingi utcadzsungel és a főútvonalakon tízezérel kerékpározó tömeg leírása érzékelte, hogy a regényíró a jelenkori Kínába érkezett. Annál izgatottabb érdeklődéssel ismerkedik azzal az „örök Kínával”, mondhatnám, a „mélykínai” hagyománnyal, szellemiséggel és kultúrával, amelyet csak időlegesen képes elfedni a Mao-zubbonyokba öltözött, vörös zászlók alatt menetelő kínai társadalom. Az ő igazi érdeklődése a császári palotáknak, az Ég Templomának, a buddhista szentélyeknek, az ősi kínai operának, a Tang-korszak költőinek szól.

Ezek mögött is: az időtlen vagy talán így kellene mondanom: az idővel és a történelemmel szemben létrehozott birodalomnak, amelynek a vallás, a kultúra nem az értelme, hanem pusztán a jele. Ahogy a Kínába történő megérkezés írói rögzítése során olvasom: „a határállomáson, még jóval innen a Ming-síroktól és az igazgyöngyárusoktól, megértettem, hogy nem egyszerűen a Ming-sírok és az igazgyöngyárusok egzotikumáról lesz szó, hanem arról, milyen érzés belépni egy birodalomba, amelyen belül az ember az időben visszafelé már akadály nélkül közlekedhetik, (...) milyen érzés tehát szabadon... hm... grasszálni az elmúlt évszázadokban, anélkül, hogy az em-

ber elvesztené a józan eszét, és azt hinné, hogy átlépte a valóság határait”. Kína ebben az értelemben nem egyszerűen ország, kultúra és még kevésbé turisztikai úticél, inkább egy emberi ésszel és képzelettel nehezen felfogható fogalom: az időtlenség szimbolikus birodalma, amely évezredek óta fennáll, amelyet sohasem tudott elpusztítani, legfeljebb csak megrendíteni a történelem, és ezért a lehető legalkalmasabb úticél egy olyan valaki számára, aki a köznapi létezés mögött sejthető, de igazából soha meg nem ismerhető mélyebb és talán szellemibb valósággal kíván találkozni, azt remélve, hogy ez a találkozás a létezés és a mindenség igazi, végső értelmével ismereti meg. Krasznahorkai László Kínája ugyanis nem egyszerűen a térképen található, nem a köznapi valóság gazdasági, hatalmi és kulturális viszonyok által meghatározott dimenziójában, hanem az időben, de talán még inkább az időtlenségben, testet öltött bölcséleti kategóriaként.

A kínai utazás regénye (maradjunk ennél az egyszerűbb fogalomnál) ezért az időről és az időtlenségről szól, mint máskülönben minden más regény, miként a regényműfaj maga, ahogyan ezt mindenki megállapította, aki ezzel a műfajjal foglalkozott, Schellingtől és Schillertől Lukács Györgyig és Wolfgang Kayserig. **Az urgai fogoly** mindazonáltal abban tér el igen radikálisan a klasszikus, illetve a modern regényektől, hogy nem az időt, az idő múlását mutatja be, hanem, bizonyára eredendő bölcséleti érdeklődésének és szándékának megfelelően, magát az időtlenséget: a megállított, a nem múló, a felfüggesztett időt, amelynek csak az örökkévalóságban van értelme: Isten fogalmai között.

A regény, amelynek különben szerkezeti felépítése is ellentmond a folyamatos időbeliség fogalmának, minden egyes fejezetében valamiképpen az időtlenség állandósult állapotát mutatja be. Ezt a racionális eszközökkel sohasem megragadható és leírható állapotot valamilyen átfogó szimbólum tükrében szemlélheti az olvasó, és ezek a szimbólumok mindig a költőiség bélyegét viselik magukon. Az első fejezet (**Maan’t előtt, Maan’t után**) időtlenség-jelképe a Gobi sivatag, amelynek végetérhetetlen egyhangúságán a vonaton utazónak át kell küzdenie magát, a második (**Két kicsi kéz az indítókapcsolón**) a határállomás órmótlan, a történelmen kívül elhelyezkedő pályaudvaron, a harmadiké (**Sötétlő erdők**) a pekingi égbolt, a negyediké (**Az istennő írt**) egy teljességgel irreális, soha be nem teljesíthető szerelmi érzés egy pekingi színház énekesnője iránt, az ötödiké (**Az Escorialban elmarad egy vacsora**) a halál közelsége, amely maga is felfüggeszti az időt, a hatodiké (**Pecsét van a kapukon**) a hagyományos kínai opera, amely maga egy időtlenné vált kultúra szimbóluma, a hetediké (**Quangzhou elmulasztása**) a déli égöv, maga az örök Dél, amelynek természetesen nem geográfiai, hanem filozófiai értelme van, végül a nyolcadiké (**Már csak tíz év**) a szakrális bölcsesség, amely egy urgai buddhista

szerzetes alakjában „inkarnálódik” a megviselt és türelmetlen magyar utazó előtt.

Kína az időtlenség vagy talán így mondanám: a felfüggesztett, a megszüntetett idő szimbóluma, Mongólia ezzel szemben viszont a zavaros és kaotikus időbeliségé, ahol semmi sem állandó, ahol minden alkalmi és áttekinthetetlen, minden ki van szolgáltatva a napoknak és az óráknak, és semmi sem utal arra, hogy az emberi életnek, egyáltalán a világnak valamilyen transzcendens jelentősége van. A mongol főváros, a kommunista korszak Ulan Batora, amely az 1990-ben ott is végbemenő rendszerváltozás után visszakapta történelmi elnevezését, még mindig a kommunista korszakban él, az átutazó tapasztalatai szerint ott valójában semmi sem változott, ugyanazt az elhanyagolt, zűrzavaros, szemébe merült életét éli mint korábban az úgynevezett „népi forradalom”: a hagyományos kultúra felszámolása, százezernyi buddhista szerzetes lemészárolás után. Urga ennyiben a „létező szocializmus” metaforája, miként volt korábban Déry Tibor **G. A. úr X-ben** című ellen-utópiájának működésképtelen, abszurd roncsstelepszerrű, képzeletbeli nagyvárosa. De metaforája és modellje annak a „keleti” világnak is, amely a maga mitikus szervezetlenségével és történelmi eróziójával Európa egy részét és Ázsia nagyobbik részét hagyományosan hatalmában tartja. Ezt a mitikus „keleti” világot jelenítették meg Krasznahorkai László korábbi regényei: a **Sátántangó** és **Az ellenállás melankóliája** is.

Az időhöz kötött mongol és az időtlenséghez kötött kínai világ, amelynek megjelenítése és értelmezése során tulajdonképpen semmiféle jelentőséget nem kap az a tény, miszerint Kínában még hatalmon van, Mongóliában pedig megbukott a kommunista párturalom, két ellentétes metafizikai és teológiai képzetet jelképez: Kína a mennyet („mennyei birodalom”), Mongólia pedig a földi poklot, az első az idők fölött érvényesülő transzcendenciát, a második pedig egy működésképtelen társadalom végletes immanenciáját, amelyben semminek sincs önmagán túlmutató értelme, minden a percnyi időhöz kötött, és az élet a maga kaotikus törvényei vagy inkább törvény-nélküliségei között teljességgel esetleges. A két elvet, a két világot nem lehet egymással összeegyeztetni, mivel, hogy az író magát idézzem: „a mennyei és a pokoli között nincsen közlekedés, az isteni és a pokoli tudás között a hajózásnak semmiféle módja nincsen, egymás számára ugyan is érthetetlenek.”

Az urgai fogoly ennek a két egymással összeegyeztethetetlen világnak, világrendnek a metafizikai konfliktusát az elbeszélés szerkezetében is megjeleníti. Már utaltam arra, hogy a regénynek nem a narráció, hanem a reflexió jelöli meg a természetét, mindazonáltal mint reflexív és önreflexív esszéregénynek is van valamelyes epikus csontozata. Ez az epikai szerkezet

nyolc egymástól elkülöníthető elbeszélésben ölt formát, ezek az elbeszélések drámai rendbe szerveződnek: az első két, Mongóliában, illetve a vonaton játszódó fejezetét két pekingi, majd egy kantoni, ismét egy pekingi, végül egy mongóliai (urgai) fejezet követi. Mégpedig bizonyos ellenpontosító szerkezetben: a két kantoni fejezet közé egy időrendileg korábbi eseményeket elbeszélő pekingi fejezet kerül, a drámai szerkezet tetőpontját pedig a személyesen soha meg nem ismert, de hosszú időn keresztül vallomásos levelekkel ostromolt pekingi színésznő válaszlevele alkotja. Ez a fejezet talán arra utal, hogy az időtlenség világából nem lehet átlépni az emberi időbe, és ezért megváltásra sem lehet időhöz kötött létünkben számítani.

A regény (esszéregény) az idő és az időtlenség gondolati ostromát beszéli el, mindig a mívészessémműfaj stílárissnyelvi eszközeivel, általában mértani rendben szerkesztett terjedelmes, mégis tagolt mondatokban, egy hagyományos, nemes, méltóságteljes retorika szabályai szerint. Korábbi kritikusi közül többen is (Radnóti Sándor, Keresztury Tibor, Albert Pál) beszéltek már arról, hogy Krasznahorkai elbeszélésmódjának lényegi tulajdonsága az, ahogyan az aprólékos és hiteles valóságábrázolást vegyíti a démonikus fantasztikummal. Ebben az epikai vegyületben természetesen a realitásnak is sátáni természete lesz, és az igen alaposan megfigyelt és bemutatott tények, jelenségek, konkrétumok valamiféle „szürnaturalista” víziónak rendelődnek alá. Ennek következtében szokták kritikusi Krasznahorkai szemlélet- és írásmódját azzal összehasonlítani, amit Franz Kafka, Julien Green, Gombrowicz, Bulgakov és Garcia Marquez „lidérces” epikai világából ismerünk. Midez érvényes **Az urgai fogoly** esszéisztikus epikájára is: Krasznahorkai regénye pontos, olykor kegyetlen képet rajzol távolkeleti tapasztalatairól, hogy aztán az egész képet a metafizikai kérdésfeltevések magasába emelje.

Válasz mindazonáltal nem érkezik, vagy csak töredékesen érkezik: bizonyára innen ered az esszéregény melankóliája. „E melankólia – mondja az író nyomban a regény kezdetén – azonos magával a történettel”. És erre a melankóliára utal a dantei mottó is, amely magyarul ráadásul csonkítottan idéződik fel: „Az emberélet útjának felén » egy nagy sötétlő...” Ez a „sötétlő” több és talán végzetesebb, mint a „sötétlő erdő”, ez a „sötétlő” maga a bölcséleti bizonytalanság és következményeként maga a melankólia.

A NOVEL AGAINST TIME

In his essay-novel *Az urgai fogoly* (The captive of Urga), which is a record of his journey to China, the writer talks about time encountering timelessness and alongside with this draws an accurate, now-and-then grim

BENCE ERIKA

PÁRHUZAM ÉS PÁRBESZÉD

Krasznahorkai László: Az ellenállás melankóliája; A Théseus-általános

Közlésre elfogadva: 1998. XI. 25.

A két Krasznahorkai-mű közötti diszkurzív viszony – noha **A Théseus-általános** első, a szomorúságról szóló szónoklata **Az ellenállás melankóliája** – az epikus struktúra szempontjából megjelölten eruptív erejű – bálnatörténetének továbbmondását jelenti – nem a felidézett és újraformált történet alapján jön létre, hanem a közlésformák, a beszédmű és regény között, méghozzá az előbbi műfaj esetében a másiktól való távolodás, az elhatárolódás, sőt, a kifejezett tagadás igényével. A szomorúságról szóló beszéd tárgyat körvonalaázó részében hangzik el – a szónoklat direkt odafordulást, közvetlen ráhatást és sugalmazást lehetővé tevő eszköztárát érvényesítve – az a kijelentés, mely a regény műfajának mint lehetséges kifejezésformának a szónok személyétől és a közlés-kitárulkozás tartalmától való eltávolítása szándékát hirdeti ki és e szándék megindoklását is jelenti ugyanakkor: „Van könyv, amelyik a leghatározottabban kijelenti, hogy ettől kezdve ebben a városban minden a lehető legpokolibban alakult, azaz hát hogy ugyanis a lehető legteljesebb értelemben elszabadult a pokol, és ez a könyv, mely **Az ellenállás melankóliája** címet viseli, s írója Krasznahorkai László, a másik azt sugallja, hogy tudja, mi volna a pokol, hogy mi történt ezután, hogy tehát ez a bálna ott a piaatéren ezerkilencszázhatvan- vagy hetvenvalahány legmélyebb bugyrában akkor mit takart volna el. (...) Nem viseljük el, hogy ez, az irodalom, épp a velejénél, hogy ennyire gyökeresen hazug, nekünk már annyira kéne ez az összefoglaló értelem, hogy mi már egész egyszerűen nem bírjuk a hazudozást, és annyira nem, hogy nem bírjuk az irodalmat, és még ezt is úgy, hogy az unalomtól, a hazugság alpári színvonalától okádunk, nem a felháborodástól, nos, mindezek után a lehető legszeleesebb egyetértésben Önökkel én magam most kijelenthetem: azt állítani, hogy van

könyv, amelyik tudja, amelyik majd megmondja, amelyik majd nekünk és csak nekünk elmeséli, hogy egy-egy efféle óriásbálna után mi szabadul el, az vagy ármányos pimaszság, vagy aljas ostobaság, hazugság tehát, természetesen, mert hogy valójában mi szabadul el ilyenkor, azt nem tudja senki, semmiféle könyv, hiszen az a bálna azt a valamit tényleg és maradéktalanul eltakarja.” (Krasznahorkai, 1993). Hasonló tartalmú utalás történik a második beszéd clochard-jelenetével kapcsolatban is egy korábbi – feltehetően prózaformában történő – sikertelennek ítélt elbeszélésverzióra, ahol ugyancsak az elbeszélői pozíció volt az a hibaforrás, „amelynek következtében máshova került a hangsúly a dolgokon”..., mert ez a szemléletmód „máshol igyekezett az események tengelyét megragadni” (Krasznahorkai, 1993).

A Thészeus-általános című beszédmű szerzője a regény vagy a novella konstruált világában – Juhász Erzsébetet¹ idézve: a „kitalált helyzetben, kitalált történeten, kitalált konfliktuson” belül – mindenekelőtt az elbeszélő fölérendelt látásmódját és a midentudás pozícióját tartja elfogadhatatlannak. Ezzel szemben a szónok, aki túl van fiktív szerepen és teremtett léthelyzetben, a mindenre kiterjedő meglátás és a mindent feltáró tudás szükségyszerűen hamis elbeszélői alapállása helyett, az eltakartság és az „összefoglaló értelem” hiánya tudomásulvételének, a semmit sem tudás állapotára elfogadásának helyzetét ismeri el és az értelmező-feltáró elbeszélés ellenében az „úgy beszélni mintha mélyen hallgatnánk” álláspontját kínálja. Ismét Juhász Erzsébet² értelmezésére hivatkozva állítjuk, hogy a szónok bejelenti az összefoglaló értelem hiányával s elementáris megoldatlanságával szembeni – a beszédmű létrehozása előtt lezajlott – irodalmi kapitulációt, a „megértés nullpontját” miként Krasznahorkai is megnevezi ezt az elbeszélői pozíciót: „(...) és elárulom: egész életemet ez a bizonyos szomorúság árnyékolta be, s árnyékolja be ma is, egy megfékékezhetetlen szándék a világ tengelyét megfigyelni, amit azonban a szomorúság emésztő köde teljesen eltakar. (...) Ha most azt állítom, a szomorúság az a legsejtelmesebb vonzalom a dolgok megközelíthetetlen középpontja felé, akkor Önök teljes joggal már megmosolyognak, hisz annyi mindent hallottak itt az előadótól, annyi egymásnak ellentmondó ezt-azt, hogy így meg úgy, a szomorúság hol végső akadály a látás előtt, hol sóvárgott pontja a korán sötétedő délutánoknak, meg még mit tudom én, mi mindent egymásra hányva.

Azt hiszem világosan áll Önök előtt, hogy ez az előadó előadása tárgyról nem tud semmit” (Krasznahorkai, 1993).

Krasznahorkai László műveiben a szigorúan megkomponált szerkezet jelentéstruktúráló szerepű. A **Sátántangó** körszerkezete irányjelző: az önmagába visszaforduló érték és értelem jelenségét hangsúlyozza. **Az ellenállás melankóliája** hármas tagoltságú szerkezetében az alaphelyzet-értelme-

zést, az atmoszférateremtést szolgáló bevezetést (**Rendkívüli állapotok**) a konfliktust kibontó, kiélező és csúcspontra vivő tárgyalás (**A Werkmeister-harmóniák**) követi, majd pedig a lezárás-levezetés egysége, azaz a – meghatározott előjelű – megoldást (ami ezúttal látszatmegoldás) kínáló befejezés. **A Théseus-általános** ugyancsak erre a klasszikus retorikai szerkezetre épül, amelynek három része a regény műfajától való távolodás folyamatának egy-egy lépését foglalja magában. A szomorúságról szóló beszéd az igény bejelentése (az összefoglaló értelmet ködként eltakaró szomorúság mint a megértés nullpontja, eleve lehetetlenné teszi a prózai műformák elmondhatóságot és elbeszélhetőséget előtérbe helyező narratív közlésmódját). A lázadásról érkező rész a diszharmóniák feloldhatatlanságának tényét, minden lázadó megváltoztatás szándékának eleve elrendelt kudarcát állapítja meg, míg a harmadik, tulajdonról szóló részben a regénytől és a „világtól [azaz: a regényvilágtól, B. E. megj.] való búcsúzás kutató tánclepeiseiben teljességgel elmerült” beszédmondó lép fel.

Nyilvánvalóak a vizsgált két Krasznahorkai-mű szerkezetének egymásra utaló összefüggései, mint ahogy az is, hogy egyes beszédegységek korábbi művekből, egy előző regényből (mint a bálnajelenet esetében **Az ellenállás melankóliájából**) vagy novellából ismert történetmagra épülnek. A feltételezett hallgatóság köszöntése illetve az elköszönésként is funkcionáló záró mondatok a szöveg végén, de a beszéd menetét megszakító, a fő gondolatvezetést megtörő beékelések (pl. a beszédmondó fogoly mivoltára utaló részletek: „Negyvenkét perce beszélek, és az az ajtó még mindig be van zárva.”; „Egy héttel ezelőtt ugyanazok az urak kísérték le innen egy vészkijáraton át”, „Ma hajnalban ugyanis, mely egyébiránt fogságba ejtésem hetedik napjának hajnala volt...” etc.) is egy lehetséges kerettörténetet, illetve egy széttört novellaszerkezet maradványait jelenthetik **A Théseus-általánosban**. Mindezek a tények nemcsak az elbeszélő irodalom végéről alkotott nézet tézisértékét hiteltelennítik, de a szépprózai kifejezésformától való eltávolodás lehetőségét is megkérdőjelezzik, magában az eltávolodás folyamatáról szóló műben. Mindehhez még a befogadás mikéntjét is figyelembe kell venni, hiszen az előadás hallgatósága nem körvonalaázódik, és semmilyen szövegszerű utalás nem vonatkozik a részükről történő visszajelzésre, egyáltalán a befogadói attitűdre, miáltal értelmezői szándékról csak a másodlagos befogadó helyzetét elfoglaló olvasó esetében beszélhetünk, s ez a befogadói tudat a titkos akadémián beszédet mondó nyilvánvalóan fogoly szónok történetét novellai keretnek fogja fel. A lényeg megismerhetőségét hirdető regénytől és az összefoglaló értelem elérhetetlenségét magában rejtő világtól búcsúzó szónok kivonulásának hármas „lépésrendje”, nemcsak e kivonulás folyamatszerűségére utal, hanem visszairányítja figyelmünket a korábbi Krasznahorkai-művekre, mindenekelőtt **Az ellenál-**

lás melankóliájára, de a közbeékelődő **Az urgai fogolyra** is, mintegy ezekben sejtetve meg az előbbieken vázolt hiányokat feltáró tudatosodás folyamatának kiindulópontjait. Ugyanakkor a Krasznahorkai-életmű e szempontból megnyilatkozó kontinuitása is láthatóvá válik ezáltal.

Az ellenállás melankóliája „fagyba dermedt” és rendjét veszített, ezért szükségszerűen csapdaként működő világában a potenciális áldozat Pflaumné és a végső összeomlásban új rend születését látó, robusztus Eszterné egyaránt „áttekinthetetlen zűrzavarról”, „a tönkremenés, a szétzülés és a felbomlás visszafordíthatatlan folyamatát”-ról, a világ átláthatatlanságáról gondolkodik, illetve tesz szövegszerűen is említést, mint később **A Théseus-általános** szónoka az első beszédben. A harmóniakat lebontó, a zűrzavart a „világ természetes állapota”-ként értelmező Eszter György gesztusaiban pedig az ellentmondások feloldhatatlanságáról értekező szónok alapgondolatai ismerhetők fel. „Remélem, értik, hogy akkor ott a gonosz s a jó jelenlétéről volt szó, meg arról, hogy köztük sajnos nincsen közlekedés, arról, hogy a világnak sajnos egyetlen döntő részlete elég, hogy az egész világ kibírhatatlan legyen” (Krasznahorkai, 1993). Később pedig a lázadás értelmezéseként mondja: „Láttam magam előtt azt a tíz métert újra, ami elválasztotta a rendőrt s a clochard-t a pályaudvaron, és azt mondta akkor egy hang bennem, hogy jó, rendben, lázadj föl, ha nem bírod, mondj nemet a világra, mely bármikor chlochard-ra vagy rendőrré tehet, s ahol az a tíz méter fenntartható.” Majd: „Ne lázadj, nem vagy te lázadó, mondta bennem egy másik hang akkor, inkább búcsúzz el attól, amitől még el lehet...” (Krasznahorkai, 1993) **Az ellenállás melankóliája** vonatkozó kitételeit Eszter György különös tanítványa, a kissé együgyű és az univerzum titkait fürkésző Valuska fogalmazza meg az őt körülvevő valóságos és szellemi értelemben is sötét éjszakában, illetve vele összefüggésben válik világossá előttünk ez az értelem: „... most érti végre, mennyire igaza volt Eszter úrnak is, hisz a világnak tényleg természetes állapota a zűrzavar, s kimenetelét, mivel soha nincs vége, még csak megjósolni sem lehet. De nem is érdekes, gondolta Valuska, ..., nem érdemes se jósolgatni, se itélkezni, hisz még a szavak is, hogy 'zűrzavar' és 'kimenetel', teljesen fölöslegesek, nincs semmi, ami velük szembeállítható volna, s így már a megnevezés is felszámolja önmagát, 'itt csak úgy egymásra vannak hányva a dolgok', s mert értelmük saját belső arányaikba égtek bele, zavarosan ellenséges köztük minden kapcsolat...” (Krasznahorkai, 1989). S végezetül a város kivonulást és elrejtőzést imitáló lakosai, köztük Eszter György, aki a nemcsak jelképesen, hanem ténylegesen is „bedeszkázza” maga előtt a világra nyíló kilátást, hasonlítanak a szónok harmadik példabeszédében szereplő „rendkívül rejtett életet élő” Okinavai Guvatra, amelynek léte ilyen formában mégiscsak degradált létforma. A regénybeli szereplők elmélkedései, belső monológjai, il-

letve ezeknek töredékes, a történetszerű elbeszélésből sorozatos idézőjelekkel kiemelt megnyilatkozásai – akár a szónoklatba beilleszkedő történet-mozzanatok a novellát vagy a keretes elbeszélést – a beszédmű lehetőségét idézik, a világról alkotott egyéni vélemények, illetve átélések töredezett felmondását jelentik. Hasonlóképp felsejlenek a szónok és a hallgatóság (itt is eredménytelen) kapcsolatát létrehozó szituáció körvonalai, legerőteljesebben a kocsmai posztókabátosoknak vagy az őt elhurcoló bakancsosok menetében a kozmosz egészéről, illetve megszűntéről előadást kreáló Valuska esetében. Ugyancsak a szónoklás lehetőségeit rejtik magukban Eszter György megnyilatkozásai és Eszterné temetési búcsúbeszéde. Thomka Beáta³ állapítja meg **Az ellenállás melankóliájáról**, miszerint „egyetlen gondolat történetszerű közlése és egyetlen történet esszéformájú végiggondolása”. Ez az egyetlen gondolat pedig a „fölösleges, hiábavaló, kilátástalan minden”-képzete. **A Théseus-általános** elbeszélői eljárásokat tagadó kitételeit ezeknek az eljárásoknak a szövegbeli töredékes, rejtett felbukkanásai hiteltelenítik, **Az ellenállás melankóliájának** mindentudó narratori pozícióját, az elmesélhetőség és a történetek logikája feltárhatóságának világnézetét pedig épp a beszédszerű és a mindenféle összefüggő értelem hiányát közvetítő betétek kérdőjelezik meg a regény menetében. Valuska végső elnémulása egy számára életminimumot jelentő léthelyzetben (hiszen megfosztják szónoklatai természetes közegétől és a hallgatóság konstituálódásának minimális esélyétől is) az ésszerű közlés esélyeit tükröző (metaforikus) képlet. Hasonló körülmények között némul el a háromrészes beszédmű végén **A Théseus-általános** szónoka is:

„Ugyanazok lesznek az őreim lefelé menet is?

Igen?

Uraim, akkor én kész vagyok.

Az előadásnak vége.

Indulhatunk.” (Krasznahorkai, 1993).

