



U t a s i   C s i l l a

# IRODALOM A KÖZTES TÉRBEN

.....

Izdavač / Kiadó  
**Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu**  
**Újvidéki egyetem, Bölcsészettudományi Kar**  
**Odsek za hungarologiju**  
**Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék**

■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■

Za izdavača / A kiadásért felel  
**Prof dr Ivana Živančević Sekeruš**, dekan  
**Prof dr Eva Toldi**, šef Odseka za hungarologiju

■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■

Recenzenti / Recenzensek  
**Dr. Tapodi Zsuzsanna Mónika**  
**Dr. Hózsza Éva**  
**Dr. Bence Erika**  
**Dr. Rudaš Jutka**

ISBN  
978-86-6065-608-9



MEGVALÓSULT A MAGYAR KORMÁNY  
TÁMOGATÁSÁVAL



MINISZTERELNÖKSÉG  
NEMZETPOLITIKAI ÁLLAMTITKARSÁG



BETHLEN GÁBOR  
Alap



U t a s i   C s i l l a

# IRODALOM A KÖZTES TÉRBEN

.....



Újvidék, 2020

**UNIVERZITET U NOVOM SADU  
FILOZOFSKI FAKULTET**

Dr Zorana Đindića 2.  
21000 Novi Sad  
Tel: +381 21 48553930  
[www.ff.uns.ac.rs](http://www.ff.uns.ac.rs)

■ ■ ■ ■ ■ ■ ■

Odlukom Nastavno-naučnog veća Filozofskog fakulteta u Novom Sadu  
od 11. septembra 2020. godine  
dala je saglasnost za izdavanje ove knjige.

■ ■ ■ ■ ■ ■ ■

**NAPOMENA O AUTORSKOM PRAVU:**

Nijedan deo ove publikacije ne može se preštampati,  
reprodukovati ili upotrebiti u bilo kom obliku bez pisanog odobrenja autora  
kao nosioca autorskog prava.

**COPYRIGHT NOTICE:**

No part of this publication may be reprinted, reproduced  
or utilized in any form without permission in writing from the author,  
as holder of the copyright.

Sadržaj i stavovi izneti u ovom delu jesu stavovi autora  
i ne odražavaju nužno stavove Izdavača, stoga Izdavač ne može snositi  
nikakvu odgovornost prema njima.

Rukopis je priređen za štampu septembra 2020.

# TARTALOM

■ ■ ■ ■ ■

|                                                                                                                      |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| ELŐSZÓ .....                                                                                                         | 6   |
| KAPCSOLÓDÁSOK .....                                                                                                  | 7   |
| <i>A Toldi estéjének szerb fordítása</i> .....                                                                       | 8   |
| Két elbeszélés a századfordulón .....                                                                                | 17  |
| Márai Sándor: <i>Szindbád hazamegy</i> .....                                                                         | 25  |
| A MAGÁT MEGNYILVÁNÍTÓ VERS .....                                                                                     | 40  |
| A vers fetisizálása Domonkos István költészetében .....                                                              | 41  |
| Rilke vajdasági tanítványa .....                                                                                     | 46  |
| Tolnai Ottó <i>Wilhelm-dalok</i> című versciklusának metaforaelméleti megközelítése .....                            | 52  |
| Az önéletrajzi tér Csáth Géza novelláiban. <i>A vörös Eszti</i> .....                                                | 57  |
| (árvacsáth) .....                                                                                                    | 61  |
| A magát megnyilvánító nyelv Domonkos István és Tolnai néhány versében .....                                          | 65  |
| A tengeri kagyló Tolnai Ottó művében .....                                                                           | 71  |
| Ünnep és emlékezet Tolnai Ottó költészetében .....                                                                   | 76  |
| Személyesség és mágia. Grendel Lajos Mészöly-tanulmánya .....                                                        | 81  |
| Domonkos István novelláinak önreflexív megformáltsága .....                                                          | 88  |
| VAJDASÁG ÉS KÖZÉP-EURÓPA .....                                                                                       | 96  |
| Emlékezés Danyi Magdolnára, a testvéri táj költőjére .....                                                           | 97  |
| Önreflexió és számvetés Juhász Erzsébet prózájában .....                                                             | 101 |
| Az ismeretlen tükre. Danilo Kiš magyar intertextusai .....                                                           | 107 |
| A KULTÚRAKÖZI IDENTITÁS A DÉLSZLÁV TÉRSÉGBEN .....                                                                   | 114 |
| A kultúraközi identitás lehetőségei. Thomka Beáta irodalmi értelmezései ..                                           | 115 |
| Kulturális távlatváltások. Tolnai Ottó <i>Költő disznózsírból</i> című kötetének szerb fordítása .....               | 120 |
| Belső fordítások? Tolnai Ottó verseinek néhány új délszláv fordítása .....                                           | 125 |
| ITTHONLÉT .....                                                                                                      | 137 |
| A zen kertje .....                                                                                                   | 138 |
| Az irodalom mint meditációs objektum. Danyi Zoltán <i>Hullámok után a tó sima tükre</i> című novelláskötetéről ..... | 143 |
| Az otthonlét poétikája Bencsik Orsolya prózájában .....                                                              | 147 |
| Az <i>Anyaméh</i> . Celler Kiss Tamás verseskönyvéről .....                                                          | 153 |
| Irodalomjegyzék .....                                                                                                | 157 |

# ELŐSZÓ



A kötet dolgozatai az elmúlt tíz évben keletkeztek, könyvembe azonban néhány korábbi tanulmányt is fölvettem. Az egybegyűjtött írásokat két jegy fűzi egymáshoz: az egyik a költészet mint tárgy, a másik pedig a „vajdasági” jelleg. Az első jegy a líra iránti érdeklődésem jelzi: a vers, a színtiszta, feszült jelentés kezdettől erősebben foglalkoztatott, mint a társadalmi kontextusba, a történelmi pillanatba mélyen beágyazott regény vagy a próza.

Ha azonban az ember kisebbségi körülmények között él, a költészet is, és próza is óhatatlanul fölvet a helyzetre vonatkozó kérdéseket is, ebben az esetben a délszláv kulturális térségből jövő művészeti impulzusok, a fordítás, a fordíthatóság és a kisebbségi irodalom létének a kérdéseit.

A kultúraköziség állapotát, a minor helyzet velejáróját mindig inkább előnyként, semmint hátrányként próbáltam megélni. Nyilvánvaló előnyt jelent az, ha az irodalmi művek kultúraközi pozícióját látni és értelmezni tudjuk. Ugyanakkor minor körülmények között arról sem lehet megfeledkezni, hogy a kisebbségi irodalmak szervezete, ahogy ezt Juhász Erzsébet Márai egyik gondolatához kapcsolódva megállapította, eleve „hűdéses”. Talán tényleg úgy van, hogy az írók nyersanyaga az a nyelv, amelyet közösségükben használnak. A kisebbségi írók teljesítménye így éles ellentétben áll az anyaggal, amely az eszközük. Különösen így van ez a vajdasági magyar kultúra háborúkkal és válságokkal tagolt utóbbi évtizedei esetében.

A távlat kiszélesítése, a párhuzamok azt bizonyítják, hogy a tágabb régióban minden irodalmi mű kultúrák találkozási pontjában keletkezik. Ez a felismerés ugyan árnyalja a kisebbségi kultúrát feszítő hiányt, ám azt nem tudja egészen viszonylagossá tenni vagy feledtetni. A vajdasági magyar irodalom javát úgy élem meg, mint olyan fénypontok, értékek sorozatát, amelyet árnyékok, hiányok tagolnak. Talán ez a kötet írásainak szemléletében is kifejeződik.

A dolgozatok egy része tanácskozosokon hangzott el, köszönetet szeretnék mondani kollégáimnak, akik hozzászóltak az írásokhoz és az újvidéki Magyar Nyelv és Irodalom Tanszéknek, ahol dolgozom, amiért a kötet kiadását lehetővé tette.

**Utasi Csilla**

Újvidék, 2020. szeptember 12-én.

# KAPCSOLÓDÁSOK

.....

# A TOLDI ESTÉJÉNEK SZERB FORDÍTÁSA

## A nem szöveghű fordítás kérdései

Arany János Toldi-trilógiáját a szerb romantika jeles költője, Jovan Jovanović Zmaj ültette át szerbre. A Toldi-trilógia első része *Toldija spev* címen 1858-ban, a *Toldi estéjének* fordítása, a *Toldijina starost* 1870-ben, az utolsó rész pedig, a *Toldijina ljubav* 1896-ban jelent meg Újvidéken.

Jovan Jovanović egész életében a szabad fordítás híve volt, más fordításai olykor az adaptáció határát súrolják. A szerb Toldi azonban csupán helyenként, inkább árnyalatokban, apró mozzanatokban tér el az eredetitől.

A nem szöveghű fordítás gyakorlatát, az eredeti munkák és az idegen ihletésre készült művek közelségét Jovan Jovanović művében sokan vizsgálták. A szabad fordítást védelmező és megindokló kijelentéseit maradéktalanul áttekintette a szakirodalom. Számunkra azonban ezek a magánlevelekben, előszavakban, a fordításaihoz fűzött jegyzetekben fennmaradt reflexiók nem közvetlenül nyílnak meg, illetve a megértés helyzetét figyelmen hagyó áttekintésük nem juthat túl a fordításelméleti reflexiók pusztá számbavételén. Jovan Jovanović intenciója és a szabad fordítás gyakorlata azok között a művelődési összefüggések érthető meg, amelyben ezek a gondolatok megfogalmazódtak.

A 19. század első felének szerb irodalmában a *családiasító*<sup>1</sup> műfordítás volt általános. A szerb felvilágosodás szerzői hazai környezetbe helyezték át a művek cselekményét és szereplőit. A családiasítás másik vonatkozását az jelentette, hogy Homéroszt a délszláv hősénekek tízes versformájában, *deseterac*ban fordították szerbre. A délszláv hősénekek világirodalmi sikere nyomán azt a hazai közeget, amelyben a délszláv hőséneket még élő irodalom volt, a görög eposzi világgal azonosnak tekintették. A Vuk Karadžić által kezdeményezett reform az irodalmi nyelv alapjává a népnyelvet tette meg, a népi szellemben való alkotás tehát egyfelől norma is volt, másfelől az alakuló szerb romantikának csupán a népi verselés metrikája állt a rendelkezésére. Laza Kostić, a szerb romantika egyik legjelentősebb költője eleinte Shakespeare-t is *deseterac*ban fordította, később a tízes versmértéket jambikus lejtéssel ötvözte.<sup>2</sup>

A családiasító és az elidegenítő fordítás különbségét elméleti szinten ő tudatosította. Egy ma már szinte ismeretlen, Vuk Karadžić nyelvi reformjának elkötelezett szerző, Joksim Nović Otočanin az akkor már Újvidéken székelő Matica Srpskához elbírálásra nyújtotta be Íliász-fordításának szemelvényét. A Matica srpska Jovan Hadžićot és Laza Kostićot bízta meg a feladattal. Laza Kostić értékelésében a római

1 A háziasító és az elidegenítő fordításról lásd: Kappanyos 2015, 89–92.

2 Laza Kostić a *Rómeo és Júlia* erkély-jelenetének fordításakor alkalmazta először a kettős mértéket. A szemelvény a *Danica* című folyóirat 8., 1860. április 30-i számában jelent meg.

Homérosz-fordítások történetét ismertetve vetette fel, a fordításnak két lehetséges módja és intenciója van, melyeket ő a *népiség* és a *tárgy* elvének nevezett. Ugyanakkor azonban nem foglalt állást abban a kérdésben, hogy a szerb fordításirodalomnak melyik utat kellene követnie, a benyújtott munkát ugyanis kiadásra alkalmatlannak ítélte, mert latinból, nem ógörögből készült (*Letopis* 1871, 504–520).

Jovan Jovanović 1856-ban Đorđe Rajkovićnak, az újvidéki irodalmi folyóirat, a *Sedmica* szerkesztőjének részletet küldött készülő Toldi-fordításából. Amint kísérő levelében írja, arra törekedett, hogy Arany kis eposzát jól megszerbesítse, ám ne magyartalanítsa el: „da ga dobro posrbim a da ga ne obezmadžarim” (Jovanović Zmaj 1957: 10). 1858-ban, a *Toldija spev* előszavában kicsit módosítva ugyanerre a kérdésre tér vissza: kifejti, hogy bár a Toldi emlékeztet a délszláv hősekekre, Arany műve mégis merőben más: a magyar nemzeti karaktert árasztja magából. Arra törekedett, hogy a szellem és a karakter e különbségét ne másítsa meg (Jovanović Zmaj 1858, VI).

Jovan Jovanović látszólag a családiasító és az elidegenítő elv egyensúlyát latolgatja, a szerb Toldi azonban inkább a korábbi Homérosz-fordításokra hasonlít abban a tekintetben, hogy a fordító a szerb és a magyar kultúra helyzeti és lényegi azonosságából indul ki.

Jovan Jovanović 1855-ben joghallgatóként egy félévet Pesten töltött<sup>3</sup>. Ekkor került a kezébe Arany *Toldija*, melyről már korábban sokat hallott. Olvasás közben elhatározta, lefordítja. Valószínűleg az 1854-es kiadást forgatta, amelyben a *Toldi estéje* először, a *Toldi* első része pedig másodszor jelent meg. Talán a kötet 1854-ben és 1855-ben kibontakozó kritikai recepciója sem volt egészen ismeretlen előtte, a fordításra azonban a korszak kulturális megbékélésre törekvő légkörében szánhatta rá magát.

Az 1848–49-es szabadságharc véres vajdasági eseményei után a Bach-korszakban a szerb és a magyar kultúra irányítói lépéseket tettek egymás felé<sup>4</sup>. A közeledés feltételének egymás irodalmának fordítások révén való megismerését tartották.

Vahot Imre 1858-ban, *A magyar és a szerb irodalom rokonulása* című cikkében a testvérülését főként a fordításoktól remélte (Vahot 1858). Az ötvenes évek második felében az akkor még Budán székelő Matica Srpska lapjának, a *Srbskij Letopisnak* az élére olyan szerkesztők kerültek, akik felkarolták a magyar–szerb közeledés ügyét.

3 1835-ben Újvidéken született. Családja a város polgárságának felső rétegéhez tartozott. Édesapja jogi pályára szánta, valószínűleg azt szerette volna, ha fia, hozzá hasonlóan, az újvidéki magisztrátusban tölt majd be hivatalt. 1840-ben az országban az addigi latin helyett a magyar lett az adminisztráció nyelve, 1845 táján Újvidéken is érvényt szereztek a rendeletnek. Az apa 1848-ban Kiskunhalasra küldte fiát gimnáziumba (Leskovac 1951, 15–16; Babić 1984, 2). Az 1848–49-es forradalom és szabadságharc délvidéki eseményei ellenállást válthattak ki a fiatal fiúból, dachból bukkant meg magyarból Pozsonyban az érettségien a következő évben, erről azonban írott forrás nem tanúskodik.

4 Magyar részről a politikus és szerkesztő, a szerb alkotókkal személyes kapcsolatot létesítő Jókai testesíti meg „modell értékűen” a közeledés szándékát, szerb részről pedig Jovan Jovanović Zmaj (Fried 1982, 5–10).

Jakov Ignjatović *A csárda romjait* Jovan Jovanović átültetésében közölte lapjában. Ez volt az első szerb Petőfi-fordítás. Subota Mladenović, a *Letopis* 1857-es első füzetében Kondor Lajosnak, eredetileg a *Vasárnapi Újság*ban megjelent, *Vitkovits Mihály emléke* című írásátfordításban hozta, és a cikkhez fűzött jegyzetében a következőket állította:

„E megemlékezés jelzi, hogy honfitársaink, a magyarok képesek értékelni, becsülni, elismerni a hasznosat, hogy az irodalom területén közeledni akarnak hozzánk, ami idővel elsimítja a sértéseket és gyűlöletet, megújítja a kölcsönös ismeretet serkentő szeretet és barátságot, s így mindkét népet, a szerbet és a magyart is, kegyes uralkodónk, I. Ferenc József oltalma alatt boldoggá teszi.” (Mladenović 1857, 155, ford. U.Cs.)

Jovanović a közeledést másként értelmezte: fordítóként is a szerb romantikus irodalom alakítója akart maradni. Amikor 1899-ben a Kisfaludy-társaság Jovanović költői működésének negyvenedik évfordulóját készült megünnepelni, megkérte Antonije Hadžićot, beszéljen a nevében:

„Te igazán ismersz, légy hát [1889] május 29-én annak tolmácsa, amit még mint pesti diákok közösen éreztünk, amikor a fenséges magyar költőket olvasva oltottuk lelkünk szomját, s annak lehetőségéről álmodoztunk, hogy olykor mi is legalább morzsányival hozzájárulhatunk mindannyiunk drága hazájának felvirágoztatásért. S még sok-sok mindenről álmodoztunk – s én ma is hiszem, hogy Vörösmarty, Petőfi, Arany, Tóth Kálmán, [Radičević] Branko, [Sima Milutinović] Sarajlija lelke a magosban teljességgel szót ért egymással és forrón ölelkezik –, s adná Isten ugyanezt a megértést és ölelkezést nekünk élőknak is idelenn a földön, megpróbáltatásunk közepette.” (idézi Kovaček 1977, 104).

A szerb és a magyar kultúra helyzetazonosságának esetében a fordítás a célnyelvi kultúrában az eredeti mű státuszára tehet szert. A nem szövegű fordításban az eltérő elemek is az eredeti mű szellemét sugározzák, segítségükkel válik a célnyelvi szöveg *másik eredetivé*.

A *Toldi* első részének szerb fordítását a Matica irodalmi folyóirata, a *Srbski letopis* az év legjobb szerb könyveként méltatta. Jovan Đorđević, a *Toldi*-fordításról szóló kritika szerzője szerint:

„E fordítás mintha nem is fordítás, hanem *másik eredeti* volna; e művet olvasva úgy tűnik, mintha magát Aranyt hallgatnánk, mintha szerbül énekelne. S ez nem csupán azokra a helyekre áll, amelyeket Jovanović híven fordít, hanem méginkább azokra, melyeknél el kellett térnie; itt is mindent Arany szellemében és módján van kifejezve, s ez minden kétségen felül a fordító legnagyobb érdeme.” (Đorđević 1858, 216–218, ford. U. Cs.).

Egy évvel később Antonije Hadžić kritikájában ugyancsak azt említi, ha a fordítás nem árasztaná a magyar szellemet, eredetinek vélnénk. Hadžić szerint egyetlen más nyelvre sem lehetne jobban lefordítani a Toldit, mint szerbre. A *Kilencedik ének* kocsmajelenete Jovanović fordításában az eredetinelélénkebb, frissebb, jellemzőbb. (Hadžić 1858, 191)

A szerb–magyar viszony elhidegülésének kezdetéről, a hatvanas évek elejéről maradtak fenn az első jelzések arról, hogy a kulturális közeledésbe vetett remények szertefoszlottak. Đorđe Popović, a *Danica* című folyóirat főszerkesztője két ízben is, először 1861-ben hangot adott annak, hogy Jovan Jovanović elfecsérli a tehetségét a magyar fordításokban. Hasonlóan intette őt Vatroslav Jagić is (Babić 1984, 704).

Jovanović ekkor Pesten élt, édesapja halála után orvosnak tanult, és hét éven át a Tökölyánum intézője volt. Tisztában kellett lennie, hogy a *Toldi estéjének* fordítását már más környezetben jelenteti meg. Đorđe Rajkovićot, a Matica Srpska titkárát Pestről küldött levelében arról értesíti, hogy elkészült Mirza Shaffya verseinek fordításai (a fiktív költő verseit néhány sajátjával is kiegészítette). A Shaffya-kötetért kapott pénzen szerette volna a *Toldi estéjét* is kinyomtatni. A kiadótól a Toldi-kötet 650 példányát kéri előfizetői számára, míg a Shaffya-kötetből csupán 60 tiszteletpéldányra tart igényt, barátai számára (Jovanović Zmaj 1957, 128). Arra számított, hogy a Toldi estéje fordításának az előző rész fogadtatása és az ő neve biztosítja majd a sikerét. A nyolcadrét alakú, kék fedőlapú füzetet azonban szándékosan előszó nélkül jelentette meg (Jovanović Zmaj 1957, 131)

A *Toldijina starost* különös, központi szerepet foglal el Jovan Jovanović fordítói elveinek megértésében, noha egyáltalán nincs egykorú kritikai recepciója.

### *Jovan Jovanović fordítói elvei*

A fordításszöveg a két kultúra párhuzamos helyzetét tanúsítja a megváltozott körülmények között. A fordításiirodalom kérdései azonban még változatlanok.

A másik eredeti egyik, bár nem lehangsúlyosabb kérdése a magyar elemek visszaadása, illetve szerbekre cserélése: a „posrbiti, a ne obezmadžariti” egyensúlya.

Jovan Jovanović a *Toldi estéjébe* foglalt magyar történeti sajátosságokon nem változtat. Az olasz vitézzel vívott párbajszorozatban oly nagy szerepet kapó országcímer leírását pontosan fordítja. Az öreg Toldival csúfolódó apródok jelenetében Arany körülírja a pécsi egyetemalapítási kísérletet, Jovanović a forrásszöveg utalását pontosan érti, pécsi főiskolaként fordítja. Az egyik apród által előadott Szent László-ének szerb megfelelőjében Vladislavnak hívják a királyt, ez azonban érthető, hiszen a lovagkirály a szerb hagyománynak is része.

A szent király halálból való felébredésének jelenetében bizonyos jegyeket, például a halott szemének fölfénylését, Arany szövegétől eltérően anekdotikusan kiemeli.

Ugyanennek az anekdotikus hajlamnak a jele, hogy Toldi budai palotájának kapuőrét, akinek a forrásműben nincs neve, Palinak nevezi el. A gúnydal fordításakor Toldi kifigurázására a rím lehetőségeit használja fel (a budai polgárosszony a rímkényszer miatt tarhonyát ígér Toldinak)

Fordítását Jovanović a délszláv hősénekekhez közelíti. Lajos királyt következetesen Lauš-kraljként említi. Nagy Lajos alakját a délszláv hősénekek kisebb, archaikus, vitézi jegyeket tartalmazó része őrizte meg. A délszláv hősénekeket keletkezésüknél jóval később jegyezték fel, az orális létezés évszázadai alatt nemcsak történeti anakronizmusokkal teltek meg, hanem a nyelvük is átalakult. Jovan Jovanović, a hősénekek szellemében, a *Toldi estéjének* 14. századi vitézi légkörét török eredű szavakkal adja vissza. A párbajjelenet hírnöke: telal. Toldi kapuőre: kapidzsija. Jovanović orientális jegyeket alkalmaz a fegyverek és öltözetek megjelenítésében. A medvebőr, a mededina a hősök öltözkékének része a hősénekekben is. Abban a jelenetben, amikor Toldi a királyhoz készülve átöltözik, Jovan Jovanović szintén török eredetű, a népdalokból ismerős kifejezéseket használ.<sup>5678</sup>

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Monda e szavakkal: „Most eredj pokolba!”<br/>Eldobá a kámzsát, messzi egy zugolyba!<br/>Jól járt a daróc, hogy nem vasból csinálták,<br/>Mert most szétszakadna, amint odavágták.<br/>Sisakját, vas üngét szintén levetette,<br/>Kalpagot és mentét hozatván helyette<br/>A szekrényből, ahol sok gunyája állott,<br/>Mely még mind azon jó, – noha kissé pállott.<br/>(239<sup>5</sup>)</p> | <p>To reče, pa s leđa manturinu skida,<br/>Pa je o zid tresnu, pade pored zida,<br/>(Samo j' zato pala, što j' od sukna bila,<br/>Da j' od gvožđa <i>duvar</i><sup>6</sup> bi probila).<br/>Iz kovčega vadi gospodsko odelo,<br/><i>Samur-kalpak</i><sup>7</sup> mrki, na njem pero belo,<br/>I junačku mentu, na kojoj se vidi,<br/>Da već nije nova, al' se novih ne stidi. (218<sup>8</sup>)</p> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

A hősénekek állandó vonása, hogy a bajnokok lovai a hősök segítői, szinte emberi tulajdonságokkal rendelkeznek. Jovanović az eredetinél aprólékosabban írja le a párbajban föllépő paripákat.

A természeti képek a *Toldi estéje* cselekményének is háttérül szolgálnak, ahogyan az első részben az éjszaka, a hold, az *Első ének* nyári dele vagy a párbaj kora reggele. A természeti képek az olvasó látószögét is kijelölik. A *Toldi estéjének* kezdő versszakai a megszemélyesített, cselekvő természet tűnik fel. Az elbeszélő a nap útját követi. S bár a nap cselekszik, a látványában mégis az égítetet letről, a földről szemmel tartó ember nézőpontja érvényesül: a nap megpihen az égen, az árnyékok arcra

5 A *Toldi estéjét* a következő kiadás alapján idézem: Arany 1975.

6 A török eredetű szó jelentése: fal.

7 A hősénekekben a bajnokok kalpagja.

8 A szerb fordításra az 1910-es kiadás alapján hivatkozom: Arany 1910.

esnek előtte. A konkrét látványt és távlatot közvetítő metaforák a befogadás nézőpontját is kijelölik. Az első versszak végén – talán mert optimista alkatától távol állt – Jovanović az elmúlásra utaló metaforát nem fordítja. Az öregeknek megrezzen a fejük, alig láthatóan izgatottak lesznek, mégis kénytelenek elpihenni. A szerb fordításban a jó meleg kunyhóban, kuckóban (a *vajat* a ház mellett álló kunyhó, élelmiszerkamra vagy a falusi ház előterének, folyosójának népnyelvi neve) lepihennek. Az eredeti szöveg szerint a nyughely azonban a sír.

|                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                                      |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>[A nap] Megpihen legszélén az égi határnak<br/>S int az öregeknek: „benneteket várlak!”<br/>Megrezdül a feje sok öregnek erre:<br/>Egymásután mégis mennek a nyughelyre.<br/>(186)</p> | <p>Kad će već da zađe, starcima će reći:<br/>„Brže, brže, starci, vreme vam je leći!”<br/>Starci glavom mahnu, pa se doma vrate,<br/>Sve jedan do jedan u tople vajte.<br/>(181)</p> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Bár a fordító a fönti példában elvétí a megszemélyesítés észrevétlenül elvonttá, metaforikussá válását, az érzelmi töltetet legtöbbször mégis pontosan érzékelteti. A kezdőképek után következő jelenetben is, melyben az agg Toldi a sírját ássa meg, és a két Gyulafi, Lóránt és Bertalan epizódjában is.

A két fiatal vitéz megsebesülésének leírásában szereplő álom először konkrét, valóságos. Majd mint az élet és a halál határának képe jelenik meg, amely előkészíti az ikertestvérek elválását. Jovanović a tűnődő hangnem, a mondattördelés pontos visszadására törekedett. A forrásvíz megfelelője fordításában a szerb népdalokból ismerős bazsalikom-víz, a bosiljak voda.

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>(...)<br/>Vitték onnan őket nyugodalmas helyre.<br/>Sebőket kimosták tiszta forrásvízzel,<br/>Bekötözték szépen, drága balzsamírral;<br/>Mikor ők elhagyták, jött az édes álom,<br/>Aki legjobb orvos ezen a világon.<br/><br/>Aki legjobb orvos, aki legjobb dajka,<br/>Vagy tán puha bölcső, vagy himbáló sajka,<br/>Vagy folyam az élet s halál közti mesgyén,<br/>Egyik partja innen, a másik túl esván.<br/>E folyón az ifjak ellenkező partra<br/>Váltak egymástól; –Isten úgy akarta:<br/>Lóránt az életre, szerelemre virrad,<br/>Bertalannak enyhét a nyugasztó sír ad.<br/>(211)</p> | <p>(...)<br/>I odneše tamo pod šatore neke,<br/>Opraše im rane vodom od bosiljka,<br/>I metnuše na njih sveža melem-bilja;<br/>Kad odoše oni, tad će sanak doći,<br/>Taj najbolji lekar u svakoj nemoći.<br/><br/>Lekar il' dadilja, majka, seja šta li?<br/>Il' meka kolevka, i l' je čamac mali,<br/>I l' reka, što teče izmeđ' dva bajira:<br/>Smrti i života – nemira i mira?<br/>Na ovoj se reci rastadoše braća,<br/>Jedan ode preko, drugi s' natrag vraća:<br/>Lorant, gde ga život, gde ga ljuba čeka,<br/>A Bertalan smrti, gde je mir doveka.<br/>(199)</p> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

A Toldi halálát követő pillanatban változik a napszak is: a fényt felváltja az éjszaka:

|                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                          |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Eközben a napnak szép piros sugára<br/>Téli naplementén nyugalomra szálla;<br/>Eltűnt az ablakból szivárvány-játéka<br/>S fátyolt vete arra nagy hegyek árnyéka. –<br/>(262)</p> | <p>Sad je baš i sunce zašlo da počiva,<br/>Sa prozora nesta ona igra živa<br/>Rumenkastih zraka iz daljnih daljina,<br/>Zameni ih senka obližnjih planina,<br/>(235)</p> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

A költeményt értelmileg és érzelmileg lezáró képben a daliás test jelenléte, melyet az őskert együttérzése jeleivel, falevelekkel borít be, szinte még érzékelhető a sírban. A hantnál Bence, az élő hűség tölti be a fejfa szerepét. Az ég új hava birtokos szerkezet visszautal Toldi „végső rendelkezésére”. A hozzá még időben érkező királyt Toldi arra kéri: „Szeresd a magyart, de ne faragd le” – szölt / „Erejét, formáját, durva kérgét róla; / Mert mi haszna, ha jó megfaragják? / Nehezebb eltörni a faragatlan fát.” (260). A király válaszában a puskapor feltalálását hozza fel érvül az idők változása mellett, ám Toldi ezt már nem hallja. Az új jelző fönti értelmével ellentétes a költemény záró képének birtokos szerkezetében szereplő új jelentése. Az ég új hava ugyanis a régi, a kiismerhetetlen, a kozmikus, amely a jelen pillanatban megnyilvánítja magát. A szerb szövegben a daliás erő és a műveltség ellentéte nem hangsúlyos: Jovanović az utolsó sorból elhagyja az új jelzőt.

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Harmadnap olyankor, egy fölleges estén,<br/>Domb emelkedett már Toldi Miklós testén,<br/>Amelyet az őskert, bánatja jelével,<br/>Behinté lehulló sárga falevéllél.<br/>Nem jelölte a sírt drága érc vagy márvány:<br/>Bence volt az emlék, lába felől állván:<br/>Egy ásót ütött le, arra támaszkodék,<br/>S elborítá a sírt új havával az ég.</p> | <p>A več treće noći u ponoćno doba<br/>Dig'o se brežuljak vrh Toldij'na groba,<br/>A jesenji vetar duhao je ljuto,<br/>Na grob mu je sip'o ono lišće žuto.<br/>Mesto grobna znaka, mesto spomenika<br/>Stojao je Bence k'o mramorna slika:<br/>Na ašov se nag'o, pa je nešto sniv'o, –,<br/>A sneg je polako grobnicu pokriv'o.</p> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

A két mű összevetése azzal a felismeréssel jár, hogy a szabad fordítás nem feltétlenül szabad. A Toldi gyászmenetének leírása lehet ennek bizonyítéka: „És még akkor este, alkonyi homályban, / Nagy sor fáklya indul útnak Budavárban; / Messziről azt hinnék: ott megyen, ott ballag, / Hogy Toldit kísérje, valamennyi csillag. / Lovas katonák közt a gyászkocsi halad, / Rajta Toldi Miklós, vas boríték alatt, – / Mellette ül Bence a kocsioldalon, / Összegörnyesztette a nehéz fájdalom.” (262). Jovan Jovanović fordításában az eredeti szöveget megidéző nyelvi szerkezet váratlanul az intonációt megtörő elemekkel dúsul fel: legtöbbször érezhetően a rímkényszer miatt. Zmaj az égre helyezi a holdat is, hogy a világot megjelenítő ígét (tinja) rímeltethesse a fáklyát jelentő szóval (baklja). A harmadik sort megszólítással zárja (brate–barátom), hogy

a *kísérik* (prate) igealaknak rímhívó szót találjon. Az utolsó két sorban pedig Bence néma szenvedését alakítja át, hogy a sor metrika képletét kitöltse. Bence a koporsó mellett sápadozik (bledi), meggörnyesztette a fájdalom, hát Istenhez imádkozik (moli).

### *Politika és irodalom*

Jovan Jovanović élete végéig a hivatalos magyar irodalomra figyelt, azt fordította (Fried 1984). Magyar irodalmi kapcsolatai paradox módon a kiegyezést megelőző és követő évtizedekben bontakoztak ki, azokban az évtizedekben, amikor Jovan Jovanović már Svetozar Miletić elkötelezett híve volt, politikai álláspontja szerint tehát ellenzéken volt a hivatalos magyar politikának.

Mladen Leskovac úgy látja, hogy Újvidék, a „szerb Athénecske” – a várost Svetozar Miletić nevezte így (Leskovac 1957, 15) – vitathatatlan jelentősége ellenére a szerb romantika alkotói számára nem létezett olyan centrum, amely felé fordulhattak volna. Központi politikai hatalom sem létezett.

Arany hivatalos kanonizációja Jovanović szerepformálásának bizonyosan nem lehetett közvetlen mintája. Arany művének politikai kisajátítása Vörösmarty Mihály 1855-ös halálával kezdődött. Milbacher Róbert szerint az, hogy a Deák Ferenc irányzat emelkedett ki az irányzatok között legerősebbként, részben annak az eredménye volt, hogy Deák Ferenc irányzata átvette a nemzeti diskurzus feletti uralmat: „...Arany kanonizációjának, nemzeti költővé emelésének még minden esztétikai, irodalmi megfontolás előtt, ebben a hatalmi kontextusban betöltött szerepe miatt volt nagy jelentősége.” (Milbacher 2009, 131). Milbacher egyúttal úgy látja, hogy a kortárs irodalmi élet valamennyi résztvevője tisztában volt azzal, hogy:

„a versengő kánonok között végül didalmaskodó értelmezői nyelvnek nem igazán tárgya, mint inkább apropója lehetett Arany, aki – maga sem igen ismerve magát – inkább riasztónak és kártékonnak, semmint üdvözlendőnek tartja ezt a folyamatot.” (Milbacher 2009, 139)

A szakirodalom egyöntetűen elismeri, hogy Jovanović eredeti műveinek színvonala egyenetlen. A szerzőről esszét író Milan Kašanin szerint ez abból következik, hogy Zmaj tehetségét a nép szolgálatába állította:

„A hazaszeretet és a morális tisztaság szépséges arca értelmezésében sovány gondolatok és szegényes érzések önhitt vonásait nyerte. Zmaj hazafias sorai éppen úgy naiv költészet, ahogyan Čortanovićnak és Stefanovićnak a rigómezei vacsoráról és a rigómezei csatáról készült illusztrációi naiv festészet. A kétségtelenül őszinte érzések a rossz költészetben – *A három hajdukban*, *A guszlár halálában* – elfogadhatatlan hazugsággá lesznek.” (Kašanin 2004, 54–55, ford. U. Cs.)

Mladen Leskovac úgy véli, Jovanović moralista volt, az optimista világnézet és a szívós munkaerkölcs képviselője a homo aestheticus Laza Kostićtal szemben (Leskovac 1951, 38–40).

Laza Kostićnak a Jovan Jovanović ötvenéves írói jubileumát megelőző újvidéki ünnepségen mondott beszéde hatalmas botrányt váltott ki. 1904-ben könyvben fejtette ki álláspontját. Kötetében Jovanović opusában elkülöníti a csalogány (slavuj) és a sárkány (zmaj) verseit. A sárkány (Zmaj) név azonos című satirikus folyóirata miatt tapadt Jovanović nevéhez. A csalogány versei a Jovanović alkatának megfelelő, a sárkány versei pedig a politikai és nemzeti üzenetet kifejező, *akart* költészetet jelentik, amely esztétikai értelemben rossz. Jovanović Arany balladáját, *A walesi bárdokat* is átültette, olvasásélménye *Stari guslar* (*Az öreg guszlár*) című versén nyomot hagyott. Laza Kostić a verset a sárkány művének tartja. Mielőtt nagyon szellemesen kifejtene, a versebeli öreg énekes alakja és magatartása miatt nem hiteles, bravúrosan lefordítja *A walesi bárdok* két versszakát.

A *Toldi estéje* abban az értelemben a csalogány munkája, hogy még azok az elvek érvényesülnek benne, amelyek a két kultúra testvérülését irodalomalkító erőként képzelték el. A kontextus eltűnésével a Toldi-fordítások egykori funkciója elveszett, a fordítások idővel kikerültek az életmű középpontjából.

A Toldi első részének szerb fordításához írt előszavában Jovan Jovanović azt állítja:

„Ügyeltem, hogy – ha más szavakkal is – lényegében ugyanazt mondjam, mint az eredeti. Ahol a részleteket is megtarthattam, ott megtartattam. S ha az üresebb helyeken a toll meg is szaladt, s azt is írta, ami a magyarban nincs (ám mindig Arany szellemében, s úgy, hogy a lényegesen semmit ne módosítson), hibámul rovatik-e, vagy sem, én másként nem tehettem.” (Arany János 1858, XII).

Valószínűleg arról az eljárásról beszél itt Jovan Jovanović, melyet később is mindig alkalmazni fog. Nem a hozzátoldott részek következtében lesz másik eredetivé, hanem éppen a szabadság teszi azzá, mellyel, noha kötött versmértékben fordít, magára nézve mégsem tartja kötelezőnek az eredeti elemeinek pontos visszaadását. Nem törekszik arra, hogy az eredeti mű minden elemét pontosan visszaadja, sokszor csak felidézi az eredeti szerkezetet, sokszor annak megfelelőjét alkotja meg rövidebben, ilyenkor a szerkezetet, amelyre ráértett, ad hoc elemekkel tölti ki. Nem a hozzátoldott elemek, hanem az gazdagította a szerb költészetet, hogy Arany szövegének szerkezeteit, melyeket fölismert, úgy fejezte ki szerbül, ahogyan azt lehetségesnek vélte.

# KÉT ELBESZÉLÉS A SZÁZADFORDULÓN

Hugo von Hofmannsthal *Das Glück am Weg* és Krúdy Gyula *Setétke* című novellájának összevető értelmezése egy közös kulturális térségben keletkezett művek érték-kialakító mechanizmusának hasonlóságára és különbségére világít rá.

Csúri Károly figyelmeztet rá, hogy az irodalmi művekben 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” (Csúri 1980, 314).

A mű értelmezője a rendelkezésére álló, előzetes világ-ismereteiből, tapasztalataiból indul ki. Az elbeszélés-világot képező hipotézisek a szövegvilágnak az előzetes ismeretek alapján nem értelmezhető ellentmondásait ágyazzák olyan összefüggésbe, amelyben ezek az ellentmondások feloldhatók.

A mód, ahogyan valamely elbeszélés megteremti az értékekhez való viszonyát, nyilvánvalóan nem független a kultúrtörténeti pillanattól, melyben keletkezett. A pillanatnak a befolyásoló hatása azonban csak abban az esetben releváns az értelmezés szempontjából, ha az elbeszélésvilág szervezésében részt vesz. A művelődéstörténeti pillanat befolyása a Hofmannsthal-novella elbeszélésvilágát erősebben, a Krúdy-novelláét kevésbé és áttételesebben szervezi.

Vizsgálatom 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 mozzanatok veszem számba, amelyek a szövegvilág állapotainak változásaként felfogott (Bernáth 1978, 193) 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 távcsövélvel az idegen hajó fedélzetén egy 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.”<sup>9</sup> (Hofmannsthal)

9 Távcsövem kerek nyílását fekete kötélzet, sárgarézszalaggal szegélyezett palánk határolta, mögöttük a mélykék ég. Középen, valamely nyugágyon csukott szemmel feküdt egy szőke, fiatal hölgy. Mindent világosan láttam: a sötét huzatot, melybe a kis világos félcipő sarka fúródott, a mohazöld, széles övet, melybe néhány félignyílt rózsát tűztek, rózsaszínű, La-France-rózsát... (A novellából idézett részleteket a továbbiakban is ford. U. Cs).

Az ismeretlen fiatal hölgyben egész élete értelmének kifejeződését ismeri föl. A novella konfliktusát az adja, hogy a hajók, anélkül hogy látó- vagy hallótávolságba kerülnének, lassan újra távolodni kezdenek egymástól. Az utolsó kép, melyet a másik hajóból elfog, a hajó nevének felirata: La Fortune. A novella a lezáratlan, a negatív értékszerkezetű epikus mű példája: a találkozás valódi realizálódása előtt már be is következik az elszakadás. A hajó neve megismétli azt, 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 emblematisztikus utalás is a sorsistennőre, 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.” (Krúdy 1916, 67)

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 parasztasszony 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 többjelentést 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 hasonlító 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...”<sup>10</sup> (Hofmannsthal)

egyikében sem tudja azonosítani. A narrátor emlékező felsorolásának második részében múltjának más jellegű emlékképei azonban mintha mind az ismeretlen nőről tudósítanak:

„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...”<sup>11</sup>. (Hofmannsthal)

Az ismeretlen nőről való tudás nemcsak a narrátor múltját hatja át, hanem harmadik felsorolása tanúsága szerint a jövőjét 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 jelegzetességével 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

---

10 „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 illata és gesztenyevirág-illat és egy bizonyos világos nevetés..., egy budoár, kis kandallóval és bizonyos magas, XV. Lajos stílusú kályhaellenzővel...”

11 „bizonyos zene róla, egészen világosan ő róla szólt, leginkább a schumanni; némely esti órák a zöld ibolyamezőkön, zubogó kis folyó mellett, fölöttük a nedves, rózsás este; egyes virágok, a szellőrózsák bágyadt fejecskéikkel... a költők műveinek némely különleges helye, amelyeknél fölneéz az ember, fejét a kezébe hajtja, s egyszerre a belső tekintet előtt az élet arany kapui kitérülnek látszanak.”

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 félig-nyílt 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, azt, hogy a szecesszió dekoratív ornamentikájában előszeretettel indáztat vízi növényeket: liliomot, nádat és sást (Broch 1988, 151). A tenger-leírás 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 „borszínű tengerből” kiváló lények, szörnyek és maga az isten, Neptunus is „rettenetesebbek”, mint a meissenai termékek figurái. A tengerből előbukkanó lények a szecessziós művészet jegyeit viselik magukon: a meissenai porcelánra való utalás ezért a szecesszióhoz a rokokóhoz fűződő kapcsolatot 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” mozdulata sem a narrátorhoz szól, csupán kifejezi és megtestesíti a narrátor boldogságigényét és -képességet. 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 legértékesebb 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 következésével. A veszteség állapotával ugyanis oda tér vissza, ahonnan kiindult, hiszen a harmadik állapot a be nem teljesülés attribútumát adja hozzá a második, a beteljesülés állapothoz, s ez a mindenkori, tehát bármikori állapotra is kivetül.

Az eseménysort allegorikus jegyek szervezik. A hajó ismétlődése ebben az összefüggésben motivikus kapcsolatba állítja a narrátor figuráját és az ismeretlen hölgyet, amelyben az ismeretlen hölgy a narrátor alakváltozataként jelenik meg (ezt a célt szolgálja a könyv motivikus ismétlés-kapcsolata is: a narrátor, mielőtt távcsövéért 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. Nemesziszt, a Fortunának megfelelő görög sorsistennőt az emblematisztikus ábrázolások golyón egyensúlyozva jelenítik meg, a szerencse forgandóságára célozva. 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 szecessziós szépségideál elvetésével felel az elbeszélés.

Hermann Broch a következőket állapítja meg esszéjében: „Nem vitás, Hofmannsthal tudta kezdettől fogva, hogy végeredményben asszimilálódott magához a vákuumhoz.” (Broch 1988, 118). A költészetet Broch szerint Hofmannsthal „megismerési rituálénak tekintette”, 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.«” (Broch 1988, 121)

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” (Broch 1988, 152).

A Krúdy-novella értékszerkezetét a Hofmannsthalétól eltérő módon befolyásolja a Habsburg Monarchia értékválsága. Elsősorban nem is az irodalmi és a kulturális

hagyomány eltérő volta miatt, hanem abból következően, hogy az értékek devalválódását más távlatból figyelte Krúdy Gyula.

A Monachia 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 idősíkjá összetettebb, mint a Hofmannsthal-elbeszélése, amelyben az egyenesvonalúan 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 fiatalember párbeszéde, a parasztasszony Setétké kereső elindulása és visszatérése), a második pedig az úrféle férfi elbeszélésében (ennek az elbeszélés-szegmentumnak 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 korábbi 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 férfinak: „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.” (Krúdy 1916, 68)

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 elbizonytalanítja, 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.” (Krúdy 1916, 68)

Végül Setétke figuraként való megtestesülése ellen szólnak a férfi szavaiból kibontakozó attribútumai, melyek nem a személyéről, hanem a férfi róla alkotott képzeleiről beszélnek:

„A nyakának olyan szaga volt, mint reggel az eperfa levelének, a kezének az érintése, mint a fülemüle fészkének 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 fiatakorunkról, öregkorunk sárga aranyairól, amelyeket tudatlan leánykák kezébe csúsztatunk majd, és a méhesről, hol a szundikáló agg feje körül fiatal menyecskék felhúzott ruhával táncolnak.” (Krúdy 1916, 67–68)

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 vagy félelmetesnek, mert fölforgatja és átrendezi önismeretünket, önismertünk félelmetes hiányosságaira mutat rá, értelmileg megválaszolhatatlan jelenségeket vezetve be kiterjedésébe. Setétke figurájának megismerése a boldogságigénynek 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 értékstruktúráját 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 girbe-gurba írás maradt csúszó teste után, mint egy élettörténet, amelyet senki sem fog elolvasni, s reggelire eltapossák a nyomokat.” (Krúdy 1916, 69–70)

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 második 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. Amennyiben a lábatlan koldus valóban a fiatal, úrféle férfi motivikus megfelelése, hogy a boldogságképesség és -igény összegező reprezentációja nem ad fönntartó értelmet az életnek. Miközben a cselekmény 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.” (Krúdy 1916, 70).

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 stílárís jegyeit összegezi tárgyias 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. A Monarchia értékválsága az anyaghoz való új viszony képében érintette és érte el. Elbeszélő művészetére ezért a rétegezettség, a szerkezetek eltérő szintű szimbolizációja és heterogénsége a jellemző.

## MÁRAI SÁNDOR: SZINDBÁD HAZAMEGY

Szegedy-Maszák Mihály monográfiájában Márai *Szindbád hazamegy* című regényét „regényszerű írásmóddal álcázott önértelmezés”-ként (Szeged-Maszák 1991, 74), vagyis nem tiszta műfajú alkotásként, hanem műfajötvözetként határozta meg:

„Noha a *Szindbád hazamegy*” – írja Szegedy-Maszák Mihály – „természetesen olvasható úgy is, mint Krúdy műveinek értelmezése, nagyon óvatosan kell megvonni az ilyen megközelítés érvényességének határait. Nem annyira azért, mert Krúdy roppant sokat írt, Márai könyve pedig meglehetősen rövid, de sokkal inkább azért, mert a Szindbád hazamegy nem értekezés, hanem regény (...)” (Szegedy-Maszák 1991, 75).

Balassa Péter *A kontempláció mint kaland* című esszéjében megállapítja, Márai abszolút elrejtetlenül Krúdy Gyulára utal. A regény főhőisének Szindbád a neve, mint Krúdy hasonmásának, s az elbeszélő közlései kezdettől fogva kétségtelenné teszik, hogy végig nyílt Krúdy-rájátszásról van szó a műben. A mottó Krúdy Gyula emlékének ajánlja a könyvet, a mű első mondatában pedig ezt olvassuk: „Szindbád, a hajós, író és úriember – fiatalabb éveiben szeretett ez álnév mögött rejtőzködni – egy májusi reggel korán indult el Óbudáról, mert estére hatvan pengőt kellett szerezni.” (Márai 1992, 7). Márai regényének Krúdy Gyula a főhőse, ez kiderül abból is, hogy Szindbád Óbudán lakik a feleségével és leányával, az irodalmi siker cserbenhagyta, a szíve rendetlenkedik, s nem tartja be orvosa, Oroszlán egészségügyi tanácsait. A regény keretének ideje egyetlen hiánytalan nap, amelynek beteljesedésével kiderül, hogy a mű Krúdy Gyula utolsó napját beszélte el. Márai az író legtöbb kortársát s Krúdy regényeinek hőseit egyaránt kitalált neveken szerepelteti: Márai regényében Alvinczyt például Felvéghynak hívják. A regényfikció tehát azt is jelzi, hogy Krúdy irodalmi hőseit gyakran valóságos emberekről mintázta.

Márai nem Krúdy Gyula modorában írt regényt. A. C. Danto *Metafora, kifejezés és stílus* című fejezetében a stílus fogalmának meghatározásakor Boileau híres maximáját idézi, amely szerint a stílus az ember. Danto abból indul ki, hogy a stílus az embernek olyan képességeiből következik, amelyek gyakorlásához nincs szüksége hozzáértésre és szakértelemre: „Egy ember stílusa, Schopenhauer gyönyörű gondolatát követve »a lélek fiziognómiája«.” (Danto é.n., 163). Az ember alapvetően reprezentációk, világlátások rendszere, állítja Danto, ezzel ellentétben azonban:

„magamat mint tudatot nem kívülről nézem. Mások számára tárgy vagyok, de saját magam számára nem, és amikor saját magam számára tárgy vagyok, akkor már túlhaladtam azon; amikor láthatóvá vált, akkor az többé már nem én vagyok, legalábbis nem belülről. De úgy vélem, ez az általam megtestesített (embody) reprezentációkra is igaz: a világot reprezentálom, nem a

világrepresentációimat. (...) Bármilyen legyen is a helyzet, számomra úgy tűnik, hogy amit stílus alatt értünk, az a reprezentációnak azokat a minőségeit foglalja magában, amelyek magát az embert alkotják, és amely minőségek kívülről láthatók, fiziognómiailag. És azért nem lehetséges a stílust illetően hozzáértés vagy szakismeret – bár a modort illetően lehetséges –, mert a reprezentáció külső aspektusai rendszerint nem adták a reprezentációt megteremtő ember számára: ugyan a világot ezen keresztül látja, de ezeket nem látja. Reprezentációjának ezek a tulajdonságai mások számára láthatók, de az ő számára nem, és a hozzáértés vagy szakértelem jelenléte pontosan azt a külsővé tételt előfeltételezi, ami inkonzisztens azzal, hogy ezek alkossák stílusát” (Danto é.n., 164–165).

A regény elrejtetlensége Szindbád, a főhős alakját a nyílt utalással eltávolítja az egyszerű fiktív hős állapotától (a fiktív az irodalomban ugyanis nem referenciája semmilyen létezőnek<sup>12</sup>), Szindbád alakját Krúdy „valós figyelme” felé közelíti. Krúdy Gyula „valós figyelme” a művészeknek az a „spontán képessége (...)”, melynek segítségével képessé tesz bennünket arra, hogy úgy lássuk a világot, ahogy ő látja – nem úgy, mintha a festmény egy ablak lenne, hanem úgy, mintha a világ általa lenne adva” (Danto é.n., 165). Olvasás közben ugyanis úgy látjuk a világot, ahogyan a szerző látja, ugyanakkor a művet a szerző fiziognómiailag tulajdonságaként is érzékeljük, úgy, ahogyan az elbeszélő sohasem érzékelheti önmagát. Az olvasó és az elbeszélő helyzetét lehetetlen egy időben elfoglalni, tehát stílusutánpótlás a szó szoros értelmében nem létezik. Ha el is képzelhető az olvasó és az elbeszélő helyzetének egybeesése, az egybeesésük csak időleges lehet, mert a következő pillanatban a reprezentáció óhatatlanul bekövetkező tudatosodása a stílusrejtés spontánságának kárára megy. A *Szindbád hazamegy* műfaji kevertségének az a magyarázata, hogy Krúdy műveinek elfoglalt elbeszélői pozíciója tudatosodik a könyvben, a mű pedig azért bizonyul „regényszerű írásmódnak”, s nem regénynek, mert a stílusrejtés spontánságát megtöri az, hogy a világ-representáció egyáltalán tudatosodik a műben.

A *Szindbád hazamegy* Krúdy írói magatartását értelmezi, jeleníti meg regényszerűen, s ez a reprezentáció a Márait foglalkoztató személyiségfilozófiai kérdések foglalatja is egyben. Márai prózaművében központi helyet foglalnak el ezek a kérdések.

---

12 Wolfgang Iser *A fikcionalizálás aktusai című tanulmányában* a fikciósztígnál kifejezésével jelöli azt író és az olvasó közötti „szerződést” az irodalmi művekben, amelynek révén az olvasó az irodalmi művet megkülönbözteti azokról a fikcióktól, amelyek „az intézmények, társadalmak és világképek megalapozásában” játszanak szerepet. „Státuszának elleplezésében a magyarázó szándékú fikció a realitás látszatát veszi magára, melyre ebben az esetben feltétlenül szüksége is van, mert csak így funkcionálhat a realitás felépítésének transzcendentális feltételeként. Ha ellenben egy fikcionális szöveg a szerződéssztígnálókon keresztül ilyenként ismerteti fel magát, akkor megváltozik az általa felvázolt tényállásokhoz fűződő beállítódásunk.” (Iser 1997, 68–69).

Heller Ágnes morálfilozófiai munkáiban a személyiségetika jelenségét a modern, tehát esetleges személy helyzetéből következteti. A modern szubjektum számára az etikai kérdéssel való szembesülés egzisztenciális választást jelent. A modern szubjektum az egzisztenciális választással állítja helyre hiányzó „téloszát”, amelyet a régebbi korok személyei születésükkor örökbe kaptak. Az esetleges, modern személy egzisztenciális választása Heller Ágnes szerint két, egymást kizáró módon történhet: önmagát választhatja valaki az általános kategóriája alatt (egzisztenciális értelemben tisztességes vagy jó emberként). Ebben az esetben a választásán kívül még számtalan más választása marad. Önmagát választhatja azonban valaki a különös kategóriája alatt is: „politikusként, tábornokként, filozófusként, vagy egyszerűen az önteremtés zsenijének” (Heller 1994, 10). Ha önmagát valaki így választja, akkor ezen kívül semmilyen választása nem marad. Heller Ágnes Nietzsche-re utal, aki a személyiségetikát követő szubjektumot a *kockavetés szerencsés dobásának* nevezi. Nietzsche kijelentése azt jelenti, hogy:

„A »kockavetés« a véletlenre utal, a »szerencsés dobás« az arisztokrata az esetleges létezők között. Lehetőségei egyben valószínűséget is tartalmaznak. Míg egy átlagos esetleges személy (feltéve, hogy az általános kategóriája alatt tisztességesnek választja meg önmagát) gyakorlatilag végtelen lehetőséghez jut, s így számára a lehetőség a valóság felett áll, a »szerencsés dobás« esetében ez nem így van. Számára minden más lehetőség ki van zárva, ő egyetlen valószínűséget tett sorsává, egyetlen pályát követ, egyetlen szenvedélyért él, nincs második lehetősége. Ezért válik az amor fati a sors emberének szabadságává.” (Heller 1994, 11).

Kulcsár Szabó Ernő *Törvény és szabály között (Az elbeszélés mint nyelvipoétikai magatartás a harmincas évek regényeiben)* című tanulmányában az európai irodalomban a húszas-harmincas években lezajlott klasszicizálódási folyamat távlatából véli úgy, hogy a voltaképpeni ellentét nem a modern és az avantgárd művek között, hanem a húszas-harmincas években keletkezett művek és a századforduló-századelő modern-avantgárd művei között konstituálódik, hiszen számos alkotó az avantgárd pozíciójának megkerülésével érkezett azokhoz a szerzőkhöz hasonló alkotói kérdésekhez, akik avantgárd írói periódust tudhattak maguk mögött. A korszakot Kulcsár Szabó második, másod- vagy késő modernségnek nevezi. A második modernség epikájának leglényegesebb jegye: „a transzcendentált középponti lények és az individualitásérték megkérdőjelezése” (Kulcsár Szabó 1996, 71). E korszakban az epika „egyszerre áll a szabályteremtés és az integráló középpontok felszámolásának vonzásában” (Kulcsár Szabó 1996, 73). miközben a hangsúly „az érvényes formák” (Kulcsár Szabó 1996, 76) létrehozásán van. Az irányzatban a rációkritika és a metafizika elvesztésének összefüggése annak felismeréséhez vezet, hogy „nem a szubjektum teremti meg

a nyelvet, hanem a nyelv teremti meg annak a feltételeit, hogy a szubjektum elgondolhatóvá váljék.” (Kulcsár Szabó 1996, 81). „A második modernség – állítja Kulcsár Szabó Ernő – azzal a szándékkal fordul a kultúrmorfológia nagy elbeszéléseihez, hogy azokat deformálva és újraértelmezve létesíthessen olyan elbeszélői szabályrendszert, amelyik a nem transzcendentált léthelyzet valóságos feltételezettségéről képes hírt adni.” (Kulcsár Szabó 1996, 84). A magyar prózairodalomban Kulcsár Szabó Ernő megállapítása szerint nem játszódtott le a húszas-harmincas években a nyugati irodalmakat jellemző nyelvkritikai fordulat. Márai Sándor művében, mely az európai folyamatokhoz a legközelebb került, a nyelvkritikai fordulat és a fausti emberideál leépülése helyett a szubjektum kartézianus jellegű megerősítést nyert:

„E Bildung-jellegű önalakítás elsődleges értelme a személyiség valakiből valakivé válásának időbeliségében ragadható meg: a személyiség megalkotásának lényege a dolgokra való mindig új és új ráismerés, s az így bekövetkező változásokban kiteljesedő önmegértés, azaz a személyes élet történő létként való megértése.” (Kulcsár Szabó 1996, 207).

Kulcsár Szabó a *San Gennaro vérét* értelmező tanulmányában leszögezi:

„még a nyelv stíluskarakterét legnyilvánvalóbban hangsúlyozó *Szindbád hazamegy* sem emeli nyelvi alannya az elbeszélőt, ami szintén annak a kartézianus eredetű nyelvfelfogásnak a következménye, amely nem a nyelvet magát (az odaértett »grammatikai szubjektummal«), hanem mindig az ontológiai létezésű ént tekinti a gondolkodás alanyának” (Kulcsár Szabó 1996a, 16).

Márai Sándor regényeinek krízishelyzetében voltaképpen nem a „valamiből valamivé válás” folyamatának történő létként való megértése zajlik. A válság szituációjában a főhősnek azzá kell válnia, ami: az osztályhelyzet és minden ideológia burka lebomlik róla. Az *Egy polgár vallomásai* válsághelyzetének imperativusában, melyet tanulmányában Kulcsár Szabó idéz, a következők állnak:

„Sokáig azt hisszük, ismerjük vágyainkat, hajlamaink természetét. Ilyen pillanatokban fűlsiketítő explózió figyelmeztet – mert a csönd pianisszimója is tud olyan lenni, mint a fortisszimo –, hogy másfelé élünk, mint ahol szeretnénk élni (...), valamilyen megrohanásszerű lelki állapot figyelmeztet arra, ami életünkben valóságos, ami a miénk, a mi feladatunk, csak a mi kötöttségünk, a mi végzetünk; ezek a pillanatok indikálják azt, ami az életben személyes, ami az általános emberi végzeten és nyomorúságon belül az emberi egyéniség tartalma.” (Márai 1990, 221).

Az idézet állításai Márai szubjektumfelfogásának a gyökereire mutatnak. Johann Wolfgang Goethének, akit Heller Ágnes Napóleon és Friedrich Nietzsche mellett a

személyiségetikát követők példájaként említ, meggyőződése volt, hogy mindenki képes valamiképpen a különös kategóriája alatt választani önmagát. Az *Egy polgár vallomásainak* krízishelyzetében a polgárság életmódjában felnövő főhősnek és valódi szubjektumának inkompatibilitása idézi elő az (a regény lassú bevezetésében előkészített) robbanást. A krízishelyzet imperativusa a személy magját semmi másból nem levezethető létezőként határozza meg. A krízishelyzet a polgári személyiségfelfogás megrendülésének a megnyilvánulása Márai regényeiben. A krízishelyzet imperativusa a főhős egzisztenciális választásának kikerülhetetlenségét jelzi abban a helyzetben, amelyben a polgárság osztályához való tartozása nem biztosítja többé automatikusan személye „téloszát”. Az *ítélet Canudosban* főhőse a krízis pillanatában egész addigi életét odahagyja a belső parancsnak engedelmeskedve, azoknak a hősöknek a sorát folytatva, akik Márai regényeiben a villanásszerű megvilágosodás perceiben eszmélnek rá, hogy nem azok, akik meggyőződésük szerint mindaddig voltak. Az *Egy polgár vallomásainak* Goethe-élménye a személyiségetikai kérdések iránti közvetett érdeklődés jele. Az énelbeszélő főhős németországi bolyongása során Weimarban a „zseni” titkát nyomozza:

„a tárgyakból, melyeket használt, gyűjteményeiből, lakásaiból iparkodtam megérteni valamit, amire a mű sohasem felel egészen, amire az élet, az »egyniség« sem felel egészen – a kettő kölcsönhatásából áll össze az a mindennél nyugtalanítóbb jelenség, ami a zseni hatása a világra.” (Márai 1990, 221).

A „zseni” személyisége a halála után sem bomlik föl, a személyiség összetartó ereje kivonja az oszlás törvényszerű folyamatából:

„Jeleket kerestem, keze nyomát kerestem, szája nyomát egy poháron, kézvonása változásait az élet változó szakaiban, olasz útján rajzolt, primitív és iskolás tájképeit bámultam, hétszámra el tudtam pizsmogni ezekben a szobákban. Weimarban, ahol ma sem hűlt még ki ennek a jelenségnek testi mivolta, valamilyen sűrített testiség maradt utána s jelenlétének anyagi hatása végtelen lassan oszlott csak el az időben.” (Márai 1990, 221).

Szent Ferenc alakja a *San Gennaro* vérében hasonló szimbiózisban él Assisi városával, mint Goethe Weimarral: Assisi épületeiből és környékéből még most is sugárzik Szent Ferenc lényének erotikus hőfoka, a város kisugárzása másrészt annak a szellemi-lelki-kulturális környezetnek a megtapasztalható jelenléte, amely Szent Ferencet képes volt létrehozni magából. Márai Sándor regényeiben az önmagukat választó hősöknek két alapvető típusát szerepelteti: az író és a szentet. Az írás nem egészen veszélytelen állapot, nincs köze az egészséghez, démoni, szubverzív erők tevékenysége. Az *Egy polgár vallomásai* megszüntethetetlennek állítja az író neurózisát. Heller Ágnes számára:

„a tökéletesen autonóm, kiegyensúlyozott szép személyiség modellje egy releváns utópia marad. (...) Egy utópia azonban regulatív idea. És nincs olyan regulatív idea, ami szőnyeg alá söpörhetné azokat a morális problémákat és dilemmákat, amelyek valóságos lehetőségeinkből következnek” (Heller 1994, 16).

Valóságos lehetőségeink számbavételéből pedig annak belátása következik Heller Ágnes szerint, hogy valószínűleg a történelem egyik legborzalmasabb századában élünk. Századunkban a saját sors követése annak a gyanúnak a kontextusába kerül, hogy:

„a 19. század sok radikális filozófusa, közöttük a legjellegzetesebbek, Marx és Nietzsche nem voltak teljesen ártatlanok abban, ahogyan a totalitárius hatalmak néhány olcsó propagandistája ideológiailag kihasználta őket. Szinte felkínálkoztak ennek a megközelítésnek.” (Heller 1994, 16).

Az írónak a különös kategóriája alatt kell választania önmagát.

Krúdy esetében azonban 1920 után eltűnt az a környezet, amelyet választásával igazolni akart. A választás szükségessége és lehetetlensége elháríthatatlan neurózisának oka: Szindbád „úrnak és írónak született egy világban, amelynek nem volt többé szüksége igazi urakra, sem igazi írókra”, Szindbád „nem okolhatott mást, mint a természetét, mely az irodalom végzetes kalandjába eltévedt úriembert örökké üzte két világ partjai között”:

„A hajós úrnak született, s olyan reménytelenül és egész sorsával volt író, oly kevésbé tudta csak megérteni ezt a világot, s oly keserű volt már szívében, hogy néha csodálkozott, mit is keres még az emberek között?” (Márai 1992, 26)

Szindbád magatartásának leírása a regényben a „szerette”, a „becsülte” és ellentétük, a „megvetette”, valamint az „ismerte”, a „tudta”, „azt tartotta” predikátumai köré szerveződik. Szindbád minden választását magatartásának tulajdonítja az elbeszélő, a főhős számos életmegnyilvánulása nem is más, mint magatartása manifesztációja:

„Szindbádnak nem volt semmiféle politikai véleménye – rangján és méltóságán alulvalónak érezte az ilyesmit –, de nem szerette, ha bármikor is egy kalap alá veszik a kormánypártiakkal. Mint író és úriember, az ellenzékkel tartott, nem annyira meggyőződésből, mint inkább jóízűlésből, híven családjá hagyományaihoz.” (Márai 1992, 7)

„Szindbád szeretett kényesen és sokáig öltözni. Mint regényhőse, Felvéghy úr, ő is legszívesebben inast és titkárt tartott volna (...)” (Márai 1992, 8)

„A ruha, melyben legszívesebben élethosszat járkált volna, szarvasbőrbetétes lovaglónadrág volt, könnyű csizma, kockás bekecs, amelyet a kasznároknak

adtak el a Rákóczi úti kereskedésekben, s zergetollas kalap, melynek sötétzöld szalagja fekete már az időtől, a zsírtól és az izzadságtól. Ilyen ruhában szeretett volna élethosszán bandukolni a hajós (...)” (Márai 1992, 25)

„Szindbádnak nagy véleménye volt a férfiúi hasakról.” (Márai 1992, 33)

„A hajós már csak azokat a férfiakat becsülte, akik elég tapasztaltak és fegyelmezettek voltak, oly fölényesen idomították ennek szenvedélyeiket és indulataikat, mint Hagenbeck úr Hamburgban az oroszlánokat.” (Márai 1992, 65)

„Szindbád nagyra becsülte az asszonyokat, akik nem átalították kosárral karjukon, perzsabundában, télvíz idején félórát utazni a külső Lipótvároshoz vagy a Damjanich utcából a nagycsarnokba, hogy férjük vagy kedvesük számára személyesen válasszák ki az ételek, húsok, növények, főzelékek, baromfiak, füstölt holmik közül a falatot, mely megörvendeztetti a kedves férfi gyomoridegeit.” (Márai 1992, 33)

Szindbád „úgy szerette a magyar nyarat, mint semmi mást e világon”, „szerette Jókai regényeit olvasni nyáron, az iglőfüredi szálloda dohos, tengeri fűvel bélelt, lyukas huzatú díványán elheverve (...), mert azt tartotta, hogy Shakespeare, Dickens és Turgenev mellett Jókai az egyetlen író, akinek műveiért érdemes pénzt adni”. (Márai 1992, 81).

„Olyan szüretre vágyott Szindbád, ahol alkonyatkor a dércsípte sárga, vörös és kék szőlőtőkék között hosszan lehet üldögelni egy diófa alatt, s amíg a lányok danáznak és tapossák a mustot, Szindbád valamilyen történelmi könyvet olvas, így várakozik a vacsorára. De legfőképpen azt szerette volna, ha kőből faragott asztal és pad várja a diófa alatt.” (Márai 1992, 86)

„Szindbád csak olyan helyen kedvelte a bort, ahol fecsegő emberek, vihorászó, futó kocsmai asszonynépség, szószátyár kocaivók nem zavarják a komoly férfit borivás közben. (...) Mert a bor csak eszköz volt, egy bizonyos lelkiállapot felidézéséhez mulhatatlanul szükséges adalék; Szindbád (...) mélyen megvetette azokat a vedelő kumpánokat, akik csak az italmennyiség kedvéért, mintegy öncélúan üritgetik a poharat.” (Márai 1992, 109)

„Ilyenkor szerette legjobban a kocsmát, délután négy és hét között. (...) Ilyenkor szeretett néhány gondosan megválasztott férfi társaságában hallgatni Szindbád.” (Márai 1992, 114) „Szindbád az örök dolgokat szerette, s a kocsmá, a bor, a nirvána, az elmerülés, Buddha és a bölcsesség örök dolgok voltak.” (Márai 1992, 117–118)

A megszorítások a fősorakoztatott idézetekben nem állnak össze ismeretrendszerré. Az ízlésítéletekhez hasonlóan a Szindbád magatartását jellemző megszorítások sem vezethetők vissza valamilyen előzetes ismeretre. A higgadtságnak, a sokat

tapasztaltságnak, a bölcsességnek, a megfontoltságnak pozitív értékhangsúlya van a regényben. Az érés folyamatában a személy lemondások árán azonossá válik azzal, amit meggyőződése szerint képvisel. Az elbeszélő többször visszatér a „hallgató és álmodozó pillantású, s belülről mégis egy tigris életszomjával leskelődő, csaknem vérszomjas” fiatal Szindbádra, akinek harmincöt évébe telt, amíg megtanulta, hogy nem érdemes semmit az emberi érzésekre építeni. A magyarok jellemének rajzában hasonló kettősség ismétlődik, mint Szindbád jellemrajzában: a fiatal magyarok izgatót lényével az öreg magyarok higgadt, legyintő mozdulata áll szemben, amellyel

„apró köves címergyűrűvel ékített, kiduzzadó, kékes erektől és borsónyi szeplőktől jellegzetes kezüket felemelik, hogy jelt adjanak az élet rendetlenségében, s e mellékes mozdulattal, mint aki már mindent látott, elutasítanak valamilyen hetvenkedő és szemtelen divatot”.(Márai 1992, 75)

A regény keleti rétege jelzi Szindbád magatartásának egységét. A keletiség egyaránt tulajdonsága a regénykeret egyetlen napjának, a regényben kibontakozó régi Magyarország és Szindbádnak. A keleti jelleg egyenletes előfordulása a mű anyagában pontos inverze annak a jellegzetességnek Krúdy prózájában, melyet az író monográfusa, Bori Imre, Krúdy-effektusként jelöl. A Krúdy-effektus a Krúdy-művek olyan szövegrészleteit jelenti:

„amelyeket az olvasó rendszerint nem érzékel jelentősebb mértékben, csupán a mű összhatásában összegeződött benyomásként fog fel. Kimutathatóan azonban ebben az összhatásban nem a regénycselekmény játszik fő szerepet, hanem a szövegháttérnek az »anyaga«, amit általában a Krúdy-szövegek mélyrétegének is tartunk. A Krúdy-regényekben a szövegháttér részletei, amelyeket mikrorealitásoknak is nevezhetünk az írói tudatosság jeleként, az eszmei mondanivaló mágneses pólusa felé irányulnak” (Bori 1978, 106).

A szövegháttér e sajátosságát Bori Imre szerint „elsősorban a művek képvilágának a vizsgálata révén lehet megközelíteni” (Bori 1978, 106).

Krúdy *A vörös postakocsi* című regénye világának:

„ellentmondásos jellegét a szövegháttérrel át- meg átszövő tavaszképzetek effektusai erősítik, (...), az effektusok révén érzékeljük, hogy az erotika tölti ki a regény ábrázolta világ »eresztékeit«, s ennek az erotikának a közegében élnek a hősök” (Bori 1978, 109).

Az Őszi utazások a vörös postakocsin: „a Krúdy-effektusok révén a »téli Magyarország regénye«” (Bori 1978, 111), a Bukfenc pedig „regény pirosban” (Bori 1978, 116).

Krúdy prózájával ellentétben, amelyben a szövegháttér képi elemei sugallnak valamilyen képzetet, Márai regényében egy előlegezett képzetnek (a keletiség képe-

tének) keletkeznek jelentésváltozatai. A keletiségnek három jelentésárnyalata különíthető el a műben. Az első a fogalom arab–ezeregyéjszakai–török jellege, amely a mű jelenének tulajdonsága. A fürdőben Szindbádot:

„az öreg, kövér dögönyözőmesterek olyan tisztelettel és örvendezéssel fogadták, mintha valamilyen konstantinápolyi nagyúr tért volna vissza janicsárjai élén, török pasákkal övezve, háremébe és kéjlakába a Boszporusz partján.” (Márai 1992, 31)

A fürdő üvegberakásos kupolája olyan volt: „a színes fényrésekkel, mint a napkeleti égbolt az Ezeregyéjszaka egyik meséjében – égbolt, színes csillagokkal, melyek leragyognak az emberi nyomorúságra.” (Márai 1992, 32)

„Pest, e szomorú és ügynökölő város úgy ragyogott e májusi napon, mintha ünnep lenne valahol Bagdadban.” (Márai 1992, 88). A város az este előérzetében „oly félelmetesen megváltozik, mint egy karaván-szeráj, ahol mindenki a boldogságot keresi” (Márai 1992, 116). A keleti jelleg második jelentésárnyalatát buddhistának nevezhetnénk. Reggeli útjakor a kétfogatún Szindbád „arca, mely oly nyugodt, és méltóságteljes volt e pillanatokban is, mint egy keleti istenszobor már nem is kérdező, nem is csodálkozó, örökké hallgatag arca, végül is mosolyogni kezdett” (Márai 1992, 20); „abban az órában, mikor a hajós nekikészült barátaival a hallgatásnak, mint egy keleti szerzetes az elmélkedésnek, már nyugtalanabbul dobogott Szindbád és Budapest szíve” (Márai 1992, 114). A fogalom harmadik jelentésárnyalata, a napkeleti jelleg összetett képzet, nemcsak az ezeregyéjszakai réteggel, hanem a buddhista réteggel is átfedéseket mutat. A napkeleti jelleg a személyiségetika szellemében fogant magatartás arisztokrata voltát jelöli. A fürdőben „az egyik kőpadon magánosan, karcsúan és izmosan, lovagló ülésben ott ült Almosy, az ország egyik legrégebbi sarja” (Márai 1992, 36), a keleti lovas tekintetével szemében: „Most kézmozdulattal üdvözölték egymást Szindbáddal, keleties és mellékes mozdulattal, s mindegyik ült és megmaradt helyén” (Márai 1992, 36). Az őshaza napkeleti jellegének és a honfoglaló ősök nemesi mivoltának pontos jelentésárnyalata a 19. századi historizmus terméke, ezért lehet a napkeleti jelző a 19. század második felében fölvirágzott főváros tulajdonsága is:

„Mert hasztalan ragyogott Budapest, mint egy napkeleti ünnepség, kristálycsillárokkal teleaggatott Yildiz-kioszkja, üde s ifjú, kissé hetvenkedő pompájával, Kelet és Nyugat határvonálán, a Duna partjain: a magyar szívében vidéki ember maradt (...).” (Márai 1992, 71)

A fajelméletek az ősiségben, a letűnt hőskorban fedezik fel a nemzetek egyszer s mindenkorra érvényes identitásképző tényezőjét. A *Szindbád hazamegy* elbeszélője tudatában van az ősiség kulturális természetének, a regényben ezért a keleti jelleg rejtélyes, kifejezhetetlen hiány. A magyar keletinek megmaradva idegen maradt önma-

ga és más nemzetek számára. Szindbád: „Ismerte szívüket, és tudta, hogy szomorúság van a nemesebb szívekben. Csak Szindbád és a hozzá hasonlók tudták, hogy ez az ország szívében szomorú.” (Márai 1992, 68);

„miből volt több vagy kevesebb a magyar lelkekben, mint idegen nációk embe-reinek ekében, hol hibázták el a képletet, micsoda vegyítési hiba, örömmnek és akaratnak, pusztulásvágnak és sértődöttségnek, önfeláldozásnak és egy ábrándhoz halálig hű konokságnak miféle keveréke volt a titok, melytől a magyar ilyen reménytelenül magyar volt.” (Márai 1992, 69)

„A magyar eidos (eredeti jelentésében: ki-nézet) valamiképpen közölhetetlen a benne résztvevők számára is” – állapítja meg Balassa Péter idézett esszéjében (Balassa 1990, 98). Szindbád magatartásának legmélyebb magja a föltétlen biztonságú értékérzék:

„Mindent túlfizetett, noha oly pontosan ismerte a tárgyak és a világi dolgok igazi értékét, mint egy kofa a nagy vásárcsarnokban. Félig behunyt szemmel járt a világban, melynek jelenségeit valamilyen érthetetlen, önmaga számára is megmagyarázhatatlan értesültséggel tartotta számon (...). Mindent tudott Szindbád, mindennek ismerte értékét és semminek az árával nem tudott törődni, s néha ő maga is csodálkozott, honnan tudja mindezt a tárgyakról és a természet tünetényeiről, a férfiakra és a nőkről, az állatokról és a démoni szellemekről, a babonákról és az élet köznapi vajákosságainak titkairól (...). Iskolában nem tanulta mindezt.” (Márai 1992, 22)

Az író az értékérzék jelöli meg, az érzék másik oldala azonban az, hogy a segítségével elkerüli azokat a botlásokat, amelyeket kortársai és honfitársai, a magyarok elkövetnek: „a valóságban a legtöbb emberi baleset igazi oka az volt, hogy gyávák voltak érzéseikhez, és túlbecsülték azokat” (Márai 1992, 65)

„De Szindbád tudta azt is, hogy éppen ő, az író és hajós, nem engedhette meg magának az érzés és a szenvedély dolgaiban az okosság, a hűvös és mérlegelő értelem fényűzését.” Az írónak nem az a dolga, hogy az okos, mérlegelő értelem segítségével távol tartsa magát az érzéseit, hanem az, hogy odaégesse magát az érzéseihez, és mégis olyan messziről figyelje őket, mintha nem volna köze hozzájuk.” (Márai 1992, 65)

„Volt itt egyfajta titok. (...) Oda kellett perzselni magát az élet lángjához, s ugyanakkor meg kellett menteni lelkében azt a szemléletet, melynek szirtfokáról oly hidegen, beavatottan és indulat nélkül nézte az emberek tébolyodott párharcát, verekedésüket a nőkért, a pénzért, a becsvágyért, a hiúságért, mulandó és romlandó javak birtokáért, az aranyfüstért, címért és rangért, mellyel teleaggatták életüket és szalonkabátjukat, ahogy a kivándorló nézheti

a búcsú pillanatában, utolsó pillantásával az elhagyott haza fátyolos, ismerős tájait. Szindbádnak az volt a dolga, hogy mindent megéljen, amit a Kárpátok bércei között akartak, cselekedtek és álmodtak az emberek, s ugyanakkor távol maradjon mindentől, amire az emberek feltették lelkük üdvösségét; úgy nézze azt, amit szeretett, mint a műértő a tájképet a tárlaton.” (Márai 1992, 65)

Az elbeszélés Szindbádot egyszerre ruházza föl az életben való benneállás és a kívülállás attribútumával. Kortársai azonosak a sorsuk képletével, mert sorsukat a botlások következményeinek viselése jelenti. Szindbád esetében azonban nem létezik olyan sorskonstelláció, amellyel maradéktalanul azonosítani lehetne. Szindbád élete „esendő volt és boldogtalan”, de az önmagát a különös szerint választó ember, függetlenül szenvedésétől, mellőzöttségétől, sikertelenségétől vagy magányától, mindig igeneli az életét. Az ilyen személy nem „azért igeneli saját életét (s ekképpen az életet általában) – állítja Heller Ágnes –, mert szerencsés az életben, hanem azért, mert ez az ő élete, az ő sorsa, mert azzá vált, ami ő (mindig is volt)” (Heller 1994, 19). Szindbád mindent különös kettősségben érzékel a regényben. A jelenben nem éri egyetlen impresszió sem, a jelen eseményeinek a múlt a mértéke. A múlt nyoma- it keresi a jelenben, az új a régihez mérve bizonyul hanyatlásnak, a régi pedig az új silányságán értékelődik föl. A régi világban minden a helyén volt. A kétfogatúról, a régi világ itt maradt nyomáról írja az elbeszélő:

„Aztán volt itt egyfajta kényelmesség az ülésekben, melyekből kilógott a lószőr, a kisülés támlájában, melyre Szindbád felrakta a lábát, igen, még a lótakarók és a lovak szagában is volt valami meghitt, bizalmas és ismerős, melyet Szindbád mind mohóbban és egyre szomorúbban keresett az életben, s mind ritkábban talált meg az élet valamely divatjamúlt tüneményében.” (Márai 1992, 19)

Szindbádnak a „helyén kell maradnia”: „Jelet kell hagynom – gondolta ilyen pillanatokban, csukott szemekkel –, hogy volt egy másik Magyarország.” (Márai 1992, 26). Szindbád, bár a régi világlátásnak személyes érvénye van a számára, pontosan érzékeli a szemantikai mező kimozdulását maga körül. A régi Magyarország jellegének megteremtése és megőrzése ilyenformán a kimozdulás észlelésének, az értékvesztés hiányának távlatából történik. Szindbádban egy hang szólal meg az írás helyzetében:

„Mély volt ez a hang, mint a hegedű hangja, s szomorú volt, mint a magános nők nézése, s komoly volt, mint a férfiak kérdése, mikor számon kérik az életen mindazt, amivel adós maradt, s néha komor volt, mint a végzet vijjogása (...)” (Márai 1992, 61). „Ezt a hangot hallotta minden őse, de nem tudták szavakkal kifejezni, s ezért borbá, kalandba és zenébe ölték e hang kérdéseit. Szindbád volt az első s a hosszú családfa törzsén az utolsó hajtás, aki nem tudott megnyugodni e hang hallatára (...)” (Márai 1992, 61). „Ezt a hangot, visszatérő

szólamokkal, egész életében hallotta Szindbád. Ezért írt; s csak olyankor írt, mikor hallotta ezt a hangot” (Márai 1992, 60). „Nem volt ez zenei hang, de nem hasonlított a világ értelmes és önkényes zörejeire sem. Szavak, sikolyok, sóhaj-tások adták össze e hang belső értelmét, s Szindbád néha csukott szemekkel, aggályos arccal figyelt e hangra, hogy megfejtse értelmét.” (Márai 1992, 60)

A hang, mely Szindbádot írásra hívja föl, az írásának oka, nem terméke, nem Krúdy-Szindbád írásainak hangvételtét jelenti. Írás közben, a hang megszólalásakor Szindbád

„csukott szemei mögött derengeni kezdett a látomás, s képeket látott, mint az alvajárók. E képeket sietős kézzel (...), gyorsan fölvázolta a papírra. (...) Mit látott ilyen pillanatokban Szindbád? A valóságot látta, a másik Magyarországot, mely a térkép mögött élt s a látomást, mely a valóságból sugárzott.” (Márai 1992, 61–63)

Az írás állapotát kísérő képeket a hiány, a dezillúzió hívja életre. A Szindbád írásának állapotát leíró mondatok általában az „írt, mert...” fordulatával kezdődnek. Szindbád:

„írt, mert e hang megszólalt, s mindenfélét suttogott Szindbád fülébe, olyan igazságokat, melyek hallatára a halálos ágyon is felnyögnek az emberek, az igazat súgta a hang, melyet talán még a nők sem mernek a kedves férfinak a gyűlölet és a bosszú, a leszámolás és a számonkérés órájában megmondani.” (Márai 1992, 61)

A másik, az egykori Magyarország a legkegyetlenebb igazság, a legmélyebb dezil-lúzió alapján testesül meg:

„Szindbád hallotta a hangot, s egyszerre hallani vélte az idő és a lelkek sülyesz-tőjében eltűnt Magyarország minden hangját. A Duna áramlását hallotta, a víz fanyar-üde jó szagát érezte, a pintyek és feketerigók csivogását a dunai szige-tek sárga füzei között, vonatfüty rikkanását, amint elhalad a gőzös éjszaka az Alföld afrikai síkságában és némaságában, a tátrai fenyők suhogását (...), azt a zajt, mikor a kocsisok az ostor hegyével hegyeset csettintenek és kocogni enge-dik a pesti, nyári éjszakában a gumirádlit, eperbóletól könnyedén mámoros, fiatal, szőke nők boldog sikoltását, mely hosszan visszhangzik a nyári illatok-tól füledt Alagútban, éjszaka, mikor a kocsi áthajt, a »Régi Nyár«-ból érke-ve, a Lánchíd felé, s a női sikoly hosszan száll és visszhangzik még az Alagút boltíve alatt, mintha erre haladt volna át minden, ami az élete illanó értelme volt, a boldogság, az ifjúság és a csodálatos várakozás.” (Márai 1992, 61–62)

A fenti idézetben a régi világ hangjai elválaszthatatlanul összefonódnak az egykori világ vizuális benyomásaival. A régi világ hangjai nem különböznek létmódjukban az

írás állapotát megjelenítő tabló többi látványelemétől. A hangok azért lehetnek látványok, mert mint a többi kép, az emlékezés idejében már nincsenek, nem léteznek, elmúltak. A visszafordíthatatlan idő alapvetően a keresztény időszemlélet jellemzője. Mircea Eliade megállapítja, hogy:

„A keresztények lemondanak a visszafordítható, ciklikus időről, és a visszafordíthatatlan időt vezetik be, mert az ő istenük az Időben jelent meg, s testet öltése ezért nem ismételhető. Krisztus egyszer élt, egyszer feszített meg és egyszer támadt föl. (...) Vallástörténeti szempontból a judeo-kereszténység bizonyos értelemben végállomás: egy történelmi esemény alakul át hierofániává. (...) De a valóságban ez a történelmi esemény, Jézus létezése totális teofánia: Krisztus egy vakmerő gesztussal magát a történelmet váltja meg, oly módon, hogy felruhazza a létezés maximumával.” (Eliade 1997, 218–219).

A judeo-kereszténység azonban, írja Eliade:

„bár az Időt és a Történelmet értéknek tekinti, nem historicizmusba torkollik, hanem a Történelem teológiájába. Az esemény nem a maga jogán válik értékke, hanem annak a kinyilatkoztatásnak köszönhetően, amit magában hordoz; ez a kinyilatkoztatás megelőzi és transzcendenssé teszi az eseményt” (Eliade 1997, 219).

A Szindbád írását kísérő képek időszemléletét éppen az különbözteti meg minden hasonlósága ellenére a keresztény időszemlélettől, hogy benne a látványok a „maguk jogán válnak értékke”, nem egy előzetes kinyilatkoztatás révén. A képek keletkezésével szemben a magyar évszakok leírása teljes évciklust zár be. A régi Magyarország jellege a ciklus végével újjászületik, és a ciklikus időszemléletnek megfelelően az újjászületések végtelen sorozata biztosítja azonos, változatlan, autentikus fönnállását. A mítoszokkal ellentétben azonban a régi Magyarország „története” csak az irodalomban igazolódik, s nem a világ fönnállását biztosítja. A régi Magyarország szellemi természetű. A Csikágó kávéházban a megidézett régi írók gondolja:

„a napi cigarettaadagon és a vacsorapénzen túl mégis a magyar műveltség volt, a vers és a próza, az álom és a révület, az a szent, kancsi önkívület, mely álomból, élményből, sorsból, betegségből és lázas szándékokból, műveltségből és ötletből épített egy álomvárat, az örök és múlhatatlan Szent Magyarországot”. (Márai 1992, 49)

Szindbád az írás állapotának éber álmodásában olyan képeket lát, amelyeket megélt, olyan látványokat idéz föl, amelyek egy kultúra lehetőségeiből megvalósultak. A másik Magyarország nem független azoknak az íróknak a mulandóságától, akik erőfeszítésükkel, érzékenyséjükkel, szellemi törekvésükkel, eszmélkedésükkel

létrehozták az árnyalatát. A magyar eidos eredetileg világnézet, a megfigyelés külső szempontjában változik át stílussá. Ebben a tényben körvonalazódik Szindbád morális döntésének igazi jelentősége.

Dávidházi Péter az Arany János kritikai örökségét számba vevő, *Hunyt mesterünk* című könyvében „a szabadságharc leverése utáni szellemi élet legféltettebb magatartáseszményét” (Dávidházi 1994, 145) az utóvédharc étoszának nevezi:

„Az utóvédharc étosza egyesíti a korszak több mentalitástörténeti jellegzetességét: a passzív rezisztencia erkölcsiségét, a sztoikus érzület feltámadását, a pusztá siker értékmérővé tételének megtagadását és (ahogy akkoriban hívták:) a »bevégzett tények« bálványozásának megvetését, az anakronisztikussá váló kulturális formák értékeinek hűséges felmutatását, egyáltalán a vesztett vagy vesztesre álló (jobb sorsra érdemes) ügyek önzetlen felkarolását.” (Dávidházi 1994, 146)

Szindbád egyetlen világnézetet sem vall a magáénak, ennél fogva egyetlen világnézetet sem képvisel. Ez nem a döntése következménye, hiszen ha az ember azzal azonos, amit reprezentál, ebben az esetben annak kérdésében, hogy valakinek van-e, vagy nincs világnézete, nem lehet dönten. Szindbád azért nem reprezentációja egyetlen világnézetnek sem, mert az ő világnézete, a teljes dezillúzió nem képes többé „látni” a világot. A dezillúzió nem látja, hanem értékeli a világot. A dezillúzió világnézetével Szindbád a magyarok kultúrateremtő érzékét reprezentálja. A kultúrateremtő érzéket reprezentálni, ez a kultúra vége, mert azt jelenti, hogy a kultúra minden lehetősége beteljesedett valamiképpen. Szindbádnak az utóvédharc étosza világnézetével való lényegi azonosságát és az azonosulása lehetetlenségét a következő idézet jelzi:

„elment a világ idegen területeire, elment az irodalomba, körülbelül úgy, ahogy báró Mednyánszky Cézár vándorolt ki Ausztráliába, mikor Világos után elveszett a haza. Szindbád számára az irodalom volt a külföld, a betű volt Ausztrália, a vad kaland, kengurukkal és bumerángos bennszülöttekkel, ahová kivándorolt, mert az ő szabadságharcának is volt Világosa, s az ő számára is elveszett időlegesen a haza”. (Márai 1992, 61)

A hallgatás Szindbádnak a valamivel való azonosságát, személye teljes azonosulását jelöli a regényben. Szindbád azonosságát a személyességet feloldó elv szavatolja:

„De Szindbád nem felelt. Szemeit félig lecsukva, amint szokta, mikor visszavonult az emberek közül a nirvána világába. Szindbád számára most kezdődött valami, ami az élet értelme volt. Most kezdődött a hallgatás.” (Márai 1992, 114)

Szindbád magatartása az utóvédharc étoszának világnézetével való lényegi azonosságát és a vele való azonosulás lehetetlenségét egyetlen feszült egyensúlyi állapotban

mutatja föl. A Szindbád magatartásában ábrázolt ellentmondásos egység, az azonosság és az azonosulás képtelenségét áthidaló feszültség egysége vonzhatta Márait Krúdy alakjához és művéhez.

# A MAGÁT MEGNYILVÁNÍTÓ VERS

.....

# A VERS FETISIZÁLÁSA DOMONKOS ISTVÁN KÖLTÉSZETÉBEN

*A történelem hasznáról és káráról* című munkájában Nietzsche az érvényes kultúra feltételeit az időbeliség viszonyai között kutatja. Értekezése elején megállapítja, az örök jelenben élő állat boldog is lehetne akár, hiszen „a boldogság: felejteni tudás, az a képesség, hogy amíg tart, történetietlenül érezzünk” (Nietzsche 1989, 30). Az állatot azonban mégsem tudhatjuk boldognak, hiszen érzékelését elfelejti, melőtt boldogságának tudatára ébredne. Az embert – az állattól eltérően – korántsem a feledékenység, hanem a felejteni nem tudás, az emlékezés jellemzi. Nietzsche úgy véli, az emlékezet túlzott fejlettsége megbénítja a tetterőt. A cselekvés az emlékezés és a feledés egyensúlyát feltételezi: a tethez a feledés ugyanúgy hozzátartozik, ahogyan az élethez a fényen kívül a sötétségre is szükség van. Nietzsche a tettet mint a történetietlenségnek a cselekvőt burkoló ködét, páráját, horizontját írja le. Minthogy véleménye szerint „nekünk moderneknek saját magunkból merítve nincsen semmink” (Nietzsche 1989, 49), értekezésében a fényt az emlékezéssel, a sötétet a cselekvéshez szükséges feledéssel vonja párhuzamba. A cselekvő szubjektum vagy nép saját tettének horizontjától megkülönböztethetetlen, cselekvéshorizontja mindig „zárt és egész, és [a cselekvőt] semmi sem emlékeztetheti rá, hogy rajta túl is lehetnek még emberek, szenvedélyek, tanítások, célok” (Nietzsche 1989, 31). Az értekezés központi metaforája, a cselekvés horizontja azonban zártsága ellenére ellentmondást vetít előre. Nietzsche szerint ugyanis:

„Ahogyan a »cselekvő« – Goethe szavával – »mindig lelkiismeretlen«, éppúgy tudatlan is mindig; a legtöbb dolgot elfelejti, hogy az egyetlent megtegye, igazságtalan azzal szemben, ami mögötte van, s csupán egyetlen jogot ismer, annak a jogát, aminek most kell keletkeznie. A cselekvés minden embere végtelenül jobban szereti ily módon tettét, mint amennyire az megérdemli: s a legjobb tettek a szeretetnek olyan túláradásában történnek meg, hogy erre a szeretetre okvetlenül méltatlannak kell lenniük, ha értékük mégoly felmérhetetlen is.” (Nietzsche 1989, 33).

A szeretetnek a tett értékét meghaladó túláradása azt az ellentmondást jelzi, hogy amennyiben kudarcot vall Nietzsche reménye, amennyiben a németiségnek nem sikerül önmagában megszerveznie a káoszt, s képtelennek bizonyul saját jelenének alexandriai művelődése mögé, a görög kultúráig hatolni, abban az esetben cselekvésének horizontja – és cselekvésünk horizontja általában – érvénytelen, efemer, ismétlődő kényszerstruktúrává alakul át.

Harold Bloom híres lírapoétikai könyvében, a *Hatás-iszony*ban a tett horizontjának efemerre válását tekinti kiindulópontjának: az újkori költőt képtelennek tartja az érvényes megalkotódásra. Az utódköltő és az elődköltő közti kényszerű horizontösszeolvadás állapotát Bloom hatás-iszonynak nevezi. Az újkori költő nem képes elődje megsemmisítő erejű jelenlététől megszabadulni, nem képes kiszabadulni elődje lenyűgöző nyelvi horizontjából, miközben az elődköltő nagy erejű jelenléte arra kötelezi őt, hogy saját individualitásának feltétlenül érvényt kívánjon szerezni. Az ellentmondásos késztetések szorításában a később jövő félreértelmezi, megkárosítja elődjét: eljárásával azonban saját keletkező líráját üresíti ki, fokozza le. Az utódköltő érvényre törése Bloom szerint nem saját szabad szándékából következik be, hanem annak a folyamánya, hogy a hatás-iszony kényszerhelyzetében a nyelvi megelőzöttség tapasztalata az elődköltő feltétlen erejű hatásában mutatkozik meg.

Az utódköltő helyzetét Bloom több helyütt ellentmondásos, kettős horizonként írja le: a *Teremtés* könyvének, Milton *Elveszett paradicsom*ának és Blake lírájának szimbólumával, a védő kerub alakjával jelöli. A védő kerub jelzőjének héber megfelelője „kiterjedőt” jelent. A *Teremtés* könyvében a kiűzetéskor az angyal testével elállta a Paradicsom felé vezető utat. Minden újkori költő elsődlegesen természetes Ádámként indul, mondja Bloom, míg további útjának allegóriája Lucifer bukása. A természetes Ádám figurájával Bloom azt a határt jelzi, amelyen túlra az újkori költő képzelete nem tud kiterjedni, a bukott angyallal pedig azt a határt jelzi, amelynél nem lehet szűkebb vagy sűrítettebb a költő képzelete.

A recepcióesztétikák a hatás-iszony kategóriáját nem említik, a nyelvi megelőzöttség problémáját mint a versszubjektum önszemléletének kérdését vetik föl. A lírai én az utómodern korszakában, disszimináltságának tudatában, a nyelvvel párbeszédbe lépve, a nyelvvel folytatott dialógusára figyelve létesül. Abban az elgondolásban azonban, hogy a versszubjektum nyelvi megelőzöttségét figyelemmel kísérve alakul meg, fantomként megőrződik a figyelő szubjektum előzetes egysége, ép volta. A recepcióesztétikák egymással szembeállított szubjektumváltozatai: a romantikus élményesztétika versalánya, amely uralni kívánja a nyelvet és a jelfolyamat tudatában lévő modern-posztmodern lírai én ilyen módon egy semleges alakulásfolyamat részeként következnek egymás után.

Bloom elméletét nem módszerként kívánom alkalmazni. Domonkos költészetében a nyelvi megelőzöttség tapasztalatát a nietzschei horizont fogalmával írom le. Lírájának kérdései ugyanis a modernitás dialektikáján belül maradnak.

Domonkos István korai költészetét a továbbiakban két szempontból szeretném vizsgálni: a nyelvi megelőzöttségnek mint a versnyelv irányíthatatlan objektivitásának tapasztalata és a versben megjelenő nyelvtani személyek váltásának aspektusából. Domonkos létélményét, létérzékelését objektívként tételezi. A vers, a keletkezése folyamatában, elkülönül létrehozójától, önállóvá válik. Domonkos nem reflektál

e folyamatra. A személyek váltása korai verseiben nem a nyelvvel párbeszédbe lépő alanyként konstituálódó, eleve duális költői én bizonyítéka, hanem az individuumként való megalakulás követelményének fölismerését jelzi.

Az első kötetének, a *Rátkának* mottójaként szereplő négysoros: „Lyukas fogak a szavak / űr bennük a gondolat / szaporodó élő kripták / őrzik az erjedő csontokat” (Domonkos 1963, 5) a vers meglepő meghatározását adja. A fogak színekdochéként felidéznek a verset létrehozó személyt, a vers azonban maga halott entitás. Miközben a vers alapvetően holt, kiterjedése a verset létrehozó személlyel azonos.

A könyv első, programadó verse, az *Egy virágzás elé* (Domonkos 1963, 7) ironikusan kétségbe vonja létélmény és költemény azonosságát. A verskezdet többes szám második személyű megszólítottja nem az olvasók közössége, hiszen a sorok szerint a grammatikai második személy az általában vett verssel, a vers világot alkotó terével azonos: „Ágyékokot kéjbe moduláló fájdalom / osztozkodjanak a világtájak”. A harmadik versszaktól kezdődő többes szám első személyű megszólítás a költői én és a korábbi versszakok megszólítottjainak közösségét hozza létre. A versen a különböző grammatikai személyekhez való szólással a verset keletkezésében kívánja megragadni. A vers a világ megkettőzésének paradox mozdulata: „Duplázunk rá a hollóra ott a fán”. Az utolsó szakaszban újabb személyváltás következik be, a strófa kezdete általános kérést tartalmaz: „Tessék minden élénk színt feloldani”. A parancs címzettjei a rétek, az utolsó sor ironikus felszólítása azonban: „Rétek, kérem, újakezdjük a pompás virágzást”, olyasmit követel, amit lehetetlen teljesíteni. Hogy a versszubjektum nem azonos világlélményének kiterjedésével, azt a versmozdulat, a „ráduplázás” parancsként megfogalmazott képtelensége bizonyítja.

A kötet következő két darabja, a *Tisza* (Domonkos 1963, 8). és a *Csárdás* (Domonkos 1963, 9) a szerepversek kategóriájába sorolható, a *Vers* (Domonkos 1963, 13–14) a költemény térszerű létmódjának játékos fölvetése, a *Keresés* (Domonkos 1963, 15–17) pedig néhány részletében József Attila Ódájának barokk szellemű átírata. A *Keresés* személyváltásokkal kialakuló duális személyiségképében a költői én *másika* a kedves.

A *Tisza* első sorában a lányok a testként felfogott folyót fésülik, öltöztetik, föléléksítése után pedig a folyót: „mint égő fűzfát, / mint balzsamos rétegét egy mosolynak, / keblükre fonták”. E mozdulatoktól a lányok keblén érzéki és elvont módon láthatóvá válik a sugárzás, a fényből születnek a vénák (a folyó erei), a vénák kapui pedig a lányok szemei, amelyeken át „betörhetett már a világ forogni, / mint duzzadt csárdás”. A következő sorban a költői én a folyóhoz beszél, mely különös módon maga is a nem egyidejűség formája („Ha hajbakapnak érted a partok, testükre / dől-e szőke lányaidnak akkor?”). A versben a Tisza lányai a szőkék, holott konvencionális jelzője szerint a folyó mint egész szőke. A lányok tulajdonképp az antropomorfizált Tisza alakváltozatai, összetevői. Domonkos korai költészetében a lány és a kedves Rilke költészetéhez hasonlóan mindig lélek-alak is.

A lírai én kijelentése szerint a Tisza szemében „jó szagú világ” él, „mint a tenger”, „az időnek tárt kapuival”. A mondat folytatása azonban többes szám első személyben leszögezi: „ó, de megszokjuk partjaink zsíros hónalj-illatát!” A következő sorban a folyó szimultán önazonosságát az egységét megbontó, permanens sebesedés állapota váltja fel. A versén megállapítja, hogy a mozgás, az előrehaladás nyomán „Araszoló sebek testeden a tájak, terek”. A vers utolsó sorai ellentétet fejeznek ki, a verszáradék szerint a folyót fájdalomla transzcendens hatalomként önmagának őrzi meg, élete azonban „rokonnak üzenet, ima a tengerhez”.

A *Nature morte* (Domonkos 1963, 19–20), Domonkos központi kérdésének legletisztultabb megfogalmazása az első embert szólítja meg. Az egyes szám második személyű nyelvtani alak a harmadik versszakban önmegszólítássá változik. A lányok, a szoba ablakkeresztjének fényei ebben a versben is a létélmény és a költői én lélekkorrelátumai. Az első ember a holt természet darabjaként tűnik föl: „S ím úszó rönkké lényegülve / emlékként mohos kebledre szenderülve (...) Az szó ág vagy kar-emlék varos válladon / az tél szín zene-e ó a nyakadon / bordáid közén örökcsend vagy lánytest hever”. Az idézett sorok szerint a vers megfelelője, a természetes emberi létezés nem élő, hanem holt: a hiány, az emlék jegyeit mutatja. A vers sértetlen, ép képszerkezettel, a nyelvi megelőzöttség kérdésével zárul: „feléd vagy tőled kúsznak a gyökerek?”

Míg a *Nature morte* versénje mintha a bloom-i természetes Ádámmal szólna az első ember bűnbeesését követő helyzetben, a *Mese* (Domonkos 1963, 21). az angyalok bukásának történetét intonálja szelíden.

A *József Attila* (Domonkos 1963, 23–25) nevét címében megidéző költemény József Attila fogalmaira utalva saját verstopasztalatatát artikulálja. Kijelenti például, hogy a vers „nem dér: / a romlás folytatódik vele”, „s a virág, a természet nem a te álmod önállósulása”. A test metaforája az idézett versben a József Attila-i úr rendjének belső ellentmondásává lesz: „S nincs gömb, egész, kerek, / a föld vonalak halmaza; szakadtan / szövődve mint a hajszálerek / valósítanak úrt, életet, teret”.

A *Bartók Béla* (Domonkos 1963, 27–28) a zenét a hó, a tél, a jég, a pára, a jégprizma képeivel jelöli, s ebben a költeményben is úgy azonosítja a személyt a művészetével, hogy különállásukat hangsúlyozza. A vers egyes szám harmadik személyben álló, felsoroló variációi összegződnek az utolsó sorokban: „A boltív alatt csillagok romokban / szélnek futamai, / kőfarkasok ismét, ismét a lány, a jég, a rőt hó, / arcod keménysége, lányai ismét a sivatagoknak, szirénák”.

A „vers fetisizálása” (Domonkos 1964, 35), a Domonkos programadó esszéjében meghirdetett líraeszmény azt a mozdulatot jelenti, mellyel Domonkos versénje mozgássá változtatja át létérzékelése és szubjektuma elkülönülését. Csakhogy a vers fetisizálása, a lírai én antagonizmusának versmozgássá alakítása is az ellentétek megmerevedésének veszélyét rejt magában. A kötet további versei a mozgássá alakított vers formalizálódásának lehetőségével néznek szembe. A *Kontrapunkt*

(Domonkos 1963, 29–31) lírai énje a korábbi költemények szubjektumához hasonlóan a versalany létérzékelésének derengő kiterjedése, horizontja. A verssel azonos érvényes szubjektív létérzékeléshez a tél képzetét társítja: „a fagyponthoz létezem / s a hold kerek sikoltás, / leheletemre felreped” – mondja versén. A zene e koncepcióban a test, a versek csak kelések. A verszáradék látszatra hagyományosabb szubjektumképet mutat, hiszen a lírai én irányt kíván adni versének. Ez az igény azonban ironikus, hiszen ahhoz, hogy „versre hasonlítson, melyet mindenki ismer s megszokott”, versét szükségtelen önmagától eltávolítania. A leírt versvázlat (a kert iszapjából kiássák a tavasz aranyharangjait, a lányokról, virágokról lefejtik a jég szivárványos és zenélő rétegeit), a záradékkal, amelyben a lírai én megállapítja: „Belátható időn belül, hiszem, nem lesz szükségem a tavaszra stb.”, tulajdonképpen Domonkos korai verseljárásának ironikus megidézése.

A kötet két elégiája a vers fetisizálásának problémáját látszólag ugyancsak személyesebb perspektívából tekinti át, talán nem véletlenül emelték ki a korabeli értelmezők a kötetben a *Kontrapunkt*ot, az 1. és a 2. *újvidéki elégiát* (Domonkos 1963, 33–36, 37–39). Azonban a 2. *újvidéki elégia* József Attila-parafrázisként is olvasható (következő sorai „Olajos vagyok, némán dübörgök, / párák dalolok, rőt ködöt, / szikrát, / szikrát, / magamnak dörmögök, / egyedül, (...) mint elavult, erőtlenségek, / oktalan elvadult mozdonyok, (...) s mert ennyire szabad vagyok / hát inkább meghalok. / Fű leszek, zölddel csordultig tele”). A költemény váratlanul Kosztolányi regiszterébe vált („Fájdalom, a halál, e bágyadt Rilke-szövegszerűség, / az angyalok, a szentek / olyanok, mint a versek, / súly-, tárgy- és szagtalanok, / az atom katedrálisaiban konok szüzek, / kikkel az öröklet estétként lehever”), mintegy tudatosítja önmaga helyzetét annak hatásának megidézésével, amelyet Kosztolányi gyakorolt a fiatal József Attilára. A vers utolsó sorai ismét Domonkos saját hangján szólnak, s költészetszemléletét megfosztják az igazságértéktől: „S hazugság a rothadás: / kiagyalt minden gyökér, / elvetemült természet / igaz költők, halott szerelmesek.”

A *Vitézeknek halott kedvesében* (Domonkos 1963, 40–44) a megszólított vitéz a szakadatlanul előrehaladó versmozgás képi megfelelője. A hosszú költeményben az általában vett vers jövő idejű térként tételvezető, a refrénszerűen, de kis módosulással ismétlődő sorok („a célok szabad fegyverek / a sebek medrek vagy fényjelek”, illetve „a dalok szabad fegyverek / a sebek medrek vagy fényjelek”) a verset előretörő mozgásként ábrázolják. A vers mozgásának irányáról a múlt dönt: „Nézd: tört utakon jár a bogár, / vakon talán, de gyorsan szabadon, / a földek őrzik üregeit a múlt füveknek, (...) mely arcok emlékét hoztad / századok, szobák, városok mélyeiből, (...) Hallod, alszanak a seregek: / ez hát a győzelem, e magány, e tetemek, / mint elhagyott szavak csillognak a fegyverek / (...) Ám a nap sem győzelmétől meleg, / míg támad, mégis fényt kiáltanak távol a hegyek, / fázós sugárnak hajléka avaros öled. / A hőst sebei dicsérik csupán. / (...) S bár a csatát túléléd, mégis a csata marad meg, /

nedves vesszők a folyók, mélypont az életed.” A vitéz kedvese, a mélyponton élő lírai én korrelátuma halott. A vers nem a szubjektum derengő horizontjával azonos, a vers jövőidejű terét a múlt határozza meg, kiterjedését a sebként és csataként tételezett, vesztes, mégis támadó alkonyi fény metaforája jelöli.

Az *Anatómiai tanulmány* (Domonkos 1963, 45–49) metafizikai szempontból veti föl a versbeli szubjektum kérdését, a *Diptychon* (Domonkos 1963, 53–61) második része pedig az időbeliség szemszögéből. A *Rátkát*, a kötet címadó, Domonkos második korszakába átvezető hosszú poémáját nem vizsgálom ezen a helyen, mert a befejezettség, a lezárultság távlatából tekint korai opusának kérdéseire.

A *Kormányeltörésben* (Domonkos 1971, 69–82), Domonkos István költészetének centrális versét annyiban korai lírája folytatásának és betetőzésének tartom, amennyiben a költemény első sorában („én lenni”) a versén a nyelvi redukcióval látszólag elérkezik a nyelvi önazonossághoz. A költeményben két egymásba játszó, de szíami ikerként szétválaszthatatlan versszubjektum létesül, az egyik inkább a versíró, a másik pedig inkább a vendégmunkás horizontjához közelít. A személy konstituálódásnak ára és háttere, mint Balassa Péter megállapítja az *Ex Symposion* Domonkos-számába írt esszéjében:

„az interpretáció (a közbeszólás) felülkerekedése az önreflexión. Ez a nyelvzavar mintegy kritikailag előre teremti a polgárháború állapotát, nyelvében jósolja az összeférni-képtelenség centrifugális erejét. A *polgárháború nem az egység, hanem a sokféleség tagadása*. A polgárháború nem az egymást nem értés, hanem a túlfeszített, önféltő egymást értés állapota. Ez az, ami a Domonkosban feltörő nyelvzavarhoz, a polgárháború előzetes »magyarázatához« vezet” (Balassa 1994, 4) (kiem. az eredetiben. U. Cs.)

A *Kormányeltörésben* versénje a nyelvi redukcióval tehát nemcsak érvényt szerez önmagának, hanem e költői folyamat feltételeit is megvilágítva saját sorsát exemplumként mutatja föl az olvasónak.

## RILKE VAJDASÁGI TANÍTVÁNYA

Az ötvenes–hatvanas években, a kommunista kényszeruralom magyarországi évtizedeiben, amikor az Újhold-nemzedék képviselői eredeti műveiket nem, csupán fordításait jelentethették meg, Rainer Maria Rilke több versét is megszólaltatták magyarul. A Rilke-élménynek a fordításokkal egykorú befogadásáról feljegyzés is tanúskodik. Tandori Dezső emlékezik vissza arra, hogy gimnáziumi tanára, Nemes

Nagy Ágnes a lakásán tartott irodalmi délutánokon Rilke-fordításait olvasta. Tandori ezeken a délutánokon ismerkedett össze Ottlik Gézával is. Amint írja:

„Találkoztam [...] N. N. Á.-nál egy kalózképű úriemberrel, akiről azt hallhat-  
tam, ő a legkisképűbb magyar író, és aki Graham Greenről és Evelyn Waughról  
tudott mesélni, kapkodva és udvariasan, de kíméletlenül vitatkozni, tanárom-  
mal is, aki viszont a maga részéről felolvasta legfrissebb Rilke-fordításait. Egy  
ilyen délután 1957-ben. Szintiszta uránium. Sugárzása a mai napig megvan.”  
(Tandori 2000, 26).

Tandori arra is pontosan emlékszik, melyik Rilke-versről volt szó:

„Az »ottlikos N.N.Á.-délutánon« (legyen ez így legenda fogalom, ám legyen),  
tanárom ezt a verset olvasta fel Rilkétől: hogy riadt és esztelen a század, ha  
hívságai mögött nem állhat valami mozdulatlanul. Kb.-re idéztem. Igaz. Az Így  
lettünk című vers. Ez életmottóm lett.” (Tandori 2000, 32).

A Rilke-fordítások közrejátszhattak abban a részleges formabontásban, amely  
a Nemes Nagy Ágnes-féle objektív lírához vezetett. Legalábbis nem lehet véletlen,  
hogy Nemes Nagy Rilke-esszéjében foglalta össze, mit ért objektív lírán (Nemes Nagy  
1987, 112).

1948. után Jugoszlávia és Magyarország között megszűntek a kapcsolatok, s a két  
ország között a kulturális csere valamennyi formája megszakadt. A *Symposion*nak és  
az Új *Symposion*nak a hatvanas évek legelején jelentkező költői, noha Rilke művét  
nem eredetiben, hanem fordításban olvasták, Rilke korabeli magyarországi befo-  
gadásának nyilvánosságot alig kapó mélyebb rétegeiről nem értesülhettek. A fiatal  
írók és költők a vajdasági magyar és a tágabb jugoszláviai kulturális teret tudták a  
sajátjuknak. Első gesztusukként a vidéki dilettantizmus és a szocrealizmus irodalmát  
utasították el, a szabadon kibontakozó, ideológiai kötöttségektől mentes vajdasági  
líra létrehozását érezték feladatuknak. Tolnai Ottó *Költő disznózsírból* című, összeg-  
ző-visszaemlékező könyvvé kinőtt, Parti Nagy Lajosnak adott interjújában az ebben  
a művelődési térben őket ért sokféle, erős impulzust tartja Domonkos Istvánnal való  
barátságuk legfontosabb szövetének:

„mert én tényleg csak a barátságunkra tudok emlékezni, ami a modern iroda-  
lommal, a Rimbaud-val, Lautréamont-nal (Danilo Kiš és Mirjana '64-ben  
jelentették meg összes műveit, Sreten Marić Bachelard és Blanchot interp-  
retációit is kommentáló nagy előszavával, a fedőlapon Dalí zseniális egysze-  
mű portréjával: »Azon kapom magam, hogy csak egy szemem van, az is a  
homlokom közepén.«), Rilkével, valamint Valéry mediterránizmusával, Gide  
immoralizmusával, a posztszürrealista költészettel, Saint-John Perse-szel,  
Michaux-val, illetve Hemingway *Fiestájával*, Faulkner *Hang és tébolyával*,

Malraux-val, Sartre-ral, Camus-vel (...), Godard és Antonioni filmjeivel (jóllehet a *Maldoror* Buñuel és Dalí filmjeit kellene együtt említeni), a dzsesszel szinte a végletekig, valami leírhatatlan mámorra, boldog sikollyá fokozódott (...), és ez, mármint barátságunk hirtelen megtalálta megfelelőjét, majdhogynem objektivációját, jóllehet éppen abban, hogy objektiválhatatlan, szubsztanciája elérhetetlen, megtalálta a tengerben” (Tolnai 2004, 95).

Tolnai az indulást tartja alapvető mércének azóta is, műve magyarországi befogadását is szövegei kulturális környezetével együtt látja lehetségesnek:

„én úgy mozogtam, s mozgok továbbra is, mint Klee Walter Benjamin által értelmezett angyla (...), e térségeket szeretve, imádvá, mondhatom nyugodtan így is, mindinkább a magyar irodalomba hátrálva” (Tolnai 2004, 110).

Domonkos István fölívelő, majd elhallgató lírájának és a Tolnai sokrétűen kibontott művének lényege azonos indíttatását bizonyítja ez.

Tisztában vagyok vele, hogy Rilke költészete a jelzett világirodalmi szerzők, valamint a Krleža esszéje nyomán (Krleža 2002) az adriai térség „harmadik komponense”-ként emlegetett horvát és szerb írók, képzőművészek alkotásaiból összefonódott, szétszalazhatatlan benyomásszövedék egyik részlete. Domonkos István lírája szempontjából azért fontos megkíséríteni Rilkéhez fűződő viszonya tisztázását, mert e leírás segítségével megvilágítható, megmagyarázható költészetének látszólag két szakaszra, egy korai, dús metafora-alkotással jelölt korai, és egy későbbi korszakra való felosztása.

Maurice Blanchot *Az irodalmi térben* a halállal való szembesülést tartja Rilke alapvető kérdésének. Első korszakában a költő a nem siettetett, a közreműködésünkkel bekövetkező, a bensőnkben gyümölcsként érő „saját halál” elképzelését dolgozta ki. Blanchot szerint Rilkének a halálhoz fűződő kezdeti viszonyát rejtett ellentmondás jellemzi, amelyről a *Malte Laurids Brigge feljegyzései* tanúskodik. Thomka Beáta állapítja meg a *Maltéről* szóló értelmezésében:

„A műnek nincs állandó központi tudata és beszélője, csupán egy kiemelt kategóriája: ez *Malte jelenléte a dolgokban*. Ha e jelenlét megképződése zavartalan lenne, nem merülne fel kétely az elbeszélő–naplóíró–emlékező–szereplő funkcióit egyesítő személy identitását illetően. Minthogy azonban a megszólaló individuum maga is létrejövő, az önteremtés folyamatában álló, identitását kereső s vállalkozásának kilátástalanságát sejtő személy, önazonossága alapvető drámai kérdése az elbeszélésnek.” (Thomka 2001, 60, kiem. az eredetiben)

Malte végső tapasztalatában:

„a halál már nem a legsajátabb lehetőségként mutatkozik meg, hanem a lehetetlenség üres mélységéeként, olyan területként, melytől leggyakrabban

elfordulunk, de ahol később – miután a mű és a mű követelése ide szólította – Rilke tíz évig bolyong.” (Blanchot 2005, 104)

Tíz évvel később a *Duinói elégiák* és az *Orpheuszi szonettek* folyamában úgy talált rá Rilke a megoldásra, hogy a halált nem ránk váró, az időben elszigetelt eseményként, hanem állandó feladatként fogta föl. Az életet folyamatos történekként kiegészítő halál kiterjedéséhez érzékelésünk és tapasztalatunk bezáró, leszűkítő jellege miatt nem sikerül közel férköznünk. A dolgok megragadásának módján kell tehát változtatnunk: a lényegüket meghamisító „rossz külsőség”-től és a csalóka biztonságot adó „rossz bensőség”-től a „legteljesebb bensőség” felé kell haladnunk. A legnagyobb tudatosságot feltételező átfordulást, a létnek való feltétlen kitettség állapotába való eljutást az teszi lehetővé, hogy: „az átváltozás, a láthatónak a láthatatlanban való beteljesülése – ami a mi feladatunk – magának a meghalásnak a feladata” (Blanchot 2005, 112). A dolgok, azt követően, hogy a tapasztalat addigi kategóriáitól eloldódnak, láthatatlanná válnak, a megismerés új kiterjedésében „a meghatározatlan tiszta pontján” (Blanchot 2005, 111) kezdenek létezni. Az elmúlás akarásával, megvalósításával nyert határtalan tapasztalat, melyet Rilke a Nyitott-nak nevez, maga a költemény. Rilke felfogásában a vers eredet, orfikus térben:

„a beszéd már nem mondás, sem pedig megnevezés. A beszéd ünneplést jelent, az ünneplés pedig felmagasztalást, azt jelenti, hogy a beszédet valamely tisztán sugárzó beteljesedéssé tesszük, mely még beszél, amikor már nincs mit mondani, mely nem ad nevet annak, aminek nincs neve, hanem üdvözli azt, megszólítja és ünnepli”. (Blanchot 2005, 129).

Nemes Nagy Ágnes említett esszéjében Rilke ismeretelméleti és lírai teljesítményét a versbeli beszélő szempontjából értékeli. Megállapítja, hogy Rilke a lírai én-t eltünteti, kiemeli a vers középpontjából, helyette egy általános alanyt, egy világ-ént állít a költeménye középpontjába. A verstér:

„ez az egész világ *helyettesítés*. Minden kép, tárgy, hang valami *helyett* van itt, valami benső jelenség jelcsoportja, mert az a valami másképp elképzelhetetlen. Ez a világ Rilke berendezett közérzete” (Nemes Nagy 1989, 389, kiem. az eredetiben).