Közben mindketten a szomorúság mint a megértés nullpontja, a diszharmonia törvényszerű jelenléte és a kivonulás lehetetlensége felismerésének állomásain át jutnak el a hallgatás mélységének jelentéséhez. „Hallgatni csak azért nem hallgatok, mert szabott helyzetemnél fogva beszélnem kell, ami alatt értsék nyugodtan azt, hogy úgy fogok beszélni, mint aki mélyen hallgat” – vezeti be búcsúszövegét a szónok (Krasznahorkai, 1993). Valuska pedig egy „óriási gömb” határtalan világából ébredve érzi magát úgy mintha egy „kopár síkság karámjába ért” volna, ahol a dolgok kézzelfogható lényegükön kívül nem viselnek el semmit: ez pedig a „se isten, se pokol” világnézete.

Az ellenállás melankóliája és **A Théseus-általános** is (miként a Krasznahorkai-művek általában) a csapdaszerűség létállapotába helyezik szerep-

lőiket, amelyben a kivonulás lehetősége csak látszat, testi-szellemi értelem-
ben is regresszív állapot, miáltal szükségszerűen alakulnak ki az áldozattá
válas módozatai. A regény központi áldozata Pflaumné, akinek temetése a
nem kevésbé erőszakmechanizmuson alapuló új hatalom szemében –
Eszterné temetési beszédéből ez nyilvánvalóan ki is világlik – a régi világ
elhantolását is jelenti. S ez azért tragikus értelmű jelzés, mert látszólagos ér-
telmén túl, ami a nyílt erőszak, a posztókabátos hordák rémuralmának leve-
rését jelenti, elsősorban a szabályokon és a belőle kialakuló harmónián ala-
puló rend, az áttekinthető világ, azaz – miként **A Théseus-általános**
beszélője fogalmazza meg – az „összefoglaló értelem” hiányát is bejelenti:
„felörölte a rend kristályait rejtő káosz végtelen lendülete, a dolgok közt
zajló közömbös és féktelen közlekedés” (Krasznahorkai, 1989) – miképpen
a testet pusztítja el az enyészet. A könyv utolsó mondata a regény megszün-
tét jelenti be. **A Théseus-általános** beszélője ott kezdi a maga monológját
a lényeg, a tengely megismerhetőségének kudarcáról, ahol **Az ellenállás
melankóliája** című Krasznahorkai-regény elbeszélője befejezte ezt a gon-
dolatot.

Kiadások:

Krasznahorkai László: *Az ellenállás melankóliája*. Magvető, Budapest, 1989

Krasznahorkai László: *A Théseus-általános*. Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1993

Jegyzetek

¹ Juhász Erzsébet, *Oda- és elfele*. Híd, 1993/10., 782–785.

² Uo.

³ Thomka Beáta, *A pusztulás némasága és hangzavara* = T. B. Áttetsző könyvtár. Pécs, Je-
lenkor, 1993

PARALLEL AND DIALOGUE

The author of this paper gives a comparative analyses of two works by Krasznahorkai: *Az ellenállás melankóliája* (The melancholy of resistance/opposition) and *A Théseus-általános* (Théseus- general). She can detect a discursive relation in between the two forms of communicating in prose, the speech and the novel, and in the case of the former she stakes a claim to distancing and negation. The cause for the drifting away from the novel as a literary form is to be sought in the shifting position of the omniscient story teller, and in the realization that there is an absence of comprehensive intel-
lect; thus the narration of prose genres, which in the first place give promi-
nence to the narratable and tellable, becomes dubious. Krasznahorkai's
opus shows a continuance in this respect.

CSÁNYI ERZSÉBET

METANARRATÍV JELENSÉGEK KRASZNAHORKAI LÁSZLÓ MŰVEIBEN

Közlésre elfogadva: 1998. XI. 25.

A Krasznahorkai Lászlóval foglalkozó szakirodalom egyik központi kérdése, az életmű fordulatáról szóló feltételezések kötődési pontja érdekes módon éppen a metanarráció, a mű önreflexiós készsége. Paradox jelenség ez, mert Krasznahorkai világa a **Sátántangóban** a szöveg öntudati tüneteinek radikális kiszorításával vált emlékezetessé. Ehhez társult a hagyományos történetmondás megannyi rekvizítuma, tér- és időfaktorok biztonsága, történetelvű cselekményvezetés, plasztikusan ábrázolt hősök, a regisztráló narrátori nézőpont és nyelvi uraltság. A valóságreferenciákat mégis elbizonytalanította az a karkai módszer, amely úgy kelt kísértetiességet, hogy az aprólékosan ábrázolt konkrétumok alól kihúzza az összefüggések talaját. Krasznahorkai prózavilága tehát anakronisztikusan ragaszkodik a már elvesztettnek hitt totalitásképzethez, a szintézis lehetőségéhez, a történet jelentésképző hatásfunkciójához, a jelentés kereséséhez, az egészelvűséghez, s megannyi hagyományos formateremtő elvhez. Az elemzések mindeközben megállapították, hogy ebben a világban nemigen fordulnak elő önreflexiós mozzanatok, melyek egyébként oly gyakoriak a jelenkori magyar prózában.

Az ilyen összkép megerősíteni látszik a sablonos feltevést, miszerint az a metanyelv, amely „az elbeszéléstől szóló elbeszélés” valóságillúziót romboló túltengését hozta magával a posztmodern irodalomban, a korábbi diskurzusoknak nem volt sajátja. Lám, a Krasznahorkai-regények referenciális olvashatóságával is együtt jár a metanarráció visszaszorítása. Megállapítható azonban, hogy mindez sem az irodalomtörténeti folyamatra, sem a Krasznahorkai-művekre nem érvényes. Mint ahogy azt Viktor Žmegač is szemlélteti **Történeti regénypoétikájában**, a regényműfaj fejlődése a kezdetektől kétágú – a narratív és a metanarratív vonulat mindvégig kitapint-

ható. Az explicit metanarráció sem jelenti azonban a szöveg egyértelmű szövegszerűségét, a világszerűség kialakításáról való lemondást. A metapoétikai elemek funkciója ugyanis korszakoktól függően változik, s képes felvenni homlokegyenesen ellentétes szerepeket a fikcionálás keretein belül.

Szélsőséges pontokat a naturalista irodalom jelölt ki: sarkította azt az extenzív, referenciális vonatkozásrendszert, amelyben az író csupán objektív lejegyző, rejtőzködő rendező, a hősré mint közvetítő médiumra támaszkodó regisztráló tudat. Krasznahorkai első két regényének megszólalásmódja is ilyesféle immanens poétikát, implicit metanarrációt hordoz, ám nem kizárólagosan.

A metanarráció explicit és implicit megjelenésformáinak tágabb értelmezése és tüzetesebb vizsgálata ugyanis arról győzi meg a Krasznahorkai-művek befogadóját, hogy a **Sátántangó** és **Az ellenállás melankóliája** c. regény világszerűsége is szinte észrevétlenül építi be magába a szövegszerűség önfelmutató jeleit.

A kontraálás megmutatkozásának központi tünete az a narrátortípus, aki a történeten kívül áll, nézőpontjának távlata fölényt biztosít, s ezt a rálátást, szemet kisebb-nagyobb azonosulási készséggel kölcsönzi oda a hőseinek. Ez egyben azt is jelenti, hogy az elbeszélés reflektáltsági foka szereplőnként árnyalódik. Az önreflexió explicit tüneteinek viszonylagos hiányát magyarázza az a tény, hogy – mint azt Thomka Beáta megállapította – „Krasznahorkai regényalakításában a reflexió és a történetmondás nem egymás mellett futnak, nem egymás kiegészítői, hanem egymásban levő, egymásból kinövő, egymást feltételező és együtt születő minőségek.” (Thomka, 1993, 179.) Ha a reflexió csupán a történetmondással egybeolvadva képes megjeleníteni, akkor várható, hogy az önreflexió is a történetbe ássa be magát.

Krasznahorkai alapvetően szemlélődő alapállása beleivódik a történetmondásba, mert e világkép szerint csupán a „szemlélődés, a látottak lejegyzése az integritás, sőt: a *fölény* egyetlen biztosítéka” – írja Szirák Péter.

A szemlélődés nyomán születő jegyzetelés magának a szövegvilág megteremtésének a szimbóluma. A fenti megállapítás szerint tehát az írás az egészelvűség, a fölény biztosítéka.

A világszerűségben elhelyezkedő szövegszerűség ily módon az egész **Sátántangó**t meghatározza. A megszólalói szerepeket kiosztó, rejtőzködő rendező kompetenciáját a doktor birtokolja, aki életmódjával groteszk módon jeleníti meg az implicit írói beállítottság mibenlétét.

A doktorról szóló fejezet egyik implicit metanarratív tünete a dőlt betűs, jelölt idézetek bemontázsolása. A hős egy régészeti könyvet olvas, az elolvasott részletek minden magyarázat nélkül ékelődnek be a szövegbe, fragmentálják azt. A narráció az olvasás megszakításainak szüneteiben folyik,

ebből derül ki, hogy a doktornak „megfigyelőállása” van, hogy nem sikerült egycsapásra megteremtenie a megfigyeléshez legkedvezőbb helyzetet, „nem évek alatt, nap nap után csiszolódott a rendszer – önostorozások, büntetések és az újabb és újabb elvétésektől való irtózás hullámain át... elkövetkezett az az idő, amikor már nem kellett külön-külön ellenőriznie minden mozdulatát, a tárgyak elnyerték végleges helyüket, s ő maga vakon és határozottan irányíthatta tevékenységének legapróbb részletét is, és minden önáltatás vagy elbizakodottság nélkül bevallhatta végre magának, hogy élete tökéletesen működtethető.”

A doktor-demiurgosz folyamatos tevékenysége kétirányú, mert nemcsak a világot, hanem a szöveget is figyeli, olvassa. E két forrásból merít, e két-neműségből szövi meg emlékezetének hálóját, a jegyzetek megőrző kódrendszerét.

A doktor pálinkaadagokkal mért ideje/élete az önpusztító írói létmodell parodikus kinagyítása, hisz ablak/világ felé fordított fotelje mögött, „az ajtó mellett a fal tövében szabadon nőtt a gaz”, s egyáltalán, folyt „a diadalmas romlás”, terjengett a förtelmes bűz. „A doktor nem vett tudomást sem a kibírhatatlan szagról, sem semmiről, ami kívül esett megfigyelő pontján a lakásban; annál nagyobb figyelemmel és hozzáértéssel óvta maga körül tárgyai rendjét, az élelmiszerek, az evőeszközök, a cigaretta, a gyufa, a napló és könyvei egymástól való távolságát az asztalon... végignézett otthonosan elrendezett eszközein, s fölfogta, hogy mindannyiuk sugarában ő áll, magabiztosan és mindenhatóan.”

Csak ilyen radikálisan szelektív életmód feltételei mellett válhat a doktor írói hasonmássá, aki a háta mögött folyó pusztulással dacolva a teremtés aktusa – vagyis a megfigyelés, az emlékezetbe vésés és a jegyzetelés révén próbál szembeszegülni, felülkerekedni. „Eldöntötte, hogy mindent alaposan megfigyel és »dokumentál«, arra törekedve, hogy egyetlen apróságot se mulasszon el.”

Világszerűség és szövegszerűség érintkezési pontjai jönnek létre ebben a fejezetben, ahol a hős a „résen” át pásztázza végig a terepet és írja feljegyzéseit a környék lakóiról. Az olvasás és írás pragmatikus körülményeire a szöveg minduntalan kitér, a narráció metanarratív vonatkozásait folyamatosan explikálja: „Elnyomta a cigarettát a szék karfáján, föltette a szemüvegét, átfutotta az éjszaka folyamán írottakat, majd folytatólagosan feljegyezte...” A hős nemcsak saját feljegyzéseit idézi és vizsgálja felül, hanem az éppen olvasott archeológiai könyv szövegét is, az ismeretlen szerző akadozó s pallérozatlan stílusát teszi szövé.

Az írás önképző kivetítése történik akkor is, amikor a doktor az elhallgatás, a csönd esztétikájának esélyeit latolgatja: „Egy rövid időre homályosan megfogalmazódott benne a terv, hogy talán szerencsésebb volna, ha le-

mondana a további kísérletekről, s így felszabaduló erőit »vágyai megszüntetésére« fordítaná, lemondva fokozatosan élelemről, szesről és cigarettáról, a hallgatást választaná a megnevezés állandó gyötrelme helyett, már néhány hónap vagy egy-két hét múltán elérve így egy tökéletesen salaktalan életet, és ahelyett, hogy nyomokat hagyna maga után, jeltelenül feloldódna az amúgy is sürgősen hívogató végleges csöndben.”

A metanarratív vonatkozású fejezet fejtegetései körvonalazzák az optimális elbeszélés eszméjét is: ez pedig a hiteles, objektív rögzítés lenne, amit egy katonai megfigyelő műszer, fényképezőgép tudna biztosítani megfigyelő és megfigyelt optimális távolsága mellett.

Mindezek az öntükröző mozzanatok a cselekmény szintjén tematizálják az alkotás tényét, Krasznahorkai tehát valóban úgy beszéli el a történetet, hogy az eleve magát az elbeszélést is tematizálja.

A szövegalkítás nyelvi kódjai viszont a fragmentáltság, az idézettechnika által dinamizálják, dialogizálják az egyébként monológyszerűen egyenmű felületeket. A szöveg így kialakítja az intertextualizáló olvasás igényét, elsősorban egy belső vonatkozásrendszer mozgalmasságát.

A regény legparodikusabb metanarratív fejezetének hősei a fogalmazók, akik a besúgóosztályon küszködnek Irimiás jelentésével. Irimiás egész lénye és beszédstílusa használhatatlan a hivatal számára, ezért beadványát az ún. fogalmazó tisztviselők teljesen átírják, „lefordítják”. Az egyik stílusról a másikra való fordítás, az eredeti és az új szöveg egymás mellé montázsolása nemcsak a szövegszerűség dominanciájával jár együtt, hanem a nyelvi világteremtés káprázatának diadalmas bizonyítéka is egyben. A metanarratív vonulatnak egyik alapvető pillére ez a fejezet.

A konstrukció szintjén a mű legszembetűnőbb önreflexiós formája az öntükröző gyűrűs szerkezet. A regényzárás ismét az írói hasonmás, a doktor működéséhez kapcsolódik. Szembetűnő metanarratív mozzanatként a mű utolsó két oldala megismétli az első kettőt. A kört bezáró utolsó fejezet hangsúlyosan öntükröző szerkezetbe foglal mindent, s a regény metanarratív mozzanatainak jelentőségét is megnöveli. A doktor tolla alatt beindul a regényírás folyamata. A helyzet paradox, hisz a kihalt telepről már elköltöztek a megfigyelt személyek, de a jegyzetelő hős erről mit sem tud. Mivel megfigyelőpontjáról hiába les, senkit nem lát odakünn, ezért az elővett irkákba önkényes mondatokat ír Kránerről, Schmidtnéről és a többiekről. Nem zavarja, hogy adatai nincsenek, hogy kitalálja, elképzei azt, amit eddig szigorú fényképező-technikával rögzített. Rájön, hogy a fikció a valóság erejével hat: „Vagy megőrültem, vagy Isten kegyelméből ma kora délután rádöbentem arra, hogy egy delejes erő birtokosa lettem. Pusztá szavakkal meg bírom határozni a körülöttem folyó események szerkezetét... a figyelem összpontosításának egy bizonyos fokán megszabhatom, mi történjen a telepen. Mert csak az történik, ami megfogalmazódik.”

A legutolsó mondat a doktor eddigi leképező módszerének teljes tagadása. Rájön, hogy a semmibe bámulás, a semmi nézése lehet egy új világ megteremtésének a leghatékonyabb pozíciója.

Krasznahorkai László prózájában mintha éppen a metanarratív beszédlehetőségek explicálása körül folya a harc.

A **Théseus-általános**ban pl. már egyáltalán nem áll össze a világszerűség illúziója, a mimetikus ábrázolás formakoncepciója. Eluralkodik a vallo-másos hang, s az oratio sokkal egyszerűbb elmondás-képletébe ékelődik be egy sokkal direkter metanarráció:

„Van könyv, amelyik a leghatározottabban kijelenti, hogy ettől kezdve ebben a városban minden a lehető legpokolibban alakult, azaz hát hogy ugyanis a lehető legteljesebb értelemben elszabadult volna a pokol, és ez a könyv, mely **Az ellenállás melankóliája** címet viseli, s írója Krasznahorkai László, a másik, azt sugallja, hogy tudja, mi volna ez a pokol...” (A **Théseus-általános**, 1993, 15.)

E próza átalakulásának folyamatairól a metanarratív vonulat vizsgálata hordozza talán a legtöbb információt.

Irodalom

Žmegač, Viktor, *Povijesna poetika romana*. Zagreb, GZH, 1987

Thomka Beáta, *Áttetsző könyvtár*. Pécs, Jelenkor, 1993

Szirák Péter, *Látja, az egész nincsen*. In: *Az Úr nem tud szaxofonozni*. Budapest, JAK-Balassi Kiadó, 1995

Károlyi Csaba, „Nincs labirintus, csak eltévedtünk”. In: *Ellakni, nézelődni*. Budapest, Pesti Szalon, 1994

METANARRATIVE MANIFESTATIONS IN THE WORKS OF LÁSZLÓ KRASZNAHORKAI

The driving force behind László Krasznahorkai's novel *Sátántangó* (Satanic Tango) is a strong metanarrative approach. One of the characters, the doctor, plays the role of the mastermind in hiding, and we see not just the world but also the book that he reads and the notes he makes through his eyes. The self-referentiality of the novel is maintained along the story line but it is also manifested in the spiral structure of the novel.

BÁNYAI JÁNOS

ELLENSZEGÜLÉS A SZÖVEGNEK

Kontinuitás és diszkontinuitás Krasznahorkai László prózájában

Közlésre elfogadva: 1998. XI. 25.

Krasznahorkai László könyveinek recepciója egészében a kontinuitás és diszkontinuitás konfliktusának jegyeit viseli magán. Szirák Péter szerint az „életmű ’urgai fordulata’” tanulságos kérdésekkel szolgál, hiszen ezáltal „Krasznahorkai életműve is visszavonult a ’kis elbeszélések’ világába”.¹ Szilágyi Márton arról tesz említést, hogy **A Théseus-általános** Krasznahorkainál új műfaja, az oráció, „a regényszerűség menedéke lett – anélkül azonban, hogy a regény kereteit érvényesen és hézagtalanul ki tudta volna tölteni”. Szilágyi Márton arra is utal, hogy **A Théseus-általános** „páratlanul radikális mű”, amit annak szerzői belátása („az író tudja”) nyomatékosít, hogy „nagyszabású epikai kísérlete tovább nem írható”.² Valaki itt, igazi órakulumbént (ha már az oráció a regényt érvényesen nem helyettesíti) a jövőt tartja a kezében; ha rámondható valamire, hogy „tovább nem írható”, akkor valaki előtt megszólalt a jövő. Az utána következés feltételezését visszavonó gondolatban azonban akár a diszkontinuitás monádjának sejtelmé is megmutatkozhat. Mégis azt kell mondani, hogy a tovább nem folytathatóság a kontinuitás tiszteletében kimondott kritika, a maga módján vitathatatlan is lehet. A jövőbe a kontinuitás híveinek van betekintése. Úgyszintén **A Théseus-általános**ról írta Károlyi Csaba, hogy az orációkat tartalmazó könyv „a történetmondás láthatóan igen tudatos feladása”, ami ezt az egész életművet „kezdi alapjaiban átformálni”.³ Senki sem gondolhatja, hogy Szirák, Szilágyi, Károlyi híján volna az új iránti érzékenységnek, ellenkezőleg, írásaikban kifejezetten a hagyomány újraértésére épített, teoretikusan is megalapozott innovációra való várakozás ismerhető meg. Mégis, ennek ellenére, Krasznahorkai László életművében a két hosszú regény – a **Sátántangó** (1985) és **Az ellenállás melankóliája** (1989) – után a

mű kontinuitását hiányolják és ebben a megszakításban az életmű viszonylagos leértékelődését figyelik meg: az „urgai fordulat” utáni „visszavonulás”, a „menedék”, a „feladás” a leértékelődés nem is nagyon rejtett jelentésű metaforáinak sora. Amennyiben nem vitatható a két regény utáni kritikai recepció szóhasználatának jelentése, akkor fenntartható az a kérdés is, hogy ha a diszkontinuitás és a kontinuitás konfliktusát reflektáló kritikai diszkurzust nem a kontinuitás elve, hanem a diszkontinuitásé uralná, akkor ugyanez a „fordulat”, „menedék” és „feladás” nem lenne-e inkább a nyitás, a felfedezés, az igazi, a valóságos innováció metaforája. Másszóval, a diszkontinuitás érzékenységevel alighanem inkább az életmű „felértékeléséhez” juthatnánk és nem „leértékeléséhez” a fordulat megfigyelése nyomán. Mégpedig azért, mert „ha egy irodalmi műalkotás eseményjellegében, a hagyomány horizontja felől innovációként határozható meg, akkor az esztétikai ítélet arra kényszerül, hogy a mű sajátosságát és normaalkotó teljesítményét az addig érvényes esztétikai normákhoz, a kánoni műfaji szabályokhoz s stílusmintákhoz viszonyítva ragadja meg, amelyeket egy eredeti mű mindig variál és módosít, tehát hasonlóképpen újonnan vagy másként realizál.”⁴ Az ilyen, szintén a kontinuitás bűvületében fogalmazott „elrendezése” az irodalom „idejének” az életműre is vonatkoztatható, azzal a nem mellőzhető megszorítással, hogy a „fordulat”, a „radikális mű”, az „alapjaiban” átformálódó életmű csupán a későbbi művek „normaalkotó” teljesítménye alapján mondható ítéletek, ezen felül pedig a kontinuitás átformálása az „egyidejűség” jegyében. A „normaalkotó teljesítmény”, a kanonizálás, az irodalmi érték, a műfaji szabályok és stílusminták, a narratívák és diszkurzusok „egyidejűsítése”, nem pedig sorozatos visszavonása a novum felismerésének és kihirdetésének nevében.

A kontinuitás és diszkontinuitás konfliktusa az újabb művek recepciójában előzményekre is támaszkodhat a **Sátántangó** és **Az ellenállás...** kritikai fogadtatásában. Tudtommal Radnóti Sándor figyelte meg elsőként, hogy a **Sátántangó**ban „a textussal szemben újra életviszonyok, sors, karakter, történet, vér és veriték kerül előtérbe”, és hogy „az idő szimultaneitása, illetve felfüggeszthető volta újra alárendelődik higgadt-folyamatos előrehaladásának, s ezáltal olyan epikus homogeneitás jön létre, mely ellenszegül a forma lirizálásának, mitizálásának, parabolizálásának, prózai kisformákká való feldarabolásának.”⁵ Másszóval – Radnóti szerint – „a regény tere újra egy világ, nem pedig tudatállapot, vagy maga az írói műhely.”⁶ S valóban, a **Sátántangó** nyomán – éppúgy **Az ellenállás melankóliája** nyomán is – újra beszélni lehet a regényről, a regény világáról, a regényhősökről, a témáról, a motívumokról, a toposzok vándorlásáról, a kronotoposzok „működtetéséről”; a regényhős a téma, a beszédmód összefüggéseiről, sőt a nyomorúságos helyszínek és a forma analógiájáról, mindarról tehát, amiről

a nyolevanes években a magyar regény – a novum, az innováció értelmében – mintha lemondott volna. Nemcsak úgy, hogy többé nem tette lehetővé az erről szóló beszédet és ezáltal egy új kritikai szótár honosítását igényelte, hanem úgy is, hogy az itt felsorolt jegyek az irodalom hagyományos megosztottságait reprodukáló munkákban voltak csupán felismerhetők mégpedig nagyon alacsony szinten. Az sem mellékes, hogy Krasznahorkai két regénye nyomán szólni lehet fantasztikum és valóság összefüggésének irodalomtörténetéről, a modern regény formájának önmagába visszaforduló zártságáról és elhatároltságáról, a nézőpontok elrendezéséről és strukturális meghatározottságáról, az „önmagát író regény gide-i leleményéről”... Az a nagy és semmiképpen sem eltúlzott „fellélegzés”, amivel a szövegvilágok megszerkesztettségébe majdhogynem belefásult regénykritika fogadta a **Sátántangó** világszerűre és világszerűvé épített formáját és beszédmódját erősen befolyásolta azt is, hogy az innovációra éber figyelemmel várakozó kritika milyen elvárásokat támasztott az életmű továbbépítése elé. Hogy lehetséges a **Sátántangó** világtapasztalata újrafelfedezésnek, sőt „renoválásnak” vélt regényalakban való továbbépítése, azt **Az ellenállás melankóliája** meggyőzően, beszédesen bizonyította. A kritikai recepció az egyidejű olvasattal együtt ezáltal ráállt a szíve szerint való kontinuitás, a váltás mint megőrzés horizontjára, azt bizonyítva, hogy Krasznahorkai regénye(i) „visszatérés a régi nagyepika két alaptörvényéhez, a múltban játszódó elbeszélte történethez és az elbeszélő onnipotenciájához”.⁷ Ebben látva Krasznahorkai prózaírásának jövőjét is; a **Sátántangó**, amiről itt szó van, az író első könyve. Ezáltal Krasznahorkai írásművészetét bezárta saját maga építette tapasztalatvilágába és ezzel együtt beszédmódját, formateremtő gyakorlatát, elbeszélői pozícióját úgy vélte megőrizhetőnek a szövegvilágokat építő prózaírás gyakorlata mellett, hogy kijelölte számára a majdhogynem hagyományos, a „régis nagyepika” retorikáját és stílusmintáit.