„Ebben a kivetített, belülről megérezkített világban” (Nemes Nagy 1989, 382). „a »témák« vagy eszközök mind az eleve megadott ábrázolási síkra vonatkoztatandók” (Nemes Nagy 1989, 382) Rilke második korszakában:

„Már nem az a saját halál, amely gyümölcsként érik életünkben, inkább az, amelyik a hold túlsó oldalaként elfordul tőlünk, láthatatlanul, de teljes realitással egészítve ki, folytatva, érzékelhetővé téve az életet” (Nemes Nagy 1989, 400).

Bár Nemes Nagy Rilke lírájának „személytelenségét” hangsúlyozza, azokban az állításában, amelyekben a belülről kivetített világról, Rilke berendezett közérzetéről szól, látszatra a vers szempontjából lényeges instanciaként őrzi meg a szubjektumot. Blanchot is figyelmeztet a megnyugtató oldallal bíró elmúlás másik, félelmes vonatkozására, választásának és meghittségének mélységes valóságatlanságára, az elkerülhetetlen, de elérhetetlen halálra, amely:

„a jelen hiánya, a jelen nélküli idő, mellyel nincs kapcsolat, mely felé nem tudom elővetni magamat, hiszen benne nem én halok meg, aki meg vagyok fosztva a meghalás képességétől, hanem *mi* halunk meg benne, akik nem szűnünk meg meghalni, s eközben sosem fejezzük be a meghalást.” (Blanchot 2005, 125. Kiem. az eredetiben),

ami a költemény objektív mozgását személyesként ismerteti fel velünk.

Domonkos István első kötetében kimutathatók a Rilke-olvasat nyomai. A tér Domonkos korai verseiben is benső világtér. Ennek bizonyítéka, hogy *József Attila* című versében a következőket olvassuk: a vér „sűrű, langyos palástja a földnek”, s a vers-én azt kérdezi a megszólított költőtől: „a föld árnyéka, vagy lelked remeg?”. (Domonkos 1963, 24). Szintén a vers világteréről beszélnek a következő, negatív megállapítások: „Mint füstös cylinder a fényt, / előbb a test, majd a föld rejtj álmodat, / s a virág, a természet nem a te álmod önállósulása.” (Domonkos 1963, 25). Az *1. újvidéki elégiában* a beszélő kijelenti: „talpam alatt még a sivár recés / betonlapok is / vég nélküli hasonlatok / metaforák árnyékában állok” (Domonkos 1963, 34). A költeményt azonban Domonkos nem a szubjektum fölszámolódásának mozgásával létesíti. A verset többszörösen elidegeníti a versbeli beszélőtől, ez a jelenség legszembevetőbbben sokféle, bonyolult személyviszonyt alkalmazó szerepverseiben érhető tetten. A folyó egyes szám harmadik személyben álló, metaforikus leírását a *Tiszában* a folyót megszólító sorok követik: „Ha hajba kapnak érted a partok, testükre / dől-e szőke lányaidnak akkor, / mert a tengert álmodod, mint kék halált, / S ha az esőssel megindul feléd tántorogva a táj, / mivel magyarázod” (Domonkos 1963, 8). A *Vers*: „Mondják, valami húrok gyereke, / hát szélben peng, peng a teste, / s réges-régen tagja a teret / parcellázó háló-szervezetnek. S mint mondják: villámokkal / gyújt alá a fecskéknek, verebeknek, s mesélték, szénnel kínálja / az arcán játszó kövér gyerekeket.” (...) „Azt mondják: gyilkos: élete a halál.” (Domonkos 1963, 13–14). A *vitézeknek halott kedvesében* a költeményt a beszéd előrenyomuló mozgásként azonosítja, a bensőség metaforájáról, a mozgás végzőjéről, a sebesült vitézről azonban a vers végén kiderül, valójában halott. A Kosztolányi- és József Attila-reminiscenciákat tartalmazó *2. újvidéki elégiában* a költő nevét a következő összefüggésben írja le: „Fájdalom, a halál, e bágyadt Rilke-szövetséges, / az angyalok, a szentek / olyanok, mint a versek, / súly- tárgy- és szagtalanok, / az atom katedrálisában konok szüzek, / kikkel az örület esténként lehever.” (Domonkos 1963, 38). Tolnai utal arra, hogy:

„Domonkos fantasztikusan le tudott énekelni verseket, tudott fantasztikus Rilke-verseket írni, Claudel-verseket” (Tolnai 2004, 156), s azt is megállapítja, „a domonkosi versifikációt, a Kosztolányi-féle rímelés további felszabadítását lehetetlen Slamnig nélkül értelmezni (...)” (Tolnai 2004, 124).

A fölismerhető hangfekvések nem az eredetiség hiányára vallanak, hanem az elődök formatörekvéseiben megnyilvánuló személyességgel néznek szembe.

Azóta a balkáni háborúkkal és Jugoszlávia szétbomlásával a vajdasági magyar irodalom, a rendszerváltással pedig a magyarországi irodalom belső összefüggései is átalakultak. Külön kapcsolódásai zárványszerű alakzattá teszik az Új Symposion irodalmát és benne Domonkos líráját Magyarországon. Az idegenség felszámolására, enyhítésére törekvő értelmezések legtöbbször reprezentatív költeménye, a második kötetében, az Áthúzott versekben megjelent *Kormányeltörésben* felé fordultak. Közpon-ti versének beszédhelyzetét a tágabb kulturális környezet, a vendégmunkás-lét vagy a nemzetiségi életforma összefüggéseiben értelmezték. Mikola Gyöngyi érzékenyen tagolt összefüggést állít föl a nemzetiségi léthelyzet és Domonkos megszólalása között. *Puma* című versének a puma szót különféle toldalékokkal ellátó eljárásával bizonyítja, hogy a nyelvtani alapelemek, a ragok is szavatolják a megértést. A versekben kibontakozó nyelvkritika két összetevőjét hangsúlyozza, elsőként azt, hogy „Domonkos szerint a nyelv megbízhatatlan, félreérthető, hazug ideológiák, kvázi-univerzumok kreálhatók belőle” (Mikola 2016, 174). A nyelvkritika második összetevőjét ismeretelméleti jellegűnek állítja: „bármennyire igyekszünk is pontosan kifejezni magunkat, mindig csak egy szerephez jutunk.” (Mikola 2016, 175). Kappanyos András elutasítja a lehetőséget, melyre a vers egyes elemzései utalnak: „hogy a sajátos nyelvhasználat a nyelv elvesztését, elfeledését mintegy naturalisztikusan jelenítené meg” (Kappanyos 2006, 32), s úgy véli, a beszélő valójában nem az itthonmaradottakhoz fordul, hanem új környezetének tagjaihoz próbál szólni az ő nyelvükön.

„A vers nyelve az idegenek közös nyelvét, az alanyesetre, jelen időre, egyszerű mondatra redukált, néhol egy kis konyha-némekkel is megtámogatott pidgin-angolt, a jellegzetesen hontalan-nyelvet imitálja, »fordítja vissza« magyarra” (Kappanyos 2006, 32) A vers belső, költészeti kontextusa megértéséhez Balassa Péter *A menekült király, avagy a polgárháború előérzete* című, a *Kormányeltörésben* értelmező esszéjét szeretném földézni. Balassa a versbeszéd egészét metaforikusnak állítja:

„Domonkos István ugyanis létrehozta ebben a költeményben azt, ami a művészetben a legnagyobb kísértés, legnagyobb bravúr és a legveszélyesebb igazság: mintha közvetlen, tehát fokozhatatlan életigazság volna. És mégsem »volna«, hanem az. (...) Ez a mintha, mely a művészet végső küszöbe, kinyilatkoztatás-szerűsége, a létező létét metaforává alakítja – lenni, mint (Ricoeur) (Balassa 2006, 87–88. Kiem. tőlem, U. Cs.).”

A főnévi igeneves, változatokban variálódó szakaszok között egyetlen, nyelvtanilag majdnem szabályos mondat többször is ismétlődik: „szavak kínai falát / megmássza a halál” (Domonkos 1971, 70). A hosszúversben a vendégmunkás-lét mozzanatait a költészetre való reflexió ellenpontoszza: a szavak kifejezés az idézett, szinte szabályos, csupán a névelőt elhagyó mondatban a vers szavait jelenti. A főnévi igeneves alakokban beszélő lírai én a szereplőivel és a világ dolgaival kapcsolatos érzéseit, viszonyait nem artikulálja világosan, ebből egyrészt a leírt jelenségekhez fűződő viszonyának meghatározatlansága következik: az értelemnek gyakran egynél több rekonstrukciója lehetséges. A csonkolt grammatikai szerkezetek következtében másrészt versben a főnévi igenévvel jelölt valamennyi cselekvés a beszélőre vonatkozik akkor is, ha a cselekvés végrehajtója más. A főnévi igenévű alakban álló igék és a szakaszok élén kitüntetett helyen álló létige főnévi igenévű alakjával a vers alanya metaforikusan azonosul minden szereplővel és tárggyal. A *Kormányeltörésben* tere annyiban a rilkei nyitott tér megfelelője, hogy a lírai én tapasztalata nem részleges, hanem feltétlen. Másfelől azonban Rilke követelményével szemben a beszélő nem „a dolgokat mondja”, hanem világa dolgaihoz hasonul. Úgy vélem, ilyenképp a *Kormányeltörésben* személyre nem utaló főnévi igenévű alakokból és egyes szám első vagy harmadik személyű személyes névmásokból fölépülő beszéde a rilkei halálnak a „jelen hiánya”-ként értett, bensőségessé nem tehető vonatkozását fejezi ki.

## TOLNAI OTTÓ WILHELM-DALOK CÍMŰ VERSCIKLUSÁNAK METAFORAELMÉLETI MEGKÖZELÍTÉSE

### *A cím kétértelműsége*

Pechán József, 1921-es, *Énekes gitárral* című képén Wilhelmet, a falubolondját látjuk: szája nyitva, kezében hangszerét fogja. A Wilhelm-dalokban, Tolnai Ottó versciklusában a festményen ábrázolt félkegyelmű szólal meg. A versfűzér Wilhelm beszédének fikcióját alkotja meg. Tolnai 1977-es, Pechán művészetéről szóló esszéjében Wilhelm portréját a festő rejtett önarcképeként írta le:

„A kopaszra nyírt Wilhelm egy ládán ül. Kezében gitár. Szája tátva, csak metszőfogai vannak meg.

Vicsorít? Nyüszít? Üvölt? Sír? Énekel?

Ez az ének, számomra, nem más, mint Pechán éneke, muzsikája, a portrékon elemzett vörös egész képen való elömlése.

(...) Wilhelm itt mosolyog, vicsorít vissza a császárra, régi ismerősére. De itt vicsorít vissza a művész is tragikus sorsára.” (Tolnai 1977, 798)

A ciklus alcíme (*Vidéki Orpheusz*) azonban a befogadót rögtön el is bizonytalanítja abban a kérdésben, kit tekintsen a versek alanyának. Wilhelm versei a fönti analógia mintájára önarcképként is felfoghatók.

### *A szövegeket alakító tudat*

Különös kihívást jelent a félkegyelmű nyelvének fikcióját a kognitív nyelvészet szempontjaival megközelíteni. A múlt században a metatudományban lejátszódott szemléleti változások azt tudatosították, az ismeret- és tudományelméletnek nem filozófiai, hanem empirikus, szaktudományos eszközökkel kell élnie. A múlt század hetvenes, nyolcvanas éveiben kiformalódott kognitív nyelvészeti irányzatok önmagukat az interdiszciplinárisan működő kognitív tudomány egyik ágazatának tartják. A kognitív tudomány a szaktudományok empirikus eszközeivel újfogalmazni és megoldani, amelyek a hagyományosan az ismeretelmélethez tartozó központi kérdéseket fogalmazza újra szaktudományai empirikus eszközeivel. Az ilyen szemléletű nyelvészet a nyelvtudást a kogníció részeként fogja fel (Kertész 2000, 213–214).

Wilhelm beszéde a fogalmasítás primitív szintjét képviseli<sup>13</sup>. A jelenben él, jelenbeli akcióiról vagy a közelmúltról, ismétlődő cselekedetéről számol be. Noha a ciklus minden darabjának narratív magja van, Wilhelm az élményeit, az őt foglalkoztató eseményeket, történeket nem elbeszéli, hanem inkább megjeleníti. Részleteket, szavakat villant fel, ezeket ismételteti. Értelmetlen szókapcsolatokat dúdolgat, állításait az elbeszélés szukcesszív logikának ellentmondva megismétli és variálja.

Anyját, a szomszédokat, a kisváros szereplőit és a magával hurcolt, kisajátított tárgyakat énekl meg. Anyja gyerekként gondoskodik róla, miközben Wilhelm nemisége primitív, elemi erővel nyilvánul meg. A fekáliát érintő tabut nem ismeri. A világnak azokat a részleteit karolja fel, amelyek kívül vannak a renden, eközben maga is áldozatává válik a rend hiányának, testi épsége lépten-nyomon veszélybe kerül. Wilhelm szavakat, szókapcsolatokat mondogat, mint a gyerekek, beszéde azonban abban különbözik a spontán, ellenőrizetlen kántálástól, hogy Wilhelm világbeli helyzetét két vonatkozásban is pontosan kirajzolja.

Híján van az elemi önreflexió képességének is, szavaiból azonban pontosan kirajzolódik a elesett állapota és az őt kirekesztő közeg mentalitása, Wilhelm szólását tehát egy mögöttes, a versben nem megszólaló másik tudat is alakítja. Ugyanez a tudat más módon is formálja Wilhelm megnyilvánulásait. Pechán Józseffel és festészetével a lehető legközvetlenebbül kerül kapcsolatba, a cigarettákat említi, melyekért modellt ül, Pechán egyszerű kérdéseit, a közvetlen látványokat, a festéktubusokat, a színeket a palettán. A műterem háttérében azonban kirajzolódik Sztankovits doktor alakja is:

---

13 Wilhelm kogníciójához vö. (Utasi 1994, 65)

Wilhelm részleges kogníciója mögött érzékelhetővé válik a két világháború közötti teljes vajdasági művelődési élet.

### *Metaforikus versbeszéd*

A második tudat működése nem merül ki Wilhelm világbeli pozicionálásában. A félkegyelmű versbeszéde kognitív szempontból rendkívül összetett diskurzust hoz létre.

Kövecses Zoltán szerint a „metafora áthatja gondolkodásunkat és mindennapi nyelvhasználatunkat” (Kövecses 2005, 14). A Lakoff és Johnson által létrehozott, átfogó, általános és empirikusan tesztelt elmélet:

„Megkérdőjelezi a hagyományos felfogást arról, hogy a metaforikus nyelv és gondolkodás véletlenszerű és motiválatlan. Az új megközelítés szerint a metaforikus nyelv és gondolkodás az ember alapvető testi (szenzomotoros) tapasztalataiból adódik.” (Kövecses 2005, 16)

Tolcsvai Nagy Gábor, a kognitív metaforaelmélet irodalomtudományi alkalmazhatóságán gondolkodva leszögezi, hogy a metaforaértelmezés mellett kognitív keretben a nézőpontot is értelmezni kell. A nézőpont:

„az a helyzet, ahonnan az aktuális beszélő a szövegvilág dolgait szemléli, és végrehajtja reprezentációjukat. A beszélő helyzetének középpontját az a pont adja, ahol a beszéd idejekor van: ezt a pontot nevezi Bühler origónak, az itt és most és én egocentrikus középpontjának. A nem formalista nyelvelméletek azonban meggyőzően fejtik ki, hogy ez a középpont nem egy statikusan kijelölt egyszerű pont, hanem két összetevőből áll: 1. kiindulópont (*vantage point*), ahonnan valami reprezentálódik; 2. a dolgok specifikus reprezentációja, amely a kiindulópontból való szemlélet eredménye.” (Tolcsvai Nagy 2013, 32)

Tolnai Wilhelm-ciklusában nem jelölhető ki egyetlen origo-pont. A metaforákat olyan, a versbeli beszélő tudatától független szövegismétlések teremtik, melyek közvetlenül a szekvenciateremtés módjából magyarázhatók.

Roman Jakobson szerint a nyelvi műveletek két, egymásra merőleges tengelyen ábrázolhatók, a kombináció és szelekció tengelyén. A poétikai funkció abban különbözik a többi nyelvi funkciótól<sup>14</sup>, hogy „az egyenértékűség elvét a szelekció tengelyéről a kombináció tengelyére vetíti” (Jakobson 1972 [1969], 242).

14 Jakobson a kommunikáció hat tényezőjének (feladó, címzett, kód, üzenet, kontaktus, kontextus) hatféle funkcióját különbözteti meg. A feladói funkciónak az emotív, a címzettnek a konatív, a kontaktusnak a fatikus, a kódnak a metanyelvi és a kontextusnak a referenciális funkció felel meg. A poétikai funkció az üzenet önmagáért való kiemelését jelenti (Jakobson 1972 [1969], 234).

A hétköznapi nyelvben az egyenértékűség nem a szekvenciaalkotást szolgálja, hanem egyszerűen a hasonlók közül a megfelelő szó kiválasztását jelenti, a költészetben azonban az egyenértékűség nem pusztán a kiválasztást, hanem a szekvenciaalkotást is szolgálja. A költészet minden szintjén egyenértékű egységek szabályszerű ismétlődéséről beszélhetünk.

### *A szekvenciateremtődés a ciklusban*

A ciklus két darabján szeretném azt a Wilhelm-dalokra jellemző, szabálytalannak tűnő szekvenciaképződést szemléltetni, amelyet a versbeni beszélő fogalmi kogníciója közvetít, ám a versbeli beszélőhöz maradéktalanul mégsem köthető. Az első, cím nélküli vers egy hang, egy csattanás felidézésével kezdődik, Wilhelm megállapítja, a patkányfogó csattant, s kijelöli, a hallott hang nem tapsolás. Wilhelm csupán egymástól elkülönülő szavakat mond, a két képzet a vers szövegében kerül egymás mellé, lép metaforikus kapcsolatba egymással.

A felidézett látványokban: a tapsoló tenyérben, melynek az erős ütésektől lerepülnek az ujjai és a kettévágott patkánytetemében a csonkolódás a közös mozzanat. Wilhelm azt tervezi, a patkány segítségére siet, majd elgondolkodik azon, a kettévágott, immár kétlábúvá lett négylábúak a mennyországba jutnak-e. A mennyországról, mint mondja, semmit nem tud, nem járt hittanra, a Tera temetésén fölemelte a plébános úr szoknyáját, a sekrestyés úgy pofonvágtá, hogy a sírgödörbe zuhant. A vers következő képének, a dróttal kettévágott élesztőkocka képének erős keresztény konnotációi vannak. Jézus a mennyeknek országát kovászhoz hasonlította, a melyet „vévén az asszony, három mércze lisztbe elegyítem mígnem az egész megkele”. (Máté, 13., 32, Lukács, 13, 21.). A versszövegben egymás mellé kerülő képek, a kettévágott patkány, a véresre tapsolt tenyér, az élesztő mind Wilhelm képi megfelelői lesznek, metaforikusan őt jelenítik meg. Wilhelm végül elhatározza, fölébreszti apját. Az élesztőre szinte egészében rímelő ébresztő szó ismétlésével zárul a vers.

A fönti eljáráshoz hasonlóan, az értelmi szelekciót a szóalak hasonlósága váltja fel az alábbi versben is:

a dardan ella néni / a dardan ella néni / átdugta a kerítésen a lekváros piskótát / elkaptam a csuklóját a fogammal / és a résen fele lekváros piskótát / a dardan ella néni / a másik fele lekváros piskótát / az én fenekembe gyűrtem / éreztem a csuklóját / vasárnap mindig lekváros piskótát kaptunk / szegeden is a kórházban / megellett a kancánk / megellett a kancánk / az enyim a csikó

A ciklus *ott a budi mögött* című darabjában a mama is megszólal: megörül annak, hogy Wili valamit szépnek lát, ebben fia gyógyulásának reményét látja. A pipacsok konkrét jelentéséből Wili a következő strukturális metaforát bontja ki:

mama nézd milyen szép  
nézd  
nézd ott a budi mögött  
vérrel hányta le a búzatáblát  
ki  
ki hányta le vérrel a búzatáblát  
nem látod mama  
az isten

Wilhelm félkegyelműsége különös kiszolgáltatottságot, nyitottságot jelent, testi integritásának a folyamatos sérülését. Ahol kogníciójának gyöngesége miatt él, ott vak determináció uralkodik. Isten maga sem más, mint az emberi szférán túl és egyúttal az emberi szféra alatt működő vak és öntudatlan meghatározottság: antropomorf jegyeket visel, ám nem a jóság megtestesülése, hanem öntudatlan, saját öntudatlansága terhét cipelő, tétova, a rosszat és a jót egyformán tevő lény.

Wilhelm szerepe ezek szerint az eredendőbb kogníció lehetőségét kínálja Tolnai számára.

### *A kettős referencia*

A ciklus olvasója azonban azt is érzékeli, hogy Wilhelm alakja voltaképpen nem szereplehetőség, a félkegyelmű vattanadrágja, irrigátora, megvetemedett tamburája, a véres tagló, amelyet bonbonként nyálnak a patkányok, a tata katonatükre, a krombimici, a dohányszedő lányok, a növények: a környezet és a tárgyak Tolnai magánmitológiájából származnak. Tolnai az azonosságot nem is rejti véka alá: Wilhelm világában ómama, az almárium, a szik, a kanizsai csodafürdő is feltűnik. Ám mit jelent ebben az esetben a szerep hiánya?

Ricoeur szerint a valóságra vonatkozás az irodalmi mű alapjegye. Az irodalmi műre jellemző, sajátos, kettős referencialitást, melynek egyik pólusát arosztotelészi terminussal műthosznak, másik pólusát mimészisnek nevezi, a modellelmélettel állítja párhuzamba:

„A költészet – mondta ő [Arisztotelész] – az emberi cselekedetek utánzása, az erre jellemző *mimészis* mindazonáltal a mese, a cselekmény megalkotásán keresztül történik: márpedig ez utóbbinak olyan kompozíciós és rendszerező vonásai vannak, amelyek hiányoznak a mindennapi élet drámáiból. Innentől viszont felvetődik a kérdés, vajon nem lenne-e érdemes azonosnak feltételeznünk a tragikus *poészis*ben a *müthosz* és a *mimészis* között jelen levő viszonyt azzal, amelyik a modellelméleten belül a heurisztikai fikció és az újraleírás között áll fenn?” (Ricoeur 2006[1975], 360)

Leszögezi, a költemény által bemutatott érzelem ugyanolyan mértékben heurisztikus, mint a tragikus költemény cselekménye:

„A metafora a poétikai funkció szolgálatában áll, ez jelenti a diskurzus számára azt a stratégiát, amelynek köszönhetően a nyelv leveti magáról közvetlen leírásra irányuló funkcióját: és egy mitikus szintre jut el, ahol is felfedezői funkciója felszabadul.” (Ricoeur 2006[1975], 363)

Míg Ricoeur metaforaelméletnek modellelméleti megalapozásában osztozni látszik a kognitív nyelvészet ismeretelméleti pragmatizmusában, az irodalmi műhöz elemi módon odatartozó referenciapozitívum ontológiai kifejtésekor az elméleti gondolkodás léte mellett érvel. Az elméleti gondolkodás számára a következőképp tárul fel az irodalmi mű kettős referenciája: „az érvényesülő kategorizálások megrendülése logikai szabálytalanságként működik, helytelen társításokat, szabályellenes áthatásokat felhasználva mintha a költői diskurzus folyamatosan azon munkálkodna, hogy diskurzusunk egészét megfossza a kategóriáktól” (Ricoeur 2006 [1975], 446). A tárgyi uralmának megingatása azonban ahhoz szükséges, „hogy engedjük létezni és kimondani eredendő hozzátartozásunkat a világhoz, amelyet lakunk, azaz amely meg is előz bennünket” (Ricoeur 2006[1975], 447).

A szavak és szekvenciák ismétlődése a Wilhelm-dalok szövegeiben olyan metaforikus jelentést hoznak létre, melyet nem társíthatunk maradéktalanul Wilhelm kogníciójához, noha ezeket a szavakat a fikció neki tulajdonítja. A beszélő és a második tudat között megképződő, mindvégig fönntartott távolság önreflexív vonásává lesz a ciklusnak: a referencia és az önreflexió folytonos villózásának ugyanis az a szerepe, hogy az irodalmi műre általában jellemző ismeretelméleti kettőséget fejezze ki, nyilvánítsa meg.

## AZ ÖNÉLETRAJZI TÉR ÉS CSÁTH GÉZA NOVELLÁIBAN

### *A vörös Eszti*

Az autobiográfia Lejeune híres meghatározásában egy valóságos személy önmagáról adott, visszatekintő távlatú prózaelbeszélése, melyben a megalkotó individuális életén, személyisége kiformalódásán van a hangsúly (Lejeune 2003, 18). Lejeune szerint az autobiográfiát a szépirodalomtól megkülönböztető önéletírói paktum lényege a szerző-elbeszélő-hős azonosságának, azaz névidentitásának megnyilvánítása. A paktum véleménye szerint kizárólag olyan szerzők esetében lép életbe, akik önéletírásuk előtt – azonos szerzői néven – legalább egy fiktív művet publikáltak. Lejeune rámutat, hogy az írók sokszor a fikciós műveiket teljesebb, igazabb megnyil-

vánulásuknak tartják, mint önéletírásukat. A szerzők önéletírásuk sikerületlenségét bizonygatva voltaképpen arra szólítják föl olvasóikat, hogy fiktív műveiket is szerzői személyiségükhöz kulcsot adó szövegekként fogadják be. Lejeune az önéletrajzi paktumnak a szerző egész életművére való kiterjesztését önéletrajzi térnek nevezi (Lejeune 2003, 42–44).

Csáth Géza életét végigkísérte az én rögzítésének, dokumentálásának igénye. Gyerekkorától naplót vezetett, 1912-es fürdőorvosként átélt erotikus kalandjairól nemcsak öccséhez, Brenner Dezsőhöz és másokhoz írt leveleiben számolt be (Csáth 2008, 68–94), hanem a naplóhoz csatolt önálló betétben visszatekintő elbeszélésben is rögzítette őket (Csáth 1989, 5–69). Hasonló, rövid periódusra visszatekintő elbeszélésben foglalta össze a kábítószerre való rászokása történetét (Csáth 1989, 109–121), 1913-ban pedig előző évét összegezte így (Csáth 2002, 138–148). Naplójában ezen kívül terveit pontokba szedve fogalmazta meg, és egy-egy elmúlt periódus eseményeiről hasonló, pontokba szedett mérleget készített, élete utolsó számvetését is ilyen formában küldte el unokatestvérének, Kosztolányi Dezsőnek (Csáth 1989, 139–142). A modern magyar irodalom egyik legkövetkezetesebb és legkíméletlenebb életprogramját megvalósító szerző naplói kései publikálásuk óta a mű szerves részévé váltak. S noha Csáth Géza, 1913-as kétoldalas, bemutatkozó önéletrajzán kívül lejeune-i értelemben vett autobiográfiát nem hozott létre, ennek ellenére, ahogyan ezt 1908-as, *A vörös Eszti* című novellájának értelmezésével érzékeltetni szeretném, erőteljesen sugallja irodalmi alkotásainak önéletrajzi olvasatát, pontosabban azt, hogy műveiben az életrajzi tények másféle, lényegibb dimenziót nyernek.

Novelláiban többször kísérletezett én-dokumentumokat utánzó elbeszélésmóddal. A *Részletek Mariska naplójából* elbeszélője a napló közreadását a szerzőnővel való ismeretségre hivatkozva hitelesíti: mindig szeretett volna belepillantani abba a kis könyvbe, melyet a szerzőnő „kis nagyzólással” naplójának nevezett. Az ismeretség fikcióját Mariska leírásával erősíti meg. A naplóból végül közreadott szemelvények látszólag rácáfolnak a fölkelte várakozásra, Mariska a legtriviálisabb szempontból éli meg és a rögzíti a vele történeteket. Éppen az önértelmezés átlagosságából és a stílusutánpontosságából származik a novella frissesége. *Az egy vidéki gimnazista naplójából* Csáth Géza, Kosztolányi vagy Karinthy Frigyes gyerekkori naplójára emlékeztető stilizációval él. A gyerekkori életérzést jelenidejű, örökérvényű narrációval érzékelteti a *Szombat este*, a *Józsika* és a *Halott anyámnak ajánlást viselő Eltévedésem története* című elbeszélés, melyben az egyes szám első személyű elbeszélő négy és fél éves benyomásait közli arról, hogy hogyan vészett el egy délután a Palics nevét hangalakjában is fölidéző Batiz nevű fürdőhelyen.

Az 1908-ban keletkezett *A vörös Eszti* narrátora, a fiatalember úgy tekint vissza gyerekkorára, hogy gyerekkori látószögével és értékrendjével azonosul. Az emlékezés kiindulópontja a hatéves korában kapott karácsonyi ajándék, „Andersen bácsi”

könyve. A meséskönyv birtoklása azonnal morális kérdéssé válik, édesapja inti: a jó gyerekek megtarthatják a könyvet, a rossztól elveszik azt.

Az elbeszélő a gyerekkori percepció elemeivel írja le „ismeretségét Andersen bácsival”. Arra emlékezik, hogy karácsonyeste megsimította édesapja frissen borotvált arcát, később nagyapáék is eljöttek; hűgának, Terkének a marka tele volt aranykrajcárokkal, öcse, Gudi hat narancsot evett meg és három házat épített fel az új játékkönyvekből, ő pedig szobájában a nagy kanapén Andersen bácsi könyvét olvasta, míg le nem feküdtek. A könyvet ekkor a feje alá tette. Éjszakára mindig visszakerült hozzá a könyv, bármilyen rosszaságot követett is el, mert a könyv nélkül nem tudott elaludni. A narrátor három rossz tettét beszéli el: a harmadik csíny, amely Andersen bácsi könyvének megvonását eredményezte, öcse dajkájával, a vörös Esztivel volt kapcsolatos: a lány ágyát teleszórta a családi kert összes rózsájával. A jónak a mesék olvasásával létesülő szféráját kezdettől kétértelművé teszi az erotikum jelenléte. Az elbeszélő tudatosan épít a morális felelősséget allegorikusan szemléltető anderseni mesékre. Az együtt olvasott mesék közül a dajka, Eszti a *Hókirálynőt* szerette. A mese kezdetén széttörik a minden szépet és jót semmivé tevő, a haszontalan és rút dolgokat felnagyító varázstükör, melyet egy gonosz manó – maga az ördög – csiszolt. A világba szétszóródott tükör szembe hullott szilánkjai megváltoztatják az ítéletet, a szívbe kerülve pedig megfagyasztják az érzést. A szomszédgyerekek, Kay és Gerda közül a fiú szemébe és szívébe kerül szilánk. Megváltozik, amikor pedig a többi fiúval szánkóját szekerekkel és kocsikkal húzatja, a Hókirálynő elragadja őt északi palotájába, ahonnan Gerda önzetlen szeretete menti meg. Esztit a gyerekkori énjének távlatába visszahelyezkedő narrátor *A piros cipők* című meséjének hősnőjével azonosítja. A szegény Katerinát örökbefogadó jóságos öregasszony félig vak, nem veszi észre, hogy a lány a konfirmációra piros cipőt választ magának, sőt a következő vasárnap az úrvacsorára is a cifra, piros bál cipőben megy templomba. A vörös szakállú katona, akivel az úton találkoznak, előrejelzi Katerina büntetését, Istennek a templomban megjelenő, kiterjesztett szárnyú kardos angyala pedig kimondja az ítéletet: Katerinának büszkesége és hiúsága miatt, levethetetlen cipőiben házról-házra járva, hiú és büszke gyermekek előtt kell táncolnia, amíg a hús és a bőr csontjára nem szárad. Katerina a hóhérrel levágatja mindkét lábát, ám a cipők a lábfejével tovább táncolnak, előtte járnak akkor is, amikor mankóján a templomba igyekezne bocsánatért. A parókián befogadják, szorgalmasan dolgozik, az istentiszteletra azonban nem mer elmenni. Egy vasárnap álomszerű látomásban a templom jön el hozzá, amint megtudjuk, haldoklásának pillanatai ezek, Katerina fölszáll a fényhez. A dajka, Eszti későbbi elbukásának jelzésénél fontosabb, hogy a mesével jelölt szféra magába fogadja őt. A mesékre intertextuálisan utaló elbeszélő *A rendíthetetlen ólomkatona* papírbalerinájával is azonosítja a lányt. A mese végén az ólomkatona és szerelmese, a papírbalerina a kandallóban elégnek, a játékkatona ólomszívvé olvad, a táncosnőből pedig melldísz, az aranycsillám rózsza

marad meg. Akkor tudjuk meg a narrátor nevét, s akkor azonosítjuk Csáth Géza valódi nevével, amikor álmában átéli a mese végkifejletét, vörös Eszti pedig őt nevéen szólítja fölébreszti és egy félig erotikus csókkal vigasztalja meg.

Eszti fél év múlva elment a házból. Az elbeszélő a novellának azon a pontján emlékezik meg először édesanyjáról, amikor beszámol róla, hogy már hosszú nadrágot hordott, geometriát tanult, s még mindig várta Andersen bácsi valóságos fölbukkanását. Ekkor értesülünk arról, hogy az elbeszélő, a szerzővel ellentétben, édesanyját nem vesztette el. A narráció további menetébe önéletrajzi elemek szövődnek. Pesten a fiú nagybátyjánál lakik egyetemistaként. Egy nap a kórboncnoki gyakorlat után találkozik újra Esztivel. A időközben elbukott lány a jó szférájába avatja be őt, amelyhez azonban ambivalenciaként társul, hogy az elbeszélő tudja, Eszti miből tartja fenn magát.

A kapcsolatnak a narrátor betegsége vet véget. A láz leírásakor ismét gyerekkori perspektívát alkalmaz. Eszti és megérkező édesanyja együtt ápolják őt.

Eszti akkor kapja a naplószövegek nőismerőseit, későbbi feleségét, Jónás Olgát illető kommentárokból oly gyakori *elragadó nőiesség* jelzőjét, amikor szinte anyai gondoskodik róla. Ez a többi rész gondos stilizációjától eltérő jellemzés kapcsolatot létesít az életmű fiktív és referenciális elemei között.

Hogy a novella világában értéként tételezett, Andersen bácsi nevével jelzett morális szféra a szerző számára viszonylagos, ez világosan kiderül Andersen bácsinak az elbeszélő lázálmában mondott intéséből, melyben Andersen bácsi egyrészt földézi és az elbeszélő édesanyjára alkalmazza a mesét, melynek főhőse, az édesanya odaadja mindenét, a két szemét, a haját és a karjait és a könnyeit, hogy eljusson a halál országába gyermekéért, másrészt arra figyelmezteti a fiút, hogy az ifjúság és a vágy egy töről fakadt benne: „De a hozzáértő kertész megijed ám, és óvja a két virágot, amelyek pompázásukkal elpusztítják egymást.” Csáth mélységesen ambivalensen viszonyul az Andersen bácsi intésében allegorikusan kifejezett értékkonfliktushoz. A meseíró intésének novellabeli funkcióját a szecessziós festményeken ornamensként szereplő jegyek kétértelműségével lehetne szemléltetni. A szecessziós festmények figuratív elemeiről gyakran nem lehet eldönteni, hogy nagyon tudatos, erőteljes allúzióikkal mondanak-e önmagukon kívül valamit, vagy csupán dekorációk.

Ugyanilyen értékviszonylagosság jellemzi Csáth én-dokumentumait is. A felnőtt naplók szerint Csáthot elsősorban nem személyisége kifermálódása, hanem annak intenzitása, tartama érdekelte. A lezárt periódusok összegzéseiben a higiéniai előírásokon, a koituszok számán, az emésztésen, a biológiai működésen túl a kultúra, a ruhák, a kalapok, nyakkendők, inggalérok, cipők, parfümök és gyógyszerek, az erotikus játékok álruhái, a könyvek, a kották, a zongorázás egyforma súllyal szerepel. Az én-dokumentumokból nem csupán az irodalomnak az élettervben kijelölt szerepére következtethetünk, hanem azokat az elképzeléseket is nyomon követhetjük bennük, amelyekben az irodalom és az élet viszonyát vázolja.

Egyik levelében a később *Egyiptomi József* címmel publikált álomelbeszélést *Egyiptomi Károly* munkacímen említi, a novellát azért habozik megjelentetni, mert attól tart, Jónás Olga rájön majd, hogy őt ábrázolta, s tartani fog attól, hogy a korábban megírt nőkhöz hasonlóan ő is veszít majd attraktivitásából Csáth szemében. Amikor megjelentette a szöveget, nem a leíráson változtatott, hanem a címben szereplő valóságos személynevet cserélte fel az álomszerű és mitikus konnotációkkal rendelkező Józsefre (Csáth 2008, 112).

Másik levelében a valóságosság kritériumát hangsúlyozta:

„*megtörtént dolgokat szabad írni (...). Akkor a valóság megköt és visz (mint a levelekben is. Ott t.i. el kell mondani bizonyos dolgokat). A vágy hogy a valóságot teljesen, kimerítően közöljük kényszeríthet csak arra, hogy jó írók legyünk és mindent leírjunk ami a megértésünkhöz szükséges.*” (Csáth 2008, 122, kiem. az eredetiben)

Csáth ezen a helyen, amikor a megtörtént leírására szólít fel, nyilvánvalóan a „póználni akaró” magatartást bírálja novellaírással kísérletező öccse munkáiban.

Csáth művében az élet és az irodalom, a dokumentum és fikció közötti kereszteződés ugyanúgy következik a referencialitás lehetlenségének tapasztalatából, mint a nyelv önreprezentáló jellegének fölismeréséből. Az értékek viszonylagosságának vállalása, ami önéletrajzi szövegeiben féktelen, amorális énkiterjesztésként, az én abszolút érvényének kereséseként hat, írásművészetében az önkifejezés és a befogadóval való érintkezés legnyitottabb terévé változik át.

## (ÁRVACSÁTH)

Tolnai Ottó versciklusa, az *árvacsáth*<sup>15</sup> naplószerű nyitottan, egyenletesen feszült folyamatként írja le Csáth Géza pusztulását. A ciklus versénjét különös kettős, egyszerre jelen idejű és a múltat, a megtörténtet értelmező attitűd jellemzi. A szöveg nem felel meg a fiktív beszédhelyzetnek, versénje Csáth föltételezett nézőpontját képviseli, ám a beszélő életútjáról a vég pontos lefolyásának ismeretében nyilatkozik meg: olyan narratívum birtokában beszél tehát, melynek mozzanatait megszólalása pillanatában még nem ismerheti. Tolnai nem Csáth Gézát választja hasonmásává, hanem ciklusában inkább önmagát teszi meg Csáth alakmásává. Versének énje a következőket kérdezi unokatestvérétől, Kosztolányitól: „mondd désiré ki az a költő / aki megállás nélkül azt sugdossa nekem / aki egész opusát erre a refrénre építi / *árvacsáth.*”

---

15 A ciklus verseit a digitális kiadás alapján idézem (Tolnai 2012).

Míg előző hasonmásának, Wilhelmnek a dalaiban a szubjektum beszéde együtt keletkezik a rá jellemző versnyelvvel, az *árvacsáth* szerzője kész stilizációval dolgozik, Csáth és Kosztolányi naplóinak, leveleinek, nyelvének fordulatait építi költői nyelvébe, eközben azonban gyakran saját opusának korábbi motívumaihoz nyúl vissza, korábbi motívumait is újraértelmezi.

Tolnai kezdettől a legkisebb mozdulatok regisztrálását tűzte költészete elé. Ahogyan az *árvacsáth* egyik darabjában mondja: „Tollam moccanatai abszolút semmik / homályos gyerekkori emlékek”. A vers e felfogásban nem ünnepélyes és kivételes megnyilatkozás, nem a mindennapi tapasztalat átlendülése a szakrális tartományába, hanem a „kicsit-mondás” alig-cselekvése.

A gyerekkori érzékelést még alig befolyásolják értelmi előfeltevések. Korai élményeink, mindvégig ellenállva a fogalmi értelmezésnek, utólag kapnak magyarázatot. Különös élességük teszi őket minden későbbi erős élmény viszonyítási alapjává.

A versciklus alterego-hőse elbeszélte életeseményeinek és gyerekkori élményeket fölidéző tájleírásainak vonatkozásában, valamint a nyelvhez való animisztikus-mágikus viszonyában mutat infantilis sajátosságokat. A lírai szubjektum számára a szóalak és a szójelentés elválaszthatatlansága egyike a döntő tapasztalatoknak. „Az úr azúrba oldotta arcát” – mondja például; a madárfajt jelölő kisbukó köznevet folyamatos melléknévi igenévként használja; Nagykanizsa nevének példájára a bácskai helység, Ludas nevéből önmagát minősítő jelzőt képez (nagyludas).

A kisgyerek a természet képeihez hasonló látványként, távoli szereplőként jelenik meg a versek terében, csontkorcsolyát viselve lila, meztelen talpán, és aranykacsákat ütte a befagyott tó jegére.

Rudolf Kassner az antik ember sorsképzetéhez kapcsolódó erény fogalmát a modern kor egyénekre és tömegre szétosztó emberiségének sikerességként felfogott boldogságfogalmával állítja szembe a harmincas években írott, az egyéni és a közösségi emberről szóló tanulmányában (Kassner 1977). Az antik kultúra emberképét mértani formák, a kör és a gömb fejezik ki, az antikvitásnak az emberit kifejező mértéke ugyanis zárt világot teremt, melyben a tárgyak egymástól állandó távolságban helyezkednek el, a közöttük lévő teret pedig még üresség tölti ki. A modern embernek a világ fölötti uralom helyett a világ fölötti hatalom jut osztályrészül. Saját, egyéni élete van, melyben a végtelennel kénytelen számolni.

A ciklusban nem véletlenül a *gerilladalok* megoldásaira emlékeztető négy vers foglalkozik a kollektívum vonzaskörének „pontosításával”, hiszen Tolnai egyik legkorábbi alteregója, a gerilladalok hőse maga is alapvetően kollektív lény: „kéklilán izzó hosszú / tövisben gyönyörködtem / és csak a felébredés előtti pillanatban / értettem meg egy pápua fújta át szívemen / a lehető legrosszabb irányba ugrottam felébredtem”. A ciklus szereplője, a pápua a történelem előtti, az eredendően közösségi ember képviselője, aki ugyanakkor az idézet tanúsága szerint álombeli őseMBER is

együttal. Az eredendően közösségi ember ártatlan: az őseMBER kulturális állapotában lévő pápua vérszomja még felelősség előtti kegyetlenség („az a pápua mégiscsak fújta / de nem mint gyilkot fújta / hanem mint pitypangot fújta / a semmibe mélázva a pöszmet ejtőernyő után”), ellentétben a modern tömegemberével, aki a felelősségtől menekülve hárítja át tettei következményét a közösségre.

„Kiket legjobban szerettem / relatíve könnyen meszároltam / ám a bűzös nagyvadat / magamat sehogyan sem sikerült leteríteni / még mindig futkos ligetről ligetre / a kapitális agancs-fogas” – állítja önmagáról a lírai én. A bűzös nagyvad, a kapitális agancs-fogas, egy másik vers ordasalakja („senki jegyzi meg a tanárnő / senki sem nyúz így / mintha szaténkesztyűt húzna le blazírt pofával / senki sem nyúz így fehér egérkét rút varangyot / ki varrt fordulok bokáig láthatatlan varangy- és látható fehéregérke vérben váratlanul a tanárnő felé / ki varrt kérdem még blazírtabbul / és a tanárnő máris fut ki sikítva / ki varrt tán éppen ön tanárnő az én farkaslényemre szatén emberbőrt”), a felboncolt fehéregerek és békák, a gerendára felszögezett denevérek, a megpörkölt bagolylepke, a légy és a csótány a kollektív területe felé való előrehatolás törekvését, a kollektív meghódítására irányuló akaratát jelzi. Az állatkínzó voltaképpen egygyé válik áldozatával, bár nem a részvét és a szánalom okából, hanem mert belső tudásává hasonítja azt, ami az állat szenvedésében föltárul előtte, amiért az élveboncolást végrehajtja.

A kíntás mint a megismerés útja tudatosságot tételez föl, amint a Csáth naplójából ismert életcél, a sikeres, boldog élet is maximális tudatosságot, az eszközök és a kitűzött cél ismeretét követeli meg.

A közösséggel való szembenézés alkalmá a versén számára nem az álom, hanem az ébrenlét idejében következik el, amelyben a „leghegyesebb tű is tompa mint a fal”. Csáth Kafka novellájának hősével szemben ébren ütközik meg a csótánnyal: „letépi a korcs szárnyakról / sosem is repült volna fel / sosem is repült volna fel a férgé / letépi a csillogó bakelitpáncélokat / magára köti őket / térdepelve leszereli mind a négy korcsolyát // az isteni CSÓTÁNY-féle pörge korcsolyákat / amilyenekkel dészírével firkáltak palics / aranykacsás kék páncélját / és felszereli dagadt lábára / felszereli remegő lilakörmű kezére / önfeledten bognizik / fel-felsiklik az aranyfalakra / csörömpölve zúzva szét a műszerszekerényt / kadétugrásban érkezik egy fesztly-nyomatra” (*golgota*).

A tudatosság a felelősség kérdéséhez, a szubjektum bűnösségének és tisztaságának megfogalmazásáig vezet el a ciklusban. A versén bűnösségére – egészen a nietzschei életakarás értelmében – testi leromlásának jelei utalnak.

Csáth Géza bukását a ciklus egészében Jézus kereszthalálára utaló jegyek kísérik. Ez az attribúció inkább a szerzőtől való, nem Csáth önismeretéből következik, bár az alteregó önpusztítását magában is körülveszi a radikalitásnak valamely erős aurája: „töltőtollával akárcsak az én tűimmal / sokszor meglestem klorofillt von ki / klorofillt

fűből-fából / sefűbőlsefából // dísiré klorofillal ír / most majd ciánnal szívja teli tollát / hogy megírja mi pitizésnek mégsem volt mondható / megírja betyár pusztulásom”.

Nietzsche *Antikrisztus* című művében Jézus lelki típusáról értekezve habitusa legfontosabb vonásának a valóságnak, tehát minden behatároltnak, korlátoltnak a gyűlöletét állította. A jézusi lelki alkat a szenvedésre való hajlama és ingerelhetősége miatt ugyanakkor képtelen a fennállóval való szembeszegülésre. Nietzsche szerint Jézusnak mélységes érzéke van hozzá, hogy hogyan kell az „égben élni”. Jézus, a szeretetet az egyetlen, végső életlehetőségnek elismerő „nagy szimbolista” a belső valóságot ismeri el kizárólag valóságnak. A jézusi központi metafora, a „mennyeek országa” a szív állapotát jelöli. A természet számára az „igazság”, a „fény”, az „élet”, a benső megnevezésére szolgáló jel (Nietzsche 2016).

Miközben Jézus nemet mond az életre, a krisztusi és a némileg más indokú buddhai nemet mondással szemben Nietzsche értekezése középpontjába az életre igent mondó dionüszoszi költő alakját állítja, aki a létezés legsúlyosabb és legkegyetlenebb ellentmondásait igenelve, a szánalom és a félelem érzésén felülemelkedve, megtestesíti a létezésnek a megsemmisülés fölötti ujjongást is magában foglaló örömet.

A versciklus istenképéhez antropomorf vonások, mozdulatok tartoznak: „az első nyári zápor / ki merné állítani / nem isten megnyilatkozása / hús beszéde / innen asztalomtól hallgatom / nézem / gyermek leskelődik így / lesekedi az istent”, „a szél egyszerre csapta arcomba a szil miriád selyemtallérját / egyszerre képelt fel noha már képem sincs / egyszerre a teremtő miriád üres selyemkesztyűjével”. Ahogyan a fönti példában a tárgyatlan ige tárgyas használata (lesekedi) bizonyítja, a gyerekkori érzékelés egyesíti a világ fölötti uralom ígéretét az uralom lehetetlenségének, az elrejtőző Istennek, a végtelennek modern tapasztalatával.

Az istenképzethez való viszony a ciklusban a kék színárnyalataiban: indigóban, kékeslilában, gutalilában, olajos lilában és azúrban játszik. A jég, a gombaszattyán simi, a porcelánnadrág, az angóra sál, a palicsi női fürdő körül szálló nyárpehely, a hóban hempergő, morbidan krétafehér, a szecesszió ornamentális felfogásának megfelelően telt idomú, sima, rugalmas, mégis puha, izomtalan meztelen nők pedig a fehér szín kitüntetett szerepéről tanúskodnak a ciklusban. A puha és könnyű minőségek (a pitypang és a szil termése), a porzó hó a napon (az angóra és a nyárpehely) szétomló, atomizálódó jellegük ellenére zárt, mintegy az antik kultúra világára emlékeztető teret hoznak létre.

Csáth Géza életútja a ciklus szerint inkább a dionüszoszi tragikus költő, mint Jézus sorsát példázza. Talán a Csáthtal azonosuló szerző érzékelésének és élettávlatának nyitottsága miatt vetülnek a dionüszoszi költőre krisztusi vonások a ciklusban.

Ahogyan kékből és fehérben játszó természet látványaihoz, a gyerekkori érzékelés képeihez is a szerző érzékelésének vagy inkább létinterpretációjának nyitottsága miatt tapad szükségszerűen a vér és a rothadás képze.

# A MAGÁT MEGNYILVÁNÍTÓ NYELV DOMONKOS ISTVÁN ÉS TOLNAI NÉHÁNY VERSÉBEN

## *A mondattani kategóriák szerepe az értelmezésben*

Kosztolányi *ABC a nyelvről* című esszéjének alábbi szakaszában látszólag mindannyiunkat feljogosít a nyelvészkedésre:

„Az emberek folyton beszélnek. Mióta megszülettünk, szavak zümmögnek körülöttünk. Még álmunkban is azokkal bíbelődünk. Hány milliószor hallanak, ejtenek ki egyetlenegy szót egy élet során. Bölcsőjüknél, koporsójüknél az emberi hang zenéje hangzik. Ki merészezi azt állítani, hogy nem mindenki nyelvész, hogy nem mindenki szakember?” (Kosztolányi 1990, 76).

Esszéjének következő, *A titok egy szemérje* című szakasza azonban elbizonytalanít bennünket, szövegét hajlamosak vagyunk úgy érteni, mintha a nyelv itt deklarált titka abból következne, hogy a nyelv folyton továbbépülő, alakuló jelentésszerkezetei múlandó embermilliók ösztönös nyelvhasználatában alakulnak ki:

„Olyan titoknak fogom föl a nyelvet, mint a természetet, mint tulajdon életemet. Mégis kedvem kerekedik, hogy egyes csip-csup jelenségeit szemügyre vegyem, mint ahogy olykor a kisujjamat szemlélem vagy a körmöm fehér vonalkáit, a titok egy-egy érzékelhető szemérjét.” (Kosztolányi 1990, 76)

A következőkben azt szeretném megvizsgálni, hogy a leíró mondattani kategóriák mekkora szerephez juthatnak Tolnai Ottó és Domonkos István néhány versének értelmezésében. Négy versük szerkezeti hasonlóságára és különbözésére mutatok rá. A *Bodza a határzónában* a Tolnai költészetében később fölerősödő irányzatot már nyomokban fölmutató 2001-es kötetben, a *Balkáni babérban* jelent meg. Ugyanennek a gyűjteménynek a darabja a Baka István verseinek eszközeivel megírt *Aranyikon* is, amelynek diskurzív versszerkezetét a *Bodza a határzónában* megoldásaival állítom szembe. Úgy vélem, a Tolnai újabb opusára jellemző építkezés párhuzamát Domonkos István *Kormányeltörésben* című költeményében fedezhetjük föl. Domonkos nagy, összegző verse a két költő mű alapvető különbségei ellenére, sűrítetten mutatja föl a Tolnai versalkotását is jellemző poétikai szerkezetet. Az értelmezésekből levonható tanulásként dolgozatom végén annak magyarázatát kísérem meg, hogy ennek a vajdaságinak nevezhető verstípusnak az értelmezésében a hagyományos mondattan fogalmai miért kerülnek előtérbe.

## *A költészet nem diskurzív jellegű nyelve*

Elkerülhetetlen, hogy az értelmező a vers jelentésbeli összefüggéseinek magyarázatakor nyelvtani kategóriákkal éljen, ám az nem magától értetődő, hogy eközben a leíró nyelvtan fogalmait részesíti előnyben. Az irodalmi interpretációhoz legközelebb álló nyelvészeti diszciplína, a szövegtan azt állítja, a „jelentés szimbolizációja”-ként meghatározott deskriptív mondattan nem alkalmas a szövegek teljes jelentésének leírására. Tolcsvai Nagy Gábor kézikönyvében fölidézi, hogy az ágazat megalkotói a szövegtant éppen annak érdekében különítették el a grammatikától:

„hogy a szövegek magyarázatakor ne egyedül a mondatleírás logosz szemlélete érvényesüljön, azaz ne kelljen minden szövegjelenséget (pontosabban minden szövegelemet összekapcsoló jelenséget) mondatok kapcsolatával jellemezni és ezáltal a mondatot a szöveg kizárólagos alapegységévé tenni.” (Tolcsvai Nagy 2001, 89).

A szövegtan a jelentés leírásakor a nyelvtan kategóriái mellett a szintaktikailag nem értékelhető értelemösszetevőket is figyelembe veszi:

„A nyelvtani szerkezetek a partitúra vázlatában, ill. a szövegértelem párhuzamos feldolgozásában jelzett összetevők között, azok tartományán belül kapják meg a helyüket, folyamatosan kiegészülve a szövegértelem egyéb tényezőivel.” (Tolcsvai Nagy 2001, 91).

Érthető, hogy a szövegtan elsősorban a „diskurzusnyelvtan felé haladó”, a rendszermondat helyett a szövegmondatból kiinduló, az aktuális mondattagolást, a topik-predikátum szerkezetet, a jelentésátszövődéseket is figyelembe vevő szintaxisok elemeit építi magába.

A költészet szövegei nem egyértelműen diskurzív jellegűek. Roman Jakobson a poétikai funkcióról adott híres definíciójában a költői szövegről a következőket állapítja meg:

„A költészetben és bizonyos mértékig a poétikai funkció rejtett megnyilvánulásai is, a szóhatárokkal határolt szekvenciák összemérhetőkké válnak, akár azonos, akár különböző időtartamúnak érzékeljük őket. (...) A szekvenciák mérése olyan eszköz, amelyet csak a poétikai funkcióban alkalmaz a nyelv, csupán a költészetben érzékeljük az egyenértékű egységek szabályszerű, újra és újra történő ismétlése folytán a beszéd folyamatának idejét (...)” (Jakobson 1972, 242–243)

A grammatikát – szimbolikus jellege miatt – „a tér metaforája”-ként (Tolcsvai Nagy 2001, 104) is szokás felfogni. Az *irodalmi tér* című kötetében Maurice Blanchot arra figyelmeztet, hogy a költészet a maga terét a diskurzív (köznapi és irodalmi) jellegű szövegek terétől eltérő módon szervezi meg:

„A mű azt teszi láthatóvá, ami a tárgyban eltűnik. A szobor felmagasztalja a márványt, a kép nem vászon, amelyre különböző anyagokat raknak fel, a kép ennek az anyagnak a jelenléte, mely nélküle rejtve maradna. S a verset sem a gondolatok vagy a szavak alkotják, a vers az, ami által a szavak önnön megjelenésükké válnak, azt az *elemi mélységet* jelentik, amelyre e megjelenés rányílik, s egyúttal visszazárul.” (Blanchot 2005, 186)

### *A z ö n m a g á t m e g n y i l v á n í t ó s z ó a v e r s b e n*

A modern és posztmodern költészet darabjai – önreflexív módon a keletkezésük, a létmódjuk titkát fürkészve – gyakran a megjelenésük folyamatát is megjelenítik. A Tolnai *Bodza a határzónában* című versének első sorában szereplő, kurzívval kiemelt *semmi* a Blanchot-féle meghatározásban elemi mélységnek nevezett szférát jelöli, melynek révén a versben a szavak önnön megjelenésükké válnak. A *semmi* az első sorban megszólaló énhez kapcsolódik, a semmit ő mondja, illetve mondaná ki. A *semmi*-ről azonban maga a versén állapítja meg, hogy: „túl könnyen / csúszik sőt siklik mutatós szlalomban a számról”: a *semmi*, a kimondott szó tehát nem képes a versbeni szavakhoz hasonlóan önnön megjelenésévé válni. A *semmi* verssé válása valószínűleg azért nem sikerülhet, mert a vers szavai ugyanúgy nem állnak a szubjektum hatalmában, ahogyan a beszéd képessége sem. A sornak a verssé váló szót megjelenítő következő metaforája a verssé váló szó fogalmát újszerűen hozza kapcsolatba a szubjektummal: a szó (a vers) úgy akad fönn a beszélő – megalkotója – torkán, ahogy a szálla akad fönn, döfi át a kisgyerek torkát.

A kezdő mondat predikátuma (mondom, mondanám) a hatodik sor elején változatlan alakban, ám az önálló mondatná válás lehetőségével ismétlődik meg. Az első sorban még mondattani értelemben tárgyként szereplő *semmi* – állítmánnyal kiegészülve (*sincsen*) – itt a versén mondatának alanyává válik.

Tolnai indulásától kezdve saját céljainak megfelelően használja az írásjeleket, hiányos központosítású vagy egészen írásjelek nélküli verseket ír, soraiban minden szó, a tulajdonnevek is kis betűvel kezdődnek. Noha versmondatai abszolút tagolatlanok, hiszen külső és belső határaik ritkán esnek egybe a verssorok végével, a versszöveg értelmezésekor elengedhetetlen a mondattagolás helyreállítása. Úgy látom, paradox módon éppen a nem jelzett, a nem megnyilvánuló szintaktikai tagolás következtében növekedik meg a hagyományos mondattani kategóriák értelmezéssel szembe fordított szerepe. A leíró mondattan úgy válik az önnön megjelenésévé váló versjelentés belső viszonyainak jelzésére alkalmas eszközzé, hogy a Tolnai-féle szabadversben is működő szekvenciaképződés egyszerre teszi egyenlővé a szegmenseket és semlegesíti, egyneműsíti a szegmensek közötti viszonyokat. A hiányzó központosítás következtében az egyéb, a diskurzívan kibontakozó jelentésre jellemző értelemeszközök háttérbe szorulnak.

A versén kijelentésével (semmi sincsen) szembeállított következő mondat (de van) látszólag valóságreferenciára utal. A bodzabokor állapotait megörökítő, az érzékelés sokkoló pompáját megjelenítő látványelemek azonban voltaképp a Tolnai-versben ezen a helyen megképződő új vers szavai. A bodzabokor állapotait leíró metaforák (kecses korallszín madárlábak markolják össze / az ó-csipkerongyikát s még súlyosabb valamivel / löttyen (szalad tele) az ég vájdlingja) maguk is az elemi mélység felé megnyíló, önmagukat megnyilvánító szavak, melyeket a vers kezdetén a *semmi* fogalma fejezett ki. A vers sohasem szavatolja a verset megalkotó én személyes integritását. A kisgyerekek, immár nyakkendőtűként, addig viseli torkában a szálkát (a verset), „míg az első sarkon akárha pörge karddal / vékonyka nyakát át nem metszik s máris itt az ősz”.