Amikor a későbbi könyvek – **Az urgai fogoly** (1992), **A Théseus-átláncs** (1993) valamint az újrarendezett **Kegyelmi viszonyok** (1996) elbeszélései – megjelentek a recepció az életmű egyidejűsítő diszkontinuitását retorikai, stilisztikai, műfaji és nem utolsósorban világtapasztalati „fordulatnak” értve az elvárthoz képest leértékelődést sejtett meg, ami – immár visszafelé is olvasva Krasznahorkai prózáját – az egész életművet „regionális horizontú”-nak látja, olyképpen, hogy „nemcsak világszerűségének komponensei, hanem nyelvi építőelemei is az ideológiáktól átítatott térségi diszkurzus szemléletformáit »termelik« újra.”⁸ a két nagyepika mű olvasástörténete az egész életművet, mintha tudta volna a jövőjét, belekényszerítette egy, a **Sátántangó** Futaki nevű figurája által kimondott „körülkerített világba”, amelyből se az elbeszélő, se a fikció számára nincs menekvés, hi-

szen ez a világ a jövő világa is. A „körülkerekített világ” itt a későmodern narratopoetikai diszkurzusának metaforája, amit a szöveget uraló beszédmódok „korkritikai iránya”⁹ is jelez. Ez a valóságnak való megfeleltetés, mint *ellenszegülés a szövegnek*, az ideologikumra, a politikai diszkurzusra való utalás travesztias változatában megmutatkozó „korkritika” áttelepül **Az ellenállás melankóliája** olvasataiba is, éppúgy ahogyan „a szerepkörök némelyike vándorol az egyik regényből a másikba”.¹⁰ Ha az ellenszegülés a szövegnek „az idő szimultaneitásának” felfüggesztése, és a regénytér mint világtapasztalat visszaszerzése, akkor a „fordulatot” jelentő művek *ellenszegülés a történetnek*, a tudatállapot, az írói műhely, ebből következően a lirizálás, a parabolizálás, a kisformák időszerűsítése. A fordulat után az ellenszegülést a szövegnek az ellenszegülés a történetnek váltja fel, ám ez a váltás nem átalakulás, nem lemondás, semmiképpen sem bukás. Sokkal inkább a történet átértékelése, az idő újrafogalmazása, hiszen a nagyepikai regények harmadik személyű elbeszélésmódja után az első személyű elbeszélés új keretet teremt a történet részére, az orációt mint történetet, az utazást, az úti beszámolót mint történetet, ezzel együtt az elbeszélést mint eseményt emelve ki a térségi diszkurzus leszűkítő meghatározottságából. A fordulat tehát alapvetően azért fontos ténye Krasznahorkai életművének, mert benne egyidejűsödik a narráció több változata és ennek nyomán válhat kijelölhetővé a Krasznahorkai-elbeszélés a modernitás „utáni” irodalomértés horizontján.

Az „urgai fordulat” tehát – függetlenül az eltérő értékítéletektől – nem elszakadás a „körülkerekített világtól”. A történetmondástól nem szakad el a történetet nagyepikai formájában felszámoló **Az urgai fogoly** és a történetet egészében szétbontó (polifonikus) **A Théseus-általános** sem. **Az urgai fogoly** úgy bontja le a körülkerítettség egyik meghatározó mozzanatát, „az idő szimultaneitását” felfüggesztő „higgadt-folyamatos előrehaladást”, hogy az útirajz és a kalandregény (a pikaró) külső, látható formáját az első személyű beszédmód – a lirizálás, a befelé fordulás, az önmegmutatás – fokozásával robbantja fel, olyannyira, hogy végül eldöntetlen marad a kötet műfaji hovatartozásának kérdése, vannak akik regénynek veszik, vannak akik elbeszéléskötetnek. A műfaji meghatározás bizonytalansága a választott forma – a kalandos útirajz – megerősítése; a pikaró tanulságos (kalandos) történetek sorozatából épül fel, amiből formai nyitottsága következik, hiszen történetek adhatók hozzá és vehetők ki belőle anélkül, hogy formája veszélybe kerülne. **Az urgai fogoly** akár úgy is olvasható, mint a tömegkultúra egyik már-már elfeledett műfajának „renoválása” a posztmodern narratív eljárások változataként. Ez nem üt rést Krasznahorkai későmodern poetikáján, de temporális érzékenységét és nyitottságát mindenképpen bizonyítja.

A két nagyepikai mű szövegének nyelve „auktoriálisan uralt”¹¹ az elbeszélés világszerűségének jegyében, míg **Az urgai fogoly** szövege „inkább meditatív” az elbeszélő én kitüntetett szerepének függvényében, ami (természete szerint) „lírai ellágyulást”¹² von maga után. Ez a „térsgéi diszkurzus” visszavonása is egyben, ugyanakkor a reflektált szövegvilág kezdeményezése, ami egyrészt a **Sátántangó** és **Az ellenállás melankóliája** nyelvi elrendezésének allegorikus irányultságát a már megismert újramegismeréséről a szövegformáló irodalmi diszkurzus felé fordítja. Másszóval az allegóriából az irónia felé. Az allegória és az irónia nem elmentéses alakzatok, hiszen „ugyanannak az időtapasztalatnak a két oldalát képviselik”¹³. Ezért nincs értelme ítélkezni felettük, „mintha egyikük lényegét tekintve magasabbrendű volna, mint a másik”.¹⁴ Viszont a kontinuitás elvét követő olvasói (kritikai) gyakorlat éppen a két alakzat közötti tartalmi különbség nevében mond ítéletet a két regényről és a későbbi művekről, amazok magasabbrendűségét bizonygatva az utóbbiak ellenében.

Ha az „urgai fordulatot” az allegorikus (térsgéi) diszkurzusból az „irónia szinkron struktúrájába”¹⁵ való átlépésként értjük akkor az életmű diszkontinuitását nem vehetjük törésnek és semmiképpen sem leértékelődésnek, hanem az irodalomban való elbeszélői gondolkodás egyik lehetséges nyelvi színterének, ahol a nyelvjáték beszéd módok kitüntetésében és visszavonásainak mozgékonyosságában reflektálódik. A diszkontinuitás tehát a nyelvjáték terepe, ahol a regény többnyelvűsége és többszólamúsága egyetlen mondatba vagy nyilatkozatba tömörülhet. Erre **Az ellenállás melankóliája** *Selmo super sepulchrum* című „levezetése” nyújt biztos érveket. Az ütközet éjszakája, a mutatóványosok és lázadást szító nézők távozása, Eszternek a cselédszobába való kilakoltatása, Valuska gyógyintézetbe való elkülönítése után, a *regény után* – ezért a „levezetés” alcím – Eszterné, a győztes nézőpontjából, „magányos meggyeczgetés közben”, gondolja végig az elmúlt napok, főként a nevezetes téli éjszaka eseményeit; a hatalmi diszkurzus kiűritése a fejezet, a győzelmi beszéd mód paródiája, de egyben „kivezetés” a regényből (az irodalomból) is. Az elbeszélői szólamot minduntalan leállítja, kibővíti, mozgásba hozza a figura (Eszterné) beékelte közbeszólásainak egy-egy közhelyre szűkített sorozata. A mondatokba ékelte és mindig, kivétel nélkül jelölt „idézetek” (állandó szókapcsolatok, mondások, szólások, közhelyek) valójában a győztes önelégült, travesztikus és parodisztikus bölcselkedésének retorikus formái. A győzelemittas („itt a csúcson”) hatalmi szótár szavaiból szőtt félmondatok és állandósult nyelvi fordulatok az auktoriális beszéd nyomására nem alakulnak át belső beszéddé, hanem megmaradnak az idézés szintjén, a hős ál-„önidézteinek” szintjén, minek folytán a fejezet nyelvi rétegzettsége a komikus távolságtartás, a gúnyolás és a kigúnyolás változatait teremti meg, szatírárt és szarkazmust, egy olyan kontex-

tust, amelyben a két egyenesben idézett beszéd betoldása: a rendőrnek jelentkező „újonc” vallomása az elmúlt napok eseményeiről és az azokban vállalt szerepéről, valamint Eszternének Pflaum Józsefné (Valuska anyja) temetésén elmondott búcsúztatója, a „térsegi diszkurzustól” való elbeszélői eltávolodás a diszkurzus ironikus kontextusa hatására (kilépés a regényből és az irodalomból), ugyanakkor a „körülkerített világ” határainak átlépése is. A regény szövegét hiperbolikusra formáló auktoriális „aprómunka” ezen a ponton találkozik Eszterné hatalmi diszkurzusával és ez a „találkozás” emészt fel – a regény befejező kvázi-orvostudományi bekezdésében szósz-erint is – a „könyvet”, a „regényt”, a „műfajt”, mindezzel együtt az irodal-
mat is. A travesztiára kifuttatott hiperbolikus szöveg saját kontextusának és a narratív „aprómunkával” kiművelt bővítéseinek áldozatává válik, egy olyan méreteiben óriás retorikai és stilisztikai *látvánnyá*, amilyen a város főterén kiállított világ csodája, az óriásbálna lehetett. Az óriásbálnát elvon-
tatják, de nem marad úr mögötte; marad a regényszöveg látványa, cirkuszi mutatvány, a világ és az irodalom (a műfaj) katasztrófája. A városba érke-
ző óriásbálna rejtélyessége, majd borzongtató látványa indította a regény „higgadt-folyamatos” előrehaladását az eseményekben, és az események örökösen ironikus visszájában. Így az óriásbálna teremtette meg a regény „epikus homogeneitását” is, ezzel együtt azt a „körülzárt világot”, amely a **Sátántangóból** vándorolt át a melankólia-regénybe. Ebből a körülzártság-
ból a kiút a travesztia, az önfelszámoló paródia nyomvonalán lehetséges – erről szól a regény „levezetése”. Az óriásbálna látvány, de elsöprő mozgást előidéző „halott” látvány, és a vele allegórikus analógiába állítható regény, **Az ellenállás melankóliája**, saját látványosságának, saját asszertórikus mégis auktoriálisan felügyelt diszkurzusának áldozata lesz; Krasznahorkai László regényének olvasata nem azt a hagyományos kritikai szót erősíti meg, hogy minden új regény megírása a regényforma újabbnál újabb reali-
zálása, hanem ennek ellenpontját, azt hogy a regény megírása egyben a re-
gény mint műfaj és beszédmód felszámolása is. A „megírt” regény a re-
génybe írt diszkontinuitás; a szó, a beszédszintek, a nyelvjátékok nem a csönd felszámolásai, hanem a csönd, a mozdulatlan némaság, a holt – bár-
mit jelentsen is – óriásbálna „leírásai”. A szó nemcsak a deskripció, hanem a „leírt dolog” jelentését is magában foglalja.

Jegyzetek

¹ Szirák Péter, *Az úr nem tud szaxofonozni*. Budapest, 1995, 33.

² Szilágyi Márton, *Kritikai berek*. Budapest, 1995, 136–137.

³ Károlyi Csaba, *Ellakni, nézelődni*. Budapest, 1994, 86.

⁴ Hans Robert Jauss: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Budapest, 1997, 16–17.

⁵ Radnóti Sándor, *Mi az, hogy beszélgetés?* Budapest, 1988, 273.

⁶ Radnóti Sándor, *uo.*

⁷ Radnóti Sándor, *im.*, 291.

⁸ Kulcsár Szabó Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991.* Budapest, 1993, 167.

⁹ Szirák Péter, *Folytonosság és változás.* Budapest, 1998, 71.

¹⁰ Szilágyi Márton, *im.*, 130–131.

¹¹ Szirák Péter, 1995, 34. A *Folytonosság és változás*-ban (1998) Szirák a következőket írja: „Az értéktelenített nyelvhasználat, az addíció, hirepbolikus retorika a szöveg olvasásmódját egészében meghatározza, s mindenekelőtt a prófécia, a prédikáció és a politikai szónoklat beszédformáit aktualizálja.” (70. old.) Ez az aktualizálás azonban – miként megkísérlem kimutatni – a jelzett beszédformák (ironikus és önironikus) visszavonása is, ha Krasznahorkai beszédmódját a palinodia értelmében az intertextus elbeszélésének vesszük.

¹² Szirák Péter, 1995, 39.

¹³ Paul de Man, *A temporalitás retorikája, Az irodalom elméletei, I.,* Budapest, 1996, 57.

¹⁴ Paul de Man, *uo.*

¹⁵ Paul de Man, *uo.*

DEFIANCE TO THE TEXT

The reception marks out two different stages in László Krasznahorkai's prose: the first one was the period of long novels when the writer regained the traditional novel, and the second one which is considered as the period of renouncing the above mentioned tradition and where a certain depreciation is detected in relation to the former. The author of the study demonstrates that Krasznahorkai's first period was "defiance to the text", while the second one can be called "defiance to the story", and argues that there is no shift in value between the two stages, yet there is a conflict between continuity and discontinuity.

ANDRIĆ EDIT

KÜLSŐ ÉS BELSŐ TÁRGYAT TARTALMAZÓ ACCUSATIVUSI SZERKEZETEK A MAGYARBAN ÉS A SZERBBEN

Közlésre elfogadva: 1998. XII. 2.

Jelen dolgozatom folytatása kíván lenni a Hungarológiai Közlemények 1997/3. számában közzétett tanulmánynak (Eredménytárgyat, iránytárgyat és mozgatott tárgyat tartalmazó accusativusi szerkezetek a magyarban és a szerbben 59–75. o.), azzal a céllal, hogy teljesebb képet kapjunk az accusativusi szerkezetek szemantikai jellegzetességeiről a magyar és a szerb nyelvben.

KÜLSŐ TÁRGY

Előre kell azonnal bocsátanom, hogy én ezúttal a külső tárgy terminust nem abban az értelemben használom mint ahogyan azt Zsilka János műveiben tette, hanem Elekfi László **Az igék szótári ábrázolásáról** című tanulmányában előforduló terminusként. Elekfi sajnos nem részletezi a külső tárgy fogalmát, de meghatározza azt, egy mondatban definiálja: „az alany által nem befolyásolt tárgy”. Darinka Gortan Premk (**Akuzativne sintagme bez predloga u srpskohrvatskom jeziku**. Bg., 1971) az absztrakt viszonyokat kifejező szintagmacsoportok közé sorolja az ilyen tárgyakat tartalmazó szerkezeteket, az eredménytárgyat, iránytárgyat, mozgatott tárgyat jelölő konkrét viszonyokat tükröző szintagmákkal szemben. Ő megjegyzi, hogy az utóbbiak szemantikája teremtő, létrehozó cselekvést feltételez, vagy a tárgynak amely a cselekvés eredményeként jön létre valamilyen módon való megváltoztatását jelzi, míg az absztrakt viszonyokat kifejező szintagmákban az ige, a fő tagok közötti kapocs olyan szemantikájú, hogy csak konstatálja, megállapítja az alany és a tárgy közötti viszonyt, relációt.

A külső tárgy tehát nem változik meg, nem mozog, statikus, az ige teljes mértékben ráirányul a tárgyra, de nem változtatja meg sem a helyét, sem a szerepét.

Elsősorban az ismeretszerzést és érzékelést jelentő igék tárgyát soroljuk ide. Az ismeretszerzést kifejező szintagmák régensét leggyakrabban a 'megismer', 'ismer', 'tud', 'megtud', 'tanul', 'megtanul', 'elsajátít', 'megért', 'értelmez' igék töltik be (szerb ekvivalenseik az 'upoznati', 'poznava-ti', 'znati', 'naučiti', 'učiti', 'usvojiti', 'razumeti', 'shvatiti'...), tárgyát pedig az ilyen folyamattal felőlelt fogalom:

Tamást sem azért küldtem ki Svájcba, hogy *önt* megismerhesse, kisaszszony, hanem azért, mert zavart a munkámban. (DT 201)

Ni Tamaša nisam poslao u Švajcarsku zato da bi on tamo mogao *vas* upoznati, gospođice, nego zato što mi je *šmetao* pri radu. (DT 203)

De ugyanúgy az angolok is megismerhették ott az *oroszokat*. (C 738)

A zar nisu i Englezi na Krimu upoznali *Ruse*? (C 332)

Jobban ismerte nálam a félelmetes *különbséget* képzelet és valóság között. (DT 95)

Bolje od mene je znala strahovitu *razliku* između uobrazilje i stvarnosti. (DT 110)

... köhécselve kérdezte, tudja-e az *újságot*? (C 683)

... pitao (je) Rjepnina, da li zna za *novosti*? (C 276)

De most már *többet* tudok. (C 65)

A sad znam (*više*). (C 45)

Hol tanultam meg a *babavarrást*... (C 67)

Gde sam naučila *da pravim lutke*... (C 46)

... hogy Rjepnyin tökéletesen elsajátítsa a lovászok *beszédmódját*... (C 657)

... da Rjepnin nauči *govor* tih konjušara... (C 250)

Szellemi tevékenységről van tehát szó, tárgya azonban lehet konkrét, élő jeggyel rendelkező főnév, de lehet elvont jelentésű s deverbális nomen is.

Darinka Gortan Premk a kvalifikatív viszonyokat kifejező szintagmákkal rokonítja az ilyen mondatokat. A kvalifikatív szintagmák igéje nemcsak azt fejezi ki, hogy az alany meghatározott cselekvést végez, hanem azt is, hogy az ágens tudja végezni a szintagmákban megnevezett cselekvést, úgy-mond képes rá, hogy elvégezze azt. Az ige tehát feltételezi, hogy az alany valamilyen tudással, tehetséggel rendelkezik a cselekvés végzését illetően. Az ilyen kvalifikatív viszonyt nemcsak az ismeretszerzést kifejező igéknél találjuk meg, kiterjedhet ez a többi típusú tárgyi szintagmákra is. Az például, ha valaki idegen nyelveket tud, kifejezhető az „idegen nyelveket beszél” szerkezettel is, ahol nem a 'tud' ige szerepel régensként, de odaértjük azt is.

Az utóbbi mondatnak tehát az aktuális jelentése mellett inkább a kvalifikatív viszonyt kifejező jelentése kerül előtérbe (képes arra, hogy idegen nyelven beszéljen). Érvényes ez pl. az eredménytárgyat tartalmazó szintagmák egyes tagjaira is, mint az „igra kolo”/„kólót jár”, illetve „járja a kólót” esetében. Meg kell azonban jegyezni, hogy a szerb nyelvben ez a típusú mondat sokkal gyakoribb. A magyarban ugyanis az ilyen kvalifikatív jelentésű cselekvéseket leginkább nem accusativusi szintagmával fejezzük ki, sőt nem is szerepel tárgy az ilyen mondatokban. A tárgyból legtöbbször denominális verbumképzéssel igét képezünk, éspedig tárgyatlan igét, kétváltozós predikátumfüggvényt kapva a szerb háromváltozóshoz képest. Figyeljük csak meg!

svira klavir = zongorázik
 igra šah = sakkozik
 igra lopte = labdázik
 igra košarku = kosárlabdázik, kosarazik

A felsorolt szintagmáknak, illetve igéknek van egy aktuális jelentése, az, hogy valaki éppen azzal van elfoglalva, hogy zongorázik, és egy kvalifikatív vagy minősítő olvasata, az, hogy valakinek tehetsége és tudása van a zongorázáshoz és nem föltétlenül szükséges, hogy azt most, ebben a pillanatban végezze is. Mindkét nyelv képes tehát ennek a kettőségnak a kifejezésére, csak amíg a szerbben ezt accusativusi szintagmákkal tesszük, a magyarban pusztán denominális verbumot találunk. Az első szintagmapár eltér a többitől abban, hogy lehetősége van a lokális szintagmákkal való váltakozásra:

svira na klaviru = zongorán játszik.

Az accusativusi szintagmával, illetve az igével váltakozó lokativusi szerkezetnek általában aktuális olvasata van, aktív cselekvést jelez egy bizonyos pillanatra vonatkoztatva, különösen ha az előadás tárgya, tartalma is meg van adva:

egy dalt játszik a zongorán.

Ugyanílyen kétféle (aktuális és kvalifikatív) értelmezést találunk az alábbi mondatokban is:

A gyerekek tökéletesen megértették az *angolságát*... (C 58)
 Razumevali su njegov *govor*, na engleskom, savršeno... (C 38)
 Az emberek egy *szavát* sem értették... (C 60)

Ljudi nisu mogli razumeti šta ona govori... (C 40)

... többségükben nem értették az *országot*, ügyetlenül bántak a néppel. (A 212)

... bili su u većini tuđi zemlji i nevešti narodu... (A 194)

A szerbben a minősítő értelmezés fokozására a folyamatos aspektus, illetve a modális szerkezet szolgált.

Visszatérve az ismeretszerzést kifejező tárgyi szintagmákhoz, meg kell jegyezni, hogy az ismeretszerzés leggyakrabban olvasás útján történik, ezért az 'olvas' igét és szinonímáit is ide sorolhatjuk:

Halász Péter *halálhírét* aznap reggel olvastam az újságban. (OG 6)

Tog jutra bio sam pročitao u novinama *vest* da je Peter Halas umro. (OG 6)

... mintha csak olvasta volna Dickens *műveit*. (C 55)

... kao da je čitala *Dikensa*. (C 35)

Itt olvasta Lottika lopott szabad perceiben a tőzsdei *jelentéseket*... (A 220)

Tu je Lotika, u časovima ukradene slobode čitala berzanske *izveštaje*... (A 201)

Míg a *feliratot* böngészte a falon... (C 756)

Dok je čitao *natpis*... (C 350)

... végigbetűzték ennek a tarihnak a *verssorait*... (A 75)

Po stotinu puta su tih dana sricani *stihovi* toga tariha... (A 70)

A tárgy tehát a cselekvéssel felőlelt fogalom műfaját, formáját, de olykor a tartalmát is kifejezheti ('halálhírét'). Élő jegyű főnév is betöltheti a tárgy szerepét, mint ahogy ezt az egyik fent idézett szerb példa is mutatja ('kao da je čitala Dikensa' magyarul így is le lehet fordítani ezt a mondatot: 'mintha Dickenset olvasta volna'). A tárgyban megnevezett főnév ilyenkor nem azt a személyt jelöli akire a cselekvés irányul, hanem valamilyen, a cselekvés tárgyát képező alkotásnak a szerzőjét nevezi meg. Ez a szerb példa magyar megfelelőjében kifejezésre is jut ('mintha csak olvasta volna Dickens műveit'). Említsük itt meg még az olyan ismétlődő, szokásos cselekvést, amely habituális olvasatot ad (amelyet a „szokott+főnévi igenévi” szerkezettel helyettesíthetünk):

... Angliában így értelmezik az *öngyilkosságot*. (C 65)

... da se, u Engleskoj, tako tumači *samoubistvo*. (C 45)

Az ismeretszerzéssel ellentétes folyamat az ismeretvesztést, tehát a felejtést jelentő igék:

... ne feledd el az *anyádat*! (A 20)

... nemoj *majku* zaboraviti! (A 21)

Még egyszer körüljárt a pálinka s a kávé, s valamennyien megfedekeztek a *valóságról*... (A 378)

Svi se obreduju još po jednom rakijom i kafom, zaboravljajući *stvarnost*... (A 339)

Ez a viszonymódosító tárgyas szintagmák közé is sorolható. Nem szándékos cselekvést, inkább állapotot fejez ki tehát, tárgya pedig lehet konkrét (élő és élettelen), de elvont jelentésű főnév is. Az utóbbi példánk azt mutatja, hogy a lokálist vonzó 'megfedekezik' igével váltakozhat. A 'meg-' és 'el-' igekötővel ellátott igék közötti különbségben a partitivitás jut kifejezésre, tehát a 'megfedekezik' nem azt jelenti, hogy teljesen elfelejti, hanem azt, hogy csak egy bizonyos rövid időintervallumra érvényes az, hogy elfelejti, szem elől téveszti a tárgyban megnevezett fogalmat.

Az ismeretszerzés mellett a külső tárgyak egyik legnagyobb csoportját az érzékelést jelentő igék vonzatai képezik. Leggyakrabban a látás és hallás érzékszerveivel észlelt fogalmakról van szó. A cselekvés nem változtatja meg, csak regisztrálja őket.

A 'lát' ige (szerb ekvivalense a 'videti') nem szándékos cselekvést jelöl, alanya tehát experiens, tárgya pedig vagy élő jeggyel rendelkező főnevet, vagy konkrét élettelen dolgot, illetve olyan elvont fogalmat nevez meg, amely valamiféleképpen konkretizálódott, tárgyasodott:

Messziről látta is *őket* a díszemelvényen. (OG 74)

Video *ih* je izdaleka na počasnom uzvišenju. (OG 85)

Tudod – magyarázta – láttam végig a *hidakat*. (OG 106)

Znaš – reče – video sam *mostove* sve po redu. (OG 123)

A férfi már alig látja a felesége *vonásait*. (C 73)

Čovek još jedva vide *crte* na ženinom licu. (C 52)

Olyan volt, akár a gyerek, ha játékot *lát*. (C 743)

Bio je, kao i neko dete, kad vidi *igračku*. (C 338)

Oly sok év után itt megint *tavaszt* látott, és *nyarat*, virágzó gyümölcs-
fákat. (C 700)

Doživeo je, posle toliko godina, opet *proleće* i *leto*, rascvetane *voćke*. (C 281)

Aspektus szempontjából a 'lát' az állapotot kifejező igékhez tartozik, egy bizonyos ideig tartó, nem megszakítható időintervallumba esik a tevékenység, a fenti példákban mind egyszeri előfordulásról van szó.