A költészet önmagát megjelenítő létmódjáról az elhangzó, elmúló, jelentés nélküli akusztikus szférára való átváltást a huszonkettedik sor kezdő mondatában az előző mondat eszközhatározójára (karddal) rímelő alany jelzi: „szól a halk gyászos kardal”. Ugyanezt a váltást erősíti meg az is, hogy ezen a helyen a vers intonációjának predikátumai ellentétes sorrendben ismétlődnek meg: „s én mondanám, mondom *semmi sincs*”. Az inverzióval immár valóságosan elhangzik a mindeddig csak lehetségesként tételezett mondat (semmi sincs). A vers záradékában sorjázó képekben a bodzapuskával való pufogatás „a hangtompított halál (határ)zónájában” hangzik föl. A lövöldözés hangját fölérősítő, a hangokat önmagukként kicsengető csend az elmúlás reménytelenségét mégis képpé lényegíti át.

### *A diskurzív versbeszéd példája*

Amennyiben a központosítás nélküli versszöveg a szintaktikai szerkezet segítségével értelmezhető, az írásjelekkel gazdagon tagolt versszövegek jelentésében, éppen ellenkezőleg, a szövegértelem mondattanilag nem leírható eszközei kerülnek előtérbe. Tolnai a Baka István emlékének szentelt költeményben Baka István verselésének minden lényeges jegyét, többek között a jellegzetes központosítást is leképezi. A második sor hiányos mondatokból épül föl: „Magad fordítottad. Le. / A föld felé. Magadnak magad.” Tolnai verse azoknak a szövegeknek a típusába tartozik, melyekben, ahogyan Tolcsvai Nagy megállapítja:

„igen sok az olyan egység, amely fonetikailag és fonológiailag mondatként értelmezhető (a hanglejtés és az azt követő szünet által vagy a beszélőváltás miatt), szerkezetileg azonban a nyelvi összetevők alapján kevésbé, mert például egy igekötőből, egy indulatszóból vagy melléknévből áll (ezek az egységek kiegészíthetők).” (Tolcsvai Nagy 2001, 90)

Az első mondatba foglalt állítás Baka István fordítói munkásságát idézi meg. A második mondat mindössze egy igekötőből áll, s noha a *le* igekötő szervesen illeszkedik a megelőző állítás jelentéséhez is, a két mondatba tördeléssel a más nyelvre fordít

értelme mellett az igekötős ige szó szerinti jelentése is (lefelé fordít) megidéződik. Az első mondatban módhatározói szerepű *magad* pedig tárgyi szerepbe kerül. A harmadik mondat a szó szerinti jelentést az irányt részletező szintagmával (a föld felé) erősíti meg. Az utolsó mondat az előzőkben kiformalódó konkrét értelmet újra átvitté alakítja: a lefelé fordítás gesztusát. A versjelentés szintaktikailag nem értelmezhető perpektívaváltások soraként bontakozik ki. Azt figyelhetjük meg, hogy a fogalmi perpektíváltás rendre tagmondat- és mondathatárok vagy írásjelek mentén következik be.

### *A művészet kinyilatkoztatásszerűsége*

Domonkos István nagy költeménye poétikai tekintetben is határpontot foglal el, hiszen a versnek egyes szám első személyű beszélője szinte kizárólag infinitivuszi szerkezetekből és főnevekből építi föl mondatait. A vers értelmezésében Kappanyos András rámutat, hogy ez a sajátos nyelvhasználat a nyelv elvesztését, elfeledését nem naturalisztikusan ábrázolja, hiszen:

„a használaton kívüli anyanyelvből először a kevésbé alapvető lexikai elemek, valamint a gyermekkor után megtanult formulák (például a magázás) kopnak ki. Aligha lehet valaki annyi ideig és olyan mértékben elszigetelt anyanyelvétől, hogy teljességgel elveszítse például az igeragozást, úgy, hogy közben maga a szókészlet megmarad” (Kappanyos 2006, 32).

Kappanyos állításával, miszerint:

„A beszélő nem az itthon maradottaknak habog a maga elveszettségéről, félig elveszett nyelvén, hanem az ottaniaknak habog az ő – még meg nem talált, és legalábbis a költészet szintjén soha meg nem található – nyelvükön” (Kappanyos 2006, 33).

azért nem lehetséges maradéktalanul egyetérteni, mert Kappanyos a vers szituációját valóságos beszédhelyzetként, vagy legalábbis egy valóságos beszédhelyzet mimetikus leképezéseként fogja fel. A vers beszélője bizonyosan magyarul szólal meg, hiszen kezdőmondatával nem csupán saját létezését erősíti meg (én lenni, tehát én vagyok), hanem azt is, hogy magyarnak vallja magát (én lenni (az), én az vagyok), közben nem tud, talán sohasem tudott magyarul (én nem tudni magyar – én nem tudok magyarul). A beszélő szólamának nincs másik címzettje, csak a vers olvasói, akiknek a költemény szavait úgy kell érteniük, hogy észreveszik: ezek a szavak a vers terében önmagukat nyilvánítják meg. Hogy a beszélő csonka mondatai egyben a vers alapelemei is, ezt pontosan jelzi, hogy a költemény nyelvtanilag teljes mondatai kivétel nélkül a költészetre és az alkotókra vonatkoznak. Balassa Péter a *Kormányeltörés*ben a szavak önmagukat megnyilvánító jellegét tartja legfontosabb mozzanatoknak:

„Domonkos István (...) létrehozza ebben a költeményben azt, ami a művészetben a legnagyobb kísértés, legnagyobb bravúr és a legveszélyesebb igazság: mintha közvetlen, tehát fokozhatatlan életigazság volna. És mégsem »volna«, hanem az. (...) Ez a mintha, mely a művészet végső küszöbe, igaz csalárdsága, kinyilatkoztatásszerűsége, a létező létét metaforává alakítja– lenni, mint (Ricoeur). Csak ebben ismerünk rá létünkre; a kopula rögvest egy hasonlító-szerkezetbe ágyazottan jelenik meg, s mindig így (...) Az igazság mint előérzet, mint jóslat, mint idegtépő ellent-mondás és ki-állás magasságában, a metafora sűrítményében (Dichtung), mely újramezhetővé, újrarendezhetővé teszi a maga elviselhetetlenségében, anyagszerű tömörségében, erőösszponosításában a létet, amelyben egyáltalán kimondhatóvá-meggondolhatóvá, tehát tapasztalattá válik a kopula rejtélye, A lenni csak metaforaként beszél – ez az a tapasztalat, amihez akkor és ott jutunk el (...), amikor és ahol sűrítés, feszültség, erőkoncentráció lép fel, azaz költészet” (Balassa 2006, 87–88).

### *A mondatra kiterjedő szekvenciaképződés*

A Tolnai- és a Domonkos-féle szabadversben, amely a mondattagolás szokásos eszközeit (pontot, vesszőt, gondolatjelet, kettőspontot) csak ritkán használja, a szekvenciaképződés a prozódia, szótagok vagy szavak szintjén túl a mondatot is felöleli.

*A kisinyovi róza* Első részének első mondata egy összetett mondat főmondat alanyi része. A főmondatba a vers második sorában helyhatározói mellékmondat ékelődik, a harmadik és negyedik sorban pedig a főmondat folytatódik, mégpedig állítmányi részével. Az ötödik sor mondata ellentétes mellérendeléssel kapcsolódik a negyedik sor mondatához, majd az első három sor mondatkonstrukciója szó szerint megismétlődik a versben. A következő négy sor két azonos szerkezetű sorpárból áll, melyekben az első olyan mondatot indít el, melyhez a következő sor nagyon szorosan kapcsolódik. Első esetben a sorhatár a tárgyat és az állítmányt választja el egymástól (padlást – kiutalták), második esetben pedig a sorhatár a jelző és a tárgy közé kerül. A sorkezdő főmondatban jelölt tér, Isten birodalma, a padlástér, fúró-faragó műhelyével, az első sor megismétlődésével az öregek otthonának padlásterével, az ott berendezett elfekvővel metaforikus kapcsolatba lép.

A diskurzívnak is nevezhető versben a szekvenciaszerveződés inkább a prozódia szintjén mutatható ki, még akkor is így van ez, ha a posztmodern költők a vers-tani formákat előszeretettel szabálytalanul alkalmazzák. A versjelentés a prozódiai szekvenciaképződés és a diskurzívan kibomló versbeszéd ellentétéből bontakozik ki. Ebben a verstípusban, érthető módon, a szövegbeli fokalizáció jut nagy szerephez. Tolnai nem a prozódia és a diskurzusként kibontakozó versbeszéd kontrasztjára épít, verseiben a mondatok szavakként viselkednek: önmagukat nyilvánítják meg.

# A TENGERI KAGYLÓ TOLNAI OTTÓ MŰVÉBEN

Az ABBÁZIA feliratot viselő, nagy rózsaszín tengeri kagyló Tolnai Ottó *Adriadalom* című versében, és *A tengeri kagyló* című, 2011-ben megjelent *kisregélyében* is jelentős szerepet kap. Ennek a funkciónak a kijelölésére vállalkozom.

## A vers síkjai

Tolnai sokszor hivatkozik arra, hogy költészetének meghatározó élményalapja, viszonyítási pontja az Adria. Az *Adriadalom* a délszláv polgárháborúk idején keletkezett, 2001-ben megjelent *Balkáni babér* című gyűjteményének utolsó, összegző nagy verse. A költemény elé illesztett – Roland Barthes-nak a Twombly festményeit elemző szövegéből származó – hosszú mottó arra figyelmeztet, hogy az Adria elvesztése, a háború iszonyata a szerző számára poétikai kérdésként fogalmazódott meg, vagy fordítva: a poétikai szférának el kell számolnia az iszonyattal.

A vers kezdőszavaira (lila= lilára edzett / a nagy / a legnagyobb = lilán edzett / horog) a beszélő kommentárértékű mondatai következnek. Egy ócskatelep nemrég megfigyelt, alig elviselhető csendéletét, a telepen egymáson heverő tárgyakatveszi számba: a hatalmas horgot, a kisgyermek derekánál vastagabb, vasból font láncot, az óriási hajócsavart.

Tolnai költészetében a vers abszolút jelen ideje másképpen létesül, mint a magyarországi irodalmi koinének a korábbi költőnemzedékek verseszményét megőrző, azt erősen destruáló versmodelljében. Hosszú, önreflexív jellegű szövegeit két egymás fölé rendelt, egymásra vonatkozó síkon szervezi meg. Verseiben a költészet tiszta, revelatív állításait látszólag megtörik a hétköznapi események. A minden emelkedettséget nélkülöző helyzetek elbeszélésének azonban az a szerepe, hogy tér- és időreferenciáival hitelesítse a teret, amelyben az érvényes versmondatok el- és felhangozhatnak. A narratív betétek teremtik meg a közeget, melyben a hiteles versmondat megnyilvánulhat.

A kitérő megtöri, kizökkenti, nem hagyja hagyományos versmondatként rögzülni a költemény első sorait, s mégis az a szerepe, hogy a verskezdetet a feltétlen érvényű lírai kijelentés állapotába hozza. Az ócskatelepen heverő hatalmas horoghoz egyedül a tenger társítható.

A beszélő állítása szerint mind Domonkos István, mind a maga költészetében kezdettől a tenger volt az első sor. A balkáni háborúkkal teljes mélységében foltárult a tenger addig rejtetten maradó borzalmas arca. A kampó voltaképpen az iszonyú minőségét is magában foglaló esztétikai szép képi korrelátuma. A kampó ilyen minőségében képes arra, hogy fölrántsa, összefogja, egybeölelje az addigi költészeti termést: a *versszemetet*.

A tengerrel kapcsolatos korábbi emlékek egy sort rajzolnak ki:

„az első élmények a só kiverte szuszpenzor s az az / ABBÁZIA / feliratú kagyló melynek spirálként magába forduló rózsás öblét / a díványról napokig lesni tudtam / hogy végül egy napon a kék agyagból mintázott cigánylány / lába közé / nyomjam hisz a nők lábaközét jól kiismertem a kénes csoda- /fürdő / ablakán leskelődve az az ABBÁZIA-kagyló illetve az első va- / lós megérkezés oda” (Tolnai 2001, 223).

A versnek a henteskampó metaforájához hasonlóan az abszolút költői kijelentés státuszába kerülő két másik költői képe is a megszólalás lehetőségét fejezi ki. A versén a hamburgi kikötőben a gyerekkori tengeri kagyló megfelelőjét emeli le egy télre bezárt kocsmá előtti polcról:

„ott azzal a kagylóval kezemben döbbsenem rá végképp el- / vesztettem / kis mediterrán tengerem = adriát / csak valami vers = dal (lied) lehet tán még / abban a pillanatban amíg az adria *ad acta* lett (épp / hamburgba indulásom / előtt adtam vissza aranyos = miniatűr titkárnőmnek az orebići / ház papirosait) zengett fel egyben a végrevalahára *ad notam* / mint gyerek álltam a világ legnagyobb kikötőjének mólóján / fülemre szorított rózsaszín kagylóval” (Tolnai 2001, 232).

A hamburgi Kunsthallában különös konstelláció ragadja meg figyelmét, a Caspar David Friedrich *Északi sark* című festményével szemben elhelyezkedő falon a festő Georg Kersting által készített portréja függ. A festő kék szemének árnyalata a szemben lévő festmény egének színét ismétli, a költeményben korábban elhangzó kínai közmondást igazolva, mely szerint a vihart csak a kékszemű ember látják. A festő asztalán egy félig telt, lezárt üvegcsé ugyanilyen árnyalatú festékpont tartalmaz:

„ugyanaz mint a festő szeme / és mégsem / és mégsem egyértelműen / és itt volt szükség annak a déli kagylónak a szemérmes = / szemér- / metlen rózsaszínére / azúr volt az volt az azúr = *azúr* = *Az Úr* / pontosan az amit a gyönggyel töltött browningban és az / árvacsáthokban / próbáltam kivonni bonyolult költői-alkímiai manipulációkkal / a poshadt adriavízből / abból a vízből amit azóta sajttá lyugattak = lőttek / foszforeszkáló golyókkal gránátokkal rakétákkal / többen is tanúsították nekem magát a tengert lőtték / ahogy baranyában és szlavóniában a templomokat / magát a tengert csak úgy valami különös dühvel / az azúrt / *Az Úr*-t mert egyfajta vallásháború is folyik” (Tolnai 2002, 233).

A beszélőt nem a festmény kékjének alkotóelemei érdeklik. A festékpont nem pusztán a kép anyagának tekinti, melyhez a palettán egy másik színt kevertek, hanem úgy

látja, a tengervízből kivont lényeket, magát az azúr minőségét rejti az üveg. Az Úrt. Az azúr a kagyló szemérmes-szemérmetlen rózsaszínének árnyalatával gazdagabb a festménybeli ég kékjénél. A nagy rózsaszín kagyló a tenger szakrális minőségéhez való személyes hozzáférés, a tengerhez való személyes viszony metaforája.

### *A festői látásmód*

A tíz évvel a vers keletkezése után létrejött *kisregély* cselekménye a szerző szülővárosának színhelyén bonyolódik a huszadik század ötvenes éveinek elején. Szereplői Tolnai *Pompeji filatelista* és *Pompeji szerelmesek* című regényeinek itt még gyermekkorú *infaustus* hősei. A bandába verődött tíz-tizenegy éves fiúk nyáron a csodafürdő parkjában tanyáznak, itt vitatják meg a világ lényeges dolgait. A legfőbb tekintély számukra Tolnai világlexikonának egyik birtokolt kötete. Amikor arról hallanak, hogy a zeneiskola igazgatója, Radács Misi bácsi ifjúkorában sétahajón játszott a mediterránon, a mediterráneum képzete, noha szinte semmi sem tudnak róla, egyik viszonyítási pontjukká válik. Az elbeszélés a gondosan kimunkált valóságvonatkozások, a fiúk távlatának érzékeltetése ellenére artistikus. A gyerekek központi tevékenysége a pavilonokban fürdő nők meglesése, különösen annak végignézése, ahogyan Pekla Bus Nusika, a nagylány, a kisváros legszebb nője alámerül a vízbe. Az elbeszélő részletesen beszámol a közös leselkedést és gyönyört előkészítő műveletekről, hogyan erősítették magukat szíjakkal és egyéb segédeszközökkel a faágakhoz, ami a kezek szabaddá tételét szolgálta. A 7-es pavilont bérlő, hetente fürdőző Nusika vetkőzésének és vízbe merülésének leírása a következő jelenetben tetőzik:

„és elindult le-, illetve a víz felé a lépcsőkön, amelyek közül már a második is félig vízben volt. Megállt a kis medence közepén. Még mindig felénk fordulva. Akárha megdöfve bennünket melleivel. Majd oldalra, hátrafordult, és belecsúszott az átlátszó aranyba. (...) Fanszöre (ezt a kifejezést az idősebb gyerekektől hallottuk, pontosan nem is értettük a jelentését, pontosan nem tudtuk, mi is az, hogy fan...) elválva lebegett, úszott a felszínen. Lábaköze így teljesen fedetlen, pontosabban védetlen maradt, akárha rózsaszín tengeri kagylóba – tengeri kagylónkba csacsogott ágyékában a kénes gyógyvíz, a forró arany.” (Tolnai 2011, 46)

Az elbeszélőéknél otthon, az elefántcsontszínű kredenc sarkán, a fekete óra mellett áll az Abbázia feliratú nagy rózsaszín kagyló. A kisgyerek öblös rácsos ágyából órákon át figyeli, s önkívületbe esik.

A fiúk összegyűjtik pénzüket, s Tihamért fölbérlik, formálja meg agyagból a parkbeli cigánylányt ábrázoló szobor mintájára Nusikát. Maguk is jelen vannak a szobor születésénél – noha valójában csak a nagy tükörből látják a megmintázásának műve-

letet, melynek leírását az élő és a holt, a lelketlen és a lélekkel bíró, a külső és a belső, a csak látott és még nem tapasztalt minőségek közötti hangsúlyváltások jellemzik. Az elbeszélő éjjel belopózik a pagodába, leemeli a szobrot takaró zsákokat, és a nagy tengeri kagylót fölhelyezi a még képlékeny agyagmodellbe oda, ahova való, a kagyló helyére illesztésének aktusát pedig a lánnyal való szeretkezésésként éli meg.

A szobor készülésének leírása a Pügmalión-történet ironikus parafrázisa, amit az is bizonyít, hogy Tihamér sokszor gyöngédnek nem nevezhető formázó, gyömöszölő mozdulataira, mintha közvetlenül a testéhez érnének, Nusika fölszisszen, följajdul. A szobor keletkezésének és a vele való szerelmeskedésnek leírása a romantikusok elméleteinek szellemében ironikus. A romantikus iróniát „a szimbolikus ábrázolásmód analogikus megfeleléseiben vagy a reprezentáció mimetikus módjában posztulált (...) organikus világ demisztifikálása” (de Man 1996, 50) jellemzi. A transzcendens szerelem közvetlen megtapasztalását elbeszélő narratívumot lépten nyomon regisztrált változások térítik ki az útból.

A másnap a helyszínre érkező fiúk szétdúlva találják az agyagmodellt, a nagy tengeri kagyló eltűnik. Az elbeszélő, amint az utolsó fejezetből értesülünk, gyerekkori társai egyikének, T. Orbán Ottónak készül elküldeni emlékiratát, akit talán szerző-elbeszélő alteregójának tarthatunk. A regény borítóját *A fekete óra*, Cézanne képe díszíti. Erről a festményről értekezik gyerekkori barátjának:

„... a brutális formátlan forma a mutató nélküli fekete órával van szembeállítva, a citrom csak a centrumpontra van hivatva jelölni, illetve a felezővonalat az aranyrámával egyetemben, érezni, hogy a mester beleütközött valamibe, érezni a földrengésnyi rázkódást, véleményem szerint e két formával át is törte a falat, ám a résen nem ment át, visszafordult, megijedt a két alakzattól, az istenhez menekült, ha Fülepnek igaza van, hogy Cézanne-nak az az alma, ami a régi mestereknek (Giotto) az Isten” (Tolnai 2011, 125).

Mint írja, T. Orbán Olivér talán majd elutasítja a kép ilyen értelmezését, s visszautalja őt névrokona (Charles Tolnay) Cézanne-tanulmányához, ám ennél fontosabb, hogy T. Orbán Olivér és ő Nusika képmását ez esetben is agyagként és tükörként mutatják egymásnak:

„A fontos a tiszta világoskékben átáztatottsága mindennek; az áttetsző leheletes kék, amely a karnátum gyümölcsízű anyagát nedvesen nyaldossa... A kék, amely már nem is levegő, hanem valami más, ennél több: félig folyadék, félig lég, s amelyben minden homogénné hasonul át. Nem emberek, nem fák, nem folyópart: valami nyárian csöndes és tiszta »őstermészet« ez, amelyben nem mocskolódtak be még semmi, az anyagok még megóvták szüzességüket...” (Tolnai 2011, 127)

Az elbeszélő és alteregója, T. Orbán Olivér identitásának a rózsaszín kagyló meghatározó médiuma a költészetben és a festészetben, úgy, ahogyan Cézanne számára Isten a festészet médiuma.

Hans Belting a festészeti perspektívát kultúrtechnikaként, olyan szimbolikus formaként határozza meg, amelynek nem érthető meg minden vonatkozása, ha pusztán képzőművészeti jelenséggént értékeljük (Belting 2008, 25). Belting megállapítja, hogy a reneszánsz korában kialakult portré a „tekintetek cseréjén” alapul. Az ábrázolt ember kitekint a képből, a befogadó pedig egyenesen a kép funkciójaként jön létre, amikor a kép előtt elfoglalja a festmény által a számára kijelölt látószöveget. Az a szerkesztés- és látásmód, amely Tolnait jellemzi, nem más, mint a Belting által a reneszánsz portréről megfogalmazott: a Tolnai poétikája szerinti én is kitekint a szövegkeretből, számára az az ideális befogadó, aki a szöveg funkciójaként jön létre. És ez a szöveg nem értelmezhető pusztán hagyományos irodalmi jelenséggént.

A perspektíva elméletírója, Leon Battista Alberti Nárcisz mítoszt értelmezte át. A görög-római antikvitásban a tükörképpel váltott pillantás halállal fenyegetett. Nárcisz nem tudta, hogy önmagába szerelmes, halálát önnön tekintete okozta. Alberti kortársai a perspektíva törvényei szerint fölépülő képeket a vízfelületen tükröződő képmáshoz érezték hasonlónak, amely másutt található, mint a valóságos látvány. A festő, az új Nárcisz, ahogyan Leon Battista Alberti szójátékkal élve mondja, a vízben tükröződő látványt „átöleleli” (Belting 2008, 246–248). A három dimenziós teret két dimenziósan leképező perspektivikus kép a személyes érzékelésre való jogot fejezi ki.

„A perspektivikus kép, mely nem az élet, hanem a reprezentáció helye, megkülönböztetést és a biztonságot nyújt szemlélőjének. A kép ezen a ponton különült el szimbolikusan szemlélőjének személyétől, s vezette vissza szemlélőjét épp ezáltal önmagához. A következők megértéséhez azonban az öntükröződés fogalmát szükségszerűen ki kell tágítanunk, máskülönben csupán a portréről lehetne szó. A kitágítás annyit tesz, hogy a perspektivikus kép modelljében a pillantás és a megpillantó szerepét fölismerjük. Más szóval annyit tesz, hogy fölismerjük, nem csupán az önmagunkra vetett tekintet, hanem a világra vetett saját tekintet is új Nárciszt eredményez.” (Belting 2008, 247, ford. U. Cs.).

Végső soron Tolnai is ebbe a szerepbe, az új Nárcisz szerepébe kerül.

Költészetében az önreflexív metaforák festményekként képződnek meg, kerülnek a versek középpontjába<sup>16</sup>. Verseinek egy másik vonulatában a költészet lehetőségét kifejező metaforák megritkulnak, ez azonban nem a festői látásmódról való lemondását jelzi. A modern művészet a perspektivikus festészet modelljét viszi tovább, azzal a jelentős különbséggel, hogy „felfedezte a médiumot mint realitást” (Broch 1988,

16 Bővebben lásd: (Utaši 2018, Utaši 2019)

8). Tolnai ennek a 19. század közepén lejátszódott festészeti fordulatnak megfelelően új versciklusaiban saját anyagát, a költészet médiumát, a nyelvet kutatja – a nyelv orfikus-képi rétegének megszólaltatását kísérli meg.

## ÜNNEP ÉS EMLÉKEZET TOLNAI OTTÓ KÖLTÉSZETÉBEN

### *A szent megnyilvánulása: a hierophánia*

Mircea Eliade *A szent és a profán* könyvében a szent fogalmát Otto Rudolf központi fogalmának segítségével jelöli ki. A német vallástörténész a vallásos élményt egészében irracionálisként határozta meg. Eliade számára a numinózum (a *mysterium tremendum* és a *mysterium fascinans*) szerepet kap ugyan a vallásos tapasztalatban, a szakrálist azonban ennél tágabban határozza meg. A hierophánia Eliade felfogásában a sötét mellett a szent világos aspektusát is tartalmazza, s a világot értelemmel felruházó szerepe van:

„Az archaikus társadalmak embere arra törekedett, hogy a *szentben* vagy a megszentelt tárgyak közelségében éljen. Érthető ez a törekvés, mert a »primitív«, valamint az összes premodern társadalom számára a *szent* egyet jelentett az erővel és végső soron a valósággal.” (Eliade 1987, 8, kiem. az eredetiben).

A hierophánia fogalma a tér és az idő koordinátáit egyaránt értelemmel látja el. Eliade kifejti, hogy a vallásos ember a teret nem homogénnek látja, hanem olyan megszakításos, megszaggatott kiterjedésnek, amelyen itt-ott a szent jelenléte tör át. A tér megszakítottságának őselményét egyfajta világalapítással egyenlíti ki: „A szent megnyilatkozásával alapozódik meg ontológiailag a világ” (Eliade 1987, 16). A templom, a szentély és a lakóház építése a tér megszentelését célozza. Az ünnep pedig funkciója szerint az eredendő idő élményét biztosítja a vallásos ember számára, aki igényli, hogy bizonyos időpontban „az istenek kortársává váljék” (Eliade 1987, 79), időről időre újból megtalálja azt a kozmoszt, amilyen az *in principio*, a teremtés mitikus pillanatában volt.

### *Az érzékelés megismerésértéke*

A régi korok művészetében hiába keressük a szent idő, vagyis az ünnep *személyes* megtapasztalásának leírását. A Krisztust vagy Szűz Máriát bensőségesen megszólító középkori himnuszok érzelmi hőfoka például éppen abból következik, hogy a himnusz-

költők a szenteket túlvilági társukként szólítják meg<sup>17</sup>. A szentek jelenléte, erősebb valósága képlik meg a szövegben, ez tölti be a beszélő érzékeit.

A 18. századig érvényes felfogás szerint a poézis valamely önmagától különböző dologról szólva allegóriaként fejezhette ki az igazságot. A 18. századi ismeretelméleti fordulatot a kora romantika irodalmáról értekező Manfred Frank a reprezentáció módjában bekövetkezett változásként írja le. Kant felfogása szerint a szubjektum maga alakítja ki képzeit a világról, Schelling pedig abból kiindulva, hogy az érzékelés merőben különbözik a tudás struktúrájától, a „beszélő nyelvet” világot alapító jellegűként tételezi. Megállapítja, hogy a legtöbb európai és keleti nyelv nem tesz különbséget nyelv és értelem között: a logosz a nyelvben nyilvánítja meg magát, a nyelv pedig a világteremtés értelmében poétikai jellegű (Frank 1989, 14–17).

### *A z ü n n e p a k ö l t é s z e t d i s k u r z u s á b a n*

Tolnai költészetének egyik központi tárgya a szép megnyilvánulása. A szépről való reflexió versben, prózában, esszében bontakozik ki. Az esztétikai szép alig elviselhetően intenzív létéhez viszonyítva jelöli ki önmaga helyét, mindvégig annak tudatában, hogy az önmeghatározásnak ez a módja a szép nyelvi kifejezését, rögzítését is feltételezi.

A szép Tolnai költészetében a természet környezetében nyilvánul meg, s olykor egyértelműen a *mysterium tremendum* jegyeit viseli. Az isteni valóság közelében érzett félelem példájára a *Költő disznózsírból* című önéletrajzi esszéregényéből a sziken való gyerekkori pásztorkodás epizódját idézhetnénk (Tolnai 2004, 65–66). Az érzéki megismerés másik változatát, a hierophánia világos aspektusát az önéletrajzi regény alábbi szöveghelye példázhatja:

„A virágzást mindig a cseresznyevirágzáshoz, a japánokhoz kötöttem, valami olyan látvány, de ebben benne lenni egészen különleges élmény. Egy gyöngye fájú, sovány, nyúzott gyerek, aki a Tisza közepén ereszkedik le, és egyszer csak szinte robbanásként belekerül ebbe a szíromviharba, gyönyörű tüneménybe. Ezek a sárból kikecmergő virágállatkák, ahogy följönnek és gyönyörűen repülnek, megtermékenyülnek, kibújnak a bőrükből és lepetéznek. De ránk szállnak, a fejünkre, az arcunkra, a vállunkra telepednek, az ő vacogásuk, didergésük, rezgésük az alap, az a ritmus, ami engem meghatározott, *ha valaki valamit ki akar hallani verseimből, ne iskolás sémákat kutasson, a tiszavirágot tanul-*

17 Peter Brown állapítja meg, hogy a 2–3. századi elképzelés szerint az emberi lélek hierarchikus felépítésű volt, legnemesebb részével érintkezett az istenséggel. A személyiség csúcán állt, aki a személyiség védelmére hivatott, a daimón. Ennek a „láthatatlan társ”-nak a szerepét a keresztény szerzőknél emberek – mártír szentek – foglalják el: „Amikor [Nolai Paulus] Szent Félixszel való kapcsolatáról ír, szándékosan és szeretettel erre a halott emberre viszi át a láthatatlan társal való meghitt kapcsolat kifejezéseit, amit korábbi nemzedékek emberfeletti alakokkal – istenekkel, *daimón*okkal vagy angyalokkal – tartottak fenn.” (Brown 1993, 80, kiem. az eredetiben).

*mányozza, mérje inkább.* A vers ritmusáról értekező poétikák is figyelembe vehetnék ezt... Ebben benne van az, amit kishalálnak is nevezhetnék, ez az egyetlen dolog, ahol a születés és a halál egyetlen pontban történik. Rajtad történik, a válladon, az arcodon, és szinte viráglénynek tudnám magam, ha ez nem hangzana túl szépen. E pont élet-halál robbanásának intenzitása szinte az atombombát idézi, ellenpontoszza, egy pozitív atomrobbanás... ” (Tolnai 2004, 30, kiemelés tőlem. U. Cs.)

A virágzó Tiszában való úszás a gyermeket és a gyerekkori élményére visszaemlékezőt beleolvasztja az erő és a valóság létszférájába. A Tisza virágzása, a pozitív atomrobbanás metaforája a hirophánia feltétlen erősségére utal. Mégis, amikor a visszaemlékező arra szólít fel, hogy alapélményének ritmusát keressük a verseiben, tulajdonképpen paradoxont fogalmaz meg. Éppen azért, mert ezek az élmények egy szubjektumon át szűrődnek át, nem lehetséges a hordozó közegükről, médiumuktól elvonatkoztatni.

A referenciális villanások, melyek által a szent megnyilvánul, nem formálódnak leírásra vagy történetté, leválaszthatatlanok a képet létesítő diskurzusról. Tolnai önéletrajzának másik pontján a szent diskurzív feltételét: a szép artikulációjának alanyi és tárgyi feltételeit is megragadja.

Mikola Gyöngyi szerint Tolnai számára fontos:

„az érzékelésnek a nyelv előtti síkja: a képi percepció. A kifejezés már adva van, mielőtt szavaink lennének róla, amit látunk, abban már valami (minden) kifejeződik számunkra. Ez a látás- és gondolkodásmód egészen különleges a huszadik századi magyar irodalomban, de állíthatjuk, hogy a világirodalomra kivetítve is rendkívül eredeti és különleges művészeti és világszemléletet sajátíthatunk el a Tolnai-művek révén.” (Mikola 2005, 19).

Tolnai a képi elemet erőteljesen bevonja az esztétikai élmény mibenlétéről szóló reflexiójába. Önéletrajzában 1966. márciusát idézi meg, a tavasz megérkezését a rovinyi ríván, melynek szemtanúja volt. Ettől a látványtól kezdve került létezése a szép vonzaskörébe. A Teremtőnek – amint a narrátor állítja – egy pillanatra van szüksége ahhoz, hogy összeszedje magát, és a télből tavaszba váltson: metafizikai festőből impresszionistává váljék. A látványt érthető módon a nyelvnél konkrétabb képi metaforával írja le. A Isten festőként idézni meg azonban valami különös kétértelműséget visz a leírt hierophániába: a művészet (az esztétikai) tapasztalás, a diskurzus jelenlétét:

„Szóval, ahogy a tél hirtelen megszakadt és berobbant a tavasz, akárha egyszerre, mind kinyílt a virág, úgy tűnt, mintha a Teremtő egyik legszebb, legüdébb vásznát akarta volna kirakni, megmutatni nekünk. (...) És mégsem csak réteg volt az, lényegében mégsem a szegély növényzetéről, virágairól volt szó csupán, hanem a végtelen egy üdébb, langyosabb leheletéről, az igazi szín, egy pilla-

nattal előbb, tulajdonképpen onnan jelzett, a végtelenből, ismét világolni kezdett – (...) világolni, tündökölni kezdett az *azúr*...” (Tolnai 2004, 95, kiem. az eredetiben).

Miközben valóban a végtelen megtapasztalásáról van szó, mellyel szemközt állva a látványt szemlélő eltörpül, ugyanakkor az élmény rögzítésekor, „bekeretezésekor” az érzékelő démiurgoszi jegyeket kap. A háta mögött magasodó, a gyerekkori karbid-rögökre emlékeztető hegy tömbjéről mint a hierophániát a valóságban rögzítő, lehor-gonyzó tömegről emlékezik meg:

„(...) azon kapod magad, hogy a kisgyerekről készülsz írni, akinek az apád által épített pékségben az a feladata, hogy világosságot gyűjtson a karbid-lámpával, hogy karbidrögöket rakjon a horganyozott, kúpforma pléh alkal-matosságba, melynek hegyében kis pisztolygolyónyi valamin keresztül kezd majd sziszegni az acetilén, karbidrögöket, amelyek mindig is vonzottak (...) fontos volt ez a szó, hogy: *karbid*, mert általa tenyerembe foghattam a hátam mögött levő észbontóan csupasz hegyeket, azt az észbontó szürkét, mint olyant, amelyet, attól a pillanattól fogva legalábbis, úgy tűnt, azért teremtett az Úr, hogy ellenpontoszhassa az azúrt, igen, ez volt a titkom, s valójában ez ma is, hogy semmis szövegemben valamiképpen szerepeljen ez a két szó, mármint az azúr és az Úr, ezért kellett tehát minél semmisebbé, hétköznapiabbá, szür-kébbé lenni magának a szövegnek, hogy ellensúlyozni tudja e két emelkedett, e két rendkívüli kifejezést, hogy el tudja idegeníteni, természetessé tudja tenni előfordulásukat, használatukat, igen, ahogyan a kisgyerek kezébe fogja a sötétben, beidegződtek már e mozdulatok, fejből tudja, melyik lábában áll a karbid, tudja, melyik párkányon a lámpa, a gyufa, hol a vizesvödör, kezébe a lámpát, széthúzza, s az alját tartva csak magánál, a lábából kimarkol három-négy megfelelő karbidrögöt, beledobálja őket a lámpa lemetszett kúpjába, majd hátra nyúl, s a vödörből vizet csapkod rá, s azon nyomban rá is dugja a kúpot, s már nyúl is a gyufaért, hogy a sisteregni, sziszegni kezdő pisztolygolyószerű szelepnél belobbantsa, ez az ő pillanata volt, amely, minden bizonnyal azért idéződik fel minden alkalommal, mert valamiféleképpen azonos volt a nagy szürke hegyek előtti belobbanásával a tavasznak, azúrnak (...)” (Tolnai 2004, 98–99, kiem. az eredetiben).

Az érzéki benyomás szakrális jellegét a leírásban először festészeti metaforák ellenpontoszzák, a gyerekkori emlék pedig azt bizonyítja, hogy a létezés világlását démiurgoszi költőként a beszélő teremti a szavaival. A vers tehát a passzív befogadás és az aktív cselekvés eredménye: a szép, a szakrális létminőség érzékelése, és ennek az élménynek „kihordása”, reprezentációja.

## *A z ünnep mint jelen idő*

Tolnai *A kisgyerek nyelve* (Tolnai 2001, 20–21) című verse Danilo Kiš emlékére íródott. Az egészében jelen idejű költeményben a jelen nem csupán az emlékezés pillanatát jelöli. A nyelvét a rézkilincstre fagyasztó kisgyerekről szóló megállapítás, mely a verszáradékban némileg eltérő formában tér vissza, a gyermekkori trauma elnémító, az artikulációt gátló hatását is jelen időben fejezi ki. Az emlékezet hiányával kitüntetett vers, melybe mozgást részben a leírások, részben pedig az aposztrophék visznek, a jelenként megidézett telet ruházza fel az emlékezet és az ünnep jegyeivel.

A halott barát a pusztuló téli kert különös gyöngédséggel és finomsággal megalkott képei között idéződik meg. A kert, ahogyan később a hamu is Danilo Kiš regényének (*Kert, hamu*) címét idézi meg, fejleszti tovább idegen kontextusban. A természet nagy kulisszáinak leírásai ritornellszerűen ismétlődnek a költeményben. Még nem zuhognak a hó márványtömbjei, „csak a zúzmara jégszörzete borzolódik / most húz bőrt a tócsára a fagy”. A beszélő felszólítja barátját, lépje át a sövénykerítést, „az idén még találhatsz rózsát”. A jégpáncélba fagyott, halálra ítélt vörös rózsához odakoccan a Másik ujjá. A hangot (odakoccanás) regisztráló beszélő ezután a látványra tér vissza, a jégbefagyott rózsát a sárga, agyagba fagyott szívvel azonosítja, majd hozzáteszi, a szív is hasonlóan ég ki, ám nem ég el a testtel. A szíve helyén vörös rózsát viselő hamuember a Másik árnyéka vagy alakmása. A homokfigura a halott barát ágyának szélére ül, kószál a mezőn, egy talponállóban, ujjai közt nonpareille pohárral várja a hajnalt. A leírás után váltás következik be a beszédhelyzetben: a versén immár önmagához fordul, magától kérdezi, miért csak a borvörös rózsza marad meg a téli kertben, miért van, hogy az intimszínű egy sem, az isten is azt szaglássza tépi, az intim-színűt rongyolja ő is. Tolnai költészetében sokhelyütt előfordul a tanácstalan, tébláboló, tétova Isten alakja. A *kisinyovi rózsában* az idősek otthonának legfelső emeletén található fűró-faragó, alkímiával foglalkozó Isten műhelye, láthatatlanul az elfekvő helyszínén helyezkedik el a barkácsműhely. A wilhelm-dalokban, az árvacsáth című ciklusban, a *Balkáni babér* néhány darabjában erőteljesen kirajzolódó: tétova, gyermeteg vonásokat viselő, tudatlan és könyörtelen Isten-figura a saját tetteiért képtelen felelősséget vállalni, s a személyes sors eseményeiben és a közösségi tapasztalat irracionális iszonyatában egyaránt ez az öntudatra ébredni nem képes Isten tekint ránk. Isten azonban Tolnai költészetében valamiképpen el is szenved a irracionális vérengzést (a kilencvenes évek balkáni háborúiban az azúrt, az Úrt lőtték). Noha a versén a csupasz kert rózsáiról beszél, a metafora az összegző képre vonatkozik. A Teremtő az örömet szórja szét, semmisíti meg, Az összegző metaforában az öröm és a meghittség helyett a kín az uralkodó.

A halál állapotában a Másik arca és alakja művének összegző formája lesz. A költeményben leírt évszak pedig elveszíti hétköznapi egyszerűségét és a Másikkal (a Másik művével) való találkozás ünnepévé lényegül.

## A szép reprezentációja

A *Balkáni babér* egyik költeményében, a szemlélődő, kevésbé narratív *Bodza a határzónában* (Tolnai 2001, 11–12) a szép reprezentációja hangsúlyosan a diskurzus függvénye. A beszélő a felütésben a kijelentő és a feltételes mód egyidejű használatával arra hívja fel a figyelmet, hogy az egyes szám első személyű grammatikai alak nem a szubjektum beszédaktusa, hanem a versbeszéd eleme: „Mondom (mondanám) *semmi* de túl könnyen / csúszik sőt siklik mutatós szlalomban / számról a semmi (...)”. A kopárság látletele a késő őszre, a versbeszéd elhangzásának pillanatára vonatkozik. A semmi tényének ellentmondó látványok a jelen pillanatban együttesen nincsenek jelen, hiszen a vers egy bodzabokor metamorfózisait veszi számba. Az idő múlásával a bodzabokor szakrális reprezentációi egyre inkább a sötét minőségéhez közelednek. Augusztusban „kecses korallszín madárlábak markolják össze / az ó-csipkerongyikát s még súlyosabb valamivel / löttyen (szalad) tele az év vájdlingja”. A következő sor Kosztolányi-intertextusa („miféle bankett készül itt desiré / ahol ennyi / lila gyémánt kaviár halmozódik”) a *Hajnali részegség* égi bálját idézi meg, egyértelműen az ünnep(ély) képzetkörében. Október végén pedig, a vers jelenében a barokk vanitas közelében járunk, ekkor „már csak fekete (spanyol) csipkerongyikák / csüngnek a puha bélű játékpuskának jó ágakon”. A verset záró játékpuska pukkanások a versbeszédet jelentik, a bodzafa látványai, a versben megképződött szakrális reprezentációk pedig a hangtompított halál szféráját képviselik.

## SZEMÉLYESSÉG ÉS MÁGIA

### Grendel Lajos Mészöly-tanulmánya

Grendel Lajos hosszú értekezésében, *A tények mágiájában* Mészöly Miklós késői művét annak a narratív „félfordulatnak” a fényében vizsgálja, amelyet az író *Filmcímű* regényének megjelenése után hajtott végre. Amint ezt Grendel Mészáros Sándort nyomán megállapítja, a szövegirodalmat affirmáló kritikusok véleménye szerint a végrehajtott fordulat után „Mészöly nyolcvanas-kilencvenes évekbeli pályája elmozdult, »kisiklott« a neki tulajdonított előd státusából” (Grendel 2002, 13). Grendel leszögezi, „a sokfelől agyonkanonizált szövegszerű alkotásmód mellett (s nem feltétlenül szemben vele vagy ellenére) a kortárs magyar epikában léteznek másféle beszéd-módok is” (Grendel 2002, 20), s az alternatív prózai diskurzusok közül a Mészölyé kitüntetett figyelmet érdemel.

Grendel szerint Mészöly Miklós a *Filmig* létrejött munkásságával a magyar irodalom nyelvkritikai fordulatához járult hozzá, a magyar irodalom paradigmaváltásának

kibontakozásakor, a nyolcvanas-kilencvenes években, amikor már idegenkedéssel tekintett a szövegirodalomra, saját narratív megújulását azonban már az önreferenciális prózától eltávolodva alakította ki. Tanulmányában Grendel Lajos abban pillantja meg a mészölyi életmű módosulásának lényegét, hogy a szerző késői korszakában, korábbi analitikus-redukciós prózaeljárásait megtartva egy új, hiteles realista prózamodell kidolgozásával kísérletezett.

Mészöly Miklós a Szigeti Lászlóval folytatott, *Párbeszédkísérlet* címen megjelent életbeszélgetésében azt állítja, a lelki alkatához közelebbi a monumentálisnál a fragmentális (Mészöly–Szigeti 1999, 67). Grendel Lajos szerint azonban a nyolcvanas évektől kezdve Mészöly figyelme egyre inkább a jelenségek, „a világ intenzív gazdagsága, freskója, totalitása” (Grendel 2002, 16) felé fordult. Grendel értekezését a késői Mészöly-műveket szervező két szövegképző technika, az önreferenciális irodalom eszköztárából származó korábbi eljárás, az „algebra” és a realista irodalom paradigmájából származó új eljárás, a „freskókészítés” szembeállításával indítja, majd a heterogén téridőszegmensekből építkező késői Mészöly-elbeszélések kérdéseiből a történetelvű epika visszaállításának igényét bontja ki, végül pedig a korszak két gyengébbnek ítélt novellájának példáján igazolja, hogy a két mű viszonylagos esztétikai kudarcához alkotóelemeik egyensúlyzavara vezet.

Mészölynek e korszakát a kisprózai műfajok, a beszély, a novella, a kisregény fémjelezi. A „freskókészítés” a nagyepikai művek, a nagyregény és a novellaciklus, az „algebra”, az analízis pedig leginkább a kisepikai művek esetében alkalmazható eljárás. A két ellentétes módszer egyidejű alkalmazása Grendel megfigyelése szerint arra vall, hogy az író ekkoriban publikált, változatos kisepikai műfajokat közlő *Szárnyas lovak, Megbocsátás, Merre a csillag jár?, Sutting ezredes tündöklése, Wimbledoni jácint, Ballada az úrfiról és a mosónő lányáról*, valamint *Családáradás* című gyűjteményeiben egy nagyepikai alkotás megírására készült. A nagyepikai mű nem készült el, a tanulmány írója azokat az alkotásokat tartja a késői művek közül legértékesebbeknek, melyekben a szerző két szövegszervező eljárása, a realizmus paradigmájából származó tablókészítés és az önreferenciális irodalom eszközkészletéből származó analízis nem gátolja egymást, hanem egyik a másik konstituálódását segíti elő, „amelyekben a freskókészítés szándéka és a megírás algebrája, a valóságreferenciák gazdagsága, illetve a szerkezet és a stílus szikársága és rejtett jelképisége egyensúlyban van” (Grendel 2002, 31).

Grendel az időskori opusban a szembekerülő alakításmódok egyensúlyát a *Magyar novella* és a *Bolond utazás* című művekben látja a legtökéletesebben megvalósulni. Az első novella beszélőjének, a mű világán kívül elhelyezkedő, ám mindentudásra igényt nem tartó névtelen krónikásnak attitűdjét hasonlónak véli a nouveau roman elbeszélőinek álláspontjához, míg azonban azokat tárgyi világ, addig Mészöly névtelen krónikását a történelemmel összeszővődött emberi sorsok szerkezete, geometriája

érdekli. A *Magyar novellának* nincs főhőse, a mű sok, egy-egy pillanatra fölbukkanó, eltűnő, olykor újra megjelenő szereplőt vonultat föl, a kezdet és vég nélküli narratív áradatot tehát látszólag a széthullás veszélye fenyegeti. Az elbeszélőstruktúra azért nem hull darabokra, mert a tér veszi át a hiányzó főhős szerepét: „a novellában felvilanó sorsok és sorstöredékek arra szolgálnak, hogy az írás rögzített, konkrét külső terét, Pannóniát tematizálják” (Grendel 2002, 35), miközben a narrátor lemond az egyedi eseteket az általános kategóriája alá rendelő átfogó történelmi vagy szociológiai magyarázatról, s azoknak a pillanatoknak az ábrázolására szorítkozik, melyekben a szereplők életét a történelem váratlan, sorsszerű módon befolyásolja. Grendel megállapítja, hogy: „nem történelemkönyvben lapozgatunk tehát, hanem sorsok és történések kaleidoszkópszerű váltogatásával atárság történelmének algebráját leshetjük meg” (Grendel 2002, 35), e történelmi algebra pedig „a térség »mindenkori« létezésélményét” (Grendel 2002, 35) közvetíti az olvasóknak, „olyan *kollektív* létezésélményt ragad meg, mely bárki számára dekódolható, aki a közép-európai történelemben egy kicsit is jártas” (Grendel 2002, 36).

A másik kiemelt elbeszélés, a *Bolond utazás* a második világháború végére következő nyár egyik napján játszódik. A helyszín tárgyi környezete, a díszes, kopott, anakronisztikus vasúti kocsi, amelyről kiderül, hogy sehova sem lehet eljutni vele, hiszen a végállomás előtt utasaival együtt megsemmisül, jelképiséggel telítődik. Grendel megfigyelése szerint: „az elbeszélés úgy válik metaforikussá, hogy mindeközben semmit sem ad fel realizmusából, vagyis egyként olvasható realista és metaforikus szöveggént” (Grendel 2002, 42).

Ez esetben „freskószerűség és algebra” egyensúlyát az szavatolja, hogy az író olyan motívumokat használ fel a szöveg megalkotásakor, amelyek már eleve szimbolikusan telítettek. Grendel némi sajnálattal állapítja meg, hogy a beszély oly gazdag valóságanyagát a szerző nem fejtette ki végig, meggyőződése szerint a *Bolond utazás* motívumaiból kialakítható lett volna a Mészöly által vágyott nagyepikai forma.

Grendel tanulmányában hangsúlyozza, hogy Mészöly Miklós már „félfordulata” előtt is élesen elkülönült mind a kortárs, mind a korábbi irodalmi kánon nagyságaitól. Nyilatkozataiban a töredékes, kezdeménynek megmaradó művet maguk mögött hagyó Csáthok, Gozsduk mélyvízi áramlatához tartozónak vallotta magát (akik közül egyedül Krúdy került be a magyar irodalom fő sodrába). Mészöly narratív irányváltásához Grendel szerint Jókai, Krúdy és Márquez művének átértelmező újraolvasása is hozzájárult, e befogadásfolyamat során Mészöly Miklóst „nem a romantikus, hanem a történelmi Magyarország hihetetlenül gazdag és színes embertenyészetét bemutató Jókai”, „nem a szecessziós, hanem a démoni s a regényidőt szubjektívizáló Krúdy”, „s nem a mesemondó Márquez, hanem a mindennapi élet banalitásaiból mitológiát teremtő mágus” (Grendel 2002, 25) érdekelte.

A *Bolond utazás* egyes szám többesben beszélő narrátora Grendel Lajos megállapítása szerint, kiemeli a mű szereplőit előző életük összefüggéseiből, és az itt alkalmazott időkezelést Krúdy időtlenítő technikáját továbbfejlesztő eljárásnak tekinti, amelyben a cselekmény „egyidejűleg már-történt, most-történik, fog-történni” (Grendel 2002, 47).

Mint utal rá, mindkét említett elbeszélés Krúdy életművének vízióihoz hasonlóan egészében fölfogható a világról való látomásként is, ám Mészölyt a leghíresebb ködlovaggal ellentétben a látomásban is az objektív érvényesség, „a vízióban is az algebra foglalkoztatja”. Állítása bizonyítására Grendel a *Nyomozásokat* és a *Bolond utazást* összekötő epikus összefüggéssort állít föl. Mészölynek a szürrealista prózaversre emlékeztető, korai *Nyomozások* után kötőanyagot kellett találnia heterogén motívumai számára, e lépéshez a tanulmány írója szerint a *Film* és a *Szárnyas lovak* fordulatára volt szüksége, „a részbeni visszahátrálásra a »van«-ból az »epikus« felé” (Grendel 2002, 56). A *Nyomozások* és a *Bolond utazás* között keletkezett novellában, a *Lesiklás*ban „az elbeszélő szubjektum hozza létre a kötőanyagot” (Grendel 2002, 56), az elbeszélés téridősíkja a szerző a narrátor-főhős életéből metszi ki. A *Magyar novellában*, az alakulásív következő pontján Mészöly valamennyit visszavon a narrátor személyességéből, a szubjektív vonásokat eloszítja a szereplők között, s ez „a részleges elszemélytelenítés itt paradox módon éppen a személyes sorsok drámaiságát, már-már végzetszerűségét emeli ki” (Grendel 2002, 57). Mészöly késői művét éppen az avatja a szövegirodalom valós alternatívájává, hogy Grendel szerint az időskori opus egy közép-európai jellegű mágikus realista mitológia megteremtésének feltételeit dolgozza ki. A tanulmányíró szerint Mészölyt ekkoriban valószínűleg már a mitológia feltételei foglalkoztatták, *Szárnyas lovak* című elbeszélésében a bemutatott házasságtörési, archaikus történet magyar valóságvonatkozásainak egyetemessé tágítását kísérelte meg.

A tények és a valóságreferenciák bőségéből létrehozható mitológia problémája Grendel szerint Mészöly Miklóst a történetelvű epikához való viszonyának újragondolására készítette. A *Szárnyas lovak*, a *Lesiklás*, a *Magyar novella*, a *Bolond utazás* a történetelvű elbeszélés felé vezető útjának egy-egy állomása, más művei pedig, mint a *Sutting ezredes tündöklése* vagy a *Pannon töredék* egy soha el nem készült nagyregegy fejezeteinek tűnnek. Minthogy mitológiát csak célelvű történelemfilozófiával lehetséges létrehozni, Mészölytől pedig távol állt a történelem teleologikus szemlélete: „a *Pannon töredék* vagy a *Sutting ezredes tündöklése*» befejezhetetlenségének», fragmentumszerűségének magyarázata (...) az író történelemfilozófiai szkepszisében rejlik” (Grendel 2002, 63).

Az egyenértékű fragmentumokból építkező időskori művek Grendel vélekedése szerint a Mészöly korai korszakára is jellemző éles mikrorészleteket „történelemfilozófiai távlatba állítják”, ami „lehetővé teszi a befogadó számára, hogy a szövegeket

emberi sorsparadigmákként olvassa” (Grendel 2002, 79–80). Mészöly írói optikáját Grendel Lajos ontologikusan véli: az egymás mellé rendeléssel mágikus holdudvar képződik az ábrázolt részletek köré, „ez, a tények mágiája ad hűvös, borzongató fényt ezeknek a kései remekléseknek” (Grendel 2002, 80), az elemek közötti összefüggésekből az olvasó a világ egységének sugallatát rekonstruálja. A fragmentumokból felépülő Mészöly-műveknek ilyen realista értelmezése azonban az ontológia fogalmának túlzott általánosításához vezet a Grendel-tanulmányban. A heterogén, de egyenrangú elemeket egymás mellé rendelő mészölyi technika a tanulmányíró szerint azért alkalmas a közép-európai mitológia kialakítására, mert az írói eljárás nyomán egymás mellé kerülő töredékeknek „valahol mégis közük van egymáshoz”, hiszen „a létben minden mindennel összefügg” (Grendel 2002, 82).

A tanulmány írója úgy látja, Mészöly a önreflexív fragmentumszerűség útját „újra meg újra visszafelé is megjárja” (Grendel 2002, 64). A *Megbocsátás* és a *Családáradás* az egyenértékű téridődarabok összekapcsolásával mágikus egységet sugalló „írói ars poetica elbizonytalanodásának is tűnhetne” (Grendel 2002, 64). A történetelvű epika útjára való mészölyi visszatéréseknek eme kísérletei azonban nem járnak teljes sikerrel, minthogy ezekben a művekben az elbeszélés mágikus-sejtelmes aurája fontosabbá válik „az elbeszélte történeteknél” (Grendel 2002, 65). A *Megbocsátás* kitűnő mikrorészletei lehetővé tették volna egy nagyepikus mű megalkotását, de Grendel véleménye szerint ennek lehetősége mégis valahol elkallódik a részletek között. A mikrorészletekre összpontosító eljárás itt kizárja azt a nagyepikus ívet, „amelynek mentén »a privát mitológia« törmelékeiből rekonstruálhatóvá válik egy elsüllyedt világ mitológiája” (Grendel 2002, 69). A kisregénybe kívülről kerül bele a jelképiség, mondja Grendel Lajos, szinte látjuk a szerző kezét, amint a mű egére ragasztja a kisregény központi szimbólumát, a mindvégig el nem oszló füstcsíkot.

A *Családáradás* esetében a mű két intenciója, a távolságtartó mitológiai optika és a tárgyias részleteket sorjáztató családtörténeti jellegű beszélműfaj összeecsap egymással. Az elbeszélő túl közel hajol tárgyához, „s a történetek emberi, létfilozófiai, történelmi távlataival adós marad” (Grendel 2002, 72). Grendel inkább a művet kevesebbre értékelő Bán Zoltán András, mint a művet nagyra becsülő Nádas Péter pártján áll, amikor kifejti, hogy a beszélyben a nyelv (az anyanyelv Nádas-emlegette idegenszerűségének élménye) fontosabbá válik, mint a közlés, ami szinte lehetetlenné teszi a jelentés konstituálódását: „a *Családáradás* így különös egyvelege lesz az önreferenciális szövegirodalomnak és a referenciális természetutazónó prózának” (Grendel 2002, 74).

Grendel leszögezi, hogy Mészöly időskori művészetében elutasítja az „epikai világ kizárólagos nyelvi színtérként való megjelenítésének” (Grendel 2002, 85) követelményét, a tényeket, a dolgokat kiszabadítja a rájuk rakódott hétköznapi vélekedések hordaléka alól, s

„olyan hiperrealista erőteret hoz így létre, amely lehetővé tenné a számára azt, hogy műveibe beáramolják a »világ enciklopedikus gazdagsága«, s amely a realista beszédmódot alkalmassá tehetné a létről szóló beszédre és ugyanakkor a Nagy Elbeszélés feltámasztására is” (Grendel 2002, 88).

Grendel Lajos úgy látja, Mészöly műve változatlanul alakítója a magyar irodalom nyelvkritikai fordulatainak, az író késői prózájában olyan „alternatív írói stratégiát” dolgozott ki,

„amely az irodalmi mű nyelvi megelőzöttsége és valóságreferencialitása viszonyát újradinamizálja, s így nemcsak hidat ver a prózaforulat előtti és utáni korszak közötti irodalmunkban, hanem maga is a prózaforulat része lesz. Pannon-prózáival a prózaforulat művészi újításait, poétikai hagyományait bekapcsolja a magyar epikai hagyomány áramába” (Grendel 2002, 92).

Jelentős vállalkozásnak tartom Grendel Lajos Mészöly Miklós időskori írásművészetével foglalkozó, a kritikai konszenzust átrendező, új összefüggéseket felvillantó tanulmányát. A mészölyi novellisztika két ellentétes hatóerejének pontos, érzékeny rajza azonban továbbgondolásra indít.

Grendel Lajos figyelmeztet rá, hogy tanulmányában a realista paradigma nem a szövegirodalommal ellentétes kategória, hanem ez a magyar irodalom jelenkori állapotának árnyaltabb megközelítésmódját szolgáló fogalom. Grendel úgy látta, hogy a kortárs magyar irodalom alakulásában két ellentétes irány, a szövegirodalom és a referenciális irodalom törekvései kerültek egyensúlyba, ahogyan a legértékesebb késői Mészöly-művek két ellentétes szövegszervező eljárás egyensúlyát valósítják meg.

Roland Barthes *S/Z* című, Balzac *Sarrasine* című novelláját értelmező könyvében öt kódot nevez meg, amelyek a novella jelentésképződésében szerepet kapnak. A jelentés a szöveg nyelvi egységeinek, mondatainak, bekezdéseinek az öt kód hálózatán való keresztülhaladásával alakul ki. Barthes véleménye szerint a klasszikus szövegek jelentés-konstituálódása nagyrészt visszafordíthatatlan folyamat, mert a klasszikus szövegekben – a modern szövegekkel ellentétben – az *empíria* és a *ráció* – mozdíthatatlan kategóriák. Szerinte a klasszikus alkotásokat viszonylagos zártságuk különbözteti meg a modern szövegektől, hiszen szövegszegmenseik áthaladása a kódok hálóján nem annyira széttartó, többirányú folyamat, mint a modern szövegek szemantizációja. Grendel Lajos olvasatában Mészöly késői novelláiban a valóságreferenciáknak a freskókészítéshez elengedhetetlen beáramlását az író másik szöveg-generáló eljárása, a reduktív jellegű analízis teszi lehetővé. Mészöly prózáját ennek értelmében tehát reverzibilisnek kell tartanunk, hiszen ha a freskókészítés feltételezi az analízist, ez esetben a szövegekben egyidejűleg vagy csak az empíria, vagy csak a ráció pólusa lehet mozdulatlan, a rációnak és empíriának az a mozdulatlansága, ami a realista próza alapjegye, Mészöly prózáját nem jellemzi.