A 'néz', 'szemlél', 'figyel' igék (szerbül 'gledati', 'posmatrati') már szándékos cselekvést jelölnek, alanyuk tehát ágens. Folyamatos, osztható

aspektusúak. Példáinkban korlátlan időtartamúak és egyszeri előfordulást fejeznek ki:

Rjepnyin elnézte a parkba nyúló kertekkel szegélyezett *palotasort*.
(C 732)

Rjepnin je sedeo zagledan u *palate*... (C 326)

Leültem karosszékembe, s néztem a dívány előtt álló pucér *hölgyet*.
(DT 86)

Seo sam u fotelju i gledao nagu *damu* pred kaučem. (DT 97)

Sokáig nézte azt a *képet*. (C 663)

Bio je dugo zagledan u *tu sliku*. (C 256)

Hogy figyelhesse a keze *mozgását*... (C 754)

Da posmatra *rad* njegovih ruku... (C 348)

... hosszasan szemlélte a *művét*. (C 769)

... sedeo je na merdevinama zagledan u *to svoje delo*. (C 363)

A szerb példákban, amint láttuk, az érzékelést jelentő igék szenvedő melléknévi igenév formájában is megjelenhetnek, helyet adva egy másik, dominánsabb igének ('sedeo je', 'bio je'). Ennek következtében az accusativus sem állhat már elöljáró nélkül, ezért egy 'u' prefixum járult hozzá. Tehát a 'gledati nešto' és a 'biti zagledan u nešto' szerkezet itt szinonimaként könyvelhető el, bár nem két teljesen egyenértékű szintagmáról van szó.

Látási szervekkel való érzékelést jelölnek még a 'meglát', 'megpillant', 'észrevesz', 'felismer' igék (szerbül 'ugledati', 'primetiti', 'prepoznati') de nem folyamatos, hanem befejezett, oszthatatlan cselekvést, éspedig pillanatnyi, nem végpont jegyű, egyszeri aspektusú tevékenységet fejeznek ki:

... amikor például téli hidegben egy csöpögő orrú *vénembert* pillantok meg. (DT 8)

... kad, na primer, spazim usred zime stara *čoveka* kome kaplje iz nosa.
(DT 36)

Az ember, ha meglátja *karikatúráját*, azaz a benne rejlő *hibalehetőségeket*... (DT 108)

Ako čovek vidi svoju *karikaturu*, to jest moguće *greške* koje se u njemu kriju (DT 121)

Már előbb észrevettem az íróasztalon egy nagy, nyitott fekete *dobozt*...
(OG 10)

Još ranije sam primetio na pisaćem stolu jednu veliku, otvorenu crnu *kutiju*... (OG 11)

A kerek nagyító alatt világosan felismerte *őket*. (C 661)

U okruglom, uveličanom staklu, lako *ih* je prepoznao. (C 254)

Akcióminőség szempontjából a felsorolt igék kezdő (ingresszív) jeggyel rendelkeznek, az alapige által jelölt állapot beálltát jelölik. Tárgyukat, az előbbiektől eltérően, a szerb nyelvben is csak előljáró nélküli accusativusban levő konkrét élő, vagy élettelen főnevek fejezik ki.

A halló érzékszervünk, a fülünk által való érzékelést jelentő igék képezik az érzékelést kifejező tárgyi szintagmák második nagy csoportját. Ugyanúgy mint a 'lát', a 'hall' ige is nem szándékos cselekvést fejez ki, amelynek alanya *experiens*. Tárgya lehet a hang, amelyet mi „± konkrét” jeggyel látunk el, mert műszerekkel mérhető, fizikai rezgést jelöl, de nem megfogható, ezért nem nevezhető teljes mértékben konkrét tárgynak:

Mintha csak azért állt volna meg, hogy hallja *ezt a hangot*... (C 60)

Kao da je zato zastao, da čuje taj *glas*... (C 41)

Megint hallja a telefonban az öreg hölgy rekedt *hangját*. (C 645)

Čuje na telefonu, opet promuklo tu staru *damu* kao neku vešticu. (C 238)

Az utóbbi mondat szerb változatában nem a hang áll accusativusban, hanem a személy, akitől a hang ered, tehát a hangforrás. A tárgy kifejezheti a hallószervekkel felfogott hang tartalmát, annak jelentését is:

... sok *szépet*, bár ugyanakkor *szomorút* fogok hallani. (C 37)

... čuti mnogo štošta *lepo*, iako će biti *tužno*. (C 17)

Leggyakrabban azonban cselekvést jelentő főnév tölti be a tárgy szerepét. Olyan cselekvést jelöl, amely előidézi a hangot, a hangadást:

Rjepnyin egyre többször hallotta a *suttogásukat* a fülében, éppúgy mint Barlov *szavait*, és *nevetését*, sőt az utóbbi időben a *sírását is*. (C 690)

Rjepnin je i nehotice, sve češće, pominjao u sebi i čuo njihov *šapat*, kao i Barlovljeve *reči* i njihov *smeh* i njihove *misli*. A u poslednje vreme, čak i Barlovljev *plač*. (C 285)

... élvezette! hallották és adták tovább a *szóbeszédet* a nagy sikertelenségről. (A 34)

... slušao je i ponavljao sa uživanjem *pričanja* o velikom neuspehu... (A 33)

... hallom az árnyék *suttogását*. (C 38)

... čujem *kako mi šapuće* neko. (C 18)

Az utolsó szerb példában mellékmondat fejezi ki a tárgyat. A szerb és a magyar mondatok tárgya tehát nem okvetlenül ugyanaz a szó, illetve fogalom:

... Rjepnyin *gép*kocsitülkölést hallott az ablaka alatt. (C 699)

... kad je Rjepnin čuo *sirenu* nekog automobila, koji tutuče pod njegovim prozorom (C 293)

Amíg a fenti magyar mondatban a gépkocsi által végzett cselekvés fejezi ki a tárgyat, addig a szerb mondatban a hangforrás (amely előidézi a hangot) áll accusativusban.

A fülünkkel való szándékos érzékelést a 'hallgat' ige ('slušati') fejezi ki. Alanya ágens. Szintén folyamatos, korlátlan időtartamú, mint a 'néz' igénk, jelölhet egyszeri vagy ismétléses tevékenységet:

Aztán megint közönyösen hallgatta Jones *magyarázatait* a versenyről... (C 664)

A zatim ravnodušno slušao *Džonsa* koji mu je tumačio trku... (C 257)

Látta a szenvedésüket, hallgatta a *panaszait*. (C 666)

Gledao je nesreću i slušao *vapaj* oficira i vojnika... (C 259)

... a lábánál pedig egy felöltözött nő ül a földön, és hallgatja a *hegedűszót*. (OG 5)

... dok kraj njegovih nogu sedi na zemlji obučena žena i sluša *svirku* (OG 5)

A parasztok, akik éjszakánként a *guszlát* hallgatták... (A 34)

Seljaci, koji su noću slušali *guslara*... (A 34)

Kilenckor meghallgatták a *híreket*, utána az angol *himnusz*t. (C 40)

U devet se slušaju *vesti*, a zatim odsvira engleska *himna*. (C 20)

Tárgyként a hang, illetve hangforrás szerepel ('hegedűszó', 'guszlá', a szerbben a guszlás, aki a guszlán játszik és 'Džons'), de a hallott megnyilatkozás taratalma ('szenvadás', 'panasz', 'magyarázat') is betöltheti a tárgy szerepét.

A 'meg-' igekötővel ellátott 'hall' ige befejezett aspektusúvá teszi a cselekvést, éspedig pillanatnyi, nem végpont jeggyel rendelkező, egyszeri érzékelést jelent:

Csak amikor meghallotta a *hangját*... (C 663)

Tek kad je čuo njegov *glas*... (C 256)

Meghallotta a postás *neszezését* az ajtónál... (C 751)

Čuo je *kako* poštar *ubacuje*, *kroz vrata*, *poštu*... (C 345)

... de Desaix meghallotta az *ágyúdörgést*... (C 776)

... ali je Dese čuo *topove* kod Marenga... (C 350)

Itt is érvényes, hogy a tárgy, a hang mellett, leginkább a cselekvést jelentő főnév, tulajdonképpen az alany cselekvése által előidézett hang, de

nem is a hang, hanem maga a cselekvés van megnevezve a tárgyban (az ágyú dörög = ágyúdörgés). Akcióminőségük tekintetében a kezdő, ingresszív igék közé soroljuk őket.

Ezúttal csak zárójelben jegyezzük meg, hogy az érzékelést kifejező igék közül a 'lát' és a 'hall' háromféleképpen egészülhet ki mindkét nyelvben: accusativusban levő főnévvel, alárendelt mondatral és a kettő kombinálásával:

Látom Évát.

Látom, hogy Éva közeledik.

Látom Évát közeledni.

Vidim Evu.

Vidim, kako se Eva približava.

Vidim Evu kako se približava.

A szaglásszervvel való érzékelés már sokkal ritkább jelenség. Ha előfordul, tárgya az illat forrását jelöli:

... amikor a nyíló ajtóban megszimatolta a *gazdáját*. (C 704)

... tek kad je pas omirisao, kroz otvorena vrata svoga *gazdu*. (C 299)

Az 'idegrendszerével érzékel, felfog, tapasztal' jelentésben gyakori a kötelező accusativusi vonzatot igénylő 'érez' igénk. A tárgy valamilyen fizikai állapot megnevezése, vagy pedig valamilyen lelkiállapot kifejezése, érzelem átélése.

... nem éreztek *éhséget, szomjúságot, hideget*. (A 21)

Tu su čekale kao okamenjene i neosetljive za *glad, žed i studen*... (A 21)

Itt is meleg van, de nem érezni a *forróságot*. (A 363)

I tu je toplo, ali se ne oseća *žega*. (A 344)

... Rjepnyin valami csodás *változást, csendet és ürességet* érzett magában. (C 643)

Rjepnin je osetio, u sebi neku čudnu *promenu, tišinu i prazninu*. (C 236)

Mehmed pasa még egyszer érezte ama fekete penge *fájdalmát* a mellében... (A 78)

Mehmedpaša je još jednom osetio *bol* od „crnog sečiva” u grudima. (A 72)

Láthatjuk tehát, hogy a szerbben az elöljáró nélküli accusativus mellett az érzékelés tárgyát, amennyiben szenvedő melléknévi igenév bővítményeként szerepel, 'za' elöljárós accusativusszal is kifejezhetjük, ha viszont állvisszaható ige a régens (mint a második példában), akkor nominativus fejezi ki az objektumot.

Az 'érez' igét nem megszakítható időintervallum jellemzi, egyszeri állapotról van szó, de 'meg-' igekötővel is elláthatjuk, ekkor mondhatjuk róla, hogy akcióminőség szempontjából a kezdő igék között foglal helyet:

Megérezte hangomon a *tartózkodást*. (OG 19)

Osetila je *uzdržanost* u mom glasu. (OG 22)

Az 'érez' ige tárgya gyakran deverbális nomen, ezért történik meg, hogy az accusativusi szintagmát a főnevet képző igével is ki lehet fejezni. Ilyenkor az 'érez' ige főlöslegessé válik: 'gyűlöletet érez' = 'gyűlöl' / 'oseća mržnju' = 'mrzi'; 'fájdalmat érez' = 'fáj' / 'oseća bol' = 'boli' stb.

Az érzékelést jelentő igékkal kapcsolatban meg kell még végül emléteni, hogy közöttük is vannak olyan szintagmák, amelyeknek jelentése kvalifikatív, minősítő is lehet, kifejezve, hogy valaki képes arra, hogy valamit érzékeljen:

A kutya csak a mozgó *tárgyakat* látja. (bny.)

Pas vidi samo *predmete* koji se kreću. (bny.)

A külső tárgyak osztályába soroljuk az érzelmi viszonyokat kifejező szintagmákban található tárgyakat is. Régensük az alanyban végbemenő érzelmi folyamatot jelöli, a tárgy pedig azt, amire ez az érzelmi folyamat, illetve állapot irányul és ami valamiféleképpen kiváltja, okozza ezt az állapotot. Lehet konkrét tárgy, élő személy, de leggyakrabban elvont jelentésű főnév, néha cselekvést jelentő deverbális nomen:

Mint régi tűzér, szerette az *ágyút*. (C 695)

Kao artiljerac voleo je *top*. (C 288)

Ő szereti a *gyerekeit*! (C 638)

Ona voli *decu*! (C 231)

Ő a felesége érett *szépségét* szerette. (C 746)

Voleo je svoju *ženu* koja je bila zrela lepota. (C 340)

A *háborúzást*. (Szeretem) (C 703)

Rat. (Volim) (C 297)

Láthatjuk a példákból, hogy nem mindig azonos fogalom tölti be a tárgy szerepét, fordításkor a szerző mást emelhet ki az accusativusi funkcióba. Így a fenti mondatok egyikében a fordító a főnév helyett a magyarban az azt jellemző melléknévből képzett főnevet emelte ki.

Ugyanez vonatkozik a 'szeret' (szerbül 'voleti') ige szinonímáira és antonimáira is:

Azt mondják kedvelte az igazság és a reménység *eszméit* a forradalomban. (C 776)

Dopale su mu se kažu *ideje* pravde i *ideje* nade u revoluciji. (C 370)

Itt a *sterlinget* tisztelik. (C 66)

Ovde cene *sterling*. (C 46)

Hiába, úgy látszik, mégiscsak öregszem, nem szeretem már az *igazságaimat*. (DT 88)

Šta se može, izgleda da ipak starim, više ne volim ni svoje *istine*.
(DT 97)

... gyűlölik az *iróniát*... (A 10)

... mrze *ironiju*... (A 12)

Utálta ezt a *népet*... (A 36)

... gadio mu se ovaj *narod*... (A 35)

A negatív érzelmeket jelentő, fent említett igék csak intenzitásban térnek el egymástól. A szerb mondatokban előfordul, hogy az accusativus helyett nominativus áll. Ez azért lehetséges, mert a 'se' visszaható névadás van jelen bennük, s ez kizárja a tárgyeset használatát.

A régens olykor valamilyen akarás, kívánság állapotát jelöli, a tárgy pedig olyan okfélét jelent, amelynek hiánya okozza azt, hogy az ige törekvőse rá, mint célra irányuljon:

... mindig *békét* óhajtott és mégis háborúba sodorták. (C 781)

... uvek je *želeo mir*, a *ulazio u rat za ratom*. (C 375)

... nem is kívánta a *beszélgetést*. (C 755)

... a nije *to ni želeo*. (C 349)

Említsük még meg azokat a szintagmákat, amelyekben a tárgy közelebből meghatározza az alany állapotát, illetve amelyekben az alany állapotát a tárgy váltja ki:

Ő is sajnálja a *katonákat*. (C 727)

I on sažaljeva *vojnike*. (C 321)

... a višegradliki szőgyellték *kétkedésüket és hitetlenségüket*. (A 71)

... Višegradani su bili postidjeni u svojoj sumnji i neverici. (A 66)

... ez egyáltalán nem akadályozta abban, hogy élvezze a *természetet*, a nyárvégi *pompát*... (C 753)

... to mu ni malo nije smetalo da uživa u *zelenilu i prirodni i svršetku leta*... (C 347)

A szerb nyelvben meg kell még említeni az állapotot (fizikai és lelki állapotra gondolok) kifejező, személytelen szerkezeteket, vagyis a nyelvtani alannal nem rendelkező struktúrákat, de az olyan mondatokat is, amelyekben formálisan megvan a nominativusban álló alany, az accusativusban lévő főnév nevezi meg azonban az állapot, érzelem hordozóját:

Ceo dan *ga* svrbe dlanovi. (kny.)
 Egész nap viszket a tenyere. (kny.)
Mamu danas boli glava. (kny.)
Anyunak ma fáj a feje. (kny.)
 Već dva dana *me* probada u krstima. (kny.)
 Már két napja fáj a derekam. (kny.)

Amint a felsorolt példákból kitűnik, a magyarban a szerb accusativusban álló főnév helyett (ha egyáltalán kitesszük az állapotot viselő személyt) a '-nak/nek' (genitivust kifejező) viszonyrag fordul elő.

Az eredménytárgy tárgyalásakor említettük már a megnyilatkozást, a beszédevékenységet jelölő igéket. Megállapítottuk, hogy általuk a tárgy szerepében valami új akusztikus megnyilvánulás jön létre. Azonban, az említett igék még egy fajta tárgyat vonzanak. Ezek gyakran utalnak a beszéd folyamán elhangzott megnyilatkozás tartalmára is, nem pedig az eredményként létrejött beszédalkotást nevezik meg. Ezt a másik tárgyfajta azért soroljuk a külső tárgyak közé, mert nem valaminek a létrehozását, megalkotását fejezi ki, és nem is változik meg a tárgy a ráirányuló cselekvés által, ugyanakkor mozgatójáról sem beszélhetünk. Változatlanul létezik tovább, csak éppen az alany elbeszélésének tárgyat képezi:

Válaszol Ali hodzsa jó szavaira és elmeséli neki *sorsát*... (A 369)
 On odgovara Alihodži na njegove dobre reči i priča mu svoju *sudbinu*... (A 332)
 Jones tüzetesen elmagyarázta a versenypálya *hosszát*, a *taktikát*. (C 664)
 Tumačio mu je i *dužinu staze*, i *taktiku jahanja*... (C 257)
 ... akár az apja, aki sokszor emlegette a *városalapítást*... (C 690)
 ... kao i njegov otac, koji je *to* često spominjao... (C 283)
 Ali hodzsa éppen ki akarta nyitni a száját, hogy valami *bátorútót* mondjon... (A 372)
 Alihodža zausti da kaže *nešto što* ohrabruje i otvara malo nade... (C 335)
 Nem szép, hogy elhallgatta előle a felesége *utazását* Amerikába. (C 706)
 Nije lepo da ga nije izvestio o *odlasku* svoje žene u Ameriku.

Olykor a beszélőnek a magatartását is kifejezhetjük a tárggyal, amennyiben semleges jelentésű ige vonzataként fordul elő. Azonban, megtörténik, hogy már az ige szemantikája magában utal az alanynak a tárgyban megnevezett fogalommal szembeni pozitív vagy negatív viszonyulására, ilyenkor a tárgy azt a fogalmat jelöli akire, vagy amire ez a magatartás vonatkozik:

... *rosszallásukat* fejezték ki a csúf tett fölött. (A 353)
 ... i izražava *negodovanje* zbog toga zlog dela. (A 319)

... ennek is *sikertelenséget* kívántak. (A 68)
... i želeli joj *neuspeh*, kao svakom turskom preduzeću. (A 64)
Azoknak, akik lelkesen dicsérik a hid *szilárdságát* és *nagyságát*... (A 72)
Onima koji oduševljeno hvale *veličinu i stalnost* mosta... (A 67)

A megnyilatkozást jelölő szintagmák a tárgy iránti magatartás kifejezése mellett a tárgyban megnevezett személyeket is jellemzik, azonosítva őket a tárgyban kifejezett tulajdonságokkal:

... megdicsérve a *dolgozókat* és a *vállalkozó kedvűeket*. (A 220)
... hvalila je *čuvarne i preduzimljive*. (A 201)
... korholta és megfeddte a *tétleneket* és *tékozlókat*... (A 220)
... opominjala i krala *neradne i rasipne*... (A 201)

Az előbbivel rokon kategóriát képeznek a jelzést, jelentést kifejező igékkel alkotott accusativusi szerkezetek. Tárgyuk általában cselekvést jelentő főnevek:

Ő már Dorkingban jelentette a *címváltozását*. (C 709)
On je već prijavio *promenu adrese* u Dorkingu. (C 303)
... csak másnapra jelentette a *látogatását*... (C 734)
I ako je ona javila *da će doći* sutra... (C 329)

A külső tárgyak csoportjába soroljuk az azonosítást, összehasonlítást, egyenlőséget jelentő szintagmákban előforduló accusativust is:

Az öngyilkossága nagyon könnyen a felesége *halálát* is jelenthetné. (C 758)
Njegovo samoubistvo, moglo je da se pretvori i u ubistvo njegove žene. (C 352)
Párizs jelenti a *romantikát*. (C 67)
Pariz predstavlja *romantiku*. (C 47)
Barlovot nőnek nézi. (C 680)
... i da *Barlova* vidi kao žensku. (C 273)
Az idegen férfi *arcát* mindig dölyfösnek találták... (C 58)
Lice tog tuđina bilo je oholo. (C 38)

A külső tárgyak osztályán belül külön csoportot alkotnak a kompenzációs viszonyokat kifejező szintagmákban előforduló tárgyak. Az ige olyan cselekvést jelöl, amely a tárgyban megnevezett fogalomért cserében megy végbe:

... még ha valaki öt *fontot* kínálna érte, akkor se. (C 55)
 ... ni da mu neko da pet *funti*. (C 35)
 Nagy *jutalmat* ígértek annak, aki megtalálja és idehozza őket. (A 9)
 Obečana je *nagrada* onome ko ih nađe i dovede. (A 10)
 ... mintha kicserélték volna London *lakosságát*. (C 274)
 ... kao da su zamenili *stanovnike* Londona.
 A kaszánya után, amely a *kőhánt* helyettesítette... (A 216)
 Posle kasarne, koja je zamenila *Kameniti han*... (A 197)

A 'fizet' igét tartalmazó szintagmákban a kompenzációs viszony mellett kitűnik egy általános rendeltetésszerű viszony amely a többi ilyen fajta igénél is megvan, de itt fokozottabb mértékben jut kifejezésre. Ez azzal a következménnyel jár, hogy a magyar nyelvben a tárgyragos főnevet kauzális viszonyraggal ellátott főnév, a szerbben pedig az előljárós accusativus helyettesítheti: 'kifizettem a könyvet' = 'fizettem a könyvért' / 'platio sam knjigu', = 'platio sam za knjigu':

Mary *bérét* is kifizette. (C 762)
 Isplatio je i Meri. (C 357)
 A *lakkért* majd az ő nevére fizeti. (C 706)
Kiriju plaća na njegovo ime. (C 300)

Nem változtatják meg a tárgyat a megjelölést, kiválasztást jelentő igék sem. A mozgató tárgyrag rokoníthatók azonban a következő példákban jelentkező accusativusi szerkezetek:

... és nyomban kiválasztotta magának a győztes *mént* vagy *kancát*... (C 684)
 ... i označio (je) *pobednika* ili *pobednicu* u sebi... (C 277)
 Ordinski csodaszép *színeket* válogatott össze... (C 748)
 Ordinski je bio izabrao neke divne *boje*... (C 342)
 Kiválasztott egy kecses, brokáttal bevont *széket*. (OG 80)
 Izbor mu je pao na elegantnu *stolicu* presvučenu brokatom. (OG 93)

BELSŐ TÁRGY

A belső tárgyat (figura etymologica) a hagyományos leíró nyelvtanunk az eredménytárgyak közé sorolja, és pedig az ideiglenes eredménytárgyak alcsoportjába, amelyet úgy fogalmaztunk meg, hogy a „cselekvés eredményeképpen létrejött tárgy a cselekvés megszakításával megszűnik létezni”. Sajátos szerkezete miatt képez külön kategóriát, a tárgy ugyanis az igében szereplő cselekvés főnévi megfelelője, ami pontosabban azt jelenti, hogy az

ige és a főnév töve megegyezik, függetlenül attól, hogy az igéből keletkezett a tárgyi funkciót betöltő főnév, vagy fordítva, a főnév szolgált az ige alapjául.

... egyik emberének megparancsolta, hogy *adományt* adjon... (A 78)

... naredio (je) čoveku iz pranje da mu udeli... (A 78)

... csendben élte a maga *életét*... (A 27)

... *život*... koji je dotle mirno živeo... (C 28)

Mindezek az oroszok és a feleségeik kettős *életet* életek. (C 650)

Svi su ti Rusi, pa i njihove žene, živeći *dva života*. (C 243)

Soha senki nem vonta kétségbe az óceánokon hősi *halált* halt angol tengerészek bátorságát. (C 739)

Niko nikad nije poricao hrabrost engleskih mornara izginulih na okeanima. (C 333)

Meg kell jegyezni, hogy ez a jelenség mindkét nyelvben egyaránt megvan, azzal, hogy a régebbi szerb nyelvben talán gyakrabban előfordult mint a mai beszélt nyelvhasználatban.

Nem biztos azonban, hogy amennyiben az eredeti szövegben figura etymologica fordul elő, a fordító szintén ilyen szerkezettel fog élni. Sokszor megtörténik ugyanis, hogy az egyik nyelvben megvan, a másikban viszont nincs meg az egy töből eredő főnév–ige pár. Gondoljunk csak az olyan szerb példákra, mint a „grad gradila tri brata rođena”, vagy a „vjek je s njim vjekovala”. A ’városnak’ ugyanis a magyarban nincs azonos tövű olyan igéje, amely a ’graditi’ szerb régens jelentésének megfelelően, éppúgy mint a ’század’ főnévnek sem. Az első példát ezért a „várost (vagy várat, ha a kontextus megengedi) épített három testvér” eredménytárgyas szerkezettel fordítjuk le, a másodikra pedig már lehet alkalmazni az „életet él” szintagmát, mert mondanivalója megegyezik az eredeti mondatban kifejtett jelentéssel.

Fordított esetben is érvényes ez. A „hősi halált halt” magyar mondatot nem fordíthatjuk le belső tárgyas szerkezettel, mert az ’umreti’ igének nincs megfelelő főnévi alakja, a helyes megoldás ezért az „umro je herojskom smrću” állandósult szókapcsolat lenne.

Ilyen belső tárgy fordul elő még a ’dalt dalol’, ’éneket énekel’ „pevati pesmu”, „mesét mesél” „priča priču”... típusú szintagmákban is.

Meg kell még azonban jegyezni, hogy ha meg is van a belső tárgyas szerkezet, a szerbben nem mindig accusativusban áll a tárgy. A fent említett példák közül az egyikben a ’živi život’ helyett, a tárgy genitivusi alakban van, mert számnév előzi meg, de ugyanez a mondat így is hangozhat:

Svi su ti Rusi, pa i njihove žene živeći dvostrukim životom.

A forrásművek rövidítése

- A = Ivo Andrić, Na Drini ćuprija. Zagreb, Mladost, 1962
Híd a Drinán, Bukarest, Irodalmi Könyvkiadó, 1966
C = Miloš Crnjanski, Roman o Londonu. Beograd, Nolit, 1974
London regénye. Budapest, Magvető Kiadó, 1966
OG = Ottlik Géza, Hajnali háztetők. Budapest, Magvető Kiadó, 1969
Krovovi u svitanju. Novi Sad, Matica Srpska, 1990
DT = Déry Tibor, Kedves Bópeer...! Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1973
Duga topla jesen. Beograd, Nolit, 1989

Irodalom

- Darinka Gortan Premk: Akuzativne sintagme bez predloga u srpskohrvatskom jeziku.
Beograd, 1971
Elekfi László: Az igék szótagi ábrázolásáról, = Szótártani tanulmányok (Szerk. Ország
László), Budapest, Tankönyvkiadó, 1966, 183–214.

ACCUSATIVE CONSTRUCTIONS IN HUNGARIAN AND SERBIAN - EXTERNAL AND INTERNAL OBJECTS -

This paper is a continuation of the study Accusative Constructions in Hungarian and Serbian published in Hungarológiai Közlemények 1997/3, which endeavoured to give a semantic analyses of accusative constructions in Hungarian and Serbian. The objective of this study is to give a more complete picture of the semantic features of accusative constructions in the two languages. Under the term external object I refer to objects which are not affected by the subject, while the internal object is in fact the figura etimologica with the accusative ending.

UTASI CSILLA

KÉT NOVELLA A SZÁZADFORDULÓN*Hugo von Hofmannsthal: *Das Glück am Weg*; Krúdy Gyula: *Setétke*

Közlésre elfogadva: 1998. XII. 19.

A választott elbeszélések, Hugo von Hofmannsthal **Das Glück am Weg** és Krúdy Gyula **Setétke** című novellái a két író művében nem központi jelentőségűek. Értékszerkezetük párhuzamos vizsgálata arra ad lehetőséget, hogy a más nyelvű, de azonos kultúrkörből származó, megközelítően azonos irodalomtörténeti pillanatban keletkezett irodalmi művek értékalkakító mechanizmusába pillantsunk.

Az irodalmi művek szövegét szervező ismétlések közül, amint Csúri Károly figyelmeztet rá, egyedül azokat az ismétlésrelációkat tekinthetjük mértékadóknak, amelyek a szöveg interpretánsa számára adottak, hiszen: „szemben a szövegvilág valamennyi figurájával (+ az elbeszélő szövegek *narrátorával*) egyedül számára *elérhető* minden más világ, s ezáltal a szövegvilág valamennyi *tényleges* és *lehetséges* összefüggése”¹. Az elbeszélés-világ megalkotásakor az interpretáns a rendelkezésére álló, előzetes világismereteiből, tapasztalataiból indul ki. Az elbeszélésvilágot képező hipotézisek a szövegvilágnak az előzetes ismeretek alapján nem értelmezhető ellentmondásait ágyazzák olyan összefüggésbe, amelyben a szövegvilág ellentmondásai feloldhatók.

A mód, ahogyan valamely elbeszélés megteremti az értékekhez való viszonyát, nyilvánvalóan nem független a kultúrtörténeti pillanattól, melyben keletkezett. A kultúrtörténeti pillanatnak a befolyásoló hatása azonban csak abban az esetben releváns az értelmezés szempontjából, ha az elbeszélés-világ szervezésében részt vesz. A művelődéstörténeti pillanat befolyása a

* Részlet a szerző Krúdy Gyula elbeszélésciklusai a 10-es években c. magisteri dolgozatából.

Hofmannsthal-novella elbeszélésvilágát erősebben, a Krúdy-novelláét kevésbé és áttételesebben szervezi.

Vizsgálatunk a két novella szerkezetében az emberi életben a legfőbb jónak tételezett boldogság és a szép esztétikai kategóriájának viszonyára terjed ki.

Az értelmezés első lépéseként azokat a mozzanatokot vesszük számba, amelyek a szövegvilág állapotainak változásaként felfogott² eseményt szervezik.

A Hofmannsthal-elbeszélés kezdőállapota a narrátort egy hajó hátsó fedélzetén ülve, útban Nizza felé mutatja. A tengeren másik hajó tűnik föl. A narrátor távcsövével az idegen hajó fedélzetén fiatal nőt pillant meg („Den runden Fleck im meinem Glas begrenzte schwarzes Tauwerk, messing-eingefasste Planken, dahinter der tiefblaue Himmel. In der Mitte stand eine Art Feldsessel, auf dem lag, mit geschlossenen Augen, eine blonde, junge Dame. Ich sah alles ganz deutlich: den dunklen Polster, in den sich die Absätze der kleinen lichten Halbschuhe einbohrten, den moosgrünen, breiten Gürtel, in dem ein Paar halboffener Rosen steckten, rosa Rosen, La-France-Rosen...³). Az ismeretlen fiatal hölgyben a narrátor egész élete értelmének kifejeződését ismeri föl. A novella konfliktusát az alkotja, hogy a hajók, anélkül hogy látó- vagy hallótávolságba kerülnének egymáshoz, lassan újra távolodni kezdenek egymástól. Az utolsó kép, melyet a narrátor a másik hajóból elfog, a hajó nevének felirata: La Fortune. A novella a lezáratlan, a negatív értékszerkezetű⁴ epikus mű példája: a találkozás valódi realizálódása előtt már be is következik az elszakadás. A hajó neve megismétli, amit a fiatal nőről előtte a szövegvilág kimondott. A német nyelvben, mint a magyarban is, külön kifejezés jelöli a sors és a szerencse fogalmát. A francia *fortune* köznév a szerencse, a véletlen és a sors fogalmát egyaránt jelöli. A német *das Glück* pedig, a szerb nyelv *sreća* köznevével megegyezően, a boldogság és a szerencse fogalmait jelöli. A hajó neve ezenkívül emblematikus utalás is egyúttal a római mitológia sorsistennőjére, Fortunára.

A Krúdy-elbeszélés kezdőállapota a búcsúra odazarándokolt asszonyok éjszakai pihenését írja le. Az alvó csoport szélén nyitott szemmel ülő asszonyt úrféle fiatalember szólítja meg. A fiatalember az asszony bűnét kérdezi, de saját búcsúlátogatásának okát mondja el a parasztasszonynak. Két éve, a búcsún találkozott Setétkével („Falusi kisasszony volt, fehér ruhában és fehér cipőben, a derekán sárga öv selyemből, amelyen a gavallérok keze szokott helyet foglalni a táncban. A haja is sárga volt, mint a búza, és úgy világított a setétben, mint a felvidéki falvak végén az örökmécses a szent kápolnájában.”), aki a csodatévő fánál térdelt, és imádkozott. Setétke odaadásában kérdés nélkül ment el vele, és a szerelmi együttlétük után esküvel fogadta meg, hogy minden évben újra eljön a búcsúba. A parasztasz-

szony elindul megkeresni Setétkét a búcsút járó asszonyok között. Visszatérve azt állítja, Setétke ott imádkozik a csodatévő fánál.

A novellák első olvasásakor megmutatkozik, hogy mindkét elbeszélés cselekményének a konkrét szinten túl elvont szintje is van. Mindkét elbeszélés szimbolikus, sőt a Hofmannsthal-elbeszélés szimbolikus-allegorikus szinten szerveződik. A többletjelentést mindkét elbeszélésben a fő figura attribútumai strukturálják. A fő figura mindkét elbeszélésben az eseményt kiváltó nőalak. E nőalak hasonló jegyekből épül föl a novellákban. Világos ruhát és cipőt, elütő színű övet visel, a haja szőke. Az alak világosságához mindkét esetben kontrasztként társul a sötétség minősége: az ismeretlen hölgy misztikus, fekete szemében és a Krúdy-novella nőalakjának nevében.

A nőfigura további attribútumai eltéréseket mutatnak a vizsgált elbeszélésekben, az eltérések mibenlétét a nőalakok attribútumainak további számbavétele világíthatja meg.

A két hasonló nőalakban összegeződik a boldogságként tételezett legfőbb jó az elbeszélések másik központi figurája (a narrátor, illetve az úrféle fiatalember) számára. A nőalak további attribútumai mindkét elbeszélésben egyrészt a másik központi figura szavaiból (emlékképeinek és emlékképzeteinek felsorolásából), másrészt az elbeszélés motivikus ismétlődéseiből bontakoznak ki.

A Hofmannsthal-novella narrátorának első emlékező felsorolása azt keresi a múltja képei között, ismerte-e az idegen hölgyet valaha. A valós emlékek („ein gewisser kleiner Garten wo ich als Kind gespielt hatte, mit weissen Kieswegen und Begoniebeeten [...], ein Theater, eine Loge [...], ein Wagen, im Prater an einem Frühlingsmorgen... oder Reiter?... Und der starke Geruch der taufeuchten Lohe in Kastanien-blütenduft und ein gewisses helles Lachen [...], ein gewisses Budoir mit einem kleinen Kamin und einem gewissen hohen Louis-Quinze-Feuerschirm...”⁵) között egyikben sem tudja azonosítani. A narrátor emlékező felsorolásának második részében a múltjának más jellegű emlékképei azonban mintha mind az ismeretlen nőről tudósítanának: („Gewisse Musik hatte mir von ihr geredet, ganz deutlich von ihr, am stärksten Schumannsche; gewisse Abendstunden auf grünen Veilchenwiesen, an einem rauschenden kleinen Fluss, darüber der feuchte, rosige Abend lag; gewisse Blumen, Anemonen mit müden Köpfchen... gewisse seltsame Stellen in den Werken der Dichter, wo man aufsieht und den Kopf in die Hand stützt und auf einmal vor dem inneren Aug die goldenen Tore des Lebens aufgerissen scheinen...”⁶).

Az ismeretlen nőről való tudás nemcsak a narrátor múltját hatja át, hanem harmadik felsorolása tanúsága szerint a jövőt is. A narrátor számára a felsorolt, jövő idejű, feltételes módú képek (a hölgy jövőbeni mozdulatai, fejtartása, tekintete, mosolya és az antibes-i villa teraszán lejátszódó jelenet) ismeretértékkel bírnak.

A narrátor egyedüli attribútuma az elbeszélésben a megtalálás és a fölismerés mozzanatából következik. Neve és társadalmi körülményei jelöletlenek. Ennek a ténynek hangsúlyozása és kiélezése azért fontos, mert a megtalálás és fölismerés a narrátor boldogságigényének és boldogságképességének tökéletes beteljesülése. A valós világban az ember boldogságképessége és -igénye egy másik ember valamely individuális jellegzetességével fonódik össze elválaszthatatlanul, ezért az egyéni boldogságigény és -képesség nem jár rendezett ismerettel. A novellában a boldogságigény és -képesség beteljesülése a szépben valósul meg, mert egészében ismeret, és azért ismeret, mert a szépben valósul meg. A boldogságigény és a boldogságra való képesség a szépséghez való relációjában tesz szert ismeret-jellegre. Az ismeretlen nő figurája motivikus ekvivalencia-kapcsolatban áll a narrátor két tájleírásával. Az első, a novella kezdőképe, a Riviéra homokpadjainak a leírása a pálmák csipkézett árnyékával és a part rózsával befutott, alacsony fehér épületeivel. Az ismeretlen hölgy néhány félignyílt rózsát visel az övébe tűzve. A második tájleírás a szél nyomán fölmorajló tenger leírása, amelyet mitológiai szörnyek népesítenek be.

A szecesszió dekoratív iparművészete a rokokóhoz nyúlt vissza. Hermann Broch **Hofmannsthal és kora** című esszéjében az impresszionizmus törekvéseinek félreértéséből, leegyszerűsítéséből származtatja a szecesszió középpontba emelt elemét, a vizet: a szecesszió dekoratív ornamentikájában előszeretettel indáztat vízi növényeket: liliomot, nádat és sást. A tengerleírás elhatárolja magát a meissenai porcelántermékek vízi-mitológia-ábrázolásától. A leírás mintegy annak a vizsgálatát végzi el, hogy a tenger őselemének milyen leírás felel meg a „valóságban”. A „borszinű tengerből” kiváló lények, szörnyek és maga az isten, Neptunus is „szörnyűbbek”, mint a meissenai termékek figurái. A tengerből előbukkanó lények a szecessziós művészet jegyeit viselik magukon: a meissenai porcelánra való utalás ezért a szecesszióknak a rokokóhoz fűződő kapcsolatát erősíti meg.

Neptunus félelmetes, rózsás arcának női kifejezése van. A tengerleírás ezzel az attribútummal kerül ekvivalencia-kapcsolatba a központi nőalakkal. A nőalak szecessziós volta nem a ruházat és a hajviselet divatját jelenti az elbeszélésben, hanem azt, hogy a nőalak a szecesszióban megvalósult *szép* képviselője és megtestesítője.

A narrátor távcsövön figyel az ismeretlent, aki ilyenformán semmilyen módon sem viszonyozhatja figyelmét. Az ismeretlen egyetlen „valós” mozzanata sem a narrátorhoz szól, csupán kifejezi és megtestesíti a narrátor boldogságigényét és -képességét. Módosítanunk kell tehát a tényállások állapotváltozásaként felfogott eseménysor leírásán. Az elbeszélésben voltaképpen egyetlen állapot változatai követik egymást. A narrátor múltját is átszötte az ismeretlen nő, a múltja egészével (vagy legalább a múltja leg-

értékesebb részével: a szép élvezetével) jut el a fölismerésig és ismeretig. Nem a látvány váltja ki tehát az ismeretet, hanem az előzetes tapasztalat hirtelen rendszerbe állása és megvilágosodása ismerteti föl vele a lányt. A narrátor figurájának kezdő állapotát a beteljesülés állapota váltja fel, ezt azonban rögtön a be nem teljesülés fordulata követi. Az elbeszélésvilág a narrátor egyetlen, igazi állapotának önismeretét alakítja ki a narrátor három állapotának egymásra következőjével. A veszteség állapotával ugyanis oda tér vissza, ahonnan kiindult, hiszen a harmadik állapot a be nem teljesülés attribútumát adja hozzá a második, a beteljesülés állapotához, s ez a mindenkori, tehát bármikori állapotról is kivétel.

Az eseménysort allegorikus jegyek szervezik. A hajó ismétlődése ebben az összefüggésben motivikus kapcsolatba állítja a narrátor figuráját és az ismeretlen hölgyét, amelyben az ismeretlen hölgy a narrátor alakváltozataként jelenik meg (ezt a célt szolgálja a *könyv* motivikus ismétlés-kapcsolata is: a narrátor, mielőtt távcsővéért megy, angol nyelvű könyvét visszaviszi az olvasóterembe, a hölgy pedig saját könyvéért hajol le).

A kulturális konvenció úgy tartja, a sorsot el lehet szalasztani, ha a kínálkozó esélyeket kihasználatlanul hagyjuk elmenni magunk mellett. Az elbeszélésben azonban egyoldalú, előzetesen negatív determinációt jelent a sors. A hölgy alakja, amikor fölállva szembefordul a narrátorral, s fejét ingatva kizárja a beteljesülés lehetőségét, a sors negatív alapjegyeit veszi magára.

A sorsistennő másik jellegzetességéből részesül a fiatal nő a fejrázást megelőző minden mozdulatában, a vakságból. A fiatal nő „vakságát” azonban a narrátor teremti és okozza, hiszen olyan távolságból figyeli, ahova szabad szemmel nem láthat el a lány. Nemeziszt, a Fortunának megfelelő görög sorsistennőt az emblematikus ábrázolások golyón egyensúlyozva jelenítik meg, a szerencse forgandóságára célozva. Az egyén azért vak a sorssal szemben, mert a sors az emberi értelem számára áttekinthetetlen, nem racionális rendezőelv szerint működik.

A narrátor önnön sorsát ismeretként szemléli a hölgy figurájában, és ennek az ismeretnek a szépség a tartalma és a kiterjedése. Ezen a ponton kapcsolódik erőteljesen a Hofmannsthal-novella értelmezésébe a kultúrtörténeti mozzanat. A Habsburg Monarchiában kialakult érték-vákuumban eltűntek azok a múltbeli biztosítékok, amelyek a szép „természetes” egységét szavatolták az ember különféle törekvéseivel. Az egyén boldogságigényének és -képességének maradéktalan megfeleltetése a széppel, a szép értékének elbizonytalanodási tünetét közvetíti. A novellában a boldogságnak *tárgyi* megfelelése a szép. E tárgy a szecesszió stílusjegyeit viseli magán. A kérdés egyik oldalát, azt, hogy elegendő-e a szecesszió dekoratív és ornamentikus szépségideálja a boldogságigény és -képesség megfeleléséül, az

elbeszélés egyértelműen nemmel válaszolja meg. A kérdés másik oldalára azonban, mely a szép értékének új formájára vonatkozik, nem a szecesszió szépségideál elvetésével felel az elbeszélés.

Hermann Broch azt állítja idézett könyvében, hogy: „Nem vitás, Hofmannsthal tudta kezdettől fogva, hogy végeredményben asszimilálódott magához a vákuumhoz.”⁷ A költészetet Broch szerint Hofmannsthal „megismerési rituálénak tekintette”⁸, a költő „nem magvából fejti ki a lírai helyzetet, s nem – ami ezzel egyet jelent – önnön magvából, közönség módjára szemlélőként áll szemben a helyzettel s így önmagával is: »Nem vagyunk önmagunk birtokában: az kívülről int felénk.«”⁹

A Habsburg Birodalomban, melynek akkorára egyetlen működő, összetartó eszméje a császárság intézménye, Hofmannsthal élete, állítja Hermann Broch, „szimbólum volt, egy leáldozóban lévő nemesség és színház nemes szimbóluma –, szimbólum a vákuumban, de nem a vákuum szimbóluma.”¹⁰

A Krúdy-novella értékszerkezetét a Hofmannsthalétól eltérő módon befolyásolja a Habsburg Monarchia értékválsága. Elsősorban nem is a nyelv és a kulturális hagyomány eltérő volta miatt, hanem abból következően, hogy az értékek devalválódását más perspektívából figyelte Krúdy Gyula. A Monarchia érték-vákuumának Krúdy szemlélője, s nem örököse. Az értékválság sajátos szögben vetült Magyarországra, s ez adja az értékek vákuumában keletkezett művek sajátosan magyar jellegzetességeit.

A Krúdy-novella idősíkja összetettebben rétegzett, mint a Hofmannsthal-elbeszélése, amelyben a lineárisan lefolyó cselekmény az értékek szempontjából mozdulatlan állapotot konstituál. A Krúdy-elbeszélés egyik rétege az elbeszélésvilág jelenének eseményeit alakítja (az asszonyok pihenése, a koldusok helyezkedése, a parasztasszony és az úrféle párbeszéde, a parasztasszony Setétkét kereső elindulása és visszatérése), a második pedig az úrféle férfi elbeszélésében (ennek az elbeszélésszegmentumnak a szituációja megegyezik a Hofmannsthal-novella narrátorának szituációjával, jelentős különbségként azonban a Krúdy-novella „narrátorának” elbeszélését Setétke egyenes idézet formájú szavai szakítják meg) a két évvel előbbi búcsú eseményeit idézi föl. E múltbeli időrétegben kap helyet Setétke leírása is, amelyet az úrféle boldogságigényének és -képességének a világaként fogunk fel, és amely nem a múlt vagy a jelen világának szintjén helyezkedik el, hanem a vágyak és szükségletek szintjén, melyet az érvényesség kritériuma hoz létre.

A konfliktus forrása éppen a kétely, hogy a vágyak és a szükségletek világa valósággá válhat-e.

Az elbeszélés részeiben, bizonyos rétegeiben vesz föl szimbolikus jelentéseket, nem az egészében. Setétke alakjának attribútumai jelzik a szimbolizáció folyamatát. Setétke a szövegvilágban nem bizonyosan létező személy, vagy nem bizonyosan egyetlen valós személy. Neve beszélő név.

Setétke így szól az úrféle férfihoz: „Setétke vagyok. A setétben majd akkor is eszedbe jutok, ha már többé nem látsz.” Elválásuk előtt a következőket mondja: „Setétke vagyok, akit csak éjjel, estve látnak a férfiak, és máskor soha észre nem vesznek. Csak nézz a holdba, és nyomban eszedbe jutok. Csak hajtsd le a fejed, mikor egyedül vagy, és azt fogod hinni, hogy friss sarjával megrakott szekér megy ablakod alatt, rozmaring szaga lesz a pipád füstjének, és a falevelek között bujkáló kis madár különös zörejét hallod.”

Setétke az este, az alkalom szimbóluma, amit az elbeszélés a holdfény különös megszemélyesítésének (a hold a szamarait hajtja) motivikus ismétlésével erősít meg.

Setétke szimbólum voltára utal, hogy amit kimond, arról megbízható pontos tudása nem lehet, arról egyedül a narrátornak lehet ismerete. Figuraként való megtestesülését bizonytalanítja, hogy valamennyi búcsúba jövő lány képviselője vagy közös neve. Hiszen, amint a parasztasszony mondja: „Setétke lesz minden lányból, hajnal előtt, gyónás előtt.” „Sok Setétke van a búcsúkon, mert a lányok nem gondolkodnak az eszükkel.”

Végül Setétke figuraként való megtestesülése ellen szólnak a férfi szavaiból kibontakozó attribútumai, melyek nem a személyéről, hanem a férfi hozzá kapcsolatos képzeteiről beszélnek: „A nyakának olyan szaga volt, mint reggel az eperfa levelének, a kezének az érintése, mint a fülemüle fészékének puhasága, a szájának lehelete nyár orgonabokrai között érezhető, ahová csókolózni járnak a gyermekek. Kis keble volt, mint az álombeli párna, amelyen álmodunk nőkről, királyságról, elmúlt fiatalkorunkról, öregkorunk sárga aranyairól, amelyeket tudatlan leánykák kezébe csúsztatunk majd, és a méhesről, hol a szundikáló agg feje körül fiatal menyecskék felhúzott ruhával táncolnak.”

Ha a két elbeszélést abból a szempontból kíséreljük meg összevetni, hogy milyen a boldogságigény és -képesség igazságértéke a novellák világában, ebben az esetben a fregei logikaelmélet megkülönböztetésével, a Hofmannsthal-novellában a boldogságigény jele igazságértéket kapna, hiszen tárgy rendelhető hozzá, az ismeretlen nő figurája. A Krúdy-novellában ezzel szemben az úrféle férfi boldogságigényéhez csak képzetek tartoznának, mint a fregei logikaelméletben a valós világ irodalmi mondataihoz. A Hofmannsthal-novellában a boldogság érték kifejezése az elbeszélésvilágot osztatlanul jellemzi. A Krúdy-novella elbeszélésvilágának azonban csak egyetlen részvilágában, az elbeszélés „valós” világában nem rendelhető a boldogságigény jeléhez tárgy. A novellának a „valós” világa fölé rendelt világát éppen az jellemzi, hogy a képzetkomplexumként felfogott boldogság-predikátumhoz Setétke figuráját tárgyként rendeli.

A Krúdy-novellának a Hofmannsthaléval megegyező vonása, hogy a főalak boldogságigénye és -képessége egészének kifejezésére törekszik.

A való világban a vágy értelmezi a tárgyát, vagy éppen abból az okból tűnik különösnek vágy félelmetesnek, mert fölforgatja és átrendezi önismeretünket, önismeretünk félelmetes hiányosságaira mutat rá, értelmileg megválaszolhatatlan jelenségeket vezetve be kiterjedésébe. Setétke figurájának megismerése a boldogságigénynak való teljes megfeleléséből következik. Az úrféle férfi a teljességben korábbi önismeretének egyetlen tényére sem ismer.

A teljesség a Krúdy-novella elbeszélésvilágában is időtlenséget jelent, de nem a megállított idő értelmében, hanem az önmagába visszatérő, körkörös idő értelmében.

Az elbeszélés „valós” világát meghaladó és befolyásoló világot a Krúdy-novellában akár az értékek világának is nevezhetnénk, hiszen ez a világ a novella értékszerkezetét strukturálja. A lábatlan koldus motivikus ekvivalencia-párja a fiatal férfinak: „Egy előrelátó lábatlan vén koldus béka módjára kúszott előre az országúton a templomajtó közelébe. A porban girbegurba írás maradt csúszó teste után, mint egy élettörténet, amelyet senki sem fog elolvasni, s reggelire eltapossák a nyomokat.”