Mészöly művének reverzibilitását bizonyítja, hogy narratív félfordulatát éppúgy le lehetne írni a Mészölyre jellemző írói mentalitás szempontjából, mint a valóságreferencia irányából. Mészöly a Szigeti Lászlóval való beszélgetésben mindkét próza-eljárást eredendő tapasztalataira vezeti vissza. Megemlíti, hogy kisgyerekkora óta a valóság mögöttes aurája foglalkoztatta, és kezdettől fogva képesnek érezte magát a dolgok algebrájának áttekintésére. Szigeti Lászlónak válaszolva azt is elmondja, hogy szövegei lassú, növekedésszerű keletkezését szinte sohasem valós, hallott vagy olvasott történet váltotta ki benne. Egyetlen kivételként Kulacs bácsinak, a paranoiás órásgépésznek a történetét hozza föl. Kulacs bácsi történetéhez készen jutott hozzá, hathónapos megfeszített munkára volt azonban szüksége, amíg a kész történethez megfelelő nyelvet talált. Az interjú egy másik helyén Mészöly azt is elmondja, hogy tapasztalata szerint a redukcióval nem a realitáshoz érkezünk, hiszen a percepció megváltoztatja a tárgyakat. Mészöly Miklóst éppen az az „ötszögnyi torzulás” érdekli, amelyet érzékelésünk eszközöl a tárgyon.

A Szigeti Lászlóval való beszélgetésben társadalomtudományok és a természet-tudományok közeledésének szükségessége abban az összefüggésben merül föl, hogy míg a tudományt bizonyos megválaszolhatatlan kérdései a művészetek kérdésmegoldó módszereihez hasonló megközelítési módok közelébe vezették, addig az irodalom – bár nem maradt kívül a tudomány felismerésein –, még változatlanul a világ és a létezés azonosságának arisztotelészi alapján áll. Mészöly leszögezi:

„Korszakunk a meg nem állásnak, a tovább keresésnek olyan határvidékére került, amelyik mintha az énben gyökerező abszolút-mentalitás és abszolút közérzet határán túlra kívánná dobni magát, amelyről tévedés azt hinni, hogy ott a Semmi van.” (Mészöly–Szigeti 1999, 105)

Mészöly úgy látja:

„nem lenne haszontalan dolog módosítani az érzelmeinkre való rátekinthetőség látószögén. Hogy másként is lássuk magunkat, ne csak úgy, ahogy megszoktuk, illetve sehogy, mint valami idült totális, akinek nincsen rátekinthetősége önmagára. Tudniillik az az onnipotens létezési közérzet, mely egy feltételezett isteni lénynek adva van, aki egyidejűleg érzékeli és tudja önmagában egyesíteni az egészet, a totálist, az már, logikám szerint, nem lehet tudatában önmagának. A totális nem lehet tudatában önmagának, tudatában csak valamivel összehasonlítva lehet az ember.” (Mészöly–Szigeti 1999, 108)

Talán a megszokott közérzetnél mélyebbre hatolás szándéka indította el a narratív váltását a nyolcvanas-kilencvenes években. Ezt a tényt látszik alátámasztani, hogy a *Párbeszéd*kísérletben az író az idők egyidejűségének közérzetére a személy decentráltságából következtet.

A föntiekhez Mészöly egyik Krúdy-jegyzete kínálkozik párhuzamul. Mészöly számára Szindbád az amorális pillanatnyi szabadságának a megtestesítője. Krúdy az olvasatában radikálisabban elkülönül a korra jellemző közvélekedéstől, mint író társai. A Krúdy-művek mondatai ellentétben állnak ugyan a közkeletű vélekedésekkel, ám a mondatok kétértékűek: a tagadás és az állítás értékpólusai közé feszülnek ki. Mészöly következő esszéjének szavai már-már Szindbád-jegyzetének kommentárjaként is olvashatók:

„A dogmatizált *isten* szóval változatlanul nem tudok mit kezdeni. Csak az üresen maradt helyével; ami mintha zsúfoltabb lényeggel és tartalommal volna tele, mint amit a megnevezés, utalás és ráfogás begyűjthet. A Jézus-alak – nekem – ebben a kimetszett üresen maradt térben a leghitelesebben biztató magárahagyatottság. A Lehetőség legrejtélyesebb, emberi kihívása.” (Mészöly 1977, 250, kiem. az eredetiben, U. Cs.).

*A tágasság iskolájának* egy másik helyén így fogalmaz:

„A művészet értéke és tartóssága attól függ, hogy milyen mértékben képes egy kor létezés-élményét a kor ösztudásának a fókuszában felmutatni. Ez a fókusz: a kor abszolút öntudata.” (Mészöly 1977a, 257).

Úgy látom, nem lehetünk biztosak abban, hogy Mészöly késői opusa egy közép-európai mágikus realista mitológia megteremtését készíti elő. Mészöly életművének aktualitását abban fedezem föl, hogy szövegeinek reverzibilitásával a kor abszolút öntudatát kívánta elérni.

## DOMONKOS ISTVÁN NOVELLÁINAK ÖNREFLEXÍV MEGFORMÁLTSÁGA

Domonkos István 1986-ban megjelent kötete, az összegyűjtött elbeszéléseit tartalmazó *Önarckép* novellával című gyűjtemény a szerző novelláit keletkezésük időrendjében közli. A kronologikus kibontakozás rendjében három, egymást váltó szövegalkító eljárás tűnik szembe. A korai novellák szimbolikus kódokra építenek. A középső korszak novellái az elbeszélő prózának *A kitömött madárban* fölvetett kérdéseivel kapcsolódnak. A kötet magában álló utolsó darabja pedig a Mészöly Miklós szöveg-szervező eljárására rájátszva fogalmaz meg önreflexív állításokat.

A kötetbe felvett legelső szöveg az 1962-ben keletkezett *Végállomás*. Cselekménye meghatározatlan környezetben játszódik, az éjszakai vonatfülkében egy férfi ölében tartja társát, nem engedi megmozdulni. Az elbeszélés hősei nevük nélkül szerepelnek, a szöveg arról sem tájékoztat, mi váltja ki e mindkettőjüknek kényelmetlen test-

helyzetet, nem tudjuk meg, hogy a társát erőszakosan leszorító férfi miért tart ki a másik életét veszélyeztető fogás mellett. Hogy a kegyetlen, kínzó, rejtélyes beállítás esetében sajátos pietá-reminiscenciáról van szó, akkor lesz nyilvánvalóvá, amikor a testhelyzetet kezdeményező férfi a vonatfülkében velük utazó fiatal házaspár nőtagjának segítségével a leszorított idősebb férfit levetkőzteti. A novella elbeszélője az ikonológiai beállítás földidézésével a festményeken és szobrokon fiatal férfiként ábrázolt, fiatalon megfeszített Megváltó holttestét egy öreg férfiével helyettesíti. Az idősebbet meztelensége avatja különös Krisztussá, s Máriává kínzóját. Az elbeszélő e különös eljárással a természetes öregedés, lebomlást, eltűnést állítja szembe a megváltással: a képzőművészeti szimbólumot a megváltás nélküliség lehetőségével szembesíti.

A hatvanas évek első felében keletkezett, a szimbolikus kódokat az előzőhöz hasonlóan kétségbe vonó novellák nyugtalanító keretben vetik föl a Krisztus-követés lehetőségét. A kötet második darabjának címe: Önarckép patkánnyal, a belgrádi képzőművészek *Mediala* elnevezésű köréhez tartozó grafikusnak és festőnek, Vladimir Veličkovićnak Albrecht Dürer *Fiatal mezei nyúl* című akvarelljére provokatívan rájátszó, a nyulat a patkánnyal ötvöző tollrajzát idézi meg. A címadás új jelentéssel bővíti Veličković gesztusát: személyiségfilozófiai összefüggésbe helyezi, az önmagát többek között a Veronika-kendő Krisztus-ábrázolásának tartásában lefestő<sup>18</sup> Dürer mezei nyulát önarcképnek tételezi. Hogy milyen értelemben tekinthetjük a szerző önarcképének a főszereplő különös metamorfózisát vagy a novella egészét, ennek magyarázatát dolgozatom későbbi pontján szeretném megkísérelni.

A névtelen főhős a katonai behívó elől a padlásra húzódik. A cselekmény pontos ideje ismeretlen, annyi bizonyos csupán, hogy a második világháború után játszódik:

„Eszébe jutott, milyen sokáig nem tudta megszokni testének illatát. Az első napok azzal teltek, hogy lábát szagolgatta, a harisnya rákövesedett; amikor letette a zoknit, felállíthatta mindkettőt, mint a csizmákat, lábujjai között

---

18 Piero della Francesca két önábrázolására szeretnék utalni. A diadalmas, kezében vörös kereszttel megjelölt fehér zászlót tartó, jobb lábát a márványszarkofágra helyező, elrugaszkodni készülő Krisztus bal oldalán csupasz ágú fák, jobb oldalán kizöldült ágak jelzik az esemény üdvtörténeti fontosságát. A sírt őrző római katonák alva hevernek, a fejét a szarkofág szélén nyugtató, csukott szemű alakban a festőt fedezi föl a hagyomány. A könyörületet szüzet ábrázoló másik freskón a Mária palástja alatt térdelő alakok egyike viseli a festő arcvonásait. A menedéket kereső alakok csoportosulásának közepén egy hely szabadon marad a kép nézője számára, a szakrális konnotációt fölérősítve. Albrecht Dürer első, tizenhárom éves korában, tükrökből ezüstvevesszővel készített önarcképét az 1493-ban a hat gyűrött párnát ábrázoló tollrajz hátulján fennmaradt, kalapot viselő fejét és kezét egy gyűrött párna mellett megörökítő rajz, melyben a kifelé fordított tenyérben egy női szemérem rajza bontakozik ki, a valamivel későbbi, bekötött, fájós fejű rajz, a házasságkötése előtt készült, kezében a férfihűséget szimbolizáló növényvel, 1498-ban, itáliai modorban, díszes velencei ruhában, háta mögött tájképpel, s az utolsó, reprezentatívnak szánt önportré, a Veronika-kendő Krisztus-ábrázolásához hasonló, szigorúan szimmetrikus és frontális beállítású, 28 éves korában készített festménye. Ezt követően már csupán magánhasználatra készült rajzok maradtak fenn, a lépére mint a fájdalom helyére mutató festett tollrajz és az ecsettel és tollal készített, Dürert hajhálóban, a fürdőből kilépve mutató akt.

röggé merevült a fekete szenny, hosszú körmeivel, élvezettel, de ugyanakkor undorral is turkált közöttük, aztán meleg is volt azokban a napokban, félmeztelenül feküdt, hónalját kapargatta, szakálla egész kicsiny volt, füle percegett a benne felszaporodott zsírtól.” (Domonkos 1986, 9)

A teremtmény-volt a padláson elsőként törékeny semmissége miatt vonódik kétségbe. Az ellenreformáció postillairodalmában sokszor kifejtett dilemma az, hogy mennyire lehet önmagára és erejére büszke a teremtmény, melynek működése a salak hatalmas mennyiségeit termeli, szüntelen ápolásra és gondozásra szorul.

A tárgyilagos elbeszélést a hősnék a gyerekkorától a felnőttkoráig tartó időt átfogó belső monológyszerű emlékezésfoslányai szakítják meg. A hazai, falusi, tanyai szociális környezet durvasága magyarázatul szolgál a patkányokhoz fűződő ambivalens közelségére. A hőst éjjel álmában patkány harapja meg: ezt követően a padlást lakó, a szökevény életét veszélyeztető patkányokhoz való alkalmazkodás foglalja le igyekezetét. Az adaptációs folyamat kibontakozását a növekvő testi elhanyagoltság rajza kíséri:

„Azon a nyáron meztelenül mászkált, négykézláb, hogy zajt ne keltsen, s a patkányok nagyon megsokasodtak. Órák hosszat várakozott, figyelte őket, tanulmányozta szokásaikat (...) Taktikát változtatott. Miután megfigyelte, hogy a patkányok a legkisebb mozdulatára is mily hevesen reagálnak, pillanatok alatt eltűnnek, visszamászott fekhelyére, s megmeredve várakozott. (...) Hónapokkal később a patkányok a testén szaladgáltak. Órák hosszat, sőt egész napon át is megmeredve feküdt, lélegzetviasszafojtva, s így egy-két órát minden éjjel alhatott, anélkül, hogy egy patkány álmában halálosan megharapja. A padláson ammóniászag terjengett, testének kipárolgása oly erős volt, hogy arca görcsösen meg-megrándult az undortól.” (Domonkos 1986, 10)

A szoktatás előrehaladásával, a patkányok fölbátorodásával, ahogyan a burgonyarakásokhoz hasonlóan élettelen tárgynak tekintik a hőst, egyrészt elkezdődik testének fölbomlása, vörös, elsebesedő kiütések jelennek meg rajta, melyekbe beleakad a rajta vonuló rágcsálók körme, másrészt egyre kevesebb ereje van a kötélén föladdott táplálékhoz való eljutáshoz. Egyre inkább az értelem nélküli működés lesz a sajátja:

„Bár mind kevesebbet evett, az ürülékkel mégsem tudott mit kezdeni, az anyagcsere lebonyolítása mindig is túl körülményesnek tűnt számára. Örömmel vette észre, hogy a patkányok, akárcsak a varas sebeket testén, körülnyalogatják a kiblinek használt kishordó széleit, amely ponyvával volt letakarva. Másnap levette a ponyvát, és hallgatta, hogyan potyognak bele a patkányok a hordóba, hallgatta fuldoklásukat.” (Domonkos 1986, 10).

André Jolles a rövid formákról írt könyvében (Jolles 1930) a legenda műfaja kapcsán fogalmazza meg a szentség lényegét. Emlékeztet rá, hogy ahogyan a delik-

venst nem gonoszsága, hanem az elkövetett vétek teszi bűnözővé, úgy a szentet sem jósága emeli a többi ember fölé, hanem a tetteiben megnyilvánuló „cselekvő erény”. A szenteket beiktató kanonizációs eljárás a büntetőper felépítését követi, a bűnözővel ellentétben azonban a szentség jelöltje, a *servitus dei* esetében nem a bűnét, hanem érdemét kell bizonyítékokkal alátámasztani. A cselekvő erény egyrészt csodák formájában a túlvilágról nyer igazolást, másrészt a tökéletességre törekvés, az önmegtagadás, az alázat, a testnek az elemésztésig menő semmibe vevése csupán a halálát követő beiktatása után tér vissza önmagához, válik közbenjáró erővé. Jolles megállapítja, hogy a szentség intézményére azért van szükség, mert a szentekben mérhető nagysággá válik az erény. Az útjukra lépéssel lehetővé válik követőjük számára, hogy hozzájuk hasonlóan Krisztus-imagóvá lényegüljön.

Domonkos elbeszélése egymás közelébe helyezi a szenteknek az eredendő bűn ellentmondását vállaló, a testet mortifikáló törekvését és a padlást lakó patkányoknak az önpusztításig öntudatlan létezését. A hős a hidegek beálltával megfázik, fölgyorsul leépülése. A novella záróképe a halála előtti pillanatokat rögzíti, amikor a hős szívärgó vére melegségében öntudata utolsó szikráival ezeket érzékeli: „A patkányok csoportostól érkeztek köréje, szíve még vert, a gerendákról nagy pókok ereszkedtek a szemébe, csontjai fehéren kicsillantak a vörös húsból.” (Domonkos 1986, 11). Esmélete utolsó szikrájával egy vemhes anyapatkányt pillant meg. Átalakulása ezzel befejeződött, a patkánynemzetség fönnállásának biztosítóját, a vemhes anyapatkányt ismerjük föl Krisztus-imagóként.

A keresztény szimbolikus kódot csupán egy-egy jelzés erejéig megidéző többi korai novellát hasonlóan az egyes szám harmadik személyű, időtlen érvényű elbeszélés és az jellemzi, hogy hazai szociális környezetben játszódnak.

Második korszakának szövegalkító eljárása a korai novellaképhez hasonlóan a szöveg közvetítette identitás lehetőségére kérdez rá. A már *A kitömött madár* hőseit szerepeltető elbeszélések tere kitágul, a szituációjuk azonban az időben pontosan behatárolt. A korábbi mindentudó, érvényességet sugalló narrációt a szereplők szavait idéző párbeszéd és a belső monológ használata váltja föl.

A második elbeszélői periódus központi kérdését Starobinski Montaigne-monográfiájának gondolatmenetével szeretném megvilágítani. A toronyba visszavonuló Montaigne, amint ezt Starobinski megállapítja, a hamis világgal szemben az autentikus élet lehetőségét kereste. Az antik irodalom példaértékű hőseinek tetteiben kifejeződő normatív előírások szerinti életet azonban nem sikerült megvalósítania: a világot megvető nem jutott a lét birtokában, magányában a képzelet szörnyei törtek rá. Meg kellett bizonyosodnia, hogy az antik irodalom életmintái nem biztosítanak autonómiát a számára. Ekkor egy diskurzív fordulatot hajtott végre. Ettől fogva esszéinek a világtól való elvonulás sikertelenségéről, önmaga életszokásairól és tulajdonosságairól híven beszámoló szövege lett a hitelesség hordozója. Starobinski megállá-

pítja, hogy minden igazi identitásra törekvésnek szükségszerűen etikai vonatkozása is van. Montaigne önmagáról adott képe az olvasó tudatában áll össze és él tovább (Starobinski 2002, 53–54).

Domonkosnak *A regény* című elbeszélése autopoetikus jegyeivel ironikusan minden elbeszélés etikai vonatkozását tematizálja. A hős befejezi a zongorán játszott futamot. Kiderülnek otthonuk, anyósa házának viszonyai, ahol feleségével és annak húgával él. Miután sokáig sikertelenül dolgozott egy regényen, a ház lakói között uralkodó megegyezés szerint tilos előtte a regényírás munkálatait említeni, ám különböző beszédhelyzetekben mindig erre terelődik a szó. Az inzultálásra a zenész a felesége megismerése előtti, botrányos múltjából származó történet elmesélésével válaszol. A fiktív történetet elmondás közben rögtönzi. Amikor a tengerparton zenélt, egy negyvenhét éves nő volt a szeretője. A másik, ráadásul idősebb nő iránti vágy részleteinek felidézését azzal tetőzi, hogy jelzi feleségének, az idősebb nő szerelme egy idő után terhessé vált a számára. A nő féltékenyen vigyázott rá, úgy lehetett végül ragaszkodását leszerelni, hogy arra hivatkozott, regényt készül írni. A regényírás egykori jelentése a közelmúlt regényírásának is a szakítás értelmét adja. A megképződő jelentésátvitelnek nincs referenciális alapja, ám pontosan ábrázolja, hogy a másiknak elmondott történet mindig etikai jelentőségű.

Domonkos kötetének utolsó, 1978-as történetén felismerhetően nyomot hagyott Mészöly Miklós *Film* című kisregénye és korabeli novelláinak szövegelmélete, melynek narratív alapegysége a „kimerevített állókép”. Az *Anno* című 1975-ös Mészöly-elbeszélés mozdulatlan látványa a tizenkét évvel Buda török alóli felszabadulása után vajúdo Kumria rác apácát állítja elé. Az *Albumkép a régi időkben* alcímet viselő szövegben a fénykép médiumára sokszor utaló szerző narratív alapegységének – a képnek – ontológiai igazságára kérdez rá. A narrátor döntő véleményként a rózsakeresztes kassai polgármester, Bocatius szavait idézi: „Egy látvány adott esetben olyan erős tud lenni, hogy többé nem is mozdítható el” (Mészöly 1989, 12).

A szöveg képei egyszerre valóságosak és a nyelvi jelekhez hasonlóak. A vajúdo Kumria maga is valószínűleg a csecsemőgyilkos örmény nő tettére kényszerül, akinek kivégzésénél gyerekként véletlenül jelen volt, és aki dühében hozzávágta fapapucsát, s így a nő papucsja ma is Kumria lábán látható. Sem Kumria, sem a keveréknnyelvet beszélő örmény nő nem jutnak el addig, hogy önmagukra és tetteikre kívülről is rálát-hassanak. A szerepek úgy ismétlődnek, hogy a játészókban az ismétlés művelete nem tudatosul. A vajúdás helyszínén, a jégveremben száz évvel később Szent Sebestyén-szobrot avatnak (az örmény nő a máglyán azt kiáltozta, elemésztett gyermeke apja Szent Sebestyén). A nézők között áll Mészáros Ignác regényhősnője, Kártigám is, s a narrátor figyelmeztet: a felsorolt résztvevőkben inkább önnön unokáikat kell látnunk.

A Kumriáról elmondott másik gyerekkori jelenetben, amely a Buda ostroma utáni időkben történik, a janicsár bugyogóba öltözött kislány egy kápolna romjai között

játszik. Haller, „a janzenista kém” Bocatius tanácsára a fölszabadult fővárosban a bölcsek köve után kutat. A Haller botja végén csillogó türkíz gömbtől megigézett kislány ügyetlenül lép elő, megbotlik, beletenyerez egy mozaikcserépbe. A gyerek sebeit megtisztítva Haller gondosan elteszi az üvegcserepet. Az alkímisták a göregekben és kémcsövekben végrehajtott valóságos műveletei, a hevítés, forralás, kicsapatás eljárásai az analógiás gondolkodás révén egyúttal szimbolikus értelmű cselekedetek is.

A kislánynak az epizód új játékhoz ad ötletet. Az ostrom után szanaszét heverő üvegcserepeket kupacba hordó játéka a narráció metaforájává lesz. A kislányban egy üvegdarabka nézése közben fölidéződik a sebesült janicsár, aki neki a bugyogót – legalábbis az orgazda Ben Gaziba elbeszélése szerint – egy csupor vízért adta cserébe.

Az elbeszélés alapegységét, az állóképet a „rágondolás” létesíti. Mészöly szövege nincs az ontológiai igazság birtokában, a kommunikatív értelem működteti. Az elbeszélésben regisztrált képek nem fejeznek ki ontológiai igazságot, értéküket személyközi jellegük adja. A narrátor felszólítja a novella elején a befogadót: „Gondoljunk Kumria rád apácára.” (Mészöly 1989, 12). Sem az elbeszélő, sem az olvasó nem foglal el kivételezett helyet, egyikük sem képes a történetíró (tehát a szemtanú) látószögét elfoglalni. A múltbeli jelenetre rágondoló nem érzékeli, hogy a felidézés művelete által maga is egy kép alanyává vált, hiszen az állókép mindig a számára láthatatlannak maradó, kívülálló tanú regisztráló pillantásában válik tényszerű valósággá.

Grendel Lajos a szerző *Film* utáni prózafordulatát vizsgáló, átfogó dolgozatában megállapítja, hogy míg Mészöly korai munkáival a magyar irodalomnak 1978 után bekövetkezett a szövegirodalomra való átváltását készítette elő, a *Filmet* követő korszakában megváltozott a magyar epika realista hagyományához való addigi viszonya, megtalálta „az eleven, jelentésteli folytonosságot azzal a hagyománnyal, amely az utódok kezén kiüresedetté vált.” (Grendel 2002, 90). A pontos megfigyelést azzal egészíteném ki, hogy Mészöly Miklós voltaképpen nem a valóságreferenciális elbeszélésmódot helyezte vissza jogaiba, hanem sokkal inkább a műbeni „tényszerű valóságot” létesítő retorikai műveletek vizsgálatát végezte el, a kommunikatív értelem érdekelt inkább, mint a szöveg, a nyelv autoreferenciális volta.

Domonkos kötetzáró novellájának Buda és Anglia a helyszíne. A főhős, Temzei Gladiátor László, állatkínzó és kidobólegény élettörténetének elbeszélése 1754. február 17-ével, harmincéves korában bekövetkezett halála időpontjának fölidézésével kezdődik. A főhős Bárány Colomanus Huszár de Huszár budai istállójában nőtt föl, kilencéves koráig mindössze négy szót tanult meg, a kastély környékén – zsákból összetákolt öltözeke miatt – Kiscsuhás volt a neve. E tényeken kívül meg-megszakadó, három pontban végződő mondatokból értesülünk arról, hogy a birtokon dolgozó Tiszai Baltás Miska a bárónőre vetett szemet, s egy gledícsiabokorból figyeli az éjjel anyaszült meztelenül egy barokk díszítésű nyergen spinétje előtt ülő nőt.

A birtok korabeli lakóiról szóló beszámolóba egy másik hivatalos – a jogi rendelkezések és törvények nyelvhasználatát követő – beszéd töredékei szövődnek. Mészöly eljárására emlékeztető módon Domonkos is a narráció darabjainak időbeli simultaneitását érzékelteti. Az Észak- és Közép-Európára szálló mitikus méretű fagy ellenére Tiszai Baltás Miska fedezékéből továbbra is lesi a bárónőt. A meztelen hölgyet merengéséből pisztolylövés zökkenti ki, feltehetően ugyanaz, melyet az erdőben a vadorzókat meglepő martalócok adnak le. Kiscsuhás első, öntudatlanul ösztönös szeretkezésére az erdőben a Tiszai Baltás kastélybeli voajórságával egyidejűleg lezajló vadorzási jelenet keretében kerül sor. A szarvas föltrancsírozásának véres jelene azonban a vadorzók fölkoncolásával végződik. A leselkedő Tiszai Baltás Miska a leshelyén belehal a gledícsiabokor tuskái okozta sebekbe, Kiscsuhás pedig épségben megmenekül az erdei vérengzésből, a kastélyban a bárónő elrejt, s néhány nap múlva Angliába küldi.

Az utolsó novella kettős intertextuális utalással idézi meg a korai patkány-metamorfózis történetét: az önazonosságot az irodalmi műfajjal összekapcsoló címmel és záróképpel, a főhős londoni mutatóványának, a veszett agarak megkínzásának leírásával. A véres, vak, fogaitól, fülétől, farkától, bizonyos belső szerveitől megfosztott, végül egyetlen mozdulattal karóba húzott agár a korai novellához hasonlóan önarcképpé lényegül, azaz a szöveg közvetítette szimbolikus identitás lehetőségére kérdez rá.

Regényén, az 1968-ban írt *Kitömött madáron* átível az az önreflexió, amelyhez valószínűleg az utolsó novella önreflexív állításai is hozzákapcsolódnak. A regény első felében szabályosan váltakozik a két énelbeszélő, a fiú és Skatulya Mihály szólama. A két narrátor között közös kedvesük, Lujza, a fegyvercsempészt irányító bécsi főnök embere az összekötő kapocs. A két elbeszélő monológja referenciális értelemben azonban nem egyidejű, a szólamok egyidejűségét a mű rendje teremti meg: amikor a fiú megismerkedik Lujzával, Skatulya már két éve halott.

A fiú múlt idejű narrációjában állapotainak pontos földézésére törekszik. Egyes szám első személyből gyakran egyes szám második személybe, tehát önmegszólításba vált át. A néptelen hotelszobában irodalmi művet szeretne írni, és ennek a lehetetlenségével szembesül. Esetében a névtelenség, a szerelme, Lujza iránti vágyak való kiszolgáltatottsága és a szüzesség állapota az írás képtelenségének helyzete is.

Skatulya, a fa bögőtokban tudomása szerint nem fegyvert, hanem cigarettát csempésző cigányzenész társának, Norvónak, a zongoristának idézi föl életét a sötét éjszakában, miközben a Vörös szigeten várakoznak. Nem tervszerűen, hanem spontán asszociációk mentén idézi föl életét. Történeteiből elsősorban jóhiszeműsége derül ki (e tulajdonsága teszi hasonlóná a szintén gyanútlan fiúhoz). A végül mindig oklannak bizonyuló bizalom valamennyi történetében a testhez, a test kényelméhez és jóérzéséhez kapcsolódik. Mint mondja:

„elég csak egy szép, fehér inget meglátnom a kirakatban, egy csillogó borotvakészletet bőrtokban, egy kalapot, hogy ismét úgy érzem magam, mint a

kezdett kezdetén, mint húszéves koromban, mintha nem is az én életem lenne a múlté, úgy érzem olyankor, hanem valaki másé, akit nem ismerek, aki messze-messze Afrikában fekszik hidegen egy pálmafa alatt, vagy az északi sarkon, jégbarlangban, örök világosságban;” (Domonkos 1968, 104).

Skatulya bizalommal teli hangja különös, éles ellentétben áll a hátrányos helyzet-tel, melyben születése óta élni kényszerült:

„az én életem egyetlen hosszú, megválaszolatlan kérdő mondat, mintha csak süketnémák között éltem volna, mintha csak egy hang lettem volna, mely nem illett az akkordba, egy disszonáns hang, egy zörej, hogy így mondjam, igen, egy bántó zörej, mely sehova sem illett, érted?” (Domonkos 1968, 239).

Skatulya szólama, a fiú meddő szólamának ellenpontja *A kitömött madár* irodalmi diskurzusának része, ezért megállapíthatjuk, hogy Domonkos nem a spontán elbeszélést helyezi vissza jogaiba. Hogy az irodalmi diskurzus alkalmas-e az emberi élet ellentmondásainak kifejezésére, ez nyitott kérdés marad a műben.

Mészöly értelmezett novellájában a „rágondolás”-t nem írásbeli műveletként tételezte, ennek ellenére egy percig sem lehet kétséges, hogy a látvány regisztrálása, „bekeretezése” kizárólag a próza diskurzusában mehet végbe: Mészöly tehát végső soron az irodalmi kifejezésformát nem vonja kétségbe.

Domonkos utolsó novellájában a vadorzókkal együtt a martalócok támadásában a magyar modernség írói, Reviczky Gyula, Vajda János, Ady Endre, József Attila, Nagy László és még sokan mások, odavesznek. A kötet záró novella címében szereplő műfaj-fogalom beszédes: Domonkosnak az irodalmi kifejezésformával való leszámolását jelzi.

# VAJDASÁG ÉS KÖZÉP-EURÓPA

.....

# EMLÉKEZÉS DANYI MAGDOLNÁRA, A TESTVÉRI TÁJ KÖLTŐJÉRE

A *Palicsi verseket* a megjelenés évében, 1996-ban ajánlotta nekem. A jellegzetes balra dülő, szálkás kézírással írt dedikáció szinte függőlegesen fut föl a papíron. Amikor most kézbe veszem a karcsú kötetet, a lapjai közül kihullik egy sárgás könyvtári katalóguscédula, rajta néhány sor, megkért, írjak a könyvről. Nem írtam meg verseskönyvről a kritikát, s amikor 2010-ben felkért, Magyarországon mutassam be frissen megjelent tanulmánykötetét, ezt is elmulasztottam. Kétszeres adósságot törlesztek tehát. Kései szövegem ő már nem olvashatja. Azt a képet próbálom tétován megrajzolni, mely költészetfelfogásáról, életérzéséről, magatartásáról él bennem.

A bennünket egymáshoz kötő rokonszenv azon alapult, hogy láttuk egymást. Pedig nem voltunk barátok a szó megszokott értelmében, magánéleti kérdésekről nem beszélgettünk soha. Palicsi házában, az üveges könyvszekrények között egyszer sem jártam, bár az ő közegében ismerős voltam, nagynénéméknek víkendházuk volt a nyaralótelepen, gyerekkoromban a faragott, szecessziós, nyitott, nyári villamos a víztorony közelében, a kapu előtt állt meg, mögötte a park, a fásor mélyén megcsiláló tóval, az iszap szagával mély benyomást tett rám. A Szabadka környéki szőlők homokjának forrósága is az első emlékeim közé tartozik.

Az Új *Symposion* hetvenes évekbeli szerkesztőjét még nem ismerhettem, ehhez túl fiatal voltam. 1983-ban voltam első éves az újvidéki Magyar Tanszéken, amikor a folyóirat őt követő szerkesztőit szétzavarták. A szerkesztőség feloszlátása előtt évfolyamtársaimmal néhány még messziről figyelhattük a harmadik *Symposion*-nemzedék tagjait, csodálhattuk a kiforrott, eredeti, fiatal szerzőket, akik ebben a közegben a többiekől különbözők mertek lenni. Az, hogy a szocializmus erkölcsi normái mennyire nem voltak megalapozottak, abban a könnyedségben is megmutatkozott, ahogy a hatalom képviselői félretették őket. Akiket megfosztottak szellemi helyzetüktől, morális igazságuk megfogalmazásával törődtek. Nekünk, akik későn érkeztünk a vajdasági irodalmi életbe, nem lehetett részünk abban, hogy a nálunk csak kicsit idősebb nemzedék maguk közé emeljen bennünket.

1984 tavaszán találkoztunk, amikor bielefeldi tanulmányaiból már hazatért, és a *Híd*ban dolgozott. Nem is találkoztunk, felhívott telefonon. Ekkor már verseit, Czóbel Minkáról írt kötetét olvastam, fényképen is láttam már, az újvidéki közéletben ismeretlenül is felismertem volna őt egy irodalmi est hallgatósága között. Első publikáció, az Irodalomelmélet nevű tárgyból készült szemináriumi dolgozat, a Nemes Nagy Ágnes Ekhnáton-ciklusáról írt elemzés a *Híd*ban jelent meg. Magdi, a folyóirat egyik szerkesztője azért telefonált, mert az akkori körülmények között a címben szereplő isten-teremtés szót veszélyesnek érezte. Magamban túlzottnak gondoltam aggodal-

mát, úgy nőttem fel Újvidéken, hogy számomra valósága volt annak, amit magyarul olvastam, olvasmányaim különbejáratú terében teljes szabadság uralkodott.

Akkor kerültem hozzá közel, amikor 1985 őszén a Magyar Tanszéken kezdett tanítani. A Modern nyelvészet irányai című tárgyat hallgattuk nála. Messziről láttam őt, a katedrán, a könyvtárban, de közeli is figyelhettem, hiszen néhányan emeltszintű Celan-szemináriumra jártunk hozzá, az irodájába. Hogy a belső világ túlsúlyban van benne, ez az első órán kiderült. Nem vette észre, hogy túl gyorsan beszél, a diktált szakirodalmat nem lehetett leírni. Talán észre is vette, olyannyira megbénítóan személyes kudarcnak érezhette, hogy képtelen volt lassabban magyarázni.

Első pillanattól rokonszenvet keltett bennem értelme és irodalmi érzéke. A saját műveletlenségéről mit sem tudó fiatalság elbizakodottságával rendkívül magas mércét állítottam fel tanáraimmal szemben. Nem pusztán a műveltségbeli hiányokat vettem észre (nem olvasta *A tragédia születését*, gondoltam például egyikükről), hanem az irodalomhoz való, a lehető legkifinomultabb, egzisztenciális viszonyt is számon kértem rajtuk. Az irodalmi élmény, az esztétikum mint mérce, a létezés abszolút középpontja volt számomra. Losoncz Alpár visszaemlékező írásában nagyon találóan állapítja meg, hogy az olvasás, egy másik ember gondolatmenetének befogadása erőt igényel. Magdinak volt ereje az olvasáshoz. Határtalan bizalom élt benne a kifejezéssel szemben.

Az emeltszintű kurzuson, 1986 tavaszán Celan 1967-es, *Atemwende* című kötetének *Nördlich von den Flüssen* kezdetű versét olvastuk közösen. Mindössze négy sorból áll. A lírai én kiveti hálóját, melyet a megszólított Te tétován (zögernd) kövektől írt árnyékokkal terhel meg. Magdi hagyta, hogy az idegen nyelv szemantikai lehetőségei között botladozva őelötte elmondjuk olvasatunkat. A beszélgetés során észrevettem, hogy a vers jelentéséről más véleménye van, mint nekem, noha ezt a véleményt egyetlen szóval sem erőltette. Ahogy a szemináriummal egy időben írt szövegnyelvészeti értelmezésében meggyőzően bizonyítja, az árnyék ebben a versben, mint Celan költészetében másutt is, az értelmet jelenti, a vers *ars poeticaként* olvasandó. A *zögernd* határozói igenév és a *beschweren* ige jelentésén múlt az értelmezés. Amellett érveltem, hogy a háló kivetése, elterítése szakértelmet kíván ugyan, ám a súlyok eleve a hálóra vannak erősítve, tehát a *beschweren* ige nem a háló megterhelésére, hanem a hamis fogásra vonatkozik. Nőnek, vagy legalábbis a beszélő társának éreztem a megszólítottat, aki ugyan nem valódi kövekkel, hanem a kövek írta árnyékokkal terheli meg a hálót, a fogás mégis a beszélő létét vonja kétségbe. Mit jelenthet a kövek árnyéka? A kövek árnyékában azokat az értelmeket láttam, melyeket a megszólított nő önmaga elidegeníthetetlen lényegének érez. Az árnyéknak nincs ontológiai léte, a személyes azonosságot megképző értelmek ezért érvénytelenek ott, abban a szférában, ahol „egyek vagyunk”. A megszólított Te éppen azért helyezi el tétován, tűnődve a vers hálójában ezeket az értelmeket, mert tisztában van azzal, hogy önértelmezése érvénytelen, ám nem tehet mást. Magdi semmit sem vetett olvasatom ellen, saját értelmezésének

érvényessége azonban kizökkentett elbizakodottságomból. Abban kimondatlanul egyetértettünk, hogy a versszövegek olykor megengednek eltérő olvasatokat, a többértelműség azonban nem jelenti azt, hogy valamennyi lehetséges jelentés egyidejűleg érvényes. A költészet nem ismeri „ez is lehet, az is benne van” megengedő langyosságát. Az egyik lehetséges értelemszerkezet mellett döntenünk kell, hiszen a versnek egzisztenciális tétje van. Ma már közelebb került hozzám az ő olvasata, úgy érzem, a versben megszólított Te a mindenkori olvasó, aki figyelemmel, óvatosan kiegyensúlyozza a vers értelmét, hiszen ennek a műveletnek, a vers értelemmel való felruházásának az ő számára ugyanolyan egzisztenciális tétje van, mint a vers-én számára.

A Magdiról őrzött benyomásokban test és lélek szétválaszthatatlanul összefonódik. Ekkoriban a nyüzötségre érzékeny voltam, a saját testem minden vélt vagy valódi hibájának távlatából mások testi lénye különösen közelről érintett. Élesen láttam kerek arcát. Középen elválasztott, mindig csigákban aláomló haját. Sötét arcbőrének kontrasztját barna, sárgás árnyalatú hajával. Mélyen ülő, apró, zöldesszürke szemét, mely hirtelen teleszaladt jóindulatú fénnel, a szeme alatt a mély árkot, most is hallok kicsit zihálva feltörő, dallamos hagját, a ropogtatott r-ekkel, látom „szálkás” ujjú, mély érzékenységet kifejező kézfejét. Az, hogy milyen egyedül lehet, leginkább akkor látszott, ha oldalról vagy hátulról figyelhettem.

A látásnál van-e több? Tisztában voltam vele, hogy az emberi sérülések hozzánk nőnek, nem lehet feloldani őket, az eszközeink elégtelenek ehhez. A testi tényeket mozgíthatatlannak tudtam, meggyőződésemm volt, hogy ezek olyan, a tökéletességet elrontó adottságok, melyek az esélyeken, az emberi lényegen, a mindannyiunknak egyformán kijáró lehetőségeken nem változtatnak. Nem is a testről volt szó esetében, hanem arról, ahogyan a test tapasztalatát, lehetőségeit megélte, önmagára vonatkoztatta.

Fiatalon a verseiben kifejeződő életérzés sötétségétől megriadtam. A kis halott tájképek 2. darabjában írja a következőket: „Kivakult / júliusvégi koradélután (...) Ha követni tudsz / e lángnyelű homokban / mezítláb, látod, / testközelen a kert / az izzadt testvéri táj, / a szélrózsa minden irányából / permetez a fényhalál.”. A bravúr a versszak másik felében következik be, ahol a beszélő az olvasót a vele való teljes azonosulásra szólítja fel. Nemes Nagy Ágneszt nővérének nevezi verseiben: én nem nem lehettem „testvére”, nem tudtam, nem mertem azonosulni léttapasztalatával. Talán nem is várta el, hogy bárki kövesse őt ide: életérzésének megmutatására törekedhetett, hiszen pontosan tudta, hogy életérzése nem mindannyiunk tapasztalata, s ez a másság bizonyára fáj neki.

A sötétséget nem tartotta magához tartozónak. *Nosztalgia* című versében arról a másik világról szól, amelynek nincs neve, s ahol ő hiánytalanul az volt, ami itt lenni szeretne, ám amikor a vágyat kifejezi, azt is elárulja, hogy a sötétség tapasztalata sajátja. Amire törekedett, azt az ént feloldó értelmetlenség, fájdalom és kín – a sötétség – nehézkedési erejével szemben kellett létrehoznia.

1997 októberében Szivácon, a Szenteleky-napon találkoztunk. A megemlékező műsor végeztével, az emlékház udvarán álltunk, az ebédre várva, itt mindig melegebb volt, mint a hideg teremben. Szinte szavak nélkül, a bizalmával meggyőződtem arról, hogy november közepéig sikerülhet összegyűjteni a DAAD-ösztöndíjhoz szükséges igazolásokat. A nyolcvanas évek legelején ő is a Deutscher Akademischer Austauschdienst ösztöndíjával tanult Bielefeldben. A következő év tavaszán annak ellenére odaítélték az éves ösztöndíjat, hogy a legfontosabb dokumentum, Vosskamp professzor úr befogadólevele nem érkezett meg időben, és a postán elveszett az orvosi vizsgálat lelete. Egy évig Freiburg am Breisgauban tanulhattam: különös világossággal, rövid időre nekiiramodott az életem.

A *Palicsi versek* egyik darabjában megemlíti engem is. A lírai én felidézi az epizódot, amikor a Hídban publikált, az Ekhnáton-ciklusról szóló dolgozatot Ilia Mihály megküldte Nemes Nagy Ágnesnek. Hallottam később a Tanár úrtól, hogy Nemes Nagy Ágnes a nekem előkészített képeslapra a nevét sem volt hajlandó aláírni. „Ehhez nekem már nincs erőm.” – mondta. A lírai én hozzáteszi, hogy Nemes Nagy Ágnes a verseire hasonló hallgatással válaszolt, mint az én tanulmányomra. Lényegtelen, milyen méltatlanul kerülök ő mellé. Bizonyos, hogy Magdi versei más okból maradtak válasz nélkül, mint tanulmányom. Fiatalkori költészetében mindössze néhány közös szó utal arra, hogy meghatározó élménye volt Nemes Nagy Ágnes lírája. A *Palicsi versek* énje meg is fogalmazza, hogy Nemes Nagy Ágnes lírája nem az utánzás, hanem mindig a kifejezés vágyát ébresztette fel benne. Különös paradoxon, hogy a versbeszéd, mely bizonyosan felkeltette volna Nemes Nagy Ágnes érdeklődését, a halott költőt szólítja meg.

A *Palicsi versek*nek a halott Nemes Nagy Ágnes megszólító áradó versbeszédében ugyanazt a magatartást formálja meg, mint ami a hétköznapi életben is jellemezte Danyi Magdolnát. Megható gondossággal kívánta mindannyiunk számára azt a jót, amiről hajlandók voltunk azt hinni, hogy természetes módon kijár nekünk. Jóindulata a szerepjátszás hiányából következett. A *Palicsi versek* énje ehhez hasonlóan szereptelen: a teremtésnek a természetben, a fák életciklusaiban megnyilvánuló formáló elvel akar azonosulni.

Utoljára 2010-ben, májusban két napot töltöttünk együtt Belgrádban, a DAAD alumnusainak szerbiai találkozóján. Képek merülnek föl: a modern, vadonatúj újbélgádi szálloda egyágas szobájának kényelme. Az egyetemi karok épületei között egy belső udvaron vendéglői asztalokat, székeket helyeztek el, itt sülkértünk. Le vagyunk fényképezve, egy csoportképen nézünk föl az emeletre, a fotós irányába. Testi betegségéről, a műtétről beszélt, amelyen éppen túl volt, az orvosok szakértelme és a gyógyulás iránti teljes bizalommal. Jól volt, tele tervekkel, és mégis vigyáztam, szavaimmal akaratlanul meg ne bántsam. A repülőklub márvány, arany és brokát éttermében, balkáni pompa között vacsoráztunk.

Néhány levelet küldött még, gondosan fogalmazottak voltak, szinte túlcsordultak a jelentéstől. Csodálatos vigasztalás volt mindegyik jelentkezésében, pedig nem szorultam rá. Egyik leveléhez, a búcsújáró hely, a doroszlói csodakút fényképét csatolta. Talán ott járt, levelében nem említette ezt. Vagy önmagát küldte, zöld háttér előtt, és fotója ugyanazt jelentette, mint a kút. Szavakon túli jóindulatot és kiteljesedést fejezett ki.

A kép, amely bennem él, emlékekből, beszélgetéstörödékekből, levelekből rakódik össze. A szenvedés tartja egyben. Nyelvi emlékek is ezek. Az is belejátszik a róla alkotott képbe, ahogyan beszélni tudott az élet érzékelhető oldaláról, élményeiről. Talán a legjellemzőbb, összegző kép a következő: féloldalról mutatkozik, félhosszú haja keretezi az arcát, az értelem fénye és a jóindulat a tekintetében, inkább befelé néz. Amikor váratlan halála után az újvidéki Magyar Tanszéken meg kellett róla emlékezni róla, egyszeri arcát igyekeztem kifejezni. Most nem érzem a veszteség riadalmával azt, hogy az arcát kell megidézni, és ennek a vállalkozásnak a tehetetlenségét sem. Figyeli, amit róla mondok, és megbocsátja, ha nem pontos.

Tudta, hogy a – versnek – a szokatlan szemantikai kapcsolódásokat létesítő szövegtípusnak nem az a funkciója, hogy új, rögzült jelentést hozzon létre. Nincs olyan jelentés, amely kifejezné az igazságot. A nyelv többértelműségére van szükség ahhoz, hogy egy adott pillanatban az egyik lehetséges értelemstruktúra mellett dönthessünk, önmagunkat átadva, saját életidőnk egy darabjával hitelesítve a létrejövő teret, amely mindig a Másik tere és arca is. A verset a nyitottság terének nevezte.

Ebben a térben élő tovább, melyet versei és költészetről való beszéde mindig újra megteremtnek.

## ÖNREFLEXIÓ ÉS SZÁMVETÉS JUHÁSZ ERZSÉBET PRÓZÁJÁBAN

Az utolsó tizenöt év, amely Juhász Erzsébet számára megadatott, az intenzív felkészülés ideje volt. A kitartással és szenvedéllyel folytatott tanulmányok eredménye négy kötet. *Esti följegyzések* című esszéi 1993-ban, tanulmánygyűjteménye, a *Tükörképek labirintusa* 1997-ben, értekező próza-kötete, az *Úttalan utaim* 1998-ban, töredékben maradt regénye (*Határregény*) pedig 2001-ben, posthumus jelent meg. A regény értelmezői hívták fel a figyelmet a *Határregény* és Juhász Erzsébet esszéinek kapcsolatára. Faragó Kornélia szerint a *Határregényben* „az »itt«-ség és a »most«-ság horizontjába vont gondolatkörök, az aktualizáló olvasati lehetőségek” szükségesé teszik azt, hogy az *Úttalan utaim* reflexióit is bevonjuk az értelmezésbe (Faragó 2011, 100–101), Hózsá Éva pedig arra figyel fel, hogy a regényt nagy mértékben a szerző elmélyült komparatistikai kutatásai szervezik (Hózsá 2004). Juhász Erzsé-

bet esszéinek és tanulmányainak áttekintésével azt vizsgálom meg, hogy az irodalmi értelmezésekben és esszéikben megfogalmazott felismerések hogyan épülnek be a *Határregény* epikai szerkezetébe.

### *A Monarchia értékválsága*

A *Tükörképek labirintusának* bevezetőjében Juhász Erzsébet kijelöli, hogy kötetében olyan közép-európai műveket értelmez, „amelyekben meghatározó az érvényben lévő értékek rendszerének megingása vagy felbomlása” (Juhász 1997, 9). E művek kritikával közelítenek ábrázolt világukhoz, még ha a múltat nosztalgikus fénybe vonják is.

Az értelmezés egyik kulcsfogalma a Habsburg-mítosz. A Claudio Magris által vizsgált jelenség, a Habsburg-mítosz kialakulása a 19. század elejére tehető, arra az időszakra, amikor a Birodalom elvesztette világpolitikai befolyását; a mítosz megerősödéséhez, irodalmi megnyilvánulásaihoz azonban az osztrák–magyar államalakulat szétesését követő válság vezetett. A Habsburg-mítosznak Magris szerint egy ellentmondás az alapjegye: benne a történelmi valóság és annak önkéntelen vagy szándékos átlényegítése ellentétbe áll egymással (Juhász 1997, 21).

A cseh szociológus és filozófus, Bělohradský úgy látja, a Monarchia a barokk kori állameszmével igazolta fönnállását a 19. században is, amikor az állami legalitás alapja az etnikai egység lett (Juhász 1997, 103). A többnemzetiségű Habsburg Birodalomban a barokk kori *legitimitást* a *legalitás*nak sajátos válfaja váltotta fel. Az egyetemes eszme szerepét a Monarchiában az államgépezetben kifejeződő racionalitás, a szinte vallásos szentség rangjára emelkedő bürokrácia vette át (Juhász, 1997, 103). Annak pedig, hogy a történelmi–társadalmi valóságot egy fiktív, illuzórikus valósággal helyettesítették be, a burjánzó *etikátlanság* volt a kiváltó oka (Juhász 1997, 14–15).

A Habsburg-mítosz működését Juhász Erzsébet Krúdy-regények segítségével mutatja be. Megfigyeli, hogy *A vörös postakocsi* főhőse, Alvinczi Eduárd „kétarcú”: lénye emelkedettebb felével minden évben színreviszi esküvőjét kitartott szeretőjével, Lottival, e némajátékban pedig „valamely letűnt időbe beleképzelt életforma fragmentuma elevenedik meg halálesztétikát és halálerotikát árasztva” (Juhász 1997, 21). Alvinczi másik énje azonban vagyongyarapító szerencsejátékos. Kettős szubjektumának mitikus vonásait bizonyítja, hogy a szublimált szerepjáték költségeit az alantas vagyonszerző tevékenysége teremti elő (Juhász 1997, 18). Az Őszi utazás a vörös postakocsin című Krúdy-regény legfőbb esztétikai értékét abban látja Juhász Erzsébet, hogy Krúdy elbeszélésében végig fenntartja a „kísértet-lét atmoszféráját”, miközben az elmondott utazás referenciálisan is lejátszódik. Alvinczire, aki Bécsből indul el, útja során csak az egykor ismert emberek és dolgok hasonmásai, pótlékai várnak, az is kiderül azonban, hogy a múltban sem lehetséges az eredeti azonosítá-

sa (Juhász 1997, 28): „a letűnt idő keresése az Őszi utazás a vörös postakocsin című regényben a kísérteties jelen idő megjelenítésének eszközé”-vé válik (Juhász 1997, 34).

Könyvében Juhász Erzsébet a közép-európai irodalom körébe sorol be olyan kortárs műveket is, melyek jóval a Monarchia felbomlása után jöttek létre. Ezeket az alkotásokat, melyeket „nem a történelmi valóság és annak önkéntelen vagy szándékos átlényegítése szervez” (Juhász 1998, 21), a világlátás hasonlósága kapcsolja a Monarchia irodalmához. Bělohradsky megállapítja, a mitteleurópai filozófia egységes jegye, hogy az élet és az állami racionalitás kiegyenlítésének szándékát abszurdnak érzi (Juhász 1997, 110). Az ebből a belátásból következő „mitteleurópai groteszk” zárt világot feltételez. Ebben a világban nincs egyetlen működőképes értékrendszer sem, „így a groteszk tagadni kényszerül minden abszolútumot és bárminemű értékrendszernek a puszta lehetőségét is.” (Juhász 1997, 122). A totalitarizmus bármilyen változata kioltja a lelkiismeretet, az emberi közösséget értelemről megfosztott gépezetté alakítja (Juhász 1997, 119). Danilo Kiš *Fövenyóra* című regényének az emberi közösségből a származása miatt kitaszított, a cselekvés minden lehetőségétől megfosztott főhőse számára utolsó lehetőségként a helyzetével való szembenézés marad. Abban a zárt, minden értéktől megfosztott világban azonban, amelybe került, a józan életlátás és örület azonos egymással.

Juhász Erzsébet esszéiben és tanulmányaiban több helyütt idézi Danilo Kišnek a formáról megfogalmazott állításait, azt a mondatot is, mellyel Kiš a közép-európai kötődésű írók közös tulajdonságaként a *forma tudatát* jelöli ki (Juhász 1997, 134). A forma egyszerre könyörtelen látület és rend, „a barbár ziláltság és az ösztönök irracionális önkényének ellentéte” (Kiš saját fordításában idézi: Juhász 1997, 134).

### *A z í r á s m i n t m e d i t á c i ó*

1993-as esszékötete, az *Esti följegyzések* a balkáni háborúk idején keletkezett. Juhász Erzsébet központi szerepet juttat a kisebbségi helyzet és a kisebbségi irodalom kérdésének. A gyűjtemény első esszéjének Márai Sándor 1943–44-es, háborús naplója a tárgya. Márai egyik bejegyzésében a háború helyzetében előállt írásképtelenségét azzal magyarázza, hogy „egy író egyszerűen idegrost egy szellemi organizmusban, s ha az organizmus egészét hűdés éri, ha az idegrost nem kapja meg a szellemi szervezet egészétől a szükséges vérellátást, megszűnik létezni” (idézi Juhász 1993, 7). Az esszé záradékában Juhász Erzsébet felveti, a kisebbségi „szellemi szervezet” megkülönböztető jegye az, hogy „eleve hűdéses” (Juhász 1993, 9). Esszék sorozatában utasítja el, hogy a nemzetiségi írónak az a feladata, hogy a kisebbségi sors kérdéseit közérthető módon megfogalmazza: az író, bárhol él is, „a létezésszakmában” dolgozik. Az eleve hátrányokkal teli kisebbségi létforma saját tapasztalatát kizárólag olyan irodalmi művek közvetíthetik hitelesen, melyeknek megkülönböztető vonásuk a forma tudata.

*Műkedvelők* című, 1985-ben megjelent regényében, „a vajdasági irodalmi identitás kiépítésének kulcsregényé”-ben (Bencsik 2013, 107) Sztantits Aurél néven Szenteleky Kornélt, a vajdasági magyar irodalom első világháború utáni organizátorát tette meg főhősnek. A regényben Szenteleky mindvégig mint „nagyapánk” szerepel. Esterházy Péter – a hivatalos irodalom hagyományától eltérő hagyományra való jogot hangsúlyozva – Kosztolányit egyik esszéjében bátyánknak nevezte (Esterházy 1988, 45). Szenteleky, aki a helyi színek programjának meghirdetésével „elsősorban íróink magatartásán szeretett volna változtatni” (Utasi Csaba 1984, 18), nem az elbeszélői eljárások tekintetében „rokonunk”. Az általa meghirdetett programot Juhász Erzsébet nem kívánja „értékjelképpé” vagy „létszimbólummá” (Juhász 1996a, 92) tenni. Szenteleky sorsának és törekvéseinek megidézésével a kisebbségi helyzet mindenkori jegyeit rajzolja meg. Az elbeszélő a főhős számvetését közvetítő szólamában a hiányok domborodnak ki:

„De vajon megadatott-e egyáltalán neki és nekik valamennyiüknek ott, az Ákácok alatt a jelen időbe ténylegesen bekapcsolódva élniük? Hiszen az az idő, amelyikbe beleszülettek egykor, mint akik fölöslegeseek, rég kivetette magából őket. Ahhoz, hogy egy másik megélhető idő képződjék körülöttük, a jövő időt kellett meg – vagy inkább kitalálniuk, ami felé haladhatnának. Éveken át csak a saját múltjukban érezhették otthon magukat. Így lettek – anélkül, hogy helyükről egy tapodtat is elmozdultak volna – emigránsok.” (Juhász 1985, 107)

A délszláv polgárháború „tőszomszédságában, riadt és kétségbeesett szemtanújaként a vérontásba torkolló gyűlöletnek, a teljes erkölcsi és gazdasági csőd kellős közepén, jobb idők eljövételének szikrányi reális esélye, szívbeli reménysége híján” (Juhász 1993, 5), Juhász Erzsébet elsősorban arra keres választ, hogy a mindentől megfosztó, szorongató hiány állapotában hogyan lehetséges számára a „konkrét tér- és időkoordinátái közül való kiszabadulás átmeneti élményét” jelentő írás és elmélyült olvasás.

Bencsik Orsolya finom megfigyelése, hogy noha Juhász Erzsébet könyve nem feleltethető meg maradéktalanul a *hüpomnémata* ókori fogalmának – amely számadási könyv, közügyekről való beszámoló, emlékeztetőül szolgáló feljegyzés –, könyve mégis e műfajba sorolható azon az alapon, hogy olvasott idézetekből, az ezekre adott reflexiókból és személyes élményekből épül fel (Bencsik 2016, 82).

A *hüpomnémata* műfajának meghatározó jegye, hogy „az epiktétoszi értelemben felfogott írás mint meditáció, mint az önmagára irányuló gondolkodásbeli gyakorlat” (Bencsik 2016, 81) a már tudottat eleveníti fel és arra reflektál. Bencsik Orsolya szerint, „ha elfogadjuk Foucault értelmezését, a *hüpomnémata* a jövő bizonytalanságából, a jelenbe vetett szorongásból a múlt felé (...) mozdítja ki a szubjektumot.” (Bencsik 2016, 85). Az ókori példákban, melyeket Foucault elemez, a múlt, amely felé a napi írásgyakorlat kimozdítja a szubjektumot, az irodalmi hagyománnyal egyenlő. Az

egyén a múltbeli diskurzus segítségével nyilváníthatta meg mások számára láthatóan, értékelhetően önmagát. A romantikától, az autonóm irodalom kialakulásának fogva megnő az egyéni tapasztalat értéke, a múlt ettől kezdve válik a személyes emlékek, benyomások tárházává.

Az esszékötet elbeszélője olvasmányaiából, a halottak napjához, a télhez, az adventhez, a karácsonyhoz kapcsolódó emlékekből, képzettársításokból kiindulva jut el az irodalmi kifejezés kérdéséig. Megjegyzi például, hogy a jelen szorongató sötétsége elől a gyermekkori érzékelés tágasságához kellene visszatérni. Később az önmagunkról való megfeledkezésnek azt a válfaját idézi fel, mely az idő múlásával következik be:

„Egyre kevésbé vagyunk önmagunkban hangsúlyosak, nem a tulajdon kirajzolásunk, megneveződésünk foglal el bennünket többé, hanem »birtokunk«, mellyel körülkerítettük magunkat. Véletlenül se kertes házra gondoljon senki. Hanem mindenekelőtt benső életterünkre és életvitelünkre: kötődéseinkre, ezekre a hajszálygökökre, melyeken keresztül belekapcsolódunk a bennünket körülvevő világ áramába.” (Juhász 1993, 72)

A karácsony jelentőségének taglalása észrevétlenül ennek a fent említett, az idő múlásával létesülő benső létternek a feltételeire világít rá: „Kölcsönösség nélkül nem lehetséges bensőségesség. A bensőségesség a szeretet interakciója, egymás közötti cseréjének árama. A bensőségesség mélységes áhítása és hívása az ima”. (Juhász 1993, 85) Pilinszkyt idézi tanúságul, aki szerint az imádság: „Egyfajta metanyelv, némaságában is egyféle beszélgetés mindennel és mindenkivel.” (Juhász 1993, 86)

A szorongató jelenből egyedül az irodalom élménye szabadíthat ki:

„csak a művészet képes életben tartani az élet érzékelésének gyermekkori spontán tágasságát. (...) Látom magam előtt a vörös postakocsi mögé fogott szánokat, ahogy keresztül–kasul szeldesik a felvidéki erdőségeket. A világ körös-körül a valószerűtlenségig kifehéřült. S ebben a már-már egyetemes télben és hófehéřségben a Krúdy-hősök lelke is annyira kitágult, hogy túllen-dűlhet a személyesség egyszerűségén és fölcserélhetetlenségén. Kezdetét veszi a havas lélekben a mese, minden lehetségessé lesz: életre kelnek a holtak, magukra találnak a lelkek.” (Juhász 1993, 77–78)

A világ, a jelenségek és önmagunk „birtokbavétel”-nek fönti formája állandó reflexiót feltételez, a kialakult értékhiánnyal, a determinációkkal való folyamatos szembenézést. A megfogalmazódó reményt a tisztánlátás teszi megrendítővé.