Az elbeszélés „valós” világában a boldogságigény és -képesség nem rendeződik kijelentés és tárgy megfelelésévé. Setétke nem létezik bizonyosan a „valós” világban, vagy amennyiben létezik, a vele való találkozás nem bizonyos (bár ebben az esetben Setétke esküjét megszegve, az elbeszélés értékszerkezetében nem tölthetne be szerepet). A férfi boldogságigénye és -képessége beteljesülésének Setétke megtestesülése a tétje, s Setétke akkor testesülhet meg, ha a hűség feltételének eleget tesz.

Az elbeszélés valós világában a képzetkomplexum nem hoz létre figurát, az értékvilágban pedig a képzetkomplexum a valóságfüggésétől megszabadul. Az értékek világában a hű Setétke a boldogság jeleként jelenik meg, a „valós” világ tényállása irrelevánssá lesz.

Setétke imádkozása a csodatévő fánál motivikus ismétlődés az elbeszélésvilágban. Az első ima tartalma a szövegvilágban ismeretlen, a másodiké ismert: Setétke a fiatal férfi újra eljöveteleért imádkozik. A második ima valószínűsíti az első tartalmát: Setétke valaki eljöveteleért imádkozik, ezért nem lepődik meg, amikor az úrféle férfi hozzálép. A motivikus ekvivalencia-kapcsolat „hátrafelé” ható mozzanata, hogy miként az első ima esetében bekövetkezik a csoda, a másodikban is megtörténik. Az imádkozó Setétke figurája a csoda megtestesülése az elbeszélésvilágban, de az elbeszélésvilágban lejátszódó értékkiegyenlítődésként része az is – ha a lábatlan koldus valóban a fiatal, úrféle férfi motivikus megfelelése –, hogy a boldogságképesség és -igény összegező reprezentációja nem ad fönntartó értelmet az életnek. Miközben az esemény végén az úrféle fiatalember elindul a csodatévő fához: „A lábatlan koldus a templomajtóig ért, előkészítette olvasóját,

kalapját a földre helyezte és a salétromos falnak döntve, még szunyókált hajnalig.” A fiatalember élete úgy tűnik el, mint a koldus nyoma a templomhoz vivő úton. De éppen a férfi figurájának élettávlatához képest minősül csodának Setétke magatartása, amellyel a valós, megtörtént találkozás elérkezik az érvényességhez.

A Krúdy-novella értékszerkezetének még egy vonásáról kell említést tennünk. A novella a fiatal férfi boldogságigényét és -képességét nem a szép viszonylatában értelmezi. Mert a fiatal férfi figurájának attribútumai ebben a novellában is, mint a Hofmannsthaléban, egyetlen jegyre szorítkoznak, leszögezhetjük, hogy a novella a boldogság képességét és igényét általában, nem a széphez való viszonylatában értelmezi. A Krúdy-novella esetében más vonatkozásban merül föl a dekoratív szép kérdése, mint a másik novella esetében. A Hofmannsthal-novella a szecesszió stílárius jegyeit öszegezi tárgyas leírásaiban, Krúdy díszítőelemei – a figuráknak látszólag merőben a „felület” szépségének szolgálatában álló kijelentései – nem a szecesszió stílusjegyeit viselik, hanem valamely speciálisabb értelemben vett irodalmi jelleget. Hermann Broch Hofmannsthal-esszéjében a képzőművészeti impresszionizmus és minden jelentős, átfogó stílusirányzat újítását az anyaghoz való viszony, a technika megváltozásának tudja be. Krúdy díszítőelemei írói technikájából következnek. A Monarchia értékválsága az anyaghoz való új viszony képében érintette és érte el. Elbeszélő művésztérec ezért a rétegezethez, a szerkezetek eltérő szintű szimbolizációja és heterogenisége a jellemző.

Jegyzetek

- 1 Csúri Károly, Két ismétlés-típus irodalomelméleti státusáról. In: Ismétlés a művészetben. Szerk.: Horváth István–Veres András, Akadémiai Kiadó, Bp., 1980, 314.
- 2 Bernáth Árpád, Narratív szövegek irodalmi magyarázata. Literatura, 1978, 3–4., 193.
- 3 „Távcsovem kerek nyílását fekete kötélzet, sárgarézzel szegélyezett palánk határolta, mögöttük a mélykék ég. Középen, valamely nyugágyon csukott szemmel feküdt egy széke, fiatal hölgy. Mindent világosan láttam: a sötét huzatot, melybe a kis világos félcipő sarka fűródött, a mohazöld, széles övet, melybe néhány félignyílt rózsát tűztek, rózsaszínű, La-France-rózsát...” (U. Cs. fordítása).
- 4 Bernáth Árpád, im., 194.
- 5 „egy bizonyos kis kert, fehér kavicsúttal és begóniaágyásokkal, egy bizonyos színház, egy páholy (...), valamely kocsi a Praterben egy tavaszi reggel... vagy egy lovas?... A harmattól nedves bozót átható szaga és gesztenyevirág-illat és bizonyos világos nevetés..., valamely budoár, kis kandallóval és bizonyos magas, XV. Lajos stílusú kályhaellenzővel...”
- 6 „bizonyos zene róla, egészen világosan ő róla beszélt, leginkább a schumanni; némely esti órák a zöld ibolyamezőkön, zubogó kis folyó mellett, fölöttük a nedves, rózsás este; egyes virágok, a szellőrózsák bágyadt fejcskéikkel... a költők műveinek némely különös helye, melyeknél fölne az ember, fejét a kezébe hajtja, s egyszerre a belső tekintet előtt az élet arany kapui kitárulni látszanak...”

7 Broch, Hermann, Hofmannsthal és kora. Szecesszió vagy értékvesztés? Helikon, Bp., 1988, 151.

8 Uo., 118.

9 Uo., 121.

10 Uo., 152.

TWO SHORT STORIES FROM THE TURN OF THE CENTURY

The author, who discusses in a longer study the cycle of Krúdy's short stories from the 1910-s, draws a parallel between one of the Krúdy short stories and a Hofmannsthal short story - both written at about the same time and with approximately the same cultural background - with the intention to analyze and compare their mechanisms.

EISEMANN GYÖRGY: MIKSZÁTH KÁLMÁN

Budapest, Korona Kiadó, 1998, 199 l.

Klasszikusaink

Ha a közelmúlt Mikszáth-évéhez (1947) kötnénk, zömmel a múlt század második, illetve e század első felével foglalkozó irodalomtörténész, Eismann György (**Keresztutak és labirintusok**, 1991; **Végidő és katarzis**, ua., **Ősformák jelenidőben**, 1995; **Szimbólum és metafizikum Komjáthy Jenő költészetében**, 1997) monográfiáját, az alig egy évnyi késés ellenére is ezt nyugodtan megtehetjük, akkor a Korona Kiadó klasszikusainkat (megjelent: Ady, Arany, Márai, előkészületben: Balassi, Zrínyi, Katona, Petőfi, Jókai, Móricz, Füst, Tamási, Kodolányi, Szabó Lőrinc, József Attila) bemutató sorozatában megjelentetett Mikszáth-könyvet joggal a jubileum legtöbb szellemi izgalmat nyújtó kiadványának tekinthetjük. Akkor is, ha az évforduló kapcsán néhány, az életmű mai értelmezését segítő valóban fontos kiadvány (**Mikszáth- emlékkönyv, A magyar polgárság kérdései – élet a századfordulón**) látott napvilágot. Eismann könyvének jelentőségét a teljes életmű korszerű szemléletű közelítése adja (akkor is, ha olykor felismerjük rajta az elméleti modernség zavaró, szakmai tolvajnyelvi ficamait, melyek közül stiláris otრობaságával a „lecövekelését involválja” szókapcsolat „jeleskedik”).

Sajátos, s egyben elgondolkodtató is, hogy a magyar olvasók közt nagy népszerűségnek örvendő Mikszáth-opus áttekintő irodalomtörténeti feldolgozását éppen úgy a szakma adósságaként tart(hat)juk nyilván, mint például a Jókai- vagy a Petőfi-életmű bemutatását. Még ha a látszat ellent is mond ennek. Hiszen, ha felemlítjük az író halálának évében (1910) megjelent első áttekintéstől, Várdai Béla Mikszáth-könyvétől Riedl Frigyes 1913/14-ben tartott egyetemi előadásain (1940-ben jelent meg), Zsigmond Ferencnek az Irodalomtörténeti Füzetekben kiadott tanulmányi áttekintésén (1927), Schöppflin Aladár esszémonográfiáján (1941), Király István szocreál Mikszáth-könyvén (1952), Kozma Dezső Kolozsvárt publikált kismonográfiáján (1977) át a Rejtő István írta **Mikszáthiádáig** (1992), illetve Fábri Annának az Arcok és Vallomásokban (1981) közölt élet- és pályarajzáig készült munkákat, akkor akár elégedettek is lehetnénk az opus szakmai

receptiójával. Ha azonban tudjuk, hogy ezek között több mű alig egyéb életrajznál meg tartalmi elemzésnél, vagy ideológiával fertőzött álirodalmi dolgozat, érthető hiányérzetünk. S ezen sem a mindenképpen legszakmaibbnak mondható áttekintés, Schöpfliné, sem szükségszerűen csak a részletekkel foglalkozó okos, értő tanulmányok (Barta János, Németh G. Béla, Bisztray Gyula, Rónay György, Alexa Károly, Imre László, Kerényi Ferenc, Poszler György, Sajó András stb.) lényegesen nem változtatnak.

Ilyképpen érthető, hogy a szerző munkái, akárcsak az adósság törlesztésének sürgetése fokozták az új Mikszáth-monográfia iránti megkülönböztett érdeklődésünket.

Könyve bevezetőjében Eisemann György napjaink „különleges” feladatának nevezi a mikszáthi életmű újraolvasását, újraértelmezését. A vállalkozás különlegességét abban a lehetőségben látja, hogy a kutatónak nem kell „a Mikszáth-kritikatörténetben megfogalmazott befogadási tradícióra” támaszkodnia, hanem „a hazai és az európai modernség szakaszainak átváltható, itt alkalmazható hagyományához” fordulhat. Ezt a szándékot támasztja alá az a tény is, hogy míg a jegyzetekben szinte mindenki előfordul, aki Mikszáthtal foglalkozott, a szakirodalom kizárólag az 1971-től írt munkákat tünteti fel. Miközben Eisemann bevallotta modern Mikszáth-kép megteremtésére tesz kísérletet, „századunk utolsó harmada” által felismert „értelmezési hiátust” szeretné megszüntetni, legalábbis szűkíteni. Amikor a „Mikszáth-szakirodalomban a modernség szempontjainak érvényesülését keresi”, akkor abból indul ki, hogy Mikszáth művészetét, amely „gyakorlatilag a múlthoz tartozott”, az ezredfordulóra kialakult befogadásmód szerint lehet leghitelesebben értelmezni. Hogy azonban a mikszáthi életmű napjainkban, az esztétika „korszerű receptív adottságai” szellemében megelevenedhessen, ahhoz felül kell bírálni, újra kell értelmezni az opust kezdettől fogva ért vádakát, nevezetesen a bölcsélet hiányát, a lélekábrázolás mélységét és a szerkesztés ügyetlenségét, áll a könyv bevezetőjében.

Már a mikszáthi életművet vagy az egyes regényeket (**Szent Péter esernyője**, **A gavallérok**, **A fekete város**) külön, vagy valamely összetartozó jegy szerint közös fejezetben tárgyaló, nyolc részből álló áttekintés kezdetén, a pályakezdéssel foglalkozó lapokon több olyan szemponttal találkozunk, melyeket a modern próza ismérvei között tart számon az elmélet. Miközben a szerző az iránt érdeklődik, „milyen új prózaolvasási módokra” ösztönzött Mikszáth sikert hozó első két kötete (**A tót atyafiak**; **A jó palócok**), úgy látja, hogy az előbbi négy elbeszélése közül **Az aranykisasszony** azért váltott ki „tartózkodó véleményeket, sőt olykor éles bírálatot”, mert befogadása nem volt összhangban az akkori közönség olvasásmódjával: **Az a fekete folt** és a **Lapaj, a híres dudás** „tragikus vagy éppen szentimentális beállítottsága révén” sikert aratott a kortárs közönségnél, amely

Az aranykisasszony „groteszk, vagy parodisztikus-ironikus minőségeit észre sem vette”. De modern vonás „a nyitás és zárás szövegrészeinek egymással tükröztetett jelen ideje, mely ugyanakkor két különböző beszédhelyzetből bontakozik ki” (**Az a fekete folt**), ugyancsak a „modernség észjárását mutathatja” ebben a szövegben „az elbeszélőnek olyan belépése a szereplő tudatába, mely mellőzi nézőpontjának határozott elkülönítését, pozíciójának markáns elhatárolását”. A végre sikert hozó két kötet közül **A jó palócokban** pedig **Az epikus hangnem művészetét** (ez a főszöveg összefoglaló címe) kereső monográfus „a modern olvashatóság esélyét” az elbeszélések és novellák ciklusként, vagy éppen regényként való összetartozásában látja, amire a poétikailag „rokon alakítások” hív(hat)ják fel figyelmünket. Másfelől a megszakítottság ellenére is érezhető folytonosság lehetővé teszi a líraiságnak és az epikumnak a századvégre jellemző közeledését, amely a „posztmodernitás műfajtudatában (is) igencsak felerősítve” van jelen, „az ’egyenes beszéd’ szólamának a ’hangjában’ érvényesül”-ve nyújt lehetőséget „magának a beszélőnek a megalkotására, ottléte konstruálására, karakterének kirajzolására”.

Azt fogalmazza meg tehát az opus modernségét vizsgáló szerző is, amit a Mikszáth-recepció kezdettől fogva érzékelt, az író felismerhető hangját, jelenlétét. Ezzel Mikszáth egyszersmind folytatója a magyar anekdotikus modernnek, amit a magyar modernségsszemlélet „oly nehezen tolerál”, szégyellni való nemzeti ballasztként utasít el, holott az anekdota az idejétmúlt-nak ítélt cselekménycentrikus epikától a korszerűnek tartott nyelvcentrikus epikához való közelítést jelenti, a gadameri hermeneutika álláspontja szerint „e nyelvfelfogás egyik reprezentatív irodalmi modellje lehet”. De ezt a monográfia szerzője már egy másik, a **Besztercze ostromát** és **A sipsiricát** tárgyaló, **Anekdoták és különcök** c. fejezetben fejt ki részletesen, a posztmodern esztétikára való hivatkozás mellett nem feledkezve meg a magyar prózaírás olyan művelőiről sem, akik – mint Kolozsvári Grandpierre Emil, Örkény István vagy a fiatalabb évfázatokhoz tartozó Esterházy Péter, Temei Ferenc – modern folytatói a kárhoztatott mikszáthi anekdotizmusnak. Ha az anekdota attól modern, hogy „elbeszélője egyszerre rejtekező és narrátor” kettős énjének nyújt megnyilatkozási alkalmat, akkor ez egyben azt is jelenti, hogy lehetőséget ad a különböző narratívák közötti átjárásra, ami ugyancsak a modern próza sajátossága, illetve prózaelmélet egyik elvárása. Az a szereplő, aki, mint Pongrácz gróf a **Besztercze ostromában**, képtelen erre az átjárásra, az ábrázolt világ különcévé válik; kirekesztődésének bizonyítékát nem szokatlan cselekedeteiben, hanem nyelvének elszigeteltségében kell látni.

Az opus újraolvasására Eisemann nyelvfilozófiai szempontokat követő vállalkozása során elsősorban fontosnak tartja, hogy a Mikszáth-prózáat ki-

szabadítsa a kezdettől fogva létező, s immár a művekre csontosodott interpretációs hagyomány, „a romantika-realizmus viszonyítás” csapdájából, ahogy az első sikeres elbeszéléskötetéről szóló fejezet zárósoraiban ezt a szándékát felfedi, s ahogy ennek mintegy logikus folytatásaként a kiszabási műveletet már a következő, a **Galamb a kalitkában** és a **Két választás Magyarországon** c. műveket tárgyaló részben demonstrálja is. De „a műben használt nyelvjáték” szabályainak ismeretét vallja a beavatottság föltételének is, hogy a szólhasson a történetiség mikszáthi változatáról **A beszélő köntös** és az **Új Zrínyiász** kapcsán, a regénybeli „két interpretáció egymást olvasó összjátéka” útján történő legendateremtésről (**Szent Péter esernyője**). Az életmű elemzéséhez választott vezérelv legérzékletesebben **A gavallérokról** készült fejezetben jut kifejezésre, mivel a kisregény alakjainak szerepjátéka („azt mutatják fel a tettetésben, amivé lenni szeretnének: jómódú, nagyvonalú, pompakedvelő, büszke és magabiztos hölgyek és urak, nem pedig elszegényedett, napi gondokkal küszködő, kiszolgáltatott hivatalnokok”) eleve kétféle megszólalási módot, narrációt tételez fel, ír elő, s így fölöttébb alkalmas az eisemann-i szempontok bemutatására. Hasonlóképpen a narratívák „játékát” hívja segítségül a szerző a **Különös házasság** és **A Noszty-fiú esete Tóth Marival** c. regények műfaji sajátságainak (**Irányregény? Riportregény?**) vizsgálatakor.

Hogy a monográfiában hangsúlyos helye van **A fekete városnak**, az nem pusztán azzal magyarázható, hogy az egész életmű záródarabja, inkább hogy az opus összegezése is, „mintha az egész életmű bizonyos újramondása lenne”. S ennek értelmében Mikszáth-könyve zárósoraiban Eisemann György címszószerűen felsorolja a korábbi fejezetekben szóba hozott, sőt kiemelten tárgyalt, elsősorban a modernség szempontjából evidens jegyeket, vonatkozásokat: „a lírai ’hang’ és a legenda poézisétől a történetiség és az anekdotizmus, a groteszk és a tragikum viszonyán át, a szerepjátékok-álcazások epikai funkciójáig, a nézőpontok és horizontok cseréjének fergeteges mozgékonyaságáig, az ironizálás sajátosságaiig stb.” S teszi ezt azzal a szándékkal, hogy az interpretáció folytatására biztassa a Mikszáth-szakirodalmat, melynek – mint az ismertető bevezetőjébe utaltam rá – van a „nagy palóc”-cal szemben törleszteni valója. S hogy e jelentős monográfia szerzőjének reménye nem alaptalan, látszik a **Mikszáth-émlékkönyv** egyik-másik tanulmányából, de még inkább **A kánon peremén** c. éppen Eisemann György szerkesztésében megjelent, az „irodalmi modernség alakváltozatai a XIX–XX. század fordulójának magyar prózájában” alcímet viselő kiadvány dolgozataiból is, melyek közt Rózsafalvi Zsuzsannáé éppen a mikszáthi prózával foglalkozik **Szövegköziség a Mikszáth-poétikában (Az aranykisasszony és Az eladó birtok)** címmel.

Hogy a Mikszáth-monográfia szerzőjét a művek elemzése során nem terhelték a nélkülözhetetlen, de felesleges kitérőkre kényszerítő életrajzi

adatok ismertetése, felidézése, azon a sorozat szerkesztési koncepciója segít. A főszoveget követően olvasható, **Egy sikertörténet a Monarchiában** címmel az élet- és pályarajzot jól egyesítő **Életrajzi krónika**. A kötetet a *Jegyzetek* után három részre (**Gyűjteményes szövegkiadások**, **Bibliográfiák**, **Szakirodalom**) tagolt **Válogatott bibliográfia**, név- és címmutató teszi teljessé.

GEROLD László

KARÁCSONY SÁNDOR: A CINIKUS MIKSZÁTH

Budapest, Hét Krajcár Kiadó, 1997, 112 l.

Mikszáth Kálmán születésének 150. évfordulóján, számos más kiadvány, monográfia és tanulmánykötet mellett, megjelent Karácsony Sándor (1891–1952) **A cinikus Mikszáth** című, 1944-es kötetének új kiadása. A debreceni filozófus-irodalomtörténész munkája épp kettős értékskálája, egyszerre vitatható és értékelhető meglátásai miatt érdemel figyelmet. A történeti látásmód és a szöveg ugyanis hangsúlyozottan magán viseli a korszak populista irodalomszemléletének, elfogult magyarságképének jegyeit, ugyanakkor határozottan cáfol meg a Mikszáth-életműre vonatkozó olyan téves értelmezéseket, amelyek a „nagy író, de erkölcstelen ember” munkásságáról, a társadalmi bűnökkel szembeni elnéző, tehát cinikus írói attitűdről szólnak.

Karácsony Sándor **A cinikus Mikszáth** című könyve a cím által kiemelt értékelés antitézise. Mikszáth nem cinikus, hanem a tudományos koordináták helyett irodalmi remekművekben tetten érhető magyar filozófia jeles képviselője. Életművében komplex lét-, ismeret- és értékelmélet kristályosodik ki, azaz felfedezhetők benne a rendszerszerű filozófiai gondolkodás alapkategóriái. A Mikszáth-életműnek ezt az – idézett tételben összegződő – értelmezését Karácsony Sándor az író cinikusnak bemutató hagyomány (példaként említi az 1910-es **Mikszáth-Almanach** utószavát) és Németh Lászlónak a magyar anekdotázást elítélő, azt nemzeti vétekként bemutató véleménye ellenében fejti ki. Bevezetőjében öt pontba foglalja, hogy a magyar anekdotázó kedv miért nem lehet a rendszeres magyar filozófia létrejöttének kerékkötője: (1) a magyar gondolkodás lényegi momentuma nem az absztrahálás, hanem a metaforikus kifejezőmód, (2) a keleti filozófia is a parabolán alapul, mégsem vonjuk kétségbe létezését, (3) a magyar filozófia területe nem a tudomány, hanem a költészet, (4) gondolkodásának alapformája, nyelve az anekdota, (5) az „igazi baj” nem az anekdotázás, hanem épp e vonás megtagadása, azaz az „idegen rendszerekben végbemenő siker-

telen »művelődés«”. Az első pontban kifejtettek a jelentések mélyén megnyilvánuló objektív és primitív összeglátet, a kép, az anekdota egyenrangúságát hangsúlyozza a magasabbrendűnek vélt gondolkodás absztraháló tendenciáival. A keleti filozófiák léte a nem tudományos színtereken kibontakozó magyar filozófia létjogosultságát is bizonyítja, hiszen parabolikus mivolta ellenére is csak akkor lehetne megtagadni, ha a diszciplináról kijelenthetnénk, hogy kizárólag európai jelenség. A harmadik tételben Karácsony annak a meggyőződésének ad hangot, miszerint valamely filozófia létrejöttének nem okvetlenül feltétele a történet- és rendszerszerűség, illetve az absztrakt gondolkodás: irodalmi (remek)művekben is körvonalazódhatnak jegyei. Az anekdotázás „adottság és alkat”, állítja a szerző, épp ezért nem lehet idegen lelki sajátosságokkal felcserélni. Véleménye szerint nem az anekdotázás igénye és szándéka, hanem az anekdota jel mivoltának jelképi jellegével szembeni háttérbe szorulása képez hátrányt a magyar filozófia alakulása szempontjából. Amennyiben az anekdota a filozófia „értvényes” nyelve lehet, „megszületik végre-valahára az igazi magyar filozófia is”.

Vizsgált művében Karácsony Sándor két összefüggő tételt igyekszik bizonyítani. Egyrészt, hogy Mikszáth nem cinikus író; másrészt, hogy létezik magyar filozófia, amelynek sajátos megjelenési formáját épp Mikszáth életművében fedezhetjük fel. Tehát mindaz, amit mi cinikus vonásnak vélhetünk művészetében, tulajdonképpen egy sajátos elv- és értékrendnek megfelelő létértelmezés. A cinikus Mikszáthról alkotott képet Karácsony – elsősorban az író regényeit illetve kései novellisztikáját alapul véve – „szálára szedve” igyekszik értékelni. Feltételezett cinizmusának formáit az életmű különböző szintjein, viszonylataiban vizsgálja. Értékeli Mikszáth etikai nézeteit, jel- és jelképrendszerét, eszméinek hovatartozását, esztétikai szemléletét, világnézetét, valamint a politikáról, a vallásról, a művészetről, a társadalomról, a technikáról, a magyar iskoláról, gondolkodásmódról és emberről alkotott képét. Munkájának záró fejezetében a mikszáthi életmű vizsgálatából kifejtett axiológiát Böhm Károly rendszerével veti össze. Módszere a tézis-antitézis elvén alapul. A kifejtett és sokszor valósnak, igaznak tűnő értékelést Mikszáth műveinek aprólékos elemzésével, példák sorával, rejtett összefüggések és utalások feltárásával fellebbezi meg. **A demokraták** című novellából például soronként kiemeli a cinikusnak felfogható részleteket, kitételeket, megjegyzéseket és csak a későbbi okfejtések fényében válik előttünk világossá, hogy a cinikusnak hitt megjelenítésmód helyett egy egészen másféle relációról van szó. Mikszáth ugyanis az eszmények nélkülinek festett *való* (Karácsony kiemelései) világ mellé mindenkor odaállítja a *kellő* kánonját is: „A reláció tehát úgy keletkezik, hogy adva van a való, azt Mikszáth elmeséli. Megírja, amit látott, sem hozzá nem tesz, sem el nem vesz belőle semmit. De adva van a kellő is, úgy, hogy Mikszáth ma-

gatartásával képviseli. A valóban nincs egy szemernyi kellő sem, a kellő is elegyítetlenül lebeg a való felett és megméri unos-untalan” (20. p.)

Karácsony a megcáfolandó értelmezéseket nem nevesíti, azaz – az egy Németh László kivételével – nem mondja meg, kinek a nézetével vitatkozik. Mindezekről a tételekről mint közfelfogásról, egy korszak sajátos szemléletmódjáról, elterjedt téves értelmezésről beszél. Idealisták, sokak, „azok” véleményével állítja szembe a maga értelmezéseit. Az idealisták, akik műélvezőként az illúziót, illetve a hazugságot kérik számon az irodalomtól, például azért nevezik – pejoratív értelemben – cinikusnak Mikszáthot, mert „semmi eszményi nincs a portáján”; „Az eszményinek a hiányát keresztelték el voltaképpen cinizmusnak. Nos hát, az eszményinek ez a hiánya nem cinizmus igazandiból, hanem relativizmus” (17. p.). A *gavallérok* című mű kapcsán világítja meg e relativizmus lényegét: „Az ember megvetné önmagát és nem bírna tovább élni, ha őszintén azt látná: valójában milyen. Próbálja hát az eszményi életet, s hogy sikerülhessen, komédiázik. Ez az »eszményi«. Ezt az »eszményt« viszonyítja Mikszáth a kánonhoz, mikor magatartásával »értékeli«. Az »eszményi« a való, az érték kánona: a kellő. Egyik a másikhoz képest: a jelkép. Mikszáth költészete” (28. p.)

Karácsony tehát a magyar nyelvhasználat sajátosságiból, az anekdotának mint közlésformának az alkalmazásából von le nemzeti karakterológiára és társadalmi tendenciákra vonatkozó következtetéseket. Mindezt irodalmi példával, Mikszáth művészetével igyekszik bizonyítani. Közben tézisértéküként kezel olyan közhelyszerű véleményeket, mint amilyen a tudományos keretek között művelt magyar filozófia hiányáról szóló elképzelés. Eközben nem vesz tudomást azokról a tudományokról (többek között az irodalomtudományról, tehát az általa művelt diszciplínáról sem), amelyek a rendszerszerű világnézeti tájékozódás elveire épülnek, s amelyek épp századunk első évtizedeiben értek el kiváló eredményeket. (Gondolhatunk itt elsősorban nagy arányú irodalomtörténeti szintézisek megjelenésére.) A kiadói ajánlás szerint Karácsony gondolatait bárki élvezettel követheti, diák, tanár, irodalomtörténész vagy olvasó. Épp ebből, azaz a népszerű gondolatok érvényrejutását célzó törekvésből következik mindaz, ami művében zavaró. Sokszor esik a tudománytalan, pátoszos magyarkodás csapdájába, máskor a publicisztikai ízű megfogalmazásmódok kerülnek előtérbe munkájában. *Mikszáth nem cinikus, hanem magyar író* – hirdeti, jelenti ki egyik fejezete címében, majd a fejezet végén, az író értékviszonyító eljárás módjáról szóló megállapításai lezárásaként közli: „Azt hiszem, megtaláltuk a rejtély kulcsát. Mikszáth nem *cinikus*, hanem magyar (Karácsony kiemelési) író”, de e magyarság lényegéről vajmi keveset tudunk meg, hacsak nem az „eszményi” kedvelését, vagy a „mellérendelően relatív” formák alkalmazását kell annak tekintenünk. „Kérlelhetetlenül józan és kiábrándult tisztán-

látás, hideg tudatosság jellemzi Mikszáth művészetét. Alapszövedékében valóságos jelrendszer, mely az eszmények és értékek közötti feszültségből született. Az eszmények miatt mégis jelképrendszerré forrósodik a mikszáthi hangulatban, az értékek miatt szellemivé tisztul a mikszáthi áhitat erejéből. Ezért költészet és ezért klasszikus. Szerkezetének e mindvégig mellrendelően relatív formája következtében pedig: magyar” (28. p.) – hangzik okfejtése. A tudományos vizsgálatmód, stílus alkalmazásában sem következetes, mi több, olykor spekulatív és modoros. Értelmező meglátásait olyan megjegyzések szakítják meg, mint: „Szél ellen nem lehet. Ár ellen is bajos.” (6. p.) Előfordul, hogy közlésmódjáról nem lehet egyértelműen eldönteni, vajon az irónia szándéka alakította-e vagy pedig a pátoszi indulat ragadta el a szerzőt. Sokszor szóhasználat, mondatformálása is zavaró. Kedvenc szava a „mindenokvetlen”, jelzője az „annyira magyar”. Gyakran alkalmaz fokozó-túlzó felsorolást és többes szám első személyű megfogalmazásmódot. Ez utóbbi a mikszáthi attitűddel, értéktényezőkkel való azonosulás szándékát hivatott kifejezni.

Karácsony Sándor **A cinikus Mikszáth** című művét a szelektálás és a felülbírálás igényével (is) kell olvasni, ugyanakkor a mikszáthi életmű sajátos (nemzetkarakterológiai) szempontból való láttatása, a cinikus Mikszáth-ról alkotott elterjedt, téves értelmezések cáfolata révén jelen kori Mikszáth-képünket is árnyalhatja.

BENCE Erika

VÉBER KÁROLY: MIKSZÁTH KÁLMÁN ÉLETE ÉS MŰVEI

Budapest, Nesztor, é.n., 171., 1.

Véber Károlynak a „nagy palóc” életművét bemutató könyve nem illeszthető egyértelműen a Mikszáth-monográfiák – nem is túl gazdag és nem is túl korszerű – sorába. A szigorú értelemben vett monográfia eszköztárát (mindenekelőtt a történeti-elméleti vizsgálatok eredményeit reprezentáló értekező stílust) mellőzve, inkább olvasmányosságra, regényszerű feldolgozásra koncentráló irodalmi életrajzot írt. S mint ilyen, munkája nem mond ellent az életrajzi tényeknek, nem nélkülözi az irodalomtörténeti adatokat és az értelmezői attitűdöt sem, ugyanakkor helyt ad a Mikszáth-életműhöz fűződő legendáknak, anekdotáknak, hétköznapi-emberi történeteknek is.

Az író életének történetét nagyrészt a művek történetével azonosító, illetve azokkal megbonthatatlan összefüggésben láttató szemléletmód, az opust – aszerint, hogy az adott szakaszban melyik irodalmi műfaj dominált – három alkotói periódusra tagolja. Az irodalmi zsenéget kitermelő (Véber

leközi az író **Hunyadi óda** című, a rimaszombati önképzőkör albumába szépszámu helyesírási hibával beírt első írását) gyermek- és iskoláskor, a házasság, az anyagi ellehetetlenülés, a válás, a szegedi újságírói működés, majd az újbóli házasságkötés korszakát a novella műfaja uralja. Lezárását az első jelentős esztétikai értékeket megteremtő és az író számára az országos irodalmi sikert is meghozó két novelláskötet, **A tót atyafiak** (1881) és **A jó palócok** (1882) jelenti. Véber Károly a két kötetbe foglalt novellákat mint „a parasztábrázolás új korszakát” megnyitó alkotásokat mutatja be, amelyekben „a belülről szemlélt, önmagáért való népi világ” nyilatkozik meg, s amely ábrázolásmód annak az útnak a nyitó mozzanata, amely majd a Gárdonyi-féle, Tömörkény és Móricz művelte elbeszéléshez vezet irodalmunkban. Az életrajzíró természetszerűleg fedezi fel ezekben a novellákban a gyermekkor emlékeit, az akkor hallott meséket, történeteket. Ebecken lakó nagymama például „mesékért” adta bérbe földjeit a falubeli parasztoknak: a beteges, álmotlanságban szenvedő gyermek hallgatta ezeket a népmeséket, tündérekéről és boszorkányokról szóló történeteket. (Schöppflin Aladár egy Mikszáthról szóló tanulmányában [1917] azt is megállapítja a novellákról, hogy nemcsak az alaptörténetük származik a nógrádi mesekincs világából, de határozottan őrzi azt a látásmódot is, amellyel a gyermek Mikszáth abszorbeálta magában ezeket az átélt vagy megélt történeteket.) A nyolcvanas évektől kezdődően a kilencvenes évek elejéig a karcolat, a parlamenti levelek, a politikai szatíra lesz domináns a képviselőházi tudósító, illetve a képviselő Mikszáth munkásságában, de ebben az időszakban írja olyan elbeszéléseit és kisregényeit is, mint **Az eladó birtok** (1884), **A lohinai fű** (1885), **A két koldusdiák** (1885), **A beszélő köntös** (1889), **A kis primás** (1891) vagy **A Prakovszky, a siket kovács** (1895–96). Amíg a „tisztelt ház”-ról szóló karcolatok alapja hűvös, kívülálló, mindent regisztráló és mindent átlátó szemléletmód, illetve metszően éles hang, addig elbeszéléseiben ismét a nógrádi falvak mesét, legendát, babonát ötvöző titokzatos és romantikus világa elevenedik meg. Nemcsak a novellák, de a rokon műfaj, a karcolat is Mikszáth munkássága által újult meg a magyar irodalomban.

A kilencvenes évek, majd a XX. század első évtizede a „kései Mikszáth”, illetve a „magányos bölcs” író korszaka, a parlamenti levelek megírásának, illetve a nagyregényeknek az időszaka. **Nagyságos Katángthy Menyhért országgyűlési képviselő úr leveleit** 1893-ban kezdi írni, az utolsó részek pedig 1897-ben jelennek meg. **A Pesti Hírlap** hasábjain megjelenő levelekből, majd az utólag megírt életrajzból és más regényszerű történetekből állt végül is össze a (könyv alakban 1910-ben napvilágot látott) **Két választás Magyarországon**, mely összevont jellege ellenére is egységes szerkezetű regénnyé alakult. Véber az egyes részek létrejöttét egy újabb

fordulattal azonosítja Mikszáth szemléletmódjában. „Mikszáth eddigi írásai mondanivaló szempontjából két nagy csoportra oszlanak: egyrészt a korhadt, de társadalmi életünkhöz mohón tapadó emberi, politikai és társadalmi maradványai ellen emel vádat – másrészt odanyúl, ott fogódzik meg –, a parasztság világában, ahol az emberi tisztaságot, becsületet, az élet megcsonkíthatatlan szépségét és a társadalmi igazságot érzi. Ez a két nagy téma azonban gyakran külön ágra szakad, ahelyett, hogy a feudális ellentéteknek két szembenéző pártja lenne... A **Két választás Magyarországon**ban és az ezt követő nagy regényekben már nincs meg ez a két világosan megkülönböztethető vonal” (94. p.).

A kisebb elbeszélésektől a nagyregények világába – állapítja meg Véber – a **Beszterce ostroma** (1894) vezet át. Pongrácz gróf története terjedelemben ugyan még közel áll a kisregényhez, ugyanakkor széles társadalmi-emberi horizontokat nyit meg előttünk: a nedenci hóbortos várúr alakjában azt az összetett személyiséget, elkésett embert alkotja meg, amely majd többször megjelenik későbbi regényeiben is. Az idő problematikája, a történelmi anakronizmus jelensége a **Szent Péter esernyőjéről** (1895) az **Új Zrínyi-iasztól** (1898), a **fekete városig** (1911) a Mikszáth-regények egyik legfontosabb teremtő motívuma. Az **Új Zrínyiászban** például a megelevenedő XVI. századi erkölcsöknek és a XIX. század végi törpe szellemiségnek az összeütközéséből bontakozik ki a nagy ívű társadalmi szatíra. Véber szerint Mikszáth e regényével olyan egyedülállóan merész tükröt tartott saját kora elé, „amelybe betekintve senki sem akart magára ismerni” (125. p.). Ugyancsak helytálló megállapítása a szerzőnek, miszerint a még derűs hangvételő és a szerelemben a problémák feloldását látó **Szent Péter esernyője**, vagy a csak magukban komédiázó és csak önmagukat csaló **Gavallérok** (1897) világának megalkotását követően egyre sötétedik az író valóságot látó és láttató szemüvege. A komédiázó gavallérokat a **Noszty fiú esete Tóth Marival** (1908) című regényében már az élősd, haszontalan, erkölcstelen dzsentri alakja váltja fel.

Az életrajzi kalauz műfaji jellemzőiből következően Véber Károly nem vállalkozhatott Mikszáth Kálmán egyes műveinek komplex, vagy részletezőbb igényű elemzésére. Rendszerint egy-egy fontos momentumot vizsgál, mutat be az adott műből, irányítja a figyelmet e jelenségekre. Ez persze nem jelenti azt, hogy nincsenek figyelmet érdemlő felfedezései, észrevételei. Például az elkésett emberként azonosított Pongrácz gróf összetett személyiségének mibenlétét nagyon jó érzékkel tárja fel. A **Don Quijotet** olvasó Pongráczot, mint a bús képű lovagban hasonmásra lelt hőst, tovább, külön tanulmányban kellene vizsgálni, annyira érdekes észrevétel a regény világát illetően.

Végezetül a „nagy palóc” (a kiadói ajánlás él ezzel a népszerű elnevezéssel) születésének 150. évfordulójára megjelent Véber-könyvre vonatko-

zőan – még a műfaját figyelembe véve is – lehet egy hiányosságot jelölő észrevételünk. A szerző épp a regényszerű feldolgozásmódból kifolyólag hagyta el az idézetek forrásmegjelölésének, a jegyzetelésnek az apparátusát. Ugyanakkor szövegében gyakran hivatkozik véleményekre, gyakran idéz is Mikszáth-szövegeket éppúgy, mint más szerzőket. Az még hagyján, ha a Mikszáth-idézeteket úgy vezeti be, hogy az író írta ebben meg ebben a művében, szövegében, levelében, etc., de az mégsem helytálló, hogy más szerzőjű tanulmányokból, monográfiákból szerepelnek olyan szövegrészletek, amelyek a „mondják”, „egyes vélemények szerint”, az „úgy tartják” megnevezések alatt futnak. Érthető, hogy a jegyzetírás nem fér bele egy irodalmi életrajzba, de akkor nem kellett volna élni a szövegszerű hivatkozás módszerével ilyen gyakorisággal.

BENCE Erika

KASSAI ILONA: FONETIKA

Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1998, 283 l.

A második világháború óta óriásit fejlődött a fonetika. Amikor 1963-ban Laziczius **Fonetikáját** másodszor is kiadták, Fónagy Iván terjedelmes utószót írt hozzá, hogy áttekintést adjon az első kiadás, 1944 utáni fejleményekről. 1966-ban látott napvilágot Papp István **Leíró magyar hangtana**, azóta nem jelent meg átfogó egyetemi tankönyv. A szerző, Kassai Ilona szintézist akar adni munkájában. Figyelmét a beszéd korfolyamatára összpontosítja, szükség esetén a jelenségek filogenetikus és ontogenetikus vonatkozásaira és rendellenes megnyilvánulásaira is kitékint. Nyelvészeti megközelítéssel a beszéd építőköveit is szerveződésük mikéntjét vizsgálja, nem ad részletesebb anatómiai, fiziológiai s akusztikai ismereteket. Kutatási feladatként vállalkozott a mű megírására, azzal, hogy évtizednyi oktatási tapasztalatait is felhasználta (amelyeket a pécsi egyetemen szerzett).

A könyv tizenegy fejezetre tagolódik: 1. A fonetika mint tudományos diszciplína, 2. A fonetikus írás, 3. A beszéd képzése, 4. A beszéd mint akusztikai jelenség, 5. A beszéd észlelése, 6. A magyar beszédhangok állománya, 7. A beszédhangok sorozata, 8. A beszédlánc fonetikai jelenségei, 9. A szótag, 10. Szupraszegmentális hangjelenségek: a beszéd „zenei” elemei, 11. Fonológiai kitekintés. Mindegyik fejezet után – a didaktikai céloknak megfelelően – kérdések és feladatok találhatók, továbbá az ajánlott szakirodalom bibliográfiai adatai. A könyv használója a kiadvány végén megkapja a kérdésekre adható válaszokat, itt foglal helyet az összesített irodalomjegyzék, az ábrák lelőhelyének adatsora, valamint név- és tárgymutató.

Az első fejezet a fonetika meghatározásával, változataival, segédtudományaival foglalkozik. A fonetika nem önálló természettudományi diszciplína, hanem része a nyelvtudománynak – hangsúlyozza a szerző. Miközben áttekintést ad a fonetikának a hangtántól a beszédtudományig való fejlődéséről, felhívja a figyelmet arra, hogy a XVII. században több olyan megfigyelés is született, amelyeket a hangtani köztudat későbbi koroknak tulajdonít (pl. John Wallis felismerte, hogy a magánhangzó-rendszer tagjait végtelen számú ejtésváltozatból kell kiválasztani). A jelenben folyó általános és magyar hangtani kutatásokról megállapítja, hogy interdiszciplináris jellegűek, a központi téma a kommunikációs lánc szemei közötti oksági összefüggések kiderítése. A fonetikának tisztáznia kell még a beszéléssel és a beszéd megértésével kapcsolatos agyi mechanizmusokat. „A laboratóriumban rögzített beszéd vizsgálatát egyre inkább felváltja az élő, mindennapi nyelvhasználat elemzése” – mondja Kassai Ilona (27. o.).

A második fejezetben a beszédéről és az írásról, a fonetikus írás esetlegességéről és az átbetűzésről esik szó. Megtudjuk, hogy a magyar nyelvtudomány jelenleg háromféle átírást használ (a Setälä-félét, az APhI-átírást és a Magyar Egyezményes Hangjelölést), kialakulóban van egy negyedik is (amely amerikai alapozású).

A beszéd képzése c. fejezet témái: a beszédszervek, a hangzók szerkezete, az artikulációs bázis, a különleges beszédmodok és a beszédképzés modelljei. A szerző felhívja a figyelmet az állandó képzésű hangok (a monoftongusok) és a változó képzésű hangok (diftongusok, ill. triftongusok) közötti különbségre. Szerinte a mássalhangzók esetében az összetevőket nem feltétlenül észleljük külön egységként, olykor pedig megváltozik az összetevők aránya (a magyar r ejtés újabban egyetlen perdültre egyszerűsödik). Egyes nyelvek a hangképzés során előnyben részesítenek bizonyos területeket, a francia az alveoláris-prepalatálist, az angol a valárist, a magyar a palatális-mediálist. Azért sajátítjuk el felnőttkorban nehezen más nyelvek kiejtését, mert az artikulációs bázis kialakulása a pubertáskor végéig tart. A beszédképzés modelljeit egyrészt ún. célpont elméletek dolgozták ki (amelyek a egyedi beszédhang képzésére irányulnak), másrészt időzítési elméletek (ezek viszont a folyamatos beszéd létrehozásával foglalkoznak).

Akusztikai alapfogalmakról, a beszédképzés akusztikai értelmezéséről, az akusztikus bázisról olvashatunk a negyedik fejezetben. Megtudhatjuk többek között, hogy a szabályos rezgés zenei hangnak számít, a szabálytalan rezgés pedig zöreinek (amely lehet tartós – sípolás, megszakításos – ütődés és pillanatnyi – koppanás). A zenei hangok hangszínképe (részrezgéseinek és amplitúdóiknak együttes ábrázolása) vonalas, a zörejeké folytonos. A zöngé frekvenciájára nemcsak a nemi különbségek vannak hatással (a nők zöngéjének alaprezgése majdnem a kétszerese a férfiakénak), hanem a

nyelvek normái is befolyásolják (a francia és a lengyel nők rendszerint magasabb hangon beszélnek, mint a magyarok). A szerző hangsúlyozza, hogy a zöngé paramétereit akaratlagosan változtathatjuk, a formánsoké (a felhangoké) viszont automatikusan jönnek létre. A mássalhangzókrol szólva megállapítja, hogy alapvető hangjelenségük az akadály feloldása nyomán keletkező zörej. „A mássalhangzó azonosításának fontos kelléke a szomszédos magánhangzó” – mondja Kassai Ilona miközben a mássalhangzó képzésének akusztikai vetületéről beszél. (75. o.) Jelentős eredménye a fonetikának, hogy meghatározta a legtöbb információt tartalmazó frekvenciasávot, ez pedig 300-tól 3000 Hz-ig terjed.

Az ötödik fejezet a hanginger és a hangészlelet viszonylataival, az észlelés folyamatával, a beszéd és a hallás kapcsolatával, valamint az észlelési–megértési folyamat elméleti modelljeivel foglalkozik. Megtudjuk, hogy a hangérzéket élettani jellegű dolog, a hangészlelet pedig lélektani. Hogy a különféle hangjelenségeket egyazon nyelvi jelként értelmezzük, az teszi lehetővé, hogy „ugyanaz az apparátus, amelyik nem beszéd jellegű hangjelenségeket igen finoman képes differenciálni, a beszédhangok sokféleségével szemben eltompul”. (84. o.) Az észlelést több tényező is segíti: a prozódiai elemek, a redundancia, a látható beszédmozgások, a beszédhelyzet, a nyelvtudás. Létezik egy ún. percepció bázis, egy sajátos hallószervi és idegrendszeri mechanizmus, amellyel felfogjuk a beszédjeleket és kibontjuk belőlük a nyelvi tartalmat. A beszéd kiépülése a percepció révén történik, ha hiányzik a visszacsatolás, elmarad az artikulált hangprodukción – hangsúlyozza a szerző (tehát ezért némák is a süketek).

A beszédhangok osztályozásáról, a magánhangzókrol, a mássalhangzókrol, valamint a magyar beszédhangok erősségi és hangzósági rendjéről olvashatunk a **Fonetika** hatodik fejezetében. A magyar beszédhangokkal kapcsolatban a szerző néhány érdekes megállapítással szolgál: „Ugyanannak a hangtípusnak a rövid és hosszú változata között járulékos képzési különbség van: a rövid magánhangzót alacsonyabb nyelvvállással képezzük, mint a megfelelő hosszú magánhangzót, mégpedig annál inkább, minél nyíltabb a magánhangzópár.” (106–7. o.) A mássalhangzók körében „azonos hangosztályon belül a zöngétlenséggel (mintegy 20%-kal) hosszabb időtartam jár, aminthogy az akadály növekvő mérete és/vagy a mozgó artikuláló szerv tehetetlenségi mutatói is megnövelik az ejtési időtartamot”. (115. o.) A szerző nem tartja jónak, hogy a magyar fonetikai szóhasználatban az utóbbi időben az angolszász terminológia is terjed a hagyományos görög–latin rovására, mert gyakran zavaró, például a hosszú mássalhangzók ikerített (geimináta) minősítése, ami nem felel meg a valóságnak.

A hetedik fejezet témakörei: a hangsorépítés, a magyar nyelv fonetikai felépítése, a hangsorépítési szabályok pszichológiai realitása, ill. fiziológiai

háttere. Megtudhatja az olvasó, hogy a hangsorok jólformáltsága kétféleképpen valósul meg, mégpedig az elemeknek és sorrendjüknek a megfelelő megválasztása révén (törmorfémákban), valamint a már kialakult hangsorok elemeinek az egymáshoz igazítása, ill. egymástól való elkülönítése révén (a morfémák találkozásakor). A nyelvben előforduló hangok elszólási mintái sajátosak, ezek a fonotaktikai (azaz hangsorépítési) szabályszerűségek. Az egyiptomi arabban például minden hangsornak mássalhangzóval kell kezdődnie. A szerző felhívja a figyelmet arra, hogy a hangsor grammatikai tagolása alapvetően eltér a fonetikai tagolástól; az előbbiben található a morféma, a szó, a szószerkezet és a tagmondat, míg az utóbbiban a szótag, a szó, a klitikum (olyan szósor, amelyet egyetlen hangsúly fog át) és a frázis. A fonotaxis szempontjából a szótagot és a szót érdemes vizsgálni, a nagyobb egységekben szemantikai és szintaktikai szempontokból is függ a hangok egymás mellé kerülése. A szerző részletesen tárgyalja a kételemű, a háromelemű, a négyelemű és a négyenél több elemű kapcsolatokat. Megállapítja, hogy az azonos képzési osztályhoz tartozó mássalhangzók nem szívesen kombinálódnak egymással, másrészt, hogy minél több kapcsolatban vesz részt a mássalhangzó, annál jobb a kapcsolódási készsége. A vizsgálatok szerint a magyar szavak átlagosan 4,5 hang hosszúságúak, az átlagos szótagszám kettő. A hangsorépítésben érvényesül a gazdaságossági elv, ezért van az, hogy a zöngés mássalhangzókat kétszer olyan gyakran használjuk fel, mint a zöngétleneket.

Alkalmazkodási folyamatokkal, a koartikuláció változataival, meghatározó tényezőivel foglalkozik a nyolcadik fejezet. „Minél nagyobb a képzésbeli különbség a szomszédos beszédhangok között, annál nagyobb a kölcsönös alkalmazkodás” – hangzik az általános szabály (169. o.) Kassai Ilona is a hagyományos felosztást követi, amelyet Vértes O. András vezetett be 1950-ben, és amely az alkalmazkodás mértékén alapszik. Újabban a természetes hangosztályok szerint tárgyalják a hangváltozásokat. A szerző nem alkalmazza a zöngésségi teljes hasonulás kategóriáját, habár elismeri, hogy „ha a szomszédos mássalhangzók csak a zöngésség tekintetében térnek el egymástól, akkor eredményét tekintve a részleges hasonulás olyan, mintha teljes hasonulás lenne” (173. o.). Az alaktani kötöttségű hasonulásokról az a szerző véleménye, hogy részletes tárgyalásuk az alaktanra tartozik. A t és a j, illetve a d és a j összeolvadásáról megállapítja, hogy az így keletkező ty, ill. gy egyszerre tekinthető palatalizáció és affrikáció termékének. Kassai fontosnak tekinti a távhasonulás és a metatézis jelenségének tárgyalását is, noha „a nyelvészeti leírás nemigen vesz róluk tudomást, s ha mégis, akkor besorolja őket a deviáns közlési megoldások közé” (180. o.).