## *Írói eljárások*

A *Határregény* egy térségbeli család több generációjának életútját, kapcsolatait mutatja be. A regényben világosan kibontakozik az a szándék, amely a Monarchia

széthullásától a balkán háborúig mutatja be azt, hogy az államalakzatok módosulása az emberi identitásban milyen rombolást visz végbe. Bence Erika értelmezése középpontjába ezt a mozzanatot állította:

„A kényszerű határok közé szorult, magukat fogolyként meghatározó személyek, illetve a beszorítottság képzetkörében felnőtt utódaik sorra létrehozzák belső határmezsgyéiket is, amelyek elsősorban társadalmi kapcsolataikban, családon belüli viszonyaikban jelentenek áthatolhatatlan falat.” (Bence 2008, 118–119)

Azt is mondhatnánk azonban, hogy a regénynek azok a hősei, akik kulturális identitásukat a Monarchiában alakították ki, az államalakzat szétesése után – etnikumuktól függetlenül – kisebbségi helyzetbe kerülnek. A nagyapák nemzedékéhez tartozó, a Monarchia széthullása után Szabadkán élő Patarcsics Miklós „már nem volt se bunyevác, se horvát, se szlovén, de még nem volt igazán magyar sem (...), úgy érezte, ha egyetlenegyszer igazából át tudná érezni, hogy ő magyar, az maga lenne a révbe jutás” (Juhász 2001, 61). A Nagyváradon született, zaklatott idegzetű Sajtos Lina a trianoni határmódosulást követően idegenül érzi magát szülővárosában, végül azonban rádöbben:

„ő maga nem is a reménytelen szerelmek, a mindent végérvényesen szétziláló világháború, nem is egy visszataszítóvá lett ország foglya, hanem a tulajdon sorsáé, s mindez annyira önmagán belül van, hogy soha, míg él, nem lehet belőle szabadulása.” (Juhász 2001, 76).

A hiány válik személyisége alapjává. Halála előtt utolsó erejével dörömbölni próbál az ajtón, miközben zokogva azt kiabálja: „Engedjete be!”

A nagyepikai kompozíciónak valószínűleg Emi nézőpontja lett volna a(z egyik) fókusz. A regény a múltat a balkáni háború jelenéből rekonstruálja. Az unokák generációja, amelynek Emi is tagja, a testvériség–egység Nagyjugoszláviát szervező eszméjével nem azonosult maradéktalanul, ám Magyarországot sem érezte hazájának:

„A hatvanas évek elején volt először Magyarországon. Anyanyelvélményként valósággá vált, minden más téren idegen, valószerűtlen maradt. Éppúgy nem volt köze a HAZÁNK-hoz, mint annak az országnak, amelybe beleszületett, s végül úgy széthullott, hogy máig is bizonytalan, hol vannak a határai, s meddig lesznek ott, ahol vannak.” (Juhász 2001, 16)

Az *Esti följegyzésekben* is vázolt két magatartás, az elmélyült olvasás és az írás a regényben Emi és bátyja, Emil között oszlik meg. A testvérek közül Emiből hiányzott az alkotóerő, kreativitása az értő olvasásra szorítkozott, Emil volt kettőjük közül az író (az Emilt középpontba állító fejezet azonban nem készült el).

A szereplők némelyike csupán az álmok és a rögeszmék nyelvén tudja kommunikálni tapasztalatát, nekik az elbeszélés szolgáltat igazságot. Mások a lehetőségeik teljes lezárulta után bekövetkező tisztánlátás szabadságáig érkeznek el.

A Vajdaság Szerb Köztársaságon belüli autonómiájának megnyirbálásához vezető 1988-as, ún. joghurtforradalmat követően Emi zeneszerző férje, Boro az emigrációt választja, Emi pedig az elköltözés és az otthonmaradás esélye között őrlődve akkor jut el végre a megnyugvást hozó felismerésig, amikor férje konkrét zenei szerzeményét hallgatja. Az grožnjani nyaralásuk egy bizonyos napján rögzített hangeffektusok emlékképeket idéznek fel benne, s a tenger utolsóként megképződő látványa váratlanul a „mindenre való nyitottság” állapotába helyezi őt vissza, miközben világosan érzi: „hiába menekülne bárhova is, neki az a sorsa, hogy itt, a szülőföldjén élje meg mindazt, ami ráméretett”. (Juhász 2001, 18). Boro másik szerzeménye távoli rokonuk, a nagyszülők generációjához tartozó Angeline Nenadovits halálának napján készült, miközben kint az utcán éppen zajlott a joghurtforradalom. Az ütemesen skandált Slobo-slobodo jelszó felidézi Emiben a tömeget, melynek zajongásába a zenei szerzeményben váratlanul bekapcsolódik a *Bécsi vér* néhány kibicsaklott üteme. A keringő taktusai egyszerre jelenítik meg a Bécsben született Angelinét és a Habsburg mítoszt. Juhász Erzsébet a mítosz pólusai közül csupán az egyiket, az értékhiányt képezi meg szövegében, a látszattá és dekorummá „átlényegített történelmi valóság”-ot mindössze metaforaként, idézetként illeszti regényébe.

## AZ ISMERETLEN TÜKRE

### Danilo Kiš magyar intertextusai

Amint ismeretes, Danilo Kiš édesapja, az újvidéki hideg napok után családját Nyugat-Magyarországra költöztette. Az apát 1944-es deportálást követően Auschwitzben elpusztították, utóbb eltűntnek nyilvánították, fia édesanyjával és nővérével 1947-ig Magyarországon élt. Az 1942-vel kezdődő években Danilo Kiš kétnyelvűvé vált: ez a később mindig ambivalens színben ábrázolt gyerekkori identitásváltás azonban a magyar irodalomhoz való viszonyát nem árnyékolta be. Nemcsak kitűnő fordítója volt a magyar költészetnek, hanem a prózáját átszövő dokumentumok, vendégszövegek egy része is magyar vonatkozású. Azok, akik Kiš prózájához a magyar és szerb nyelv együttes ismeretével közeledtek, felismerték, hogy a magyar irodalmi utalások értelmezése elengedhetetlen Kiš prózapoétikájának megközelítésekor.

Marko Čudić monográfiájában a magyar intertextusokat egyrészt Kiš műfordításaihoz kapcsolta, másrészt közép-európai jellegüket hangsúlyozta. Bányai Jánosra hivatkozott, aki szerint Kiš prózája a benne sűrűn elhelyezett – nem motivikus jellegű

– magyar kulturális utalások révén kerül kapcsolatba azzal a Közép-Európával, melyet esszéiben virtuálisként határozott meg. Bányai szerint Kiš prózájának voltaképpen szerb irodalmi újdonságát, az ebből a szövegkörnyezetből mindaddig hiányzó közép-európai jegyek képviselik (Čudić 2007, 280–294).

Elsőként arra szeretnék rámutatni, a térség virtuális volta Danilo Kiš számára mindenekelőtt a régióra jellemző, egységes közép-európai tudat meglétének hiányából következett. Szerinte a térség irodalmi a bennük felcsendülő európai emlékek, reminiscenciák következtében ugyan egymáshoz nagyon hasonlóak, e hasonlóságról azonban ezeknek az az irodalmaknak a képviselői alig vesznek tudomást. A térség valamennyi nemzeti hagyománya egyedülállónak tudja Európához való viszonyát, semmihez sem hasonlíthatónak saját lényeges, eredendő jegyeit. Az egymástól elzárkózó tudatokból következik Kiš számára az, hogy:

„»Közép-Európa« kulturális értelemben talán csak annyit jelent már, mint sajátunkként hivatkozni Európa családfájára, melynek keleti ágai ugyanahhoz a gyökérhez tartoznak, a közép-európaiságnak, a vallásnak (vallásoknak), a reneszánsznak, a barokknak ugyanazokkal a nedveivel táplálkoznak; »Közép-Európa« ezen kívül azt a jogos kívánságot is jelenti, hogy elismertessék a közös örökség, a különbségek ellenére, vagy éppen azok okából.” (Kiš 2012, 132. U. Cs. ford., kiem. az eredetiben)

Kiš pontosan érzékelte azt is, hogy a Közép-Európáról megfogalmazott gondolatokkal végső soron csupán saját poétikájának ad hangot:

„Ha azt mondom, a közép-európai eredetű szerzőket jellemző jegyeknek egyike a *forma tudata*, a formáé, mely az életet és a metafizikai ambiguitásokat értelemmel látja el, a formáé, mely a *választás lehetősége*, a formáé, mely valamely arkhimédészi biztos pont keresése a bennünket körülvevő kaoszban, a formáé, mely a barbárság tombolásának és az ösztönök irracionális önkényének ellentéte, félek, ezzel csupán saját intellektuális és irodalmi megszállottságaimat általánosítottam.” (Kiš 2012, 141. U. Cs. ford.).

Poétikáját, formatörekvéseit nyilatkozataiban és értekezéseiben többször személyes identitásának nagy töréseivel hozta összefüggésbe. Identitástepasztalata a magyarországi kortárs irodalmi törekvések magyarázatául is szolgálhat, rávilágíthat arra, hogy a posztmodern irodalom jellemző eszközeit, mint amilyen az allúziós idézet-technika vagy az irónia, Danilo Kiš és a magyarországi szövegirodalom képviselői miért használják tőle eltérő módon.

Kišnek a személyes azonosságát alapjaiban megingató korai traumái ugyanúgy a huszadik század nagy kataklizmáihoz kapcsolódtak, mint ahogyan a harmincas vagy az ötvenes években született magyarországi prózaírók korai sérülései. A magyar-

országi szerzők esetében azonban a gyerekkori és fiatalkori traumák nem okoztak olyan többszörös, teljes nyelv váltással járó identitástörést, mint amilyent a szerb író életeseményei váltottak ki. Kiš 1935-ben Szabadkán született. Zsidó származású édesapja szerbül, németül egyformán jól tudott, ortodox vallású, montenegrói származású feleségével és a gyermekeivel kizárólag szerbül beszélt. Kiš szerb tannyelvű iskolába kezdett járni, immár Újvidéken. Apja megmenekült az 1942-es hideg napokban (*megtelt holttestekkel a lék*), két év múlva Auschwitzbe deportálták, eltűntnek nyilvánították. A korai évekre az apa lelki betegsége és időszakonkénti alkoholizmusa nyomta rá bélyegét, később pedig a magyarországi évek nélkülözése. 1947-ben anyai nagybátyja a Vöröskereszt segítségével találta meg hűgát és annak gyerekeit és hozatta őket Cetinjébe.

Amikor 1976-ban, a *Borisz Davidovics síremléke* című kötetének megjelenése után a szerb nemzeti irányultságú irodalomkritika megtámadta, poétikáját összefoglaló, könyvnyi terjedelmű válaszában, az *Anatómiai leckében* újra kitért arra, hogy a vele történtek fényében hogyan értékeli a nemzeti eszmékkel való azonosulás lehetőségét. Elmondta, hogyan azonosult a magyarországi száműzetés éve alatt a magyar nemzeti tudattal, melyet a magyarországi környezet, az iskola közvetített, s az újabb váltáskor hogyan tekintett gyanakodva a montenegrói tudatra, amely saját nemzeti múltját és hőseit, karakterét a magyarhoz hasonló módon egyedülállónak tekintette, s amellyel már képtelen volt azonosulni (Kiš 2012a, 31–35).

Kora fiatalságának montenegrói környezetére a következőképp emlékezik:

„Az ateista és ideológiailag igen megbélyegzett világban, melyben éltem, feleleteket sem a vallásban, sem az ideológiában nem kereshettem. A vallást kitörlték, az ideológia értelmetlen volt. A gimnáziumban, melyben azt tanították, hogy a történelem, ugyanúgy, mint a vegytan, a leegyszerősített marxizmus terméke, az irodalom jelentette az egyetlen fényt az ideológiai ködben. (Kiš 1990, 203. U.Cs. ford.).

Nagybátyja könyvtárában két világháború háború közötti szerb költőket, orosz és francia szerzőket olvasott. Anyanyelvének újratanulása mellett ezek a költők jelentették az egyetlen menedéket. Az irodalom, mint az egyetlen hiteles tapasztalat, és egyszerre több nyelven. Interjúiban többször elmondta, tizennyolc éves korában fedezte fel magának Ady költészetét. Minden könyvében talált egy-egy akkori érzését kifejező verset, Ady lírája minden addig olvasmányánál elemibb élményt jelentett a számára. A visszaemlékező hálát ad, hogy az Adyval való találkozás a próza felé fordította őt, megmentette attól, hogy rossz költő legyen.

A fentiek fényében jól látható, hogy Kiš az alábbi idézetben csupán látszatra fejt ki a magyarországi szövegirodalom álláspontjához egészen közeli véleményt:

„A közép-európai író már régen két – az ideológiai és a nacionalista – redukcionizmus között találta magát; hosszú kísértés után rá fog jönni, hogy a »nyitott társadalom« eszményét abban a két szférában, mely önmagát kizárólagos választásként kínálja fel, nem találhatja meg. S így végül a nyelvben fogja megtalálni egyetlen igazi hitelét, az irodalomban azt a »különös, csodálatos vigaszt«, melyről Kafka beszél. Veszélyes és felszabadító ragaszkodás: »a gyilkosok sorából való kiugrás«. Ám, ez az elköteleleződés sem mentes a kételytől: senki sem zárhatja ki önmagát megbánás nélkül a közösségből. Az örökkévalóságra fogadni éppen akkora hiúság, mint a pillanatra. Ebből ered »az inautentikusság« állandó érzése.” (Kiš 2012, 140. U. Cs. ford.).

A magyarországi, 1978 után kibontakozó prózafordulat jelszavává váló mondat, hogy az irodalom nem népben–nemzetben, hanem alanyban–állítmányban gondolkodik, azt az álláspontot fejezi ki, hogy a diktatórikus hatalom az irodalmi hagyomány egészét nem képes uralma alá vonni. A jelenbeli prózaművek – allúziós idézettechnikájukkal és iróniájukkal – a hagyomány olvasatai, ami azt jelenti, a kortárs próza voltaképpen az értelmezés és aktualizálás gesztusával tovább élteti a hiteles hagyományt, miközben maga is e hagyomány részévé válik. Kiš a hagyományra, a nyelvre nem tekintett olyan kétely nélküli derűvel, mint a magyarországi szövegirodalom képviselői.

Kiš a műveire jellemző – élményeiből és olvasmányjaiból egyaránt következő – tapasztalatot, nem minden irónia nélkül, a *jógi* és a *komisszár* egymást kizáró helyzetével szemlélte:

„A »jógi« pozíciója metafizikus és ontológiai státusz, a végső kérdésekkel (az élet és a halál kérdésével) való megszállottság, a másik a társadalmi lény helyzete, azé az emberé, aki a metafizikát a szociológiára vezeti vissza, a társadalmi helyzetben látva az emberi lény teljességét.” (Kiš 2012, 119. U. Cs. ford.).

Állítása szerint a két, látszatra ellentétes, ám lényegében egymást kiegészítő szemlélet fonódik össze valamennyi könyvében. A kettős pozíció<sup>19</sup> érzékeltetése azonban csonka volna, ha nem tennénk hozzá, hogy mindkét pozíció hatáslehetőségére Kiš egyforma kétellyel tekintett, amint az alábbi idézet bizonyítja:

„Az irodalom azonban ez is: a »komisszár« szenvedélyes elkötelezettsége és harca a szociális igazságért, azért, hogy a történelmet és folyamait értelemmel töltsse. Természetesen, az író tudja, tudnia kell, hogy minden, amit ezen a téren tesz, alig hatékonyabb, mint a »halállal való küzdelme«, hogy így fejezem ki magam, ám az író mégis belemegy az eleve elvesztett harcba, mert egyformán fogad az örökkévalóságra és a jelenre, habár tudja, hogy minden fogadás előre vesztett ügy.” (Kiš 2012, 120. U. Cs. ford.).

19 Ez a kettősség más vonatkozásban azt eredményezi, hogy Kiš prózája metaforikus. Erről: Utasi 2019.

Egyetlen intertextus, a *Holtak enciklopédiájának* egyik novellájába illesztett Petőfi-utalás szövegbeli funkcióját szeretném a prózapoétikai törekvések összefüggésében értelmezni. 1983-ban megjelent kötetében, a *Holtak enciklopédiájában*, Kiš mellőzni kívánta az erős történelmi konnotációkat, a hangsúly áthelyeződött a metafizikumra, Erősz és Thanatosz egységét akarta kifejezni. A metafizikum túlsúlya azt jelenti, hogy az új történetek a *Borisz Davidovics síremlékének* történeteinél nagyobb időszakaszt fognak át, a politikum nem a huszadik század totalitarizmusa. Cselekményük Krisztus korától a közelmúlt időszakáig terjedő periódusban játszódik. A kötet belső rendje szerint minden új történettel ritmusváltás következik be, és minden új történet visszhangzik az előző és az utána következő szövegben is. Az ironikusan egymás mellé helyezett dokumentumokból, az összecsendülő, egymást kioltó értelmekből bontakozik ki a szövegek jelentése.

A *Holtak enciklopédiájának* szövegeibe valós és fiktív igazoló dokumentumok tagozódnak, a *Post scriptum* címet viselő, a történeteket hitelesítő függelék pedig egészében valódi és kitalált forrásokból épül fel. A szövegbe épülő dokumentumok egy része valóban fordítás, másik részük pedig fordításszöveggé hat. A *Borisz Davidovics síremléke* első története így kezdődik:

„Az alább következő, kétségek és habozások közt születő történetnek csupán az a *baja* (vannak, akik ezt szerencsének mondanák), hogy igaz: tisztességes emberek és szavahihető tanúk keze jegyezte fel. De ahhoz, hogy a szerzője megálmodta módon legyen igaz, románul, magyarul, ukránul vagy jiddisül kellene elbeszélni, vagy alkalmasint, mindezeknek a nyelveknek a keverékén.” (Kiš 1978, 5).

A Nagyezsda Mandelstam önéletrajzának hangvételt idéző *Vörös Lenin-bélyeg* című történet levélformában íródott. Az elbeszélő Mendel Oszipovics, a sztálini csisztkákban eltűnt jiddis költő házasságtörő, titkos szerelme. Levelét az évtizedek óta halott Mendel Oszipovics költészetének kutatójához intézi, aki–szerelmükről és a levelek elégetéséről mit sem tudva–elbizakodottan vakmerő reményeket fűz a költő levelezésének felbukkanásához. A szerb nyelvű levél stílusbravúrja maradéktalanul közvetíteni képes a francia nyelvű levél tényét.

A *varázstükör* című novellában Kiš okkult keretben beszél el egy kegyetlen gyilkosságot: 1858-ban az Arad és Szeged közötti térségben két útonálló lemészárolt egy zsidó kereskedőt és annak két lányát.

A történet az otthon maradt harmadik kislány álmának leírásával kezdődik. Az olvasó először nem észleli, hogy a kislány álombeli erdőben jár. Az elbeszélő nem törekszik az eset mimetikus ábrázolására: „A történet ezúttal nem »in medias res«,

mindjárt a sűreijénél kezdődik, hanem fokozatosan bontogatja szárnyait.” (Kiš 1986, 73). Az elbeszélés kezdettől jelzi az erőszak tényét. A kislány:

„Azután, mint valami álomban, hosszú nyakú gombákba, egész gombatelepekbe botlik, amelyekről pontosan tudja, noha senki sem mondta neki, hogy mérgesek: riasztó kinézésük árulkodik róla. (A kislány nem téved, a kislánynak igaza van: az *Ithyphalus Impudicus* nevű mérges gombáról van szó, amit ő nem tud, nem volna szabad tudnia).” (Kiš 1986, 73, kiem. az eredetiben)

Az elbeszélő ezen a ponton egy pillanatra felfüggeszti az álom leírását. Az álomleírás szünetébe belesűríti mindazt, ami az édesapával, a kereskedővel és két idősebb lányával, Hannával és Miriammal aznap történt. Az apa beiratkozni vitte lányait az aradi gimnáziumba. A narrátor kimondja, ez volt életük utolsó napja.

Amikor a leírt időszakasz a támadás pillanatához érkezik, megszakad. Az álmodó kislány ekkor tükrébe pillant, abban először saját arcát látja, majd a tükör felülete elhomályosodik:

„Közvetlenül a háta mögött, azaz a tükörkép mögött–mert őmögötte igazán nincs semmiféle országút, kátyús dűlőutat lát, amelyen szekér halad. A bakon az édesapja ül. Éppen szivart vesz elő a zsebéből, majd az ostort egy pillanatra letéve rágyújt. A gyufát most nagy ívben pöccenti a sárba. Ekkor hirtelen megfeszíti a gyepőlőszárat. a szemében rémület... Két ember ugrik fel a kocsira.” (Kiš 1986, 79).

A történet ekkor a gyilkosság idejével szinkronba kerülő álomidőből „valóságba” vált át. A felsikoltó, állatian nyöszörgő, már nem alvó kislány izzadt markában szorongatja a tükröt. A tükör eltörik. A bíró fölényesen kioktatja a lányával hozzá bekopogó anyát, az okkult egybeesést elutasítja, éjszaka nem hajlandó kimenni az állítólagos tett színhelyére.

Az *Aradi Napló* a bíró tudósítását idézi. A gyilkosok, a lemészárolt zsidó kereskedő egykori segédei keresztények: elfogadásukat követően papot kérnek, hogy meggyónjanak.

A narrátornak csupán a dokumentumokról van tudása. Amikor referenciát ír, hangsúlyossá válik, hogy bizonyos részleteket el kell képzelnie. Így van ez a következő szakaszban is:

„Odakint még világos van, bár a nap éppen lemenőben. Ezt, a bakon, mint valami trónon ülve, egyedül Brenner úr látja, s lehet, hogy erről–mivel Brenner úr kedveli a poézist, a kereskedőszakma nem fosztotta meg egészen a széépérzékétől – eszébe jut az a verssor a lenyugvó napról, mely úgy bukik a látóhatár alá, mint az elúzott király véres feje a bakó kosarába.” (Kiš 1986, 78)

A kereskedő a kocsi bakján mintegy trónon ül, maga válik királlyá. Alakja egybeesik a versbeli királyéval, miközben életbeli helyzetük merőben más. Petőfi 1848-ban, az év elején írta versét. A romantikusok természetképét átértelmező, a pusztát dicsőítő költemény a végén politikai konnotációkat kap. A látóhatáron lebukó nap, amelynek fejéről leesik véres koronája, nem egyértelműen a forradalom igenlése. Az ember mulandóságának távlatából ugyanis minden nap egyszeri, az alkonyat az aznapi érzékelés halála. Kiş számára Petőfi metaforájában, s feltehetően egész költészetében *a politikumot az irodalommal, a formával, a metafizikummal ellensúlyozó, az irodalom mibenlétéről való letisztult, gesztussá váló tudás kifejeződése lehetett a legfontosabb.*

# A KULTÚRAKÖZI IDENTITÁS A DÉLSZLÁV TÉRSÉGBEN

.....

# A KULTÚRAKÖZI IDENTITÁS LEHETŐSÉGE

## Thomka Beáta irodalmi értelmezései

Thomka Beáta, akinek irodalomtudományi munkássága majdnem három évtizede a magyarországi tudományos közegben bontakozik ki, *Déli témák* című 2009-es kötetébe a volt Jugoszlávia térségében létrejött műveket értelmező, vagy a régióra jellemző átfogó szellemi folyamatokat bemutató írásait gyűjtötte össze. A kötet nagyobb hányada prózaszövegek (kulturálisan érzékeny) interpretációjából tevődik össze, ennek ellenére nem a kötet narratológiai vonatkozásainak bemutatására vállalkozom: azt szeretném kifejtetni, hogy Thomka Beáta értelmezésében az irodalmi művek hogyan, milyen sajátosságaik révén képesek a kategorikus, beszűkítő társadalmi tudás ellenében hatni. A *Déli témák* konklúzióit elmélyült komparatisztikai megfontolások alakítják, ezek adják Thomka Beáta érvelésének és következtetéseinek súlyát.

Érdeklődésével hosszabb idő óta a komparatisztika kulturális fordulata óta egyre inkább központi kutatási területté váló kulturális azonosság kérdései felé fordult. Noha Jan Assmann neve nem szerepel a könyv hivatkozásai között, identitás és kultúra összefüggését az ő elméletének felidézésével szeretném kijelölni. Assmann a kulturális emlékezet és a vallás kapcsolódási pontjait vizsgáló könyvében (Assmann 2007 [2000]) Maurice Halbwachs fogalmával kommunikatív emlékezetnek nevezi a neuronális alapú s eleve szociális jellegű egyéni emlékezetet; Nietzsche és Freud kultúraelméleteinek részleges, viszonylagos belső megoldatlanságát pedig abban fedezi föl, hogy a kultúrát a kommunikatív emlékezet termékének tartották, s nem gondolták, hogy a kultúra szimbolikus értelmű jelenség. Nietzsche a kultúrát létesítő emlékezetformát, „az akarati emlékezetet”-t a kaotikus szerkezetű, a feledést és az emlékezetet esetleges arányban tartalmazó kommunikatív emlékezet strukturalásával hozta létre. A kultúrát az embernek abból a képességéből vezette le, hogy adott szavát képes megtartani, ennél fogva számára a kultúra minden változata az egyénre kívülről ránehezedő kényszerként tételeződött. A kultúra valóban elsősorban a kontraprezentív emlékezést szolgáló szövegekből áll, állítja Assmann, ezek a szövegek azonban nem, vagy nem csupán konnektív kényszereket fogalmaznak meg, hanem azonosságképző, közösségteremtő magyarázatokkal is szolgálnak a számunkra (Assmann 2007 [2000], 15–16).

Assmann a kulturális emlékezetet olyan archívumként tételezi, amelyben közösségi emlékezet szövegeit őrzik, a kulturális emlékezetet pedig a hagyománnyal (és a hagyománynak más kultúrkörökben kialakult megfelelőivel) állítja szembe. A tradíció, a valamely közösség számára egy időben adott szövegtartomány egésze statikus kategória, ilyen minőségében pedig képtelen kifejezni a kulturális emlékezet megújulását, átalakulását biztosító belső erők dinamikáját. A kulturális emlékezet

Assmann szerint magában foglalja az emberiség különböző korszakokban keletkezett valamennyi írásos emléket, nemcsak a pillanatnyilag nyilvánosan számon tartottakat tehát a hagyományon kívül hanem az átmenetileg peremre szorult írásos emlékeket is felöleli. Az eltérő korszakokban keletkezett irodalmi és történeti elbeszélések folyamatosan alternatív, az aktuális hagyománytól eltérő emléktartalmakat kínálnak föl a jelen aktualizációja számára. Az elfeledett, marginalizálódott emlékezettartalmak a változások gerjesztői. Az emlékezet látens, tudattalan rétegeinek feltételezése sokat köszönhet Freud kultúraelméletének, ám Assmann az emlékezetet egyéniként tételezi, s elhatárolódik a közösségi emlékezet lélektani egységként való felfogásától.

A kulturális emlékezetet Luckmann fogalmával, a *láthatatlan vallással* határozza meg. A láthatatlan vallás – minden emberi társadalom kiiktathatatlan értékalapja –, nem minden formációban esik egybe a *látható vallással*, a kultusszal. Assmann meglátása szerint az európai kultúrában a metafizika, az etika, a művészet, az irodalom, a tudomány egymással versengő területeinek újkori elkülönülésével, a szekularizációs folyamattal, amely a látható vallást háttérbe szorította, az ókori Kelet néhány társadalmára jellemző kettős állapot állt újra helyre. Az ókori Egyiptomban az emberek közti viszonyokat és a kultuszt eltérő előírások szabályozták. A ma társadalmának értékszférái:

„egyfelől a látható vallással szemben a profán területét képezik, másfelől pedig mindenkor valláspótlékká vagy civilvallássá léphetnek elő, hiszen most is, mint mindig, a láthatatlan vallás, azaz az értelem-univerzumra való – ma természetesen problematikusabb, rejtett és instabil – törekvés öleli fel őket” (Assmann 2007 [2000], 60–61).

Thomka Beáta vizsgálódásaiban a déli térségnek nevezett régióban keletkezett „mentalitás- és magatartásformáló szellemi hagyaték”-ot veszi számba. A könyvében kibontakozó, következetesen belső szempontot érvényesítő leírás feladatául a régió kultúrájának azonosságképző erővel bíró elemeinek összegzését tűzi ki. Származása helyén, a vajdasági Bánátban lakó nemzedékek a huszadik században anélkül, hogy életük során szülőhelyüket elhagyták volna, a határok sorozatos átrendeződése következtében, ismételten eltérő államalakulatok alattvalóivá lettek. Az egykor hivatalosan határörvidéknek nevezett területet a Mária Terézia idején történt betelepítések óta etnikai tarkaság jellemzi. A vidék nyelvi, vallási, kulturális csoportjainak hosszú ideig tartó, szoros együttélése azt eredményezte, hogy a különbségek a családok mikroközösségének belső struktúrájába is beleíródtak, az egyéni identitás szempontjából egyszerre integrációs és dezintegrációs lehetőségként. Thomka Beáta a különbségeket fönntartó összegződésre mind az egyén, mind pedig a közösségek szintjén minden esetben esélyt lát: „minden formációban, létmódban és szinten kezelhetők az eltérések, a sokféleség pedig termékeny polifóniában egyesíthető”, ezen a módon

pedig magasabb történelmi tapasztalat szerezhető: „az őrzés, megőrzés mint újraértelmezés lehetőségeire helyezve a hangsúlyt, s mindezt egyéni életfeladatként vagy közösségi programként kezelve” (Thomka 2009, 11, kiem. az eredetiben). A vázolt kulturális azonosság-modell lényege a nemzeti hagyomány választásával szemben a különbségeket megtartó, sokszólamú azonosságtudat.

A *kulturális azonosság poétikája* címet viselő első fejezet elején azoknak a nemzetközi athéni, finnországi és kanadai helyszíni tanácskozásoknak eredményeire hívja fel a figyelmet, melyek alapján belátható, a balkáni térségnek, különböző nemzetek kultúráinak szálaiból összeszövődött művelődése nem egyedülálló, hanem más régiókhoz hasonlóan „jellege szerint, önmagában, eleve kultúraközi” (Thomka 2009, 21). A közép-európai régió kialakítható kultúraközi azonosság magyar vonatkozását latolva megállapítja, hogy a jelenkori magyar irodalom a rendszerváltás óta közvetlenebbül kapcsolódik az európaiba. A mai magyar irodalom eseményei a korábbinál tágabb, európai nyilvánosság előtt zajlanak, ennek következtében pedig a külföldi recepció a kisebbségi körülmények között keletkezett magyar műveket a magyarországiakkal egyenrangúként fedezi fel. A magyarországi és a határon túli magyar műveket egyidőben, párhuzamosan befogadó európai recepció a *magyar irodalom belső kultúraköziségének* felismeréséhez járul hozzá. Thomka Beáta legalábbis a regionális irodalmi tudatformák egyenjogú európai befogadásától reméli a magyar irodalmi köztudat módosulását. A magyar irodalom szemléleti gazdagodásának lehetséges mintája a két Németország egyesülésével létrejött irodalmi alakzat. A délkeleti régió kevésbé kínál föl követhető példát, hiszen itt a közelmúltig a dezintegratív kulturális tapasztalatok voltak túlsúlyban. Thomka Beáta annak lehetőségét mérlegeli, hogy a kilenvenes évek délszláv polgárháborújának traumáját átélők nemzedéke az események dokumentálásán túl hozzáláthat-e a történelmi események átértékelésének feladatához.

A kötet második tanulmánya azt a szerteágazó folyamatot ismerteti, melynek során a délszláv értelmiségiek egy része, akik a második világháború utáni Jugoszlávia szétesésével expatriált, minor helyzetbe kényszerültek, és akik – a szélsőségesen traumatikus közösségi tapasztalat ellenére – a régi, közös kulturális tér elemeit megőrző és azokat új összefüggésbe állító magatartást munkáltak ki. Thomka Beáta az integráció esélyét egy olyan közegben vizsgálja, melyet a közelmúlt történelmi tragédiái széttagoltak, az egységet pedig, a széttartás paroxizmusig fokozott helyzetében, kivételes intellektuális erőfeszítések biztosíthatják. A könyv szerzőjét az egyidejűleg, párhuzamosan kialakuló művek és a válságra adott válaszok érdeklik. Az új, minor körülmények között a délszláv értelmiségiek olyan kihívásokkal szembesültek, melyeknek szellemi erőik felfokozásával, az ellenvélemények figyelembe vételével tehettek eleget, miközben eredeti szakterületük, számukra is váratlan módon, átpolitizálódott. A létrejövő könyvek és az elszigetelő folyamatokkal szemben kiépülő kapcsolatok a kultúraellenes, romboló folyamatok ellenében hatnak, vonja le a konklúziót Thomka

Beáta: „A történelmi, a jelenbeli és a migrációs folyamatok tanulsága többek között az Ex-YU szellemi értékeiből származó alternatív művelődési vízió, amely változatlanul értékteremtő energiákat hordoz.” (Thomka 2009, 44)

A könyv következő tömbje a közelmúlt két kiemelkedő szerb prózai teljesítményét értelmezi. A *Fövenyóra* interpretációjában a központi kérdés a mű végére illesztett dokumentumnak, a szerző édesapjának tollából származó, eredetileg magyar nyelvű, a szerző szerb fordításában közölt misszilis levél és a levelet kommentáló fiktív narráció egymáshoz való kapcsolata. A regény világában megfordulnak a viszonyok, nem a magyarázat a dokumentumértékű, hanem a fikció veszi át a kommentár szerepét. Thomka Beáta a próza feladatát Danilo Kišsel *felfedésként* határozza meg, a regény szerint „Feltárja azt, hogy a dezintegrált világban nincs integritás, s egyetlen dolog, amit a prózával még tehetünk az, hogy az integritásán belül a magunkéra leljünk” (idézi Thomka 2009, 71). A regény „az egykultúrájú művek monologikusságával szemben egy eredendően *dialogikus műveltségfogalmat* közvetít” (Thomka 2009, 74). A kulturális összeszövődöttségnek egyik legmegrendítőbb példáját a 66. fejezetben, abban a szívből kinövő keserű füvekről szóló József Attila-utalásban azonosítja Thomka Beáta, amely az Eduard Sam egyes szám első személyű vallomásában és létösszegzésében szerepel. A jelöletlen idézet Thomka Beáta szerint a 66. fejezet szolilokviumát a főhős alakjához kapcsolható, valamennyi korábban megképződött kontextustól elszigetelve a szerző önreflexív összegzésévé lényegíti.

A *Híd a Drinán* esetében a világirodalmi befogadás kérdéseit tartja lényegesnek, s ez jelenti a magyarországi olvasó érdekeltségét is. Az eredeti műnek a fordításokban elvesző nyelvi és stílári rétegezettsége kapcsán a következőket állapítja meg:

„Az Andrić prózanyelvét alakító különféle idegen és anyanyelvi stílári és lexicális rétegek ritka, több poétikai funkciót ellátó, sajátos együttesben hangzanak fel. Ezek közül nem csupán szerb, bosnyák és török archaizmusainak vannak eredeti és csak erre a poétikára jellemző konnotációi, hanem a narrátorai által képviselt személytelen, távolságtartó, már-már ridegen lucidus hanghordozásnak és módusznak is” (Thomka 2009, 63).

Paul Ricoeur előadásában, melyet annak a kérdésnek szentelt, hogy a gondosan kiegyensúlyozott nagy történelmi elbeszélések olvasástapasztalata mennyire lehet hatékony ama közösségi neurózisoknak a gyógyításában, melyek a történelmi kataklizmák nyomán alakulnak ki, a véres múlt megismétlődését eredményezik, a cselekvések ismétléskényszerében nyilvánulnak meg. Ricoeur a történelmi narratíváktól elvittatta a múlt *utólag megismétlő végrehajtásának* lehetőségét, ám ugyanakkor rámutatott, hogy amennyiben történetíró az egykor élt embereket hozzánk hasonló, a vissza- és előrepillantásra képes szubjektumokként érti meg, lehetővé válik az eseményeknek a *retrospektív sorsillúzió* rendjétől különböző elbeszélése. A történelem Ricoeur

szerint a maga objektivitásával a közösségek gyógyulását hozó „emlékmunkát” segíti elő, amennyiben a történészek: „a maguk nagy *narratióinak* »probabilisztikus« szintjén messzemenő alternatívákat kínálnak fel a félhivatalos történelem mellett, amely hajlamos beledermesni a kollektív emlékezet nagy elbeszéléseibe” (Ricoeur 1999, 61, kiem. az eredetiben).

Andrić regénye azzal a sajátosságával járul hozzá a kollektív emlékezet traumáinak gyógyításához, hogy a megmerevedett közösségi emlékezet tartalmaitól különböző orientációs pontokat nyújt olvasóinak: a gondosan kiegyensúlyozott, mértéktartóan konzervatív narráció közvetítette ajánlat pedig az ismétléskényszer jelenbeli helyzetében változatlanul aktuális.

A kötet egyik legizgalmasabb dolgozatában Thomka Beáta a 19/20. század fordulóján keletkezett magyar novellatermés egykori, valóságos kulturális környezetéhez sorolja a Dalmáciában és Boszniában élt szerzők szerb nyelvű novellisztikáját, melyet a regionális hovatartozás képrendszere határoz meg. A század utolsó harmadában ezekben a környezetekben a korábbi hősepikai nézőpontot letisztult szemléletű, tárgyias szemlélet és narráció váltotta fel. A novellák cselekménye a térségek vallási és etnikai tekintetben mozaikszerű tagolódást mutató patriarchális mikroközösségeiben játszódik. Petar Kočić, Laza Lazarević, Simo Matavulj vagy Ivo Ćipiko rövidprózáját archaikus elemeket őrző, letisztult szerkezetek, drámai történetvezetés, funkcionális poétika jellemzi. Az összevetés során a magyar századforduló novellisztikája részben párhuzamos jelenségnek mutatkozik, részben új értéktávtatba kerül. Simo Matavulj és Mikszáth Kálmán munkáinak párhuzamos olvasatából például az alábbi konklúziókövetkezik:

„Mikszáth modorának közvetlensége megítélésem szerint gyakran erőltetett és nem a beszélt, hanem az írott történetközlés konvencióját követi, vagy éppen saját megszólalásmódjának kialakult szabályaihoz igazodik. Matavulj közlésformájában spontánabban érvényesül a szkáz hagyománya.” (Thomka 2009, 102)

A déli témák sorát Thomka Beáta a közvetlen identitását kialakító jelenségek bemutatásával folytatja. Az azóta legendássá vált folyóirat, az Új Symposion szellemi irányultságát a kontextus változásainak távtatába állító dolgozat maga is a folyóirat szerkesztőinek kedvelt eljárásának, a kollázsnak technikáját követi. Az első Symposion-nemzedék alkotóinak még nem lezárt opusairól szóló értelmezések a fönthez hasonlóan nyitottak, hiszen azonosságképző potenciáljuk végleges érvénnyel még nem rögzíthető. Maurits Ferenc karkai ihletésű, Átváltozás című sorozatának darabjain a vonalak mintha a *tragikus létérzékelés kardiogramjai* volnának, a metszetek képanropológiai konklúziója pedig megrendítő önértési alkalomhoz vezet. Tolnai Ottó alteregókat sűrűn szerepeltető prózájában, melyben:

„rendszerint a megszólalás előtérbeli ideje a karakterisztikus, s a beszéd tárgyá t tett múltbeli esemény sem töri meg a *jelen éppen mostját*. (...) Az egységes szubjektum feloldódik a beszélőkben, a fókusz nélküli *narratív instancia* megnyilvánulásai mégis átmentik és érzékelhetővé teszik a beszéd szociális kontextusát.” (Thomka 2009, 167–169. kiem. az eredetiben).

Kérdésként merül föl az olvasóban, hogy az esszé műfaji kérdéseiről vagy a Balassa Péter esszéírásáról szóló dolgozat miként kapcsolódik a déli témákhoz. A nagy irodalmi esszéket Thomka Beáta szerint az elemi élményként megélt művészi, szellemi tapasztalat összefoglalásának és továbbításának törekvése hatja át. Balassa Péter esszéit olvasva két érveléssel cáfolja az esszényelvet az önkifejeződés eszközeként számon tartó közkeletű vélekedést. Minthogy az esszé: „kontemplatív prózai műfaj, eredendő lehetősége a reflektált, a fogalom alapértelmében rejlő *visszahajló* magatartás képviselete. Ennek következtében hangozhat fel nem a személy, hanem a kritikus önszemlélet, a számbavételt kiteljesítő számadás beszédeként” (Thomka 2009, 191). Az esszé másfelől a művészi formaigénynak eleget tevő, megkomponált „ritmikus, tempóváltó, aprózó, lassító, közelítő, távlatba illesztő” beszédmű (Thomka 2009, 191–192). A kötet egyetlen műfaja szerint esszének minősülő útirajza nem irodalmi tárgyú, hanem Leiden városképének olvasatát adja. A közösségi helyszínek, a templomépületek és a házfalak kiváltotta térérzés leírása, a múzeum belső terének távlata visszakanyarodik a déli kérdésekhez, hiszen az időbeli távolság ellenére a meghitt otthonosság érzetét keltő, protestáns kódokat megőrző holland kultúrát mintegy összegző képbe, a királyi család heti tengerparti sétalovaglásának látványába az időbeli egybeesés következtében visszavonhatatlanul belevegyülnek a Szarajevót körbezáró ostromgyűrű jelentései.

Thomka Beáta elemzéseinek egyik legjelentősebb hozadéka, hogy a vizsgált balkáni és közép-európai kulturális mozgásváltozásoknak nem elszigetelt mechanizmusait írja le. Értelmezéseiben a művek és szellemi folyamatok kijelölt orientációs tapasztalatát a következetesen kultúráközi és egyúttal önreflexív távlat hitelesíti.

## KULTURÁLIS TÁVLATVÁLTÁSOK

Tolnai Ottó *Költő disznózsír*ből című kötetének szerb fordítása

Annak a beszélgetésnek a részletei, melyet Parti Nagy Lajos 1998-ban, Palicson hat napon át folytatott Tolnai Ottóval, a Magyar Rádióban még ugyanabban az évben elhangzottak. A pécsi *Jelenkor* az időközben jelentősen bővített, átírt életinterjúból 2003-ban közöltrészleteket. Az alcímében az interjúregény műfajmegjelölést kapó végleges szöveg *Költő disznózsír*ből címmel 2004-ben, a Kalligram Kiadónál látott napvilágot. Az előszóban elhangzott párbeszéd elvégzett beavatkozások, a finomítá-

si, szerkesztési eljárások mindenekelőtt a motivikus összefüggéseket mélyítették el, a kérdések és feleletek, sőt a kronologikus rend bizonyos minimumát megőrizve a koherenciát, a szövegszerűséget biztosító ismétléseket és összefüggéseket munkálták ki.

Már az eredendő beszélgetés is, ahogyan a fülszövegben a rádióadásról szóló Esterházy Péter fogalmazott, „egyszerre laza fecsegés és motívumokra ügyelő költői szöveg” volt, a recenzensek azonban rámutattak, hogy a nyomdai előkészítés során alkalmazott elbeszélői beavatkozások az életinterjút Tolnai-szöveggé lényegítették át:

„Tolnai történetmondása első pillantásra egy szabadon csapongó asszociációs rendszer működését képezi le. Csak ha egyenként meghúzgáljuk a finomtechnikával összefont történetszálakat, akkor értjük meg igazán (...), hogy milyen bonyolult és pontos, elsősorban a zenei szerkesztéshez hasonlatos techné ez. Különösképpen három elemet említenék: a késleltetés, az ismétlés (fokozás) és a csattanóra építés eljárását. (...) A késleltetés ezen technikája ugyanakkor összefügg az egyes történetszálak újra és újra visszatérésével. Így a látszólag szabadon sodródó beszédben az alaptörténetek már a beleszövőddő újabb jelentéskapcsolatokkal gazdagítva térnek vissza, s nem is egyszer (...)” (Kőrösi 2005).

A költő monográfusa, Mikola Gyöngyi érzékenyen elemezte dolgozatában Tolnai elsődlegesen irodalmi műveiben a széttartó jegyek, a „szökésvonalak” jelentőségét. Megállapította, hogy az író munkáiban a fiktív és a tényszerű különbsége nem függesztődik fel, „még ha folyamatos egymásra nyitásuk révén a köztük lévő határ »spiritualizálódik« is” (Mikola 2010, 17), a nyelv írásaiban ugyanakkor nem hatalmi automatizmusként működik, hanem inkább természeti, testi képződmények módjára rizómaszerűen szerveződik meg: a szövegek minden egyes eleme hierarchikus alá- és fölérendelések nélkül áll kapcsolatban az összes többivel. Tolnai az itt és egyéb munkáiban rá jellemző megszólalásmódot, hangvételt selypítésnek, áriának, közvetlen szuszogásnak nevezi.

Tolnai *A puhaszájú ló* címet viselő első fejezetben reflektál a műveit jellemző nyelvre, asszociációs technikára. Az elbeszélő az első fejezet kulminációs pontján vallja a következőket:

„nekünk voltaképpen nincs jogunk a nagy körmondatokra, nekünk, moderneknek, nekünk rövidlélegzetűeknek... És akkor, pontosan érezzük: valami olyan mondatokra lenne szükség, amelyek egyben azt is mutatnák, annak is lenyomatai lennének, hogy a lágy, illetve fölkorbácsolt hullámmás közepette egyszer csak elveszítettük lábunk alól a talajt, levegőért kapkodunk, hápogunk csupán, összegubancolódtok, elszakadt a szál, amit pókként verejtékeztünk, általánossá lett a pánik, tán már a gubanc is elvászott, a torkunkban lévő, ártatlannak tűnő gombóc rákosodása is beindult, s csak majd valahol a mondat

végén érződik, hogy nem is egészen biztos az, hogy vízbe veszünk, hogy elveszítettük a talajt, az úgynevezett vezérfonalat (*vezérfonálférgyet*), érezzük, megvan a vége, ha másképpen nem, hát nyakunkra tekeredve (akasztva még élélhettem volna)” (Tolnai 2004, 13, kiem. az eredetiben).

A szólam spontán esetlegességével egyetlen abszolút folyamatosságot állít szembe: az esztétikumot. Parti Nagy többször visszatér a beszélgetés folyamán az író lírai és prózai motívumaira, tisztázni szeretné, kitapintható-e mögöttük valamilyen „valóságos”, történetként fölidézhető élmény, vagy ellenkezőleg, az emlékek asszociatív egybetartozása utólagosan, a feljegyzés pillanatában vált-e világossá. Tolnai nagyon sajátos, önreflexív gesztussal hárítja el a kérdésre adandó egyenes választ: gyermekkori élményeket idéz föl. A gyermekkor a teljes intenzitású esztétikai élmények kora. Az elbeszélő nem az egykori gyermek távlatából értékeli az élményt, hanem a felnőtt identitásképző narratívumát alkotja meg az emlékképek segítségével. Tolnai a „valóságot” és a „költői kategóriát” következetesen megkülönböztethetetlennek állítja, számára a gyermekkori emlékek, például a homokvár csöpgögtetése vagy a virágzó Tiszában való úszás a „metaforában élés” állapotának ősképei.

Amikor az Új Symposionban betöltött főszerkesztői pozíciójára emlékezik Tolnai, következetesen elhárítja a folyóirat jelentőségének és saját szerepének szociológiai és politikai szempontú értékelését.

A nyolcvanas években, a *Rózsaszín flastrom* című kötetben szereplő interjúban az esztétikum szférájába való belemerülést Tolnai a „maximális szabadság érzése”-nek nevezte, a valósághoz való viszonyát pedig a következőképpen jellemezte: „Saját testemen, irodalmamon próbáltam ki, hogyan reagál erre a maximális szabadságra a valóság, e maximális szabadság-modellre, amit irodalmam jelent” (idézi: Szerbhorváth 2005, 210).

A *Költő disznózsirból* magyarországi befogadói nem maradtak érzéketlenek az individuum esztétikai megalkotódása iránt, sőt elsősorban Tolnai szövegének e vonását figyelték meg. Horkay Hörcher Ferenc a személyre, az életútra irányuló önreflexiót a szövegben a narcisztikus önkítárulkozás vonatkozásában ragadta meg:

„Tolnai számára a beszélgető műfaj narcisztikus alapvonása talán azért nem jelent problémát, mert lírafelfogása mintha eleve az önteremtés, önalkotás programját tűzné célul maga elé. Hisz a Tolnai-jelenség lényege egy olyan alak fölvázolása, kontúrjainak óvatos kitapogatása, aki többaz élő emberi lénynél – de attól (teljesen) soha el nem szakítható.” (Horkay Hörcher 2005)

Orcsik Roland kritikájában ugyancsak az önreflexív jellegnek tudta be azt, hogy az önéletrajzi prózakötet végső soron megkülönböztethetetlenek bizonyul a szerző egyéb műveitől: „Tolnai végtelenségig fokozott önreflexivitása mintha máshová rejtene el a műképzés titkait (...) Tolnai könyvének olvasása által megtapasztalhatóvá válik a költészet folyamatos alakulása, ennek éppen az önreflexivitás az egyik motorja.” (Orcsik 2005).

Az esztétikum látványát ennek ellenére nem izolált élményként fogja fel Tolnai. A rádióinterjú, minden nyilvánosságra szánt dialógushoz hasonlóan fölerősíti az értékelés mozzanatát, Tolnai önéletírásában is a személyes létezésnél átfogóbb konstelációk kerülnek központi pozícióba.

Tolnai saját visszatekintő távlatának érzékeltetéséhez az *Angelus Novus* központi metaforájára hivatkozik:

„én úgy mozogtam, s mozgok továbbra is, mint Klee Walter Benjamin által értelmezett angyala, a magyar irodalomból kifelé, e térségek felé fordulva, e térségekkel élve, e térségeket szeretve, imádva, mondhatom nyugodtan így is, mindinkább a magyar irodalomba hátrálva (...)” (Tolnai 2004, 110).

Fiatalkorának egykori délszláv térségét a történelem angyalához hasonlóan romokban látja az elbeszélő is. A rá jellemző *rákmenet* azonban a balkáni, kulturális kódokból fölépülő személyes identitás megőrzésén túl e térségnek a magyar irodalomba való beemelését is célozza. Ezt az állításomat paradox módon a mű szerb fordításának értelmezésével szeretném bizonyítani.

A Symposion-nemzedék önmeghatározása a jugoszláv népek kultúrájában a folyóirat fénykorában alig talált visszhangra. Tolnai megemlíti, az általuk személyesen ismert kortárs délszláv írók értetlenül figyelték, hogy vajdasági magyar fiatal írók balkáni elemeket is beépítenek identitásukba.

A *Költő disznózsírból* 2007-ben jelent meg szerbül. A fordító, Marko Čudić a szöveget viszonylag kevés számú lábjegyzettel látta el, ezek olykor esetlegesnek tűnnek. Nyilvánvaló azonban, hogy a fordító Tolnai önidézeteinek, hivatkozásainak magyarázatára, megvilágítására nem vállalkozhatott, feltehetően azért sem, mert az olvashatatlanság mértékéig megterhelték volna a szerb szöveget.

A formátlanság poétikáját követő önéletrajzi prózamű átültetése talán a mindenkori versfordításnál is nehezebb, vagy legalább más jellegű akadályokba ütközik. A versfordítás ugyan sohasem lehet sikeres, annyi azonban bizonyos, hogy mind az eredeti mű, mind pedig a célnyelvi szöveg a vers kategóriájába tartozik. Az interjúregény fordításakor azonban az önreflexió érzékeltetése szinte lehetetlen, hiszen az idegen befogadó nem érzékelheti a fogalmak kulturális dimenzióját, csak a metaforaalkotás folyamatát.

Tolnai kötete abban a tekintetben nem változtatott az eredeti rádióbeszélgetés szituációján, hogy a magyarországi olvasóhoz fordul, a magyarországi befogadónak tárja föl azokat a körülményeket, amelyek költészet- és személyiségfelfogását meghatározták. Természetesen a magyar kultúrának van egy minden magyarul anyanyelvi, irodalmi szinten tudó olvasó számára közös tere, Tolnai a beszélgetés során ilyen módon hivatkozik például Petőfire vagy Pilinszkyre. A műnek ez a rétege is idegenül hathat azonban a magyarországi olvasóra:

„Talán éppen az újraértelmezett hagyomány, illetve a sok tekintetben hiányzó előzmények okán van az olvasónak gyakorta az a különös érzése, mintha remekbe szabott fordítást olvasna egy nem magyar nyelven íródott Tolnai-műből. Miközben élvezzük a nyelv végtelen precízen kimunkált szabadságát, minden végül is látványosan összeálló nagy történet mögött (legyen szó akár Tolnai költészetéről, akár a jelen prózakötetről) felsejlik egy titkos réteg, egy megmutatott, de el nem mondott tapasztalat.” (Kőrösi 2005)

A vajdasági magyar irodalom tere, vagy legalább a szerző fiatal kora önálló, a magyarországitól független, attól hatalmi eszközökkel elzárt térként mutatkozik a kötetben. Az ehhez a térhez való odatartozás érzését biztosító kódok, irodalmi művek részben ma is ismeretlenek a magyarországi befogadó előtt, ám legalább virtuálisan a magyar olvasónak is rendelkezésére állnak.

Más a helyzet a délszláv kultúrákban való otthonlét kódjaival, ezeket az elbeszélő csupán leírni, világirodalmi párhuzamokkal érzékeltetni képes. A műnek ez a rétege talán még nagyobb egzotikumot képvisel a nem vajdasági befogadó számára. Poszler György mély megértésről és rokonszenvről tanúskodó kritikájában Tolnai művének regénnyé változását két mozzanatnak tudja be, az egyik a másféle kisebbségi irodalom, amely nem bolygója az anyaországnak, s miközben az egynyelvű monokultúra előtt lezárult a vasfüggöny, a kisebbségi irodalom integrálódott egy balkáni–mediterrán világba, mely a nyugat kultúrája elől nem volt egészen elzárva. A második jegye:

„egy hajdani ország elsiratása. Jugoszlávia, vagy pontosabban Nagy-Jugoszlávia. Legalábbis visszanosztalgizálása. Amit a maga furcsa félzárttságában-félnyitottságában belakott e szokatlan kisebbségi irodalom.” (Poszler 2005)

A szerb és a balkáni olvasó számára, amennyiben megfelelő szellemi nyitottsággal rendelkezik, különös érdekességgel bírhat annak megpillantása, hogy egy nemzetiségi író hogyan lehetett otthon a balkáni kultúrákban, a délszláv kultúrák képviselői számára lényegileg kevésbé észrevehető módon. A balkáni háborúkkal bekövetkező bomlás külső távlatból való ábrázolása is izgalmat rejthet a számára. Kérdésként merül föl azonban, hogy a szerb fordításban az eredeti mű látószöge, irányultsága visszaadható-e. Megjeleníthető-e a formátlanság poétikája más nyelven? A szerb fordítás végső tapasztalata, hogy a metaforaalkotás jelensége érzékelhető a szerb nyelvű szövegváltozatban, ám hogy az utalások a kultúrák teréhez való odatartozást fejezik ki, azt a pontos fordítás sem mutatja meg.

Úgy tűnik számomra, az önábrázolás a magyarországi olvasó számára költészetének ismert motívumait kínálta föl. A délszláv kulturális térhez tartozását is eme univerzális intimitás körében mutatta föl.

Különös jelentősége van annak, hogy a visszavont, megszakított, kitérőkkel, kifulladásokkal teli Tolnai-mondat végül lekerekedik, fragmentalitásában is teljessé válik.

Az esztétikummal való önmeghatározás nem a megtörténteért vállalt felelősség elhárítása. A fordítás elemzése annak fölismeréséig juttatott el, hogy Tolnai interjúregényében a szerzőre jellemző habituális jegyek nem a metaforaalkotás képződményei, hiszen az anyanyelvű kultúra terében létesülnek, a magyar kultúra teréhez tartoznak. Az önarckép arra a jelentős folyamatra reflektál, hogy a Tolnai-mű létével, elhangzásával úgy tartozik a magyar kultúrához, hogy – mint minden jelentős irodalmi mű – átalakítja, módosítja, továbbírja azt.

## BELSŐ FORDÍTÁSOK?

Tolnai Ottó verseinek néhány új délszláv fordítása

### *A fordítás nehézségei*

Kosztolányi a költészet fordítását az egyik legfurcsább nyelvi csodának nevezte:

„Verseket ad, melyeknek nem a tárgyuk, hanem a lényegük – a formájuk – változott meg, s merőben új anyaggal, egy idegen nyelv szavaival ugyanazt a hatást akarja kelteni, mint az eredeti. (...) Itt az ihlető alkalom (...) egy vers, melyről a műfordító költő egy másik verset ír. Nyomról nyomra követhetjük őt az alkotás útján, figyelhetjük, mit adott föl a rárótt feladatból, mit valósított meg. Ellenőrizhetjük oly kézzelfoghatóan, mint sehol másutt, hogy a jó verset mi teszi jóvá, s a rosszat mi teszi rosszá. A műfordítás a művészetben az, ami a valóságban a természeti jelenségeket mesterséges úton idézi elő. Vihar egy üvegburában” (Kosztolányi 1990a, 578–579).

Danilo Kiš, aki a közép-európai fordítási gyakorlat elkötelezett híve volt, fiatakkori jegyzetében leszögezte, hogy a költészet fordítása esetében az eredeti nem a másolandó festészeti remekművekre hasonlít, hanem inkább a platóni ideálhoz, egy olyan világhoz hasonlítható, mely felé végtelenül vágyakozunk, ám amelyet nem tudunk elérni. A műfordítót mélyen provokálja az a mód, amellyel a költő elsajátította a világot, ahogyan a metaforával átfogta, a szonettel „keretbe foglalta”. A műfordítónak azonban az eredeti vers rendjét előbb össze kell törnie, hogy aztán helyre tudja állítani. Az eredeti vers rendjét ugyanis nem lehet lefordítani, a másik nyelvre csupán az ültethető át, „amiről a vers szól” (Kiš 1995 [1962], 274–275, 280).

Az új évezred első évtizedében Tolnai Ottó verseit fordításban három ízben közölték szerb folyóiratok. A 2005. szeptember–októberi *Polja* Vickó Árpád, a *Zlatna greda* 2007. augusztusi száma Boško Krstić fordításait jelentette meg, Draginja Ramadanski először 2011-ben, a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház azonos című, Urbán András által színre vitt előadása számára rövid idő alatt elkészített (Ramadanski 2011, 1190)

fordításának később bizonyára átfésült, lecsiszolt változata az eredeti szöveget is közlő, kétnyelvű kötetben 2013-ban látott napvilágot. Ahogyan Draginja Ramadanskinak az átültetés körülményeit ismertető jegyzetéből értesülhettünk, a fordítónő Urbán Jánosnak, a szabadkai Kosztolányi Színház vezetőjének kérésére, a Tolnai-művet színre vivő előadás céljaira alig néhány nap alatt készítette el *A kisinyovi rózsa* teljes szerb változatát.

Tolnai Ottó nem egyforma hosszúságú sorokba tördelt, írásjelekkel nem tagolt szabadverseiben a fordító számára a fő kihívást a központosítás nélküli verssorok mondattani viszonyai, a többféleképpen érthető vonzatok jelentése, a versmondatokba ékelt kitérők jelentik. Költészetének fordításai azt bizonyítják, hogy a versek makroszintje: a sorok szószerkezete, az entjambement-ok visszaadhatók. Ennél nehezebb a modattannal, a szórenddel, a hasonló hangalakokkal létesített jelentésárnyalatok, a szavakként viselkedő, önmagukat megnyilvánító mondatok (Utasi 2012, 52) érzékeltetése a másik nyelv közegében.

*A Zlatna greda* című folyóirat 2007-ben a második Újvidéki nemzetközi irodalmi fesztivál költőit mutatta be. Tolnai Ottótól *Balkanski lovor* címen közölt fordítást. Sem Tolnai azonos magyar címmel megjelent kötete, a *Balkáni babér*, sem pedig későbbi gyűjteményei nem tartalmazznak ilyen szöveget. A fordítás alapjául szolgáló (valószínűleg a költőfesztiválra összeállított) szöveg néhány strófája a 2001-es Tolnai-kötet, a *Balkáni babér Ahogy* című költeményéből származik. Az inkább asszociatív, mint lineáris logikájú *Ahogy* önálló versekként, lírai etűdökként lekerekedő szakaszait a babér motívumán túl az fűzi egybe, hogy egységesen a címadó *ahogy* szóval kezdődnek. Boško Krstić a szakaszkezdő *ahogy* határozószót egységesen a *kako* kifejezéssel fordítja. A magyar versben megképződő jelentésváltozatok azonban nem fordíthatók le ugyanazzal a szerb határozószóval. A szakaszkezdő *ahogy* a szerb fordításban – az eredetitől eltérő módon – legtöbbször tisztán módhatározói szerepű:

|                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Ahogy édesapám már majd 90 évesen /<br>egyszer csak megszólalt / rendeltem 10<br>kiló babért... / babért kaptam fel a fejem<br>én is (Tolnai, 2012)        | Како мој отац после скоро већ 90 година /<br>дугог ћутања тек одједном проговори /<br>наручио сам 10 кила ловора... / ловора<br>дигох главу и ја (Tolnai 2007: 64) |
| Ahogy akkortájt gyakran jutottak eszembe /<br>zilahy lajos utolsó újvidéki napjai is... /<br>meg az is jutott akkortájt gyakran eszembe /<br>(Tolnai 2012) | Како ми онда одједном падоше на памет /<br>последњи новосадски дани лајоша<br>зилахија... / пада ми на памет и то<br>(Tolnai 2007, 64)                             |
| Ahogy álmodban te is ott tolongsz /<br>a surčini röptéren várakozó tömegben /<br>és kinyílik a gép ajtaja<br>(Tolnai 2012)                                 | Како се у сну и ти тамо врзаш /<br>у гужви чекаонице сурчинског<br>аеродрома / отварају се врата машине<br>(Tolnai 2007, 65)                                       |

A versszakezdő szavak szemantikai *hasonlósága* abban az esetben is fölismerhető lett volna, az eredeti szövegben egyetlen határozószóval kifejezett *rokon* jelentések *változatos* szerb határozószókkal pontosabban visszaadhatók lettek volna<sup>20</sup>.

Az alábbi összetett mondatban az utalószószót (abban) helyhatározóként értelmezte:

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Ahogy dr görög orebićen babérágakkal / borította ágyatokat / abban hiszen meztelenek voltak / valóban volt valami görögös (Tolnai 2012)</p> <p>A versmondat írásjelekkel:<br/>Ahogy dr görög orebićen babérágakkal borította ágyatokat, abban – hiszen meztelenek voltak – volt valami görögös.</p> | <p>Како нам је др герег на оребићу ловор-<br/>вим гранама / прекрио кревет / као да смо<br/>голи били у њему / збиља је било нечера<br/>грчког (Tolnai 2007, 65.)</p> <p>A „visszafordított” szerb versmondat:<br/>Ahogy dr gereg orebićen babérágakkal / borította ágyunkat / mintha abban meztelenül lettünk volna / valóban volt valami görögös.</p> |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

A szerb versmondathból ezzel eltűnik a meztelenség, ami pedig a görögséghez tartozó képzet, ahogy a doktor nevére való rájátszás is elveszik, hiszen a szerb olvasó a Gereg névhez nem asszociálja a Grk népnevet. A költemény szerb énje többes szám egyesben beszél: az eredeti lírai énje többes szám második személyben. A szerbben a többesszám második személy a magázódás formája is. A nyelvtani személyt pontosan követő fordításban az olvasó számára felismerhetetlenné vált volna, hogy a versén egy olyan esetet beszél el, amely vele és a kedvesével esett meg, nem pedig egy másik szerelmespárt vagy egy olyan nőt/férfit szólít meg, akivel magázódik.

A Boško Krstić-féle szövegben a versmondatok bizonytalansága mellett a magyar irodalmi és kulturális utalások is megoldatlanok. Kérdés, hogy lábjegyzet nélkül, következetesen kis kezdőbetűvel írt Mészöly, Varga Mátyás vagy Szenes Árpád neve mit jelenthet a szerb olvasónak<sup>21</sup>.

A Zilahy Lajos alakját megidéző szakaszban az öregkorában Újvidékre visszavonult népszerű író a bestsellerkészítés titkát magyarázza el fiatal társának, Tito művei magyar fordítójának. A fiatal írónak azt tanácsolja, vegye elő Vladimir Dedijer

20 A sarajevói kötetben az *Ahogy* két szakaszának fordítása olvasható. A fordító a verskezdő határozó jelentésváltozatait több, eltérő horvát határozóval érzékelteti (Beganović–Kazaz 2011, 211–213).

21 A fentiekhez hasonlóan, a *Balkáni babér* című Tolnai-kötet *Bodza a határvénában* című versének horvát fordításában egyfelől érzékeltethetetlenek maradnak az önreflexív utalások, például hogy a versben szereplő kisgyerek a versént testesíti meg, ugyanúgy, mint az árvacsáth ciklusban. Másfelől lefordíthatatlanok maradnak a következő sorok szövegközi utalásai: „s aztán augusztus elején a változást is csak az jelzi / hogy kecses korallszín madárlábak markolják össze / az ó-csipkerongyiká s még súlyosabb valamivel / löttyen (szalad) tele az ég vájdlingja / miféle bankett készül itt desiré”. A Kosztolányi Dezső *Hajnali részegségét* nem ismerő horvát olvasó számára a szövegközi utalást lábjegyzet sem világíthatná meg. (Beganović–Kazaz, 2011, 227–228)

*Sarajevo 1914* című monográfiáját, az abban a merényletről adott leírást fiktív részletekkel színezte ki, említse meg például, hogy egy nő a összegyűlt tömegben hússzín atlasz szoknyát viselt. Talán véletlen félreolvasásnak kell tartanunk, hogy a hússzín atlaszselyem szoknyát a fordító húsz színű atlaszszoknyának fordítja (на сукњи од атласа с двадесет боја). A szöveget élénkítő fiktív hősök közé tartozik az szemtanú is, aki a körben állóknak később azt magyarázza: „ő hol állt abban a bizonyos pillanatban / amikor az arkangyali princípiumot megtestesítő figura elsütötte revolverét”, a személyneveket következetesen kis betűvel író szövegben a fordító a princípium fogalmát Gavrilo Princip nevével cseréli föl. A szemtanú a szerb szöveg szerint arról beszél, hol állt ő, amikor a Principben megtestestült arkangyali figura „где је он стајао у том одсудном тренутку / када је у принципа оваплоћена арханђелска / фигура испалила револвер.” (Tolnai, 2007, 64). A versén nem a merényletet utólag magyarázó, névtelen szemtanúval, hanem a másik hőssel azonosul, akit, nyakában az összekötözött báránnyal az utolsó pillanatban még átengednek a katonák a Miljacka hídján, s aki mit sem sejtve úgy kóbórol Sarajevo külvárosában, s úgy indul néhány nap múlva dolgavégezetlenül haza, hogy végig nem értesül a merényletről.

A hosszú költeménynek egy másik, önálló verssé lekerekedő szegmensében a lírai énnak a 2007-ben éppen önálló államiságra törekvő Montenegro kapcsán a minden év tavaszán az ország északi részeibe is fölkerülő montenegrói mimóza jut eszébe, majd megjegyzi: semminek sem örültél jobban, mint egy kis csokornak, később a mimózaszüretet le is filmezted. A kamerát kezelő megszólított, ahogyan Tolnai verseinek önéletrajzi vonatkozásaiból tudjuk, a gyakran keresztnevén is említett felesége. Boško Krstić hímnemben fordítja ezt a szakaszt, a beszélőnek a társához forduló szavait önmegszólításá formálja át: „ничему се ниси толико радовао / као букетињу пачије златног / паперја.” (Tolnai 2007, 66)

Boško Krstić műfordításával érdekes párhuzamba állítható a Davor Beganović és Enver Kazaz szerkesztette, *Unutarnji prevodi* című gyűjtemény. A kötet olyan, Nagy-Jugoszlávia széthullásával eltérő államokba került, vagy külföldre került írók és költők műveit közli, akik között a valóságos életben a balkáni háborúk óta megszakadt a kapcsolat, keletkező műveik azonban változatlanul párbeszédben állnak egymással. A könyv az immár virtuális közös kultúra megképződő terét képezi le. A kötet Tolnai-nak a balkáni háborúkra, a politikai helyzetre utaló verseit a poesie pure-höz sorolható darabokkal együtt közli. Bár a kiadvány a *Belső fordítások* címet viseli, a szerkesztők előszavukban eltekintenek attól, hogy a válogatásban helyet kapott Tolnai-versek a szó valóságos értelmében fordítások. Az olvasó jóakarátú tájékoztatásának szándékával összefüggéseket villantanak föl Tolnai Ottó költészete és a kötet szerzőinek művei között. Rendkívül tanulságos az előszó abból a szempontból, hogy elárulja, az eredeti versekből az átköltésekben mi mutatkozik meg a célnyelvi olvasó számára. A magyarul az Ómama egy rotterdami gengszterfilmben című Tolnai-kötetben megie-

lent *Kérdés* című vers horvát szövege Tolnai késleltető, ismétléses és kihagyásos vers-technikáját szinte végig pontosan leképezi. A magyar versben úgy csapkodja a szél Ómama foltos, fekete kötényét, mint a nemzeti lobogókat, ám a költői ént a száradni kiakasztott kötény zsebében maradt savanyú alma fejbekólintja; ez indítja őt arra a kérdésre, hogy miért nincs a nemzeti lobogóknak zsebük. A megképződő metaforában a nemzeti zászló képviselte ideológia súlytalannak bizonyul a személyes jelenléhez, a másokért való léthez képest, a lobogó zsebének hiányolása pedig azokat az átvitt értelmű nehezékeket jelzi, melyekkel a hatalom fejbekólintja áldozatait. A horvát szöveg kénytelen jelezni a nyelvtani nemeket, ez a tárgyak közti viszonyok jelzését elbonyolítja, hiszen a horvát szél – vetar, a zseb – džep, valamint a lobogó megfelelőjeként használt, oszmán–török eredetű barjak hímnemű, a kötény és a zászló (pregača és zastava) pedig nőneműek. A kötényzsebben Ómama halála után templomi szertetszolgálatra nyomaként néhány fénykép marad:

„Halála után csak néhány / szerencsen gyereket találtunk benne / megváltott volt ugyanis / néhány szerencsétlen afrikai gyereket / meg volt győződve ugyanis / a plébánosnak persze erről nem mert szólni / egykori férjétől / (együtt éltek de egykori férjének nevezte) / meg volt győződve a férjétől valók / ha lett volna pénze / de nem volt/ akkor már apám mind eladta földjeit / megváltotta volna egész afrikát“ (Tolnai 2012).

A fordító egyfelől az eredetinel aprólékosabban, magyarázkodva adja vissza a helyet, másfelől elveszti a bonyolult mondat fonalát:

„po njenoj smrti u njemu smo našli / tek nekolicinu crkvenih sličica s imenima crnačke dece / naime bila je spasila / nekolicinu nesretne afričke djece / naime bio ju je uvjerio / župniku se to nije usudila spomenuti / nekadašnji muž / (živjeli su zajedno ali ga je nazivala nekadašnjim mužem) / nekadašnji ju je muž bio uvjerio / da kada bi imala novca / ali ga nije imala / otac je tada već bio prodao svu zemlju / bila bi spasila čitavu afriku“ (Tolnai 2011, 193).

A horvát fordítás szerint Ómamát a férje arról győzte meg, hogy ha pénze volna, egész Afrikát megváltaná, ráadásul a horvát versszöveg az olvasót bizonytalanságban hagyja a felől is, hogy a birtokos névmás nélkül szereplő apa (otac), Ómama férje-e, vagy az elbeszélő édesapja. Ilyenformán az sem érzékelhető, hogy Ómama szó szerinti jelentésben érti azt, amikor a következőket mondja: „ne feledkezzetek meg róluk mondtá / testvéreitek szegények“. Szavai a fordításban a felebaráti szeretet szólamává válnak. A kötet szerkesztői megállapítják, hogy Tolnai ironikusan szemléli a nemzeti lobogókat, hiszen azok lapos plakátok, a korlátozás üres jelei:

„Tolnai *Kérdés* című versében a nemzeti lobogó korlátozó jellegét összefüggésbe hozza az afrikai gyerekek megmentésének gondolatához rögeszmésen

ragaszkodó asszony fekete kötényével is. (...) Az asszony köténye és a nemzeti lobogó a másokért való felelősség elve alapján tükröződik egymásban. A kötény zsebe a személyes egzisztenciális lényeg mértékéig ezzel az elvvel van tele, éppen úgy, ahogyan a nemzeti lobogó plakátszerűsége saját korlátozó ideológiája és nemzeti jelképisége védelmében kizárja azt magából. Ezután az etikus imperatívusz kiterjed, hogy a kipufogókon a feketék gazdagságát kibocsátó neoliberális kapitalista civilizáció struktúráját leplezze le.” (Beganović-Kazaz 2011, 17, ford. U. Cs.)<sup>22</sup>

A fordításban nem tapintható ki a jelentések egymást erősítő és gyengítő finomszerkezete: a horvát szöveg olvasója nem érzékelheti, hogy a fekete kötény gazdája a versbeli beszélő nagymama, sem pedig azt, hogy a neokapitalizmus bírálata milyen önreflexív ellenpontot kap a versben a személyes, családi vonatkozásokban.

Vickó Árpád főként a később az Ómama egy rotterdami gengszterfilmben és a *Versek könyvében* megjelent darabokból fordított *Polja*-beli válogatásában. Talán a legösszetettebb műfordítói feladatot az ómama-ciklus első versének visszaadása jelenthette számára, melyben a Tolnai versalkotását jellemző „monoton ismétlés”-t, „változatlan és variált ismétlés”<sup>23</sup> visszaadását kellett megkísérelnie. A mondattagolás ezúttal pontosan az eredeti mondatok rendjét tükrözi. Az „ómama nincs” állítás először helyhatározóval kiegészülve ismétlődik a szerb nyelvű szövegben is, ahogyan a magyar szövegben is, majd hirtelen helyhatározó nélküli jelentésében kap szerepet. A választott szerb kifejezések azonban ennek ellenére nem közvetítik maradéktalanul az eredeti szavak légkörét. A *komoda* az almáriummal ellentétben ugyanis nem kizárólag konyha- vagy ebédlőbútor, a *staramajka* kifejezés előtagja pedig, az ómama kezdőhangjával ellentétben, nem az ódon régiség jelölője, s nem a sóhajtlás jelző hangutánzó szó. Ómamának az almáriumfiókban való tartózkodását és nemlétét, a vers jelen idejét és ontológiai hiányállapotot az eredetiben a múlt és jelenidejű mondatok finom váltakozása alakítja ki:

„írni mégis szép volt ilyesmiket / ilyesmiket szép / szép ilyesfajta költészetet csinálni / ómama kiszól az almáriumfiókból és hív / és én kezemben ceruzám száraz ágával / mely olykor még ki-kirügyzett levelek / bomoltak rajta /

22 „U pjesmi *Pitanje* Tolnai to ograničavanje nacionalnih zastava dovodi i u vezu s pregačom žene koja je opsednuta idejom da spašava crnačku djecu iz Afrike. (...) Pregača žene i nacionalna zastava ogledaju se jedno u drugom po načelu etičke odgovornosti za druge. Njih su puni pregače, do mjere ličnog egzistencijalnog smisla, baš kao što ih iz sebe isključuje plakativnost zastave da bi očuvala smisao svoje ograničavajuće ideologije i nacionalne simbolike. Potom se etički imperativ širi da bi prokazao strukturu neoliberalne kapitalističke civilizacije koja ispuhuje kroz auspuhe crnačka bogatstva.”

23 Hózsza Éva tanulmányában Pilinszky János alábbi Simone Weil-idézetére hivatkozik: (a tökéletes zene) „a legkisebb változásokkal képes figyelmünket ugyanazon a feszültségi fokon tartani. Ez azt jelenti, hogy minden állapotunk, anélkül, hogy változtatnánk rajta, a döntő átalakulás, a metamorfózis lehetőségét rejtí magában” (Hózsza 2009, 133).

befekszem ómama mellé az almáriumfiókba / ómama nincs / ó rég nem csalogat már magához / s ceruzám száraz ágának immár belét is kitolták” (Tolnai 2012).

A szerb fordítás nem érzékelteti a *még* és az *immár* jelentését, az időviszonyokat élesebbé teszi:

„bilo je ipak lepo pisati o tome / o tome pisati bilo je lepo / lepo je stvarati ovakvu poeziju / staramajka se oglasi iz fioke komode / zove me / i ja sa osušenom granom olovke / koja je još ponekad propupila / prolistala / legnem pored nje u fioku / nema staramajke / nema staramajke u komodi / odavno me već ne zove k sebi / isteraše već u međuvremenu / i crva sasušene grane olovke” (Tolnai, 2005).

Más kérdéseket vet föl Draginja Ramadanskinak a mondatstruktúra, a szavak helyi értéke, a hangvétel iránti érzékről tanúskodó fordítása. A folyóiratszámban Draginja Ramadanski a fordítás folyamatáról beszámoló, az eredeti mű értelmezésévé kibomló kommentárt is közöl. A munka legnagyobb kihívása a versmondatokkal és a Tolnai-kifejezésekkel való megbírkózáson túl a jelöletlen idézetek (pl. az Arany János *Hamlet*-fordításából származó helyek) átültetése volt. Draginja Ramadanski orosz szakosként a Gogol- és Puskin idézetek bőségét méltatja, s a ciklusnak a politikai-hatalmi helyzetre tett allúziókat emeli ki.

*Tolnai Ottó versciklusának,  
A kisinyovi rózsának szerb fordítása*

Draginja Ramadanski munkájának valódi értékét akkor jelölhetnénk ki, ha teljes fordítását áttekintenénk. Egyetlen vers értelmezését és fordításkritikáját az indokolja mégis, hogy a ciklus nyitódarabjára, a teljes sorozat hangnemét megadó *Első fejezet*-re önálló szöveggként is tekinthetünk, hiszen a benne bevezetett, a kötetben később sokszor ismétlődő kulcsmetaforáknak itt még nincs hátrautaló szerepük.

Az Első fejezet

A *kisinyovi rózs*a kezdődarabját finom, de pontosan érzékelhető váltások tagolják. A forrásszöveget értelmező leírásomban a szegmenseket arab számokkal különítem el, a sorszám mögött zárójelben jelzem, a kijelölt rész olvasatomban hányadik verssörtől meddig terjed.

1. (1–16) A költemény első sorai a magasságba vezetnek fel, oda, ahol a padlást kiutalták a teremtőnek. A szöveg utasításait követő befogadó először egy műhelyt képzel el, melyben a teremtő fűr-farag, üveget fúj, barkácsol, alkímiai kísérletekkel

foglalja el magát. A vershelyszín az aggok házának padlásán berendezett elfekvő. Az elfekvő fölött nincs még egy szint, legalábbis valóságos térként nincs, a biblia Istene, aki mindenütt jelen van, ugyanabban a térben tartózkodik, imaginárius irányba mintegy meghosszabbítva, megnyitja az elfekvő mennyezetét. A teremtó barkácműhelye ebben a képletes térben helyezkedik el. A szöveg egyik asszociációs lánc a versben később is a teremtó mint barkácsoló alakját formálja meg.

2. (17–52) A második szakasz elején a figyelem a teremtó műhelyéről az elfekvő asztalán álló jeruzsálemi rózsára irányul. A jerikói rózsza vagy ballangó, amint ismert, olyan sivatagi növény, amely víz hiányában egészen elszárad, amikor azonban meglocsolják, újra kizöldül. A vers másik központi metaforáját, a Kisinyovba utazás és ott tartózkodás jelentését a rózsával kapcsolatos jelenettörések létesítik. Az ablaknál fekvő néni (a vers „főszereplője”, a zongoratanárnő) halála előtt azt kéri, hozzák be a rubintos kalaptűjét. Mint kiderül, a tű barátnőjénél van, aki Kisinyovból írt neki legutóbb levelet, tőle kapta a jerikói rózsát is. Az aggok házának igazgatónője, amikor telefonon továbbítják hozzá a kérdést, indignáltan üvölt, csak nem képzelik, hogy egy kalaptűért Kisinyovba fog utazni. A bal sarokban fekvő béna bácsi megjegyzi, ha bénaságától tehetné, ő bizony elutazna Kisinyovba, sétálna ott egyet és meginna egy kávét. A Kisinyovba való utazás egyfelől a képtelen, a csupán gondolatban megtehető utazás metaforája lesz, másfelől pedig olyan szókapcsolattá lesz, amely a pusztulást úgy fejezi ki, ahogy az egy kívülálló tanú számára a maga felfoghatatlanságában megmutatkozik.

A vers a zongoratanárnő utolsó idejét és halálának eseményeit beszéli el, ahogyan a végső történések a résztvevő tekintet előtt megformálódnak. Az együttérzést Tolnai dialogikus jelenséggé tételezi. A tanárnő halálával megszűnt a párbeszéd lehetősége, ebben a helyzetben a részvét kizárólag költészetként szólalhat meg hiteles formában. A költészet egyszeri diskurzusa szavatolja a beszélőnek a történésekhez való közvetlen közelségét.

3. (53–62) A lírai énnak a rubintos kalaptűhöz kapcsolódó gyerekkori emléke síkváltást jelez a versben.
4. (63–79) A tanárnő tárgyainak, a száraz jerikói rózsának és egy befejezetlen gobelinnek két külön sorba tördelt neve a vers következő szakaszába vezet át, mely a teremtó mint barkácmester témáját a kisinyovi rózsza jelentéskörével kapcsolja egybe. A versén kezdetben múlt időben, általánosan, egyes szám harmadik személyben beszél a gobelin készítőjéről. A gobelinvarrást a zongoratanárnő kisinyovi utazásaként idézi meg, az élni akarás utolsó gesztusaként. A versén a költemény abszolút jelenében a mindörökre félbemaradt hímzés fonákjátnézegetve megállapítja: „a gobelinrongyika zsákszín / visszáján / szépen látszott / nem ment rajta tovább út / hol fogyott el a sárga / jóllehet ő még sétált” (Tolnai 2013, 22)

5. (80–84) A beszélő másik gyerekkori élménye, a tengerifűvel teli jutazsák felidézése újabb váltást készít elő.
6. (85–111) A beszélő az emlék leírását követően úgy tér vissza a kis időre elhagyott témához, hogy a zongoratanárnő alakját önmagával és a teremtető alakjával egyenlíti ki: „szépen látszott/ hol fogyott a zöld fonál / melyik volt az utolsó / tengerifűszál / sosem maradt így félbe / fa / szépen látszott a teremtető / e fát valamiért már nem akarta / vagy csak egyszerűen elfogyott a zöld fonala” (Tolnai 2013, 22). Istent a halál uraként idézi meg, a mondat utolsó felében azonban kiderül, Isten a halálunk fölött nem úr. A teremtető barkácsolása, hímезgetése, mindezek a kedvtelésből, nem hivatásként végzett tevékenységek azt jelzik, hogy Istennek esetleges a viszonya a mi halálunkhoz, dilettánsként jár el a mulandóságunk dolgában. Isten, legalábbis abból a távlatból, amelyben a pusztulás érzelmi tapasztalatunk, nem ért a halálunkhoz. A teremtető később a kék, majd a lila színű fonalból is kifogy. Hiába küldi két üzletbe is a félkegyelmű fiút (futárját, aki naponta ott téblábol az elfekvőben), egyik boltban sem tartanak ilyen színű cernákat, csak élesztőt és gyufát, lámpabelet és cikóriát.
7. (112–131) A tanárnő halálának leírása következik a versben: „sétált volna még / ám egyszerűen nem volt tovább / már semmi fonál / pókháló se / a végén üres léggel ölelkező / száraz pókkal / jóllehet akkor megcsillant / a kis ezüstkanál / akkor már mesélik tenyérnyi / táskarádiója is lemerült / azzal játszott a radiátoron / a madárcsontú zenetanárnő” (Tolnai 2013, 24) A beszélő megjegyzi, nem vitte magával „feljebb”, a gobelint, sem az ezüstkanalat, hogy azzal játsszon a teremtető forró radiátorján.
8. (132–164) A következő szakaszban újra a műterem és az elfekvő közös terében járunk, cikóriakávé illata úszik a levegőben, a teremtető utasítja a lüke fiút, a cernák helyett hozzon cikóriát. A versén megjegyzi, talán a lüke fiút kellett volna Kisinyovba küldeni: a félkegyelmű mindent elfogadó attitűdje az Isten cselekedeteinek megfelelő álláspont. A halál mint hiátus ékelődik a versbe, a beszélő mindössze annyit jelent ki, felforrt a víz, a redundáns közlemény ellenére világos, hogy a tanárnő halála utáni időben járunk, a hiány idejében, melyben a gazdátlan kiskanál észrevétlenül újra gazdára talál, használatba kerül, a félig kész gobelinre azonban senkinek sincs szüksége. Az igazgatónő felszólítja a versént, nyugodtan a gobelin kis forró tájába temetheti arcát, majd hozzáteszi. Ő is ezt tenné, ha volna rá ideje, ha a könyvelő „nem regnálna”.
9. (165–177) A vers záradékában a lírai én új költeménye témáját mondja el, melyben majd fogja vulkánfíberét, és elutazik Kisinyovba. Az összefoglalt másik vers témája az éppen kiformalódott versre utal vissza. Az utazás indoka az, hogy egyszer az egyik röptéren a versén látott egy lányt, akiről azt hitte, vele utazik majd, ám a

lány Kisinyovba repült. Amikor ez történt, akkor is ott a volt versén bőrröndjében, zöld filcbe csavarva a lila íbisztojás, „amely szintén sivatagot feltételezett / mint ama rózsa / a kisinyovi rózsa.” (Tolnai 2013, 28)

### *A fordítás mint értelmezés*

Draginja Ramadanski a tárgyi elemek pontos visszaadására törekedett, a versmondattagoltságának megfelelő sorszerkezeteket alkotott meg, szerb szövegében egy-egy sorban általában ugyanennyi szó szerepel, mint az eredeti szövegben.

1. A szerb fordítás felütése kitűnő, a magyar eredeti elodázó, lassított, a magasságot érzékeltető kezdetének megfelelője. A következő sor azonban: „stakličima hvata ovo-ono” (Tolnai 2013, 19) kicsit másként adja vissza a teremtő alkímiával való foglalatosságának látványelemeit. Az üvegcsékbe fog fel ezt-azt ugyanis azt jelenti, párlatokat, vegyületeket nem hagy elilanni, görebekbe, kémcsövekbe csapatja le őket. A stakličima kifejezés inkább fogóként vagy alátétként használt üveglapokra asszociál.
2. A magyar szöveg a padlás leírása után rögtön az elfekvő asztalát említi meg, világossá téve, hogy a teremtő műhelye az aggok házának imaginárius folytatása. A szerb szövegből kevésbé derül ki az azonosság: mindössze azt tudjuk meg, az asztal hosszúkás asztal. Az eredeti versben a jerikói rózsa „akárha vissza tudna jönni / onnan” (Tolnai 2013, 18): azaz a halálból. A megfelelő szerb verssor azt tartja lehetségesnek, hogy onnan, a ballangó valóságos hazájából, egy nagyobb, öklömnyi sivatagi rózsa is előguruljon. A magyar szövegben nincs szó másik rózsáról, az asztalon álló rózsa az öklömnyi méretű.

A rubintos kalaptű megfelelőjére kitűnő érzékkel talált rá a fordító. Az alem-igla régies hangzásával a Tolnai világot jellemző légkört sugall, a többi hasonlóan megtalált kulcsszóval: az elfekvő (ubožnica), az igazgatónő (upraviteljica), a lüke fiú (dečak blesavi) szókapcsolattal együtt. A kisinyovi utazás jelentéskörét kialakító ellentétek közül némileg elsikkad az, amelyikben a haldoklók kórusa a tanácstalan dühében haját tépő igazgatónőnek azt ajánlja, a zongoratanárnőtől hátramaradt jerikói rózsát kisinyovi rózsaként vegye leltárba. A szerb szövegnek ez a helye, a haldoklók szavait néma figyelemmé alakítva át, mindössze annyit mond: „a upraviteljica samo galami / kako da unese u inventar / jerihonsku ružu / ili kišinjevsku svejedno” (Tolnai 2013, 21).

3. Az eredeti versben a függő és szabad beszéd használata világosan jelzi, hogy az előbbi az igazgatónőre, az utóbbi pedig a versénre vonatkozik: „és azt mondta istenem kisinyovi rózsa / gyerekkoromban láttam” (Tolnai 2013, 20). A szerb szöveg a gyerekkori emlék leírásakor félmultat (imperfeket) használ. A félmultban álló igealak nem különbözteti el az igazgatónő szavait a beszélő ugyancsak félmultban

álló szavaitól, ellenkezőleg, a verssorok úgy is értelmezhetők, mintha a versén az igazgatónő gyerekkori emlékét idézné meg: „tada je već čupala kose / i zureći u pramen na dlanu / reče bože / kišinjenska ruža / u detinjstvu je videh / alem-iglu za šesir” (Tolnai 2013, 21). A gyerekkori emlék leírásának vége erősen különbözik a szerb szövegben, Tolnai a személynevek következetesen kis betűvel írja, az alábbi sorokban a kis betűvel írt rovarnév valószínűleg vezetéknevet jelöl: „állítólag trockij köröszta hozta / a szúnyog lányának” (Tolnai 2013, 20). Az anyanyelvű olvasó számára a határozott névelő azt sugallja, nem Trocki köröszta cinege, vékony kislányáról van szó, hanem egy bizonyos Szúnyog nevű férfi lányáról. A szerb fordítás egyértelműen az előbbi mondatértelem mellett teszi le voksát: „navodno ju je još kum trocki naručio / za svoju kćer osicu” (Tolnai 2013, 21)

4. Az eredeti versben az egyes szám harmadik személyben álló leírások először a zongoratanárnőre, majd a teremőtre vonatkoznak. A gobelin varrása egyfelől kisinyovi utazásként, az életerő, a képzelet utolsó fellobanásaként és az utolsó idő kiszolgáltatott szenvedéseként értendő, amint az egy külső szemlélő előtt megmutatkozik, másrészt a teremő kedvteléseként, aki e munka végzése közben nem mindenható, hiszen a hímzőcérna elfogyásakor kénytelen a tájképen megnyíló utakat egymás után lezárni. A félmúlt használatával a szerb fordítás egy ideig lebegteti a cselekvés alanyának nemét, a perfektum használatával azonban állást kell foglalnia a beszélő nemét illetően, s jöllehet a magyar szöveg megfelelő helyén a tanárnő sétájáról van szó, a szerb szöveg itt nem nőnemű alakot használ. A hímzés visszáján „szépen látszott / nem ment rajta tovább út / hol fogyott el a sárga / jöllehet ő még sétált” (Tolnai 2013, 22). A szerb szöveg itt a teremőt vagy a kisinyovi Béla bácsit (az igazgatónőnek visszavágó béna bácsit) szerepelteti: „lepo se pak videlo / da put ne vodi dalje / žutog ponesta konca / mada se još prošetao” (Tolnai 2013, 23)
5. A szerb szövegben a gyerekkori emlék központi tárgyát, a tengeri fűvel teli zsákot is a teremő vagy a kisinyovi Béla bácsi hozza, holott az eredeti szövegben itt általános alany áll.
6. A forrásszöveg következő sorai egyszerre vonatkoznak a hímzésen félbenmaradt fára és a teremőnek a világban való munkálkodására: „szépen látszott / hol fogyott el a zöld fonál / melyik volt az utolsó tengerifűszál / sosem maradt így félbe / fa / szépen látszott a teremő / e fát valamiért már nem akarta” (Tolnai 2013, 22). A szerb szöveg megfelelő helyén a félbenmaradt hímzés sugallata erősebb, a teremő működése észrevétlenebb: „nikad ovako ne prekide se / drvo” (Tolnai 2013, 23) a félbenmarad ige a kifejlés megtorpanását sugallja, a szerb ige pedig a kifejlődés megszakadását. Néhány sorral lejjebb, amikor arról értesülünk, a kék cérna is elfogyott, a beborult ige a gobelinkép egére vonatkozik, a szerb szöveg a teremő elborulásaként adja vissza: očajava.

7. Az eredetiben a tanárnő halálának közelségét jelző igék: „sétált volna még / (...) ám egyszerűen nem volt tovább / a semmibe aláengedni sem volt / már semmi fonál”, a fordításban a teremtre vonatkoznak, amint ezt az alábbi sor perfektumban álló alakja világosan elárulja: „našetao bi se još on” (Tolnai 2013, 25). Az ezüstkannalat leíró mondatok közé az alábbi megjegyzés ékelődik: „akkor már mesélik tenyérnyi táskarádiója / is lemerült”. A beékelt mondat határait nem jól érzékelteti a fordítás: „veličine dlana rekoše / tranzistorski radio blesnu / njime se zabavljala kod radiatora”. A szerb szöveg sugallata szerint a tanárnő a lemerült táskarádióval a radiátornál mulattatta magát, az eredeti szövegben azonban arról van szó, hogy a tanárnő, rádió nélkül maradván, az ezüstkannállal a radiátoron zenélt.
8. A szerb vers utolsó előtti szegmensében az igazgatónő nem a versént szólítja fel, temesse arcát „a kis forró / befejezetlen tájba” (Tolnai 2013, 26), hanem mindkét alkalommal saját vágyát fejezi ki, azt, hogy szívesen beletemetné arcát a jutarongyikába.
9. A költemény záradékában a fordító talán szándékosan változtatja meg Tolnai egyik központi tárgyának, a vulkánfíber koffernak az anyagát. A vulkánfíber eredetileg papírból készült, tartós műanyagot jelent, a fordításban azonban törhetetlen üvegből (pleksiglas) van a koffer.

Az forrásszöveg és a célszöveg összevetésével a kezdeti kételyhez kanyarodtunk vissza. Jogos kérdésként merül fel, hogy az eredeti vers légkörét erőteljes érzékeltető, annak síkváltásait azonban nem minden esetben pontosan visszaadó szerb fordítás jobbá válna-e, ha az eredeti szöveg valamennyi értelemösszefüggését pontosan leképzné, hiszen az eredeti vers jelentésárnyalatai mélyen a forrásnyelv legmélyebb alaki sajátosságaiban gyökereznek. Lehetséges, hogy a valamennyi értelemösszefüggést pontosan közvetítő fordítás híján volna a megjelenítő erőnek.

# ITTHONLÉT

.....

# A ZEN KERTJE

„S a szó nélküli ürességből indulnak ki éppen a jelek,  
melyekkel a zen, minden értelmet eltörölve, kerteket, mozdulatokat, házakat,  
virágcsokrokat, arcokat, erőszakot ír.”  
(Roland Barthes: *A jelek birodalma*)

Krasznahorkai László a keleti civilizációkkal való találkozását a *Litera, Az irodalmi portál* című digitális irodalmi folyóirat honlapján olvasható, *Nincs már sehol semmi* című beszélgetésben ekképp idézte föl:

„a kínai ember számára nem létezik metafizika mint különálló entitás. Nem is értik, és ez nagy nehézséget jelent nekik attól fogva, amióta a mandzsu uralom vége felé elkezdtek megismerni a nyugati filozófiával, s meg kellett értsék példának okáért ezt a fogalmat, mert az ő számukra a metafizikai nem válik szét a reálistól, nem két külön létezést jelent, hanem az egyik benne van a másikban, a kínai ember számára csak egyetlen valóság van, abban van, ha van egyáltalán az, amit mi metafizikainak nevezünk, de nem külön attól. Most képzeld el, megérkezel hirtelen, előkészület nélkül ebbe a világba, ahol mindaz, amit te mint transzcendentálisat gondolsz el, ott van előtted, körülötted, a hátad mögött, alattad és fölötted, a járdán, a sárban, az esőcseppben a falevél meghajló ívén, egy távoli csecsemő sírásban, ahogy feléd sodorja egy éjjel az enyhe szél. (...) Később elvetődtem Japánba, majd hosszabban is éltem ott, Kyotóban, s megtudtam, mi a különbség beszélni arról, hogy lehetséges tökéletes szépség, illetve meglátni ezt a tökéletes szépséget a valóságban. Végül eljutottam a történeti Buddha alakjához, elkezdtem a reménytelen küzdelmet, hogy megtudjam, mit mondott ő VALÓJÁBAN, s ez a találkozás, a Buddha feltételezett filozófiája, olyan hatással volt rám, mint semmi más ifjúkorom óta. Rendkívüli tudás ez, szinte megközelíthetetlen, szinte elérhetetlen.”

A fenti idézetből kibonthatók az Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó című 2003-as kisregényének elbeszélői eljárásai, melyekkel szándéka szerint: „egy villanás”-t kívánt adni „a teljes világegyetemről, persze a magam szerény eszközeivel megfogalmazva”. A szerző az említett beszélgetésben azt állítja, emberi szereplő nélküli könyvet készült írni, melynek egyetlen főhőse egy kyotói kolostor. A kisregény címe, amint ezt a mű 53. oldalán megtudjuk, a buddhista kolostorok elhelyezkedésének szabályát idézi: „északról hegy védje, délről tó, nyugatról utak, keletről folyó – így hangzott a négy nagy előírás”.

A cselekmény kezdetén az egykori fővárosnak, Kyotónak, a japán buddhizmus centrumának üres, baljósan kihaltnak tűnő külvárosi negyedében egy ismeretlen

leszáll a Keihan vasútról, majd a fölfelé vivő, dús vegetációjú utcákon eljut a műben központi szerepet játszó kolostorba. A szöveg utalásaiból utóbb kibontakozik, hogy a világoskék kimonót viselő férfi nem más, mint Genji herceg unokája. Muraszaki, a 11. században élt udvarhölgy regényének a hőse Genji herceg, a „ragyogó”, aki a második kötet végén meghal, s a történet utódairól folytatódik tovább. A Genji herceg szerelmeit elbeszélő epizódok háttere legtöbbször a kert. Ennek megfelelően Krasznahorkai kisregényében arról értesülünk, hogy Genji herceg unokája egy régi könyv bizonytalan leírása alapján a világ legszebb kertjét keresi, az estébe hajló nap végén pedig dolgavégezetlenül visszatér kiindulópontjához, a Keihan vasút állomásához. A regény utolsó képe a néptelen megállót élesíti ki.

Krasznahorkai regényének főszereplőjét, Genji herceg kifinomult és érzékeny unokáját a szöveg utalásai alapján nem tekinthetjük létező személynek, hiszen dinasztiák ideje alatt kutatja és keresteti alattvalóival a világ legszebb kertjét. A mű záróképében ezenkívül rejtélyes módon anélkül nyílik ki és zárul össze a Keihan vasút kocsija, hogy bárki fölszállt vagy az állomáson maradt volna. Végül azért sem tekinthető személynek Genji herceg unokája, mert rosszulállatában elvétí a világ legszebb kertjét, holott a kert látványa személyes bizonyosságává lehetne.

A szövegből azt is megtudjuk, hogy Genji herceg unokáját élete során a kert megpillantásának pusztája lehetőségétől is mindig fizikai rosszulállat kerítette hatalmába.

A kert jelentésének fokozatos kibontakozása a regényben a szillogizmus három fokozatát követve alakul ki, úgy, ahogyan a nyugati értelmezők tulajdonítanak metaforikus jelentést a haikunak. A szövegben elsőként a *Száz legszebb kert* című mű tudósítása szerepel az elbeszélő átiratában. A *Száz legszebb kert* nem szószerint idézett szövege valószínűleg létező kertet ír le, bár nem zárható ki annak lehetősége sem, hogy a kertről adott leírás allegorikus értelmű vagy hamis. Másodsor az elbeszélő mutatja meg az olvasónak a kertet, melyben:

„semmiféle lélegzetállítón rendkívüli növény nem volt (...), semmi fantasztikus alakú kő, semmi különlegesség, semmi látványosság, szökőkút, vízesés, faragott teknőc, majom vagy kút, hogy nem látványosság volt tehát és nem cirkusz, és hogy így semmi köze nem volt a kellemességhez és akár az emelkedett, akár a közönséges szórakoztatáshoz, egyszóval, az egyszerűsége, mely a lényege volt, egyúttal a szépségnek tovább már sűrítetetlen koncentrációját jelentette, az egyszerűség bűvöletének olyan erejét, aminek hatása alól nem vonhatta ki magát senki, és aki meglátta, az nem is kívánta kivonni magát soha többé, mert az ilyen csak állt ott, és nézte a mohaszőnyeget, mely lágyan, hullámozón követte az alatta meghúzóódó talaj egyenetlen felszínét, csak állt, és nézte, hogy ennek az egybefüggő, vastag mohataró-felületén az a leírhatatlan ezüst, és ebből emelkedett ki, elég szorosan, néhány méternyire csupán egymástól az a nyolc hinokiciprus, a maga gyönyörű, vörösesbarna, vékony szíjakban foszló

háncsszövetével a törzsön, s azzal az eleven, friss zöldben fürdő lombozattal, ennek a lombozatnak a finom csipkézetével a magasban, egyszóval, aki megállt, és nézte ezt, az nem akart már mondani tényleg egyetlen szót sem, csak nézte, és hallgatott” (Krasznahorkai 2003, 123–124).

A kert ebben a vonatkozásában kétségtelenül létező kert, ám nem emberi munka, hanem a véletlen eredménye. A kertet végül egyértelműen szakrálissá változtatja a kialakulását elbeszélő történet, mely „egy káprázatosan rémisztő és dermesztően érthetetlen csoda története” (Krasznahorkai 2003, 128). A narrátor a kert keletkezésének elbeszélésekor természettudományos fogalmakat használ. Szinte a pátoszt elérő emelkedett hangnemben szól a kert alatt található földtörténeti rétegekről, a kínai Shangdong tartományából a kolostorkertbe eljutó, hímvirágok pollentömlői előtt tornyosodó milliárd akadályról, a megtermékenyített termős tobozvirágokból kifejlődő magoncokra leselkedő ártalmakról, a mohaspórák veszélyeztetett megtelepedéséről. A kert veszélyekkel és véletlenekkel teli kialakulásfolyamatának egyetlen célja pedig az volt a kisregény alapintencióját a következő mondatokban összefoglaló elbeszélő szerint, hogy a létrejött természeti alakzat bekerüljön a *Száz legszebb kert* leírásai közé és vágyakozást ébresszen Genji herceg unokájában,

„hogya aztán ő keresse és kutassa fáradhatatlanul, s végre egy helyes útmutatást követve egyszer majd tényleg meg is találja, vagy hogy ne, mégse, ne találja meg soha, s mindezt valóban egyetlen pillanat, talán mindössze egyetlen perc miatt, az egész csak azért, hogy ő egy nap, most, ma, késő délelőtt, elmenjen itt, szédülve még a rátört gyöngeséggől, csak azért, hogy meg-megtámaszkodva a kerítésben egy nyugodalmasabb szentély felé, ezúttal, vagy örökre elmulassza, csak ezért, semmi másért, az első spórától egészen addig, míg idehullottak a magasból a nyolc frissen zöldellő hinokiciprus közé” (Krasznahorkai 2003, 136).

Az elbeszélő a keresés napjának minden kis részletét egyforma figyelemmel veszi számba: a növények és az állatok megmoccanásait, az útra kihajló fák meglebbenését a szélben, a környéket egyetlen pillanatra megrázó földrengést, a kolostorral szemben nőtt hatalmas ginkgófát, az égen végigviharzó sötét felhőt. A narráció Genji herceg unokájának nézőpontját képviseli, ennek ellenére azonban nemcsak a hercegi sarj érzékelésén kívül eső egyidejű eseményekről számol be, hanem azokról a történetekről is, melyek akkor következnek be, amikor Genji herceg unokája a kolostorba jutva rövid időre eszméletét veszti. Az elbeszélő ezen kívül gyakran a főhős érzékelésében is emberfölötti távlatot nyit, mint például akkor, amikor a hős az égre fölpillantva a minden égtáj irányából fújó, azonos alakban sohasem visszatérő szelekről gondolkodva a láthatatlanságuk miatt érzi őket közelieknek a szintén láthatatlan létezéshez.

A műben központi szerepet játszó kolostor épületei olyan sorrendben tárulnak föl az olvasó előtt, ahogyan a belépő főszereplő egymás után megpillantja őket. Az

udvarok kapui, a fejét félrefordító Buddha szobrát őrző aranyszentély, a kincstár, a szútrák tárolására szolgáló épület, az úgynevezett kyozo jelenidejű látványának leírásába azonban az épületek használatát megmagyarázó részek ékelődnek, s a komplexum leírása utóbb egészen átmegy a kolostorépítés menetét, az építkezés rituális szabályait ismertető fejezetekbe.

Mind a kolostor szerkezete, mind pedig építésének fázisai, a faanyagot adó hinokiciprus-erdő kiválasztása, a gerendák és a Buddha-szobrok kifaragása egészében a hagyomány rögzítette szabályokat követi. A kivitelezés egyéni eltéréseinek nincs jelentőségük. A kyotói Buddha szobrának szabálytalanságát rögtön hatálytalantítja a történet, mely szerint a szobor egy régi szerzetes csodálatos szavára figyelve fordította hátra a fejét. Míg a biblia történetét elmesélő gótikus katedrálisok a világ-egyetem szimbólumai, addig a buddhista szentélyek elemei nem jelentenek semmit, a buddhista kolostorok ugyanis nem szimbólumai, hanem jelei a világmindenségnek. A kolostorba belépve megszűnik az emberi minden érvénye, mint az elbeszélő állítja, a kolostor területén „az emberre vonatkozó kérdések többé már nem merülnek fel” (Krasznahorkai 2003, 25).

*A jelek birodalma* címen Japánról könyvet író Roland Barthes a szimbolikus szférának a személyiséget feloldó vagy legalább megroppantó hiányával magyarázza a szédülésszerű érzést, mely a Japánba érkezőt elfogja. A buddhista tanítást összefoglaló koanok és azok kommentárjai egymásra következő, az értelem kioltását célzó, ellentétes állításokat sorjáztnak. Az „A – nem A – egyidőben A és nem A – egyidőben sem A, sem nem A” típusú érvelések nyomán kioltódik az értelem, bekövetkezik a szatori „robbanása”. A szatori fogalmát megvilágosodásnak szokták fordítani, a szó azonban a nyugati nyelveken visszaadhatatlanul olyan ürességet jelöl, amelyből mind a szemlélő, mind pedig az istenképzet hiányzik.

Barthes megfigyeli, hogy a japán kommunikáció középpontjában nem a személyiséget szimbolikusan képviselő hang áll, mint Nyugaton, hanem a beszélgetésben a test egésze részt vesz. Az érintkezők személyüket „kiüresítik”, testüket, mozdulataikat, arcukat jelként mutatják föl, a társadalmi érintkezés ilyenformán jelek egymás utáni fölfénylésének látszik. Proust Guermantes hercegnője úgy értelmezi az udvariasságot, hogy válogatás nélkül mindenkivel egyszerű hangot üt meg, ám egyéni jelentőségének e korlátozása még mindig szubjektuma gazdag telítettségére utal. A japán beszélgetők földig hajló udvariassága a személy metafizikája felől nézve túlzott, mesterkélt alázatosságnak, „az üresség gyakorlásának” tetszik. A jelenséget azonban egyedül az értheti meg, aki fölfogja, hogy a japán kultúrában az udvariasság gesztusai a vallás helyét foglalják el.

Az idegen nyelvről, az ételekről, az evőpálcikákról, a névtelen tokiói utcák közötti tájékozódást segítő rajzokról, az életnagyságú marionettbábukat mozgató bunraku színházról, a haiku-költészetéről Barthes nem mint kész kulturális termékekről számol

be, hiszen ugyanannak a szatorinak alaptörténete ismétlődik minden jelenségben. Könyvének a japán kultúra jelenségeiről szóló kisesszéi ilyen módon maguk is jelek felvillanásaivá lesznek. A szatori történéseinek paradigmája a haiku-költészet. A nyugati olvasók rögtön szimbolikus vagy metaforikus jelentést látnak a haikuban, holott a haiku lényege szerint nem mond semmit, a költészetnek ebben a válfajában ugyanis magának a jelentésnek a titka, paradigmája válik lehetetlenné. A haiku a nyelv megállításának mozdulata, a szatori véget vet a kódok uralmának, a bennünk folyó, a személyiségünket képező szakadatlan beszédnek, az értelmet a gyökeréig metszi vissza, hogy az ne válhasson bensővé, odaérthetővé, ne szóródhasson szét, ne távolodhasson el a metafora végtelenébe, a szimbólum területére. A haiku kiegyenlíti a jelöltet a jelölővel. Miközben a nyugati művészet a leírást impresszióvá változtatja, a haiku leírásellenes, ideje pedig teljesen személy nélküli idő. A japán kultúra valamennyi jelenségéhez hasonlóan a haiku formája semmit sem fejez ki, funkciója szerint csupán hozzájárul a létezéshez.

Barthes könyvén töprengve kérdésként merül föl, hogy a szatori történése ábrázolható-e a modern európai szubjektum történetével összefonódó regény műfajában? Vajon a regényforma határainak kiszélesítése helyett nem a regényforma szétroncsolásához vezet-e, ha kialakult eszközeit a szubjektumot eltörlő, egészen más tapasztalat szolgálatába állítjuk?

Krasznahorkai László művét forgatva értettem meg, hogy Krúdy Gyula egyik híres alteregója, az *Őszi utazások a vörös postakocsin* című regény végén lótuszülésben meditáló Rezeda Kázmér miért lett buddhista. Krúdynam a régi idők jelenségeit szemléletté alakító hasonlatai szimbólumok. A szemlélet azonban a semmi alapján keletkezik, minthogy a régi idő visszafordíthatatlanul elmúlt, érvénytelenné vált. Rezeda Kázmér azért lesz buddhista, mert a képeket nem képes többé a személyére vonatkozó szimbólumokként olvasni, azok visszavonhatatlanul jelekké váltak a számára.

Talán a prózáját kezdettől meghatározó bulgakovi fantasztikus referencialitás hatására kísérli meg a szerző a buddhizmus élményének regénybeli ábrázolását. A karcsú, fehér, keskeny, elegáns tükrű könyv ötven, római számokkal jelölt fejezetének legtöbbszörösen összetett, magyarázatokkal, ismétlésekkel, kötőszavakkal megterhelt, hosszú mondat. A narrátor következetesen kerül a nyelvi tömörítés minden eszközét, hiszen az a bennelétét, a dolgokhoz való személyes viszonyát fejezné ki. Az elbeszélő instancia elszemélytelenedése azonban annak a kérdéséhez vezet, hogy így vajon kifejezhet-e a regény spirituális tapasztalatot?

# AZ IRODALOM MINT MEDITÁCIÓS OBJEKTUM

Danyi Zoltán *Hullámok után a tó sima tükre* című novelláskötetéről

A kritika Danyi Zoltán korai prózájában a keleti nagy vallások világnézetének jelenlétét figyelte meg. Feltehető, hogy a keleti hagyomány felfogásának, értelmezésének módjára Hamvas Béla esszéírása is befolyással volt.

Hamvas Béla regényeiről készült monográfiájában Danyi Zoltán áttekinti, hogy a hamvasi esszéírásról a közvéleményben megszilárdult jegyek hogyan jelentek meg az életműről alkotott szakmai véleményekben. A későn nyilvánosságot kapó mű méltatói egyrészt mély egyetértéssel szóltak Hamvasnak a hazai környezetben merőben újszerű, a teljes szellemi szférára igényt tartó munkáiról, másrészt az olvasás során jelentkező feszélyező érzésükről számoltak be. Földényi F. László megjegyezte, az eltéveszthetetlenül neki szóló gondolatok után rendszerint elidegenítően ható szakaszokra bukkant:

„Szövegében ugyanis a konfessziót egyszeriben elsöpörte az ideológia, a kételety a hit, az embert a szerep, a gyónást a szózat. S miközben újra és újra lépre mentem, s a szellemi tájainkon ismeretlen tudásanyagba és színvonalba beleszédültem, majd pedig kijózanodtam belőle, körvonalazódni kezdett előttem egy jellegzetesen közép-európai, magyar gondolkodó, aki úgy veti vigyázó szemét a legtávolabbi horizontokra, s igyekszik azokat gondolatai tükröcserepeiben csorbítatlan egészként felvillantani, hogy közben saját ellentmondásainak áldozata lesz.” (Földényi 1988, 837, idézi Danyi 2008, 11).

A Hamvas regényeihez az európai műfajhagyomány elvárásrendszerével közelítők a gondolati és az esztétikai elemek arányát érezték valamiképp megoldatlannak. Az regények befogadását kísérő idegenségérzés a monográfia szerzője szerint feloldható, ha műfaji beidegződéseinket tudatosan felfüggesztjük. Danyi az életmű egységéből indul ki, megállapítja, hogy Hamvas művét egyetlen törekvés hatja át, ami egyben meghatározza legértékesebb részeinek színvonalát is. Hamvas nem elméletet kívánt létrehozni, hanem az archaikus, valamint a később keletkezett hermetikus tanítások jelenbeli életgyakorlattá váltásának lehetőségét kutatta. Hamvas Béla regényeit Danyi Zoltán a megvalósítandó életpraxisba beavató és a megvilágosodás állapotában való megmaradást segítő szövegekként határozta meg, a regények értelmezéséhez ezért az opus időben közeli vagy rokon Hamvas-műveiben jelölt ki szempontokat. A *Karnevál*-hoz elsősorban a *Scientia sacra* alkímiáról szóló fejezeteit rendeli, a vizsgált regényt pedig iniciatikus jellegűnek ítéli, s ehhez járul kiegészítő szövegkomponensként „a regény profán jelentésrétegének karneváli világa, ez a parodisztikus jellegű vásári felfordulás teremti meg a feltételeket az iniciációhoz; ugyanakkor pedig ez a profán réteg egyszersmind ellenpontozza is az iniciatikus jelentésréteget.” (Danyi 2008, 86).

A Szilveszter szövegvilágához a *Regénytörténeti fragmentum*, a *Bizonyos tekintetben* kérdéseire a *Direkt morál és rossz lelkiismeret*, az *Ugyanis* című regényhez pedig a *Patmosz* ad kulcsot.

Földényi idézett véleménye arra is figyelmeztet, hogy az üdvözülés lehetőségét kereső magatartás lényegét véti el, aki naiv és lelkes módon objektív igazságot rekonstruál az esszékből, a szerző sugallata szerint ugyanis az igazságot kizárólag személyesen képviselhetjük.

Monográfiájában Danyi az irodalmi szöveg és a meditációs gyakorlat viszonyát a könyv záró fejezetében határozza meg:

„Ha a realitás végsőkéig korrupt, és ha az irodalom sem jelenthet mentsvárat többé, nem marad más végül, mint hátat fordítani a világnak, és hátat fordítani az irodalomnak. (...) Talán ez a hamvasi lét- és irodalomfelfogás egyik nagy végkövetkeztetése. (...) Mivel semmi értelme lázadni ellene, ki kell lépni a reális világ abszurditásából, és végül ki kell lépni az írott világ szövevényéből is. Az irodalom, a szöveg egyetlen értelme Hamvas szerint az, hogy *meditációs objektum* tud lenni, vagyis hogy folytatódik az olvasóban, segíti az olvasót a »felkapaszkodásban«, a realizálásban.” (Danyi 2008, 161)

A monográfia elkészültével a hamvasi életművel való foglalatosság nem zárult le, a Dúl Antal által vezetett életmű-kiadássorozatban 2011-ben, Danyi Zoltán gondozásában hagyta el a nyomdát a *Levelek*.

*Hullámok után a tó sima tükre* című, 2010-es könyvének alcímében a *Fejezetek* műfajmeghatározást találjuk. A gyűjtemény perszonális elbeszélője, a harmincas évei elején járó, valamelyik vidéki kisvárosban és annak környékén kissé sodródó életvitelt folytató, vagy inkább életébe a táj és a tárgyak kontemplációját lehetővé tevő szüneteket beiktató fiatalember egy évnyi idő eseményeiről számol be.

Az elbeszélő számára a látványokba való belefeledkezés fontosabb az események egybekapcsolásánál. A lekerekítetlenséget, a töredékességet a szöveg nyomdai megjelenítése is jelzi, szinte valamennyi bekezdés kis kezdőbetűvel kezdődik, és pontosvesszővel zárul.

A kötet darabjai az énelbeszélő tudatánál átfogóbb síkon is megszerveződnek. A nyitódarab elején a narrátor rozoga Floridájával félreáll az út szélére, s itt két, koszos farmert és ócska tollkabátot viselő férfi durva jelenetének lesz a tanúja. A három órával korábban, a fővárosban átélt japán teaszertartás során „gyengéden, finoman és precízen, akárha virágorzók hegyén végzett műtéttel” (Danyi 2010, 7) a szakrális valóság megpillantására alkalmassá tett látás egyúttal a realitás durvaságait is intenzívebben érzékeli:

„láttam, ahogy a hússal teletömött lepényt átveszi a bal kezébe, a felszabadult jobb kezével kigombolja nadrágját, lábait szétveti, és vastagon megcsillanó sugárban vizelni kezd, pontosan szemben velem, tőlem úgy öt lépésnyire,

abban az elhagyatott alkonyatban, nem vett észre engem, szemben volt vele a süllyedő nap, én viszont élesen láttam, ahogy hosszan és bőségesen az árokba csorgat, közben tele szájjal rága a ledarált, összegyúrt, szétlapított és megsütött disznóhúst, láttam a félig megrágott húsdarabkákat az állán, miközben hátraszól annak a másiknak, aki mögötte állt és szintén erősen tömködté magába a húsos lepényt, másik kezében pedig egy kétliteres flakont lógatott, kevéske sörrel az alján, egy kevés, erejét vesztett, lötytyedt sörrel, lötytyedt, akár egy rongyossá dohányozott tüdejű, kocsmai nő melle” (Danyi 2010, 5).

A történetekben a jelentésátvitel azonos módja ismétlődik, bár a jelentéselemek szerkezete különböző az egyes elbeszélésekben. A Dorina alakja köré szövődő kispróza kezdetén a narrátor nadrágszárát a moziban egy szőrös állatka lökdösi vagy szimatolja, ahogyan a villany meggyújtása után kiderül, az állat a sötétben le is vizelte. A Samu névre hallgató menyétet gazdája, a mélyen kigombolt blúzú lány, Dorina hozta magával a vetítésre. A menyétnek köszönhető megismerkedéskor a narrátor P-ként mutatkozik be a lánynak, a lány autón hazaviszi, az elbeszélő otthonának kapujában elválnak, majd másnap délután, anélkül, hogy előre megbeszélték volna, újra találkoznak, s ekkor megindul az, aminek esélye az elbeszélőben előző este így idéződött meg: „amúgy is meglehetősen régen volt részem olyasmiben, ami egy kávézással veszi kezdetét” (Danyi 2010, 34). Az állatkereskedelemmel feketén foglalkozó Dorina előszobájában:

„polcok magasodtak egészen a plafonig, kisebb-nagyobb ketrecekkel, kalitkák-kal, terráriumokkal, amelyekben különféle állatok voltak, elsőként, nagyjából szemmagasságban, egy önmagába tekeredő, kígyószerű hullót vettem észre, amitől a gyomrom összerándult, a fölötte lévő ketrecben egy kaméleon állt látszólag mozdulatlanul, csak villámgyors nyelvét szúrta időnként a levegőbe, az alsó polcok egyikén pedig, egy nagyobb méretű üvegládában fehér egerek támaszkodtak mellső lábaikkal az átlátszó falaknak, szaporán szimatoltak lüktető, kicsiny orraikkal” (Danyi 2010, 42–43).