A szótagról szóló fejezetben a szerző a szótagkérdést, a szótag meghatározási kísérleteit, a szótag pszichológiai realitását és a kommunikáció, ill. a

nyelvvelsajátítás folyamatában való szerepét, a szótaghatárok kijelölését és a magyar nyelv szótagtípusait tárgyalja. Foglalkozik a nyomatéki elméletek, a hangzóssági elmélettel és a fonológiai megközelítéssel. Megállapítása szerint beszédnek elemi, archaikus egysége a szótag, pszichológiai realitása van: „A beszédnek agyi tervezése és az ejtési program végrehajtása szótagnyi terjedelmű egységekben van programozva. (196. o.) A szerző felhívja a figyelmet arra, hogy a szótaghatárok nyelvenként eltérőek lehetnek, tehát nem állapíthatók meg kizárólag fizikai alapon, valamint hogy az írásbeli elválasztás nem mindig a természetes szótagolást követi.

A szupraszegmentális elemek szerepe a közlésben, fizikai alkata, észlelésbeli viselkedése, nyelvi megnyilvánulása a témái a tizedik fejezetnek. Megtudjuk, hogy a hangsúly kifejezhető a hangmagasság megemelésével, a hangerő növelésével és a hangzás időtartamának megnyújtásával is. Az orosz beszéd főleg az időtartammal hangsúlyoz, a francia inkább a magassággal, a magyar hangerővel és magassággal. A szerző szerint a prozódiai elemek ellenállóbbak a zajjal szemben, mint a beszédhangok, úgyhogy segítségükkel ki lehet egészíteni a csonka közleményt. Különbséget kell tenni a hangfekvés (a hangmagasság szintje) és az intonáció (a hangmagasság-változás iránya) között. A szünettel kapcsolatban elmondja a szerző, hogy a jelkimaradás a leggyakoribb szünethordozó, és hogy a fül „virtuális szünetekre” van beállítva.

A fonológiai kérdéseknek szentelt fejezet tárgyalja a fonológia előtti korszakot, a fonológia lineáris elméleteit és a fonológia nemlineáris elméleteit. Kassai Ilona szerint a fonológia funkcionális hangtan, feladata a nyelv hangalakjának a leírása. A linearitás saussure-i elve azt mondja, hogy a hangelemek egymástól élesen elkülönülő határokkal rendeződnek el az időben. A szerző vázolja a strukturális, a megkülönböztető jegyes, generatív és a természetes fonológia alapelveit és vizsgálati módszereit, a nemlineáris (v. hierarchikus) elméletek közt foglalkozik az autoszegmentális, a metrikus, a prozódikus, a lexikális és a függőségi fonológiával, végezetül pedig a kísérleti fonológiára is ad rövid kitekintést.

Nem könnyű feladatra vállalkozott a szerző, amikor hozzáfogott a mai fonetikai ismeretek szintéziséhez. Ezt a célt többé-kevésbé sikerült is elérnie. Néhány bíráló megjegyzést mégis szeretnénk tenni munkájához. Az egyik az, hogy bizonyos fogalmakról és jelenségekről mégcsak említést sem tesz, noha véleményünk szerint nem mellőzhetők: az első fejezetben a képirástól a hangírásig foglalkozik az írás változataival, de nem szól a tárgyírásról; a nyolcadik fejezetben a hangváltozások közt nem tárgyalja a bomlást v. diffrikációt; a tizedik fejezetben nem foglalkozik a junktúrával, a ritmussal stb., arra hivatkozva, hogy kutatásuk nem ért el olyan szintet, hogy általánosítani lehetne belőlük. A harmadik fejezetben említi ugyan a

suttogó állást, de nem részletezi a suttogás formáit, noha néhány oldallal ar-
rébb foglalkozik a gége nélküli álsuttogó beszéddel (mint különleges be-
széd móddal). Némelyik megállapítása kételyt ébreszt az emberben, hogy
csakugyan elfogadható-e. Pl. „Mivel a teljes hasonulás a hallgató számára
rontja a szóalakok azonosítási esélyeit, az igényes köznyelvben kerülendő-
nek minősül.” (176. o.) „Az alkalmazkodási jelenségek szótagon belül jó-
val erőteljesebben érvényesülnek, mint szótagok között.” (197. o.) „A zenei
elemek között kell számon tartanunk egy az előzőekkel ellentétes természe-
tű, de viselkedésében és funkcióiban rokon jelenséget, a szünetet.” (204. o.)

MOLNÁR CSIKÓS László

ÁLTALÁNOS NYELVÉSZETI TANULMÁNYOK XIX.

Újabb irányzatok a fonológiában. Szerk. és utószó: Péter Mihály

Budapest, Akadémiai Kiadó, 1998, 276 l.

Az ÁNyT kiadványsorozat legújabb kötete teljes egészében fonológiai
kérdésekkel foglalkozik.

A nyelv hangalakjának legutóbb huszonnégy évvel ezelőtt szentelt önál-
ló kötetet ez a kiadványsorozat, amikor 1974-ben Telegi Zsigmond és Szé-
pe György szerkesztésében **A nyelv hangdomíniuma** összefoglaló címet
viselő X. kötet jelent meg.

Azóta azonban a fonológiai kutatások a világban ún. *posztgeneratív* stá-
diumukba léptek, ami azt jelenti, hogy általában meghaladták azt a genera-
tív fonológiai módszert, melyet a Chomsky és Halle szerzőpáros a **The
Sound Pattern of English** című (a továbbiakban: **SPE**) alapművében
1968-ban lefektetett, s különböző új irányzatokra ágazva kezdték vizsgálni
a fonológia egy-egy jelenségek körét. Az új irányzatok (a jelenlegi fonológiai
elméletek) tehát nem vonatkoznak többé a fonológiai jelenségek egészére,
hanem a problémától függően kell a kutatónak döntenie egyik vagy másik
elmélet mellett. Ezekből az elméletekből (vagy pontosabban részelméletek-
ből) viszont több is létezik, melyek egymással párhuzamosan fejlődnek,
gyakran vitába szállnak egymással, de ki is egészítik egymást. A mai fono-
lógia helyzete tehát ebben a nehezen áttekinthető és folytonosan alakuló
pluralizmusban határozható meg és érhető tetten.

Az ÁNyT X. kötetének megjelenése óta azonban a MTA Nyelvtudomá-
nyi Intézetében folyó fonológiai kutatások is újabb korszakukba léptek. A
80-as évek folyamán ugyanis fokozatosan szinkronba kerültek a legújabb
fonológia külföldi irányzataival, mind a naprakész szakirodalmi tájékozott-
ság, mind pedig az új elméletek meghonosítása terén. Ennek egyik legkéz-

zelffoghatóbb bizonyítéka pedig a Kiefer Ferenc által szerkesztett: **Strukturális magyar nyelvtan II. Fonológia** c. kötete, mely az Akadémiai Kiadó gondozásában 1994-ben jelent meg. Ilyen szempontból ezek szerint ismét aktuálissá vált, hogy az ÁNyT sorozatában is (negyed évszázad elteltével) megjelenjen egy kötet, mely a nyelv hangalakjának kérdéseivel foglalkozik, immár a legújabb fonológiai elméletek megközelítésében.

Az **Újabb irányzatok a fonológiában** – a mondottakkal összhangban – kizárólag olyan tanulmányokat tartalmaz, melyek a fonológia posztgeneratív (SPE utáni) irányzatainak szemszögéből tárgyalják az általuk vizsgált jelenségeket. Ilyen tekintetben viszont az ismertetett fonológiai probléma feltárásán túl e tanulmányok betekintést nyújtanak az új irányzatok leírási eljárásaiba és módszertani jellemzőibe is. Az olvasó tehát képet alkothat a mai fonológia néhány fontos irányzatának elméleti apparátusáról, miközben azonban ez az apparátus nem reked meg a puszta teoretizálás légüres terében, hanem konkrét nyelvi anyaggal támasztja alá feltevéseit és érvelését. A konkrét nyelvi anyag – általános nyelvészetről lévén szó – a világ különböző nyelveinek fonológiai jelenségeiből építkezik, de a magyar vonatkozású kitekintések sem maradnak el. Sőt, a szerzők rendre fölteszik a vizsgált elmélet magyar vonatkozású alkalmazásának (és alkalmazhatóságának) kérdését is.

A kötetben összesen kilenc tanulmány olvasható. Ezeket a szerkesztő (Péter Mihály) utószava követi és foglalja össze.

A tanulmányok révén több új elmélettel is megismerkedhetünk.

Két tanulmány foglalkozik pl. a *természetes fonológia* kérdéskörével: Wolfgang U. Dressler és Siptár Péter **A magyar nyelv természetes fonológiája felé** (35–59. o.) és Szende Tamás **A természetes fonológia és magyar alkalmazásai** (137–164. o.) c. tanulmánya; a *részecske- és a függőségi fonológiát* hasznosítja Bodnár Ildikó **A fonémaállomány rendszerezése** (5–33. o.) c. történeti elvű fonéma-rendszerezésében; a *lexikális fonológia* eszközeit hívja segítségül Gósi Mária **Fonológiai folyamatok érvényesülése a szófelismerésben** (61–78. o.) c. munkájában; a *prozodikus fonológiában* nyerhetünk betekintést Kenesei István és Irene Vogel **A fókusz fonológiai szerkezete** (79–136. o.) c. értekezése révén; a *moraelmélettel* találkozhatunk Robert M. Vago **Pótlónyúlás a magyarban – moraelméleti tanulságokkal** (215–255. o.) c. tanulmányában; az *autoszegmentális fonológia* egy alkalmazási lehetőségét tárja elénk Varga László **Dallamelemek és szótagok asszociációja a magyar hanglejtés autoszegmentális tárgyalásában** (257–272. o.) c. munkája; a *kormányzás-fonológia* irányzatát ismerteti Szigetvári Péter **Kormányzás a fonológiában** (165–213. o.) c. tanulmánya s a posztgeneratív fonológia legújabb irányzatát, az *otimalitáselméletet* mutatja be Polgárdi Krisztina **Levezetett környezeti jelenségek és az optimalitáselmélet** (121–136. o.) c. írása.

A továbbiakban, a teljességre törekvés szándéka nélkül, egy pár gondolat erejéig szólnék magukról a fent említett tanulmányokról.

Ilyen szempontból mindenképpen megemlíteném Bodnár Ildikó **A fonémaállomány rendszerezése** című írását, melyben a szerző egy univerzális fonémarendszert (*hanghengert*) állít fel, melynek egyik jellemzője, hogy egyetlen rendszeren belül ábrázolja a magán- és mássalhangzókat, mégpedig körkörös (önmagába visszatérő) elrendezéssel, másrészt viszont, hogy a rendszer felépítéséhez történeti elvű megközelítéssel és levezetéssel jut el. Az egyes fonémák közötti rokonságot a hangtörténeti változások révén mutatja be, olyan szempontból, hogy a főként indoeurópai (élő és holt) rokonnyelvek megfelelő szavaiban azonos pozícióban előforduló hangokat veti össze, majd megállapítja egyrészt az *intervokális gyengülés*, másrészt viszont a *vokalizálódás* folyamatát, melynek eredményeképpen egy átmeneti sávot jelöl ki a *spiránsok* és a *magánhangzók*, illetve a *likvidák* és a *magánhangzók* között. Ezen a két sávon mutatkozik ugyanis a történeti példák valomása szerint átjárhatóság a magán- és mássalhangzók csoportja között. Másfelől viszont a szerző a hangrendszer felépítési sorrendjében sem követi az eddig hagyományosnak tekintett rendszerezési elveket. A *képzési helyeket* illetően ugyanis nem a *bilabialisokkal*, hanem a *dentálisokkal* indít (s azokhoz is kanyarodik vissza), a *képzésmódoknál* viszont a *felpattanó zöngétlen zárhangok* (p-t-k) csoportját helyezi a rendszer középpontjába – mintegy függőleges tengelyként –, a vízszintes tengely szerepét viszont a *tompa* és *éles* hangok válaszvonalával tölti be, az *a* és a *h* fonémával alapvonalon.

Ezzel a rendszerezéssel pedig – mint azt a szerző említi –, „először jelenik meg olyan modell a fonémák ábrázolására, amelyik a rendszerösszefüggések következetes érvényesítése révén nem csupán az oppozíciókat tudja kifejezni, hanem az egyes fonémák változásait is követni képes, olykor 3–4 lépésen keresztül is” (30. o.). Ez viszont hasznos lehet mind az idegen nyelvek elsajátításában, mind a további elméleti és gyakorlati kérdések felvetésében és megválaszolásában is.

Ugyancsak gyakorlati szempontból is jelentős kérdésekre mutatnak rá Wolfgang U. Dressler és Siptár Péter **A magyar nyelv természetes fonológiája felé** című tanulmányukban. Miután ugyanis felvázolják a *természetes fonológia* (TF) kutatási körét – elhatárolva azt a *természetes generatív fonológiától* (TGF) (másfelől viszont a *fonológiai folyamatokat* elhatárolva a *morfológiai szabályok* körétől) –, a magyar nyelv legismertebb hangtörvényeit a TF által vizsgált két alapvető folyamat típus szemszögéből vizsgálják és magyarázzák. Ezek pedig *kiemelő* (foregrounding) vagy *feszítési* (fortition) folyamatok; valamint *elhomályosító* (backgrounding) vagy *lazítási* (lenition) folyamatok. Ilyen tekintetben viszont új megvilágításban

szemlélhetjük mindazokat a hangváltozásokat, melyek a nehezen kiejthető, torlódásos hangkapcsolatok jelenléte folytán következnek be hangos beszédünkben. Az *elhomályosító* folyamatok révén ugyanis „az ejtëskönnyítés optimális szintje jön létre mindazon a helyeken, ahol ez lehetséges vagy éppenséggel kívánatos” (40. o.); a *kiemelő* folyamatok pedig „az észlelés optimalizálását szolgálják” (48. o.), tehát az elhomályosító folyamatokkal ellentétes irányban hatnak, s leginkább a lassú/gondozott, illetve az emfatikus beszédben érhetők tetten. Ilyen szempontból *elhomályosító* folyamatnak számít az *artikulációs rövidülés* bármelyik fajtája, valamint a *hasonulás* és az *összeolvadás* népes családja, de mindenképpen ezen a helyen említendők meg a *gyors/hanyag beszéd* során jelentkező *mássalhangzó-* illetve *magánhangzó-törölések* is, melyeknek a szerzőpáros a tanulmányban külön figyelmet szentel. A *kiemelő* folyamatokhoz viszont többek között a *magánhangzó-nyúlás* és a különféle *magánhangzó-betoldási folyamatok* sorolhatók, melyek közül az utóbbiak azért érdekeseek, mert választ adnak egyes hangzóhiányos és hangátvetéses tövek viselkedésére nyelvünkben. E probléma felvetésével azonban szükségszerűen átlépünk a morfonológia kutatási tartományába, amit a szerzők a megfelelő helyen jeleznek is.

A *természetes fonológia*, más szemszögből történő megközelítését találhatjuk Szende Tamás **A természetes fonológia és magyar alkalmazásai** c. tanulmányában. A szerző ugyanis általános képet ad egyrészt a **SPE** utáni fonológiákról, másrészt magáról a természetes fonológiáról is, s igen alapos és kimerítő elméleti alapot nyújt a fentebb már említett *feszítési* és *lazítási* folyamatok megértéséhez, végül pedig a természetes fonológia magyar alkalmazásának lehetőségeire tér ki. Ezen a ponton hivatkozik az előbbieken ismertetett Dressler–Siptár tanulmányra, s kifejti a tanulmánnyal kapcsolatos nézeteit is.

A fonológia nemlineáris irányzatainak területére lépve, a *szófelismerés* elméleti kérdéseibe avat be bennünket Gósy Mária **Fonológiai folyamatok érvényesülése a szófelismerésben** c. munkája. A szerző itt ti. a *lexikális fonológia* szemszögéből vizsgálja, hogy voltaképpen melyik szinten játszódik le a szófelismerés folyamata: elegendő-e az osztályozási feladat elvégzéséhez csupán a fonetikai szint, vagy szükség mutatkozik a magasabb szintek bevonására is. Véleménye szerint a szófelismerés folyamatában a nyelvspecifikus sajátosságok is nagymértékben működnek, s így az agglutináló nyelvekben a morfológiai és szintaktikai összefüggések dekódolásának ugyancsak igen jelentős szerep jut, s ennek következtében a magyar hallgató pl. „pontosabban azonosítja a mondatban (nehezített beszédfelismerés esetén) a toldalékokat, mint a tömorfémákat” (74. o.), ez viszont a „szintaktikai sajátosságok prioritását sugallja a szemantikaiakkal szemben” (uo.). Megállapítja továbbá azt is, hogy a magyarban gyakran észlelhetjük,

hogy „a fonológiai folyamatok lexikális bizonytalanságot idéznek elő,, (uo.) – pl. a zöngésségi hasonulás által keletkezett felszíni azonosságból következő szófelismerési problémák esetében –, ez viszont szerintem arra enged következtetni, hogy „a fonológiai folyamatok integrálódnak a szófelismerés folyamatába, és részvételük oly mértékben automatikus, hogy képesek hibátlanul működni”. Ez azonban – mint mondja –, „csak akkor lehetséges, ha ezek a szabályok az anyanyelv-elsajátítás során épültek be a dekódolási mechanizmusba, és ily módon részeivé váltak az anyanyelvi percepció bázisnak.” (uo.).

Ugyancsak *nemlineáris* fonológiai irányzatnak tekinthető a *prozodikus fonológia*, mely hierarchikusan egymásra épülő szintaktikai egységek meglétét tételezi fel, melyeknek egység voltát az őket azonosító fonológiai jegy vagy szabály biztosítja. Ilyen tekintetben pedig Kenesei István és Irene Vogel **A fókusz fonológiai szerkezete** c. tanulmányukban azt vizsgálják, hogy a szintaktikai struktúrában főhangsúlyt viselő fókusz helye melyik szinten, melyik csoportban keresendő illetve azt, hogy „miképpen érintik a fókuszjelenségek az angol, olasz, magyar és csicseva (és az alaposabban nem vizsgált bengáli nyelv) fonológiai szabályait” (117. o.).

A *nemlineáris* elméletek közül azonban az osztgeneratív fonológia legújabb irányzatába is betekintést nyerhetünk, ha Polgárdi Krisztina **Levezetett környezeti jelenségek és az optimalitáselmélet** c. tanulmányát olvaszuk.

Az *optimalitáselmélet* kapcsán Péter Mihály azt írja, hogy „ebben az elméletben a fonológiai szabályok helyét a felszíni formák elfogadhatóságát biztosító kimeneti megszorítások foglalják el. A mögöttes alak transzformációja helyett minden bemenethez a lehetséges kimenetek egy potenciálisan végtelen halmaz van rendelve. E lehetőségek közül egy megszorításrendszer (az ún. értékelő) választja ki azt a kimenetet, amelyik a megszorításoknak legjobban megfelel” (274. o.).

Végezetül pedig a tanulmányok még egy csoportját említeném meg.

Mint Szigetvári Péter **Kormányzás a fonológiában** c. írásában megjegyzi, a **SPE** megjelenése óta eltelt időszakban „a korábbi szabályrendszerek képviselte levezetésekről a hangsúly áttevődött a fonológiai ábrázolásokra: a kitűzött cél az, hogy a szavak lexikonbeli hangalakjából, valamint univerzális elvekből és egy-egy adott típusú nyelvre jellemző paraméterekből következzen a felszínen megjelenő hangalak” (166. o.). S lényegében ilyen szemszögből vizsgálhatjuk mind a *kormányzási fonológiát*, melynek legjelentősebb elveivel Szigetvári Péter tanulmánya révén ismerkedhetünk meg, mind a *moraelméletet*, melynek bemutatására e kötetben Robert M. Vago vállalkozott **Pótlónyulás a magyarban – moraelméleti tanulságokkal** c. munkájában, mind pedig az *autoszegmentális fonológiát*, melynek az

intonációleírásban való alkalmazhatóságáról Varga László értekezik **Dallamelemek és szótagok asszociációja a magyar hangléjtés autoszegmentális tárgyalásában** c. írásában. Mindhárom esetben ugyanis különleges jelentősége van a jelenségek reprezentációjának, mely azután további elméleti következtetések alapjául szolgálhat.

A SPE utáni fonológiai irányzatok tehát igen széles skálát biztosítanak azok számára, akik a nyelv hangzó szintjét kívánják különböző aspektusokból megismerni. Az itt ismertetett kötet mindenképpen segíti a tájékozódást, a tanulmányok után közölt irodalomjegyzékek viszont az ismeretek további elmélyítését is lehetővé teszik az érdeklődők számára.

PÁSZTOR KICSI Mária

LEKSIKON DOSITEJA OBRADOVIĆA

Mintafüzet, szerk., Grdinić, Nikola, Novi Sad, Kulturno-prosvetna zajednica Vojvodine, Društvo za proučavanje XVIII veka, 1998, 41 l.

Ha talán nem is egészen credeti, de mindenképpen rendhagyó elgondolás alapján kívánja feldolgozni és olvasók elé tární a XVIII. század utolsó harmadával s a XIX. század első évtizedével foglalkozó kutatócsoport (vezetője Nikola Grdinić az Újvidéki Egyetem BTK Szerb Irodalom Tanszékének tanára) az európai felvilágosodás szerb vonatkozásait. A felvilágosodás legjelentősebb szerb hirdetője és képviselője, Dositej Obradović (1742–1811) alakja és munkássága köré rendezett lexikon címszavaként dolgozza fel, Dositej művei mellett, a kor legfontosabb eszméit és fogalmait, a nyelv állapotát, ismerteti a legjellemzőbb jelenségeket és eseményeket (jozefinizmus, szabadkőművesség, első szerb felkelés, diplomácia, mecénatúra stb.), bemutatja Dositej szerb és külföldi kortársait (Soave, Jackson), akikkel kapcsolatban állt, életének legfontosabb színhelyeit (Hopovo, Hilandar, Bécs, London, Halle, Leipzig, Trieszt, Újvidék, Karlóca, Belgrád stb.), a korszak intézményeit, a Dositejjel kapcsolatos rendezvényeket.

A magyar felvilágosodás kutatói számára különösen az eszmék és fogalmak körébe tartozó címszavak (felvilágosodás, hagyomány, történelem, nemzet, világpolgár, józan ész, haladás, nevelés, a szép, az ízlés, stílus, műfajok stb.) kínál(hat)nak hasznosítható szempontokat, értelmezést. Annál is inkább, mert annak ellenére, hogy elgondolónak koncepciója szerint a lexikon érthetően elsősorban a nemzeti, a szerb vonatkozásokat fogja tartalmazni, ebbe a kategóriába sorolt, felvett fogalmaknak, mindekelőtt a felvilágosodás fogalmának, s következésképpen magának a korszaknak nem csak szerb, hanem görög, magyar, román, bolgár, horvát, orosz, olasz, német, angol, francia értelmezését, sajátosságait szeretné csokorba gyűjteni.

A fenti elképzelést igazolandó készítette el a Vajdasági Közművelődési Közösség támogatásával működő XVIII. századot kutató tudományos társaság a leendő Dositej-lexikon mintafüzetét, melyben minden szócikktípusból található mutatvány. Olvashatunk többek között Dositej Obradović francia fordításairól, a felvilágosodás olasz értelmezéséről, jellegzetességeiről, az állatmeséről, a khreiráról, a szabadkőművességről (kár, hogy a különben alapos szócikk szerzője, Lázár Zsolt, az angol, német és szerb nyelvű szakmunkák mellett nem tüntette fel a vonatkozó legjobb magyar műveket is, például Abafi Lajos 1900-ban publikált s 1993 óta reprintben ismét hozzáférhető könyvét, **A szabadkőművesség története Magyarországon**, vagy immár második kiadást megért **Szabadkőműves gondolatokat**, melyet Márton László szerkesztett, s 1993-ban és 1994-ben jelent meg), továbbá az utazásról, Teodosije, hilandari szerzetes-íróról Jovan Došenović Dositej-követő költőről, fordítóról, tankönyvíróról, Dositej és Vuk kapcsolatáról, a „Nagy Iskola” néven ismert liceumról, valamint a Vuk és Dositej Múzeumról (ahol erre lehetőség kínálkozik, illusztrációkat találunk).

A jól elképzelt s kidolgozott szerkesztői utasítás szerint írt szócikkekből összeállított mintafüzet teljes mértékben megfelel az ilyen jellegű kiadványok rendeltetésének: körvonalazza a készülő művet, lexikon kicsiben, s az esetleges pótlások, módosítások, javítások szükségességére is felhívja a szakma figyelmét.

GEROLD László

A SZÁM MUNKATÁRSAI:

ANDRIĆ Edit, Újvidék
 ANGYALOSI Gergely, Budapest
 BÁNYAI János, Újvidék
 BENCE Erika, Újvidék
 CSÁNYI Erzsébet, Újvidék
 FARAGÓ Kornélia, Újvidék
 GEROLD László, Újvidék
 HARKAI VASS Éva, Újvidék
 KAPPANYOS András, Budapest
 MOLNÁR CSIKÓS László, Újvidék
 PÁSZTOR KICSI Mária, Újvidék
 POMOGÁTS Béla, Budapest
 TVERDOTA György, Budapest
 UTASI Csaba, Újvidék
 UTASI Csilla, Újvidék