A mintegy az animális szféra előterében zajló szerelmi együttlétek taszító és vonzó hatást gyakorolnak a fiatalemberre, amint mondja, a lányhoz elindulni sohasem volt könnyű, ám amikor ott volt, akkor viszont eljönni volt mindig nehéz. A találkozásoknak Dorina vet véget. Az elbeszélő köszönés nélkül eljön tőle és a tisztuló ég előtt a következőket gondolja: „micsoda szerencse, micsoda pokoli szerencse, hogy nem mondtam meg neki a valódi nevem.” (Danyi 2010, 45). Az énelbeszélő utolsó mondatával a nevről korábban megképződött bizonyosságot rombolja le az olvasóban.

A név akkor kerül középpontba a fönti elbeszélésben, amikor referenciális igazságértéke megkérdőjeleződik. A jelenségek a bennük munkáló ellentmondás révén

képződnek meg, a bennük megnyíló antagonizmus azonban eltűnésüket is eredményezi. A keleti vallások világnézetéhez hasonlóan csak a látványok semmiségének megtapasztalásával válik érzékelhetővé a mögöttük ható személytelen erő.

A fiatalember szölamába fiktív kortárs osztrák prózaírók szövegei ékelődnek, a szövegek az elbeszélő fordításában szerepelnek. A fordítás körülményeiről szóló közlés azonban elbizonytalanít abban a tekintetben, hogy a narrátor szavait a könyv világában tapasztalokként kell-e értelmeznünk, vagy az elbeszélő fölé rendelt szerző szándékának megvalósulását kell bennük látnunk:

„október vége volt, ködös ősztűt, hetekig hullott az eső, és hiába szerettem volna drámát írni, ha fogtam a ceruzám és előkerestem a füzetem, még csak egy rövid, semmi kis párbeszédet sem sikerült összehoznom, legfeljebb néha, nagy ritkán, egy-egy kisprózát, az osztrák szövegek mintájára, amelyeket fordítottam” (Danyi 2010, 57).

A Dorináról szóló eseménysort kettébe vágó rövidprózában, Fabian Bernstoff *Apró örömök* című rövidtörténetében az ünnepi előkészületek szituációjában a narrátor fölidézi, feleségének nyűg a sütés, kizárólag karácsonykor lát hozzá. A férj lelkiismeretfurdalásáról számol be, mert miközben segít a sütemény készítésében feleségének, a konyhaablakból a szomszéd lakásban élő, kelet-európai, valószínűleg prostitúcióval foglalkozó nő zuhanyozását figyeli. Ez a tevékenység hovatovább szokásává válik, annál is inkább, mert felesége gyakran elmegy otthonról, és testi érintkezésüket rendszerezsen elutasítja. Miközben az olvasó arra a számít, hogy a feleség szeretőt tart, az ellentét meglepőbb irányt vesz, a feleség prostitúcióval tölti idejét a szabad délutánokon.

A prózagyűjtemény lezárásában a kötet poétikai törekvéseit a festő szavai összegzik, aki vásznain a tó színárnyalatait örökíti meg:

„elképzelhető azonban, mondta, hogy ha elég képet fest, legalább százat, vagy annál is többet, és ha ezeket kirakja egymás mellé valahova, és az a száz tónus együtt lesz látható, akkor talán megmutatkozik valami, mondta, és ha többet nem is tudunk meg erről az egésztől, de legalább *egyszerre* látjuk majd az örökös áttűnés egy szélesebb szeptét, és talán sikerül megérinteni mindennek mélyén a hatalmas egyensúlyt, megérinteni legalább egy kilobbanó pillanatra – ahogy a hópelyhek érintik meg a tó felszínét, és utána máris elolvadnak; és amíg ott álltunk a tó szélén, a végéhez közeledő télben, újra esni kezdett a hó, helyesebben csak szállingózni, alig néhány pehely, és ezek az almavirág színű hópelyhek, mihelyt a vízhez értek, azonnal elolvadtak és nyom nélkül eltűntek, mintha nem is léteztek volna soha;

miközben a hely, ahova estek, utána már mégsem volt ugyanaz.” (Danyi 2010, 76, kiem. az eredetiben)

A könyvet tanulmányozva kérdésként merült föl bennem, hogy e szövegek, s általában az irodalmi rendeltetésű művek milyen mértékben alkalmasak arra, hogy meditációs célból visszatérjünk hozzájuk. A szavaikat a mögöttes értelem céljából fölidéző rumináció, bármilyen formájában, a didaxis ellentétes minőségét kapcsolná az irodalomhoz.

Hamvas Béla *Regényelméleti fragmentum* című munkájában a szubjektumot, melyhez a szabadságot rendeli, ellentétével, a szabadságot nélkülöző individuum segítségével határozza meg. Szubjektummá az válik, aki a kényszer, a sors nyűgét levetette. A szubjektum megalkotását ugyanitt messianisztikus feladatnak állítja. A szóhasználatot a *Mágia szutra* kijelentése világítja meg, mely szerint az életet átlényegítő képnek nem az elveszett paradicsomot kell megjelenítenie: „a primordiális létaktus felé vezető út az életképzeleten keresztül vezet, nem vissza, hanem (időben) előre, vagyis nem az aranykor, hanem a megváltás irányába.” (Hamvas 1994, 346.) A szubjektum főnév Hamvas szófejtésében elsősorban szolgálatot jelent, az egyéni üdvöt minden esetben összekapcsolja a közösség üdvével.

A *Regényelméleti fragmentum*ban Hamvas az élet mértéken felüli elregényesedését konstatálja. Ebben a helyzetben a problémát nem az okozza, „hogy személyes üdvünket miképpen szerezzük meg, hanem az, hogy a közösségbe miképpen térhetünk vissza” (Hamvas 1994a, 339–40), miközben a közösségbe való visszatérés nem történhet meg „a személyes üdv lerohanásának árán” (Hamvas 1994a, 340).

A regény asszociatív utasításainak végrehajtásakor az olvasónak használnia kell morális érzékét, működtetnie kell létérzékenységét. Ez azonban nem vezet valóságos üdvhöz. Úgy képzem, a regényolvasás műveletét olyan meditatív cselekedetnek kell tartanunk, melyet életünk adott pillanata és a megelőző tapasztalatok határoznak meg.

## AZ OTTHONLÉT POÉTIKÁJA BENCSIK ORSOLYA PRÓZÁJÁBAN

Bencsik Orsolya 2012-ben *Akció van!* címmel, a József Attila Kör, a Forum és a Prae közös kiadásában megjelent prózaköte figyelmet keltett. A recenziók meghatározták, kötete hogyan tagozódik a magyar posztmodern irodalmi hagyományába, kijelölték a pálya eddigi alakulását, megvizsgálták, szövegei milyen mértékben tesznek eleget a próza általános ismérveinek (Dérczy 2012, Szerbhorváth 2012). Világát azonban akkor térképezhetjük fel, ha a történeteit szervező, különös tisztaságú művészetfilozófiai eszmélkedést leírjuk.

Végig egyetlen, egyes szám első személyű narrátor beszél a könyvben. Huszonhat-hét éves, ugyanannyi idő, mint a szerző, szőke haja van és kőkényké szeme.

Bizonyos, hogy nem a személyiség sötét oldalát kifejező alteregóval állunk szemben, hiszen érzékenysége, figyelme megegyezik a szerzőével.

Az első történet nagyapja betegségének és halálának időszakát idézi meg. A narrátor a nagyszülők kertjéről beszél, majd kifejti, a lét értelme személyesen neki szóló jelekben nyilvánul meg. Azért vonzódik például a macskákhoz, mert meggyőződése szerint dédmama lelke halála után Micuba, anyjának macskájába költözött át. A mondat megszorítással folytatódik:

„Bár a macska nem élt sokáig, én innentől tudom, hogy a dédmama lelke oly nyughatatlan, hogy egyik macskából jár a másikba, és mindig abba, ami éppen a közelemben van. A mostanit még nem láttam. Néha meglátogat, ha éppen nyitva felejem a bejárati ajtót, beszökik a konyhába, és ellopja az asztalon hagyott ételt. Először azt hittem, már én sem tudom, mit cselekszem, hogy éppen megettem azt a tíz deka sajtot, csak nem emlékszem, aztán, amikor esett az eső, és már megint nyitva maradt az ajtó, láttam a nyomokat. És tudtam, ezeket a jeleket nemcsak bele akarom látni a világba, hanem ténylegesen is ott vannak.”  
(Bencsik 2012, 79)

A szövegnek kezdettől asszociatív logikája van, az ironia azonban ezen a ponton annyira felerősödik, hogy az olvasó többé már nem képes a csapongó, egymás után következő mondatokat fiktív, mégis valóságosnak szánt belső monológként olvasni. A befogadó ezen a ponton felhagy a szöveg előrehaladó értelmének megfejtésével, és az egymástól távolra helyezett motívumok (a бүдöske az elbeszélő nagymamájának kertjében, nagymama testének бүдössége, a dédmama tükre, melybe nem szabad belepillantani, nagypapa játékbaba-feje) között létesülő jelentéskapcsolatokra kezd figyelni.

Annak az anekdotának, melyet a narrátor alig néhány bekezdéssel utóbb mesél el, szó szerinti jelentése fantasztikus, ha azonban a fantasztikumot közelebből megvizsgáljuk, kiderül, hogy az elbeszélő a születésszabályozásról szóló közösségi tudást fordítja következetes logikával az ellentétébe. Elmondja, dédanyja mindig sok gyereket szeretett volna. Dédmama reggelente teleszívta magát levegővel, nagy hasa lett, így forgolódott dédpapa körül, de az rá sem hederített. Este aztán lefekvéshez készülődve sok idejébe került, amíg a konyhában a reggel beszívott levegőtől megszabadult. Ezzel az erővel akár bent is tarthatta volna, jegyzi meg a narrátor.

A novella az abortuszról kialakult közösségi tudást idézi meg. A nagymama a merőben fantasztikus anekdotában a meg nem fogant gyereket a teleszívott levegővel helyettesíti. A terhességmegszakítással a magzat semmivé lesz, nem foglal el növekedésével helyet anyja testében, a történetben a lenyelt levegő a megölt magzatot helyettesíti metaforikusan.

A létrejövő metafora zavarbaejtő, úgy villantja fel a dédmama és kortársai sorsát meghatározó valóságos körülményt, hogy semmilyen valóságvonatkozást nem rendelhetünk hozzá, hiszen a szövegben egyetlen szó sem esik arról, hogy a dédmama

terhességmegszakítást hajtott volna végre. A fantasztikus történetet maga az elbeszélő is hazugságnak nyilvánítja: az anekdota akkor hangzik el, amikor ismerősével abban verseng, ki tud hihetlenebb családsztorival előállni. Zavarbaejtő módon mégis a történet fantasztikus körülményei hatnak elemi módon ismerősére, amint erről az elbeszélő szavaiból értesülünk.

„Azt hiszem, már nagyon is benne volt a történetben, ott állt dédmamám előtt és várta, hogy szép lassan megmozduljanak a kiskonyha csipkés függőnyei a kifújót levegő hatására. Én pedig csak annyit láttam, hogy ismerősöm arcára kiült valami furcsa, delejes mosoly, hajfűrtjei pedig egy láthatatlan légáram hatására fodrozódni kezdtek.” (Bencsik 2012, 8)

Óhatatlanul fölmerül az olvasóban, vajon igazat mond-e az elbeszélő, amikor a történet hatását ecseteli, s ha nem, kijelentését nem kell-e a többi elbizonytalanított állításhoz hasonlóan metaforikus, autopoétikus jellegűnek felfognunk.

Az elbeszélő azért bizonytalanítja el végsőkéig prózamondamondatai igazságértékét, hogy a többszörös tagadás révén a mondatok egyetlen referenciája az esztétikai értelemben vett szép lehessen. Mintha Esti Kornél szavait fogadná meg, aki saját művéhez–dalához–fordulva mondja: „Az életen, a szinten, / a fénybe kell kerengni, / légy mint a minden, / te semmi. (...) Menj mély fölé derengni, / burkolva, játszi színben, / légy mint a semmi, / te minden” (Kosztolányi 1962, 97, 99).

Bencsik Orsolya önéletrajzi elbeszélője önmagát az esztétikai megismeréssel határozza meg, melynek szituációja a 18. század ismeretelméleti fordulata óta változatlan maradt. A kora romantikáról előadássorozatot tartó Manfred Frank, amikor az esztétika 18. század előtti létezésének lehetőségére kérdez rá, felidézi, hogy az ókorban az érzéki tapasztalatból nem vezetett út a megismerés felé, minthogy az igaz kívül esett a létező, a változó kategóriáján. A platóni és az arisztotelészi elméletet jellemző feszültségre is figyelmeztet Frank. Ezekben az elméletekben az igazságnak, mint a tiszta *dianoia* célképzetének, meg kell nyilvánulnia, hiszen a definíció szerint az igazságban a tárgy és az intellektus pontosan megfelelnek egymásnak. Az ideának, amennyiben eleget tesz a fönti megfelelésnek, meg kell nyilvánulnia értelmünk előtt, láthatóvá kell válnia. Az idea azonban csak úgy válhat láthatóvá, ha kettéhasad: egyfelől önmaga lesz önmagában, másfelől pedig ugyancsak önmaga lesz abban a formában, melyben intellektuális befogadásunk számára megnyilvánítja önmagát. A megnyilvánulás (megjelenés) nem más, mint az idea eredendő jelenlétének (a prezenciának) újbóli jelenvalóvá válása (re-prezentációja). Az igazság megnyilvánulásához persze szükséges valaki, aki előtt az igazság megnyilvánul, az ókori szerzőknek azonban a befogadó szubjektum nem okozott túl sok fejtörést. (Frank 1989, 12–13). Az érzékelésnek először az ítélőerőt központi kategóriává emelő kanti bölcselet tulajdonított megismerő képességet.

A közösségi tudást visszájára fordító elbeszélés pontosabban számot ad a közeg és az emberi helyzetek ellentmondásairól, mint a referenciális, leíró elbeszélés.

Az első történet narrátora végül az értelem szétszóródásának belátásig jut el: „Talán csak annyit mondhatok el, hogy már nincs illat, de virág sem, és nagypapa sem beszél. Már nem tudom, hol van dédmama lelke, mert a szétesett udvarban, a fonnyadt paradicsompalánták között vagy húsz macska garázdálkodik” (Bencsik 2012, 9). Az értelem felszakadozása a feltétele annak, hogy az esztétikai szféra megmutatkozhassék. Az elbeszélő a második történetben azt állítja, az egész valóságot a füllentés tartja fenn, ha nem is szűnne meg, kifakul, ha kivonnák belőle a hazugságot. A kifakulást az jelzi a szövegében, hogy az emberek beszéde elhalkul, hápogni kezdenek. A világ színességét (hangosságát) biztosító hazugság persze más, mint a prózamondatok hazugsága. A fikciós, fantasztikus kijelentéseket metaforaként kell értenünk, nagypapa elutazása, szerelme a tengeri csikóval metaforikusan a halálát és a halál tényének az elutasítását jelenti.

A többi történetben a kihagyásos mondatok egymásba ékelődnek, a környezet tárgyait, körülményeit megjelenítő, látszólag a valóságra vonatkozó állítások között váratlan jelentéskapcsolatok létesülnek, melyek kétségbe vonják az elsődleges referenciális jelentést. Hogy a mondatok valóságértékét elbizonytalanító elbeszélésben a külső és a belső leírása mennyire áttűnik egymásba, ezt egyetlen példával szeretném szemléltetni. A *Konyhaablak* című történet az elbeszélő édesanyjának szájába adott mondattal kezdődik: „A szomszéd egy még fénykorában levő ötvenes, mondaná anyám” (Bencsik 2012, 42), majd azzal folytatódik, amit az elbeszélő bizonyosan tud: „valahogy mégis azt érzi, nincs az rendjén, hogy a felesége tőlem két évvel fiatalabb”. A következő, feltételes értelmű elliptikus mondatból kiderül, hogy a szomszédok izgatják az anya képzeletét, a következő mondatokból pedig az, hogy a munkából hazatérve egész álló nap lesi őket. A narrátor arra gondol, hogy anyja unatkozik, miközben egy közelebbről soha nem megnevezett, több történetben szereplő, nővéréhez tartozó, Patinka nevű lényt bezár a szekrénybe. Valószínűleg kutya lehet, a magyarázatot azonban („A család érzékeny a szagokra”) már a szomszéd falubeli kocsmában mondja ki, törzshelyén, ahol harmincéves, nem vonzó és nem túl okos pasasokkal szokott szerbül beszélgetni, legtöbbször Magyarországot és Szerbiát hasonlítva össze, holott a szerb nyelvet csak törve beszéli. A férfiak a Radio Ass-t hallgatják, s ilyeneket mondanak: „A Radio Ass a legjobb szerbiai zenei adó.” Az elbeszélő kitérő válasza, hogy minden az ütemezésen múlik, már nemcsak a tíz évvel ezelőtti techno zenére vonatkozik, hanem anyja életére is, melyből valamiképpen hiányoznak az ütemek. A nővére, akire, mint mondja, az egész falu büszke, délutánonként órákat gyalogol, este hatkor elégedetten és izzadtan fekszik az ágyban, még Patinka fejének ütemes kopogását sem hallja meg, anyja leselkedését sem veszi észre: „miközben apám három napja nem telt le, miközben anyám, jól tudom, ha ezt már nem érezné kellően kínosnak, a

függöny óvatos takarásában legszívesebben magához nyúlna” (Bencsik 2012, 43.) A kegyetlenül kegyeletsértő leírások („A szomszéd felesége is természetes szőke, de a melle, mint két dinnye. Csúnya az arca, anyám se a fejét nézi onnan, a issza a kávéját, eszi a vacsoráját, már több mint négy órája ott ül, nem mozdul el, pisilni is egy vödörbe pisil.” (Bencsik 2012, 44), valódi értelmét azonban mégsem lehet elvéteni, mind a szomszédok szerelmeskedésében, mind pedig az anya leselkedésében (aki azon csodálkozik, hogy nem fáradnak ki, holott ő már elfáradt a leselkedésben) van ugyanis valami monumentális, valószerűtlen túlzás. Az elbeszélő szólama a techno zene monoton ritmusát veszi fel, az otthoni álló magány képévé áll össze.

Bencsik Orsolya egyik legfontosabb eszköze az ironia. Az erotikum a közvetlenség szférája, ezért történetei erotikus elemei mindig az értelmet kiköszöntő ironia szolgálatában állnak. A szereplők nemi identitásának és szexuális irányultságának bizonytalansága a prózamondatokat megfosztja referenciális jelentésüktől: Az elbeszélő apja nem képes megjegyezni lánya nevét, Antalnak szólítja őt (Bencsik 2012, 32), nagyapjáról pedig, akit Erikának hívtak, megtudjuk, hogy zongoratanárnő volt – egy női Glenn Gould (Bencsik 2012, 19–20). A *Hernyók* című történetben az elbeszélő látszólag a szőrös mellű, menekült szomszédra, annak fiára és fiatal feleségére irányuló vágyakat veszi számba, a történet végére azonban az addig hangsúlytalan elemekből kibontakozó légkör, az adott pillanat közérzete rajzolódik ki olyan pontosan, hogy bár benne „könnyen roncsolódik a test” (Bencsik 2012, 37), szépnek érezzük.

A kötet legtöbb történetében az elbeszélés elemei az érzékelés, az emlékezet különböző szféráiból származnak, ritka az olyan darab, mint a *Vaktérkép*, melyet motivikus egység jellemez. A szöveg kezdetén az elbeszélő valóságos térképről, annak olvasásáról beszél, valakiről, a szerelméről, aki nem tud térképet olvasni, hamarosan azonban kiderül, hogy ezt a térképet metaforikusan kell értenünk. A barokk antropomorf tájképekkel szemben, melyekben a térkép elemei emberi arcot vagy alakot formálnak, itt a test és a lélek válik olyan térképpé, melyet gazdája alakít ki. A test és a lélek lesz térképpé, ebből a szemszögből válik érthetővé a novella kezdőmondata: „»Imaginárius tereket járok be«, ezt mondanám neki, vagy azt, hogy »A testem imaginárius tér«” (Bencsik 2012, 79). Az elbeszélő saját térképéről mint valóságos, létező dologról emlékezik meg a szerelmével való megismerkedés leírásakor:

„A nagyapa halálakor találkoztam vele éppen, ott ült egy unalomig ismerős kocsmá előtti járdakövön, fázott, mesélte is később, hogy felfázott, de fáj a lába, dörgölte a cipő, és már nem volt a városban a biciklije, amivel előtte közeledett. (...) Majdnem elestem benne, mert a térképem nem jelezte, nem vártam itt kiemelkedést, csendesen ülő halmot. Csak miután hazaértem, vettem elő színes ceruzám, és rajzoltam be folyamatosan gazdagodó térképembe helyét, és írtam fölé szálas betűimmal nevét” (Bencsik 2012, 79).

A nagypapa halálát követően a nagyanya a saját térképéről elkezdírozni a nagypapa-hegyet. Azért teszi ezt, mert a házassága értelmetlenül, meg nem értésben elmúlt idő volt, az eltörlés művelete azonban maga is hiábavaló. Az elbeszélő, amint mondja, rádöbben: csak a női térképek beszédesek. Szeretne szerelme térképébe belépni, ám folyamatosan olyan vaktérképbe ütközik, melybe tulajdonosa keze soha, semmilyen jelet nem rajzolt be. A történet azzal zárul, hogy eltünteteti térképéről a halmot, melynek sohasem szabad hegygé növekednie.

\*

A kötet több pontján Tolnai-intertextusok bukkannak fel: nagypapa-nyúl megtudja, hogy nincs már tengere (Bencsik 2012, 17), az elbeszélő a kék galambot (Columba oenas) figyelve, hiába keresi „mák-, pala- és szürkés-kék tollai között az azúrt”, akinek prófétájával akkor találkozott, amikor a letargiáján már semmi sem segített (Bencsik 2012, 65). *A kis tengeri kagylót* értelmező esszé is (Bencsik 2011) a kötődést, Tolnai világának mély értését jelezte, ám a szempontok, melyekkel írásában megközelítette Tolnai regényét, legalább olyan mértékben saját, szuverén világáról és arról a művészetbölcséleti érzékről tanúskodtak, mely történeteit is megformálta. Bencsik Orsolya, a vele készített beszélgetésben kimondja, hogy: „A kritika, az olvasó véleménye már nemcsak a konkrét szövegről szól, hanem a kritikus, olvasói stratégiáiról, a személyéről, tapasztalatairól. Tehát ahogy értelmez, ahogy méltat, abban már erőteljesen benne van ő is.” (Bencsik 2009). Tolnai Ottó és Bencsik Orsolya művét a szövegekben kibontakozó önreflexió tisztasága közelíti egymáshoz. *Az Akció van!* elbeszélője az esztétikai élményt ismeri el a hiteles valóságnak. Tolnai egyik fontos motívuma, a karfiol, ezért Bencsik Orsolya szövegében valóságos mivoltában tűnik föl. Az elbeszélő, mint mondja, a karfiollal régebben sokat foglalkozott:

„voltak ilyen diéták, csak karfiolt lehetett enni, szinte mást semmit, szóval ettem karfiolt, főleg levest, de nem tejföllel, ettem és felfújt, ettem és állandóan csak felfújt, akármit csináltam, aztán inkább nem ettem, csak mosogattam a tálban a szétszedett, apró fejeket. »Mintha agyvelőt simogatnál«, ezzel kellett volna benyitnom a szomszéd feleségéhez, kezében egy tál vizes karfiol, rajtam a legelőnyösebb ruhám, amiben nem nagy a fenekem, és karcsú a derekam” (Bencsik 2012, 35).

A fönti idézet a karfiollal, Tolnai motívumát hétköznapi és homoerotikus összefüggésbe helyezi, miközben játékos ironiával mint valóságos és irodalmi tárggyal bánik vele.

Ha összegezni kellene azokat a fogalmakat, melyekkel Bencsik Orsolya világa megközelíthető, a következőket sorolnám fel: önéletrajzi jelleg, irónia, az esztétikai megismerés – az Én egyetlen lehetséges referenciája –, a könnyed, a dolgokat ellentükbe fordító elbeszélés mint az ellentmondások kifejeződése.

# AZ ANYAMÉH

Celler Kiss Tamás verseskönyvéről

## *A kötet szerkezetét kialakító központi szimbólum*

Celler Kiss Tamás verseskönyve emlékekből, az érzékelés képeiből épül fel. A könyv már címével: *Anyaméh* a női test sötét belsejére, mindannyiunk eredetének helyére utal. Arra a helyre és állapotra, amelyről – a születéshez hasonlóan – a tudatos érzékelés előttről származó emlékeink lehetnek csak.

Pontosan kimondja, mit jelent számára az anyaméh: „a boldogtalanság nem más, mint / örökös visszavágyódás az anyaméhbe” (Celler Kiss 2015, 13). Majd megvonja a mérleget: „egykor a karjaidban a nagyvilág nem ért / el, most a nagyvilág itt tornyosul / előtttem, a karjaid pedig sehol. / az ember csak akkor lesz felnőtt, / ha már nem marad senki, aki / megvédhetné. azt hiszem, felnőttem.” (Celler Kiss 2015, 13)

A könyv vers- és cikluscímei szerint a lírai én saját erejéből pótolja: felszámolja a tátongó hiányt. Aki megszületett, nem térhet vissza a magzati létbe. A verseknek a világgal szemközt álló beszélője szimbolikus értelmű anyaméhet épít fel. A menedék szimbolikus voltát bizonyítja, hogy szavai szerint azt nem testből, nem emberi szövetből alkotja meg, hanem ácsszerszámokkal, fából építi meg. A kötet központi épülete lélekszimbólum, jelentése azonban akkor azonban is túlmutat a lélektani Én-szimbólum jelentéskörén, ha eredetében a gyógyulás vágya is benne van. A lélektani elméletek az emberi személyiséget a megismerés tárgyaként fogják fel, az egység egy másik személy, megismerő, a terapeuta tudata számára nyilvánul meg. A lélektani megismerés vagy gyógyulás folyamatát leképező költészetet eleve gyanakvással kellene figyelnünk, mint egy elmélet alkalmazását, versbe fordítását. A kötetben kibontakozó építkezésre utaló képek nem a gyógyulás, nem egy épebb, hiánytalan pszichikus állapot elérését szemléltetik. A megismerő alany és a megismerés tárgya azonos: a lírát alapvető szemléleti egység jellemzi.

## *Írónia, metafora, önreflexió*

A kötet hangja szívszorongatóan józan. A kötetet kezdő vers beszélője, a fiatal József Attilára emlékeztető módon kijelentő mondatokat sorjáztat: „egyetemre jártam, / munkába álltam, / ha esett az eső, áztam / ha nem gyújtottam be, fáztam, / ha késett a buszom, vártam, / ha embert öltem, / ástam.” (Celler Kiss 2015, 7). Másutt féltéglák látványából bontja ki állapota leírását: „ők azért csonkán is tűrik, / ahogy egymásnak feszülnek, / csak azoknak nehéz, akik alul / vannak. mindig az alsó sorok / vannak a felsőért. megvigasztalná valaki ezeket / az alsó sorokat? azért kérdezem / mert én is féltégla vagyok egy / alsó sorban.” (Celler Kiss 2015, 10)

Az [*alaprajz*] ciklus egyik szövegében elmondja, Isten szakállához pipiskedett föl, hogy ellenőrizze, van-e szája: azért hallgat-e, mert testi fogyatékosága miatt képtelen a beszédre. Később kitapogatja állát, megérinti fogait, nyelvét, szájpadrólását. A pulóver zsebébe rejt Isten szakállának foszlányát. Az utolsó mozzanat: a tükör előtt a kinőtt pulóverbe öltözik, megtalálja a zsebben a szöszöket. A vers pontosan közvetíti a fölismérést, hogy az Isten-képzetek leleplezése nem oltja a válasz iránti vágyat (Celler Kiss 2015, 18–19). Máshol azt állítja, akkor jár fel a háztetőre, „amikor már annyira csendes a város, / mint egy éhen pusztult kutya gyomra”, majd így határozza meg önmagát: „szűk lett rajtam a mozgolódás / könyökömet beütöttem a csillagokba.” (Celler Kiss 2015, 21)

A szerelmes versekben a dezillúzió a lényegét őrzi: „arról beszéltem / neked, hogy a szív alapjáraton nem boldog és / nem szomorú, hanem üres” (Celler Kiss 2015, 30), mondja, egy másik verse pedig az alábbi hat sorból épül fel: „térdem mellett vacog / a térded, / hogy legyen, ki / téged / ott, a nyirkos földben / is megre ölel.” (Celler Kiss 2015, 37)

Valamennyi ciklus címe szögletes zárójelben áll, a mondatzáró írásjelek után az új mondat következetesen kisbetűvel kezdődik, mintegy a lélek és a kötetben kiépülő menedék egységét, tagolatlanságát jelezve. Celler Kis Tamás verseiben a felidézett élmények, emlékezések referenciái a lírai ént formálják, a szubjektumnak ez az egysége azonban rögtön meg is cáfolódik, hiszen szövegei fölél című olyan tárgyak nevét illeszti, melyek pusztán a nyelvi jelek általános referenciájával rendelkeznek. A ciklusok darabjai az épülő ház egy-egy helyiségében álló bútorok vagy berendezési tárgyak nevét viselik című. A versjelentés rögzíthetetlennek bizonyul, a költői képek a konkrétból minduntalan az elvontba váltanak át. Az értelmezőtől annak megértése kíván erőfeszítést, hogy a felidézett eseményeket, élményeket, érzékeléseket hogyan, milyen minőségükben társítsa a lélek egységét szimbolizáló épület egy-egy részletéhez. Egyfelől azt kell eldöntenie például, hogy a szerelem élménye miért a nappalihoz tartozik, másfelől pedig azt kell kijelölnie, a nappali a lélek-épület egésze szempontjából mit jelent.

Minden igazán közeli emberi viszony azért (is) nehéz, mert referenciális jelentésű szavakkal kell egységélményeket megosztanunk egymással. miközben a nyelv tagoló jellege gátat vet az egység artikulációjának. Celler Kiss Tamás a felidézett élmények, emlékezések valóságra vonatkozását egyrészt fenntartja, másrészt rögtön fel is függeszti, hiszen versszövegei fölél című olyan tárgyak nevét illeszti, melyeknek pusztán nyelvi jelként van referenciális értékük. A cím és a verstest össze nem illésében megnyilvánuló ironia egyrészt a metaforaképződés szolgálatában áll, másrészt a konkrét az elvontba váltó képek egyúttal önreflexív szerepűek is: a készülő vers szerkezetét mutatják meg.

A könyv végére megépül a menedék, az utolsó ciklus címe pedig [*a kilencedik hónap*] annál inkább a menedék elhagyását, a születést előlegezi meg, mert a beszélő kijelenti, mindvégig a kulcs kifaragásán gondolkodott. A kulcs azonban nem a vers-

szubjektum kijutását, hanem az olvasó bejutását segíti. A kötetet záró állítás ugyanis újra erősen önreflexív jellegű, a verset mint nyelvi reprezentációt ismeri föl: „(mert ezek vagyunk mi. kőművesek és egyben házak is)” (Celler Kiss 2015, 91).

### *A vers: a lélek valósága*

Celler Kis Tamás költészetét nem intertextuális utalások, hanem inkább az önreflexió tisztasága kapcsolja Nemes Nagy Ágnes lírájához. A költőnő egyik hatsorosában ugyancsak épületként, antik templomként vagy talán valamely ősi, monolit kultúra szentélyeként jeleníti meg a verset: „Szélesedő oszlopközők. / Szel fúj be a szavak között”. A képletes látvány a következő sorokban végtelenné tágu: „Itt már kupola-fellegek. / Éggel tapasztott épület.” (Nemes Nagy 1986, 163)

Celler Kiss Tamás [*fürdőszoba*] ciklusának versei egy-egy mikrotörténet közérzetét ragadják meg, például a folyóban való fürdés élményét: „a / tulsó / parttal / szemünkben, / befogott orral, / gondolatokkal / vizesen / álmodunk” (Celler Kiss 2015, 45). E jegy párhuzamba állítható Nemes Nagy felfogásával, aki szerint a vers létrehozásunk névtelen rétegeit nevezi meg. Nemes Nagy szerint a névtelen versben megképződő „neve” az új, komplex jelként viselkedő költői metaforával, hasonlattal azonos. A költői kép ilyenformán:

„Egy új lelki tény, amely megnevezhetővé teszi a világ eddig névtelen árnyalatát. Véges (mert racionális-nyelvi) elemekből mondhatni, végtelen lelki szókincs: ezt nem utolsósorban a hasonlatnak köszönhetjük, a hasonlat testies grammatikájának. És ugyanakkor a megnevezések fogyhatatlan gazdagságán kívül köszönhetünk neki valami mást is. A hasonlat nem galamblovész: nem a galambot találja el, hanem a galamb *mozgását*. Azt a láthatatlan vonalat kíséri a levegőben, ami a madár röpte, a felismerés pályája. Úgy érzem, leginkább a név-teremtés *akcióját* köszönhetjük a költői képnek. A hasonlat lelki dinamizmusaink egyik leképezése.” (Nemes Nagy 1986, 285, kiem. N. N. Á.)

Nemes Nagy a vers mibenlétét kutató esszéiben, karcolataiban a képnek és a fogalomnak egyaránt elkötelezett értelmezőnek bizonyul. Ricoeur szerint elképzelhető olyan hermeneutikai stílus is:

„amelyben az értelmezés egyszerre felel meg a fogalom felfogásának és az önmagát metaforikusan kifejezni akaró tapasztalatot megalkotó szándék fogalmának. Az értelmezés tehát két mozgás, a metaforikus és az elméleti kereszteződésében működő diskurzusmód. Kevert diskurzus tehát, amelynek mint olyannak mindenképpen ki kell állnia két egymással versengő igény vonzását. Egyrészt a fogalom világosságát kívánja meg, másrészt a jelentésnek azt a dinamikáját igyekszik megőrizni, melyet a fogalom megtör és rögzít.” (Ricoeur 2006 [1975], 442)

A Nemes Nagy Ágnes esszépoétikájáról értekező Balassa Péter megállapítja, a *Metszetek* című kötete „névtelenül önéletrajzi poétika, a létérzékelés verstana”, Nemes Nagy:

„Kiismerhetetlen módon (...) körülkeríti, körbezárja a tárgyat, izolálja mindattól, ami egyszemélyesen emocionális-pszichologikus, és éppen ezáltal kölcsönzi neki a csakis gondolkodó embertől származtatható, de *névtelen sejtelem* sugárzását. A tárgy a legindividuaisabb, tehát a legáltalánosabb ideává varázsolódik éppen azáltal, hogy mindvégig csak matéria, és egyre erősebben az.” (Balassa 1985, 167–168, kiem. az eredetiben)

Ricoeur könyvében a mind a fogalomnak, mind a metaforának eleget tevő hermeneutikai stílusról szóló fejtegetés a Derrida filozófiai metaforaelméletét bíráló fejezetbe illeszkedik. Derrida szerint a metafizika területét kijelölő filozófémák a metaforikus eredet elrejtése általi idealizáció termékei, ennek következtében pedig: „a metaforáról való diskurzus is fogva marad a filozófiai diskurzus egyetemes metaforaképzésében” (Ricoeur 2006, 422)<sup>24</sup>, hiszen „nincs olyan nem metaforikus hely, ahonnan megfigyelhetnénk a metaforikus tér rendjét és körülhatárolását” (Ricoeur 2006, 422). A metaforaképződés folyamata nem uralható: „Az alakzat [figure] filozófiai szövegben történő megfejtésének szándéka önmagát semmisíti meg” (Ricoeur 2006, 423).

Ricoeur számára, Derridával ellentétben azért fontos annak a nem metaforikus pontnak a fenntartása, melyből a metafora belátható, azért fontos az elméleti nyelv és a költészet nyelvének megkülönböztetése, hogy segítségükkel az irodalmi műre jellemző kettős referenciát ontológiailag igazolni tudja:

„Amit a költői diskurzus hoz a nyelvben az egy olyan preobjektív világ, amelybe beleszületünk, de amelybe kivetítjük legsajátabb lehetőségeinket is. Meg kell tehát ingatnunk a tárgyi uralmát, hogy engedjük létezni és kimondani eredendő hozzátartozásunkat a világhoz, melyet lakunk, azaz amely meg is előz bennünket, és ezzel egyidőben alkotásaink bélyegét is hordozza.” (Ricoeur 2006, 447)

A nappali fény, mely Celler Kiss Tamás verseiben a tárgyakat körülvessi, azt jelzi, hogy a fogalomnak és a metaforának egyaránt elkötelezett lírája ebben a ricoeuri eredendő értelemben lelki valóság.

---

24 Derrida *A fehér mitológia* című munkája magyarul 1997-ben Boros Gábor, Csordás Gábor és Orbán Jolán fordításában jelent meg. In *Az irodalom elméletei V.* Szerk. Thomka Beáta (5–102). Pécs: Jelenkor.

# IRODALOMJEGYZÉK

.....

# FORRÁSOK

- Arany János. 1858. *Toldija: Spevana skazka u XII pesama*. Sa madžarskog preveo Jovan Jovanović. Novi Sad: u pečatnji Danila Medakovića.
- Arany János. 1870. *Toldijina starost od Jovana Aranja*. Preveo Jovan Jovanović. Novi Sad: Platonova štamparija.
- Arany János. 1910. *Toldija: Spev Jovana Aranya*. Preveo Jovan Jovanović Zmaj. Novi Sad: Matica srpska.
- Arany János. 1975. Toldi estéje. In *Arany János válogatott művei*. II. kötet. *Elbeszélő költemények*. (186–263). Budapest: Szépirodalmi,
- Bencsik Orsolya. 2012. *Akcio van! Kisprózák*. Forum: Újvidék.
- Danyi Zoltán. 2010. *Hullámok után a tó sima tükre. Fejezetek*. Budapest: Timp Kiadó.
- Domonkos István. 1963. *Rátka*. Újvidék: Forum.
- Domonkos István. 1968. *A kitömött madár*. Újvidék: Forum.
- Domonkos István. 1971. Kormányeltörésben. In *Uő. Áthúzott versek*. (69–82). Újvidék: Forum.
- Domonkos István. 1986. Önarckép novellával. Újvidék: Forum.
- Hofmannsthal, Hugo von. *Das Glück am Weg*. <https://www.projekt-gutenberg.org/hofmanns/glueck/glueck.html> (2020. szeptember 12.)
- Jovanović Zmaj, Jovan. 1957. *Prepiska Jovana Jovanovića Zmaja. Knjiga prva (1852–1882)*. Ured. Živojin Boškov. Novi Sad: Matica srpska.
- Juhász Erzsébet. 1985. *Műkedvelők*. Újvidék: Forum.
- Juhász Erzsébet. 1993. *Esti följegyzések. Egy évad a balkáni pokolból*. Újvidék: Jugoszláviai Magyar Művelődési Társaság.
- Juhász Erzsébet. 2001. *Határregény*. Újvidék: Forum.
- Kiš, Danilo. 1978. *Borisz Davidovics síremléke. Hét fejezet egy közös történetből*. Ford. Borbély János. Újvidék: Forum.
- Kiš, Danilo. 1986. *A holtak enciklopédiája*. Ford. Borbély János. Újvidék: Forum.
- Kiš, Danilo. 2011. Apatrid. In Danilo Kiš. *Lauta i ožiljci*. Ured. Mirjana Miočinić. (5–19). Beograd: Arhipelag.
- Kosztolányi Dezső. 1962. *Összegyűjtött versei*. Második kötet. Szépirodalmi: Budapest.
- Krasznahorkai László. 2003. *Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó*. Budapest: Magvető.
- Krúdy Gyula. 1916. Setétke. In *Uő. Aranykéz utcai szép napok*. (63–70). Békéscsaba: Tevan.
- Márai Sándor. 1992. *Szindbád hazamegy*. Budapest: Akadémiai-Helikon.
- Mészöly Miklós. 1989. Anno (Albumkép a régi időkből). In *Uő. Volt egyszer egy Közép-Európa. Válogatott a szép reménytelenségre*. (12–17). Budapest: Magvető.

- Tolnai Ottó. 2001. *Balkáni babér*. Pécs: Jelenkor.
- Tolnai Ottó. 2004. *Költő disznósírból. Egy rádióinterjú regénye*. Pozsony: Kalligram.
- Tolnai, Oto. 2005. Diktirati modu. Bojim se biću izuzetak. Staramajka. Odlazeći nosorog. U zatvoru prestala mu je da opada kosa. Mala pesma. Ako odleti. Prev. Arpad Vicko. *Polja*, god. L, broj 435. (9–10). <http://polja.eunet.rs/polja435/435-9.htm> (2019. december 12.)
- Oto Tolnai. 2007: Pesnik od svinjske masti. Prev. Marko Čudić. Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka „Žarko Zrenjanin”.
- Tolnai Ottó. 2011. *A tengeri kagyló*. Újvidék: Forum.
- Tolnai, Oto. 2007. Balkanski lovor. Prev.: Boško Krstić. *Zlatna greda* (8): 64–66.
- Tolnai, Oto. 2011a. Ruža iz Kišinjeva. Prev. Draginja Ramadanski. *Letopis Matice srpske*. god. 187., k. 487. (6): 1038–1045
- Tolnai, Oto. 2011.b. Balkanski lovor. In *Unutarnji prijevodi*. Ured. Davor Beganović, Enver Kazaz. (192–245). Podgorica – Zagreb: Sibila d.o.o. (Knjižara „Karver“), Naklada Ljevak d.o.o.
- Tolnai Ottó. 2012. Digitalizált művei. <http://pim.hu/object.6d472dbd-0292-42e6-a472-4d9d376af2ce.ivy> (2020. augusztus 3.)
- Tolnai Ottó. 2013. *A kisinyovi rózsa. Kišinjevska ruža*. Prev. Draginja Ramadanski. Novi Sad: Akademska knjiga.

# IRODALOM

- Assmann, Jan. 2007 [2000]. *Religion und kulturelles Gedächtnis. Zehn Studien*. München: C. H. Beck.
- Sava Babić. 1984. Zmaj – a magyar költészet fordítója. *A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei* (58): 695–710.
- Balassa Péter. 1990. A kontempláció mint kaland. *Új Írás* (5.): 93–100.
- Balassa Péter. 2006. A menekült király, avagy a polgárháború előérzete. In *Domonkos-Symposion. Domonkos István műveiről*. Szerk. Thomka Beáta. (87–88). Budapest: Kijárat Kiadó.
- Barthes, Roland. 1989. *Carstvo znakova*. Prev. Ksenija Jancin. Zagreb: August Cesarec.
- Bencsik Orsolya. 2009. „Az írásban én vagyok az úr, én osztogatom a fikciót”. Gazsó Hargita beszélgetése Bencsik Orsolyával. *Irodalmi Jelen*. <http://www.irodalmijelen.hu/kulcsszo/altalanos-kulcsszavak/gazso-hargita>. (2020. július 10.)
- Bencsik Orsolya. 2011. *Kagylóra szakosodni*. <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3550/tolnai-otto-a-tengeri-kagyló/> (2020. július 9.).
- Beganović, Davor–Kazaz, Enver. 2011. Između tamo i ovdje – slobodna zona unutarnjeg prijevoda. In *Unutarnji prijevodi*. Ured. Davor Beganović, Enver Kazaz. (9–42). Podgorica – Zagreb: Sibila d.o.o. (Knjižara „Karver”), Naklada Ljevak d.o.o.
- Belting, Hans. 2008. *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*. München: Verlag. C. H. Beck.
- Bence Erika. 2008. Határtörténetek a jelenkori vajdasági magyar irodalomban. *Hungarológiai Közlemények* (1): 116–124.
- Bencsik Orsolya. 2013. A halál és a vidék találkozása két műkedvelőben: Juhász Erzsébet portalánítja Szenteleky Kornélt. *Forrás* (2): 105–112.
- Bencsik Orsolya. 2016. A hüpomnémata-írásban lakozó Juhász Erzsébet. *Híd* (9): 81–87.
- Bernáth Árpád. 1978. Narratív szövegek irodalmi magyarázata. *Literatura* (3–4.): 191–196.
- Blanchot, Maurice. 2005. *Az irodalmi tér*. Ford. Horváth Györgyi, Lőrinszky Ildikó, Németh Marcell. Budapest: Kijárat Kiadó.
- Bori Imre. 1978. *Krúdy Gyula*. Újvidék: Forum.
- Bloom, Harold. 1995. *Einfluss-Angst. Eine Theorie der Dichtung*. Aus dem Englischen von Angelika Schweikhardt. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag.
- Broch, Hermann. 1988. *Hofmannsthal és kora. Szecesszió vagy értékvesztés?* Ford. Györffy Miklós. Budapest: Helikon.
- Brown, Peter. 1993. *A szentkultusz kialakulása és szerepe a latin kereszténységben*. Ford. Sághy Marianne. Budapest: Atlantisz.
- Čudić, Marko. 2007. *Danilo Kiš i mađarska poezija*. Beograd: Arhipelag.

- Csúri Károly. 1980. Két ismétlés-típus irodalomelméleti státusáról. In *Ismétlés a művészetben*. Szerk.: Horváth István–Veres András. (390–433). Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Danto, A. C. é.n. Metafora, kifejezés, stílus. In *Szöveg és interpretáció*. Ford. Sajó Sándor. Szerk. Bacsó Béla. (129–166). Budapest: Cserépfalvi.
- Danyi Zoltán. 2008. *Kivezetés a szövegből. Hamvas Béla regényei*. Arad: Irodalmi Jelen Könyvek.
- Dérczy Péter. 2012. Szétírni–Megírni. Bencsik Orsolya: *Akció van!* Forum–JAK–Prae.hu. *Műút* (5): 79–82.
- Domonkos István. 1964. A vers fetisizálása. In *Kontrapunkt* (Symposion 61–63). Vál. Bányai János és Bosnyák István. (35). Forum: Újvidék.
- Đorđević, Jovan. 1858. Nove knjige. *Srbskij letopis* (1): 216–218.
- Eliade, Mircea. 1987. *A szent és a profán*. Ford. Berényi Gábor. Budapest: Európa Kiadó (Mérleg).
- Eliade, Mircea. 1997. *Képek és jelképek*. Ford. Kamocsay Ildikó. Budapest. Európa Kiadó.
- Esterházy Péter. 1988. Ünnepi beszéd és rekonstrukció. In Uő. *Kitömött hattyú*. (43–53). Budapest: Magvető.
- Faragó Kornélia. 2001. Utószó: Közép-Európai határjáték. In Juhász Erzsébet. *Határregény*. (95–101). Újvidék: Forum.
- Földényi F. László. 1988. Hamvas Béláról. *Jelenkor* (9): 837–850.
- Frank, Manfred. 1989. *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Vorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fried István 1982. Szerb–magyar művelődési kapcsolatok (1849–1867). Vázlat. *A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei* (3): 327–350.
- Fried István. 1984. Jovan Jovanić Zmaj – komparatistikai szempontból. *A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei* (1): 677–684.
- Grendel Lajos. 2002. *A tények mágiája. Mészöly Miklós időskori prózája*. Pozsony: Kalligram.
- Hadžić, Antonije. 1859. Književnost. *Srbskij letopis* (1): 190–194.
- Hamvas Béla. 1994. Mágia szutra. In Uő. *Tabula smaragdina. Mágia szutra*. (219–366). Budapest: Életünk Könyvek.
- Hamvas Béla. 1994a. Regényelméleti fragmentum. In Uő. *Arkhai*. (265–342). Budapest: Életünk Könyvek.
- Heller Ágnes. 1994. *Nietzsche és Parsifal*. Budapest: Századvég Kiadó.
- Horkay Hörcher Ferenc. 2005. Az azúr mindenese. *Kortárs* 11. [www.kortaronline.hu](http://www.kortaronline.hu) (2020. március 26.)
- Hózsa Éva. 2004. Két határregény. In Uő. *Idevonzott irodalom*. Szabadka: Grafoprodukt.
- zEetna 2010. <http://www.zetna.org/zek/konyvek/116/hozs09.html> (2020. március 5.)
- Hózsa Éva. 2009. Stílusigény és a szövegmonotónia elevensége. In Uő. *Csáth-allé (és kitérők)*. (133–145). Szabadka: Életjel

- Iser, Wolfgang. 1997. A fikcionálás aktusai. Ford. Katona Gergely. In *Az irodalom elméletei IV.* Szerk. Thomka Beáta. (51–83). Pécs: Jelenkor.
- Jakobson, Roman. 1972 [1969]. *Hang – Jel – Vers.* Ford. Barczán Endre, Éder Zoltán, Fabricius Ferenc, V. Kovács Emőke, Pap Mária, Papp Ferenc, Ruzsiczky Éva, Szende Tamás, Petőfi S. János és Voigt Vilmos. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Jolles, André. 1930. *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz.* Halle: Niemayer.
- Juhász Erzsébet. 1996. *Tükörképek labirintusa: Tanulmányok a közép-európai irodalmak köréből.* Újvidék: Forum.
- Juhász Erzsébet. 1996a. Az ugartörés mint önmetafora. *Tiszatáj* (1): 92–98.
- Kappanyos András. 2006. A taxisofőr vakációja, or What You Will. In *Domonkos-Symposion. Domonkos István műveiről.* Szerk. Thomka Beáta. (29–44). Budapest: Kijarat Kiadó.
- Kappanyos András. 2015. *Bajuszbügre, lefordítatlan: Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer.* Budapest: Balassi Kiadó.
- Kašanin, Milan. 2004. Narodni pesnik: Jovan Jovanović Zmaj. In Milan Kašanin. *Sudbine i ljudi: ogledi o srpskim piscima.* (51–59). Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Kassner, Rudolf. 1977. *Der Einzelne und der Kollektivmensch.* Hrsg. Von Ernst Zinn und Klaus E. Bohnenkamp. Pfullingen: Neske.
- Kertész András. 2000. A kognitív nyelvészet szkeptikus dilemmája. *Magyar Nyelvőr* (2): 209–225.
- Kiš, Danilo. 1990. Između poetike i beznađa. In Danilo Kiš. *Gorki talog iskustva.* Ured. Mirjana Miočinić. (202–211). Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, Srpska književna zadruka, Narodna knjiga.
- Kiš, Danilo. 1995 [1962]. O prevođenju poezije. In Danilo Kiš. *Varia.* Prir. Mirjana Miočinić. (274–283). Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Kiš, Danilo. 2012. Varijacije na srednjoevropske teme. In Danilo Kiš. *Poslednje pribežište zdravog razuma. Eseji.* Prir. Gojko Božović. (125–141). Beograd: Arhipelag.
- Kiš, Danilo. 2012a. Čas anatomije. Beograd: Arhipelag.
- Kostić, Laza. 2013. *Knjiga o Zmaju.* Priredio Milivoj Nenin. Novi Sad: Izdavački centar Matice srpske.
- Kosztolányi Dezső. 1990. Ábécé a nyelvről és lélekről. In Uő. *Nyelv és lélek.* Vál. és szerk. Réz Pál. (75–80). Budapest: Szépirodalmi.
- Kosztolányi Dezső. 1990a. Ábécé a fordításról és ferdítésről. In Uő. *Nyelv és lélek.* Válogatta és sajtó alá rendezte Réz Pál. (574–579). Budapest: Szépirodalmi Kiadó.
- Kovaček, Božidar 1977. Magyar témák a Matica srpska Letopisában (1849–1867). *Létünk* (5): 144–154.
- Kőrösi Zoltán. 2005. A Tolnai-csipke. *Jelenkor* (1). [www.jelenkor.net](http://www.jelenkor.net) (2020. április 3.)

- Kövecses Zoltán. 2005. *A metafora. Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*. Budapest: Typotex.
- Krleža, Miroslav. 2002. *Zára aranya és ezüstje*. Részlet. Ford. Utasi Csilla. *Győri Műhely* (4): 39–45.
- Kulcsár Szabó Ernő. 1993. Törvény és szabály között. Az elbeszélés mint nyelvi-poétikai magatartás a harmincas évek regényeiben. In *Beszéd és horizont. Formációk az irodalmi modernségben*. Szerk. Kabdebó Lóránt. (37–81). Budapest: Argumentum.
- Kulcsár Szabó Ernő. 1996. Klasszikus modernség – kartéziánus értéktávtatban. Márai Sándor: *San Gennaro vére*. In *Uő. Beszéd és horizont*. (211–232). Budapest: Argumentum.
- Lejeune, Philippe. 2003. Az önéletírói paktum. In *Uő. Önéletírás, élettörténet, napló. Válogatott tanulmányok*. Ford. Bárdos Zsuzsanna, Gábor Livia, Házas Nikolett, Toókos Péter, Varga Róbert és Z. Varga Zoltán. Szerk. Z. Varga Zoltán. (17–46). Budapest: L'Harmattan.
- Leskovac, Mladen. 1951. Jovan Jovanović Zmaj. In Jovan Jovanović Zmaj. *Prepevi i prevodi*. Ured. Mladen Leskovac. (9–42). Beograd: Prosveta.
- Letopis 1871. *Letopis za 1867., 1868., 1869. godinu*. Novi Sad: Srpska štamparija Jovana Subotića.
- Mészöly Miklós. 1977. Biblia-Bibliák. In *Uő. A tágasság iskolája*. (246–250). Budapest: Szépirodalmi.
- Mészöly Miklós. 1977a. Korszerű, korszerűtlen konzervativizmus. In *Uő. A tágasság iskolája*. (257). Budapest: Szépirodalmi.
- Mészöly Miklós–Szigeti László. 1999. *Párbeszédkísérlet*. Pozsony: Kalligram.
- Mikola Gyöngyi. 2005. *A nagy konstelláció. Kommentárok Tolnai Ottó poétikájához*. Pécs: Alexandra.
- Mikola Gyöngyi. 2006. Domonkos István hallgatása közben. In *Domonkos-Symposion. Domonkos István műveiről*. Szerk. Thomka Beáta. (167–180). Budapest: Kijarat Kiadó.
- Milbacher Róbert. 2009. Arany János és az emlékezet balzsama. *Az Arany-hagyomány a magyar kulturális emlékezetben*. Budapest: Ráció Kiadó.
- Nemes Nagy Ágnes. 1989. Rilke-alfama. In *Uő. Szó és szótlanság. Összegyűjtött esszék*. (373–401). Budapest: Magvető.
- Nietzsche, Friedrich. 1989. *A történelem hasznáról és káráról*. Ford. Tatár György. Budapest: Akadémiai.
- Nietzsche, Friedrich. 2016 [1889]. *Der Antichrist: Fluch auf das Christentum*. Herausgegeben von Karl-Maria Guth. Berlin: Ausgabe der Sammlung Hofenberg.
- Orcsik Roland. 2005. Mi a zsír? *Forrás* (10). [www.forrasfolyoirat.hu](http://www.forrasfolyoirat.hu) (2020. február 24.)
- Poszler György. 2005. Tolnai Ottó: *Költő disznósírból*. *Kritika*, 34. (11) [www.kritikaonline.hu](http://www.kritikaonline.hu) (2020. február 24.)
- Ramadanski, Draginja. 2011. Ufačlovani u čipku junačke pesme. *Letopis Matice srpske*, 187, broj 487 (6): 1190–1198.

- Ricoeur, Paul, 1999. *Emlékezet – felejtés – történelem*. Ford. Rózsahegyi Edit. In Uő. *A kultúra narratívái*. Vál. és az előszót írta, N. Kovács Tímea, szerk. Thomka Beáta. (51–68). Budapest: Kijárat.
- Paul Ricoeur. 2006. *Az élő metafora*. Ford. Földes Györgyi. Budapest: Osiris.
- Starobinski, Jean. 2002. *Montaigne. Denken und Existenz*. Übersetz. von Hans-Horst Henschen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Szerbhorváth György. 2005. *Vajdasági lakoma. Az Új Symposion történetéről*. Pozsony: Kalligram.
- Szerbhorváth György. 2012. Road movie nyúllal, disznóval. <http://www.librarius.hu/kritika/460-szerkeszt/1603-road-movie-nyullal-disznoval> (2020. május 23.)
- Szegedy-Maszák Mihály. 1991. *Márai Sándor*. Budapest: Akadémiai.
- Tandori Dezső. 2000. *Költészetregény*. Budapest: Liget Műhely Alapítvány.
- Tolcsvai Nagy Gábor. 2001. *A magyar nyelv szövegtana*. Budapest: Tankönyvkiadó.
- Tolcsvai Nagy Gábor. 2003. A metafora alakulástörténete a magyar lírai modernségben: Történeti tipológiai vázlat. In *Hang és szöveg: Költészettörténeti kérdések a lírai modernségben*. Szerk. Bednancs Gábor, Bengi László, Kulcsár Szabó Ernő, Szegedy-Maszák Mihály. (26–61). Budapest: Osiris.
- Tolnai Ottó. 1977. Pechán József. *Híd* (6): 792–799.
- Thomka Beáta. 2009. *Déli témák. Kultúrák között*. Zenta: zETNa.
- Utasi Csaba. 1984. *Irodalmunk és a Kalangya*. Újvidék: Forum
- Utasi Csilla. 1994. A nemlétező. In Uő. *A fekete hold. Esszék, tanulmányok*. (62–71). Újvidék: Jugoszláviai Magyar Művelődési Társaság.
- Utasi Csilla. 2012. A redukált nyelv Domonkos István és Tolnai Ottó néhány versében: A mondatnapi kategóriák szerepe az értelmezésben. *Hungarológiai Közlemények* (4): 46–53.
- Utaši Čila. 2018. Likovna umetnost i južnoslovenski kulturalni prostor u samorefleksiji Đerđa B. Sabo i Ota Tolnaja. In *Interkult 2017. Selected Papers from the Third International Conference Interculturalism in Education*. Eds. Laura Spăriosu, Ivana Ivanić, & Vladislava Petković (265–279). Novi Sad: Pedagoški zavod Vojvodine, Filozofski fakultet u Novom Sadu.
- Utasi Csilla. 2019. A metafora struktúrája Danilo Kiš prózájában. In *Jezici i kulture u vremenu i prostoru VIII/2. Zbornik radova*. Ured. Gudurić, Snežana; Radić-Bojanić Biljana. (159–168). Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Utasi Csilla 2019a. A képzőművészeti látás Tolnai Ottó költészetében. Likovno-umetničko viđenje u poeziji Ota Tolnaja. In *Laboratorija Tolnai Laboratórium*. Szerk./ Ured. Danyi Zoltán. (115–124, 283–292). Szeged: Porta Novum.
- Vahot Imre. 1858. *Napkelet* (51): 801–802.



**UNIVERZITET U NOVOM SADU  
FILOZOFSKI FAKULTET**

Dr Zorana Đinđića 2.  
21000 Novi Sad  
Tel: +381 21 48553930  
[www.ff.uns.ac.rs](http://www.ff.uns.ac.rs)

■ ■ ■ ■ ■

Prelom / Tördelés



URL

<http://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2020/978-86-6065-608-9>

CIP - Каталогизacija у публикацији  
Библиотеке Матице српске, Нови Сад

821.511.141.09  
821.511.141(497.11).09

**UTASI, Csilla, 1966-**

Irodalom a köztes térben [Elektronski izvor] / Utasi Csilla. - Novi Sad : Filozofski fakultet, Odsek za hungarologiju = Újvidék : Bölcsészettudományi Kar, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszak, 2020

Način pristupa (URL): <http://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2020/978-86-6065-608-9>. -  
Opis zasnovan na stanju na dan: 7. 10. 2020. - Bibliografija.

ISBN 978-86-6065-608-9

a) Мађарска књижевност б) Мађарска књижевност -- Србија

COBISS.SR-ID 22310409